



Ljubljana
Festival 60
www.ljubljanafestival.si

27. slovenski glasbeni dnevi

*The 27th Slovenian
Music Days*

12. – 15. 3. 2012

Ljubljana, Slovenj Gradec

**IMAGINACIJA NARAVE V UMETNOSTI
ALI "GLASBA NAJ POSNEMA NARAVO
V NJENEM NAČINU DELOVANJA"**

THE IMAGINATION OF NATURE IN ART
OR "MUSIC SHOULD IMITATE NATURE IN HER MANNER OF OPERATION"

(J. CAGE)

27. Slovenski glasbeni dnevi
27th Slovenian Music Days
2012

**IMAGINACIJA NARAVE V UMETNOSTI
ALI “ GLASBA NAJ POSNEMA NARAVO
V NJENEM NAČINU DELOVANJA”**

THE IMAGINATION OF NATURE IN ART
OR “ MUSIC SHOULD IMITATE NATURE IN HER MANNER OF OPERATION”

(J. CAGE)

**Ljubljana, Slovenj Gradec
12.–15. III. 2012**

Koncerti, delavnice in drugi dogodki / *Concerts, workshops and other events*
Mednarodni muzikološki simpozij / *International Musicological Symposium*
Razstava / *Exhibition*

Programski odbor 27. Slovenskih glasbenih dni:

Programme Committee of the 27th Slovenian Music Days:

Zunanji člani / *External Members:* **Damjan Damjanovič, Nenad Firšt, dr. Primož Kuret, Boris Rener, Hugo Šekoranja, Matej Venier, Veronika Brvar**
Festival Ljubljana / *Ljubljana Festival:* **Darko Brlek**

Organizacija / *Organisation:*

FESTIVAL LJUBLJANA

Trg francoske revolucije 1

1000 Ljubljana, Slovenija

Tel. / *Phone:* +386 1 / 241 60 00

Faks / *Fax:* +386 1 / 241 60 37

E-pošta / *E-mail:* info@ljubljanafestival.si

www.ljubljanafestival.si

Umetniški vodja in direktor / *Artistic and Managing Director*

DARKO BRLEK

Vodja muzikološkega simpozija / *Head of the Musicological Symposium*

Prof. dr. PRIMOŽ KURET

VSEBINA / CONTENTS

KONCERTI, DELAVNICE IN DRUGI DOGODKI / CONCERTS, WORKSHOPS AND OTHER EVENTS	7
MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ / INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM	11
UREDNIKOVO POROČILO / EDITOR'S REPORT	13
PRIMOŽ KURET UVODNI NAGOVOR / OPENING SPEECH	14
ANDREJ MISSON NEKAJ UVODNIH MISLI K NARAVNI GLASBENI GOVORICI	17
LEON STEFANIJA KONCEPT NARAVE V SLOVENSKI GLASBI	35
HARTMUT KRONES NATURSCHILDERUNGEN BEI IACOBUS GALLUS	40
IVAN FLORJANC TONALNI MAGNETIZEM KOT PERSPEKTIVA V GLASBI	50
PETER ANDRASCHKE KOMPOSITORISCHE IMAGINATION VON NATUR BEI ANTON WEBERN	60
FRANZ METZ "EIN VON GOTT GESEGNETES LAND". DIE NATURLANDSCHAFTEN DES BANATS UND TRANSILVANIENS IN WERKEN SÜDOSTEUROPÄISCHER KOMPONISTEN	78
LUBA KIJANOVSKA KONZEPT DER »BERGE« IN DER GALIZISCHEN MUSIKKULTUR DES XIX - XX JAHR. ZUM REGIONALEN BEGRIFF »GESTALTEN DER NATUR«	88
JERNEJ WEISS TUDI SLOVENCIM IMAMO SVOJO RUSALCO, PARDON, MELUSINO	96
NIALL O'LOUGHLIN THE SEA AND THE SPRING: LINKS WITH NATURE BETWEEN FRANK BRIDGE AND BENJAMIN BRITTEN	104
KATARZYNA SZYMANSKA-STUŁKA SPACE AS NATURE IN MUSIC EXPRESSED BY 'FEELING' AND 'CONSTRUCTION' – FOUR VIEWS FROM THE COMPOSITIONS OF VIVALDI, CHOPIN, PANUFNIK AND BŁAŻEWICZ	111

LUIGI VERDI	
PINES OF ROME BY OTTORINO RESPIGHI	123
AGNIESZKA DRAUS	
THE SONG CYCLE "BIRDS" BY MAREK STACHOWSKI.	
THE CONTEMPORARY CONCEPT OF "IMITAZIONE DELLA NATURA"	127
MARIA KOSTAKEVA	
SCHWARM ODER WANDERKLANG? AM BEISPIEL	
VON G. LIGETI UND A. HÖLSZKY	137
MATJAŽ BARBO	
SIMFONIČNI ZAČETKI NA SLOVENSKEM IN PASTORALNI IZRAZ	142
HELMUT LOOS	
BEETHOVEN UND DIE NATUR	151
FRANK SCHNEIDER	
NATUR UND MENSCH IN ARNOLD SCHÖNBERGS	
STREICHSEXTETT "VERKLÄRTE NACHT"	164
JONATAN VINKLER	
PODOBE IN IMAGINARIJI NARAVE	
V SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI 19. STOLETJA	169

KONCERTI, DELAVNICE IN DRUGI DOGODKI

CONCERTS, WORKSHOPS AND OTHER EVENTS

12. marca
March 12th

Cankarjev dom, Gallusova dvorana / *Gallus Hall*

20.00

OTVORITVENI KONCERT 27. SLOVENSКИH GLASBENIH DNI OPENING CONCERT OF THE 27TH SLOVENIAN MUSIC DAYS

Big Band RTV Slovenija / *RTV Slovenia Big Band*
Simfonični orkester RTV Slovenija / *RTV Slovenia Symphony Orchestra*

Dirigent / Conductor: **Žare Princič**

Anja Bukovec, violina / *violin*
Hinko Haas, klavir / *piano*

Vokal / *Vocal*: **Nuška Drašček, Oto Pestner**

Priprava filmskih odlomkov / *Preparation of film excerpts*: **Dušan Hren**

Na sporedu / *Programme*:

41 °C vročine / *41° C Hot*

Potrkan ples / *Knock Dance*

En hribček bom kupil (narodna, godalni kvartet, transkripcija za godala Marko Mozetič) / *I Will Buy a Small Hill (trad., string quartet, transcription for strings Marko Mozetič)*

Filmski odlomek / *film excerpt*: **Bojan Adamič**, pogovor / *interview*

Sopraniola

Beli kurir (**Igo Gruden**) / *White Messenger*

Solistka / *Soloist*: **Nuška Drašček**

Prelepa si bela Ljubljana (**Frane Milčinski**) / *You Are Beautiful White Ljubljana*

Punčka iz cunj (**Janko Moder**) / *Rag Doll*

Solistka / *Soloist*: **Nuška Drašček**

Ko boš prišla na Bled (**Frane Milčinski**) / *When You Get to Bled*

Solistka / *Soloist*: **Nuška Drašček**

Kostanji (**Ervin Fritz**) / *Chestnuts*

Solist / *Soloist*: **Oto Pestner**

Balada o vražjem bendu (**Ervin Fritz**) / *Ballad of the Devilish Band*

Solistka / *Soloist*: **Nuška Drašček**

Odlomki iz filma / *Excerpts from the films*: Kekčeve ukane, Ples v dežju / *Kekec's Tricks, Dancing in the Rain*

Glasba iz filma Trenutki odločitve / *Music from the film Moments of Decision*

Glasba iz filma Vesna (Pomladno prebujenje) /

Music from the film Vesna (Spring Awakening),

(**Jaka Pucihar**, priredba za violino in orkester / *arr. for violin and orchestra*)

Solistka / *Soloist*: **Anja Bukovec**, violina / *violin*

Odlomek iz filmov Kavarna Astoria in Erotikon /

Excerpts from the films Cafe Astoria and Erotikon

Ljubljanski koncert / *Ljubljana Concert*

Solist / *Soloist*: **Hinko Haas**, klavir / *piano*

13. marca
March 13th

DAN SKLADATELJA

10.00

Glasbena matica, Lajovčeva dvorana / *Glasbena matica, Lajovic Hall*

Iz opusa Bojane Šaljić Podešva / *From the Opus of Bojana Šaljić Podešva*

Predstavitel skladateljice in njenega dela / *Presentation of the composer and her work*

Maruša Frelih in **Anuša Plesničar**, študentki Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, v sodelovanju s študenti Akademije za glasbo v Ljubljani / ***Maruša Frelih and Anuša Plesničar, students of the Musicology Department of the Ljubljana Faculty of Arts in cooperation with students of the Ljubljana Academy of Music***

12.00

Društvo slovenskih skladateljev / *Society of Slovene Composers*

Predstavitel dela Društva slovenskih skladateljev / *Presentation of the work of the Society of Slovene Composers*

16.00

Cankarjev dom, dvorana M1 / *Cankarjev dom, M1 Hall*

Zvočni mikrosvet, glasbena delavnica / ***The Sonic Micro-World, music workshop***

Izvajalci: **Bojana Šaljić Podešva**, študentje Akademije za glasbo in Pedagoške fakultete v Ljubljani, **Otroški zbor Glasbene matice** / ***Presenters: Bojana Šaljić Podešva, students of the Academy of Music and Ljubljana Faculty of Education, Glasbena matica Children's Choir***

Aktivni udeleženci / ***Active participants: mladi obiskovalci Kulturnega bazarja / young visitors to the Cultural Bazaar***

V okviru Kulturnega bazarja / *within the framework of the Cultural Bazaar*

17.00

**Cankarjev dom, Štihova dvorana
Mini maxi**

**Od zgodbe do zvoka in od zvoka do zgodbe /
*From a story to sound, and from sound to a story***

Pianistka **Nina Prešiček** in pripovedovalka **Špela Frlic** /
Pianist Nina Prešiček and narrator Špela Frlic

V okviru Kulturnega bazarja / *within the framework of the Cultural Bazaar*

18.00

**Slovenska filharmonija, Dvorana Slavka Osterca /
*Slovenian Philharmonic, Slavko Osterc Hall***

Soočenje generacij / *An Encounter of Generations*

**Okrogla miza o sodobni slovenski ustvarjalnosti /
*Round table discussion about contemporary Slovenian creativity***

Udeleženci / ***Participants: Nina Šenk, Matej Bonin, Larisa Vrhunc, Nenad Firšt, Milko Lazar, Dušan Bavdek, Peter Šavli***

Moderator: **Gregor Pirš**, glasbeni urednik Radia Slovenija /
Moderator: Gregor Pirš, music editor at Radio Slovenia

19.30

**Slovenska filharmonija, Dvorana Slavka Osterca /
*Slovenian Philharmonic, Slavko Osterc Hall***

DSS atelje / Society of Slovene Composers Studio

TRIO SLAVKO OSTERC

Dejan Prešiček, saksofon / *saxophone*

Liza Hawlina - Prešiček, flavta / *flute*

Jan Sever, klavir / *piano*

Na sporedu / Programme:

Nenad Firšt: Dnevi leta / *Days of the Year*

Milko Lazar: Štiri skice / *Four Sketches*

Ivo Petrić: Trio gioioso

Corrado Rojac: Solo III

Črt Sojar Voglar: Trije dnevi / *Three Days*

21.30

Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine / Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina Hall

MusMA – Music Masters on Air

Saar Berger, rog / *horn*

Boštjan Lipovšek, rog / *horn*

STOP – Slovenski tolkalni projekt / *Slovene Percussion Project*

Dirigent / *Conductor*: **Steven Loy**

Na sporedu / Programme:

Vito Žuraj: Warm-up za rog in tolkala, krstna izvedba / *for horn and percussion, premiere performance*

Matej Bonin: Souvenir, krstna izvedba / *premiere performance*

Nana Forte: »Tri skladbe« iz Cikla komornih skladb / "Three Compositions" from the Cycle of Chamber Compositions

Nina Šenk: Črno. Belo., krstna izvedba / *Black. White., premiere performance*

Petra Strahovnik: Med vzhodom in zahodom, nagrajena skladba natečaja Festivala Ljubljana / *Work awarded in the Ljubljana Festival competition, "Between East and West"*

14. marec

March 14th

9.00–12.00

Glasbena matica, Lajovčeva dvorana / Glasbena matica, Lajovic Hall

Izbrani temi / *Selected themes*: **Zvočni mikrosvet in Svet med tišino in hrupom / The Sonic Micro-World and The World between Silence and Noise**

Mentorji / *Mentors*: skladateljica **Bojana Šaljić Podešva** in študentje Oddelka za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani / *composer Bojana Šaljić Podešva* and *Students of the Music Education Department of the Ljubljana Academy of Music*

Aktivni udeleženci / *Participants*: **otroci OŠ Bežigrad** (mentorica: **Sonja Djevenica**) / *children from the Bežigrad Primary School* (mentor: **Sonja Djevenica**)

18.00 Slovenj Gradec, rojstna hiša Huga Wolfa / *Birth house of Hugo Wolf*

Koncert samospevov / Concert of Lieder

Theresa Plut, sopran / *soprano*

Vladimir Mlinarić, klavir / *piano*

Na sporedu / *Programme:*

Hugo Wolf: Keller Lieder

Slavko Osterc: Sedem samospevov / *Seven Lieder*

Vitja Avsec: Nezakonska mati (France Prešeren) /

The Unmarried Mother (France Prešeren)

Katarina Pustinek Rakar: Uspavanka (Neža Maurer) / *Lullaby (Neža Maurer)*

Ambrož Čopi: Ud kapca du murja / *From a Drop to the Sea*

Črt Sojar Voglar: Luknjica v piščali (Hafis, prevedla Barbara Škoberne)

A Hole in a Flute (Hafis, translated into Slovenian by Barbara Škoberne)

15. marec

March 15th

9.00–12.00 Glasbena matica, Lajovčeva dvorana / *Glasbena matica, Lajovic Hall*

Izbrani temi / *Selected themes: Zvočni mikrosvet in Svet med tišino in hrupom / The Sonic Micro-World and The World between Silence and Noise*

Mentorji / *Mentors: skladateljica Bojana Šaljić Podešva in študentje Oddelka za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani / composer Bojana Šaljić Podešva and Students of the Music Education Department of the Ljubljana Academy of Music*

Aktivni udeleženci / *Participants: otroci OŠ Bežigrad (mentorica: Sonja Djevenica) / children from the Bežigrad Primary School (mentor: Sonja Djevenica)*

17.00 Križanke, Viteška dvorana / *Knight's Hall*

Dokumentarni film ob 140-letnici Glasbene matice /

Documentary film on the 140th anniversary of Glasbena matica Ljubljana
(The Ljubljana Music Society)

Produkcija TV Slovenija / *TV Slovenia production*

18.00 Križanke, Viteška dvorana / *Knight's Hall*

Okrogla miza ob 140-letnici delovanja Glasbene matice Ljubljana /
Round table discussion on the 140th anniversary of the operation of
Glasbena matica Ljubljana *(The Ljubljana Music Society)*

20.00 Slovenska filharmonija, Dvorana Marijana Kozine /
Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina Hall

Sklepni koncert 27. slovenskih glasbenih dni, posvečen 140-letnici Glasbene matice /
Closing Concert of the 27th Slovenian Music Days dedicated to the 140th
anniversary of Glasbena matica *(The Music Society)*

Orkester Slovenske filharmonije / Slovenian Philharmonic Orchestra

Slovenski komorni zbor (zborovodkinja Martina Batič) /
Slovenian Chamber Choir (choirmaster Martina Batič)

Karmen Pečar, violončelo / *cello*

Dirigent / *Conductor*: **Lovrenc Arnič**

Na sporedu / *Programme*:

Igor Štuhec: Nekropola, krstna izvedba / *Necropolis, premiere performance*

Lojze Lebič: Koncert za violončelo in orkester, krstna izvedba / *Cello Concerto, premiere performance*

Fran Gerbič: Lovska simfonija / *The Hunter's Symphony*

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM

»IMAGINACIJA NARAVE V UMETNOSTI«

»*MUSIC SHOULD IMITATE NATURE IN HER MANNER OF OPERATION*« (J. CAGE)

13. marca
March 13th

Križanke, Viteška dvorana / Knight's Hall

9.00

Pozdravni nagovor / *Welcome speech*:

dr. Primož Kuret, vodja simpozija / *Symposium Leader*

Vodja / *Chairman*: **Peter Andraschke**

Andrej Misson: Nekaj uvodnih misli k naravni glasbeni govorici / *Some introductory thoughts on the nature of musical language*

Leon Stefanija: Koncept narave v slovenski glasbi / *The concept of nature in Slovenian music*

Hartmut Krones: Slikanje narave pri Jakobu Gallusu / *Naturschilderungen bei Iacobus Gallus / Descriptions of nature in Jacobus Gallus*

Ivan Florjanc: Tonalni magnetizem kot perspektiva v glasbi /

Tonal magnetism as perspective in music

12.00

Sprejem za udeležence simpozija in muzikologe na Društvu slovenskih skladateljev / *Reception for participants of the musicological symposium and musicologists at the Society of Slovene Composers*

15.00

Vodja / *Chairman*: **Helmut Loos**

Peter Andraschke: Kompozicijska imaginacija narave pri Antonu Webernu /

Kompositorische Imagination von Natur bei Anton Webern / Anton

Webern's compositional imagination of nature

Franz Metz: »Blagoslovljena dežela« – banatske pokrajine v delih južноеvropskih skladateljev / «Ein von Gott gesegnetes Land». Die Naturlandschaften des Banats und Transilvaniens in Werken südosteuropäischer Komponisten / «A land blessed by God». *The natural landscapes of Banat and Transylvania in the works of Southeast European composers*

Luba Kijanovska: Koncept gora v galicijski glasbeni kulturi 19. in 20. stoletja.

O regionalnem pojmu podobe narave. / Koncept der "Berge" in der galizischen

Musikkultur XIX -XX Jh. Zum regionalen Begriff "Gestalten der Natur" /

The concept of mountains in Galician musical culture in the 19th and 20th centuries

Jernej Weiss: Tudi Slovenci imamo svojo Rusalko, pardon, Melusino /

Slovenes Have Their Own Rusalka, Pardon – Melusina, too

14. marca **Križanke, Viteška dvorana / Knight's Hall**

March 14th

9.00 Vodja / *Chairman*: **Andrej Misson**

Niall O'Loughlin: Morje in pomlad: povezave z naravo v primerjavi del Franka Bridgea in Benamina Brittna / *The Sea and the spring: Links with Nature between Frank Bridge and Benjamin Britten*

Katarzyna Szymanska-Stułka: Prostor kot narava v glasbi, izražena z »občutkom« in »zgradbo« – štiri pogledi iz skladb Antonia Vivaldija, Frédérica Chopina, Andrzeja Panufnika in Marcina Blažewicza / *Space as nature in music expressed by 'feeling' and 'construction' – four views from the compositions of Vivaldi, Chopin, Panufnik and Blažewicz*

Luigi Verdi: Ottorino Respighi: Rimske pinije / *Pines of Rome by Ottorino Respighi*

Agnieszka Draus: Cikel pesmi (Ptiči) skladatelja Marka Stachowskega. Sodobni koncept posnemanja narave ("Imitazione della Natura") / *The song cycle "Birds" by Marek Stachowski. The contemporary concept of "Imitazione della Natura"*

15. marca **Križanke, Viteška dvorana / Knight's Hall**

March 15th

9.00 Vodja / *Chairman*: **Hartmut Krones**

Maria Kostakeva: Roj ali potujoči zvok? Zgled G. Ligetija in A. Hölszkyja / *Schwarm oder Wanderklang? Am Beispiel von G. Ligeti und A. Hölszky / The phenomenon of nature in new music "Schwarm oder Wanderklang?" according to the model of G. Ligeti and A. Hölszky*

Andreas Wehrmeyer: Vidiki narave v ustvarjanju P. I. Čajkovskega / *Aspekte der Natur im Schaffen P. I. Tchaikowskys / Aspects of nature in the work of P. I. Tchaikovsky*

Matjaž Barbo: Simfonični začetki na Slovenskem in pastoralni izraz / *The beginnings of the symphony in Slovenia and pastoral expression*

Helmut Loos: Beethoven in narava / *Beethoven und die Natur / Beethoven and nature*

Frank Schneider: Narava in človek v Schönbergovem godalnem sekstetu Ozarjena noč / *Natur und Mensch in Arnold Schönbergs Streichsextet "Verklärte Nacht" / Nature and man in Schoenberg's string sextet "Verklärte Nacht"*

Jonatan Vinkler: Podobe in imaginariji narave v slovenski književnosti 19. stoletja / *Images and imagery of nature in Slovene literature of the 19th century*

RAZSTAVA **EXHIBITION**

od 12. marca do 3. maja
March 12th until May 3rd **Plečnikov hodnik Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani / The Plečnik Corridor in the National and University Library Ljubljana**

METLA ZA MOJSTRA / »A broom for a master«

Razstava ob stoti obletnici rojstva Bojana Adamiča /

An exhibition on the 100th anniversary of the birth of Bojan Adamič

Avtor razstave / *Exhibition curator*: **Domen Prezelj**

UREDNIKOVO POROČILO

Muzikološki simpozij v okviru Slovenskih glasbenih dni 2012 je obravnaval temo Imaginacija narave v umetnosti ali glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja. Simpozija se je udeležilo 18 domačih in tujih muzikologov, katerih prispevki so objavljeni v tem zborniku.

Izjema je referat Andreasa Wehmeyerja Vidiki narave v ustvarjanju P.

I. Čajkovskega, ki ga avtorju ni uspelo pripraviti za natis v zborniku. Avtorjem, ki sami odgovarjajo za vsebinsko in jezikovno stran svojih prispevkov, se tu še enkrat zahvaljujem za sodelovanje.

Primož Kuret
Urednik

EDITOR'S REPORT

The Musicological Symposium held within the Slovenian Music Days in 2012, discussed the topic of »Imagination of Nature in Art or Music Should Replicate Nature in its Mode of Operation«. The symposium was attended by 18 local and foreign musicologists, whose contributions are published in the present Miscellany. The exception is the article by Andreas Wehmeyer »Aspects of Nature in the Creation of P. I. Tchaikovsky« that the author failed to prepare for the printing in the Miscellany. I would like to use this opportunity to thank once again all the authors, who are responsible for their articles both language- and content-wise.

Primož Kuret
Editor

UVODNI NAGOVOR

Spoštovani,

z veseljem vas pozdravljam na 27. Slovenskih glasbenih dnevih, ki imajo letos moto *Imaginacija narave v umetnosti*, ki smo mu dodali citat Johna Cagea: »Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja (Music should imitate nature in her manner of operation).«

Kot je v navadi in tradiciji, tudi letos spremljajo mednarodni muzikološki simpozij številne prireditve. Včeraj smo se tako na koncertu spomnili stoletnice rojstva skladatelja Bojana Adamiča, pionirja zabavne glasbe pri nas.

Tema letošnjega simpozija je naključno podobna abonmajskim ciklom orkestra Slovenske filharmonije, ki so uglašeni na temo glasba in narava. Pri tem seveda ne gre za primerjavo glasbe z naravo z naravoslovnim obravnavanjem narave. Skladateljevo približevanje naravi je namreč prežeto s človekovimi čustvi, bivanjskimi spoznanji in ideali. (V še tako doslednem impresionističnem zvočnem slikanju krajine svetloba ni danost iz kvantne teorije, temveč je doživetje in ideal, človekov ideal.) Pastoralna umirjenost in divjost nevihte, spokojnost v brezbrežnost segajoče morske gladine in razviharjenost valov ob obrežju, mračnost soteske in ožarjenost gorskih vrhov – vse to je skladateljeva izpoved o človekovem bivanju v svetu in človekovem duhu, metafora in upor hkrati.

Razmišljanje o ustvarjanju in podoživljanju imaginacije narave v glasbi se dandanašnji, vsaj v podtonu, če ne v vsej glasnosti, ne more izogniti spraševanju o človeku v sedanjem svetu. Je še utemeljeno doživljanje narave kot stvarnosti, ki zmore biti prisposoba človekovih čustev in idealov, njegovih bojev in njegove razklanosti? Je narava še lahko včasih človekova blaga tolažnica, včasih pa grozljiva nasprotnica?

Dandanašnji lahko človek v njej – kakor v neizprosнем zrcalu – uzre svojo grozljivo podobo. Globalizacijske korporacije brezobzirno in zločinsko uničujejo naravo ter ogrožajo obstoj človeka in sploh življenja na planetu Zemlja, takšno svoje početje pa cinično prikazujejo kot tako imenovano napredovanje človeštva. Povezovanje našega razmišljanja o glasbi z ekološkim razmišljanjem lahko zazveni vsiljivo in neprimerno. Toda ogrožanje narave je samo del ogrožanja obstoja umetnosti in s tem tudi glasbe. To pa zadeva naše posvetovanje.

Ideologija, da so svetu zavlada le finančne korporacije, je dosegla, da se je kapitalizem pod terorjem neoliberalizma in dogme o tako imenovanem razvoju sprevrgel v uničevalca človeške družbe in sploh vseh civilizacij na Zemlji. Finančne korporacije, s krutim evfemizmom poimenovane »finančna industrija«, s svojim poigravanjem z izmišljenimi produkti, kopičenjem profitov, plasiranjem posojil in izterjevanjem dolgov samo še razkrajajo civilizacije.

Žal smo tudi v Sloveniji v zelo zaostrenih finančnih in družbenih razmerah, ki vplivajo na našo prireditev. Organizatorju, Festivalu Ljubljana, je vendarle uspelo, da bomo tudi letošnjo lahko izpeljali. Ob vseh drugih tegobah, ki nas pestijo, se je nova vlada odločila, da ukine dosedanje ministrstvo za kulturo in ga združi skupaj s šolstvom, visokim šolstvom in športom pod eno streho. In to kljub pisnemu protestu več kot 7000 slovenskih kulturnih delavcev. Tudi to naj bi bil prispevek k vsesplošnemu varčevanju, kakor nas poziva vlada. Vlada ukinja agencijo za knjigo, za film in tako smo »priča nesprejemljivemu rušenju infrastrukture na področju knjige in oblastnemu plenjenju tako realnega kot simbolnega kapitala te države«, kot je zapisal pisatelj Vlado Žabot. In še dodal, da »počnejo to ljudje, ki v slovenski kulturi nimajo nikakršnega ugleda in nikakršnih referenc, ki področja ne poznajo. Vodi pa jih sla po kapitalu in oblasti.« Agencija za knjigo je bila učinkovita pri zagotavljanju razmer za vrhunsko ustvarjalnost in večjo dostopnost knjige. Tudi zato se zdaj o kulturi govori več kot sicer. In tako Slovenija na eni strani gosti v Mariboru Evropsko prestolnico kulture, na drugi strani pa v času političnega kaosa, korupcije in splošnega nazadovanja ni prostora za umetnost. Pred dvajsetimi leti smo bili polni upanja na boljšo bodočnost v samostojni državi, danes pa je pomembno le še čim več imeti. Danes nismo več državljani, ampak samo še potrošniki.

Pred dvajsetimi leti smo verjeli v razliko med biti in imeti. Vrednote so sprevržene oz. takšnih, kot so bile nekoč, sploh ni več. Nove metode vladanja želijo spremeniti človeka v predmet in okrniti njegovo svobodno duhovnost in ustvarjalnost. Zakaj torej vztrajati na začrtani poti Slovenskih glasbenih dni? Zato, ker bi bilo vse drugo predaja in vdaja pred oblastjo, ki rada uporablja strah zato, da zaščiti vladajoče interese. Kljub težkim mislim, ki me spremljajo ob prireditvi, kot so Slovenski glasbeni dnevi, ne želim biti pesimist, in zato z upanjem gledam v prihodnost. Strah, da smo uokvirjeni v nespremenljivost sveta in v svojo nemoč, je votel. Je le namerno vzbujen strah. Človek se je dolžan upreti uničenju, ki ga ogroža. Človek je dolžan prepoznati svet kot svet možnosti za prihodnost. Umetnost je pri tem nepogrešljiva, saj je bila vedno nasprotnica vsega, kar mora propasti, da bi zaživel novo.

Želim vam prijetno bivanje v Ljubljani!

WELCOME SPEECH

Respected Guests, Dear Colleagues!

It is my great pleasure to welcome you to the 27th Slovenian Music Days, whose motto this year is »Imagination of Nature in Art«, enriched with a quote by John Cage: »Music should imitate nature in her manner of operation. «

According to its custom and tradition, this year's International Musicological Symposium is also marked by numerous accompanying events. Yesterday's concert, for example, was an opportunity to celebrate the 100th anniversary of the birth of Bojan Adamič – a pioneer of the Slovenian popular music.

It is a mere coincidence that the theme of this year's symposium resembles the one of the Subscription concerts cycle of the Slovenian Philharmonic Orchestra, entitled Music and Nature. Meant by this, of course, is not the comparison of music with nature viewed from a scientific perspective. The composers' approach to nature is imbued with human emotions, existential realisations and ideals. (The light in the even most rigorous Impressionist painting of the landscape sound is not a givenness of quantum theory, but rather an experience as well as an ideal, a human ideal). Pastoral tranquillity and wildness of storm, reckless serenity of the seas, tempestuousness of waves crushing against the shore, gloominess of gorge and glowyness of mountain peaks – all those are the composer's confessions on human being in the world and human spirit – a metaphor and resistance at the same time.

Today, the reflection on procreation and reliving of nature's imagination in music can not avoid – at least in its undertone, if not in all its loudness – a questioning on the human being in the contemporary world. Is it still reasonable to experience nature as a reality, capable of providing a metaphor for man's emotions and ideals, his struggles and disunities? Can nature still sometimes be a man's gentle comforter, and sometimes his fearful opponent?

It is in nature nowadays where man is able to behold – as if gazing into an inexorable mirror – his horrifying image. Corporations that support globalisation are destroying nature thoughtlessly and viciously, thus threatening human existence and life on Planet Earth in general, cynically presenting their behaviour as the so called advancement of humanity. Linking our contemplation on music with our contemplation on ecology may sound as intrusive and inappropriate. Threat to nature is however only a part of the threat to existence and thus to music as well. And this does concern our discussion indeed.

The ideology that has already allowed financial corporations to take control over the world has caused capitalism – through the terror of Neoliberalism and dogma of the so called progress – to destroy not only human society but all civilisations on Earth. Playing with their fictional products, accumulation of profits, placement of loans and collection of debts the financial corporations, referred to as »financial industry« - with a rather cruel euphemism - are thus only degrading civilisations. Unfortunately, we are also confronted here in Slovenia with a harsh social and financial situation that has affected our event. Nevertheless, its organiser, the Ljubljana Festival, has made its best to help us carry out this year's Days as well. On top of all our other difficulties, the new government has decided to close down the existing Ministry of Culture and unite it under one roof with the Ministry of Education, Science, Culture and Sport, despite a protest filed by more than 7000 Slovenian cultural workers. That measure is also supposed to be a contribution to the overall austerity imposed on us by our government. Since the government is also abolishing the Book and Film agencies, we are »witnessing an unacceptable demolition of the publishing infrastructure as well as the governmental looting of this country's real and symbolic capital«, as the writer Vlado Žabot put it. Furthermore he added that »standing behind all this are people, who have neither any reputation nor reference in the Slovenian culture and are in fact not familiar with the field at all. They are, however, led by the lust for capital and power.« The Slovenian Book Agency was efficient in ensuring conditions for superior creativity and a greater access to books. And thus culture has lately also been discussed about more than the usual. While Slovenia is hosting the European Capital of Culture in Maribor, there seems to be – in times of political chaos, corruption and overall deterioration - no more room for art. Twenty years ago, we were full of hope for a better future in our independent country, whereas all that matters today is »to have« as much as possible, transforming us from citizens into merely »consumers«. Twenty years ago we believed in the difference between »to be« and »to have«. Values have become perverted, or rather, as we once knew them, no longer exist. The intention of the new methods of governance is to turn a human into a subject and infringe on his free spirit and creativity. So, why then keep a steady course of the Slovenian Music Days? Anything else would mean a surrender and submission to the ruling authorities, who tend to use power in order to protect their own interests. In spite of these heavy thoughts, lingering in my mind on the eve of such a beautiful event as the Slovenian Music Days, I choose not to be a pessimist and look to the future in hope. Our fear to be framed in the changelessness of the world and our own powerlessness is hollow, non-existent. It is just a fear that is provoked deliberately. Man is obliged to resist the destruction he is threatened by. He is obliged to recognise the world as a world of future possibilities. Art is indispensable in this process as it always opposed everything that had to fall for the new to arise.

I wish you a most pleasant stay in Ljubljana!

Prof. dr. Primož Kuret

Vodja muzikološkega simpozija /
Head of the Musicological Symposium

NEKAJ UVODNIH MISLI K NARAVNI GLASBENI GOVORICI

**Naj naštejem tudi manjše in bolj vsakdanje darove:
po čigavi dobroti gledaš lepoto neba, tek sonca
in kroženje meseca, množico zvezd in urejeno
skladje vesolja, ki odseva iz vsega tega kot zvoki lire?**
(Iz govorov sv. Gregorja Nacianškega, 14, 23–25 (330–389/390))

Povezanost človeka z naravo je tolikšna, da ne potrebuje mojega komentarja. O njej med mnogimi drugimi govori tudi zgoraj zapisani antični citat. Človek je urejenost narave primerjal z urejenostjo glasbe. Predniki so poznali glasbo sfer, harmonijo med človekom in naravo, kar doživljajo ljudje povsod po svetu. Glasbo so v preteklosti dojemali kot musico mundano, musico humano in musico instrumentalis, in tako jo lahko obravnavamo tudi še zdaj, le da jo zdaj opredeljujemo z novimi, znanstvenimi izrazi ter razčlenjujemo z novimi, znanstvenimi pristopi in orodji. Razumevanje narave poteka s pomočjo fizike, biologije, kemije, anatomije, fiziologije, antropologije, psihologije, lingvistike in številnih drugih znanosti, ki so nam omogočile drugačen in globlji vpogled v obravnavano področje, kot smo ga imeli prej.¹ Ta znanstvena spoznanja odpirajo povsem nove poglede tudi na glasbo in njen pomen za človeka. Temeljno znanstveno orodje je matematika, pogoste so tudi vizualne, grafične, shematične (kognitivne) predstavitve obravnavane snovi. Nastajajo pa še nove, interdisciplinarne raziskave, tako je denimo z izrazom biomuzikologija, zanimiva skovanka, s katero je Šved Nils L. Wallin označil novo raziskovalno področje.²

Morda bi ta njegov pojem lahko razširili tudi na glasbeno teorijo kot bioteorijo glasbe, kadar urejenosti glasbe sledi z naravnimi, biološkimi odnosi. Vsekakor pa glasbena urejenost presega primerjavo z živim svetom, saj jo lahko primerjamo tudi s t. i. neživo naravo.

Vsi trije izrazi iz naslova bi zahtevali širšo uvodno razpravo, ki pa je ob tej priložnosti ne bom mogel razviti. Prav tako bi moral bolje utemeljiti povezavo teh treh izrazov; to je narave, glasbe in govorice. Npr., sama nihanja teles in povzročeno valovanje povsem prežemajo celoto narave. O tem so govorili številni starejši avtorji (musica mundana, musica universalis), pa tudi mlajši z že bolj znanstvenimi orodji, npr. Nikola Tesla in njegove frekvence, valovi. Na podobno umevanje napeljuje morda tudi teorija strun, s katero naj bi povezali kvantno fiziko in splošno teorijo relativnosti. Takšno nihanje presega običajno, današnje razumevanje glasbe. Vendar nas način, kako je nastala enolična temperirana intonacija, vodi nazaj, do temeljev naravnega zvoka. Dedič takšnega zvoka je lahko vsako glasbeno delo. Nenaravni zvok bi po drugi strani bil zgolj zvok, ki ne bi bil uglašen po načelu naravne delitve po alikvotnih tonih. Prav tako je svojski problem razmerje med konkretnimi, neshematiziranimi zvoki iz narave in glasbo. Vsi se denimo lahko estetsko in umsko odzivamo na zvok studenca in ga lahko dojemamo kot zvočno umetnost, zaporedje zvokov ali trajanje zvoka, ki v nas prebuja čustva in razum. V zvoku gibanja vode lahko prepoznamo tudi melodijo ali celo harmonijo in kontrapunkt, kar bom skušal prikazati v nadaljevanju. Poseben problem pa je opredelitev govorice in še toliko bolj izraza glasbena govorica. Naj zdaj samo poudarim temelj govorice, ki je v sposobnosti medsebojne, človeške komunikacije. Glasbo pogosto, ne glede na to, da se z njo ne moremo enoumno sporazumevati, razumemo kot sistem, ki omogoča določeno komuniciranje, naj uporabim zanimiv izraz za to, t. i. neverbalno, kakršno koli že to je. Obstaja pa tudi primer sporazumevanja z žvižganjem, ki je vseeno nekakšna »verbalna« komunikacija.³

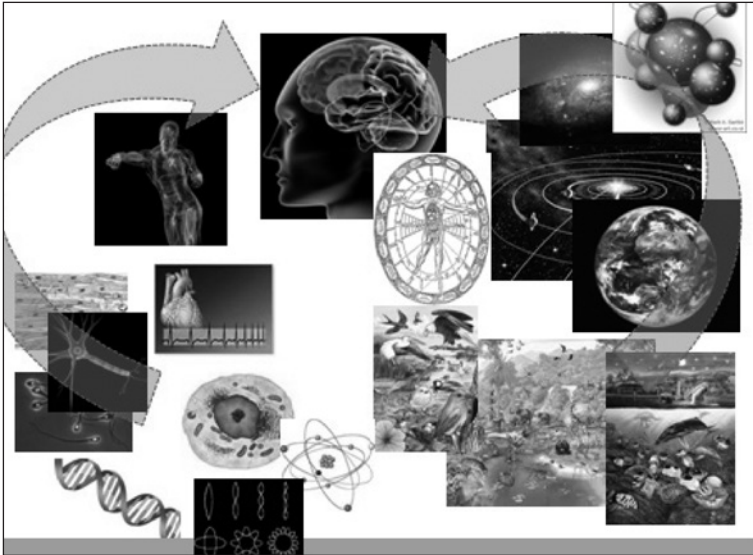
¹ V raznih strokovnih revijah je objavljenih mnogo člankov, povezanih z obravnavano temo. Prav tako se s to temo ukvarja veliko monografij. Glej seznam literature na koncu.

² Nils L. Wallin, *Biomusicology, Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*, Pendragon Press 1991

³ Glej Julien Meyer, *Whistled speech: a natural phonetic description of languages adapted to human perception and to the acoustical environment*, Laboratoire Dynamique Du Langage (CNRS – Univ. Lyon 2) Institut des Sciences de l'Homme, 14 avenue Berthelot, 69363 Lyon Cedex 07, France

Prozodija in melodija imata veliko stičnih točk. Vsekakor bi bila o teh treh sestavnih pojmi in kombinaciji potrebna obširnejša terminološka razprava.

Uvod



Primer 1, urejenost narave obsega vso urejenost mikro- in makrokozmosa, žive in nežive narave.⁴

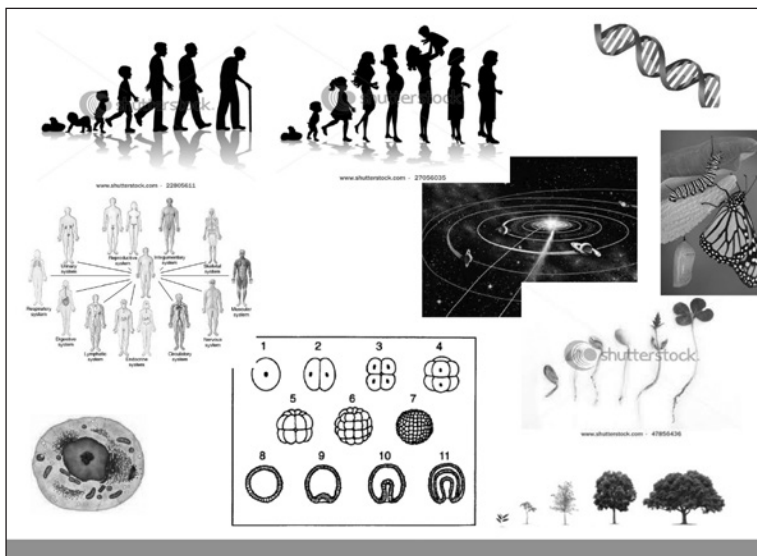
Z referatom želim opozoriti na morebitne strukturalne povezave med živo in neživo naravo ter glasbo. Gre za shematični vpliv narave na glasbo. Razumsko in duhovno srečevanje človeka z naravo je poglobljalo in širilo njegov odnos z njo. To opazimo v vsej duhovni zapuščini, ki jo imamo, odkar pomnimo. Prizadevati si, da bi popisali vse odnose, bi bilo podobno, kot bi se trudili »preletiti« morje v lužo na obali. Narava se zrcali skozi našega duha, zavedno ali nezavedno, najbrž od najmanjših elementov mikrokozmosa, po teoriji strun drobnih strun, do največjih razsežnosti makrokozmosa, morda več vesolij.

Naši zavesti je najbližje svet našega okolja, tako zemlje s tradicionalnimi elementi zraka, vode, ognja in zemlje, kot neizmernega bogastva sveta flore in favne. Posebno igro pa prinaša spoznavanje našega lastnega telesa in doživljanje njegovih zvokov, ritmov, stanja; npr. bitje srca, dihanje, rast, telesne spremembe, lastnosti (npr. mehkoča ali trdota dotika), pa tudi propadanje, trpljenje, pohabljenje, degradacija, bolečina in smrt.

Iz narave se v družbo prenašajo naravna selekcija, tekmovalnost, »najšibkejši člen«, »sebični gen« idr. Toda ob slabem je tudi kaj dobrega, morda bo Dawkins ob sebičnem genu nekoč našel tudi nesebičnega. Biološke lastnosti, pa tudi družbene se po različnih poteh in oblikah prenašajo v umetnost. Tako bi morda lahko rekli, da smo dirigenti alfa samci in dirigenti alfa samice skupnosti poklicnih glasbenikov. Goni, predvsem reproduktivni, lahko povzročijo ogromno strasti, psihične energije, konstruktivne ali destruktivne, kar se lahko izrazi tudi v glasbi, ki je prav tako silovita in izrazno izjemno intenzivna. V glasbi pa se pokažejo tudi strukturne podobnosti med njeno

⁴ Grafični primer sem sestavil iz slik, prosto dostopnih na spletu.

urejenostjo in urejenostjo narave. Izhodišče moje razprave je trditev, da strukturiranost narave, človeka, sveta flore in favne vodi do strukturiranosti našega duha; ta pa lahko nato pelje do podobne strukturiranosti naših izdelkov, dosežkov, tudi umetniških in glasbenih. Doživljanje narave je med drugim pomembno odvisno od občutljivosti opazovalca.

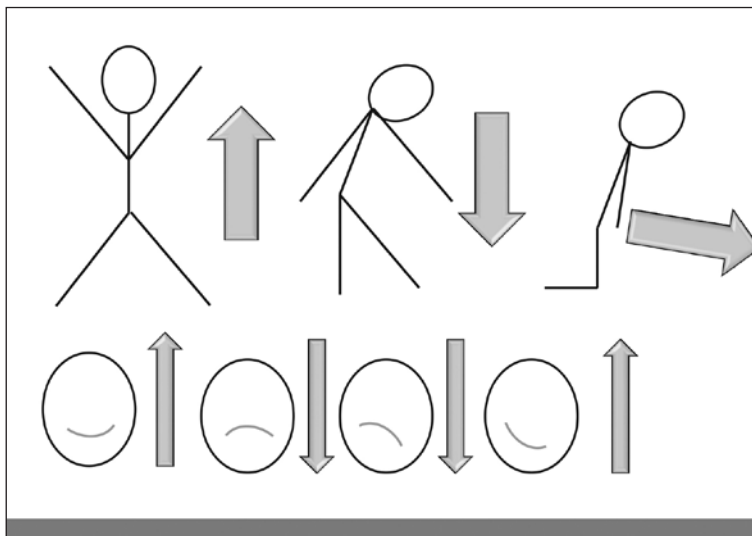


Primer 2, nekaj možnih vplivov narave na glasbeno kompozicijo, vplivi različnih delov telesa, razvoj in propadanje (gradacija in degradacija), preobrazba (mutacija), ponavljajoče se krožno gibanje (periodično gibanje), delitev in množitve, spreminjanje (variiranje), celična gradnja (jedro, telo, membrana) ipd.⁵

Obravnavano področje bi lahko sistematično razdelili na več načinov. Izhodišče je lahko neka neposredna povezava z zvokom ali posredna, shematična in strukturalna. Neposredna povezava med naravo in glasbo poteka preko nihanja in valovanja. Vsi zvoki so lahko kot osnova za izdelavo glasbenih del, prav tako lahko vse zaznavne vibracije prepoznamo kot neke vrste glasbo: npr., zvok in žvižganje vetra, grmenje, zvok dežja ali kapelj, zvok vode (potoki, reke, morje), oglašanje živali, ptičje petje ipd. Te zvoke lahko zdaj tudi posnamemo, obdelamo in vgradimo v glasbena dela (musique concrète, musique acousmatique). Posredna povezava med naravo in glasbo je veliko zapletenejša. Z glasbili lahko posnemamo zvoke narave in prav tako naravo (mimetična umetnost), glasbena dela pa so lahko kvalitativno in kvantitativno urejena na kakršnih koli elementih narave. To področje obsega prenašanje shem, struktur iz narave v glasbena dela, pri čemer za prenos uporabljamo številne možnosti, kot so npr. abstrakcija, grupiranje, štetje, strukturalno posnemanje, analogije ipd. Prva povezava poteka že na terminološki in percepcijski ravni. Glasbena doživljanja opisujemo s podobnimi izrazi kot opisujemo naravo: npr. moč, rast, gor, dol, temno, svetlo, barva, zaton, rakov kanon ipd. Posebnost so opisovanja gibanja in vpletanje retorike, npr. drobljenje, naraščanje, premolk, poudarek, dvig, padec (thesis, arsis, ictus), gravitacija ipd. Podobno kot je razmerje med gibanjem in retoriko je morda tudi razmerje med gibanjem in emocijo. Tok energije, ki ga zaznamo pri emociji, lahko prenesemo v potek glasbenega dela. Struktura narave je povezana s strukturo našega duha in ta s strukturo naših del, tudi umetniških. Vse, kar je okrog nas in v nas (našem telesu), zavedno ali nezavedno polni našega duha in lahko vpliva na gradnjo naših materialnih in duhovnih izdelkov. Doživljanje telesa in narave dojemamo zelo široko. Naj nesistematično naštejemo nekaj glavnih odnosov, ki lahko strukturalno vplivajo na ustvarjanje glasbe:

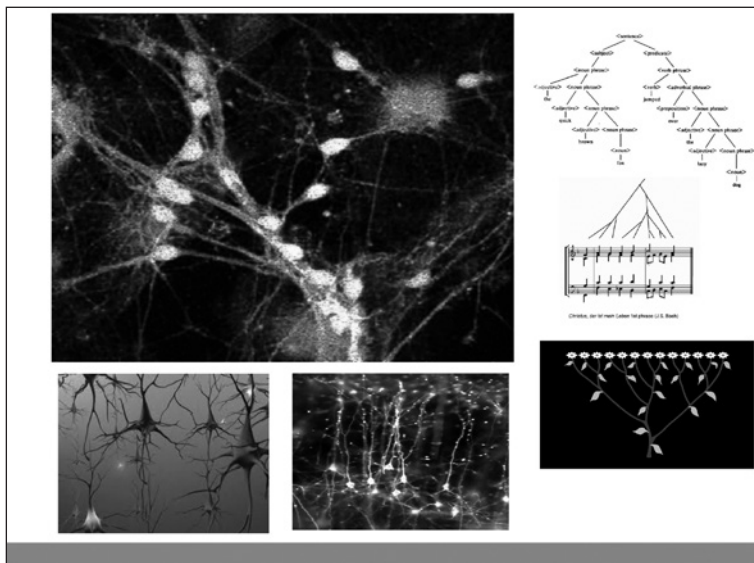
⁵ Grafični primer sem sestavil iz slik, prosto dostopnih na spletu.

1. zaznavanje zakonitosti in pravila delovanja v naravi, številni načini urejenosti, razmerja, sorazmerja, kontrasti, pa tudi stabilnost in nestabilnost življenja bitij v naravi.
2. pojav kvantitativnih in kvalitativnih lastnosti v naravi. Ko jo opazujemo, lahko štejemo njene elemente, npr. dele živalskih ali rastlinskih teles, ali človeškega, npr. pet prstov. Opazujemo lahko potek sprememb in delovanje njenih delov, npr. pospeševanje bitja srca, pešanje dihanja, slabitev telesne moči, trdnost skeleta, valovanje krvi po telesu itn. Podobne lastnosti so še statične, npr. velikost, hrapavost, mehkost, ali dinamične, npr. rast, progresija, razne kombinacije, variacije, krčenje, regresija ipd.
3. zaznavamo posebne kvantitativno-kvalitativne odnose, npr. dualnost, ternarnost ipd.



Primer 3, abstrahiranje konkretnih elementov telesnih in obraznih gibov ima lahko podobnosti v glasbenem posnemanju, zvočno upadanje kot nakazovanje propadanja, zvočna rast kot nakazovanje razvoja, rasti, npr. padajoča linija in »lamento« bas.

4. lastnosti narave lahko abstrahiramo, stvarnost poenostavljamo, odmišljamo konkretnosti, npr. drevo, skupina dreves, gozd ipd.
5. v odnose v naravi projiciramo svoje sheme urejenosti (gestalt).
6. svet okrog sebe vidimo kot igro, tako funkcionalno (npr. kot priprava na lov), kot za zabavo, posredno funkcionalno.
7. zaznavamo delitev vlog, funkcij, npr. biološka specializacija, tkiva, organi imajo pri delovanju organizmov različne vloge, v glasbi pa delimo zvočne sestavine na spremljavo in vodilni glas, ponavljamo ritmične vzorce, oblikujemo kontrapunkte ipd.
8. svet prepoznavamo kot specifično komunikacijo med različnimi bitji, npr. živali se med seboj kličejo.
9. svet okrog sebe lahko posnemamo (mimesis) na različne načine, funkcionalno (npr. lov na živali), lov razširimo v ritual, kot zabavo in ples ipd.
10. zaznavamo raznolikost živega (biološkega) in neživega okolja okrog sebe.
11. zaznavamo nenehno spreminjanje, ki poteka različno hitro, diskretno ali tekoče, zvezno.
12. zaznavamo tudi prilagajanje organizmov na nove spremembe, njihove modifikacije in mutacije.
13. zaznavamo gibanja posebnih vrst, kot so nihanje, utripanje, menjavanje, kroženje ipd.

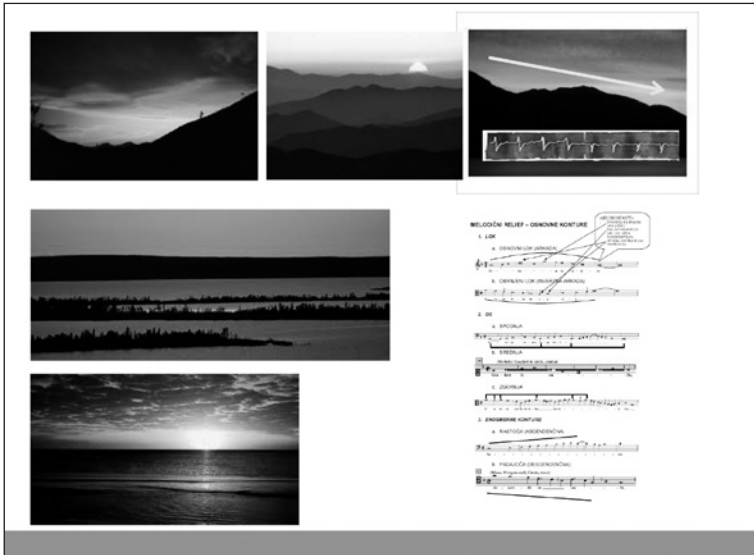


Primer 4, nevronske možganske mreže in drevesna urejenost, npr. jezika, glasbe.⁶

Bolj globinsko, nezavedno, kot to ugotavljajo nevrobiologi, nevrolingvisti, na ustvarjanje vplivajo naši običajni zaznavi nevidni, skriti odnosi, kot npr.:

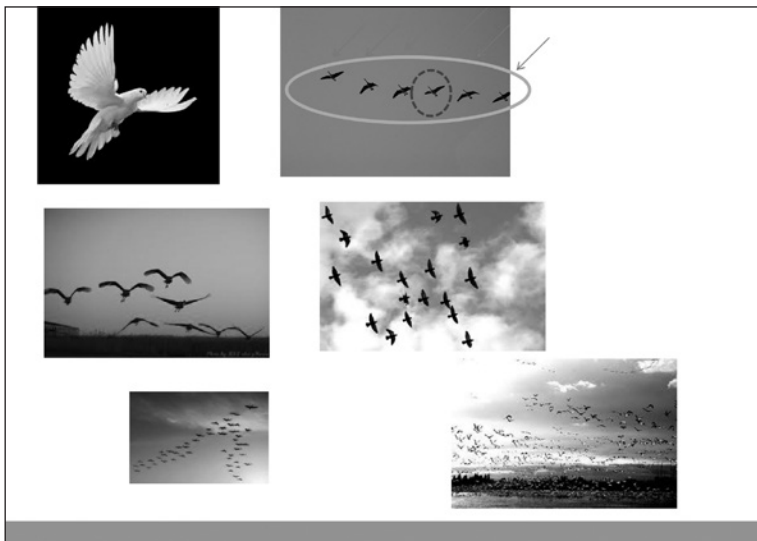
1. celica s svojo raznovrstno urejenostjo, npr. sferično, ki ima jedro, središče, težišče, celično vsebino in je omejena z membrano.
2. mikroskopske ali makroskopske transformacije, ki jih zaznamo posredno, npr. spremembe stanja organizma, spremembe magnetnega sevanja ipd.
3. morda vpliva na to, da svet dojemamo linearno in bipolarno, tudi značilnost dvojne vijačnice DNK in prav tako, da ima permutacija velik pomen pri ustvarjanju, npr. gen kot kombinacija in permutacija štirih nukleotidov, v glasbi pa vloga tetrakorda in prav tako permutacije ter kombinacije izbranega, omejenega števila tonov.
4. prav tako zaznavamo širjenje in večanje organskih sistemov, pa tudi njihovo redukcijo in umiranje.
5. posebno je razmerje med delom in celoto, npr. vodilna žival v skupini ali osamljeno drevo sredi gozdne jase ipd.
6. eden ključnih bioloških, anatomskih in fizioloških delov, vez med okoljem in našo zavestjo so možgani in njihova urejenost. Ključno vlogo pri tem ima možganska nevronska mreža s svojo zanimivo urejenostjo, ki jo intenzivno raziskujejo nevrobiologi. Morda je prav ta mreža vzrok, da številne pojave dojemamo urejene hierarhično, z drevesno strukturo. Takšno drevesno strukturo lahko prepoznamo v arhitektonski in metrični urejenosti glasbene oblike.

⁶ Grafični primer sem sestavil iz slik, prosto dostopnih na spletu.



Primer 5, relief pokrajine in melodični relief.⁷

Strukturno vpliva na glasbo tudi topografija, pokrajina in njen relief. Melodijo lahko primerjamo z obrisom pokrajine, npr. melodije ravnine imajo ožji obseg, vrtijo se tesno okrog note finalis. Melodije s hribov imajo več intervalnih skokov gor in dol in večji obseg.

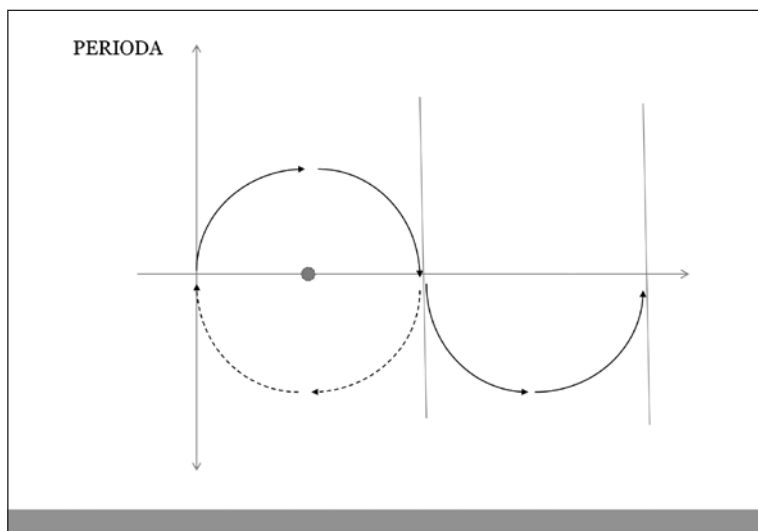


Primer 6, gibanja bitja in skupine, jate, razmerja med delom in celoto, posameznikom in skupino, tonom in skupino tonov.⁸

⁷ Grafični primer sem sestavil iz slik, prosto dostopnih na spletu.

⁸ Grafični primer sem sestavil iz slik, prosto dostopnih na spletu.

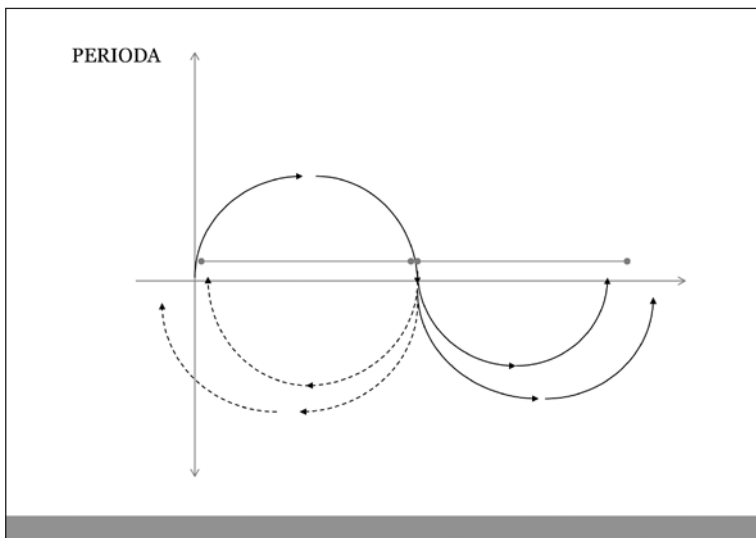
Ob koncu uvoda bi omenil še grupiranje, razmerje med delom in celoto, kroženje in iz njega izvirajočo periodiko. Vsa razmerja, lastnosti in odnose bi lahko ponazoril z matematičnimi izrazi ali kognitivnimi vizualizacijami. Naj na kratko predstavim shematični odnos pri glasbeni periodiki (primeri 7, 8 in 9).



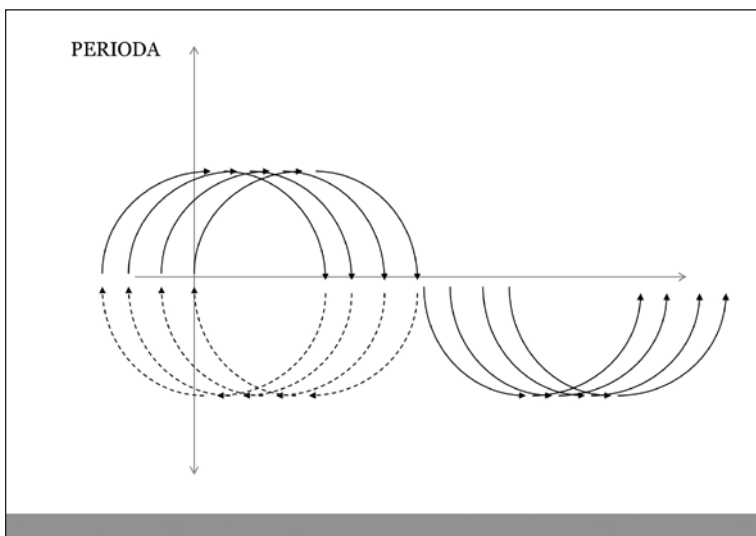
Primer 7, perioda in shema, s katero lahko ponazorimo periodično urejenost glasbe.

Kroženje lahko prepoznamo kot tok, v katerem se pojav bolj ali manj regularno ponavlja (npr. kroženje sonca, lune, krvi v telesu, vode v zaprtem sistemu, gibanje denimo mlinskega kolesa in podobno). Pomembno je, da zaznamo sorazmerno pravilno, urejeno ponavljanje.

V glasbi kroženje razgrnemo v obliko, ki jo določata linearni potek v času in gibanje zvoka po navpičnem prostoru. Periodično gibanje ima lahko središče, jedro, težišče, srce. Periodo ločimo z zaključkom, npr. s kadenco. Ponavljanje ima tu ključno oblikovno vlogo, če ga ni, ni periode.



Primer 8, progresijo ali regresijo v poteku periodično urejene glasbe lahko dosežemo s spiralnim odnosom.



Primer 9, shematični prikaz večdelnega periodičnega gibanja, npr. pri polifoniji, ponazoritev štiriglasnega kanona.

Nanizal sem nekaj elementov naravne glasbene govornice. In kaj bi bilo njeno nasprotje, nenaravna glasbena govornica? Odgovor ni lahek, kot ni lahek odgovor na to, kaj je naravni in kaj umetni material? Vsakdo od nas bo imel les za naravni material in plastiko za umetnega. Podobno lahko trdimo za glasbo. Glasbila, ki so narejena iz naravnih materialov, petje, toni, ki so uglašeni v harmoniji z naravo, komponirani po naravnih shemah v glasbena dela, tvorijo naravno glasbo. In nenaravna glasba je tista, ki ne sledi urejenosti narave, ampak poljubnim umetnim sistemom, npr. družbenim, prosto ustvarjenim, z zvoki, ki jih v naravi ni in so ustvarjeni umetno, sintetično ter

studijsko obdelani z različnimi elektronskimi napravami oziroma glasbili. Vendar, mar ni tudi plastika, sicer umetna snov, utemeljena na organskih polimerih, grajena na umetnih kombinacijah snovi, ki so iz narave? Velja podobno tudi za umetne zvoke? Gre pri njih morda samo za drugačno obliko naravnih zvokov? Morda bi dilemo lahko razrešili tako, da bi rekli: naravna glasbena govorica je prepoznavno blizu naravi in njeni zvočnosti, podobno kot je les blizu svojemu viru, drevesu. Plastika pač ni blizu nobeni snovi iz narave, razen, seveda, svojim skritim gradnikom, ki pa so nam, če ne uporabimo dosežkov in postopkov kemijske in fizikalne znanosti, skriti. Glasba, v kateri poslušalci ne prepoznamo odnosa z naravo ali narave, je povsem abstraktna in nekonkretna.

Naj predstavim še dva neposredna primera možnih vplivov narave na glasbo. Prvi je abstraktna, shematična uporaba zvoka kukavice, z drugim primerom pa povezujem gibanje zvoka slapov s strogim stavkom polifonije.

Primer imitacije zvoka narave – kukavica

1 angleško	cuckoo	
2 albansko	cuqe	
3 azerbajdžansko	ququ	
4 baskovsko	kuku	
5 češko	kukačka	
6 dansko	geg	
7 estonsko	kägu	
8 finsko	käki	
9 francosko	coucou	
10 kwangalsko (Bantu)	mukuku	
11 grško	κουκου	
12 hindujsko	kōyala	
13 indonezijsko	gila	
14 italijansko	cuculo	
15 japonsko	kakkō	
16 kitajsko	būgū niāo	
17 korejsko	ppeokkugi	
18 nemško	kuckuck	
19 rusko	kukushka	
20 turško	guguk	
21 vietnamsko	chim cu	

Primer 10, slika kukavice in poimenovanja zanj v več jezikih.⁹

Na enem preteklih simpozijev sem predstavil himnično kvarto in njeno emocionalno, previsoko intoniranje.¹⁰ Ljudje ptičje petje najbrž že tisočletja opazujemo, spremljamo in se navdušujemo nad njim. Številni evropski skladatelji so navdih za svoje motive dobivali od ptic in njihovega petja, npr. Händel, Mozart, Beethoven, Messiaen, če naštejemo samo nekaj najbolj znanih.¹¹

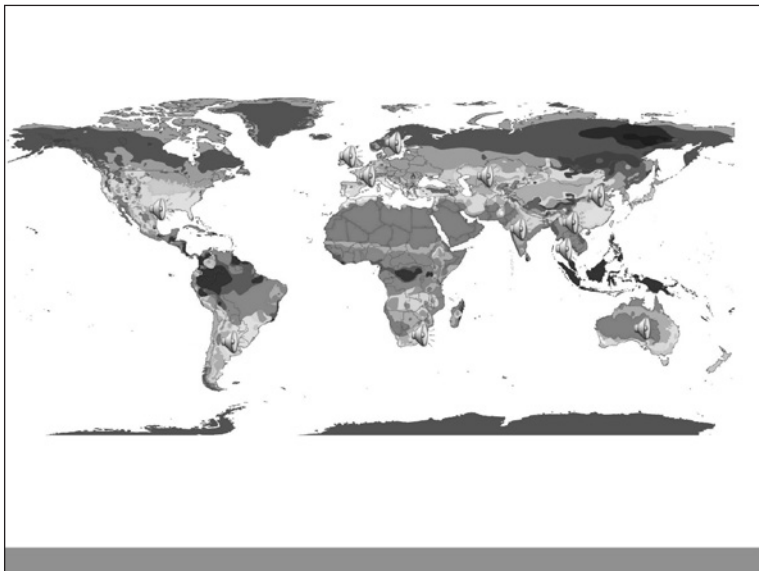
Kukavičje petje je med različnimi narodi sveta izjemno priljubljeno. Že ime za običajno, evroazijsko kukavico je onomatopejsko, njeno oglašanje, petje pa zelo specifično. Pravijo, da »kliče svoje ime«. Kukavica je med nami zelo priljubljena in znana ptica ter nastopa v številnih najbrž že zelo starih prispodobah.¹² Je tudi izjemno dobro raziskana, tako zoološko (ptica selivka, podtika jajca v tuja gnezda, znanilka pomladi), kot tudi literarno, simbolično, muzikološko, kompozicijsko, mitološko itn. Njen glasbeni vzorec določa sorazmerno enakomerno ponavljanje padajoče male terce.

⁹ Slika kukavice je prosto dostopna na spletu.

¹⁰ Glej tudi Norman D. Cook, *Tone of Voice and Mind*, Johan Sundberg, *Speech, Song, and Emotions, Music, Mind, and Brain*, ed. Manfred Clynes, str. 137

¹¹ Glej <http://www.youtube.com/watch?v=h68SWVt4g&feature=related>, december 2012

¹² Glej Janez Keber, *Živali v prispodobah 2*, str. 77



Primer 11, kukavica prebiva po vseh območjih z zmernim podnebjem.¹³

Internet je postal svojevrstni prostor, podoben galaksiji. Ugotavljamo, da ima tudi že svojsko »globalno zavest«. Eric Schmidt, izvršni direktor Googla, je zapisal »the web is evolving towards a collective intelligence, a collective consciousness«.¹⁴

Iz te galaksije informacij lahko »potegnem« tudi glasove kukavic iz vsega sveta, ki različnih vrst živijo povsod, kjer so kolikor toliko znosne podnebne, predvsem pa temperaturne razmere. Vsaka vrsta ima svojo melodijo. Ornitologi ločijo več vrst oglašanja kukavice: klic (call), melodijo (song), melodijo in klic, poziv (alarm) in drugo.

Evroazijska kukavica se podobno oglašva v pasu od Japonske do Švedske, Irske, sredozemskih držav in tudi v podsaharski Afriki, kamor se seli.¹⁵

Intervalni in ritmični vzorec je izjemno značilen, v glasbi nastopa v vedrih, veselih skladbah in šaljivih, pomladnih razpoloženjih. Cookova¹⁶ oznaka za malo terco kot interval žalosti je tu očitno preozka. Problematično je že to, da pomen pripisujemo posameznim intervalom in ne intervalnim oziroma melodičnim kombinacijam in vzorcem. Kadar je padajoča mala terca kot del durovega akorda, del značilnega ponavljanja, ustvarja veselo razpoloženje. Takšno nastopanje male terce najdemo tudi v igrivih, otroških pesmih. Tu bi se bilo dobro vsaj na kratko dotakniti intonacije terce. Vsekakor je razlika med intoniranjem harmonske in melodične terce; melodična je lahko intonirana veliko bolj prosto.

Če želimo intonirati naravno harmonijo, pa moramo upoštevati alikvotno, naravno intonacijo, tako kot jo pokažejo npr. Lissajoujeve figure kompleksnega harmonskega gibanja.¹⁷ Lani sem izvedel prikaz harmonske intonacije v diskretnem padanju kvarte do sekunde znotraj čisto intonirane kvinte. Slike dobro kažejo, kje med toni nastopi ujemanje in kje ne. Poslušalci kakovost intonacije kvintakorda občutimo. Slabše ujemanje je za nas bolj disonančno. Melodična intonacija padajoče terce pri kukavici pa je lahko zelo pestra.

¹³ Slika zemljevida je prosto dostopna na spletu.

¹⁴ Glej <http://www.deltaworld.org/technology/Schmidt-former-President-of-Google-Internet-regulatory-attempts-will-fail>, december 2012

¹⁵ Glej <http://www.xeno-canto.org/browse.php?query=cuculidae>, december 2012

¹⁶ Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press 1959, v prevodu Jezik muzike, Nolit 1982

¹⁷ Glej <http://www.youtube.com/watch?v=BhZpvGSPx6w>, december 2012

Ljubljana, 5. in 6. marec 2012							
	Primer 1	Primer 2	Primer 3	Primer 4	Primer 5	Primer 6	Primer 7
Letni časi	Zima	Zima	Zima	Zima	Zima	Zima	Zima
	Pomlad	Pomlad	Pomlad	Pomlad	Pomlad	Pomlad	Pomlad
	Poletje	Poletje	Poletje	Poletje	Poletje	Poletje	Poletje
	Jesen	Jesen	Jesen	Jesen	Jesen	Jesen	Jesen
	Nič	Nič	Nič	Nič	Nič	Nič	Nič
Razpoloženje	Veselo	Veselo	Veselo	Veselo	Veselo	Veselo	Veselo
	Zalostno	Zalostno	Zalostno	Zalostno	Zalostno	Zalostno	Zalostno
	Umirjeno	Umirjeno	Umirjeno	Umirjeno	Umirjeno	Umirjeno	Umirjeno
	Jezno	Jezno	Jezno	Jezno	Jezno	Jezno	Jezno
	Nesrečno	Nesrečno	Nesrečno	Nesrečno	Nesrečno	Nesrečno	Nesrečno
	Besno	Besno	Besno	Besno	Besno	Besno	Besno
Drugo:	Ljubeznivo	Ljubeznivo	Ljubeznivo	Ljubeznivo	Ljubeznivo	Ljubeznivo	Ljubeznivo
Barva	Bela	Bela	Bela	Bela	Bela	Bela	Bela
	Rdeča	Rdeča	Rdeča	Rdeča	Rdeča	Rdeča	Rdeča
	Rumena	Rumena	Rumena	Rumena	Rumena	Rumena	Rumena
	Zelena	Zelena	Zelena	Zelena	Zelena	Zelena	Zelena
	Roza	Roza	Roza	Roza	Roza	Roza	Roza
	Modra	Modra	Modra	Modra	Modra	Modra	Modra
	Rjava	Rjava	Rjava	Rjava	Rjava	Rjava	Rjava
	Črna	Črna	Črna	Črna	Črna	Črna	Črna
	Vijolična	Vijolična	Vijolična	Vijolična	Vijolična	Vijolična	Vijolična
	Siva	Siva	Siva	Siva	Siva	Siva	Siva
Drugo:							
Živali	Lev	Lev	Lev	Lev	Lev	Lev	Lev
	Riba	Riba	Riba	Riba	Riba	Riba	Riba
	Mačka	Mačka	Mačka	Mačka	Mačka	Mačka	Mačka
	Konj	Konj	Konj	Konj	Konj	Konj	Konj
	Ptica	Ptica	Ptica	Ptica	Ptica	Ptica	Ptica
	Opica	Opica	Opica	Opica	Opica	Opica	Opica
	Kača	Kača	Kača	Kača	Kača	Kača	Kača
	Zajec	Zajec	Zajec	Zajec	Zajec	Zajec	Zajec
Drugo:							
Opombe:							
Odlomek poznani. Naslov:							

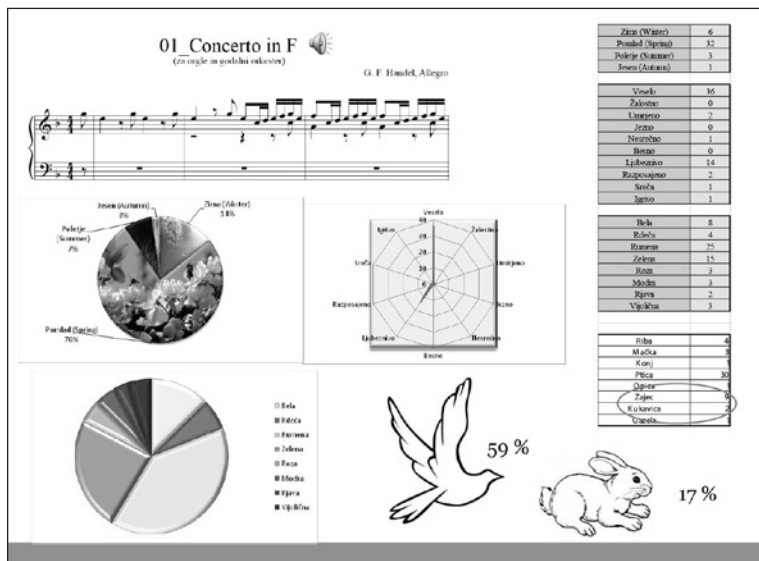
Primer 12, testna pola za hiter odziv testirancev na poslušano glasbo.

Zanimalo me je, ali pri poslušanju melodij s padajočo malo terco ali brez nje lahko poiščem kakšne percepcijske vzorce. Vokalna glasba z besedilom in instrumentalna glasba brez njega se glede na poslušalčovo razumevanje in doživljanje precej ločita. Dojemanje melodije ima v vsebini besedila močno oporo, medtem ko instrumentalna glasba tega percepcijskega naslona nima. Emocionalno sporočanje je zato v vokalni glasbi z besedilom zahtevnejše, saj ima že jezik sam logično in prozodično (emocionalno) komponento.¹⁸ Melodija vokalne glasbe z besedilom lahko sledi prozodiji uglasbenega besedila v ritmu ali tempu govora, spremembah v jakosti glasu in spremembah v tonski višini.¹⁹ Melodija v vokalni ali instrumentalni glasbi pa ima lahko tudi onomatopejske motive.

Svojim študentom (n=42) sem predvajal sedem motivov. Zanimal me je njihov emocionalni odziv, ki sem ga sprožil v štirih ravneh, kot asociacijo na letne čase, verbalne opise emocij, barve in živali. Lahko bi dodal še kaj, vendar menim, da je to za prvi vtis dovolj. Vsekakor je preprost poskus zgolj ilustrativen.

¹⁸ Glej Steven B. Katz, *The Epistemic Music of Rhetoric*

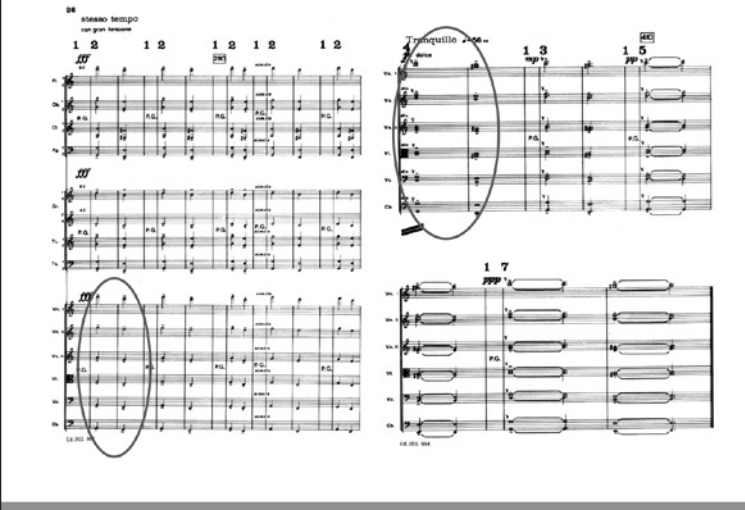
¹⁹ Glej tudi Norman D. Cook, *Tone of Voice and Mind*, str. 101



Primer 13, prikaz rezultatov na predavanju za prvi glasbeni primer.

Testirancem sem predvajal sedem različnih odlomkov melodij, ki so imele, ali pa ne, interval padajoče male terce. Zanimivo je, da je ponavljajoča se padajoča mala terca spodbujala asociacije na pomlad, čustva veselja, ljubeznivosti, asociacijo na zeleno in rumeno barvo, barvi narave, na ptico, čeprav melodije testiranci niso poznali in niso navajali kukavice.

Melodije, ki takšne intervalne kombinacije ali intervala niso imele, pa tovrstnega odziva niso spodbujale. Oblikoval sem tudi dve dodekafonski seriji. Serija s padajočimi malimi tercami je delovala nekoliko bolj optimistično kot brez njih.



Primer 14, Alojz Srebotnjak, Vox naturae, Klic narave in uporaba padajoče male terce.

Posnemanje kukavice v klasični glasbi vidim v štirih stopnjah:

1. prva so skladbe z besedilom, kjer je percepcija najbolj enotna in enostavna.
2. nato instrumentalne skladbe, v katerih je percepcija bolj individualna, ohlapna in širša.
3. zatem skladbe, v katerih skladatelji padajočo malo terco uporabijo simbolno, mitološko, kot oznako za naravo (npr. Srebotnjak, Rahmaninov).
4. lahko pa imamo skladbe s padajočo malo terco, v katerih je konkretna vsebinska povezava z njenim pomladnim pomenom zelo oddaljena; skladbe so sicer živahne, imajo radostno, mladostno, pomladno vsebino in sporočilo, npr. skladbi Jacobusa Gallusa Resonet in laudibus, Musica noster amor, zavestne izbire male terce pa ne moremo ugotoviti.

Zaenkrat ne morem ugotoviti, kolikšen je bil morebitni vpliv motiva kukavice na konstrukcijo s takšnim pomenom. Vsekakor ima ponavljajoča se mala terca ali posamična padajoča mala terca določeno glasbeno-jezikovno (semiotično, semantično in pragmatično) vrednost.

The image shows the title page of the cantata 'Vesna' (Spring) by Sergei Rachmaninoff, arranged for voice, chorus, and orchestra. The title page is framed by an ornate border and contains the following text: 'Посвящается Н.С.МОРОЗОВУ.', 'КАНТАТА ВЕСНА.', 'НА ТЕРЦЕТЬ И Л. НЕКРАСОВА ДЛЯ БАРИТОНА, ХОРА И ОРКЕСТРА', 'С. РАХМАНИНОВА', 'СОЧ. 20.', 'ОРКЕСТРАЛЬНЫЙ ДИРИЖЕР О.П. ТРАПАСА', 'УЧЕНИКИ РАХМАНИНОВА А. ГИТТЕЛ', 'ПЕЩО-БРЕЖИЦА ГОРНО-ИЗДАТЕЛЬСКО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЦЕНТР', 'ДИРЕКТОР СЕРГЕЙ А. ГАБОВ', 'ИЗДАТЕЛЬСТВО РАХМАНИНОВСКОГО ЦЕНТРА', 'EDITION GUTTHEIL'. To the right is a page of the musical score, featuring multiple staves for voice, chorus, and orchestra. A large oval highlights a specific passage in the score, which corresponds to the 'falling minor third' mentioned in the text.

Primer 15, Sergej Rahmaninov, odlomek iz kantate Vesna, v kateri padajoča mala terca simbolizira pomlad.

Padajoča mala terca je v nekaterih okoliščinah lahko sprožilec pozitivnega razpoloženja in percepcije narave. Seveda pa ima interval še množico drugih pomenov, prav tako ima lahko zgolj konstrukcijsko, neemocionalno in prosto kompozicijsko vlogo.

XXVIII. Musica noster amor Jacobus Obispo

Primer 16, padajoča mala terca v skladbi Musica noster amor kot morebitni interval za spodbujanje veselja.

Rastoča mala terca običajno izraža žalost in tragičnost, kot je zapisal že D. Cook. Morda takšna terca deluje kot antiteza padajoči. Če je padajoča vesela in oznanjuje pomlad ter srečo, je obrnjena njeno nasprotje: označuje žalost, bolečino, nesrečo in smrt. Obe terci tako tvorita kontrastni par.

GIBANJE IN POLIFONIJA



Primer 17, za izdelavo skladbe sem uporabil zvok slapa z youtubea, http://www.youtube.com/watch?v=ZR_A5VwNWLQ (december 2012), namenjen sprostitvi.

Polifonijo prepoznam tudi v naravnem zvoku. Na spletu sem našel fotografijo slapa in njegov zvok (glej primer 17).

GIBANJE IN POLIFONIJA

Source: Giovanni Palestrina, *Super flumina Babylonis*, 1584, in *Il libro primo di Massime*, Op. 10, No. 10. C. P. P. Palestrina, *Super flumina Babylonis*, 1584. *Massime libro primo, Op. 10, No. 10*

Primer 18, izhodiščna skladba, štiriglasni ofertorij G. P. Palestrine, *Super flumina Babylonis*, začetek.

Pojem polifonije lahko razširimo na vse tisto, kar vsebuje več sočasno potekajočih se sorazmerno samostojnih sestavin, povezanih v bolj ali manj harmonično celoto. Predstavil bom možno interpretacijo polifonije kot kombinacije toka štirih linij, ki so lahko kar koli, tudi slapovi. Polifonijo lahko doživimo iz narave kot preobrazbo v glasove in jo spet vrnemo naravi. Oblikoval sem elektroakustično skladbo, v kateri si sledijo zvok slapov, zvok slapov skupaj z motetom G. P. Palestrine *Super flumina Babylonis* z elektronskimi zvoki, za tem sledi odsek z zborovsko izvedbo skladbe, v sklepnem delu pa ponovno nastopi zvok slapa.²⁰ Moj cilj je bil prikazati možen vzgib, vpliv gibanja v naravi na oblikovanje in doživljanje polifonije v glasbi. Gibanje studenta, slapa, je elektroakustično obdelano. Zvok slapa²¹ je s programom Sound Forge²² transformiran v štiri frekvenčna območja, ki ponazarjajo štiri glasove različnih barv in višin; sopran, alt, tenor in bas. Glasove sem razporedil natančno po kontrapunktičnem, teksturnem poteku mojstrovine skladatelja G. P. Palestrine, *Super flumina Babylonis*. S programom Finale²³ sem pripravil posnetek z sintetičnim zvokom glasov, ki mu je sledil posnetek skladbe s pravim zborom.

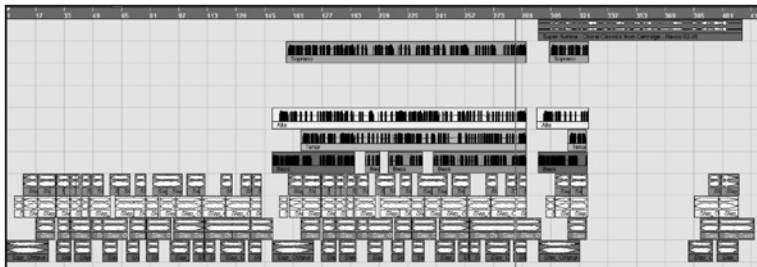
Gre za posredovanje mojega doživljanja gibanja slapov v kombinaciji s Palestrinovo skladbo *Super flumina Babylonis* na način *musique concrète*. Želel sem ustvariti lok tako, da bi iz gibanja slapov izdvojil melodije Palestrinove skladbe, ki jo ob koncu spet preplavijo toni slapa. Zvoke slapov sem kombiniral po teksturnem vzorcu Palestrinove skladbe.

²⁰ European Choral Music, Christ Church Cathedral Choir Oxford, <http://naul.naxosmusiclibrary.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/>, december 2012

²¹ http://www.youtube.com/watch?v=ZR_A5VwNWLQ, december 2012

²² Sound Forge Software 9.0e, <http://www.sonycreativesoftware.com/>, december 2012

²³ Finale 2012b, <http://www.finalemusic.com/>, december 2012



Primer 19, kombinacija polifonije slapov, prepletanja elektroakustičnih tonov po partituri skladbe Super flumina Babylonis, zborovski posnetek iste skladbe in ponovna priključitev polifonije zvoka slapov ter njeno izzvenenje v zvok slapov. Uporabil sem program Cubase AI 5.

Sklep

V sklepu naj se »vrnem k naravi« in z njo končam. Naravna glasbena govorica je tista, ki jo ljudje dojemamo sorazmerno spontano, po možnosti ne glede na to, v katerem delu sveta smo rojeni. V prispevku sem želel opozoriti na nekatere možne strukturne povezave med naravo in glasbo. Skušal sem razmisliti in skicirati splošen koncept sistematične obdelave področja.

Tudi sodobni človek je, ne glede na pogosto urbano odtujenost, ki je nastala že z industrializacijo in urbanizacijo po drugi polovici 18. stoletja, v bolj ali manj tesnem odnosu z naravo. Pomislimo na meditacijo ob naravnih zvokih, rekreacijo v naravi, fengšu (fengshui) urejenost bivanja, newagejevsko glasbo, teozofska razmišljanja ipd. Naši običajni glasbeni nastopi so z naravnimi glasbili iz lesa, kovine, strojene kože, tekstila, seveda pa tudi z glasbili iz umetnih materialov. Ne glede na človekovo potrebo po iskanju novih zvočnih prostorov, ostajamo v stiku z naravo in si celo zelo prizadevamo, da bi bilo to okolje čim bolj zdravo (ekologija). Prav tako bosta, če bo le elektrika, zmeraj obstajali obe glasbi, naravna in umetna, referencialna in absolutna, mimetična in nemimetična, čeprav meja med naravno in umetno glasbeno govorico ni povsem preprosta. Meje so včasih zelo zabrisane, podobno kot med urbanim in ruralnim svetom. Še najbolj umetna je elektronska, sintetična, monotona, klišejska glasbena plastika, ki naš zvočni prostor obilno preplavlja, podobno kot cenene, plastične igračke. Tudi to je glasba, navsezadnje je to lahko kakršna koli, urejena ali neurejena kombinacija zvokov in tišine. Poslušalec je tisti, ki lahko, tako ali drugače, osmisli vse, kar sprejema in doživlja. Očitno imajo ljudje veselje z obojem, prav tako kot imajo otroci, denimo, veliko iskrenega veselja tudi s plastičnimi igračkami; pa tudi takšna »plastična« glasba je derivat naravne.

Če npr. razmišljam o dodekafoniji ugotovim, da izvira iz naravnega, dur-molovega kromatičnega sistema. Pa vendar dodekafonski sistem s tem, ko zanika terčno harmonijo in tonalnost, negira svojo lastno intonančno in harmonsko osnovo. Sistem enolično temperirane uglastitve (equal temperament) je namenjen naravni, terčni, enharmonični in kromatični harmoniji. Boljša bi bila kakšna drugačna uglastitev. Eden glavnih problemov, da se to še ni zgodilo, je konstrukcija obstoječih glasbil. In kot se bodo v prihodnosti morda pojavili cyborgi, kibernetični organizmi (cybernetic organism), kombinacija bioloških in umetno, elektromehansko, robotsko ustvarjenih delov, zakaj ne bi imeli takšnih kombinacij tudi v umetnosti, v glasbi? Toda tudi pri humanoidnih robotih bomo za njihovo gradnjo uporabili biološki vzorec. Podobne so morda algoritemske skladbe, tiste, ki jih je zanimivo ustvaril ameriški kolega Dave Cope; so umetno generirane skladbe po naravno oblikovanih, kot denimo 16. Bachova invencija.

Naj končam nekoliko klišejsko, z znamenito mislijo, ki jo pripisujejo Heraklitu: *Panta rhei*; če prevedem z aoristom, vse je teklo, teče in bo. Tudi ko nas ne bo več in bodo studenci tekli ... Iz globin narave smo in tja se, počasi, vsi vračamo.

Kratek izbor literature:

- Deryck Cooke: *The Language of Music*, Oxford University Press 1959, v prevodu *Jezik muzike*, Nolit 1982.
- Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag 1982, v prevodu *Glazba kao govor zvuka*, Algoritam 2008.
- Marc Leman (ed.): *Music, Gestalt and Computing*, Springer 1997.
- Anthony Storr: *Music and the Mind*, HarperCollinsPublishers 1997.
- Nils L. Wallin: *Biomusicology, Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*, Pendragon Press 1991.
- Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown (ed.): *The Origins of Music*, The MIT Press 2000.

Andrej Misson

SOME PRELIMINARY THOUGHTS TO THE NATURAL LANGUAGE OF MUSIC

ABSTRACT

*The paper unveils a problem of the relationship between nature, music and its language, founded on animate or inanimate nature. The author argues that the structurality of nature leads to the structurality of spirit, which, in its turn, can lead to the similar structurality of artistic works, including those, based on music and sound. The discussed matter is divided into two groups; the link between music and nature can be direct – through sounds or vibrations – or indirect – that is, much more complex and extensive. The basic influence of nature can be schematic, with the conscious or unconscious blending of the structures deriving from nature with the music composition structure. Briefly mentioned in the paper are also some of the possible forms of such influence, for example, the effect of the landscape contour on melodic relief or the impact of the periodic phenomena in nature on periodic movement in music. Presented here as well is the abstraction of singing of the Eurasian cuckoo's singing, expressed in music with the recurring, diminishing minor third. Such an interval usually triggers a response of joy and symbolises spring, nature and life. Another link presented in this discussion is the one between the sound of four waterfalls and the four-voice polyphonic motet *Super flumina Babylonis* by G. P. Palestrina. And it is exactly this link that the author used to create an electro acoustic composition, in which the waterfalls' polyphonies intertwine with the singing of a mixed choir. The texture of waterfalls equals the texture of Palestrina's motet. The boundary lines between artificial and natural music are not entirely distinct. Music can be - as a more or less organised combination of tones, sounds and silence - in a closer or looser relationship with nature. The author concludes that in any case we and the music form together only a part of nature, even though it may seem a bit more distant from us, hidden beyond the walls and society, the very same way as our compositions may seem distant from nature itself.*

KONCEPTI NARAVE V SLOVENSKI GLASBI

Pred pregledom slovenske »narave« v glasbi bi uvodoma spomnil na dva teoretska poudarka, ki zadevata pojem narave v glasbi.

1. Pojem narave, opozarjata urednici zbornika o naravi v glasbeni teoriji (Clark / Rehding 2006)¹, prinaša »multifarious conceptions of nature, located variously between scientific reason and divine power“ (nepaginirano). Naravo torej locirata med skrajnici neke racionalne metodologije in bolj ali manj arbitrarnega iskanja prispevkov za učinke glasbe: tako je na eni strani »narava« sopomenka za bolj ali manj predvidljivo **metodo**, znanost (vedo, disciplino), kot npr. pri Rameaujevem nauku o harmoniji kot »naravnem principu« glasbe, medtem ko jo avtorici na drugi strani razkrivata kot del bolj ali manj arbitrarnega **kognitivnega procesa** iskanja analogij med zvočnostjo in najrazličnejšimi pojavi (kot v estetiki okusa ali hermenevtiki glasbe).
2. Carl Dahlhaus je pojem narave uvrstil med **instance glasbenoteoretskega diskurza** – ob tradiciji, razumu, klasičnosti, praksi in zgodovini (Dahlhaus 1984: 34-63):² med »Instanzen, die um so unanfechtbarer wirkten, je undeutlicher der Begriff war, den man sich von ihnen machte.« (Dahlhaus 1984: 39). Dahlhaus opozori na razliko med »schleglovsko« romantično estetike genija in renesančno, v osnovi »aristotelovsko« teorijo posnemanja kot na v romantiki ponovno obujeno sholastično razliko med stvariteljsko in ustvarjeno naravo, med natura naturans in natura naturata. Čeprav poimenuje samo dva zgodovinska primera pojmov, izpeljanih iz te opozicije (narava/konvencija, narava/zgodovina, 40), Dahlhaus povzame dvojico v smislu generatorja bodisi »spekulativnih« **bodisi »empirično« razumljenih pojmovanj narave** (40).

Iz obeh primerov teoretske utemeljitve pojma narave je mogoče domnevati, da se izraz nanaša bodisi na neke načine izdelovanja, na poetiko, ali pa spremenljivke pragmatiko recepcije.

Zato v nadaljevanju ponujam prerez temeljnih pojmovanj narave v sodobni slovenski glasbeni ustvarjalnosti skozi tri skladateljske perspektive – in sicer: Lojzeta Lebiča, Vinka Globokarja in Uroša Rojka – izhajajoč iz vprašanja: v kolikšni meri je »narava« poetološko vodilo in v kolikšni recepcijska spremenljivka?

Lojze Lebič (1934)

Na Slovenskem je med redkimi omenjeno sholastično-romantično dihotomijo med stvariteljsko in ustvarjeno naravo tematiziral Lojze Lebič. Razlaga jo kot razliko med poetiko in estetiko glasbene forme:

»Vprašanje forme je v glasbi tako zelo občutljivo, ker pri isti skladbi obstaja v dvojniki. Prvem, ki se pusti opazovati in analizirati kot objekt v prostoru – forma formata, in drugem, ki se razodene pri poslušanju kot struktura v času – forma formans.« (Lebič 2000: 104-105)³

Dvojnost »naravoslovnega« in »spekulativnega«, s strani poslušalčevega ušesa dodana pomenska plast se pri Lebiču kaže v prepričanju, da glasba „ni samo ‚harmonija in število‘ in božja [=naravna] igra razmerij“, temveč vselej „tudi ‚diabolus in musica““ (Stefanija 1996),⁴ neki odklon, nujno nasprotje od »naravnega reda«. Svoje delo Lebič razume kot „uokvirjanje, ko se kaj iz nega sveta

¹ Suzannah Clark and Alexander Rehding, ur., *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

² Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert II – Deutschland, Geschichte der Musiktheorie*, Band 10, Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

³ Lebič, Jelena in Hanka (ur.) Lojze Lebič. Od Blizu in daleč. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000.

⁴ Pogovor z Leonom Stefanijo, *Ako nema novog, nema ni starog*, Vijenac 62/IV (16. svibanj), Zagreb 1996.

znajde v drugem“ (Zlobec 2004)⁵ – iz fizičnega sveta v metafizičnem, duhovnem: torej kot nenehno prepletanje stvariteljske in ustvarjene narave, elitizma in zabave, preteklosti in sodobnosti, lokalnega in arhetipskega ipd. Skladatelj je torej tisti, ki naj v skladbah združuje neko naravno danost akustičnega sveta in izmuzljivost semantičnih, vselej kulturno pogojenih plasti.

Pri Lebiču je pojem narave izrazito dvojen, razpet med »naravno« naravo in naravo človeka. Narava ni le poetološka iztočnica, temveč »svetovnonazorski oder«, kjer se odvija življenjsko gledališče, ali, kot pravi sam za neko svojo skladbo, »večen turnir dobrega in zla« (Lebič 2010).⁶

Vinko Globokar (1934)

je nekoliko bolj posplošujoče zabrisal pri Lebiču še pomembno razliko med naravo ustvarjenega in naravo slišane. Vsaj v štirih besedilih je izpostavil, da je »vsak organizacijski model, ki izvira iz narave ali kulture, izhodišče glasbenega izumljanja«. ⁷ Prepričan v to, da je zamisel o naravni danosti dur-molovega tonskega sistema utopija, Globokar z enako ostrino, kot je »estetsko zmotu« še v zgodnjih izdajah *Die Lehre von den Tonempfindungen* ostro formuliral H. Von Helmholtz,⁸ odpira navzven, v smer svobode glasbene forme in izraznosti: »Akcijsko polje se je razširilo, materiali so se uveljavili, posameznik in kolektiv se morata zavedati, kaj želita kje in s čim producirati, prevzeti pa morata za to tudi odgovornost.« (Drobne refleksije št. 1; v Globokar 2002). Globokarjev namen je jasen, prosvetiteljski: glasba bodi »kritično razčlenjevanje glasbenega, družabnega, človeškega, političnega položaja na različnih ravneh«⁹.

Za razliko od Lebičeve eksplicitne poetike, ki razkriva neko elementarno napetost med obema pojmom narave, stvariteljsko in ustvarjeno naravo, je Globokarjeva poetika osrediščena v ustvarjeni naravi, torej v človekovi ustvarjalni naravi. To je pomembna razlika med njima. Za Globokarja ni nenaravnega zvoka; ni kulturno obvezujočega pojava, ki bi krotil »naravo« zvoka; so le različno ukrojeni zvočni modeli po »naravnih« ali »družbenih« pojavih, vselej odvisni od glasbenika, kreatorja. Glasba ne more biti stvariteljska, ker je vselej ustvarjena, dasi, kot pravi Globokar: »[v] svojem bistvu ne more glasba razložiti ničesar – ne čustev, stališč ali občutij, ne naravnih fenomenov. Razlaga se zgolj sama iz sebe (Igor Stravinski).«¹⁰

Za razliko od Lebiča, Globokarju ne gre za širokopotezno ozvočeno refleksijo o svetu in človekovem bivanju na njem, temveč za gledališče vélikega posameznika, ki kot v lutovnem gledališču premika nit za nitjo, vezano za glavnega akterja: zvok. Za razliko od Lebiča Globokar poslušalcu ne pripoveduje, temveč dopoveduje; ne reagira na dogodke, temveč agira, še rajši agitira, protestira, kritizira; zanj glasba ni podvržena umetniški svobodi, temveč je orodje, ki jo tematizira. Skratka, na smiseln način je mogoče povzeti razliko med Lebičem in Globokarjem s schopenhauersko opozicijo: glasba Globokarju ni le »večen turnir dobrega in zla«, kot pri Lebiču, temveč utelešenje dobrega in slabega, njegova kost in koža.

Uroš Rojko (1956)

Če je za Lebiča glasba »zvoneča metafizika« in za Globokarja »kritično razčlenjevanje« pojavov okoli nas, je za Uroša Rojka avtonomna dejavnost. »Umetnost je dejavnost, ki ima svojo logiko, svoje procese. Seveda, družba in javnost imajo določen vpliv, vendar ne odločilnega, ni najpomembnejši;

⁵ Pogovor z Marjanom Zlobcem, *Med logiko uma in srca*, Delo 12. 2. 1994.

⁶ Lojze Lebič, *Doma svetovljan, v tujini Slovenec / Lojze Lebič*; [pogovor] Melita Forstnerič Hajnšek. - Portret. - Akademik Lojze Lebič, skladatelj, Večer. 66. št. 288 (11. dec. 2010), str. 12-15.

⁷ (v: Pledoaje za vprašljivost; Pet uglasbitve besedi Edoarda Sanguinettija; O izumljanju, poeziji in glasbi; Drobne refleksije št. 2 1987 v: Globokar 2002.) Vinko Globokar, *Laboratorium*, (prev. Peter Bedjanjč), Ljubljana: Slovenska matica, 2002.

⁸ Na primer: »Uporabljati glasbeni jezik, ki se je na primer razvil v družbi proti koncu prejšnjega stoletja, in s tem izražati dogajanja v našem stoletju, se mi zdi močno vprašljivo, razen če menimo, da je tonalni jezik „naravni“ fenomen, ki je sprejemljiv za vsa okolja. Mozarta bi morali zaigrati Tibetancem ali Pigmječem, da bi ugotovili veljavnost te zahteve!« (Pripadati nikomur, v: Globokar 2002) Ali pa v besedilu *O izumljanju, poeziji in glasbi* (Globokar 2002): »tonalni jezik ni naravni fenomen, torej ni nespremenljiv, ampak je kulturalni pojav in torej neogibno podrejen spreminjanjem.«

⁹ Globokar Vinko, Veter, Volja, Vektor – Intervju s Claudom Minierom; Globokar 2002.

¹⁰ Drobne refleksije št. 2, Globokar 2002.

in verjetno je umetnost zadnja dejavnost, kjer se išče resnica.« (Terzoli 2001)¹¹ Sebe postavljajoč v nekakšno azgodovinsko perspektivo: je pred poldrugim desetletjem Rojko takole formuliral svoje početje: »je predvsem osvobajanje samega sebe. Vse skupaj skušam razumeti kot prevanjanje, kanaliziranje primarne energije v materialnost.«¹²

Njegov umetniški cilj je zato izrazilo romantičen: „V osnovi mi gre za lepoto, vendar ta lepota ima neko globino, osnovo [Grund]. Ta osnova se ne nahaja na našem svetu, je nekaj, česar naš svet ne more nuditi, kar pa mu je vendarle za osnovo. Seveda svoje glasbe ne bi mogel povezati z New Age ali podobnim, kjer gre za terapevtsko doseganje določenega stanja [...]. Moja glasba nima terapevtskih namenov, prej meji na naravno doživetje, tako da se človek počuti dobro.“¹³

Pri tovrstni analogiji se je težko upreti vprašanju, ki ga potiskajo v ospredje tovrstnih trditiv dognanja kognitivnih psihologov, ki trdijo, da »more than 99 percent of all listening experiences involve listening to musical passages that listener has heard before« (Huron 2012: 31'–31'30").¹⁴ Namreč, pri Rojkovi trditvi se razgrne zadrega, ki velja tudi za pojmovanja narave pri Lebiču in Globokarju, in to je: kje je meja, po kateri poslušalec ločuje naravne plasti pojava od tistih, ki bi jih morali dojeti kot izkaz »druge narave«, kot »ne-naravne« spremenljivke, kot »narave« ustvarjalca? Z drugimi besedami: na kateri točki »forma formata« prekrije »forma formans« in kdaj je le-ta spet oprijemljiva? Ali skrajno preprosto rečeno: katero doživetje ni naravno?

Za razliko od obeh omenjenih starejših kolegov, Rojko ne pripoveduje (kot Lebič) in ne dopoveduje (kot Globokar), temveč zgolj posreduje, informira, ponuja poslušalcu neki »estetski zalogaj«, lep akustični dogodek brez pričakovanj poslušalčevih hermenevtičnih kapacitet (tako značilnih za Lebiča in Globokarja).

»Naravno« kot recepcijski ideal

Na tej točki bi morali v dveh stavkih načeti akademsko semiološko diskusijo o koordinatah, po katerih se razlikuje zvok narave od kulturno pogojenega zvoka. Sholastično opozicijo med »naravno naravo« in »ustvarjeno naravo« je v glasbenoteoretskih konceptih mogoče prikazati kot razširitev glasbene logike onkraj »Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion« (Wagner 1911, 149; prim še: Dahlhaus 1989: 175)¹⁵ v smeri glasbene proze. Upor zoper »kvadraturu konvencije« je dosegel višek v romantični predočbi idiosinkrazije vsakega glasbenega dela. Odtlej je pojem narave ostal bolj ali manj jasno razdvojen: po eni plati mu sledimo po različnih glasbenih poetikah (tudi sodobnih glasbenikov, med katerimi so trije, pars pro toto, izpostavljeni zgoraj; po drugi plati sledimo pojmu naravnega v različnih analogijah in metonimijah o »naravnem« učinku glasbe, torej kot del recepcijskih spremenljivk.

Prav narava kot recepcijski pojem ali, bolje, estetski ideal – ponuja ga že omenjena Rojkova opredelitev estetske izraznosti kot »kanaliziranje primarne energije v materialnost« – je neki skupni imenovalac med seboj sicer komajda primerljivih ustvarjalcev (tudi) na Slovenskem. Če bi iskali neko skupno estetsko idejo – neki estetski ideal sodobnosti – bi ga verjetno od 1960ih naprej iskali v spremenljivkah neposrednosti učinkovanje glasbe. V iskanju nekega »naravnega izraza« imajo t.i. najbolj zagrizeni avantgardisti v času naše »postmoderne moderne« (Walsch) primerljiva stališča s tistimi, ki prisegajo na jazz, popevko ali pa techno glasbo: eden temeljnih očitkov »elitistov« proti

¹¹ Gianfranco Terzoli, Uroš Rojko, Rojko, un musicista creativo [Intevirw], v: Fucinemute, 1.4.2001, <http://www.fucinemute.it/?s=rojko> (2.2.2012)

¹² Pogovor s Srečkom Mehom, Glasbena mladina 1995/5, 6.

¹³ Es geht mir in der Tat um Schönheit, aber diese Schönheit hat eine Tiefe, hat einen Grund. Dieser Grund liegt nicht in unserer Welt, ist etwas, was unsere Welt nicht bieten kann und was ihr dennoch zugrundeliegt. Natürlich möchte ich meine Musik nicht zu einem Punkt von New Age oder ähnlichem bringen, wo es nur darum geht, therapeutisch einen Zustand zu bekommen [...]. Meine Musik hat keine therapeutische Absicht, sie grenzt schon eher an ein natürliches Erlebnis, so daß man sich als Mensch wohlfühlt. [...] Mein Leben ist so gekommen, daß ich für mich eine andere Welt suche. Die Musik drückt das aus und ist ein Teil von mir. „Lauschen auf die innere Musik. Wolfgang Rüdiger im Gespräch mit Uroš Rojko, v spremeni besedi k avtorski zgoščenki ARS MUSICI (AM) 1122-2, Freiburger Musik Forum 1995, 15, 18-19.)

¹⁴ David Huron, What is a Musical Work? And Other Curiosities of Memory, http://www.youtube.com/watch?v=Ydn-eLXu_Q (2.2.2012)

¹⁵ Richard Wagner, Über die Bestimmung der Oper, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 9. Bd., Leipzig 5/1911. Carl Dahlhaus (Hrsg. von Ruth E. Müller), Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert II – Deutschland, Geschichte der Musiktheorie, Band 11, Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, 175.

»zabavnjakom« so namreč prav nerefleksiranost, balaniziranje in manko občutka za globlje plasti duhovnosti, ki se v obrnjeni smeri kaže kot pomanjkanje mere za naravne danosti poslušalca, ki da jih »elitisti« ne upoštevajo pri svojih »hermetičnih« zvočnih konstruktih.

Videti je, da je iskanje neposrednega učinka, tako značilnega za postmoderno, med estetske ideale ponovno postavilo tisto naravo glasbenega izraza, ki nima povezave s spoznavnimi pristopi, z nekimi reflektivnim znanjem ali vedenjem. Nasprotno: zahteva po neposredni učinkovitosti glasbenega izraza, kar je ena temeljnih modernističnih drž v postmoderni, meri na neko občečloveško čutno, senzualistično zaznavo narave.

Ne gre toliko za posnemanje narave skozi proporce ali števila, torej za mimetično naravo na ravni glasbene poetike, temveč za »naravnı učinek« slišanege. Če je še Marij Kogoj častil glasbo, ker »ji v naravi ni bilo najti jednakega, tudi ne lepšega in popolnejšega ter je tako bilo vse, kar je v naravi imelo stik z glasbo, le spomin na nekaj dragocenejšega, medtem ko so mi bile neglasbene umetnine le posnetki po naravi [... glasba je] bliže notranji naravi« (Kogoj 1918: 92)¹⁶, je danes malokdo pripravljen trditi, da umetnina, ki bi bila strukturirana po določenem »naravnem redu«, samo zaradi zaradi tega tudi učinkuje »naravno«. Danes je vsaka umetnina izkaz »notranje narave« ustvarjalca, najsi išče »poglobljenost izraza« ali pa »postodernistične sproščenosti«. Glasba, je poudaril tudi s Kogojem težko primerljiv skladatelj Marjan Kozina, »– sit venia verbo – je umetna umetnost«; v njej »realne narave praktično ni, če seveda izvzamemo človeško in ptičje petje, pa še nekaj zvočnih manifestacij« (Sojar Voglar 2005: 120).¹⁷

Tako Kogojevemu kot Kozinovemu stališču o glasbi kot »nenaravni« umetnost – v osnovi identično Globokarjevemu pojmovanju – je vsekakor težko oporekati. Toda obenem je težko zanikati tudi pomembnost Lebičeve »nadgradnje« tovrstnega pojmovanja narave, ki tematizira »dualistične prvine narave« (Sojar Voglar 2005: 141), klasične dihotomije, vezane na starodavno opozicijo med naravo (»nature«) in kulturo (»nurture«). V tem »dualizmu«, ki tematizira naravne pojave in »naravo« zaznavanja le-teh – tematizira recepcijske srpemenljivke v svetu univerzalij – je (tudi za slovensko) glasbeno ustvarjalnost mogoče reči, da predvsem dodaja pojmu narave nekaj kulturoloških protipolov. Med ključnimi se zdijo: izumetničenost, avtentičnost in kulturna profiliranost, kar bi mogli strniti pod skupni imenovalc »družbene učinkovitosti«. Enako težko pa bi bilo zanikati pomen tudi Rojkovega »kanaliziranje narave« v neko »nadnaravno« estetsko pojavnost kot pomembnega mernika »narave« v glasbi: če je namreč Schleuning v svoji študiji o pojmu narave izpostavil prelom iz »metafizičnega« k »estetskemu« pojmovanju narave (Schleuning 1998: 127)¹⁸ kot enega »najpomembnejših kulturnozgodovinskih procesov«, bi mogli Rojkovo umevanje lastnega dela kot »pretolmačenja« narave v medij zvoka označiti kot vrh in obenem konec estetskega pojmovanja narave. Kaj pravzaprav še lahko razumemo kot »naravno« v okolju, ki povsem zabriše mejnice med ustvarjeno naravo in stvariteljsko naravo?

Pa vendarle: opozicija med »naravno naravo« in »ustvarjeno naravo« tako ne le ostaja aktualna. Napetost med obema naravama se zdi izrazito pomembna za času razlik in idiosinkratičnih skladateljskih rešitev. Pridobiva pravzaprav predvsem s pogledom, v katerem se »nova resničnost« razrašča iz razmeroma hitrega izmenjevanja navidez povsem naravnih danosti s tistimi, ki jih preoblikujejo različne kulturno-ekonomske, pogosto izrazito metafizične ustvarjalne narave.

¹⁶ Marij Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni« (II), v: Dom in svet 31(3-4)/1918: 92-5.

¹⁷ V glasbi 'realne narave' praktično ni, če seveda izvzamemo človeško in ptičje petje, pa še nekaj zvočnih manifestacij, ki komajda prihajajo po poštev. [... glasba je] umetna umetnost« Sojar Voglar 2005: 120. Črt Sojar Voglar, *Skladateljske sledi po 1900*, Ljubljana: DSS, 2005.

¹⁸ Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur: Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.

Leon Stefanija

CONCEPT OF NATURE IN THE SLOVENIAN MUSIC

ABSTRACT

The article offers a breakdown of basic concepts of nature in the Slovenian contemporary musical creativity. Due to the fact that the concept of nature is used in two senses – as a variable that refers to the musical material or musical form on the one hand, and as a reception correlate on the other, the main attention is directed to distinguishing the two levels of the concept. It is therefore most important to lay focus on the relationship between the concept of »nature« as a poetological guideline and a receptive variable, respectively. The concept of nature is shown through the explicit poetics of the three compositional perspectives, namely those, who stand behind the opuses by Lojze Lebič, Vinko Globokar and Uroš Rojko.

NATURSCHILDERUNGEN BEI JACOBUS GALLUS

„Iacobus Händl Gallus dictus Carniolus“ ist ein mit 1590 datiertes Bild des Komponisten im 4. Buch seiner Motettensammlung „Opus musicum“ umschrieben.¹ Dieser Jacob Händl, der Gallus genannt wurde und aus Krain stammte (also ein „Carniolus“ war), wurde 1550 geboren, und zwar wohl einige Tage vor dem 25. Juli, dem Namensfest des heiligen Jacob, von dem er seinen Namen bezog. Sein Lebenslauf ist hier hoffentlich weitgehend bekannt,² jedenfalls fand seine Ausbildung und erste Berufsausübung in „österreichischen und mährischen Klöstern“ statt: im damals ebenfalls „österreichischen“ Stična (Sittich), in Melk an der Donau sowie in Zabrdovice und Olmütz. Dem damals neuernannten Olmützer Bischof Stanislav Pavlovsky widmete Gallus anlässlich von dessen Weihe zum Bischof 1579 seine erste (in Prag) gedruckte Komposition, die nur teilweise erhaltene Motette „Unidique flammatis Olumucum sedibus arsit“, sowie dann ein Jahr später auch das erste und zweite Buch seiner „Selectiores quaedam missae“.³ Ende Juli 1585 ging der Komponist nach Prag, welche Stadt unter dem polyglotten, universell gebildeten und allen Künsten aufgeschlossenen Kaiser Rudolf II. kurzzeitig Wien als Residenzort des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation abgelöst hatte,⁴ um dort das Amt des Kantors an der Kirche des heiligen Johannes am Ufer (St. Johannis in Vado) anzunehmen.⁵ Bereits damals war er ein vielgeachteter Mann, und er brachte in Prag 1586, 1587 (2) und 1590 insgesamt vier Bücher seiner nach dem Kirchenjahr geordneten Motetten-Sammlung „Opus musicum“ zum Druck. 1589 erschienen zudem drei Bücher einer Sammlung von 53 lateinischen Spruchkompositionen, die Gallus zunächst kurz „Moralia“ nannte und denen er im Druck den Namen „Harmoniae morales“ beigab, dann verfaßte Gallus bis zu seinem Tod am 18. Juli 1591 noch 47 weitere ähnliche Werke, die sein Bruder Georg 1596 als viertes Buch der Sammlung in Nürnberg unter dem Titel „Moralia“ herausgab.

Die beiden Sammlungen,⁶ die wohl nicht zufällig 10x10, also 100 Kompositionen umfassen, bestehen aus Vertonungen von moralisierenden bzw. philosophierenden lateinischen Sprüchen, deren Kenntnis Gallus wohl dem damals in Prag florierenden Humanismus zu verdanken hat.⁷ Der Humanismus, in der Epoche der Renaissance durch seine Zielsetzung der Wiedererweckung antiker Formen, Denkmuster und Sprachen in allen Künsten und Wissenschaften gegenwärtig, hat auch die Musik in mannigfacher Hinsicht geprägt.⁸ Die „restauratio linguae Latinae“, durch die Präsenz des Latein in der katholischen Liturgie im geistlichen Bereich nicht erforderlich, breitete sich dafür auf dem Gebiet der weltlichen Komposition in hohem Maße aus – zunächst durch Rückgriffe auf Stoffe und Sujets antiker Autoren, sehr bald aber auch durch die Verwendung von deren Originaltexten.

¹ Abbildung auf dem Titelblatt von: Edo Škulj, *Gallusov katalog*, Ljubljana 1992, sowie bei Edo Škulj, *Clare vir*. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa, Ljubljana 2000, S. 112a.

² Eine ausführliche neuere Darstellung von Leben und Werk durch: Edo Škulj und Hartmut Krones, *Gallus, Iacobus*, in: MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 7, Kassel etc. 2002, Sp. 472-480. Detailliertere Darstellungen bei Edo Škulj, *Clare vir*. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa, Ljubljana 2000. Vgl. zudem: Dragotin Cvetko, *Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus*, Ljubljana 1991, sowie Borut Loparnik, *De Iacobo Gallo Carnioli historia*, in: *Iacobus HANDL-GALLUS (1550-1591), MORALIA. HARMONIAE MORALES*, CD (Ljubljana: ZRC; Freiburg: Freiburger Musik-Forum – Ars musici) 2000. Booklet, S. 87-110 (deutsch S. 199-229).

³ Sämtliche Vorworte sind abgedruckt bei: Edo Škulj, *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti*, Ljubljana 1991.

⁴ Siehe insbesondere E. Trunz, *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs des II.*, in: H. Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur – Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung*. I. Band: *Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert* (1050-1750), Graz 1986, 865-1034.

⁵ Zu Gallus' Zeit in Prag siehe vor allem Jitka Šnižková, *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten*, in: *Iacobus Gallus and his time*. Simposium 23. - 25. Oktober 1985, Ljubljana 1985, S. 134-141.

⁶ Zur musikalischen Ausarbeitung bzw. Kompositionstechnik der beiden Sammlungen vgl. Hartmut Krones, *Jacobus Gallus: Harmoniae morales in [und] Moralia* S. 111-121 (deutsch S. 230-241), sowie Ivan Florjanc, *Gallusova melopoeia* S. 122-133 (deutsch: *Die Gallus'sche Melopoeia*, S. 242-256); beides in: *Iacobus HANDL-GALLUS (1550-1591), MORALIA. HARMONIAE MORALES*, CD (Anm. 2).

⁷ Zu „humanistischen“ Ausrichtung der Kompositionen von Jacobus Gallus siehe: Hartmut Krones, *Musik und Humanismus im Prag Kaiser Rudolfs des II. Am Beispiel der „Moralia“ von Iacobus Gallus*, in: *Wiener humanistische Blätter* 33 (1992), S. 57-74 (kürzer auch in: *ÖMZ* 46 (1991), S. 459-470).

⁸ Zum „musikalischen“ Humanismus vgl. Daniel P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel – Basel 1949; Carl Dahlhaus, *Musikalischer Humanismus als Manierismus*, in: *Musik in Humanismus und Renaissance*, hrsg. von W. Rügge und A. Schmitt, Weinheim 1983, S. 159-169; Hartmut Krones, *Humanismus und Musik im Wien der Zeit um 1500*, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien-Köln-Weimar 1998, S. 19-22. Siehe auch: Hartmut Krones, *Humanismus*. B. II. 2. *Musik* (Lexikon-Artikel), in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1998, Sp. 70-79.

Petrarcas Bekenntnis, die alten Dichter „nobiscum vivunt, cohabitant, colloquuntur“ wurde so auch zum Bildungsschatz der Komponisten. Man vertonte Horaz, Ovid, Catull und Vergil, wobei von den hier relevanten Meistern zunächst Josquin, Willaert, Arcadelt, Senfl, Agricola und Benedictus Ducus genannt sein mögen.

Auch unser Jacobus Gallus bekannte sich immer wieder deutlich zum Gedankengut des Humanismus, insbesondere in den Vorworten zu den „Harmoniae morales“ und den „Moralia“: „Latein ist die Königin der Sprachen“ heißt es da, und daß er dieser „ausgezeichnetsten, reichsten Sprache“ alles anvertrauen könne, was er an Künsten, an natürlichen Dingen oder auch an Redensarten beherrsche. Die Sammlung solle Freude schenken und sei „ad ablectandum maerentes hominum animos“ geschaffen, um die sich härmenden Gedanken der Menschen zu lindern. Bestimmt war sie sicher für die Mitglieder der literarischen Bruderschaften, also für ein gebildetes Publikum, und dementsprechend exklusiv waren die Texte ausgewählt. Die Teile eins bis drei nehmen neben einigen „Dichter-Texten“ (vornehmlich von Ovid, aber auch von Vergil oder Anderen) zu einem hohen Prozentsatz „Carmina proverbialia“, also in Verse gefaßte Sprichwörter oder „Weisheiten“, zur Grundlage; in dem vierten Teil, der seinen letzten beiden Lebensjahren entstammt, zog Gallus dann in erhöhtem Maße klassische Autoren heran. Und er selbst bestimmte, daß diese Sammlung, die wohl als Ausweis für seine Bildung und sein hohes Können gedacht war, dem Senat der Stadt Prag gewidmet werde.

Um das Weltbild und das Denken von Jacobus Gallus einzubringen, zitiere ich zunächst aus dem (anonymen) Text der Nr. XLIX aus den „Harmoniae morales“:

**Línguarúm non ést praestántior úlla Latina,
quám quisquís nescít, bárbarus ílle manét. [...]
Quísquis Latíne nequít, nullá se iáctet in árte,
níl scít, níl didícít, bárbarus ílle manét.**

Ich nehme an, daß Sie die Worte verstanden haben. Für die „Nicht-Lateiner“ möge aber doch die Übersetzung folgen:
„Keine Sprache ist vorzüglicher als die lateinische; wer sie nicht beherrscht, der bleibt ein Barbar [...]. Wer nicht Latein kann, der möge sich nicht seiner Künste rühmen – er weiß nichts, er hat nichts gelernt, er ist und bleibt ein Barbar.“

Angesichts dieses „Glaubensbekenntnisses“ ist es klar, daß auch Naturschilderungen bei Jacobus Gallus nur in lateinischer Sprache stattfinden, vor allem in den beiden Sammlungen lateinischer Spruch-Vertonungen: in 7 Nummern aus den „Harmoniae morales“ sowie in 4 Nummern aus den „Moralia“, wobei es nur in einem einzigen Stück zu ausgedehnteren Nachzeichnungen der Natur kommt: in der Nummer „Adeste Musae“, die wir später einer eingehenden Betrachtung unterziehen werden. Zunächst seien aber die weiteren Nummern kurz aufgezählt und kommentiert.

22

rent, dum mon - ti - bus um - brae lu - stra - bunt, um - brae lu - stra -
rent, dum mon - ti - bus um - brae lu - stra - bunt,
rent, dum mon - ti - bus um - brae lu - stra - bunt, um - brae lu - stra -
rent, dum mon - ti - bus um - brae lu - stra -

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 2/4 time. It is a 25-measure excerpt. The lyrics are: *bunt, con-ve-xa po-lus dum si-de-ra pa-scet, dum si-de-ra pa-scet,* and *con-ve-xa po-lus dum si-de-ra pascet, dum si-de-ra pascet,*. The notation features a prominent Kyklosis (circulatio) in the Soprano part, with wide intervals and a circular melodic pattern.

Notenbeispiel 1: „Dii tibi, si qua pios respectant numina“, T. 22-28

Die Nr. I der „*Harmoniae morales*“, *Dii tibi, si qua pios respectant numina* (Vergil, *Aeneis*) sagt, daß die Götter den guten Menschen ewigen Nachruhm gewähren sollen: „*In freta dum fluvii currēt, dum montibus umbrae / lústrabūt, convéxa polús dum sidera pascet, / semper honós noménque tuúm laudésque manebunt*“ – „Wahrlich, solange Flüsse eilend fließen, solange Schatten wandern in den Bergen, der Himmel kreisende Sterne weidet, bleibt dir Ehre und Ruhm, lebt weiter dein Name.“ Das Stück steht im dorischen Modus auf „g“, die normalen (gleichsam „erlaubten“) Ambitus der Stimmen sind daher: g-g bzw. erlaubt f-a in Sopran und Tenor, d-d bzw. erlaubt c-e in Alt und Baß.⁹ Und nun zeichnet Gallus das Fließen der Flüsse in weiten Melismen nach, wobei der Baß Takt 20/21 ostentativ seinen Ambitus durchschreitet. Danach werden die hohen Berge angesprochen: drei Stimmen singen einen Oktavsprung, der den Normal-Ambitus umfaßt: Tenor und Sopran g-g, Baß d-d. Der Alt aber singt einen weitaus zu tiefen Ton, das tiefe „g“, wodurch er nicht den plagalen Ambitus d-d, sondern den authentischen Ambitus g-g umfaßt (Notenbeispiel 1), Es handelt sich hier um einen sogenannten „modus mixtus“, das Vermischen von authentischem und plagalem Ambitus, was immer geschah, um etwas Besonders, oft etwas Falsches, aber eben auch Systemsprengendes darzustellen. Hier geschieht dies offensichtlich, um dem Hörer zu sagen, daß es sich um besonders hohe Berge handelt. Und auch die „kreisenden Sterne“ (*convexa sidera*) werden durch eine nachzeichnende Melodik dargestellt, so in Alt und Sopran Takt 25 sowie in Tenor und Baß gleich danach durch hin- und herführende Dreiklangszerlegungen bzw. im Sopran Takt 25/26 durch eine Kyklosis (Circulatio), eine kreisförmige Melodie. Das folgende Lob Gottes erhält dann eine tänzerische Dreierbewegung in breiten Notenwerten.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 2/4 time. It is a 6-measure excerpt. The lyrics are: *ta la-bo-re, sed re-li-cta, non in-gra-tus a-ger, fo-rus pe-ren-*. The notation features a prominent Kyklosis (circulatio) in the Soprano part, with wide intervals and a circular melodic pattern.

Notenbeispiel 2: „Vitam quae faciunt beatiorem“, T. 6-8

⁹ Zur Struktur der Modi siehe vor allem Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, sowie ders., „Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts“, Kassel etc. 1992. Zur Behandlung der Modi durch Jacobus Gallus siehe Hartmut Krones, „Tonalität und Modernität bei Jacobus Gallus (Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu)“, in: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanosti. Slovenske glasbe v preteklosti in sedanosti*, hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 1992, S. 74-83; weiters Hartmut Krones, *Jacobus Gallus – Ein Meister der Verbindung von Inhalt und Form (mojster v povezanju vsebine in oblike)*, in: *Gallus in mi. Gallus und wir. Slovenski Glasbeni Dnevi 1991* [Kongreßbericht], hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 1991, S. 23-41.

Die Nr. XXX der „Harmoniae morales“, *Vitam quae faciunt beatiorem* (Martialis, Epigrammata), zählt Dinge auf, die das Leben glücklich machen: einen „geerbten Besitz ohne Arbeit“ sowie einen „non ingratus ager“, einen „nicht unersprißlichen“, fruchtbaren Acker. Das Stück ist mixolydisch, die erlaubten Kadenzstufen sind daher g, c und d; „c“ deshalb, weil die Terz, das „h“, ja nicht Repercuta (Rezitationston) des Hypomixolydischen sein kann, da das „h“ für den Fall, daß es als „una nota super la (semper est canendum fa)“ fungiert, zum „b“ erniedrigt werden muß. Keineswegs ein Kadenzton darf das „a“ sein – und just zu diesem „a“ geht Gallus T. 6/7 bei dem Wort „relicta“ (Notenbeispiel 2), noch dazu durch eine „clausula in mi“ (durch den Halbtonschritt b-a im Baß); sie stellt den ohne Arbeit geerbten Besitz als etwas Schlechtes dar – Jacobus Gallus ist dadurch deutlich als früher Antikapitalist ausgewiesen. In dem Moment, wo die Aufzählung glücklicher Dinge etwas auch weltanschaulich Positives nennt, nämlich den fruchtbaren Acker, geht Gallus sofort zur Repercuta des mixolydischen Modus, dem „d“, zurück: bei „ager“, wobei das „non“ angesichts der vorherigen „a“-Klassur sogar den Ton „gis“ hervorruft, der in dem ganzen Stück kein zweites Mal mehr vorkommt: der Glück bringende Acker ist eben nicht unersprißlich, sondern ersprißlich.

Notenbeispiel 3: „Tempore felici“, 1. Chor, T. 18-27

Die Nr. II der „Moralia“, *Tempore felici* („Carmina proverbialia“ und Ovid, *Tristia*), sagt aus, daß man in guten Zeiten viele Freunde hat, in schlechten aber keine mehr: „tempora si fuerint nubila“ (Ovid), wenn die Zeiten bewölkt sind. Das Stück steht im hypodorischen Modus auf g⁴, wodurch die abschließende, auf die vielen Freunde weisende Kadenz Takt 18/19 gleichsam selbstverständlich zur moduseigenen Repercuta führt, also zu dem Ton „b“. Die „bewölkten Zeiten“ werden durch eine „proportio tripla“ von den guten Zeiten abgesetzt, und die „Wolken“ (nubila) erklingen ganz bewußt auf der im Sinne der „una nota super la“ erniedrigten Stufe „es“, führen also in abgedunkelte Bezirke. Sehr schön dann das solistisch gesungene „solus“ des Tenors, der seinen Schmerz über das Alleinsein im Takt 23 noch durch eine Synkope sowie durch eine Parrhesia¹⁰ offenkundig werden läßt: durch den Querstand „h“ gegen „b“ (Notenbeispiel 3).

Insgesamt sieben Werke ahmen in lautmalерischer Weise Tierstimmen nach. Es sind dies in den „Harmoniae morales“ die Nummern VI (Gallus amat Venerem), VII (Quam gallina suum parit ovum),

¹⁰ Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe insbes. Hartmut Krones / Robert Schollum, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien-Köln 1983, S. 37-63; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, 5. Aufl. 2007; Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel etc. 1997, Sp. 814-852, insbes. Sp. 826-832; sowie Hartmut Krones, *Musikalische Figurenlehre*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5, Tübingen 2001, Sp. 1567-1590.

XXI (Dulcis amica, veni), XLVI (Linqvo coax ranis) und XLVII (Anseris est giga), in den „Moralia“ die Nummern XXVI (Qui cantum corvi cras imitatur) und XXVII (Permultos liceat cuculus). Wir wollen kurz in diese Stücke sehen, in denen Gallus zu köstlichen sogenannten „Madrigalisten“ greift.

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri cur -
Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri cur -
Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu - cu - ri
Gal - lus a - mat Ve - ne - rem, cur? cu -

Notenbeispiel 4: „Gallus amat Venerem“, T. 1-2

In der Nr. VI der „Harmoniae morales“, Gallus amat Venerem (Gallus liebt Venus; anonym), fällt natürlich das Wortspiel auf, da der hier angesprochene Hahn mit dem latinisierten Namen des Komponisten identisch ist. Gallus charakterisiert das aufgeregte Rufen des Hahnes durch Rhythmus-Wechsel (Notenbeispiel 4); zunächst erklingen „kleine Dreier-Takte“, wobei Oberstimmen und Unterstimmen kurzzeitig polyrhythmisch angelegt sind: Sopran und Alt singen vier kleine, sogenannte „additive“ Dreier-Takte, ehe sie zur Geradtaktigkeit wechseln: „Gal-lus / a-mat / Venerem, / cur? • cu / [ab jetzt Zweier-Takte] -curi / cur- / rit. Tenor und Baß hingegen haben den Dreier-Rhythmus nur einmal, und das lediglich angedeutet, da sich das eröffnende „Gal-lus“ sofort als Gal-lus a-/mat / Vene-rem / cur ? usw. herausstellt. Ansonsten ist das Stück dann völlig regelkonform gebaut, die köstlichen Nachahmungen des „Kikiriki“ durch die Frage „cur?“ (warum), das lautmalerische Wort „cucurici“ und das Wort „currit“ (er läuft) werden nicht weiter kommentiert, **aber**: ein echter Lateiner bemerkt natürlich, daß das gleichklingende Wort „cucurri“, mit zwei „r“ geschrieben, „ich lief“ bedeutet, sodaß die Wortfolge „cucuri currit ad illam“ auch „ich lief, er läuft zu ihr“ bedeutet. Und angesichts des weiteren Textes „et post confectum opus“ – und nach vollendetem Werk – ist hier vielleicht ein Hinweis des Komponisten verborgen, daß er, der ja schon früher lief als der andere „er“, die Venus vorher, früher errungen hat. Dies auch angesichts der Sopran-Melodik Takt 10/11, die die Wortfolge „et **post confectum** cucuri currit, opus“ in eine wunderbar umarmende Kyklosis (Circulatio) stellt, die **Venus** umarmend selbstverständlich (Notenbeispiel 5).

9
(et post con - fe - ctum) cu-cu-ri cur-rit, o - pus (cu-cu-ri cur - rit o -

Notenbeispiel 5: „Gallus amat Venerem“, Sopran, T. 9-12

Die nächste Nummer (VII), Quam gallina suum parit ovum (anonym), läßt uns lautmalerisch das Gackern der Henne hören: „glo-glo-glo-glo-glo-cci-nat“, das sowohl vor als auch nach dem Legen von Eiern erklingt. Angesichts der klaren Darstellung ist auch dieses Stück auf „c“ ohne Vorzeichen notiert. Ob Gallus hier bereits den hypoionischen oder noch den hypolydischen Modus im Auge hatte, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ich tippe allerdings eher auf hypolydisch, also hypolydisch auf „c“ bei Tiefsetzung der 4. Stufe, analog dem hypolydischen Modus auf „f“ unter Vorzeichnung eines „b“.

Die Nr. XLVII, Anseris est giga (anonym), läßt die Gans „giga“, den Kuckuck „cucu“ sowie den Raben „cro cro“ singen, da laut Text ja jeder spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Gallus ahmt mit köstlichen rhythmischen Versetzungen die jeweiligen Tierlaute nach, und gleichsam selbstverständlich ist das Werk wieder dem hypolydischen modus auf „c“ anvertraut.

19

ci - tur, nam con - fi - den - ti - a stul -
di - ci - tur, nam con - fi - den - ti -
di - ci - tur, nam con - fi - den - ti -
haec di - ci - tur, nam con - fi -
nam con - fi - den - ti -
nam con - fi - den - ti -

22

ta haec di - ci - tur, di - ci - tur, il - lu -
a stul - ta haec di - ci - tur, il - lu -
a stul - ta haec di - ci - tur, il - lu -
den - ti - a stul - ta haec di - ci - tur, il - lu - sit
a stul - ta haec di - ci - tur,
a stul - ta haec di - ci - tur,

Notenbeispiel 8: „Qui cantum corvi cras imitatur“, T. 19-24

In den „Moralia“ steht an XXVI. Stelle die Nummer Qui cantum corvi cras imitatur (anonym), die das unaufhörliche Krähen des Raben mit Äußerungen eines Idioten vergleicht, eines „stultus“. Das Stück ist lydisch auf „f“ mit vorgezeichnetem „b molle“, bedient sich also einer traditionell äußerst üblichen Form des Modus, wobei relativ häufiges „h“ immer wieder dessen alte Wurzel einbringt. Doch nun: was glauben Sie, welches Wort den Ambitus ostentativ überschreitet? Jawohl, „stultus“, denn der Idiot kennt die Stimmführungsregeln nicht, und außerdem wird hier eine „clausula peregrina“ zum falschen Kadenz-Ton „d“ angepeilt (Notenbeispiel 8), die dann aber nicht eintritt, weil der Idiot ja nicht selber spricht, sondern nur so bezeichnet wird (von klugen Leuten nämlich).

3

ta - ve - rit an - nos, (per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

ta - ve - rit an - nos, (per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

ta - ve - rit an - nos, (per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

ta - ve - rit an - nos, (per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

Per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

Per - mul - los li - ce - at cu - cu - lus can - ta - ve - rit an -

Notenbeispiel 9: „Permultos liceat cuculus cantaverit annos“, T. 3-5

Die nächste Nummer, *Permultos liceat cuculus cantaverit annos* (*Carmina proverbialia*), thematisiert wieder den Kuckuck, der nur „Kuckuck“ singen kann. Auch hier, in einem ebenfalls lydischen Stück auf „f“ (mit „b“), wird bereits im 2. Takt eine „*clausula peregrina*“ angedeutet, und zwar zur gleichsam unmöglichen 2. Stufe, „g“, noch dazu mit einer Aufhellung des „b“ zum „h“; so wird eine „*commixtio tonorum*“ simuliert, hier eine Modulation ins Mixolydische (Notenbeispiel 9). Und weil der Kuckuck eben nichts versteht, erhält er Takt 8/9 beim Text „psallere nescit adhuc alium cantum nisi cucu“ noch eine angedeutete „*clausula peregrina*“, hier zum „d“. Da ich mich kurz fassen muß, müssen Sie mir einfach glauben: es gibt noch einige solcher „dummer“ bzw. „falscher“ Wendungen. Und es sei auch auf den eigenartigen eingeschobenen „additiven“ Dreiertakt gleich im 3. Takt verwiesen: can - / taverit / annos, per - / multos. Das kann eine tänzerische Darstellung der Freude auf den Frühling sein, in dem der Kuckuck ruft, das kann eine Annäherung an die Betonungsgesetze des Hexameters sein, das kann aber auch die Dummheit des Vogels charakterisieren, der nicht im Schema des musikalischen Metrums zu bleiben vermag. Vielleicht ist es alles drei.

Cantus I.

Ad - e - ste Mu - sae, ma - xi - mi pro - les lo -

Altus I.

Ad - e - ste Mu - sae, ma - xi - mi pro - les lo -

Tenor I.

Ad - e - ste Mu - sae, ma - xi - mi pro - les lo -

Basis I.

Ad - e - ste Mu - sae, ma - xi - mi pro - les lo -

1

vis, lau - des fe - ra - cis prae - di - ce - mus hor - tu - li.

vis, lau - des fe - ra - cis prae - di - ce - mus hor - tu - li.

vis, lau - des fe - ra - cis prae - di - ce - mus hor - tu - li.

vis, lau - des fe - ra - cis prae - di - ce - mus hor - tu - li.

Notenbeispiel 10: „Adeste Musae“, 1. Chor, T. 1-6

Wir kommen zur Nr. IX der „*Moralia*“, *Adeste Musae* (*Anthologia latina*), in der die Musen, Töchter des Zeus, aufgerufen werden, das Lob der Natur und insbesondere des Gartens zu singen, das textlich als iambischer Senar gestaltet ist. Hier greift Gallus zu einem speziellen Kunstgriff: Das

Stück bedient sich des lydischen Modus auf „f“ mit vorgezeichnetem „b“, also jener uns schon bekannten Lesart des Modus, wobei sofort im 1. Takt ein „h“ die alte Tritonus-Bezogenheit einbringt. Die Nennung Gottes jedoch – „Iovis“ – läßt Gallus die alte „re“-Symbolik aufgreifen, also die Gleichsetzung des Noten- und Stufen-Namens „re“ mit „König“ bzw. auch „Gott“ (Notenbeispiel 10). Und die „re“-Stufe „d“ taucht immer wieder auf, wenn es um „göttliche“ bzw. um von Gott gegebene Dinge geht¹¹ – und das sind bei einer Aufzählung von Präsenten, die uns die Natur schenkt, sehr viele; abgesehen davon, daß angesichts des langen Textes dessen strophische Behandlung zu oftmaliger Wiederholung ähnlicher Faktionen führt. Angedeutete Kadenz zum „re“, also zum „d“ hin, sind hier somit wohl keine Hinweise auf Fehler bzw. auf schlechte Dinge, sondern auf „königliche“ bzw. „göttliche“ Geschenke des Gartens. Wir sehen diese „re“-Symbolik sofort bei den Worten „laudes feracis [praedicemus hortuli]“ – dem Lob „feracis hortuli“, des fruchtbaren Gartens; wir sehen sie bei „hortus salubres [cibos]“ (T. 6/7: der Garten spendet gesunde Speisen), bei „variosque cultus“ (Takt 9/10: verschiedene Erträge), bei „olus suave“ (T. 12/13: gutes Gemüse), bei „uvas nitentes“ (T. 15/16: glänzende Trauben), später bei „aquae strepentis“ (T. 27/28: des zischenden Wassers), bei „discolore gramine“ (T. 34/35: mit verschiedenfarbigen Pflanzen) usw. bis hin zu „membris rigorem reddit“ (T. 71/72: der Garten gibt den Gliedern Kraft). Im abschließenden Dreier-Takt der proportio tripla gibt es dann keine „re“-Kadenz zum „d“ mehr, allerdings ein angedeutetes „re“ durch die gleichsam dorische, also „re“-modale „cadenza fuggita“ zum Ton „g“ bei den Worten „tribuit colenti multiforme gaudium“ – „Er schenkt dem Gärtner vielgestaltige Freude“. Und so ist auch in diesem letzten Abschnitt des Werkes Gott Jupiter präsent, den Gallus gemeinsam mit den Musen besingt. Und das im **neunten** Stück der „Moralia“. Wieviele Musen gibt es? Richtig: neun. Sogar das hat Jacobus Gallus bedacht und „einkomponiert“.

¹¹ Hiezu siehe insbesondere Othmar Wessely, *Musik (= Das Wissen der Gegenwart. Geisteswissenschaften 10)*, Darmstadt o. J. [1972], S. 230f, sowie Hartmut Krones, *Jacobus Gallus – ein Meister der Verbindung von Inhalt und Form* (Anm. 9), S. 26f.

SLIKANJE NARAVE PRI JAKOBU GALLUSU

POVZETEK

Jakob Gallus, ki je vse svoje vokalne skladbe napisal na latinska besedila, je tudi za uglasbitev rekov (Harmoniae morales, 1589, in Moralia, posthumno 1596), vseh skupaj je sto, uporabil izključno latinske izreke in pregovore klasičnih (Ovid, Vergil idr.) in novolatinskih avtorjev (Carmina proverbialia). V teh delih zasledimo pogosto slikanje narave, živali (ki so pogosto metafore za ljudi oz. človeške lastnosti) in pokrajin ali rastlin. Vse omenjene uglasbitve rekov – tako kot tudi Gallusova duhovna dela – so zasnovane modalno, torej v njih uporablja tako imenovane cerkvene tonovske načine, in sicer tako avtentične kot plagalne moduse. Kot ustreza običajnemu pomenu modusov, so v njih orisani optične danosti, posnemanje akustičnih dogodkov (npr. živalskih glasov), svetli in temni zvoki, poliritmika za nervozna ali razgibana razpoloženja, prekoračitve ambitusa za negativne (ali tudi izstopajoče) vsebine ter »clausulae peregrinae« (tuje, napačne kadence) za tuje oziroma tudi napačno. To je v prispevku prikazano z izbranimi primeri.

TONALNI MAGNETIZEM KOT PERSPEKTIVA V GLASBI

Ključna konceptualna vloga glasbe v zgodovini razvoja znanstvene misli v Evropi

Glasba sestavlja v evropski kulturi temeljni ustanovitveni element. Nastanka in osupljivega znanstveno-tehničnega razvoja, ki smo mu bili priča od prvih začetkov v antični Grčiji skozi novi vek pa vse do danes si brez glasbe ne moremo zamisliti. Tega dejstva ni treba posebej dokazovati, ker je razvidno vsakomur, ki se vsaj bežno poglubi v zgodovino razvoja evropske znanstvene misli od predsokratikov, Pitagore in do danes, saj smo še vedno – v dobrem in v slabem – dediči modrecev z egejskih obal.

Konceptualne paradigme, ki so izvorno glasbene narave, kot npr. '*harmonia*' ali glasbena teorija, so se pri raziskovanju znanstvenih zakonov npr. v geometriji, astronomiji, pa tudi v fiziki in medicini kot hevristične metode¹ obdržale v krogih neoplatonskih matematikov in astronomov vse do Kopernika, Keplerja, Galileja, Descartesa in še dalj. Ti učenjaki še vedno pojmujejo celotni sistem kozmosa kot glasbeno partituro oziroma kot neslišno pa vendar zvenečo geometrijsko-astronomsko veličino. Jasno je, da je ravno v grškem pojmu harmonije, ki izhaja iz besednega korena *harmono*, *harmotto*, vsa privlačnost večine teorij, ki so soustvarjale znanstveni, tehnološki in seveda umetnostni prestiž Evrope v svetu. *Harmozo* in *harmonia* izražata – po svojem etimološkem izvoru – prvobitno potrebo po urejenem spajanju na področju sluha in vida oziroma časa in prostora. Tisto, kar se kaže kot nered in nesoglasje, vsebuje določen notranji metrično urejen ritem, ki postane dejavnik reda in ujemanja. Harmonija ne korenini v enakem, temveč v neenakem. Grška pojma-glagola *harmono* in *harmotto*, ki izvirata iz ladjedelniškega okolja, imata predvsem prostorski in vizualni pomen.² Izražata (1.) dejanje, ko postavimo dva ločena člena – medsebojno funkcionalno razmerje, pa tudi (2.) dejanje spojitve, sklapljanja, prilagajanja, ujemanja dveh ali več raznovrstnih delov med sabo z namenom, da bi (zopet) naredili določeno obliko, pa najsi bo to rokodelski izdelek, stavba ali pa ladja. Skratka, gre za celoto, ki je bila predhodno idejno zamišljena z edinim namenom, da se sproži dej 'zgraditi kaj', kjer bodo morali različni in morda med sabo celo nasprotni si deli stopiti v subordiniran medsebojni odnos. Platonova trojnost '*logos-rhythmos-harmonia*' je ostajala ne le v glasbeni umetnosti, temveč je sestavljala nosilno paradigmo v evropski znanstveni zavesti vse tja globoko v novi vek.

Če ostanemo pri glasbi, je lep primer povedanega nastanek npr. 'štiriglasnega glasbenega stavka', ki ga sestavljajo glasbeni elementi '*sopran-alt-tenor-bas*'. Vemo, da se je tak štiriglasni glasbeni stavek izoblikoval v času humanizma pod vplivom neoplatonskega pitagoreizma kot neposreden pomenski odsev štirih osnovnih elementov makro- in mikro-kozmosa: '*ognja-zraka-vode-zemlje*'. Glasba je (kot '*musica mundana, humana in instrumentalis*') vse tja globoko v novi vek – tudi zaradi te svoje intimne 'kozmične' dimenzije – sedela tesno ob boku matematike in astronomije. Torej tesno ob boku znanosti. Še več. Celo sam 'makro'- in 'mikro-kozmos' je bil urejen po zakonih glasbe in ne obratno. 'Makro'- in 'mikro-kozmos' sta pripadala t. i. 'neslišni glasbi', kot skrita kozmična 'Harmonia', če se izrazimo po Heraklitovo, ki jo je mislil skoraj pesniško posebjeno.

Če je temu tako, bi se tema našega simpozija³ ne smela (po J. Cagejevo) glasiti: "*glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja*", temveč ravno obratno, in to v smislu evropske civilizacijske paradigme: "*narava je tista, ki posnema glasbo v njenem načinu delovanja.*"

¹ Hevristična metoda dovoljuje dovoljuje uporabo nedokazanih trditev, hipotez ipd., vendar morajo biti rezultati raziskav dodatno in verodostojno potrjeni. Pojem 'paradigma' uporabljam v pomenu, kot ga uporablja filozof zgodovine znanstvene misli Th. S. Kuhn.

² Prim. tudi H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1960, 144 sl.

³ Mednarodni muzikološki simpozij »Imaginacija narave in umetnosti« / »Music should imitate nature in her manner of operation« (J. Cage), Ljubljana, Viteška dvorana Križank, 12. in 15. marca 2012.

Ta paradigma je bila v veljavi, vse dokler glasba ni postala slikanje/barvanje z zvoki, 'Ton-mahlerei', kar se je najbolj očitno razodelo v 20. stoletju, začetki pa segajo že v čas ob koncu baroka oz. v začetke klasike. J. Cage instinktivno sledi modni misli svojega časa.

Ne gre se zato čuditi tudi dejstvu, da so se vsi *slogovni* oz. t. i. *glasbeno-gramatikalni* premiki zgodili sočasno ali vsaj vzporedno s premiki pojmovnih shem oz. ob 'menjavah paradigem', če uporabimo izraz Thomasa Kuhna. Vemo, da je v vsej zahodni civilizaciji od vedno obstaja duhovna potreba, da morajo biti pojmovne sheme kompatibilne in skladne z doživetji naših čutov pa tudi z občim čutenjem in miselnostjo okolice. Pojmovni modeli zapolnjujejo prazen prostor med čuti in pametjo, postavljajo oboje v čim bolj enako pomenski odnos. Zato so v vlogi logike in pomirjajo naš razum. Pojmovne sheme imajo tako tudi psihološko vlogo, saj pomirijo našo misel in čustva, če in dokler vanje verjamemo, oz. dobesedno verujemo. Ko te vere ni več, je koristnost določenega miselnega modela izrabljena. Takšna obdobja v zgodovini človeštva od nekdaj doživljamo kot stanje krize (kot npr. danes), ki – kljub psihičnim občutkom stiske – deluje v zgodovini zelo pozitivno, saj požene ves miselni stroj zopet v tek: v iskanje novih miselnih modelov, v večnem krogotoku. Tako sta si vera in znanost tudi še danes bolj blizu, kot navadno mislimo.⁴ Pa tudi znanost in umetnost sta si na enak način blizu, kot bom pokazal v nadaljevanju mojega prispevka, ki je osredinjen na nastanek, stroj in pomen tonalnega sistema, ki se je v evropski glasbi izoblikoval z izzvenevanjem t. i. 'modalne glasbene gramatike' in sočasno ob menjavi geocentrične paradigme s heliocentrično. Sovzročnost raznovrstnih civilizacijskih področij je ob menjavah miselnih modelov globlja, kot se nam prvi hip lahko dozdeva.

Heliocentrizem – perspektiva – tonalnost

Začetki tonalne harmonije segajo na neki način že v obdobje ob koncu renesanse in na začetke baroka. Z izjemo 20. stoletja ni glasba nikoli v zgodovini doživljala hipnih slogovnih prelomov. Revolucionarno prekuščstvo je glasbi od vedno tuje. Z razliko od heliocentrizma in perspektive se je menjava modalne paradigme s tonalno dogajala predvsem znotraj praktičnega skladanja, znotraj skladb in ne po poteh hipnih teoretičnih uvidov, izračunov in aksiomov. Glasbeni tonalni sistem doživi vrh šele okoli leta 1800, v času dunajske klasike. Takrat dobivamo – drugo za drugo – vedno jasnejše glasbeno teoretične razprave o tonalni glasbi. Teoretični opisi strukture tonalnega sistema se dejansko v 19. stoletju močno namnožijo. Gre za razmeroma kratek zgodovinski izsek daljšega procesa, ki ga je doživel *glasbeni stavek* v svoji tisočletni glasbeni umetnosti v Evropi. Danes vemo, da je tonalna harmonija tisti dejavnik, ki je v času baroka, klasike in romantike omogočil evropski glasbi komponiranje zelo obsežnih glasbenih oblik, kot so opera, koncert, simfonija ipd. Tem kompozicijam širokih dimenzij in oblik je skupno, da delujejo kot v sebi zaključen svet, kot novit kozmos, kot novitvo zasnovana celota, v enem osredinjena *enota*.

Tonalna 'dur-mol'-ova bipolarnost počiva na enotni paradigmi, ki jo najlepše izrazimo kar kot 'tonalni magnetizem' oz. 'tonalni heliocentrizem', če se zgledujemo po Kopernikovem sistemu, oz. kot 'tonalna perspektiva' v glasbi, če se zgledujemo po naporih arhitektov in slikarjev v Firencah v času humanizma in renesanse (Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Mantegna, da Vinci, Bramante, Raffaello idr.). Astronomi in slikarji tega časa so se zatekali zlasti k matematiki, da so pri njej našli rešitve za svoje astronomske ali pa slikarske zagate. Zanimivo je, da skoraj sočasno izideta obe temeljni deli, kot je Kopernikova razprava '*De revolutionibus orbium coelestium*' (leta 1543), kjer ta pronicljivi astronom postavi prve teze o heliocentrizmu, in pa traktat o slikarstvu Leona Battista Albertija '*De pictura*' (leta 1435), kjer razodene enega prvih matematično utemeljenih zakonov perspektive v slikarstvu. Astronomija, slikarstvo in glasba ostajajo v tem času v nenehni in tesni povezavi. Nešteto je slikarskih stvaritev, ki se v tem obdobju zatekajo v glasbo po navdih. Morda je na tem mestu najznamenitejša Rafaelova '*Ekstaza sv. Cecilije*' (oz. *Sacra conversazione*, iz ok. 1516), kjer slikar iz Urbina ustoliči sv. Cecilijo kot novo pitagorejsko-platonistično, '*Domino Musico*'.

⁴ O vsem tem obširno razpravlja Th. S. Kuhn, *La rivoluzione copernicana*, Torino 1972, zlasti od 50. str. dalje.

Podobno velja za *Alegorijo* glasbe slikarja Dosso Dossija.⁵ Tesno povezavo glasbe in astronomije pa zasledimo – med drugim – npr. pri Keplerju, kjer za svoje temeljno astronomsko razpravo *Harmonices Mundi* (1619) že v samem naslovu uporabi znanstveno-glasbeni terminus '*harmonia*', ki mu služi kot hevristična idejna vodnica v znanstvenih raziskavah in matematičnih izračunih, s čimer dokaže svoje uvide. Sedmo poglavje svoje razprave, kjer Kepler opiše ustroj našega osončja, naslovi – kar je za nas danes čudno – z glasbeno-kompozicijskimi izrazi dobesedno takole: "*Caput VII. Harmonias universales omnium sex Planetarum, veluti communia Contrapuncta, quadriformia dari.*"⁶

Tudi nesluten razvoj slikarstva v času renesanse se mora zahvaliti iznajdbi perspektive, kar bi analogno lahko izrazili kot 'heliocentrizem' oz 'tonalnost' v slikarstvu. Tesno sodelovanje slikarjev z matematiki, ki so običajno slikarjem pripravljali načrt konvergentnih linij perspektive, je izraz notranje potrebe slikarjev pri iskanju in ob nastajanju nove paradigme. Večinoma pa so bili mnogi odlični slikarji že kar sami odlični matematiki.

Toliko o odnosu slikarstva in astronomije v odnosu do glasbe. Kaj pa glasba? Je tudi ona sledila istim *menjavam paradigem* svojega časa? Lahko tudi v njej najdemo 'slikanje' naravnih pojavov z znanstvenimi oz. s tedanjimi novimi slikarskimi sredstvi ali prijemi?

Odgovor je pogojno pritrtilen, če mislimo na *menjavo paradigem* in specifiko vizualno neulovljivega glasbenega jezika. Glasba je bila v času, o katerem sedaj razpravljamo, pojmovana kot notranja neslišna prvina kozmosa, ki je dobila svojo vidno in otipljivo podobo šele v t. i. *musica instrumentalis*, t. j. v človekovem glasu in v inštrumentih kot podaljšku človeškega glasu. Pa tudi ta slišna glasba je bila znotraj platonizma še vedno mišljena kot odsev, odslikava onega v kozmosu skritega neslišnega originala. Glasba je zato sestavljala prototip in notranje nevidno bistvo kozmičnega reda, ki ga je astronomija le znanstveno raziskovala in slikarstvo skušalo upodabljati čim bolj verno, čim bližje resnici. Morda je v tem dejstvu bistveni razlog, zakaj pri glasbi ne srečamo želje, da bi se spirala npr. na astronomijo ali pa na slikarstvo, kot sta to storila astronomija in slikarstvo v odnosu do glasbe, da bi tako zunaj sebe poiskala potrditev za menjavo modalne paradigme v tonalno. Glasbi, ki je bila del bistva kozmične *harmoniae*, zato ni bilo potrebno iskati zaveznike zunaj sebe. Morala se je osrediniti le na skladnost svojih kompozicijskih izraznih sredstev – to je bil takrat le kontrapunkt – in zakonov zvočnega upodabljanja neslišnega prototipa.

Ves razmislek se je stoletja morda zato dogajal skoraj izključno znotraj prakse kompozicijskega ustvarjalnega procesa, t. j. znotraj komponiranja skladb, ki je bilo še trdno zasidrano v konsonančno zgradbo tetraktisa 1:2:3:4 in njegovih zakonov. Ker pa je le glasba imela neposreden uvid v ustroj stvarstva v moči uvida v zakone Pitagorove *harmoniae*, se je kot prvi miselni premik paradigme zgodil ravno na področju glasbe: glasbeniki so na neki način ustvarjali svoj *opus ex nihilo* podobno, kot je to storil Stvarnik v začetku sveta. Pojem ustvarjalca-stvarnika se rodi v humanizmu oz. v renesansi in je v prvi vrsti mišljen glasbenik-ustvarjalec svojih del iz nič in to po Stvarnikovem vzoru. Zato je od renesanse dalje tudi on stvarnik ob Stvarniku. Ustvarjalnost kot stvaritev *opusa* ima tu svoje žarišče v evropski civilizaciji, torej na področju glasbe. Tonalnost, kot bomo videli, pa je na neki način le odsev novega heliocentričnega razmišljanja, čeprav je bila pot do vstopa tonalnih zakonov v zavest še zelo dolga, precej zatem, ko je bila tonalnost v praksi kompozicijsko že močno zasidrana. Tudi močna zakasnitev teoretičnega razmisleka o tonalnosti, ki ga med prvimi domisli in zapiše J. Ph. Rameau (1683-1764), se zgodi morda iz pravkar omenjenega razloga, saj je bil uvid v glasbeno kozmično harmonijo samoumeven vse do praga romantike. Ko se je v času razsvetljenstva začel razblinjati pitagorejsko-platonski miselni model, se je pojavila potreba po teoretičnem utemeljevanju glasbenih kozmičnih zakonov, ki sestavljajo jedro glasbenega ustroja oz. tonalnega sistema. Ogledali si bomo izsek vsebine in deloma proces nastajanja te tonalne paradigme, ki počiva na modelu medsebojne magnetne soodvisnosti akordalnih sklopov na stopnjah določenega tonovskega načina.

⁵ Dosso Dossi, *Alegorija glasbe* (ok. 1522), olje na platnu 162 x 170 cm, Museo della Fondazione Horne, Firenze. Slika izraža močno povezavo glasbe in likovne umetnosti z znanostjo, v našem primeru z astronomijo, oziroma matematiko, kar je bilo v renesansi samoumevno.

⁶ "VII. poglavje. O vesoljni harmoniji vseh šestih planetov, ki se gibljejo v obliki četvernega kontrapunkta." Glej: Kepleri Johannis, *Harmonices Mundi*, Libri V, Lincii Austriae, sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. Excudebat ionnes Plancus, Anno MDCXIX (1619), Caput VII.

Zgodovinski razvoj in dileme harmonske zavesti v evropski glasbi je izčrpno opisal C. Dahlhaus v svojem delu *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*.⁷

Paradigma tonalnega 'heliocentričnega magnetizma'

Tukaj imam v mislih predvsem tisti glasbeni pojav, ki je – poleg ostalih – primerljiv s heliocentrizmom v astronomiji in perspektivi v slikarstvu. Gre za nastanek 'tonalnega sistema', ki počiva na postavitvi tonike kot osrednjega – lahko bi rekli kar – 'heliocentričnega' magnetnega pola, okoli katerega so – kakor planeti v osončju – razporejene vse preostale stopnje, če razmišljamo s principi generalbasne teorije, oz. vse glavne in stranske funkcije, če razmišljamo s pojmi funkcionalnih povezav med akordi znotraj določene skladbe. Funkcionalno razmišljanje je bilo na neki način vedno obstajalo, čeprav se je v modernem pomenu besede najmočneje izoblikovalo v 19. in zlasti v 20. stoletju. Kljub močnemu delovnemu naboju najrazličnejših glasbenih teoretikov 20. stol. ostajajo še mnoga vprašanja odprta in nerešena. Pričujoča razprava nakazuje rešitev nekaterih.

Kot smo že omenili, smo na izčrpnjša teoretična pojasnila morali počakati na Rameauja, Fétisa, Riemanna, če naštejemo le nekatere. Teoretična dela, ki so izhajala pred Rameaujem, in to že v času uporabe tonalnega sistema, so skoraj celi dve stoletji ostajala v območju t. i. *musica practica*, tj. kompozicije in pa v območju t. i. *musica practica*, tj. napotki za praktično izvajanje glasbe. Poizkus Bachovega učenca Mizlerja, ki je bil ustanovitelj društva '*Korrespondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*', je zgovoren sam po sebi, saj ostaja zvest spekulativnim teorijam pozne renesanse. Skratka: teoretični razmislek o na novo nastajajočem tonalnem sistemu je bil miselnim navadam glasbenikov 17. in 18. stoletja tuj.

J. Ph. Rameau je bil tako med prvimi, ki je zaznal harmonsko dogajanje v skladbah kot zvezo akordov. Njegova '*Tonique*' še ne pomeni kakega domnevnega središča, centra (kot mu nekateri napačno pripisujejo), temveč njegovo razmišljanje še vedno ostaja v pomenu rezultata razrešitve katere koli disonance. Tudi obe '*Dominante*' (tonique in simple) in '*Sousdominante*' še niso v pomenu stopenj, kot jih bo kasneje dogmatizirano in z aksiomi sankcionirano – zato kompozicijsko ne vedno sprejemljivo – zakoličil nemški teoretik Hugo Riemann, njegovo tradicijo pa bodo bolj ali manj zavestno nadaljevali teoretiki tudi takrat, ko se med sabo kritizirajo. Je pa v Rameaujevih uvidih vsebovano že vse bistveno, kar pojem tonalnosti, tonalitete vsebuje. Tukaj puščam ob strani neskladja v premisah in teoretičnih izpeljavah vseh, ki so nadaljevali Rameaujevo misel: Fétisa, Rimanna, E. Kurthsa, Grabnerja, W. Malerja idr. Na razpolago je danes obsežna literatura. Osredinjam se na jedro svojega uvida, ki izhaja iz funkcijskega sistema, vendar ne zanika enega od Rameaujevih temeljnih uvidov o menjavi zvočnih kvalitiet, ki se pretakajo med napetostno rastočim disonirajočim in napetostno umirjenim konsonirajočim momentom. Rameaujev sistem ne spada ne v generalbasno ne v nobenega od funkcijskih sistemov harmonij. Rameaujev sistem ni utemeljen na enem principu ali kakšnem abstraktnem aksiomu – kot npr. zunajglasbeno hegelijsko pogojen Riemannov aksiom o T-S-D kot tezi-antitezi-sintezi – temveč počiva na uvidu, da je tonalna harmonija utemeljena na zvezah in povezavah akordov, razrešitvah disonanc, postopih temeljnih tonov ('*basse fondamentale*' kot skriti temelj harmonskega toka v skladbi) in basovih tonov ('*basse continue*', realni bas skladbe), na pomenih akordov (kar bo absolutizirala funkcijska harmonija) in na stopnjah tonovskih načinov (kar na malo manj absolutiziran način počne generalbasna teorija).

V jedru našega sistema vsa raznoličnost Rameaujevih uvidov ostaja v trditvah, čeprav in izvajanjih ni izrecno izpostavljena. Rimske številke, kadar so uporabljene, zato ne pomenijo generalbasnih principov, temveč se ozirajo po Rameaujevem izvornem razmisleku. Uporaba rimskih številke zato v nadaljevanju aludira na pomenske posode stopenj tonovskih načinov.

V obeh sodobnih modusih – v *duru* in *molu* – ima tonalno središče prve stopnje določenega tonovskega načina enako vlogo oz. funkcijo. Tonika v *duru* in *molu* je namreč središčni prostor oz. točka, kjer se stikata 'centripetalna' in 'centrifugalna' tonalna energija oz. napetost.

⁷ C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel, 1968.

Tonika zato vsebuje določeno dvojnost, ki jo v analizah skladb zlahka zaznamo. Najlaže zaznamo dvojnost silnic v toniki npr. v njeni težnji po subdominanti, ki ima sredobežen naboj, in v pasivni vlogi, ko nastopa kot cilj dominantne želje po razvezu, torej umirjena točka s sredotežnim nabojem.⁸ Toniko zato lahko primerjamo z 'žariščem'⁹ v slikarstvu, ki ima tudi podobno 'energijsko' vlogo, pa najsi gre za slike z enim, dvema ali tremi žarišči. Še bolj smo blizu bistvu, če si priključimo v spomin magnetizem, ki vlada v osončju med planeti in v vesolju med galaksijami, kar prav zadnje čase odkrivamo z vedno novimi naravnost čarobnimi posnetki neposredno iz vesolja. Sonce oz. različna sonca v galaksijah vsebujejo podoben naboj energij: centrifugalne in centripetalne. Od tu izrazi kot tonalni 'heliocentričen', tonalni 'heliocentrični magnetizem' ali preprosto tonalni 'magnetizem'. Pri tem je zanimivo, da glasba v svoj 'tonalni magnetizem' oz. v iskanje principov svoje in sebi lastne 'perspektive' ni krenila po poteh 'theorie', marveč je krenila po poteh prakse. Tonalno paradigmo moramo zato iskati znotraj konkretnih skladb z umno budnim analitičnim očesom in ušesom, z obojim hkrati. Praksa je bila vedno vezana na konkretno delo, nekoč je bil to kontrapunkt. Razmislek pa je vso evropsko zgodovino počival na modroslovju, in harmonija ima zato še danes to ime, saj je tesna sorodnica tisočletnega filozofskega terminusa 'harmonia'.

'Tonalna perspektiva', oz. 'tonalni heliocentrični magnetizem' ima – kar je zelo zanimivo – enako stopenjsko (Rameaujev 'basse fondamentale') strukturo v *duru* in v *molu*. To je vedno delalo preglavice zlasti glasbenim teoretikom iz latinske jezikovne družine. V nemško govorečem območju pa se je proti koncu 19. zlasti pa v 20. stoletju ob razvijanju t. i. funkcijskih teorij razmislek pogreznil v močno racionalizirane simbolne sisteme, ki ob drevju (npr. W. Maler in za njim D. de la Motte) ne opazijo več gozda. Funkcijske teorije so v teoretičnem uvidu v razvrščanju stopnje napetosti tonalnega magnetizma v odnosu do tonike le na videz natančnejše od generalbasnih sistemov. Prednost funkcijske teorije naj bi bila namreč ravno v tem, da bi s svojim sistemom simbolov olajšala določiti vlogo/funkcijo vseh akordov v celotni skladbi pod enotnim kriterijem. Večinoma pa ta teorija razpade v nepregledno vsoto dreves.

Sistem tonalnega 'heliocentričnega magnetizma' v *duru* in *molu*

Podoba sistema tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma je v zasnovi preprosta. Umestitev stopenj kateregakoli tonovskega načina v tem sistemu poteka v vrsti, ki je zasnovana po principu rasti napetosti. Sistem ima svoj začetni vzgib v sredobežni želji tonike po gibanju, ki lahko ubira najrazličnejša pota med stopnjami od manj do bolj napetih vse do – ponovne tokrat pa sredotežne – umiritve v toniki. Tonika vsebuje dvojno podobo oz. naravo, sredobežno in sredotežno. Sistem nepovratno rastoče razvrstitev stopenj znotraj posameznega tonovskega načina je naslednji:

I – III – VI – IV – II – VII – V –> I

To tonalno razvrščenost stopenj *dur*-*molovega* tonovskega načina sem prejel od svojega učitelja¹⁰ kot priročen didaktični napotek. Ali gre za učiteljev uvid ali pa je morda razvrstitev stopenj povzeta po kakšnem drugem avtorju, mi ni znano. Vsekakor temu didaktičnemu napotku moj učitelj ni namenjal posebno velike pozornosti. Meni pa je ta razvrstitev stopenj že takoj na začetku vzbudila velik vtis. Zaznal sem v njej določen red, ki se mi je potrjeval v vseh skladbah, ki sem jih imel v rokah. Pa tudi dotedanje teoretično vedenje je pridobilo jasnejši red. Iskal sem od tu naprej. V času poučevanja sem razvrstitev izpopolnil v sistem, ki je primeren za analizo tako krajših kakor tudi večjih kompozicijskih del (simfonij, koncertov ipd.). Sestoji v kombinaciji dosedanjih glasbeno teoretskih spoznanj generalbasne in tudi funkcijskih teorij, hkrati pa omogoča izvirne premostitve nekaterih še vedno odprtih vprašanj, na katera zadovoljivo ne odgovorijo niti funkcijske teorije (npr. ali je zgradba akordov hkrati tudi njihov pomen ipd.) niti teorije generalnega basa.¹¹

⁸ To dvojnost je lepo izrazil W. Maler, *Beitrag zur durmoltonalen Harmonielehre*, München, F.E.C. Leuckart, 1992, str. 3.

⁹ Angl. *vanishing point*, it. *focus*, žarišče.

¹⁰ Moj učitelj, ki me je – v individualno zastavljenem pouku – v času akademskega študija vpeljal v skrivnosti harmonije in kontrapunkta, je M^o Italo Bianchi. Je odlični pedagog in predan svojemu delu. Odlikuje ga poklicna in človeška poštenost, resnicoljubnost pri delu in v odnosih, neizprosna zahtevnost do sebe in njegovih učencev. Sposoben je bil za svoje napake opravčiti se tudi študentu.

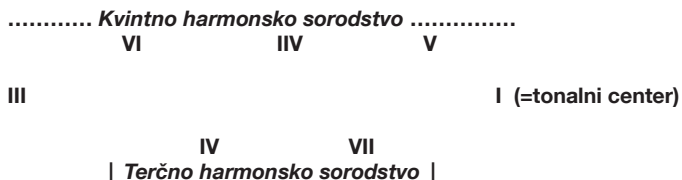
¹¹ Študija bi zahtevala veliko obširnejšo razpravo, zlasti z analitičnimi primeri, ki sestavljajo neobhodni del v nadaljevanju izrečenih trditvev. Ker gre za (sicer prvo tiskano) objavo v okviru določene tematike simpozija (dosedanje razlage sistema so zapisane v zvezkih mojih študentov in sestavljajo sledi njegovega razvoja), naj zadostuje na tem mestu oblika osnutka sistema, opremljenega s trditvami, ki jih bo pozoren bralec zlahka tudi sam analitično preveril v skladbah.

Sistem sem nenehno razvijal. Ob analizah in razmislekih se je sistem kmalu izoblikoval v bolj *prostorsko podobo* tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma, ki bi bila lahko tudi tridimenzionalna, čeprav bistvo lahko ponazorijo preprosta ploskovna upodobitev:



Isto strukturo tonalnega sistema lahko – nadalje – opazujemo z različnih vidikov, in sicer v smislu tonalnih postopov in akordičnih zvez, kakor nam jih kaže skladateljska praksa tonalnih skladb baroka, klasične in romantike. Funkcijska harmonija je razvila dragocen uvid v harmonska sorodstva med akordi določenega tonovskega načina, kjer izstopata *vidika kvintnega in terčnega sorodstva*, ki sta med vsemi akordnimi sorodstvi najbolj običajna.

V naši globalno zasnovani podobi tonalnega sistema so kvintni sorodniki postavljeni v gornji lok. Terčni sorodniki pa so razporejeni v segmentu sistema od VI do V stopnje in so uokvirjeni med dvema kvintnima sorodnikoma: III-VI in V-I.



Lok kvintnega harmonskega sorodstva nam pokaže – samo v durovem načinu – tudi tonični *pentatonični vidik*: I-II-III-V-VI-I. Zanimivo je, da sta v tem primeru oba vodilna tona tritonusa IV in VII, ki sta našla svoje mesto v spodnjem loku. Molov način se v pentatonski podobi obnaša drugače: kot tonična vrsta I-II-IV-V-VII-I ali kot subdominantna vrsta I-III-IV-VI-VII-I. Obakrat potrebuje obe stopnji spodnjega loka. Vendar razmislek o pentatoniki izstopa iz razmisleka o tonalnem magnetizmu, na katerega smo tu prvenstveno pozorni, čeprav tudi pentatonika vsebuje določene tonalne prvine.

Analize baročnih, klasičnih in romantičnih skladb pokažejo, da je – bodisi kot kadenčni postop bodisi kot sestavni stavčni člen tematskih glasbenih misli – daleč najpogostejši postop, ki vsebuje zadnje tri stopnje kvintnega sorodstva: II-V-I. Statistično je ta postop daleč pogostejši od toliko citiranega postopa IV-V-I. Razlog temu je znotraj tonalnega magnetizma razviden sam po sebi. Kadenčni del istega postopa (namreč V-I) lahko nadomesti tudi VII6-I, kar je bilo v renesansi in v baročnem 'resnem slogu' pogosta akordna zveza zlasti v kadencah, saj vsebuje obe prvobitni klavzuli, tj. tenorsko in sopransko. V protestantskem koralu je to še bolj očitno. Kadenčna zamenljivost stopenj V in VII, ki sta se v magnetičnem polju pririnjili v neposredno bližino tonike, pokaže na njun posebno močan sredotežni magnetični naboj. S tem smo se pa že dotaknili kadenčnega vidika, ki je za določitev tonalnosti morda med najbolj značilnimi.

Kadence so neposredna posledica sistema tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma in ne obratno. Kadence, ki jih teoretiki (med njimi Slovenec Janez Osredkar) radi pravilno poimenujejo kot '*glasbena ločila*', imajo v sebi še en pomen, ki je tesno povezan z menjavo tako geocentrične paradigme s heliocentrično, kot s pojavom žarišča v slikarstvu in tonalnega 'heliocentrizma' v glasbi. Vemo, da se je ravno v času humanizma zgodil prehod iz arhaičnega *cikličnega pojmovanja časa* v novejšo *linearno pojmovanje*. Ta obrat je v tesni zvezi z judovsko-krščansko filozofijo zgodovine, ki se – z razliko od antično grške – opira na zgodovinski časovni tek in pozna zato

pojmovna trojstva kot začetek-razvoj-zaključek, greh-krivdo-odrešenje, stvarjenje-zgodovino-apokalipso. Kadence se zato v glasbi niso pojavile naključno, saj le v tem novem miselnem modelu lahko prvič v zgodovini glasbe sestavljajo – ne več ciklično zasnovanega klavzolaranja v modalni glasbi, temveč – zaključke linearnega teka časa. Tukaj ne mislimo na renesančne klavzole (čeprav so v zasnovi večinoma že prave kadence, pa vendar so še vedno vpete v modalno glasbeno slovnico), temveč na harmonsko podobo kadenciranja, ki dobi v Bachovem času svojo polno veljavo in raznoličnost kadenčnega nabora. Kadenčni zaključki imajo lahko – glede na mesto, kjer so – zelo različne podobe: kot začasno prekinitev ali kot vmesni počitek ali pa dokončen zaključek glasbenega stavka, povedi ali cele skladbe. Oblika in glasbeno stavčna teža kadenc je odvisna predvsem od mesta, ki ga zavzemajo v skladbah. Tonalnost, pojav kadenciranja v glasbi, akordično pojmovanje (tudi vedno bolj utrjujoča se zavest o obratih akordov kot nosilcih istih tonalnih funkcij), linearnost časa kot filozofska misel in kot glasbenostavčna prvina so pojavi, ki kažejo na odločen prehod iz srednjega v novi vek.

Tonalni 'heliocentrizem' ni le novi način, kako misliti in ustvarjati glasbo, temveč vsebuje nov gramatikalni red, kjer dobi kadencia posebno mesto. V našem sistemu razvrstitve stopenj tonovskega načina zlahka opazujemo raznoličnost kadenčnih nabojev, ki jih vsebujejo posamezne kadence: npr. *avtentična* kadencia V-I in pa zgodovinsko določena renesančna klavzola VII⁶-I, ki dobi v tonalnem okolju nov in avtentični kadenci skoraj enakovreden pomen, pa nato *plagalna kadencia* IV-I ali pa kadenčni postop I-IV, ki ga L. van Beethoven uporabi na začetku svoje prve simfonije kot (D)-S (takrat je ta začetek deloval šokantno). To so le nekateri od preprostejših kristaliziranih dvo-akordičnih postopov na zaključkih glasbenih misli, ki jim pravimo kadence. Obstajajo še druge, širše zasnovane. Naš sistem pojasnjuje notranje bistvo npr. vseh oblik *sospensivnih kadenc*, ki so – in to ne ravno posrečeno – poimenovane tudi kot 'polkadence', čeprav ne vsebujejo ničesar "polovičnega", saj svoj magnetni naboj zaustavijo – oz. trenutno zaključijo – najbolj običajno na dominantni (tj. na višku napetosti), zelo poredkoma na spodnji dominantni in še redkeje na kaki drugi stopnji. Podoba tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma nam tako s kadenkami razločno in slikovito ponazori potek energijskih tokov v določeni glasbeni misli ali kar v celotni skladbi. Kot zanimivost s področja menjave tonalne paradigme z modalno lahko vzamemo *varljivi sklep* V-VI, ki svoje bistvo zelo jasno razodene predvsem v funkcijskem sistemu kot zaključek na *Tp* v duru oz. na *tG* v molu. Podvojena terca v obeh zaključnih akordih sta obakrat tonični ton, kar jasno razodene dejansko kadenciranje v toniko, le da je bas – po principu renesančnih '*fuggir la cadenza*'¹² – skrenil po svoje. Ta postop je bil v renesansi popolnoma običajen in zelo razširjen. Zarlino in mnogi drugi omenjajo, da se varljivi kadenčni postop lahko zgodi na veliko različnih načinov, '*fuggir la cadenza si fa in molti altri modi*'. Tonalna glasba je ta renesančni spominek ohranila samo v tej okrnjeni podobi varljivega kadenčnega sklepa. Razlog? Iz našega dosedanjega razmisleka je razviden sam po sebi.

Funkcijski vidik dobi znotraj našega sistema tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma sicer pomensko močno razvejeno podobo, dobi pa prav tu jasnejšo in celovitejšo večdimenzionalno sliko. Paralelna sozvočja, ki zastopajo svoje pripadajoče nosilce glavnih vlog oz. funkcij T-S-D¹³, so ali v velikoterčnem ali v maloterčnem odnosu, kar opredeljuje njihovo vlogo in funkcijsko poimenovanje. V naši razpredelnici bo eno ali drugo zlahka razvidno. Velikoterčno sorodstvo je zapisano z ležečimi črkami, maloterčno pa z običajno pokončnimi. Posebej sta obravnavana dur in mol, saj je funkcijska podoba v obeh modusih z ozirom na stopnje raznolika, kar je še posebna dragocenost funkcijskega sistema, ki nam tako raznoliko bogastvo natančneje opredeli.

¹² Prim. med drugim Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, 1589, III del, poglavje 52.

¹³ Razpored je Riemannov. Pojasnil sem ga malo prej.

Dur :	Tg	Sg	S	[SG=Sⁿ]	D	T
	Dp	Tp	S	Sp	D	T
		VI		IIV	V	
	III					I (=tonalni center)
			IV	VII		
Mol :	tP	sP	s		dP	d
	dG	tG	s	[sG]	d	t

Kromatičnih sprememb v duru in molu, razširitve tonalnega in kadenčnega prostora ipd. tu molče obidem, saj tonalni podobi 'heliocentričnega' magnetizma ne dodajo nobenega bistveno novega uvida.

Funkcijski sistem – kot je iz razpredelnice razvidno – obogati naš sistem tonalnega 'heliocentrizma'. Hkrati pa tudi on pridobi večjo globinsko jasnost in tonalno razločnost, saj sam v sebi deluje zapleteno, in če ga želimo doumeti v celoti in vsej zasnovani globini, potrebuje glasbeno teoretično dozorelo osebo. (Zato – zelo verjetno – didaktično ne bo modro podajati pričujoči sistem v vsej celoti na nižjih in srednjih nivojih glasbenega šolanja, vključno na t. i. teoretičnih smereh). Ker je harmonija predvsem modroslovna dejavnost uma, zahteva – z razliko od praktičistično zastavljenega kontrapunkta – dozorelost in določeno moč osebnih sposobnosti umnega razmisleka. Zato je dobra klasična izobrazba glasbenikom še vedno najboljša poklicna podlaga za študij.

Sekvenčni vidik je poglavje zase, ker ravno sekvenčna podoba jasno pokaže na svoj 'izklop' sredotežnega tonalnega magnetizma znotraj 'perspektive' tonalnega 'heliocentrizma'. Kvintni sprehod stopenj je v *duru* in v *molu* enak in se dogaja v naslednjem zaporedju:

(V-)I – IV – VII – III – VI – II – V – I.

Zgodovinsko je to vsekakor prvi in v tonalni glasbeni slovnici najbolj uporabljen sekvenčni model, ki je postavljen na dva v kvintnem sorodstvu zasnovana kadenčna postopa V-I ali pa I-IV. Model sproži krožni slap padajočih kvint, od koder dobiva v mnogih jezikih in pri glasbenih teoretikih poimenovanje kot npr. '*sequenza circolare*', krožna sekvenca, '*Kvintschrittsequenz*' ipd.

Zanimivo bo slediti v naši razpredelnici vijugasto pot znotraj tonalnega magnetizma, ki ga pa ta – in tudi nobena – sekvenca že po svojem notranjem bistvu ne vsebuje, saj je ravno izpad tonalnega magnetizma bistvo vsakega sekvenciranja. Sekvence se obnašajo, kakor da bi vstopile v breztežnostni prostor, kjer je tudi časovna dimenzija skorajda odsotna. Ni čudno zato, da srečamo lahko sekvence že pri Gallusu, čeprav je njegova glasba še popolnoma modalno zasnovana. Sekvence pri Gallusu in drugih skladateljih renesanse lahko zato razumemo kot blage znanilke tonalnosti, kot iskanje tonalnega centra, vendar je izčrpno tovrstno trditev treba podpreti z analitičnimi glasbenimi primeri, saj gre pri vsakem primeru za drugačen pomen.

Obstaja še nekaj vidikov, vendar so pravkar naštetih tisti, ki so najbolj bistveni glede na predmet razmišljanja, ki smo si ga v naslovu zastavili. Zato tukaj zaključujemo naš razmislek.

Beseda *teorija* ima svoj izvor v grškem glagolu *theoréo* in zato v svojem prvotnem pomenu označuje strasten 'ogled zanimivosti', pa tudi 'zrenje, uvid, kontemplacija' bistva stvari. V našem premisleku bo ta prvotni - antični pomen besede '*teorija*' tudi v povezavi z glasbo koristnejši od sodobnega, ki je – v terminusu '*teorija*'/teoretičen – skoraj izključno osredinjen le na hipotetičnost določenih miselnih struktur. Morda bi lahko priklicali v spomin Schopenhauerjevo pojmovanje

glasbe kot 'notranje bistvo' stvari¹⁴. Vendar je on mislil izključno na čisto, absolutno instrumentalno glasbo, "reine, absolute Instrumentalmusik". Mi pa imamo tukaj v mislih vso glasbo, vokalno in instrumentalno, saj se v svoji tonalni podobni ravna – brez razlike – po istih principih tonalnega 'heliocentričnega' magnetizma oz. tonalne perspektive.

V smislu povedanega bi lahko temo letošnjega simpozija zato izrazil takole: "Narava deluje po zakonih glasbe in glasba, ki jo slišimo, je zato njena naravna notranja uglaševalka". Če je pa tako, bi današnja krizo na Zahodu lahko razumeli tudi kot 'razglašenosť' večstoletnega zahodnega civilizacijskega sistema, v katerem je glasba vse od začetka temeljni ustanovitveni element in notranji kohezivni uglaševalec. Saj je glasba del najintimnejšega zahodnega civilizacijskega sistema, njena tonika, njeno žarišče, njen heliocentrični center, kar so vedeli celo že v časih geocentrizma.

Ivan Florjanc

TONALNI HELIOCENTRIČNI MAGNETIZEM KOT PERSPEKTIVA V GLASBI

POVZETEK

Članek povzema avtorjeve izvirne izsledke analiz tonalno komponiranih skladb in pogloblja vpogled v nastanek, ustroj in pomen sistema tonalne harmonije. Obravnava ožji izsek tega širokega glasbenozgodovinskega pojava, ki se kaže v čisto določenem sistemu urejanja akordov znotraj določene tonalitete. Ontološko gledano je ta sistem zelo blizu perspektivi v slikarstvu in heliocentričnemu magnetizmu v osončjih, galaksijah. Od tu sinonimna uporaba izrazov kot npr. tonalna perspektiva, tonalni heliocentrižem ali magnetizem. Zanimivo je, da glasba, astronomija in slikarstvo počivajo v času nastajanja in oblikovanja principov tonalnega sistema na vsebinsko enaki paradigmi: durova in molova *tonika* v glasbi sestavlja znotraj določene tonalitete magnetno jedro, ki je zelo podobno vlogi kopernikanskega sonca v astronomiji ali pa žarišču v perspektivi slikarjev 15. in 16. stoletja. V primerjavi z astronomijo in slikarstvom se je tonalni sistem v glasbi uveljavil s časovno prestavitvijo in sovпада z vstopom znanstvenih izsledkov v splošno evropsko zavest kmalu po l. 1600. Čeprav je glasba znotraj neoplatonizma humanistov sestavljala jedro sistema artes liberales in je bila ob iznajdbi heliocentrizma v oporo celo astronomiji, se je zaradi prevlade prakse (kontrapunkta) nad teorijo (harmonija) teoretični razmislek pojavil veliko kasneje (Rameau, Fétis, Riemann, W. Maler, Dahlhaus idr.) in do dandanes ni zadovoljivo razrešil nekaterih še vedno odprtih vprašanj. Avtor pokaže, da se tonalni heliocentrižem razprostira v čisto določenem akordalnem redu. Urejen je po principu rasti napetosti centripetalnega naboja v akordih tonalnih stopenj, začenši z najslabotnejšim: III–VI–IV–II–VII–V, ki se prevesi v *tonično jedro*, ki ima bipolarno vlogo hkrati viška in umiritve napetosti magnetnega polja. Ta sistemski model je mogoče motriti z različnih vidikov, ki osvetljujejo posamezne akordalne zveze istega tonalnega sistema. Vidik akordalnih sorodstev (kvintno in terčno sorodstvo, pentatonika) oz. paralelizmov (malo- in velikoterčnih), kar se pokaže tudi v t. i. *funkcijskih* teorijah harmonije (Riemann, Grabner, W. Maler, deloma tudi Dahlhaus). *Sekvenčni vidik* padajočih kvint ([V–]I–IV–VII–III–VI–II–V–>I), ki so ga teoretiki opazili že pred Rameaujem, je enota zase. Sekvence so v določeni skladbi magnetno nevtralni prostori znotraj tonalnega heliocentrizma, kar so teoretiki večinoma spregledali. Prav tako je enota zase *kadenčni vidik* (V–I, IV–I, V–VI, VII–I, VI–II–V ipd.), ki ga je zaradi kristaliziranih akordalnih postopov treba obravnavati posebej, podobno kot ločila v literarnih besedilih. Takšen tonalni sistem je prvič v zgodovini evropske glasbe omogočil komponiranje zelo obsežnih glasbenih oblik, kot so opera, oratorij, simfonija, koncert ipd. Vsem tem kompozicijam širokih dimenzij in oblik je skupno, da delujejo kot v sebi zaključen svet, kot enovit kozmos, kot enovito zasnovana celota, kot v enem – tj. v toniki – osredinjena enota. Ugotovitve razprave pokažejo na globoko in neposredno soodvisnost različnih področij, ki so meddisciplinsko delovala v pomembnem trenutku ustvarjanja novodobnih civilizacijskih modelov v znanosti, umetnosti in tehniki.

¹⁴ Innerste Wesen der Dinge.

HELIOCENTRIC TONAL MAGNETISM AS A PERSPECTIVE IN MUSIC

ABSTRACT

This article summarizes the author's original results of the tonal musical composition analysis and thus offers a deeper insight into the formation, structure and meaning of the tonal harmony system. It deals with a narrower section of this broad musical and historical phenomenon, manifesting itself in an explicitly defined system of chord labelling within the determined tonality. From the ontological point of view, this system closely resembles the perspective in painting and the heliocentric magnetism in solar systems and galaxies. It is quite interesting that at the time of formation of the tonal system principles music, astronomy and painting were based on a substantially equivalent paradigm – within a certain tonality the major and minor tonics in music form a magnetic core that is very similar to the role of the Copernican sun in astronomy or the focus within the perspective of the painters of the 15th and 16th century. In comparison to astronomy and painting, the tonal system in music has established itself with a certain time delay, thus coinciding with the breakthrough of scientific findings into the European collective consciousness soon after 1600. Although music formed the core of the artes liberales system within the humanists' Neo-Platonism and was of great support even to astronomy, it was due to the dominance of practice (counterpoint) over theory (harmony) that the theoretical reflection appeared much later (Rameau, Fétis, Riemann, W. Maler, Dahlhaus, etc.) and thus failed to properly resolve some questions that remained unanswered until this day. The author shows that the tonal heliocentrism is organized into specific chord sequences. It is arranged on the principle of a centripetal force charge in tonal chord progressions, starting from the weakest one - III-VI-IV-II-VII-V, which turns into a tonic core, playing a bipolar role of both peak and moderate magnetic field. This systematic model can be observed by means of different aspects, highlighting separate chord connections of the same tonal system. The aspect of chord relationships (fifth and third, pentatonics) or parallelisms (minor and major third) is also reflected in the so called functional harmony theories (Riemann, Grabner, W. Maler and partly Dahlhaus). Sequential aspect of the descending fifths ([V-]I-IV-VII-III-VI-II-V->I), observed by the theoreticians even before Rameau, forms a unit of its own. In certain compositions sequences form magnetically neutral spaces within tonal heliocentrism, which was mainly disregarded by theoreticians. Cadential aspect (V-I, IV-I, V-VI, VII-I, VI-II-V, etc.), which is a unit of its own as well, needs to be viewed separately - similarly to the punctual marks in literary texts - due to crystallised chord progressions. For the first time in the history of European music, this tonal system enabled the composing of very comprehensive musical forms such as operas, oratorios, symphonies, concerts, etc. What all these compositions of broad dimensions and shapes have in common is that each of them functions as a world of its own, a uniform cosmos, a uniformly conceived whole and a unit, focused on one - that is on tonic. The findings of this discussion thus reveal a deep and direct correlation of diverse fields of activity that operated interdisciplinary at the important moment of the creation of modern civilisation models in science, art and technology.

Peter Andraschke (Perchtoldsdorf)

KOMPOSITORISCHE IMAGINATION VON NATUR BEI ANTON WEBERN

Über den Naturbegriff von Anton Webern habe bereits ich in verschiedenen Zusammenhängen publiziert. Ich möchte diese umfangreiche Thematik heute mit neuen Fakten und Überlegungen wieder aufgreifen.

Webern war naturverbunden und liebte vor allem die Berge. Das verband ihn nicht alleine mit seinen gleichgesinnten Freunden, wie z.B. Arnold Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Heinrich Jalowetz, sondern ebenso mit Gustav Mahler und dem Dichter Peter Rosegger, um nur einige zu nennen, auf die ich näher eingehen werde. Webern liebte vor allem die Natur seiner Heimat. So bemerkte er 1932 nach einer Reise nach Spanien gegenüber seinem Mödlinger Arbeiterchor:

„Wissen Sie, worauf i wieda kommen bin? – *Nirgends is 's so schön wie in Österreich*. Absolut – der Süden kann ma g'stohlen wern. Die paar Palmwedeln, auf die kann ma verzichten. Die vielgelobte Riviera! Karstig – unser Wienerwald is da ganz was anders. So schön grün.“¹

An Jalowetz in Prag schrieb er am 23. Juni.1919:

„Komme doch wenigstens auf ein paar Tage nach Mödling zu Schönberg. Dieser wünscht sich das sehr! [...] Wie wärs denn mit einer **Raxpartie**.² Schönbergs, Ihr u. wir! Wie wird Dir beim Worte **Rax**. Kühle Bergluft, Alpenrosen u.s.w.“³

Und aus Müzzuschlag, wo er mit seiner Familie diesen Sommer 1919 verbracht hat, berichtete er ihm einen Monat später:

„Wie fühle ich mich momentan erneuert, wiedergeboren nach meinen eben vollbrachten Touren. Ich war hier in der Nähe wo oben, dann aber am **Hochschwab**.⁴ Mein heiliger Berg. Ein unbeschreiblicher Berg. Ich dachte an Dich. Wie würde das auf Dich gewirkt haben! Diese Hochschluchten mit den Latschen u. den vielen Alpenrosen. Alles rot u. grün. Dazwischen die sattgelben Drollblumen u. blauen Enziane, die Alpennelken u. die unzähligen duftenden Alpenkräuter; ein neues lernte ich kennen: das Wintergrün: zart wie ein Maiglöckchen, u. ganz, ganz fein duftend wie Balsam. Ein unerhörtes Wunder. Der lateinische Name ist: **pirola minor**. Wie das klingt! Dann die Region der Waldgrenze: diese sonderbaren Gestalten der letzten Nadelbäume (Lärchen, Fichten). Und drunter die wunderbaren Wiesen mit den blauen Akelaien, großen weißen u. gelben Sternen, verschiedenfarbigsten Orchideen, Drollblumen. Je älter ich werde umso mehr wird mir das Alles.

Der Schluß vom ‚Lied von der Erde‘: ‚und ewig blauen rings die Fernen – ewig – ewig –‘⁵
[...]

Der Peter ist schon ein großer Bub. Neulich sind wir mit ihm u. Mizerl (Mali hatte Schule) auf die Pretul-Alpe⁶ gegangen (circa 1700 m) Ich habe ihn nur ganz wenig getragen.“⁶

¹ Johann Humpelstetter: *Anton Webern als nachschaffender Künstler, als Chorleiter und Dirigent*, in: *Anton Webern I. Musik-Konzepte Sonderband*, München November 1983, S. 70f.

² Die 2007 m hohe Rax liegt an der steirisch-niederösterreichischen Grenze und bildet zusammen mit der Hohen Wand und dem Schneeberg ein Naturschutzgebiet, das von den Wienern gerne erwandert wird.

³ Webern aus Mödling am 23. Juni 1919, in: Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 7), Mainz etc. 1999, S. 410.

⁴ Der Hochschwab ist ein 2277 hoher Gipfel in der Obersteiermark.

⁵ Die Pretul, 1656 m hoch, ist ein Berg in den Fischbacher Alpen in der Nähe von Roseggers Waldheimat.

⁶ Brief vom 23. Juli 1919 aus Müzzuschlag, in: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), Mainz etc. 1999, Brief Nr. 192, S. 411-414.

Vier Jahre später ist es wieder dieser Berg, über den er dem Freund fasziniert schreibt:

„Ich war am Hochschwab. Es war herrlich: weil mir das nicht Sport ist, nicht Vergnügen, sondern ganz was anderes: Suchen von Höchstem, Auffinden von Korrespondenzen in der Natur für alles, was mir vorbildlich ist, was ich gerne in mir haben möchte. Und wie ergiebig war diese Tour. Diese Hochschluchten mit den Bergföhren und rätselhaften Pflanzen. Diese sind es vor allem, die mir nahe gehen. Aber nicht weil sie so ‚schön‘ sind. Nicht die schöne Landschaft, die schönen Blumen im üblichen romantischen Sinne bewegen mich. Mein Motiv: der tiefe, unergründliche, unausschöpfbare Sinn in allen diesen, besonders diesen Äußerungen der Natur. Alle Natur ist mir wert, aber die, welche sich dort ‚oben‘ äußert, am wertesten. Ich möchte zunächst vordringen in der rein realen Erkenntnis aller dieser Erscheinungen. Darum habe ich immer meine Botanik mit und suche nach Schriften, die mir Aufklärung geben übe alles das. Diese Realität enthält alle Wunder. Forschen, Beobachten in der realen Natur ist mir höchste Metaphysik, Theosophie.“⁷

Und in anderen Briefen an Berg steht:

„Für mich ist das eine geistige Angelegenheit. Ich muß von Zeit zu Zeit diese Luft athmen, die dünne Höhenluft. Liegt in diesen Worten nicht alles? Durchsichtig, klar, rein, die Höhe. Das hat alles was zu bedeuten. Ich muß diese Gegenden von Zeit zu Zeit aufsuchen.“⁸

„Aufgrund der Entsprechungen ist die Welt für mich zu fassen. Die Wirkung, die etwas in der Natur auf mich ausübt, ich fasse sie im Geistigen. Und so versteht Du meine Raserei für den Gebirgsbach – klar bis auf den Grund –, den Duft der Blumen, – den zarten der Alpenblumen – diese Formen der Bäume dort ‚oben‘, diese Luft, diesen Regen u. s. f.“⁹

Kurz nach seinem Umzug von Mödling an den Ortsrand des benachbarten Maria Enzersdorf legte Webern hinter dem Haus einen Garten an, den er intensiv und aufwendig pflegte.¹⁰ Er betrieb das Gärtnern nicht allein als Hobby, sondern stets auch mit wissenschaftlicher Neugier. Der Garten war ihm ein Ort der Regeneration, zugleich des Naturerlebens und des ganzjährigen Beobachtens. Er studierte Bücher, bestellte von auswärts, bis aus Potsdam, auch seltene Samen und Pflanzen. Bei den üblichen Gemüsesorten war es ihm wichtig, auch solche aus dem südlichen Österreich und den Bergregionen anzubauen, die er für besonders gesund ansah. So berichtete er Josef Hueber, der Weberns Interesse an der Gärtnerei geweckt hatte: „erhielt Pflanzen aus der *Steiermark*: also endlich *wirkliches* Gemüse!!! Verstehen Sie: so fühle ich mich heimatlich.“¹¹

Gegen Ende des Jahres 1942 berichtete Webern Hueber stolz über seine Neuerwerbungen:

„Vor allem möchte ich nennen: Die ‚Silberwurz‘ – *Dryas*, eine große Kostbarkeit; eine Pflanze aus der höchsten Alpenregion, aus der Arktis stammend, eine der ältesten dieser Erde! Nach ihr ist die ‚*Dryas*-Periode‘ benannt. Ein ganz niederer Strauch, der *elfenbeinweiß* blüht. Dann eine ganz wunderbare Steinbrecherart; schon das Kraut ist ein ganz eigenartiger Anblick: wie ein großmächtiger Edelstein, sie blüht rot. Weiters wäre zu nennen: der Enzian-Polster und der des Hungerblümchens (*Draba*) – gelb, sowie das ‚Goldfingerkraut‘ (*Pontentilla*, orange) und vier Irisarten, ein Schafgarbe, ein gelber Eisenhut, u.s.w. und schließlich eine ganz früh blühende Zweigiris, aus kleinwinzigen Zwiebeln, tief dunkelblau und endlich (Höhepunkt!!!) die scharlachroten Wild-Tulpen!... Weiters habe ich zwei Apfel-Spindeln gesetzt u. vier Stachelbeer-Sträucher.“¹²

⁷ Brief an Berg vom 1. August 1910, zitiert nach Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 209.

⁸ Brief aus Klagenfurt an Berg vom 4. Juni 1912, zitiert nach Moldenhauer, ebenda, S. 143.

⁹ Brief an Alban Berg am 14. Juli 1920, zit. nach *Opus Anton Webern*, hg. von Dieter Rexroth, Berlin 1983, S. 87.

¹⁰ Ausführlich bei Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 496ff.

¹¹ Brief vom 5. Juni 1941, zit. nach Moldenhauer, ebenda, S. 497.

¹² Ebenda, S. 498.

Mitte 1944 war er endlich mit seinem Garten weitgehend zufrieden:

“In meinem Garten sieht es gut aus: nun blüht es ununterbrochen, schon sehr steingartenmäßig, schon viel näher meinen Vorstellungen davon: stellenweise der reinste Wildnisgarten... Nun plage ich mich aber schließlich schon mehr als zehn Jahre mit diesen Dingen: endlich einiger Erfolg!”¹³

Die verschiedenen Bedeutungen, die der Garten für ihn hatte, waren Webern gleich wichtig. So gewann der Komponist Karl Amadeus Hartmann, der bei ihm Privatstunden nahm, den einseitigen Eindruck, Webern betriebe seine Gartenarbeiten „nicht als Ausgleichssport oder gar um der Gemüseernte willen, sondern aus Hingabe an Goethes Metamorphose der Pflanzen. Er hat es mir beiläufig erklärt.“¹⁴ Hartmann sah darin eine „Grille“ Weberns. Sicher hat aber Webern bei seinen Naturbeobachtungen stets auch Überlegungen Goethes einbezogen. Er war von Goethes Farbenlehre fasziniert und zog daraus Parallelen zu seinem Komponieren, wie Angelika Abel in einer umfangreichen Untersuchung dargestellt hat.¹⁵ In seinen Vorträgen sagte Webern, daß die Farbe „die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges“ ist. „Da zwischen Farbe und Musik nur ein gradueller, aber kein wesentlicher Unterschied ist, so kann man sagen, daß Musik die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Ohres ist.“¹⁶ Webern war der festen Überzeugung, daß jede wahre Kunst, so auch die Musik, sich auf Gesetzmäßigkeiten gründet, die ein Künstler wenigstens versuchen sollte, zu ergründen. Es sind für ihn die gleichen Gesetzmäßigkeiten, die der Natur zugrunde liegen. Webern hat versucht, sie zu erfahren, indem er sich Naturphänomenen wissenschaftlich näherte. Erkenntnisse daraus hatten Konsequenzen für seine Arbeit. Sie verbinden sich in der Musik mit persönlichen, oft atmosphärischen akustischen Eindrücken.

Webern und die Volkskultur (Volkslied, Volkspoesie)

Webern, der viel Zeit in Kärnten verbracht hatte, vor allem auf dem Familiensitz Preglhof bei Bleiburg/Pliberk in der Nähe des heutigen Slowenien, kam dort selbstverständlich seit seiner Kindheit mit dem Volkslied in Berührung. Er hat später mit seinen Kindern oft Volkslieder gesungen. Einer seiner frühen kompositorischen Versuche sind die Variationen über das Volkslied *Der Winter ist vergangen* für Klavier, die er zudem für Streichquartett skizziert hat (M 23 und M 24, 1903). Immer wieder brachte er bei seiner Arbeit als Dirigent zum besseren Verständnis Vergleiche mit der Volksmusik. So forderte er von seinem Singverein der Sozialdemokratischen Kunststelle für den Vortrag des Auferstehungschorals in Mahlers 2. Symphonie: „Sie müssen das singen wie ein Volkslied – denn ein Volkslied ist nie *sentimental*.“¹⁷ Und als ein Tritonus seinem Chor bei der Einstudierung von Arnold Schönbergs *Friede auf Erden* Schwierigkeiten bereitete, erklärte er in seinem breiten Dialekt: „A verminderte Quint is des! A verminderte Quint wern S'doch treffen! In jedem Jodler kummts vua. [...] Und so was macht Ihnen Schwierigkeiten!“¹⁸ In seiner Rosegger-Vertonung „Schatzlerl mein, mußst nit traurig sein“ op. 18 Nr. 1, die deutliche jodelartige Momente enthält, hat er die zugrundeliegende Zwölftonreihe u.a. mit zwei Tritonus-Intervallen gestaltet.¹⁹

Webern und Rosegger

Webern besaß eine umfangreiche Rosegger-Bibliothek, die, ebenso wie der Bestand seiner Autographe, aufgrund von Kriegswirren nicht mehr vollständig ist. Seine letzte Wohnung in Maria Enzersdorf war nach seiner Flucht nach Mittersill von russischen Soldaten, die dort einquartiert waren, auf der Suche nach Wertvollem zerstört und die Bücher und Noten teilweise zum

¹³ Ebenda.

¹⁴ Karl Amadeus Hartmann: *Lektionen bei Anton Webern. Briefe an meine Frau*, in: Opus Anton Webern (wie Anmerkung 9), S. 10, dito in: *Kleine Schriften*, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 28.

¹⁵ Angelika Abel: *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 19)*, Wiesbaden 1982.

¹⁶ Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 11.

¹⁷ Probe am 6. September 1928, mitgeteilt von Johann Humpelstetter: *Anton Webern als nachschaffender Künstler* (Anmerkung 1), S. 68.

¹⁸ Probe im September 1928, ebenda, S. 58.

¹⁹ Peter Andraschke: *Webern und die Volkstümlichkeit*, in: *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, hg. von Hartmut Krones, (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2, Wien-Köln-Weimar 1999, S. 25-41.

Feuernachen verwendet wurde. Erhalten sind 23 der ursprünglich 40 Bände der *Gesammelten Werke*,²⁰ einige Werke Roseggers auch in anderen Ausgaben.²¹ Markierungen, eingelegte Zettel, Zeitungsausschnitte und anderes zeugen von einem beständigen Interesse an dem steirischen Dichter, getrocknete Blumen von der gemeinsame Liebe zur Natur, speziell zu den Bergen, zur Volkskultur usw. Webern fand in Rosegger in vielen Bereichen und Interessen einen Gleichgesinnten und Gleichgestimmten. Deshalb hat er dessen Werke mit Begeisterung gelesen und Texte aus seinen Dichtungen vertont. Mit Rosegger teilte er das Bedürfnis nach Einsamkeit und Ruhe oben im Gebirge, das Interesse an Pflanzen. Roseggers Waldheimat war ein von Webern bevorzugtes Wandergebiet

„Und neulich war ich mit Mitzi, Peter u. meiner Frau auf der Rax. Hinauf über einen Klettersteig. Oben eine für mich neue Pflanze: der pannonische Enzian; hochstengelig, fast eine Staude mit ganz großen violetten Blüten (Enzianform). Ganz unglaublich. – Ich lernte ein allerletztes Gedicht von Rosegger²² kennen: ‚Gute Nacht, Ihr Freunde! Ach, wie lebt‘ ich gern. Dass die Welt so schön ist, dankt‘ ich Gott, dem Herrn. Dass die Welt so schön ist, thut mir bitter weh, wenn ich schlafen geh‘.‘
Das ist für mich dasselbe wie der Schluß des ‚Liedes v. d. Erde‘ [von Gustav Mahler]:
‚Die liebe Erde blüht auf
überall im Lenz u. ewig, ewig...‘²³

Weberns dichterische Versuche

Webern hat mehrere Gedichte geschrieben und zudem Tot. *Sechs Bilder für die Bühne*.²⁴ Vertont hat er nur drei von ihnen: zwei davon in *seinen Drei Orchesterliedern*:

1. *Leise Däfte* (Webern, 1914),
2. *Karfreitag III* (George, 1914)
3. „*O sanftes Glühen der Berge*“ (Webern, 1913)²⁵ sowie *Schmerz, immer blick nach oben* für Singstimme und Streichquartett (M 179, Mürzzuschlag Juni–Juli 1913).²⁶

In einem frühen Gedicht besingt Webern die Schönheit der Frauen schwärmerisch mit Naturbildern, vor allem mit Pflanzen:²⁷

Frauen-Schönheit

Wie weicher Mondesglanz
auf duftenden Rosen,
wie ein träumender Brunnen
unter einer Trauerweide
in heller Sommernacht,
wie die Frühlingssonne
am strahlenden Morgen,
wie ein Duft von blauen
Veilchen, die im Frühling träumen...
Ach, wie das unsagbare
Wehen von weichen Palmendüften,
so, so bist du, Frauenschönheit.

²⁰ Peter Rosegger: *Gesammelte Werke in 40 Bänden, vom Verfasser neubearbeitete und neueingeteilte Ausgabe*, 40 Bände, Leipzig 1913–1916.

²¹ Elisabeth Kaiser: *Die Rosegger-Rezeption bei Anton Webern*, Diss. Graz 2011, maschr. S. 126.

²² Peter Rosegger: Es ist ein frühes Gedicht aus der Sammlung *Mein Lied (Gesammelte Werke, vom Verfasser neubearbeitete und neueingeteilte Ausgabe 9)*; Leipzig 1914, S. 188. Falls sich Webern in der Datierung nicht geirrt hat, meint er mit „allerletztes“ die darin angesprochene Lebenserfahrung, die er mit der Mahlers gegen Ende von dessen Leben vergleichen möchte.

²³ Webern an Berg, Mödling 23. August 1923, Österreichische Nationalbibliothek L6.Alban Berg Stiftung, 390.Mus.

²⁴ Anton Webern: *Tot. Sechs Bild von Anton Webern*, transkribiert von Monika Hennemann, in: Dieselbe: *Anton Weberns Schauspiel „Tot“ als Schlüssel zu seinen Kompositionen*, in: *webern_21. Postmoderne Perspektiven auf ein Phänomen der Moderne*, hg. von Dominik Schweiger, Nikolaus Urbaneck, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 127–156, Transkription S. 135–155.

²⁵ Nr. 1 und 2 rekonstruiert von P. Westergaard, erschienen bei Carl Fischer 1968.

²⁶ Veröffentlicht als 1. der *Three Orchestral Songs* (1913/14); O Sanftes Glühn der Berge ist dort die Nr. 3.

²⁷ Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 56.

Webern war das Licht wichtig. Er liebte den Sonnenaufgang und den Frühling. In einem Jugendgedicht formulierte er:²⁸

Sonnenaufgang

Herrlich strahlt sie empor,
die Siegerin,
wie unter Jauchzen
von millionen Stimmen.
Ja, nun taucht sie in leuchtende Flut
die Welt.
Gewichen das Dunkel –
Licht, überall Licht!

Selbstverständlich kann man bei Webern im Lauf der Jahre einen Wandel seines Naturverständnisses beobachten. Es beginnt mit reiner Schwärmerei, wie seine Tagebucheintragungen von einer fünftägigen Wanderung mit seiner Cousine und späteren Frau Wilhelmine in den Pfingstferien 1905 des ersten Studienjahres in Wien durch das nördliche Weinviertel zeigen, einer niederösterreichischen Landschaft, die im Norden an das heutige Tschechien grenzt. Vom Bahnhof Rosenberg wanderten die jungen Verliebten durch das Kamptal nach Zwettl und weiter nach Allensteig. Er beschrieb die Schönheit der Schlösser und Klöster, begeisterte sich aber vor allem für die Landschaft und die frühlingshafte Natur:

„Leuchtend blau der Himmel! So immer zwischen Blumen hin zu wandeln, die Liebste neben sich, sich so ganz mit dem All verwachsen fühlen, sorglos frei, wie die Lerche droben im Äther, o welche Herrlichkeit!“²⁹

„Nach einem kurzen Regen spannte ein Regenbogen sein leuchtendes Farbenband voll Frieden über die Landschaft. Den ganzen Tag waren wir gewandert; wieder durch Saatengrün u. Wiesen, durch duftende Wälder, an stillen Dörfern vorbei und träumenden Mühlen. Und leuchtender Sonnenglanz über Allem!“³⁰

„Den nächsten Tag wanderten wir durch Wälder. – Ein Märchen war's! Hohe Stämme ringsum, ein grünes Licht dazwischen und da und dort Goldfluten am grünen Moos. Die Waldessymphonie erklang. 1 O, unendliche Schönheit der Natur[...]“³¹

Diese Zeit war verbunden mit Weberns früher Begeisterung für Gustav Mahler. Er schrieb dessen Verse „Ging heut morgen übers Feld“ aus den Noten der *Lieder eines fahrenden Gesellen* ab. Mahler hat die Melodie des Liedes in der Exposition des 1. Satzes seiner 1. Symphonie zitiert. Und im Juli komponierte er den *Langsamen Satz* für Streichquartett mit seiner von Naturerleben und Liebe erfüllten Musik.

Niederschlag in Kompositionen

Vorab vier Hinweise Weberns:

„Sag, wie kommst Du zum Komponieren?“ erkundigte sich Webern 1912 bei seinem Freund Alban Berg . „Bei mir ist es so: ein Erlebnis geht so lange in mir herum, bis Musik daraus wird, mit ganz bestimmter Beziehung auf dieses Erlebnis. Oft bis in Details. Und zwar wird es öfters zu Musik. Mit Ausnahme der Violinstücke und einiger meiner letzten Orchester [sic!] beziehen sich alle meine Kompositionen von der ‚Passacaglia‘ an auf den Tod meiner Mutter; vor sechs Jahren ist sie gestorben.“³²

²⁸ Moldenhauer, ebenda, S. 55.

²⁹ Ebenda, S. 67.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda.

³² Webern am 12. Juli 1912 aus Stettin an Berg, ÖNB Alban Berg Stiftung. Mus 238, zitiert nach Opus Anton Webern (Anmerkung 9), S. 76.

Über den Tod seiner 1906 verstorbenen Mutter schrieb er nur wenige Tage später an Schönberg:

„Ich möchte Dir auch noch sagen, daß der Schmerz um meine Mutter in mir nur immer wächst. In der Erinnerung an sie sind fast alle meine Kompositionen entstanden. Es ist immer dasselbe, was ich ausdrücken will: Ich bringe es ihr als Opfer dar.“³³

Doch sind ebenso Naturerlebnisse in seine Kompositionen eingegangen. So steht in einem Brief an Alban Berg:

„Ein Hauptziel meiner musikalischen Produktion läßt sich darauf zurückführen. Nämlich: so wie der Duft und die Gestalt dieser Pflanzen – als ein von Gott gegebenes Vorbild – auf mich zukommen, so möchte ich es auch von meinen musikalischen Gestalten.“³⁴

Für Weberns Freunde bestand kein Zweifel, daß sich seine Naturverbundenheit mit ihrer religiösen Komponente in der Musik wiederfindet. Entsprechend schrieb ihm Alban Berg über die Aufführung der *Drei kleinen Stücke für Violoncello und Klavier* op. 11 am 10. Februar 1925 in Wien:

„Beim ersten Ton spürt man Dich u. Deine so ganz einzige Art u. ist dermaßen gebannt während der ganzen Dauer der Stücke, daß alle Relativität von Länge und Kürze völlig aufgehoben ist und man den beseligenden Eindruck wie von dem Duft einer Blume empfängt, bei dem man, wäre er noch so flüchtig, den Hauch der Ewigkeit spürt.“³⁵

In der von Moldenhauer veröffentlichten Auswahl von Skizzen³⁶ aus den Jahren 1926 bis 1945 finden sich nur zu zwei Werken Verweise auf Außermusikalisches: zum *Quartett* op. 22 und zum *Konzert* op. 24. Sie werden, da sie gut zugänglich sind, immer wieder in der Literatur herangezogen. In diesem veröffentlichten Material sind keine weiteren Assoziationen notiert hat. Die wenigen weiteren Eintragungen persönlicher Art betreffen die Familie (Geburtstag seiner Frau, Maturareise der Tochter, Urlaub des Sohnes Peter) und haben keinen erkennbaren Bezug zu Musik. Doch existieren in den bislang unveröffentlichten Skizzen weitere außermusikalische Hinweise, beispielsweise zum Streichquartett op. 28, die Moldenhauer³⁷ mitteilt. Sie betreffen seine Frau Minna und die vier Kinder, Natur sowie ihm wichtige Orte:

- „Durchf.
1. Langsam: Keim, Leben, Wasser (Wald) Ma[l]i.
Sonatensatz Blüten Minn[a].
3. Rondo: Glockner – Mi[tz]i., Chri[st]l. – Annabichl
Scherzando Pe[ter]. – Ausklang (Persönliches)
2. Fuge: Koralpe, Schwabegg Als Einleitung z. 3. Satz“
..

In Weberns Skizzen zum *Quartett für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier* op. 22, das er dem Architekten Adolf Loos gewidmet hat, steht zum 1. Satz: „Annabichl, Berge“, zum 2. Satz: „Schwabegg“. Auf dem Friedhof Annabichl in Klagenfurt liegt Weberns Vater begraben. Im Familiengrab im malerischen Schwabegg (Gemeinde Neuhaus/Suha im Jauntal), unweit der Drau und nahe dem Familiengutes Preglhof ist Weberns bereits 1906 verstorbene Mutter neben Weberns früh verstorbenen Bruder Carl (1878-1882), beigesetzt. Ihr Tod und die Erinnerung an sie haben über Jahre hinaus zahlreichen Niederschlag in den Kompositionen gefunden.

An Berg schrieb er:

³³ Brief vom 17. Juli 1912, zitiert nach Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 71.

³⁴ Webern an Berg am 8. Oktober 1925, zit. nach Kaiser (Anmerkung 21), 325.

³⁵ Brief vom 11. Februar 1925, zitiert nach Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 257.

³⁶ *Anton von Webern. Sketches (1926-1945)*, hg. von Hans Moldenhauer, New York 1968.

³⁷ Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 443.

„Die Erika von Mitte August ab, das ist meine Lieblingsblume. Am schönsten auf Waldblößen, wo die , Sonne hin kann, diese wundervolle Sonne, die gegen den Herbst ist, und die Bienen und Hummeln drauf, und dieser Duft. Da habe ich Orgien gefeiert, reglos stehen, die Augen zu, so wärs mir am liebsten. Habe ich Dir schon einmal gesagt, daß das III. Stück meiner Orchesterstücke aus so einem Eindruck geboren ist? Direkt. Erikaduft. Aber freilich, das ist der Duft von Erika, die ich auf die Bahre meiner Mutter gelegt habe. Ich holte die Blumen damals von einer Waldblöße, es war Anfang September.“³⁸

Wir wollen uns auf das Rondo konzentrieren, den ursprünglich 3. und letztlich 2. Satz. Zu ihm sind die semantischen Hinweise besonders ausführlich, und Webern ging auch auf formale Details ein (Abbildung 1):

„I. Thema Kühle des ersten Frühlings (Anninger, erste Flora, Primeln, Leberblumen, Küchenschelle)
I. Seitensatz wohlige warme Sphäre der Almen
II. Thema Dachstein / Schnee und Eis, kristallklare Luft
II. Seitensatz Soldanelle, Blüten der höchsten Region
Thema/III. Mal Die Kinder auf Eis und Schnee
Wiederholung des I. Seitensatzes (Sphäre der Alpenrosen)
II. Seitensatz Licht, Himmel
Coda: Blick in die höchste Region IV“³⁹

Weberns Vorstellungen beschreiben das Erwachen der Natur im Frühling, eine Jahreszeit, die er stets herbeigesehnt hat. So schrieb er im Januar 1912 an Berg aus Berlin-Zehlendorf:

„Die Sonne scheint in mein Zimmer und ich habe schöne gelbe Margariten in einer Vase. Die Sonne scheint darauf. Ich spüre schon den Frühling; immer wenn Weihnachten vorüber ist. Mit Weihnachten fängt der Frühling an. Mit der Geburt des Herrn.
Wie kaum zuvor freue ich mich auf den Frühling; er muß Licht in diese Finsterniß bringen.“⁴⁰

Und im Mai des gleichen Jahres teilt er Paul Königer mit:

„Hier in Zehlendorf ist es jetzt herrlich. Unter meinem Fenster viele blühende Bäume.

Die Luft von Wohlgeruch erfüllt. Der Weg zu Schönberg zwischen blühenden Obstgärten. In der Nacht singen die Nachtigallen. Das habe ich auch noch nie gehört. Kurzum, es ist wundervoll hier.“⁴¹

Mit dieser Aufbruchstimmung in Erwartung des Frühlings stimmen die Datierungen in den Skizzen überein, die vor diesen Eintragungen stehen: vor dem ursprünglich 1. Satz: 17.I. 1929 und vor dem Rondo (das noch der 3. Satz ist): 23.I.1919.

Daß die Terz am Beginn des Quartetts op. 22 (Abbildung 2) wohl einen Kuckucksruf meint, wird klar, wenn man Mahlers 1. Symphonie zum Vergleich nimmt, die Webern dirigiert hat und sehr gut kannte. Mahlers Werke waren vielfach Vorbild für Webern und enthalten viele Beispiele einer tonalen Musik mit semantischer Bedeutung, die Weberns Kompositionen immer wieder inspiriert hat.

Die Einleitung zum 1. Satz ist ein Naturbild. Am Beginn steht „Wie ein Naturlaut“. Und die weiteren der Momente wie Hörnerklang und Jagdsignale sind musikhistorisch gewachsene Verweise auf Natur. In diesem Zusammenhang erklingt ein Kuckucksruf, allerdings als Quartintervall, da die Quarte ein strukturbestimmenden Intervall dieses Teils ist, mit dem auch Mahlers Liedthema „Ging heut morgen übers Feld“ am Beginn der Exposition einsetzt. Mahler macht durch seine Vortragsanweisung „Der Ruf eines Kuckucks nachzuahmen“ (T. 30) unmißverständlich klar, was er mit diesem Motiv meint.

³⁸ Brief an Berg am 21. August 1913, Opus Webern (Anmerkung 9), S. 77

³⁹ IV steht am Ende des Textes und ist nicht unbedingt auf die Coda zu beziehen.

⁴⁰ Webern an Berg, Mödling 11. Januar 1912.

⁴¹ Brief aus Berlin an Paul Königer vom 5. Mai 1912, zitiert nach Moldenhauer (Anmerkung 7), S. 141.

Auch Weberns Satz ist ein Naturbild, wie die Skizzen belegen. Sein Kuckucksruf ist eine Terz und imitiert damit das originale Vogelintervall; die zurückgehende Dynamik ist ähnlich wie bei Mahler. Weberns Musik ist zwölftönig, diese Terz mithin der Beginn seiner Reihe. Mit ihr setzt zugleich eine dreitönige Abwärtsbewegung ein, auf die eine darauf bezogene aufwärts führende Bewegung folgt. Der Terzbeginn des Tenorsaxophons im 2. Satz nimmt diesen Kuckucksruf, wiederum im Tenorsaxophon, auf (Abbildung 3). Webern setzt damit einen deutlichen Bezug zum Beginn des Quartetts. Der Kuckucksruf ist aber hier bereits in einer Weise verändert, beispielsweise durch Pausen unterbrochen, daß dieser Zusammenhang primär analytisch bewußt ist und kaum durch das Hören erfahren wird.

Die von Webern überlieferten Hinweise auf Form und Semantik des zweiten Satzes sind nicht alle eindeutig auf die Komposition zu übertragen. Das zeigen die unterschiedlichen Überlegungen von Julian Johnson⁴² und Hartmut Krones.⁴³ Nach der Zuordnung des 1. Themas am Beginn des Satzes stimmen sie an keinem der weiteren Gliederungspunkt überein, liegen oft weit auseinander. Ein Grund mag sein, daß Webern in diesem Satz die hohen Klanglagen bevorzugt. Das ist zugleich ein wichtiges semantisches Gesamtkonzept für die Komposition. Es gibt nur wenige Baßtöne, so daß geographischen Höhenunterschiede, die in der Skizze genannt sind, musikalisch nicht detailliert dargestellt werden können. Zum anderen sind einige Bilder, wie die Erinnerungen an Almen und Alpenrosen musikalisch nicht eindeutig zu differenzieren. Er spricht aber hier auch ausdrücklich von „Sphären“. Dagegen scheinen „Die Kinder auf Eis und „Schnee“ durchaus musikalisierbar. Krones sieht dies in den Takten 122ff. verwirklicht. Ich möchte ihm zustimmen. Denn dieser Pesante-Einschub bringt eine Art derben Walzer mit starken Synkopenakzenten, der Ausdruck des übermütigen Tobens der Kinder sein könnte. Johnson setzt, vermutlich aus formalen Überlegungen, diese Stelle etwas später, für die Takte 128-151, an.

Weberns Skizze betrifft eine Vorplanung des Satzes, an der sich im Kompositionsprozeß noch manches verändern konnte. So sind für mich die vier letzten Takte (Abbildung 4) nicht mehr der „Blick in die höchste Region“, sondern bringen, deutlich von einer Generalpause mit Fermate abgesetzt, den eindrucksvollen Blick von dort nach unten, in die von Webern wiederholt beschriebenen Hochschluchten der Berge und zurück ins Tal. Die pesante-Vorschreibung, die sehr laute fff-Dynamik und die Abwärtsgesten intensivieren den dramatischen Gestus in den Takten 189f. Danach endet der Satz mit einem einzelnen pp-Ton im Tenorsaxophon. Er wird sehr aufwendig erreicht: nach einem Tempowechsel zum Presto, Halbe=ca. 168 und einem Wechsel zum 2/2-Takt. Das muß eine besondere Bedeutung haben, die sich mir noch nicht ganz erschließt. Der leise Einzelton ist ein ges¹. Mit diesem Ton in der derselben Oktavlage und im auch im Tenorsaxophon beginnt der zweite Satz. Er wird einen ganzen Takt lang gehalten. Am Satzanfang war das ges¹ der Beginn der Grundreihe, am Schluß ist er der letzte Ton der rückläufigen Krebsreihe. Er wirkt wie ein Zurückholen aus den hohen Klanglagen der Entwicklung zuvor, aus dem semantischen Umfeld „Licht, Himmel“, aus den „höchsten Regionen“, aus dem Zustand der Sehnsucht nach diesem „oben – Obensein aus Liebe zu Gott“⁴⁴, wie Webern es einmal genannt hat. Der Schlußton in der mittleren Klanglage wirkt wie eine erzwungene Rückkehr in die Welt der Realität, in die Ausgangssituation am Satzbeginn.

Webern und Gustav Mahler

Gustav Mahler war für Webern ein menschliches und künstlerisches Vorbild,⁴⁵ vergleichbar in der Bedeutung für ihn nur mit Arnold Schönberg. Dies sei kurz am ‚Beispiel der Verwendung von Herdenglocken in den Partituren beider dargestellt.

⁴² Julian Johnson: *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge 1999.

⁴³ Hartmut Krones: „I mag nit Küäh-hiattn“, „Alpine“ Programme bei Werner Pirchner und Anton Webern, in: *Personality, National Identity in Music in Era of Globalisation. 22th Slovenian Music Days*, 23.-26. IV 2007, Ljubljana 2008, S. 196-214.

⁴⁴ Webern: Tot (Anmerkung 24) S. 143.

⁴⁵ Vgl. die bereits zitierten Briefe an Alban Berg, in denen er Verbindungen zum *Lied von der Erde* zieht.

Weberns Einbeziehen von Herdenglocken ist sicher von Mahler beeinflusst, der sie erstmals überhaupt in der 6. und dann in der 7. Symphonie einbezogen hat, zwei Werke, die Webern dirigiert hat. In der 6. Symphonie erklingen sie im 1. Satz und im Finale.

Im ersten Satz stehen sie einer Naturepisode (T. 109-216), die durch Tempo und Klang von der Umgebung deutlich abgehoben ist.⁴⁶ Die Dynamik ist leise, das Tempo langsamer, die Bewegung ruhiger. Die Anweisung lautet:

„Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde.–“

Auffallend ist die Raumdimension und die Bewegung im Raum: „aus der Ferne herüberklingend“, „in Entfernung aufgestellt“, „näher kommend“, „sich entfernend“. Wichtig ist die Art, wie Mahler sie notiert: mit einer gezackten Bewegung. Dieses auf- und abwärts gezackte Notenbild finden wir als möglichen Hinweis auf Herdenglocken auch dort, wo er sie nicht real einbezieht. Die Herdenglocken sind hier bei Mahler im Schlagzeug mit Triangel und Celesta kombiniert. Im Finale stehen sie semantisch in Verbindung mit dem Untergang des Mahlerschen Helden in dieser Symphonie und sind entsprechend kombiniert mit Takten, Celesta, einem tiefen Glockengeläute und einem Ostinato in den Harfen.

In der 7. Symphonie Mahlers erklingen sie in der 1. Nachtmusik zum letzten Ton eines ansonsten unbegleiteten Hornrufs in den Takten 126f., der danach variiert, entwickelt wird. Er ist durch Fermaten von seiner musikalischen Umgebung abgesetzt ist, und sie begleiten die anschließende Passage in den Takten 129-134. Mahler vermerkt dazu: „Herdenglocken sind immer diskret und intermittierend,⁴⁷ in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen.“

Intermittieren von lat. „intermittere“ (= „aussetzen“) ist ein vornehmlich in der Medizin gebräuchlicher Ausdruck, der im übertragenen Sinn sehr gut die Art des von Mahler gedachten Klangs der Herdenglocken beschreibt. So spricht man von einem intermittierenden Geräusch bei stärkeren, meist plötzlichen Schwankungen des Schallpegels.

Eine spätere Stelle in dieser Nachtmusik beginnt im Takt 280. Sie ist kompositionstechnisch mit den entsprechenden Stellen bei Webern gut zu vergleichen. Die Herdenglocken sind mit weiteren Schlaginstrumenten (Pauken, Glockenspiel und später Triangel) kombiniert. Es überwiegen in dieser Passage ostinate Strukturen, was für Naturstellen bei Mahler und Webern charakteristisch ist. Sie bilden Klangflächen, in die hinein dynamisch stark bewegte Thematik hineinklingt.

Für Mahler ist das Geläute der Herdenglocken ein realer Naturklang, der quasi von außen in die Partitur hineinklingt. Es soll sich nicht an das vorgegebene Metrum halten, sondern intermittierend, d.h. unregelmäßig sein. Die Herdenglocken klingen wie aus weiter Ferne. Während einer Probe der 7. Symphonie in München erklärte Mahler dem Orchester ihre Bedeutung: „sie sollten nichts Pastorales schildern, sondern gewissermaßen der letzte ferne Gruß sein, der zu einem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde her dringt“⁴⁸

In einem Brief an Berg erinnert Webern ganz in diesem Sinne an Mahlers *Lied von der Erde*:

⁴⁶ Peter Andraschke: *Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie*, in: Archiv für Musikwissenschaft 35, 1978, S. 275-296; Wiederabdruck in: Gustav Mahler, hg. von Hermann Danuser (*Wege der Forschung*, Bd. 653), Darmstadt 1992, S. 206-237.

⁴⁷ Intermittieren von lat. „intermittere“ (= „aussetzen“) ist ein vornehmlich in der Medizin gebräuchlicher Ausdruck, der im übertragenen Sinn sehr gut die Art des von Mahler gedachten Klangs der Herdenglocken beschreibt. So spricht man von einem intermittierenden Geräusch bei stärkeren, meist plötzlichen Schwankungen des Schallpegels.

⁴⁸ Paul Stefan: *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, neue, vermehrte und veränderte Ausgabe, München, 1920, S. 133.

„Dein Aufenthalt da oben ist mir sehr sympathisch. Du weißt wohl, ich habe eine große Vorliebe für Dein Trahütten. Ich möchte es gerne einmal sehn. – Ach, mein Lieber: ‚und allüberall und ewig blauen licht die Fernen, ewig – ewig...‘ Die Musik da, das ist so: die Seele entschwebt zum Himmel voll unendlicher Liebe zu dieser Erde, zu dieser ‚lieben‘ Erde. Ähnlich ist es oben in den Bergen. ‚Oben‘. Hier ist eine Entsprechung. Mahler hat die gemeint, als er von seinen Herdenglocken sprach. Diese Entsprechungen suche ich in der Natur. Drum suche ich immer wieder die Berge auf. Möchte immer oben sein.
,Oben.’ –⁴⁹

An den Klang von Herdenglocken erinnert Webern im dritten Bild von *Tot*, das „auf freier Bergeshöhe (gegen 2000m) Region der Bergföhren und Alpenrosen“⁵⁰ spielt.

„Der Mann:

Wie schön! - - -

Er wendet sich, fällt auf die Knie und birgt
Sein Haupt in den Blüten der Alpenrosen
[...]

Plötzlich geht er eilenden
Schrittes aufwärts und verschwindet.
Ruhe. Man hört das Klingen der Herden-
glocken.

Jetzt kommt der Mann wieder zurück in
Der Hand 3 Sterne Edelweiß“

Das Edelweiß, das Webern in einen Rosegger-Band als Lesezeichen eingelegt hat,⁵¹ war für ihn „das ‚Höchste‘, was die Natur dort oben hervorbringt.“⁵²

„Wie wundervoll, daß die Blüten der Erde,
die den Sternen am nächsten sind, die
Gestalt haben, in der uns diese erscheinen[.]
Keine andere Blüte hat das nur annähernd
Ähnlich - - -
Der letzte, höchste Gruß der Erde nach oben, nach der Heimat - - -“⁵³

Originale Herdenglocken in einer Partitur verwendet Webern erstmals in dem Orchesterlied *O sanftes Glühn der Berge*⁵⁴, einer Vertonung aus dem Jahre 1913, die er später verworfen hat.⁵⁵ Den Text hat er selbst geschrieben:

O sanftes Glühn der Berge,
Jetzt sehe ich Sie wieder,
O Gott, so zart und schön,
Gnadenmutter aus Himmelhöhn.

O neige Dich, o komme wieder,
Du grüßt und segnest,
Der Hauch des Abends nimmt das Licht,
Ich seh’s nicht mehr, Dein liebes Angesicht.

⁴⁹ Webern an Berg, Mödling 8. August 1918.

⁵⁰ *Tot*, S. 140.

⁵¹ Kaiser (Anmerkung 21), S.

⁵² Webern an Jalowetz 17. August 1925, S. 549.

⁵³ Webern: *Tot*, S. 142.

⁵⁴ Abbildung dieser Stelle bei Kaiser (Anmerkung 21), S. 104.

⁵⁵ Felix Meyer: „O sanftes Glühn der Berge“. Ein verworfenes „Stück mit Gesang“ von Anton von Webern, in: *Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts. Quellenstudien 2* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), Winterthur 1993, S. 11-38. Gedicht S. 14.

Webern ist zu seinem Text möglicherweise von Rosegger angeregt worden. Eine vergleichbare Abendstimmung finden wir in dem von ihm vertonten *Ein Tag ist vergangen* op. 12 Nr. 1, in dem die erste Strophe lautet:

Der Tag ist vergangen,
Die Nacht ist schon hier,
Gute Nacht, o Maria,
Bleib ewig bei mir.

Es ist eines der von Rosegger und ebenso von Webern häufig thematisierten Beispiele ihrer Marienverehrung, die bei Webern häufig verbunden ist mit der Verehrung für seine verstorbene Mutter.⁵⁶

In den Takten 25f. des Orchesterliedes *O sanftes Glühn der Berge* (Abbildung 5) erklingen Herdenglocken „aus der Ferne“. Zuvor tönen (Friedhofs?-) Glocken im „ppp verklingend“ zu aus Quarte und Tritonus gebildeten Dreiklängen der Solovioline zu den Worten „[Du grüßt] und segnest“, auch sie „verschwindend“. Die Herdenglocken sollen „ppp (aber deutlich verklingend) gespielt werden. Sie sind mit Großer Trommel und einem Paukenwirbel als Akzent instrumentiert. Sehr leise Dynamik im ppp, die ins Unhörbare entschwindet, bestimmt diese immer langsamer werdende Stelle. Die Takte 25f. sind, wie das erste Herdengeläute in Mahlers 7. Symphonie eine auf das Wesentliche reduzierte Episode, die zwischen Entwicklungen steht, gleichsam anhält. Erinnerungen an Sterben verbinden sich musikalisch mit dem Gedanken an das Leben nach dem Tod. Danach begleiten neue Instrumente im ursprünglichen Tempo I den Gesang zum Text „Der Hauch des Abends nimmt das Licht /Ich seh's nicht mehr, Dein liebes Angesicht.“

Fünf Stücke für Orchester op. 10

Im dritten der *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 bezieht Webern Herdenglocken ein und deutet es damit instrumentalsymbolisch aus. Das Werk hat eine langwierige Kompositionsgeschichte. Es entstand in den Jahren 1911 und 1913. Die kurzen Sätze hatten bei der Uraufführung der nicht mehr erhaltenen kammermusikalischen Version von 1919 am 30.1.1920 in Wien⁵⁷ noch folgende Titel: 1. *Urbild*, 2. *Verwandlung*, 3. *Rückkehr*, 4. *Erinnerung*, 5. *Seele*. Erwin Steins Erklärung ihrer Bedeutungen, die möglicherweise auf Webern zurückgehen, ist:

„Urbild – damit ist jenes vom Menschen gemeint, was nicht von dieser Welt ist, Verwandlung – die Menschwerdung, Rückkehr – der Tod, Seele – die kindliche, hinträumend, spielend, ungezogen, fromm“.⁵⁸

Nach Rudolf Stephan kann es „nicht zweifelhaft sein, daß diese Angaben Steins direkt auf Webern zurückgehen. Sie sind Zeugnis seiner ganz spirituellen Religiosität“.⁵⁹

Im dritten Satz (Abbildung 6) sind das Umfeld Tod und Seele durch die Kombination des Herdengeläutes, „continuierlich mit vielen Glocken“ mit anderen Glocken, darunter „einige tiefe“ und der großen und kleinen Trommel realisiert. Der Satz ist durch Ostinati, Tonrepetitionen und Tremoli bestimmt. Er wird am Beginn einzig durch die Solovioline motivisch belebt. An die bisherigen Beispiele von Mahler und Webern erinnern das langsame Tempo, die sehr leise, kaum hörbare Dynamik, die auf Ferne verweist und am Ende von Einheiten verklingt, sich gleichsam in der Stille verliert.

⁵⁶ Siehe dazu Meyer, u.a., ebenda, S. 12f.

⁵⁷ Mitteilungen Nr. 12 des Vereins für musikalische Privataufführungen, 31. Oktober 1919.

⁵⁸ Erwin Stein: *Fünf Stücke für Orchester von Anton Webern*, in: *Pult und Taktstock* 3, 1926, Heft 5/6, S. 109f., Zitat S. 110.

⁵⁹ Rudolf Stephan: Rezension des Buches *Walter Kolneder: „Anton Webern“.. Einführung in Werk und Stil (Kontrapunkte 5)*, Rodenkirchen am Rhein 1961, in: *NZfM*, 1961, S. 536-538, Zitat S. 538.

Symphonie op. 21

Adorno deutete den Klang der Harfe in der fünften Variation von Weberns *Symphonie* op. 21 als Herdengeläute (Abbildung 7). Webern

„übernimmt Schönbergs Zwölftontechnik, indem er die Reihen derart in kleinste Untergestalten teilt, bis Modelle von sechs oder gar bloß drei Tönen der ganzen Reihe zugrunde liegen, so daß noch in der reichsten Kompositionsweise der bloße Ton arm und bedeutend hervortritt. Damit macht die geistigste Durchdringung des Materials so primitive Ereignisse möglich wie die starren Wiederholungen der fünften Variation im zweiten Satz der Symphonie. Der Klang der Harfe aber, die in stets anderer Folge ihre vier ergänzenden Töne zu den acht beharrlichen der Streicher gibt, verwandelt sich ins uralte Herdengeläut: den letzten beseelten Ton in den Bergen.“⁶⁰

Webern hat dies bestätigt:

„die ‚Schweizerische Musikzeitung‘ hat mir das Heft mit Ihrem Artikel über mich geschickt. [...] Sie sagen darin wirklich Bedeutsames über mich aus, Dinge, die sicherlich mehr zum Verständnis meiner Musik beitragen, als wenn immer nur erklärt wird, daß es sich dabei um die Zwölftonmusik oder deren Vorbereitung dreht. Was kümmert man sich überhaupt darum? Das sind doch nur die Mittel, mit denen ausgesagt wird. Wichtig aber allein [ist] das Ausgesagte!!! Freilich, wenn die Hauptsache nicht begriffen wird, kommt man leicht auf die Nebensachen. Und eben das freut mich so an Ihrem Artikel, daß darin endlich einmal auch von jener die Rede ist. [...] Und wenn Sie, von der 5. Var. in meiner Symphonie redend, die Harfenstelle als ‚Herdengeläut‘ deuten, so freut mich dieses Gleichnis überaus, weil ich daraus entnehme, daß Sie richtig gehört haben – wie immer Sie es auch mit Worten ausdrücken.“⁶¹

Die 5. Variation ist aus ostinaten Flächen gebildet. Ihre Zwölftonreihe hat symmetrische Hälften: die Töne 7-12 sind ein um den Tritonus transponierter Krebs der Töne 1-6. Die zwei ostinaten Gruppen in den Streichern sind demgegenüber aus viertönigen Gruppen strukturiert. Die jeweils zweitönigen Repetitionen der Bratschen und Violoncelli enthalten die Reihentöne 1-4 (aufgeteilt in 4/2 und 1/3), in den Geigen die Reihentöne 9-12 (aufgeteilt in 9/11 und 10/12). Sie setzen nacheinander ein und haben, von Pausen unterbrochen, die Folgen von 3 und 2 Sechzehnteln (zuweilen zusammengezogen 5 Sechzehnteln, die aber durch Akzente gegliedert sind). In der Harfe erklingen dazu die restlichen Reihentöne 5-8 fünfmal in siebentönigen Ostinati, die in ihrer Tonfolge wechseln: 7856587 und 865678. Die Dynamik ist zunächst ppp und steigert sich stufenweise bis zum f-Einsatz der marschmäßigen 6. Variation.

Aus Stettin, wo er sich als am Theater nicht wohlfühlte, sehnte sich Webern nach den österreichischen Bergen. In einem Brief an Alban Berg steht:

„Neulich schrieb Dir von den Vorzügen des Klimas im Gebirge. Es ist so merkwürdig: alles wird in dieser Luft zarter, edler, die Blumen und – was vor allem wichtig ist – N a h r u n g s m i t t e l. Das Gemüse. Nie wird es holzig. Es wird später reif, dann aber ist es von höchster Qualität. Im Winter diese Wärme auf den Bergen. Es kommen Tage, an denen oben ein paar Grad Wärme sind, wenn im Tal 20 Grad Kälte. Alles, was zum edlen Gedeihen des Menschen notwendig ist, ist dort oben. Wo also soll der Mensch sein? Oben. Oben, wie klingt uns das, ist das nicht mehr als ein bloßes Symbol. ‚Der Wanderer auf den höchsten Höhen‘, der nur mehr die Herdenglocken als einzigen Laut von dieser Erde vernimmt. So sagte Mahler einmal zu einem Orchester, als er die VII. probierte. Das ist doch auch kein bloßes Symbol; die Symphonien des Mahler meine ich. Ich will keine Symbole. Ich möchte die Dinge selber.“⁶²

⁶⁰ Theodor W. Adorno: *Anton Webern*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 72, 1932, S. 679-683, Wiederabdruck in: Adorno: *Gesammelte Schriften* 17, Frankfurt a. M. 1982, S. 204-209, Zitat S. 209.

⁶¹ Webern an Adorno, Maria Enzersdorf, 3. Dezember 1932, in: *Anton Webern. Briefe an Theodor W. Adorno*, transkribiert und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann (*Webern I. Musik-Konzepte Sonderband*), München November 1983, S. 19f.

⁶² Webern an Alban Berg aus Stettin am 12. Juli 1912, ebenda, S. 86.

Daß Herdenglocken durch Harfenostinati ersetzt werden, finden wir bei Mahler vorgebildet. Bei Webern könnten einige Ostinatostellen auch in anderen Instrumenten auf Herdengeläut verweisen, in Kompositionen, die kein Schlagzeug vorsehen, beispielsweise die Bratschen im vierten der 5 Sätze für Streichquartett op. 5 (Abbildung 8). Das Stück ist ein ausgesprochenes Naturbild, siehe die aus ostinaten Strukturen gebildeten Klangflächen, die Wahl der Intervalle und die nach oben sich verflüchtigen Bewegungen, die in oberirdische Fernen weisen.

Abbildungen:



Abbildung 1: A. Webern: Skizze zum Quartett op. 22

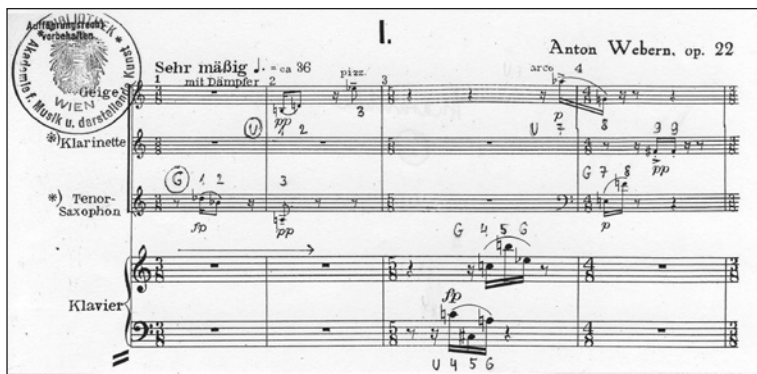


Abbildung 2: A. Webern: Quartett op. 22, 1. Satz



Abbildung 3: A. Webern: Quartett op. 22, 2. Satz

pesante $\text{♩} = ca\ 84$ presto $\text{♩} = ca\ 108$

U. E. 10.050
Walheim-Eberle, Wien VII.

Abbildung 4: A. Webern: Quartett op. 22, 2. Satz, Schluß

$\text{♩} = \text{♩}$ rit. -- langsam (♩) Tempo I (ruhige ♩)

Fl. Fl. Flatterzunge
Tpt. Tr. mit Dampf Flatters.
Mand. Mand. Flatters.
Bells Glocken Flatters.
Timp. Pk. verhallend
Cowbells indenglocken klar
B. Dr. Gr. Tr. klar deutlich verhallend verhallend
Voice Gesang grüsst und seg - nest -- Der Hauch des
Solo Vin. Solo Vi.

Abbildung 5: A. Webern: O sanftes Glüh der Berge, Ausschnitt

III.

Sehr langsam und äußerst ruhig ($\text{♩} = \text{ca } 40$)

The musical score is arranged in a vertical format with the following parts and markings:

- Kl. in B:** Clarinet in B-flat, 4/4 time signature.
- Hr. in F m. Dpf.:** Horn in F with double bassoon part, 4/4 time signature. Includes marking: *espress. h₂* and *pp*.
- Pos. m. Dpf.:** Bassoon with double bassoon part, 4/4 time signature.
- Harmon.:** Harmonica, 6/4 time signature.
- Mand.:** Mandolin, 6/4 time signature. Includes marking: *ppp*.
- Git.:** Guitar, 6/4 time signature. Includes marking: *ppp*.
- Cel.:** Cello, 6/4 time signature. Includes marking: *ppp*.
- Hrf.:** Harp, 6/4 time signature. Includes marking: *ppp*.
- gr. Tr.:** Grand Trombone, 6/4 time signature. Includes marking: *fr.* and *kaum hörbar*.
- kl. Tr.:** Small Trombone, 6/4 time signature. Includes marking: *einige tiefe*.
- Glocken:** Glockenspiel, 6/4 time signature. Includes marking: *kaum hörbar*.
- Herdenglocken:** Herdenglocken (bell), 6/4 time signature. Includes marking: *kaum hörbar*.
- Solo - Gg. o. Dpf.:** Solo Clarinet or Bassoon, 6/4 time signature. Includes marking: *dolce* and *pp*.
- Solo - Br. m. Dpf.:** Solo Trombone with double bassoon part, 6/4 time signature.
- Solo - Vlo. m. Dpf.:** Solo Viola with double bassoon part, 6/4 time signature.

Additional markings include *dim.*, *verklingend*, and *ppp* throughout the score.

U. E. 5967 / U. E. 12416

Abbildung 6: A. Weber: Fünf Stücke für Orchester op. 10 Nr. 3

The image shows a musical score for A. Webern's Symphony op. 21, 5. Variation, Ausschnitt. The score is divided into two systems, each with four measures (57-60 and 61-64). The instruments listed are Kl. (Clarinets), Bkl. (Bassoons), 1. and 2. Hrn. (Horns), Erf. (Trumpets), 1. and 2. Gg. (Goblets), Br. (Brass), and Vlc. (Violins). The score includes various dynamic markings such as pp, p, cresc., and mp.

System 1 (Measures 57-60):

- Kl. and Bkl.: Rests.
- 1. and 2. Hrn.: Rests.
- Erf.: *pp* (measures 57-58), *p* (measures 59-60).
- 1. Gg. and 2. Gg.: *pp* (measures 57-58), *cresc.* (measures 59-60).
- Br.: *cresc.* (measures 57-58), *pp* (measures 59-60).
- Vlc.: *cresc.* (measures 57-58), *pp* (measures 59-60).

System 2 (Measures 61-64):

- Kl. and Bkl.: Rests.
- 1. and 2. Hrn.: Rests.
- Erf.: *mp* (measures 61-64).
- 1. Gg. and 2. Gg.: *p cresc.* (measures 61-62), *mp cresc.* (measures 63-64).
- Br.: *cresc.* (measures 61-62), *mp cresc.* (measures 63-64).
- Vlc.: *p* (measures 61-62), *cresc.* (measures 63-64), *mp cresc.* (measures 63-64).

U. E. 12196

Abbildung 7: A. Webern: Symphonie op. 21, 5. Variation, Ausschnitt

Sehr langsam (♩ ca 58) IV zögernd im tempo

The musical score consists of four systems of staves. The first system is marked 'Sehr langsam (♩ ca 58)' and includes dynamics like 'mit Dämpfer' and 'am Steg'. The second system is marked 'rit.' and includes 'äußerst zart' and 'äußerst ruhig'. The third system is marked 'tempo' and includes 'so zart als möglich' and 'verklingend'. The fourth system is marked 'tempo' and includes 'äußerst ruhig' and 'flüchtig'. The score features various performance instructions such as 'pizz.', 'arco', and 'pizz. arco'.

Abbildung 8: A. Webern: Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 Nr. 4

KOMPOZICIJSKA IMAGINACIJA NARAVE PRI ANTONU WEBERNU

POVZETEK

Webern je živel z naravo in je ljubil predvsem gore svoje avstrijske domovine. To ga ni povezovalo samo z enako mislečimi prijatelji, npr. Arnoldom Schönbergom in njegovima učencema Albanom Bergom in Heinrichom Jalowetzem, temveč prav tako z Gustavom Mahlerjem in pesnikom Petrom Roseggerjem. To dokazujejo dnevniški zapisi in številna pisma. Opažanja v resnični naravi so bila zanj hkrati »najvišja metafizika, teozofija«. Prav tako jo je opazoval, ko je intenzivno negoval svoj vrt s številnimi redkimi cveticami, rastlinami in štajerskimi vrstami zelenjave. Povezanost z naravo se je izražala v zanimanju za ljudsko kulturo in ljudsko pesem ter v nekaterih njegovih pesmih in predvsem skladbah. Analizirani so zlasti odlomki, ki vključujejo čredne zvonce, originalne in stilizirane, z njihovo simbolno vsebino. Opozorili smo na ustrezne dele v simfonijah Gustava Mahlerja. Analizirani primeri so iz Weberneve orkestrske pesmi O sanftes Glühn der Berge (O blago žarenje gora), Petih stavkov za godalni kvartet op. 5, Petih del za orkester op. 10, Simfonije op. 21 in Kvarteta za violino, klarinet, tenor saksofon in klavir op. 22. Izčrpane napotke o semantiki zadnjega najdemo v Webernovih skicah.

„EIN GESEGNETES LAND“ – DIE NATURLANDSCHAFTEN DES BANATS IN WERKEN SÜDOSTEUROPÄISCHER KOMPONISTEN

Einleitung

Die bewusste Wahrnehmung und künstlerische Darstellung der Natur in der Kunst und in der Musik gehören zu den frühesten menschlichen Betätigungen und haben sein Leben grundlegend verändert. Seit dem Beginn dieses konfliktreichen Dialogs zwischen Natur und Mensch gab es ein gegenseitiges Geben und Nehmen bis hin zur gegenseitigen Zerstörung, Ausrottung oder Vernichtung. Die Abhängigkeit des Lebens und besonders des menschlichen Individuums auf unserem Planeten von seinem natürlichen Umfeld führte zu einem besonderen Respekt und zu einer besonderen Achtung vor jener in ständiger Bewegung und Veränderung sich befindenden Materie, die die gesamte Existenz am stärksten beeinflussen kann. Dass dieser ständige Dialog stets in Kunst festgehalten wurde, ist ausreichend bekannt. Schon die Psalmen des Alten Testaments sprechen in einer Art von Würde und Achtung vor der Natur, als eine Schöpfung Gottes. Dieser Schöpfungsgedanke wurde später vom Christentum weitergeführt und Bischof Ambrosius von Mailand stellte bereits im 4. Jahrhundert in seinem *Te Deum* die vier Elementen („Himmel, Erde, Luft und Meer“) an den ersten Platz der Lobpreisungen.

Den Titel meines Referats übernahm ich aus den autobiographischen Aufzeichnungen von Wilhelm Kienzl, der im Jahre 1881 gemeinsam mit dem Geiger Richard Sahla und der Kammersängerin Aglaja Orgeni eine 66 Konzerte umfassende Tournee durch Ungarn, Kroatien und Deutschland unternommen hat. Am Ende seiner zahlreichen Abenteuer durch das Banat, nach all den Erfolgen und Misserfolgen schrieb er: „*Es war unser letztes Konzert im gesegneten Banate...*“.

Diese südosteuropäische Region – das Banat – wurde nach dem Sieg des kaiserlichen Heers unter Prinz Eugen von Savoyen gegen das Osmanische Reich 1716 mit deutschen Kolonisten aus den damaligen südlichen Gebieten des Heiligen Römischen Reichs besiedelt. Die ersten Kolonisten wurden bereits im Jahre 1712 – also vor genau 300 Jahren – in Mittelungarn angesiedelt. Das Banat war im 18. und 19. Jahrhundert ein Grenzgebiet zum Osmanischen Reich und deshalb für Wien von strategischer Bedeutung. Da die meisten dieser Kolonisten von Ulm aus auf der Donau mit dem Schiff – in den so genannten Ulmer Schachteln – südwärts transportiert wurden, nannte man sie Schwaben. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts werden die Nachfahren dieser deutschen Siedler als *Donauschwaben* bezeichnet.

Aus den Bergen in die Banater Tiefebene

Das Banat war im 18. Jahrhundert noch ein Sumpfgebiet, gelegen zwischen den drei Strömen Theiß, Marosch und Donau. Für die Kolonisten bedeutete dies eine große Umstellung, kamen doch die meisten aus gebirgigen Regionen wie Schwarzwald, Schwäbische Alb oder dem Allgäu. Dieser karge Ortswechsel wurde in zahlreichen Volksliedern und geistlichen Liedern festgehalten. In einem alten schwäbischen Volkslied, das noch Mitte des 20. Jahrhunderts in deutschen Schulbüchern gedruckt wurde, heißt es:

*Ich reit auf einem Rößlein herauf vom Ungarland,
Und trag ein geschnürtes Röcklein, ein Hut mit hohem Rand.
Also hat mich im Ungarland die Sonnenhitz verbrennt,
Daß mich herauf am Donaustrand kein Mensch schier nimmer kennt...*

In der Zeit der Zigeunerromantik, also in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, widmete sich der im Banater Dorf Tschatad (ungarisch: Csatád, später Lenuaheim) Nikolaus Lenau (1802-1850) geborene Dichter dieser Landschaft im damaligen Südungarn und schrieb mehrere Gedichte zu diesem Thema, wie *Die Drei Zigeuner*, *An der Theiß*, *An der Marosch*, usw. Viele dieser Gedichte wurden auch vertont. Später wird der Schriftsteller Adam Müller-Guttenbrunn (1852-1923) sich in seinen Romanen dem Kolonistenschicksal im Banat widmen, so in seinen Werken *Der große Schwabenzug*, *Meister Jakob und seine Kinder*, *Glocken der Heimat*, *Joseph der Deutsche*, u.a. Darin sind auch viele musikalische Elemente zur Zeit der Ansiedlung festgehalten, die auf historische Tatsachen beruhen. „*Die ersten hatten den Tod, die Zweiten die Not und die Dritten erst das Brot*“ – so heißt es an einer Stelle im *Großen Schwabenzug*.

Das Banat, das jüngste deutsche Siedlungsgebiet Europas, war und wird auch heute noch von vielen Ethnien bewohnt: Rumänen, Ungarn, Deutsche, Kroaten, Bulgaren, Slowaken, Tschechen, Zigeuner, u.a. In den Volksliedern dieser vielen Völker können wir stets eine gemeinsame Linie erkennen, wenn es um die Natur dieser Region geht: die weite bis an den Horizont reichende Banater Heide (ungarisch Puszta), die wogenden Ährenfelder, die zahlreichen Flussaunen mit den Sümpfen, dem Schilf mit den klappernden Störchen, die Banater Hecke. In seinen von vielen Komponisten vertonten *Schiffliedern* hat Nikolaus Lenau dieser Landschaft ein Denkmal gesetzt. So heißt es im von Richard Oschanitzky (1901-1971) vertonten Schifflied Nr. 5:

*Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz.*

Namen von Flüssen und Bergen kommen in vielen Banater Volksliedern vor. In seinem Beitrag für das *Temesvarer Wochenblatt* berichtet der aus dem Banater Bergland stammende Bernhard Meißlinger von der Begeisterung der Bergleute seines Ortes anlässlich des „*glorreichen Sieges der Magyaren*“ während der Revolution von 1848 und hält dem bekannten *Rheinliede* ein von ihm geschriebenes *Donaulied* entgegen, das die Redaktion als eine „*Geistesfrucht aus den Bergorten*“ des Banates nennt.¹ „(...) *Welche Begeisterung übrigens der glorreiche Sieg der Magyaren und die neuern Errungenschaften auch hier bei uns Bergleuten geweckt haben, möge man daraus entnehmen, daß der Tag der Publikation jener bekannten 12 Punkte - superadditur unus - auch hier als Fest gefeiert worden ist, und daß auch ich veranlaßt worden bin, einmal wieder den matten Pegasus zu besteigen, und in Bezug der Umstände nach dem „Rheinliede“ mit und ohne Begleitung der zahllosen Nachtigallen im Mühlthale Folgendes zu singen:*

¹ Bernhard Meißlinger: *Glückauf!*, in: *Temesvarer Wochenblatt für nützliche Unterhaltung und heimatliche Interessen*, 6. Mai 1848, S. 145-146.

Unser Donaufluss

Sie sollen ihn nicht haben
Den schönen Donaufluss,
Ob sie wie gier'ge Raben
D'rauf sehen mit Verdruss!

Sie sollen ihn nicht haben
Den schönen Donaustrom,
So lang ihn noch erhaben
Begrüßt der Stephansdom.

So lange noch am Rande
Der Krönungsstadt er fließt:
Im schönen Ungarlande
Noch Treu und Glauben ist.

So lang er bei Komorn,
Bei Gran und Weizen fließt:
Und weiter seinen Born
Nach Buda-Pest ergießt.

Nach Buda-Pest in Ungarn
Wo Gleichheit überwiegt,
Wo glänzend die Magyar'n,
Die Knechtschaft nun besiegt!

Sie sollen ihn nicht haben,
Nur unser soll er sein!
So lang er noch wird strömen
An Peterwaradein.

Sie sollen ihn nicht haben
Den schönen Donaufluss,
Ob sie wie gier'ge Raben
D'rauf sehen mit Verdruss.

So lang in seiner Mitte
Der Babagayastein,
Nach seiner alten Sitte
Bei Columbacs wird sein.

Sie sollen ihn nicht haben
Die Moskowiter dort:
Bis er zurück durch Schwaben
Nach Westen fließet fort!

Auch Joseph Joachim (1831-1907) und Johannes Brahms (1833-1897) waren auf ihrer gemeinsamen Konzertreise durch das Banat und Siebenbürgen 1879 von dieser Landschaft begeistert. Für Joseph Joachim war eine Konzertreise durch Südungarn nichts Besonderes, da er diese Gegend als seine Heimat bezeichnen konnte, stammte er doch von Kittsee, in der Nähe Preßburgs (Bratislava). In einem Brief an Brahms schrieb er: *„Die Donau bei Pesth ist schön, und die Zigeuner spielen noch enthusiastisch, von Herz zu Herz geht der Klang, das weißt Du. Es ist mehr Rhythmus und Seele in ihrem Bogen, als in allen norddeutschen Kappellisten zusammengenommen...“* Nach seiner Rückkehr nach Wien fasste Brahms in einem Brief an Clara

Schumann (1819-1896) noch einmal seine Reiseeindrücke zusammen: „(...) *Unsere Reise war recht hübsch und lustig. Bei herrlichstem Wetter durch ein fremdes, interessantes und oft sehr schönes Land fahren, nebenbei etwas musizieren und sich ansingen und antrinken zu lassen, das geht wohl und ist auszuhalten... Für solche Konzertreisen hätte ich öfter Lust! Alle paar Tage Konzert, daß man Zeit hat Land und Leute kennenzulernen... Am Bahnhof von Bürgermeister und Direktion empfangen kommt man gleich in die besten Kreise, und die Leute wissen nicht, was die einem Gutes und Liebes tun sollen... Wir aber können alles sehen und hören, was die Mühe lohnt - nur nicht gar zu eilig müssen wir es haben.*“

Ganz anders als die Donau wurde der Fluss Marosch zum Mittelpunkt einer politischen Auseinandersetzung in einem rumänischen Banater Volkslied, das in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg gesungen wurde. Darin wird der Fluss bedauert, der zwar im damals neu entstandenen Groß-Rumänien entspringt, aber im ungarischen Szegedin in die Teiß fließt und dieser Fluss später in die Donau mündet. Die Donau bringt das Wasser der Marosch letztendlich wieder zurück „nach Hause“, also nach Rumänien.

Mures, Mures, apa lina,
Floare din gradina.
Nu mai curgi tu-n tara strina,
Floare din gradina.
Ca izvorul tau rasare,
Floare de cicoare,
De-azi in Romania Mare
Floare de cicoare.

Si te versi la Seghedin,
Frunza de pelin,
Loc de-amar si de suspin,
Frunza de pelin.
Si te-ntorci ingândurat:
Floare din Banat,
Cu apa Tosei mestecat,
Floare din Banat.

Es ist das ähnliche Schicksal, das um den „deutschen Rhein“ in vielen Liedern und Chören bereits im 19. Jahrhundert besungen wurde. Viele dieser Rhein-Lieder und -Chöre gehörten zum Repertoire Banater deutscher Chöre und Gesangsvereine. Man lebte zwar an der unteren Donau, doch man sehnte sich nach der „alten Heimat“ – auch im Lied.

Vom Dirigenten Bruno Walter (1876-1962) sind uns einige autobiographische Aufzeichnungen erhalten geblieben, die über sein Wirken 1898 an der Temeswarer Oper berichten. Von Pressburg kommend, war er für kurze Zeit als Dirigent des Temeswarer Opernorchesters tätig und wie er die Banater fast grenzenlose Tiefebene nach einer Opernvorstellung erlebt hatte, beschreibt er so: „... *Danach ging ich oft allein in die Nacht und auf die Puszta hinaus, die grenzenlos im Mondlicht lag; ich genoss den alten, ewigen Frieden, den ich mir so schwer gewonnen hatte und ich kann nie an die herrlichen Nächte in der schweigenden Heide dort zurückdenken, ohne wieder den Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit zu fühlen wie damals.*“ Auch die Donau lernte Bruno Walter kennen samt der damals noch existierenden Insel Adah Kaley, wo er seinen ersten echten türkischen Kaffee genießen konnte: „*Als die Saison beendet war – es dürfte April gewesen sein – wünschte ich das fremdartige Land am Rande des Balkans noch etwas besser kennen zu lernen, bevor ich in vertrautere Gegenden zurückkehrte. Anstatt gleich nordwärts zu fahren, wo Budapest lag, das ich bei der Hinreise nur berührt hatte, ohne zu verweilen, und das ich mir, also schuldig war, ging ich nach Süden, die herrliche breite Donau hinunter bis nach Baziasch, einen hügelig gelegenen, malerischen Ort, an dem sie schwarz vorbeifließt – ich kenne sie übrigens in allen möglichen Farben, blau jedoch ist sie meines Wissens nur in dem Straußschen Walzer – dort*

übernachtete ich und verträumte den nächsten Tag, dort hörte ich die schönste Zigeunermusik, dort wanderte ich abends von Stein zu Stein kletternd in einem Nebel, der mich nicht mehr verdüsterte, sondern freundlich umgeisterte, und setzte meine Donaureise fort nach Orschowa, zum Eisernen Tor und zu der türkischen Insel Adah Kaleh, die mitten in der Donau in traumlosem Schlummer lag. Ein Ruderboot führte mich über die dunklen Wellen zu ihrem Ufer und wartete, bis ich den ersten zuverlässig türkischen Kaffee meines Lebens getrunken und einen ereignislosen Spaziergang durch die seltsame Öde der Insel beendet hatte, und dann fuhr ich über das glanzvolle Budapest, das geliebte Wien, zurück nach Berlin.“²

Besonders die Kirchenlieder der Donauschwaben beinhalten viele Elemente der Natur und der Landschaften des Banats. So finden wir in vielen Mailieder und Marienliedern der Maiandachten Synonyme für das Aufblühen der Natur, den wärmenden Sonnenstrahlen und der sprießenden Blütenpracht in den Gärten und auf den Wiesen. All diese Liedtexte und Melodien sprühen von Leben und Zuversicht, von Freude und Zuneigung. Einige Titel dieser Kirchenlieder: *Auf, lasst uns fröhlich singen, der Mai ist ja erwacht, Der Mai ist gekommen, der Frühling erblüht, Kommt, Christen, kommt zu loben, der Mai ist froh erwacht, Es blüht der Blume eine auf ewig grüner Au, Es blüht eine Blume tief im Herzen mir, Ich möchte ein Blümlein werden, Mit jungen Rosen ausgeschmückt, Wie eine Blume sich kehret, Immaculata, du Lilienblüte u.v.a.*

Die Natur in der Musik donauschwäbischer Komponisten des 20. Jahrhunderts

Zum Beginn des 20. Jahrhunderts malte Stefan Jäger (1877-1962) sein Triptychon mit dem Titel *Die Einwanderung der Banater Schwaben*. Die drei Bilder heißen: *Wanderung – Rast – Ankunft*. Viele schwäbische Gemeinden feierten damals ihr 200-jähriges Jubiläum seit der Ansiedlung. Grund genug also, sich aus künstlerisch mit diesem Thema zu befassen. So entstanden in den zwanziger Jahren einige Chorwerke, die das Banater Land zum Thema hatten, so auch die Banater Hymne *Banaterland, mein Heimatland*, der Text stammt von Peter Jung (1887-1966), die Musik von Josef Linster (1889-1954) und Wilhelm Ferch. Im Text der ersten Strophe heißt es:

*Das Land, wo meine Wiege stand,
Wo Wohl und Weh mein Herz empfand.
Der junge Tag mir zugelacht,
Als ich in Mutters Arm erwacht.
Der Wachtelschlag, der Lerche Sang
Mir in die zarte Seele klang.
Und all der Fluren holdes Grün
Als eine Zauberwelt erschien!
Das Land, das ist das schönste Land!
O, Heimatland, Banaterland!
Gott segne dich, der segnen mag,
Zu jeder Stund, an jedem Tag!*

Musik in der Natur – Ein Beitrag in der Banater Musikzeitung

Der Temeswarer Musikwissenschaftler und Herausgeber der Banater Musikzeitung Desiderius Járosy (1882-1932) veröffentlichte im August-Heft 1922 (I. Jahrgang) dieses Blattes den Artikel *Musik in der Natur*, verfasst von Max Springer (1877-1954). Zum Beginn schreibt er: *„Man braucht nicht das Ohr des Poeten, noch auch das Auge des Weltweisen zu besitzen, um die Musik und die Harmonie des Weltalls zu erkennen. Jeder, der ein empfängliches Gemüt und einen offenen Blick für die Schönheiten und die Wunder der Natur besitzt, kann hinaus schauen und hinaushorchen in die*

² Bruno Walter, *Thema mit Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. S. Fischer Verlag 1960

schöne, poesiegetränkte Gotteswelt und den Zauber ihrer geheimnisvollen Musik auf sich wirken lassen.“ Es folgen Exkursionen in Beethovens Pastoralsymphonie sowie in Bruckners Romantische (4. Symphonie), gefolgt von Richard Wagners Siegfried und Parzival (Karfreitagszauber). Er endet seine theologisch-musikalische Betrachtung über die Natur mit der Feststellung: „So ist die ganze Natur voll von tönendem und singendem Leben und bietet dem Menschen eine Fülle der schönsten Anregungen und reinsten Genüsse.“

Stefan Ochaba: Bilderbuch des Lebens und Musik als Farbe



Stefan Ochaba kam 1904 in Brünn/Brno zur Welt und besuchte die Elementar- und Musikschule in Brünn. Mit 14 Jahren begann er das Studium an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien, deren Abteilung für Kirchenmusik, die sich in der Zwischenkriegszeit in Klosterneuburg befand. Hier war er Schüler von Max Springer, Franz Moißl, Vinzenz Goller und Andreas Weißenböck, der in den Jahren 1922-1930 auch deren Leiter war. Nach der Beendigung dieses Studiums kam er ins Banat nach Patschowa/Pančevo (Banat, seit 1919 bereits zu Jugoslawien gehörend) und Werschetz/Vršac wo er als Kirchenmusiker, Chorleiter, Pädagoge und Komponist tätig war. 1925 wurde er Leiter der Bischöflichen Kantorschule in Werschetz. Nach 1938 musste er im Zuge der Rückführung der im Ausland lebenden deutschen Staatsbürger nach Wien zurückkehren und hinterließ in Werschetz all seinen musikalischen Nachlass, in der Absicht, bald wenigstens seine Kompositionen nachholen zu können. Leider war dies wegen dem Beginn des Krieges nicht mehr möglich. Da er nicht der NSDAP beitrug wurde er als Musiklehrer an Mittelschulen in Wien eingesetzt. Wegen seiner schweren Gelenksentzündung war er für den Kriegsdienst ungeeignet. Da er während einer Musikstunde den Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy als seinen Lieblingskomponisten bezeichnet hat, dessen Werke als die eines jüdischen – also verbotenen – Komponisten bezeichnet wurden, wurde er an zwei Schulen außerhalb Wiens versetzt. Da er trotzdem weiterhin in der Wiener Servitenkirche die Orgel spielte und den dortigen Kirchenchor geleitet hat, wurde er samt Familie als politisch unzuverlässig eingestuft und durften den Raum Wien nicht mehr verlassen. Wegen seines schlechten Gesundheitszustandes wurde er nun als Hilfslehrer an der damaligen Oberschule Klosterneuburg eingestellt. Er litt sehr an der Brutalität des Krieges, den Zerstörungen und dem Mangel, den ständigen Kontrollen und konnte sich nicht mehr der Komposition widmen. Seine Kompositionen, Noten- und Instrumentensammlung in Patschowa wurde durch die Partisanen Titos zerstört. Körperlich geschwächt, hatte er keine Kraft mehr eine Lungenentzündung zu überwinden und starb 1948 in Wien.

Ochaba hinterließ uns zwei Werke, die einen engen Bezug zur Natur haben. Das eine ist sein Melodram Bilderbuch des Lebens, op. 134, entstanden in Patschowa 1939. Im Titel heißt es

noch: „Eine Sammlung von Erinnerungen, zusammengestellt und mit Begleitmusik versehen...“
Der Text stammt ebenfalls aus der Feder des Komponisten. In mehreren Teilen dieses Werkes gibt es textliche Beziehungen zur Natur, besonders aber jener aus der Umgebung der Banater Stadt Pantschowa an der Temesch. Leider konnte aber bisher die Partitur nicht entdeckt werden, die vermutlich während des Krieges verloren ging.

Sein zweites naturbezogene Werk ist eine theoretische Abhandlung zum Thema *Musik als Farbe*. Der Umschlag enthält den serbischen Titel *Teorija o muzici*, verfasst noch vor dem Krieg, in Pantschowa 1938.

Franz Koringe (1921-2000): *Donauschwäbische Passion*



Es mussten einige Jahrzehnte vergehen, bis das Thema der Einwanderung der Donauschwaben nach Südungarn, mit all ihren Folgen mit der Urbarmachung der Landschaft, der Begrädnung von Flussläufen, der Entsumpfung des Banats und der Beherrschung der Naturgewalten in die Symphonik Einzug finden konnte. Im Jahre 1952 komponierte Franz Koringe seine Symphonische Dichtung „*Donauschwäbische Passion*“. Es waren nur wenige Jahre vergangen seit dem Ende des zweiten Weltkrieges und der Vertreibung der Donauschwaben aus den Ländern Ex-Jugoslawiens. Franz Koringe kam 1921 als Donauschwabe im damals serbischen Towarischewo (unweit von Novi Sad gelegen) zur Welt. Da Koringe 1942 ein Stipendium für das Musikstudium am Grazer Konservatorium erhalten hat, musste er das tragische Ende seiner Familie und Verwandten in der Heimat nicht mehr erleben. Er wird später als Musiklehrer, Komponist und Chorleiter in Leibnitz tätig sein, wo er im Jahre 2000 verstorben ist. Die Musikschule von Leibnitz trägt heute seinen Namen.

Seine Symphonische Dichtung „*Donauschwäbische Passion*“ hat einen Text von Anton Scherer als Grundlage („Kolonistenlos“). In diesem dreiteiligen Werk geht es um die kurz gefasste Geschichte der Ansiedlung bis hin zum traurigen Ende der Donauschwaben durch Krieg und Vertreibung. Das Werk selbst gehört der ersten, spätromantischen, Schaffensperiode Koringes an. Nikolaus Britz schreibt auf der Cover-Rückseite zur LP-Aufnahme der Wiener Symphoniker darüber:

„Jedes Zeitalter, in grauen, fernen Tagen ebenso wie gegenwärtig, erprobt seine Kräfte an der Natur, die sich der Mensch zu seinem Wohle nutzbar zu machen versucht. Das ist eine Sendung und Aufgabe. Die schlafenden Felder und Wälder, die starrenden Gipfel und Klippen, Grate und Schluchten, die rauschenden Gewässer und Meere, heute auch andere Welten und ihre Sternenträsel werden nach und nach entzaubert und machen den Menschen glücklich und zufrieden.“

In diesem Augenblick aber pocht die Sünde an seine Tür, die er, vom Erfolg geblendet, bereitwillig öffnet. Sein Herz und seine Vernunft gebieten nicht mehr den aus tiefem Schlummer aufgeschreckten Leidenschaften. Menschen und Völker fallen der Apokalypse anheim. Das Zeitalter wird durch Greuelthaten schier Irrsinniger ehern gepflastert: Kriege werden geboren, sinnlose Opfer gebracht, Not wird erduldet und Hass gepredigt – Hass, der im furchtbaren Genozid ganzer Völkerschaften seinen grausamsten Ausdruck findet.

Der Überlebende – und darin besteht der Fortschritt dieser Welt – kehrt in sich ein. Er ist ehrlich bereit, dem Laster der Gewalt, der Heuchelei, der Lüge und der Wollust abzusagen, auf dass Friede werde in seinem Herzen und in aller Welt. Allenthalben beginnt ein neues Blühen und Gedeihen. Des Menschen, der Völker Passion ist zu Ende.

Die symphonische Dichtung Franz Koringers, von Grazer Donauschwaben angeregt, ist ein erschütterndes Gottesbekenntnis, geboren aus dem Geist unserer an Gegensätze so reichen Zeit. Franz Koringer erhebt darin seine begnadete Stimme, um nach Chaos und Vernichtung in einer von hektischer Lebensgier erfassten Welt den Weg zu Höherem: zu unzerstörbaren Werten zu weisen.“

Besonders im ersten Satz widmet sich Franz Koringer der Beschreibung der Natur, der neuen Heimat der Kolonisten, die sich in dieser kargen Gegend ihr Heim errichten sollen:

*Wo die Axt erklingt, wird licht das Land,
wo die Sense singt im Saatenbrand,
glüht Heimat auf dem Siedlersohn.
Doch die Ersten schlägt der Fiebertod,
noch die Zweiten leiden harte Not,
erst die Dritten brauen sich das Brot.*

Und der zweite Satz beginnt mit den Worten:

*Donaustrand! Himmelweiter Heimatgrund!
Liebtest du den Sohn, der schaffenswund
dir im Pflug ein neues Sternbild fand? (...)*

Der erste Teil – die Beschreibung der neuen Heimat und Ankunft der Kolonisten – beginnt mit einem, von einem Waldhorn vorgetragenen und von der Streichergruppe harmonisch ergänzten Motiv, das das weite, öde, fieberschwangere Rodungsland schildert. Dieses Motiv wird gesteigert, und im vollen Orchester erklingt, von den Posaunen und Kontrabässen unterstützt, das markante Hauptthema des Werkes. Dem bis zum dreifachen Forte gesteigerten Hauptthema folgt ein von den Streichern und Holzbläsern gespieltes choralartiges Thema, das dynamisch gesteigert wird und im Forte endet. Trotz der Rückschläge wird die Arbeit an der Urbarmachung wieder aufgenommen. Abermals erklingt im vollen Orchester das Hauptthema. Das Choralthema löst das Hauptthema nochmals ab. Der folgende Abschnitt schildert in einer Verarbeitung des Hauptthemas den durch Ausdauer und Zähigkeit doch schließlich errungenen Wohlstand. Damit schließt der erste Teil.

Walter Michael Klepper (1929-2008): *Triptychon*



Walter Michael Klepper kam 1929 in der Banater Musikstadt Lugosch zur Welt. Er wird sich erst spät für die Musik entscheiden, blieb nach seinem Studium in Bukarest und wirkte dort als Komponist.

Klepper selbst bezeichnet seine erste Symphonie, op. 3, entstanden 1962, als sein wichtigstes Werk. Sie wurde 1965 in Bukarest veröffentlicht und für eine LP-Produktion eingespielt. Er selbst bezeichnet dieses dreiteilige Werk als *Den großen Schwabenzug: Die Ersten den Tod – Die Zweiten die Not – Die Dritten erst das Brot*. Thematisch lehnt er sich an das Triptychon, das Einwanderungsbild Stefan Jägers mit dem gleichen Titel: *Wanderung – Rast – Ankunft*. Im ersten Satz (Andante maestoso, Allegro ma non troppo e ben misurato) schildert er die Reise (Wanderung) der Kolonisten – alle guten Mutes und zuversichtlich – in die neue Welt, ins Banat. Der zweite Satz (Nocturno, Lento, rubato) soll die Rast der Siedler darstellen, irgendwo in den weiten Auen und Ebenen des westlichen Banats. Der dritte Satz soll die Ankunft darstellen, so wie Jäger diese auf dem Gemälde gemalt hat. In Musik umgesetzt hat dies Klepper in einem Ostinato (Allegro assai – Vivace – Presto), das das Werken und emsige Arbeiten der neu angekommenen Siedler darstellen soll.

Als Klepper dieses Werk komponiert hat, durfte es nicht als *Großer Schwabenzug* erscheinen. So musste er ein von den kommunistischen Behörden diktiertes Thema wählen: *Reschitzaer Impressionen* (auch noch Banater Impressionen genannt). Reschitza war um 1960 eines der wichtigsten Zentren der Schwerindustrie Rumäniens, also eine reine Arbeiterstadt, Klepper arbeitete hier einige Zeit vor seinem Musikstudium. Die damaligen Künstler mussten sich mit den Aufgaben der Arbeiterklasse beschäftigen, ihre Kraft den Themen des Sozialismus widmen. So beschloss er seinem Werk folgende drei Untertitel zu geben: *Die Burg des Feuers und des Eisens – Nachtschicht im Werk – Im Ausflug*.

In seinen autobiographischen Aufzeichnungen bezieht sich Klepper auch auf seinen Kompositionsstil: „... Was die Sprache meiner Kompositionen anbelangt, so hat sich diese von anfänglichen Hindemith-Einflüssen immer mehr zu den melodisch-rhythmischen Stilelementen der rumänischen Volksmusik und schließlich zu einer Verbundenheit mit der Musik des großen rumänischen Komponisten George Enescu verlagert. Die Symbiose zwischen rumänischer Musiksprache und deutschem Musikdenken, die mir ein großes Anliegen ist, habe ich in vielen meiner Kammermusikwerken verwirklicht“.

Franz Metz

»BLAGOSLOVLJENA DEŽELA« – BANATSKE POKRAJINE V DELIH JUŽNOEVROPSKIH SKLADATELJEV

POVZETEK

Pred natančno tristo leti so se prvi kolonisti z južnih območij takratnega Svetega rimskega cesarstva naselili na območju med današnjo Budimpešto in Džerdapom. Nemški kolonisti so prišli v deželo, ki jim je bila tuja, zanjo pa je bila značilna večinoma prostrana nižina. V svoji glasbi so podonavski Švabi zajeli tudi naravo nove domovine in tako so številne skladbe posvečene tej temi. Večkrat so bile uglasbene zlasti Schilfflieder (Pesmi trsja) v Banatu rojenega pesnika Nikolausa Lenaua. Stefan Ochaba (1904–1948) je napisal melodramo Bilderbuch des Lebens (Slikanica življenja), Franz Koringer (1921–2000) Donauschwäbische Passion (Podonavskošvabski pasijon), Walter Michael Klepper (1929–2008) pa Triptihon za veliki simfonični orkester. Znani glasbeniki, med njimi Johannes Brahms, Wilhelm Kienzl ali Bruno Walter, ki so potovali po jugovzhodni Evropi in Banatu ali tam delovali nekaj let, so to pokrajino opisovali kot blagoslovljeno deželo.

KONZEPT DER »BERGE« IN DER GALIZISCHEN MUSIKKULTUR DES XIX - XX JAH. ZUM REGIONALEN BEGRIFF »GESTALTEN DER NATUR«

Wenn man über das irgendeine konkrete Konzept in regionaler Kultur spricht, man muß wenigstens die drei besonderen Voraussetzungen berücksichtigen. Erste: inwieweit bracht dieses Konzept in Verbindung mit den objektiven regionalen Lebensumständen, historischen und geographischen Prämissen dieses Regions; Zweite: wenn es um multinationalen Region geht, auf welche Weise verkörpert es sich in verschiedenen nationalgebundenen Kulturen; Dritte: welche spezifisch regionale Gattungen und Ausdrucksmittel braucht man für sein einzelnes Bild, um als einzigartiges "Konzept" im gesellschaftlich-künstlerischen Bewußtsein zu entziffern. Diese drei Fragen werden in vorliegendem Vortrag mit einem Beispiel des Konzeptes "Berge" in der galizischen Musikkultur beantworten.

Aber vorher bestimmt man, mit welchen Charakteristiken einer Kategorie des "Konzeptes" wird man hier gemeint, mit welchen anderen ästhetisch-philosophischen Kategorien ist es verbunden. In der Regel hat ein Konzept als eine Sammlung von Leitgedanken verstanden. Es verfasst also, metaphorisch gesagt, die Eckpunkte eines Projekts in breiterem Sinn. Diese Erklärung bleibt für jede Anwendung der Kategorie gültig. Aber als künstlerischer Begriff besitzt das Konzept einige spezifische Eigenschaften und steht zu solchen verwandten Kategorien nah, wie "Gestalt", "Symbol", "Archetyp", "Mythologem", "Sem", "Denotatum". Also, in diesem Sinne widerspiegelt das Konzept eine Mehrdimensionalität innerlicher Wortform und synthetisiert individual-künstlerisches Verständnis mit dem mental-orientierten in bestimmter Nationaltradition, mythologisch-modellierten Bild der Welt und der geistigen Tradition. Als die vortrefflichste Definition dieser Bedeutung der Kategorie "Konzept", mit welchem die Autorin in diesem Vortrag meint, scheint Definition der Archetypen von C. G. Jung: „Es gibt so viele Archetypen, als es typische Situationen im Leben gibt. Endlose Wiederholungen hat diese Erfahrungen in die psychische Konstitution eingepägt, nicht in Form von Bildern, die von einem Inhalt erfüllt wären, sondern zunächst beinahe nur als Formen ohne Inhalt, welche bloß die Möglichkeit eines bestimmten Typus der Auffassung und des Handelns darstellen. Sie befinden sich im individuellen und kollektiven Bewusstsein“¹.

Wenn man auf diese Definition des Archetypes von C. G. Jung als auf gewisses Synonym zentraler für den Vortrag Kategorie "des Konzeptes" fußen wird, man versteht eine wichtige soziale Rolle des verallgemeinerten archetypalen Konzeptes in der Evolution jeder nationalen Kultur, d. h. man berücksichtigt seine Betrachtung als der vollständigen musterhaften Modelle für die weitere kreative Entwicklung in den anderen historischen Realien. Diese sozial-kulturelle Funktion des Konzeptes betont, u. a. gegenwärtiger ukrainischer Philosoph Anatolij Swidzinski: "Konzepte traten nicht nur als wichtigste Schöpfungen der Kultur, der Sprache hervor, sondern auch als die Antriebe derselben Kultur, als ein Mittel des effektiven Einflusses auf das Individuum und seine Formierung als vollständigen Mitglieder der Gesellschaft. Das wird dadurch möglich, daß Konzepte nicht nur allgemeine Begriffe widerspiegeln, sondern auch in sich der Einschätzung einer Wirklichkeit enthalten, damit bestimmte Gefühle hervorrufen, die Gestaltung der Werte beeinflussen. Beispiele der Konzepte sind: Gott, die Natur, die Welt, die Zeit, die Gesellschaft, das Volk, die Kultur, die Zivilisation, die Freiheit, das Gesetz, das Recht, der Staat, die Moral, der Mensch, die Liebe, das Wort, das Schaffen etc."².

¹ Jung C. G., Grundwerk, 9 Bde., Bd.2, *Archetyp und Unbewußtes*. Hrsg. von Helmut Barz, Ursula Baumgardt, Rudolf Blomeyer, 3.Aufl. – Walter-Verlag, 1989. – S. 27.

² Свідзинський А. Самоорганізація і культура. – К.: вид-во ім. О.Теліги, 1999. – С. 224. // Swidzinski Anatolij, Selbstorganisation und Kultur. – Kyiv: Verlag „Olena Teliga“-Namen, 1999. – S. 224.

Alle Forscher dieser Problematik sind doch einig in der Überzeugung, daß das Konzept zur Sphäre des allgemeinen Kulturbewusstseines gehört und dementsprechend das Kulturinhalt besitzen, also bekommen verschiedene Bedeutungen und Versionen nur im Feld der Kulturexistenz³. Wenn konkreter diesen Begriff zum Schaffen des Künstlers verwenden, denn könnte man die Konzepte als "Einheiten des poetischen Weltbildes des Autors, die im Text als Gestalte konzipiert sind"⁴ ansehen.

Nach diesen allgemeinen kategorialen Voraussetzungen beginnt man obengestellte Fragen beantworten, womit man auch erklären in allgemeinem könnte: was bedeutet das Konzept der "Berge" in der regionalen galizischen Kultur überhaupt und in der Musikkultur – zur Zeit seiner intensivsten Entwicklung, also in XIX – XX Jahrhunderts.

Erste: inwieweit bleibt dieses Konzept in Verbindung mit den objektiven regionalen Lebensumständen?

Diese Frage könnte man ganz eindeutig beantworten: das Konzept der "Berge" steht in direkter Verbindung zur geographischen Lage des Regions. Karpatenteil des Landes diene als eine hochgeschätzte wirtschaftliche Region dank der reichen Holzindustrie und dem weitbekannten örtlichen Holzhandwerk, wie auch der Tierzucht – während der Sommermonate begeben sich die Männer-Hirten, welche als besten Teil der Bevölkerung angesehen waren, auf die Hochebenen der Karpaten auf Viehweiden (hauptsächlich Ziegen). Unter diesen ziemlich schwierigen und arbeitsaufwendigen Lebensumständen entstand und gestaltete sich eigenartige Folklore mit den malerischen Bräuchen und Sitten, in welchen auf originale Weise vorchristliche und christliche Zeichen und Symbolen verschmolzen sind⁵. Der ursprüngliche Grund des künstlerischen Konzeptes der Berge liegt also in der karpatischen Folklore, besonders in ihren dialektischen Abarten von Huzulen⁶, Bojken und Lemken⁷. Eigenartige Musikkultur karpatischer dialektischen Untergruppen ist sehr originell, denn nach der Verbreitung der nationalgebundenen Ideen im XIX Jahrhundert wurde bald zum Symbol der ukrainischen (ruthenischen) Selbstidentifikation. Als spezifische Gattungen der Musikunst muß an erster Stelle sog. (Kolomyjken) nennen, eine Tanz-Gesang-Gattung mit der festen Struktur: zwei Strophen 14 + 14; das Wort selbst stammt von **Kolomyja**, der Stadt im Zentrum des huzulischen Regions. Als Tanz ist Kolomyjka auch in Polen und in Slovenien (hier als *kalamajka*) bekannt⁸. Die Gestalt der Berge bekommt in den Kolomyjken, nach den Zeugnissen der Forscher, fast alle mögliche ethische, moralische, mystische und ontologische symbolische Bedeutungen-Assoziationen, wie die Entfremdung, den Gewinn, Abschied, die Hoffnung, den Hunger, die Tragödie, die Sorglosigkeit, unglückliche Liebe, unglückliche Ehe, die Einsamkeit, das Glück, die Liebe, die Sehnsucht nach der Heimat u. m. a.⁹ Diese Reihe von Bedeutungen, welche noch gar nicht geschlossen bleibt, zeugt von der tiefen Einwurzelung der Berge als dem unentbehrlichen Teil des Bewußtseines aller hier eingesiedelten dialektischen Gruppen von Ukrainer.

Nicht nur ein Lebenstrieb war in der Folklore von karpatischen Ukrainer mit den Bergen verbunden. Man sollte noch eine historische Voraussetzung erwähnen: am XVII – XVIII Jah. wirkten in Karpatengebirgen sog. "Opryshky" – die karpatischen Insurgenten, die gegen Despotie, für ihre Rechte und Freiheit kämpften. Bald wurden sie zu den Helden zahlreicher Volkslieder, romantischer

³ Жайворонок В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук // *Мовознавство*, №5-6, 2004. – С. 23-35. / Shajvoronok Vitalij. Ethnolinguistik im Kreis der verwandten Wissenschaften // *Mowoznawstwo* (Sprachwissenschaft), №5-6, 2004. – S. 23-35.

⁴ Болотнов А. В. О некоторых текстовых направлениях ассоциирования, отражающих концепт ХАОС в лирике М. Цветаевой // Вестн. ТомГУ. Сер. Гуманитарные науки. № 2 (65), 2007. – С. 85 – 91. / Bolotnow Aleksandr. Über die manchen Textrichtungen der Konzept "Chaos" widerspiegelnden Assozierung in der Lyrik von Marina Tsvetaeva // Nachrichten der Tomsker Staatlichen Pädagogischen Universität. Humanitäre Wissenschaften, № 2 (65), 2007. – S. 85 – 91.

⁵ Sieh dazu: Куяновска Луба. Heidnischer Mythos von Slaven und die „Neue folkloristische Welle“ in der ukrainischen Komponistenchele des XX Jahrhunderts // *Mythological Themes in 20th Century Music*. – Ljubljana, Nova Gorica, Slovenia, 2010. – P. 108 – 119.

⁶ Die Huzulen sind ein halbnomadisch lebendes ruthenisches Bergvolk in den Karpaten. Als ostslawische Volksgruppe werden sie heute zumeist als Teil des ukrainischen Volkes betrachtet. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts waren die Huzulen im unwegsamen Hochgebirge der Karpaten von allen Entwicklungen der Zeitgeschichte abgeschnitten und lebten nach ihren eigenen Gesetzen und Bräuchen. So gibt es auch nach über 100 Jahren moderner Zivilisation noch immer Huzulen, die nach alter Sitte irgendwo für sich alleine im Einklang mit sowie von der Natur leben.

⁷ Bojken und Lemken – weitere westukrainische Untergruppen, welche im Unterschied zu Huzulen mehr ihre ukrainische Identität bewahren. Sieh zur Geschichte ukrainischer (Berg)dialekten und Untergruppen: Пonomарьов А. П. Етнічність та етнічна історія України: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1996. – 272 с. / Ponomariow Anatolij. Ethnie und ethnische Geschichte der Ukraine: Lektürkolloq. – Kyiv: Lybid', 1996. – 272 s.; Кирчиєв Р. Ф. Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті, відпов. ред. Степан Павлюк. – Л.: Афіша, 2002. – 349 с. / Kyrtshiw Roman. Aus den folkloristischen Regionen der Ukraine: Grundrisse und Artikel. Hrsg. Stepan Pawluk. – Lviv: Afisha, 2002. – 349 s.

⁸ Baš, Angelos. Slovensko ljudsko izročilo: pregled etnologije Slovencev. – Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980. – P. 228.

⁹ Матиїв М.Д. Оронім гора у фольклорі бойків / Матиїв М.Д. Оронім „Берг“ in der Folklore von Bojken / www.nbu.gov.ua/Articles/kulnar/knp200013/knp13_36.doc

Erzählungen und Dichtungen (nicht nur ukrainisch geschrieben: als besonders bedeutende literarische Nachhall sollte man ein Roman von Karl Emil Franzos „Ein Kampf ums Recht“ anführen). Besonders emotionell war ihrer Führer, Oleksa Dowbusch (Олекса Довбуш, 1700 – 1745) als „karpatischer Robin Hood“ besungen. Hier entstand die ganze Reihe von Volksliedern, speziell – Balladen, historischer Gesänge usw. über die Opryschken-Bewegung und ihre Einwurzelung in die Bergnatur. Ein der bekanntesten bleibt bis heute historisches Lied (manche Forscher bestimmen es auch als Ballade – W. Hoschowski, S. Myschanytsch usw.) “Och, durch den grünen Hain” (“Ой понід гаї зелененький”), der Liebesgeschichte und dem Tod von Oleksa Dowbusch gewidmet. Dieses Lied bekam mehr als 60 nur folkloristische Varianten, seine erste Version publizierten in Lemberg im Jahr 1833 Waclaw Zaleski – Karol Lipinski in der berühmten Sammlung “Galizische Lieder des polnischen und ruthenischen Volks” (“Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”).

Dazu kommen noch zahlreiche poetische, malerische Interpretationen, welche im Laufe der Zeit ständig bereichert sind. Die Dowbusch’s Person weckt nach wie vor ein lebendiges Interesse, wovon zeugt auch nächste Tatsache – während der letzten 50 Jahre in Karpatengebirgen sind 3 Dowbusch-Denkmalen errichtet. Was betrifft die musikalischen Nachklänge dieses halblegendären Volkshelden, in erster Reihe sind die Oper von Stanislaw Ludkewytsch (“Dowbusch” / Довбуш 1909) und das Ballett von A. Kos-Anatolski (“Dowbusches Tuch” / Хустка Довбуша, 1959) zu erwähnen, außerdem noch Chöre, Sololieder, Programmwerke für Klavier usw. Was ist wichtig unter dem interessierten Gesichtswinkel, daß in allen Werken, entweder in den Volksliedern, oder in den professionellen Musikwerken, dem Dowbusch gewidmet, die Gestalt der Berge als ein Grundsymbol tritt hervor. Z. B. im obengenannten Lied eine emotionelle Kulmination fällt auf die Strophen: *Nehmet mich auf die Äxte, Traget mich in Schwarzgebirge, Traget mich in die Höhe, Wo ich zur Welt kam, dort komme um* (Беріть мене на топори, Занесіть мя в чорні гори. Занесіть мя в Верховину, Де родився, там най згину). Auch in mehreren literarischen und musikalischen Werken, dem Dowbusch gewidmet, die Berge sind nicht nur ein bloßer Hintergrund für die Entwicklung des Sujets, aber oft auch eine gewisse “handelnde Person”, welche reagiert auf die Änderungen und Begebenheiten der Fabel.

Also, naturale, geographische Lage der Karpatengebirgen in ihrem galizischen Teil, wie auch gewisse historische Voraussetzungen formierten eine ausdrucksvolle Gestalt der Berge, welche in der Folklore und in der galizischen professionellen Musikkunst und anderer Kunstarten ihre Widerspiegelung gefunden hat.

Wenn wir bei der zweiten Frage ankommen, auf welche Weise verkörpert es sich in verschiedenen nationalgebundenen Kulturen im multinationalen Region, die Antwort wird schon nicht so leicht. Konzept der Berge, und dementsprechend die Eigenartigkeit der huzulischen Folklore ließ in der österreichischen und polnischen Kultur Galiziens eher einen geringen Spur, im Gegensatz zu wissenschaftlichen Forschungen. So, z. B. Leopold von Sacher-Masoch, welcher in Lemberg geboren ist, deswegen das Leben dieses Landes sehr gut kannte und oft in seinen Werken beschrieb, geht z. B. in seiner Erzählung “Don Juan von Kolomea”¹⁰⁴ (1866) ganz die malerischen Bräuchen und Sitten des Landes vorbei. Auch in polnischer Literatur und Musik aus Galizien sind die Werke auf karpatische (bzw. huzulische, mit den karpatischen Bergen verbunden) Thematik kaum zu treffen. Was scheint besonders prägnant, für die polnische Kultur jener Zeit spielte genau so wichtige symbolisch-geistige Rolle die Tatrane Folklore, mit dem Region Zakopane verbunden. “Górale” – Bergbewohner aus diesem Gebiet und ihre Traditionen, Sitten und Bräuchen, dienten oft als ein Symbol des ursprünglichen nationalen polnischen Geist. Diese Folkloreschicht erschien ausdrucksvoll während der romantischen und dann postromantischen Periode, von erster polnischen Oper „Krakowiacy i Górale” von Stefani bis Schaffen von Schymanowski und weiter Górecki – ähnlich wie huzulische Folklore in der ukrainischen Kunst Galiziens.

Ruthenische (ukrainische galizische) Intelligenz verstand eigenartige “Bergzivilisation” von Huzulen (etwas seltener Lemken und Bojken) als eine “echte” “nicht verdorbene” Denkensart – im Gegensatz zur damaligen urbanen “künstlichen”, “materialisierten”, zerspalteten ästhetischen Weltanschauung

¹⁰⁴ Kolomea, ukrainisch Коломия, Kolomyja – ein Städtchen im Zentrum des Karpatenlandes, mit den ausdrucksvollen Zeichen der huzulischen Folklore in allen Kultursphären: Architektur, angewandte Kunst, Malerei, Musik etc.

und bestätigte entweder in ihren folkloristischen, kulturologischen, historischen Forschungen, wie auch in den allen künstlerischen Formen und Gattungen das unikale Kulturgut von Bergleuten im allgemeinen europäischen Raum. «Huzulen erfunden ganz wenige Zivilisationseinflüsse, weniger, als andere unsere Untergruppen, doch ihre Natur weckte bei ihnen ein einzelnes ästhetisches Geschmack, sie können an die Gestalten genau wie Dichter denken»¹¹, schrieb über ihre Mentalität ein begeisterter Forscher und Kenner der huzulischen Traditionen, Schriftsteller, Folklorist, Bandurist-Interpret und Komponist Hnat Chotkewytsch (Гнат Хоткевич, 1877 – 1938). Die Berge – natürliche Umgebung ihres ganzes Lebens – geben zu diesen Gestalten und Symbolen einen starken Ansporn.

Gar nicht zufällig sind einige Dörfer in Karpaten durch die ukrainischen Künstler schon an der Wende vom XIX zum XX Jahrhundert als eigenartige Kulturzentren gewählt, wo sie miteinander trafen und als eine Art von geistlichen Paradies "Arcadia", also, ein ideales Land für die schöpferischen Menschen empfunden. Zwei Dörfer erworben besonders guten Ruhm in diesem Sinne: Kosmatsch (Космач) und Kryworiwnja (Криворівня). In Kryworiwnja von 90-er Jahre des XIX Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg verblieben und trafen miteinander bekannte ukrainische Schriftsteller, Dichter, Maler, Historiker und Wissenschaftler (Schriftsteller und Dichter Iwan Franko (Иван Франко), Lesja Ukrainka (Леся Українка), Muchajlo Kosjubyns'kyj (Михайло Коцюбинський), Hnat Chotkewytsch, Olga Kobylanska (Ольга Кобилянська), Marko Tscheremschyna (Марко Черемшина) u. m. a., Maler Iwan Trusch (Иван Труш), Historiker Muchajlo Hruschews'kyj (Михайло Грушевський), Wolodymyr Antonowytch (Володимир Антонович), Wolodymyr Hnatjuk (Володимир Гнатюк), wie auch russische Regisseure Konstantin Stanislawski (Константин Станиславский) und Wladimir Niemirowitsch-Dantschenko (Владимир Немирович-Данченко) – beide letztgenannte auf eine persönliche Einladung von Hnat Chotkewytsch.

Zeimlich langedauernde Existenz solches ländlichen Kulturzentrum im Herzen von Karpaten gibt einen Grund für die Vermutung, warum entstand hier eine Legende über den Berg von Ovidius in der Nähe des huzulischen Dorfes Kutu – als ob Ovidius nach Karpatengebirgen vom damaligen römischen Imperator Oktavian August verbannt wurde, dort gestorben ist, dadurch der Berg als "Ovidiusberg" in der Toponomastik eingeschrieben war. Die Vermutung, daß in die Karpatengebirge sind aus dem Römischen Imperium politische Häftlinge verbannt, hat mehrere Anhänger im Kreis von Historiker¹², trotz den allgemein bekannten Fakten, wo und wie starb Ovidius.

Mit der besonderen Einstellung ukrainischen Intelligenz Galiziens zur Bergkultur ist noch ein einmaliges denkwürdiges Ereignis verbunden. Es dient als krasses Beispiel der Vorliebe ukrainischer galizischer Künstler zu den "Gebirgen", welche sie im Sinne der ursprünglichen Quelle des Nationalgeistes angesehen haben. Es handelt um ein Huzulisches Theater, welches im Jahr 1910 im Dorf Krasnoilla (Красноілля) durch Hnat Chotkewytsch – ständigen Teilnehmer und oft Organisator der künstlerisch-literarischen "Akademien" in Kryworiwnja – mit den Liebhaber-Bauern gegründet wurde und sehr erfolgreich nächste paar Jahre die Stücke auf die "Bergthematik", auf die örtlichen Traditionen und Geschichte von Huzulen aufgeführt hat. Chotkewytsch organisierte Gastreise nicht nur in mehrere galizische Städte, sondern auch nach Krakau, ein Teil der Truppe gastierte gar in Moskau.

Die Antwort auf die dritte Frage – **welche spezifisch regionale Gattungen und Ausdrucksmittel braucht man für einzelnes Bild des Konzeptes "Berge" in galizischen Musikkultur**, braucht konkrete Beispiele, welche in der historischen Perspektive auf solche Art und Weise entfaltet sind, um seine Einheit und gleichzeitig historische Evolution klarzumachen. Wenn in den Volkslieder, meistens in "Kolomyjken", das Panorama verschiedener Begebenheiten und Gefühle, mit den Bergen assoziativ-symbolisch zu verbunden, sehr breit und mannigfaltig ist, denn in der professionellen Musikkunst – in den Werken galizischen ukrainischen Komponisten XIX – XX

¹¹ Cit. nach: Ямаш Ю. Карпатська квітка Горцивіт // Гуцульський календар, 2007. – С. 50-51. / Jamasch Juri. Karpatenblume Kukucksnelke // Der Huzulische Kalender, 2007. – S. 50 – 51.

¹² Als der erste wandte darauf die Aufmerksamkeit ein österreichischer Forscher des Galiziens Anton Schneider (Encyklopedya do krajoznawstwa Galicji pod wzgledem historycznym, statystycznym, topograficznym, geognostycznym, etnograficznym, handlowym, przemysłowym, sfragistycznym etc. – Lwow. – T. 1: 1871; T. 2: 1874). Dann sieh: Витвицький С. Історичний нарис про гуцулів. – Львів: Світ, 1993. – С. 19. / Wytwyc'kyj Sofron. Historischer Grundriß der Huzulen. – Lviv: Swit, 1993. – S. 19.

Jah. – könnte man drei Richtlinien bestimmen, welche sich historisch formierten und im Laufe der Zeit wechselten. Erstes inhaltliches Element des Konzeptes der „Berge“ betont eine naturale Verbindung des ganzen Lebenstriebs, der Bräuchen und Sitten ortansässiger Einwohner mit der Bergenlandschaft, manchmal mit den lyrischen, manchmal mit den sagenhaften, rein karpatschen Akzenten – in der Folklore von karpatschen Ukrainer sind diese beiden Einstellungen meistens angeknüpft. Diese Linie entwickelt sich fast permanent, von ersten Singspielen von Mychajlo Werbyts'kyj (1849, 1864) über mehrere Chor- und Vokalwerke in der zweiten Hälfte des XIX Jah. – bis die „neue folkloristische Welle“ in 60-er Jahre des XX Jahrhunderts, in diesem Kreis als wichtigste Beispiele erwähnt man die symphonischen und Klavierwerke von Miroslav Skorik¹³, populäre Lieder von Anatol Kos-Anatolski und Lieder (vor allem „Rote Raute“ und „Ich gehe in ferne Gebirge“) von Wolodymyr Iwasjuk.

Von diesem inhaltlichen Kern begann überhaupt der ganze Prozess der Wiedergeburt ukrainischer Nationalkultur vor und seit dem „Völkerfrühling“. Besonders bedeutsam war das Bühnenwerk mit der Musik, ein Singspiel (in der ukrainischen Sprache klingt die Gattung buchstäblich aus Deutsch übersetzt: „*spiwohra*“.) „Bergbewohner“ („*Werchowynyci*“) von Mychajlo Werbyts'kyj (Михайло Вербицький) (1815 – 1870), welcher in der nationalen Kultur vor allem als Autor des Nationalhymnes bekannt ist. Das Singspiel „Bergbewohner“ gründete auf die Verarbeitung von Mykola Ustyjanowytsh (Микола Устиянович) des Stückes von polnischen Dramatiker Józef Korzeniowski „Karpatische Bergbewohner“ („*Karpaccy Gorale*“). Dieses Werk ist 1849 geschaffen. Hier bekam eine Gestalt der Berge ihre erste feste erkennbare in der Zukunft musikalische Verkörperung. Das sind: das Chorlied „Bergenspitzen, unsere Welt“ (Верховино, світку ти наш), welche bis heute als Volkslied schon über 160 Jahre existiert, wie auch das andere Chorlied „Hej, die Brüder, Opryschke“ (Гей, браття-опришки). Für dieses Stück schrieb Werbyts'kyj erstmals die Ouverture, Symphonie genannt, wo neben den Einflüssen von Rossini und Auber er auch die ausdrucksvollen Kolomyjka-Weisen und Rythmen benutzte. Also, auch zum ersten Mal sind national-spezifische Gestalte der karpatschen Berge und typische für sie Intonationsweisen in alleuropäischen romantischen Kontext untergebracht.

Bergthematik hatte im Schaffen von Werbyts'kyj eine Fortsetzung. 18 Jahre danach schrieb er weiteres Singspiel „Unterbewohner“ („*Pidhirjany*“) zum Theaterstück von Dichter-Priester Ivan Huschalewytsh (Іван Гушалевич). Dieses Singspiel gewann 1864 den ersten Preis beim Wettbewerb, welcher durch die Leitung des örtlichen ukrainischen kultur-aufklärerischen Vereins „Ruthenische Unterredung“ (Руська бесіда) ausgeschrieben wurde. Dieses Stück war bald nach seiner Premiere so populär, daß nicht nur im Land bis Jahrhundertwende über 500 Aufführungen in den verschiedensten Interpretationen gelungen hat, sondern auch in den anderen europäischen Kulturzentren, wie Kyiv, Petersburg, Warschau, Prag erfolgreich dargestellt wurde. Aber schon in diesem Werk konzentrierte sich Werbyts'kyj mehr auf die lyrisch-psychologische, wie auch manche sittliche Aspekten des Sujets, denn einzelne Musikcharakteristik der Berge war im Stück nicht präsent.

Beide Lieder aus dem „Bergbewohner“, besonders „Bergenspitzen...“ gehörten mehrere Jahre zum obligaten Teil des Repertoires aller ukrainischen galizischen Chöre, dadurch im breiteren Milieu als volkstümlich sich einbürgerten. Sie riefen mehrere Nachahmungen hervor, welche meistens von den Liebhabern geschrieben sind und manchmal als Versionen der Invariante betrachtet sein sollten.

Man führt hier nur einen ganz besonderen Fall solcher Umgestaltung an, welcher von der ungeheueren Popularität und kulturellen Bedeutung der „Berghymnen“ von Werbyts'kyj zeugt. Zur Zeit des Sowjetunions sind fast alle Werke von Werbyts'kyj – wegen seiner Angehörigkeit zum geistlichen Stand und als den Autor des „nationalistischen“ Hymnes – verboten. Beide obenerwähnte Lieder existierten nur als „Volkslieder“, ohne Hinweis auf den Autor. Bekannter Komponist Anatol Kos-Anatols'kyj (Анатолій Кос-Анатольський) schrieb 1950 ein Lied „Von Moskau bis Karpaten“ (Від Москви до Карпат) zum Text von Platon Woron'ko. Der Text besingt die allsowjetische Freundschaft in ganz richtigen kommunistisch-ideologischen Wörtern, deswegen

¹³ Über die haidnischen Symbole, darin – über die huzulischen Traditionen und Folklore der karpatschen Untergruppen, wie auch über ihre Widerspiegelung im symphonischen Werke von Myroslav Skorik sieh: Kyjanovska Luba. Heidnischer Mythos von Slaven und die „Neue folkloristische Welle“ in der ukrainischen Komponistenschule des XX Jahrhunderts // *Mythological Themes in 20th Century Music.* – Ljubljana, Nova Gorica, Slovenia, 2010. – P. 108 – 119. Darum in vorliegendem Vortrag wird das „karpatsche“ Schaffen von Skorik verpasst.

dieses Lied mit der Stalinschen Prämie (1951) ausgezeichnet wurde. Aber in der Musik weckte der Komponist ganz klare Assoziationen zu „Bergenspitzen, unsere Welt“ und dadurch erwähnt an ganz andere nationale Traditionen und geistige Werte. Dieses Beispiel bestätigt auch, wie bedeutsam das Konzept der Berge für die nationalen Gefühle nach wie vor blieb.

Karpatsche Bergthematik verkörperte sich mannigfaltig – auch auf dem Niveau des Nationalkonzeptes – in populären Liedern einiger Lemberger Komponisten der 60-er Jahre, besonders im Schaffen von Wolodymyr Iwasjuk (Володимир Івасюк, 1949 – 1979). Seine Lieder bildeten einen neuen Stil in der ukrainischen populären Musik jener Zeit, welche eine Mittelstelle zwischen den professionellen und „semiprofessionellen“ Richtungen besetzt hat. Metaphorenreichen Texte, einfache, aber nicht primitive Weisen wuchsen aus den tiefgewurzelten Folklorequellen (darin die Kolomyjken eroberten einen bemerkenswerten Platz), haben aber schon mit dem blossen Folklorismus (oder eher – mit dem musikalischen Ethnographismus) wenig zu tun. Wie auch, eigentlich, mit dem westlichen Einfluss. In diesem Fall spricht man über gewissermasse ganz einzigartigen Nationalstil der ukrainischen Pop-Musik, welcher später in mehreren Liedern Iwasjuk's ausdrucksvoll aufblühte.

Die Gestalte der Berge sind in seiner Pop-Musik zweierlei verstanden. Im populärsten Lied „Rote Raute“ (1968), für welche er auch die Wörter selbst geschrieben hat, benutzte der Komponist eine Modelle, wie auch ein Sujet einer Kolomyjka, welche er noch als Schüler in der Sammlung von Wolodymyr Hnatiuk (1906) gelesen hat¹⁴. Nach der karpatschen Legende, die die Raute ist gelb, aber paar Minuten nächtens am Johannistag-Kupalo – wird sie plötzlich rot. Wenn ein Mädle diese Blume schaut und pflückt, wird in der Liebe glücklich. Also hier geht um die verbreiteste sagenhaft-sittliche Linie des Konzeptes der Berge. Aber im Lied „Ich gehe in ferne Gebirge“ betont der Komponist andere inhaltliche Schattierung der Berge – eine symbolische Verkörperung der Freiheit, romantischer schwärmerischer Einsamkeit.

Der nächste „bestimmte Typ der Auffassung“ nach C. G. Jung, also, inhaltlich-assoziative Schichte des Konzeptes der Berge in der ukrainischen Kultur Galiziens repräsentiert Stanislav Ludkewytsch (1879 – 1979), einer der bekanntesten ukrainischen Komponisten und Theoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Konzept der Berge betrachtete er in zweier verschiedenen Richtungen: als Folklorist und als Komponist. Er promovierte an Wiener Universität bei Guido Adler mit dem Thema: „Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei“ (1908). Schon dieses Thema scheint sehr interessant im Lichte des nationalen Konzeptes der Berge. Ludkewytsch betrachtete auf Grunde der Sitten huzulischer Hirten. Er unterschied drei besondere Gruppen dieser Signalen: „1. Rufsignalen für das praktische Gebrauch (zum Beispiel, für die Viehtränken oder Melkung); 2. Festliche und sittliche Signale (zum Beispiel, erster Auftritt auf die Weide, die Begrabnissignale); 3. Fast musikalische Art - die Signallieder, durch welchen die Hirten auf den langen Entfernungen miteinander unterhalten und vor das Gefähr warnen“¹⁵. Auch die Theorie von R.Wallaschek, die die Herkunft der Musik aus den uralten „magischen“ Tänzen folgte, bekam bei Ludkewytsch eine Entwicklung. Er passte sie zur Instrumentalmusik der karpatischen Hirten an, welche immer nur mit den mimischen Hirtenspielen und Tänzen allgemein gebräuchlich war.

Parallel studierte Ludkewytsch in Wien privat bei Aleksandr Zemlinski Komposition und Instrumentation und besuchte Kurse für Dirigieren, welche Zemlinski organisiert hat. Ludkewytsch blieb das ganze lange Leben den späromantischen Idealen treu, was besonders ausdrucksvoll in seinen monumentalen Werken, in erster Reihe Kantate-Symphonie „Kaukasus“ (1912) auf Grund der gleichnamigen Dichtung von Taras Schewtschenko. In der Schewtschenko's Dichtung sind die Berge als Symbol der nationalen Unabhängigkeit – des Kampfes gegen den Zarismus betrachtet: „Hinter den Bergen – Berge, in den Wolken schlafen, mit dem Leiden gesät, mit dem Blut gegossen“ (За горами – гори, Хмарами повиті, Засіяні горем, Кровію политі), deswegen das Werk so dramatischen, gar tragischen Eindruck ließ.

¹⁴ Die Wörter der Kolomyjka sind sehr ähnlich zum Lied von Iwasjuk:

¹⁵ Людкевич Станіслав. Два причини до питання розвитку звукообразності // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. Ред.-упоряд. З Шундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 145. / Ludkewytsch Stanislav. Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei // Stanislav Ludkewytsch. Forschungen, Artikel, Rezensionen, Vorträge. B. 1. – Lviv: Dywosvit, 1999. – S. 145.

Die Musiksprache, welche Ludkewytsch für den Ausdruck des Konzeptes der Berge als den Symbol des Kampfes um Freiheit gewählt und konstruiert hat, benutzt kaum die folkloristischen Modellen, eher gründet der Komponist hier auf den spätromantischen Komplex. Auf solche Art und Weise unterstrich er eigene wichtigste weltanschauliche Position: ukrainische Musik als unentbehrlichen Teil der allgemeinen europäischen Kultur einzubürgern, dabei alle Kräfte für die Professionalisierung aller Sphären des Musiklebens und Schaffens daranzusetzen. Hier könnte man an die Definition des Konzeptes als „die Antriebe der Kultur“ von A. Swidzinski erwähnen. Gesetzmäßig betont Ludkewytsch, wie vorher Schewtschenko, den Symbol von Prometheus – alleuropäisch verständlichen Symbol der Selbstopferung für die Menschheit.

Für solches Ziel braucht Ludkewytsch eine Übernahme der westeuropäischen künstlerischen Erfahrung, ohne Angst vor dem Verlust der nationalen Identität: „...durch das Übernehmen der fremden Musikkräfte verlieren wir gar nicht die Nationalrichtung und Charakter unserer Musik, sie wird durch alle Musiker und Dilettanten gepflegt, welche auch heute sie pflegen. Eine gesunde, bewußt übernommene europäische Kultur entnimmt nie unseren Nationalcharakter in der Musik, je mehr, gibt ihm schönen und dauernden Schutz, damit besser jeder parasitischen Erudition entgegenstehen könnte“.¹⁶

Solche ästhetische Weltanschauung beeinflusste unmittelbar einen individuellen Stil von Komponisten selbst. Kantate-Symphonie „Kaukasus“ von Ludkewytsch war nicht nur eine erste recht professionelle und bemerkenswerte künstlerische Leistung der ukrainischen galizischen Komponistenschule, sondern auch die überzeugende Verkörperung des nationalen Geistes im allgemeinen europäischen Kontext seiner Zeit. Man sagte, daß dieses Werk zur „unseren 9. Symphonie“ wurde.

Diese inhaltliche Schichte des Konzeptes der Berge erreichte im obengenannten Werke ihre Kulmination – und gleichzeitig ihre Vollendung. In weiteren Werken ukrainischer galizischer Komponisten erschienen die Berggestalten in der obengenannten Interpretation – mystisch-sittlich, als verborgene Konfrontation mit dem offiziellen Stil des sozialistischen Realismus. Andererseits gibt es eine Reihe von Werken, in welchen die Gebirge sind malerisch-impressionistisch verkörpert (die Suite „In den Gebirgen“ für Kammerorchester von Mykola Kolesa, 1971), dann auch in postmodernem Geist (das Stück „Die Stimmen der uralten Gebirgen“ für Klarinette, Fagot und Klavier von Wiktor Kaminski, 2008), entsprechend den allgemeinen europäischen Tendenzen der Musikkultur.

Aber in allen verschiedenartigen und reichen Metamorphosen des Konzeptes der Berge im Schaffen der ukrainischen galizischen Komponisten bleibt das wichtigste Merkmal zu beobachten, welches am Anfang des Vortrages als ein Grundkern der Kategorie betont wurde: seine Rolle als bemerkenswerte Schöpfung regionaler Kultur und gleichzeitig als die Antriebe derselben Kultur während der dauernden historischen Periode.

Luba Kyyanovska (Lviv, Ukraine). Konzept der «Berge» in der galizischen Musikkultur des XIX – XX Jah. Zum regionalen Begriff «Gestalten der Natur».

Im vorliegenden Artikel erörtert man das Konzept der Berge in Verbindung mit den objektiven regionalen Lebensumständen, historischen und geographischen Prämissen des Regions Galiziens, betrachtet man, auf welche Weise verkörpert es sich in verschiedenen nationalgebundenen Kulturen, wie auch bestimmt, welche spezifisch regionale Gattungen und Ausdrucksmittel braucht man für sein einzelnes Bild, um als einzigartiges „Konzept“ im gesellschaftlich-künstlerischen Bewußtsein entziffert sein sollte. Dafür entfaltet man ein breites Panorama des Kultur- bzw. Musiklebens des Landes, legt man einige Werke, auf das Konzept der Berge gegründet, dar und auf diesem Grund unterscheidet man seine wichtigste inhaltliche Schichten und Assoziationen.

¹⁶ Zit. nach: Людкевич Станіслав. Націоналізм в музиці // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 1999. / Ludkewytsch Stanislav. Nationalismus in der Musik // Stanislaw Ludkewytsch. Forschungen, Artikel, Rezensionen, Vorträge. B. 1. – Lviv: Dywosvit, 1999. – S. 31.

Luba Kijanovska

KONCEPT GORA V GALICIJSKI GLASBENI KULTURI 19. IN 20. STOLETJA. O REGIONALNEM POJMU PODOBE NARAVE.

POVZETEK

Prispevek obravnava koncept gora v povezavi z objektivnimi regionalnimi življenjskimi okoliščinami, zgodovinskimi in zemljepisnimi premisami regije Galicije in kako se vključuje v različne nacionalne kulture ter opredeljuje, katere specifične regionalne zvrsti in izrazna sredstva so potrebni za njegovo posamično podobo, da bi ga lahko prepoznali kot edinstven »koncept« v družbeni in umetniški zavesti. V ta namen razgrinja široko panoramo kulturnega in glasbenega življenja dežele, predstavlja nekatera dela, ki temeljijo na konceptu gora, in na tej osnovi razlikuje njegove najpomembnejše vsebinske plasti in asociacije. Osvetljene so predvsem ljudske pesmi s podobami Karpatskega pogorja, npr. Pesem o Dovbušu, karpatskem Robinu Hoodu, omenjena so tudi nekatera dela skladateljev galicijske romantike, npr. Mihajla Verbickega, in obravnavana dela, ki so bila napisana že v 20. stoletju, npr. simfonična kantata Kavkaz Stanislava, pesmi Anatola Kosa - Anatolskega in Volodimirja Ivasjuka.

TUDI SLOVENCI IMAMO SVOJO RUSALKO, PARDON, MELUSINO

Zdi se, da bi lahko ob nadvse počasnem razvoju v slovenski operni produkciji – od spevoigre k razvitejši operni obliki – na prste ene roke prešteli opere, ki jih konec 19. stoletja uvrščamo med temeljna dela operne literature na Slovenskem.¹ Ob izrazitem pomanjkanju izvirnih slovenskih opernih del so torej toliko bolj dragocena tudi vsa tista, ki še neuprizorjena ležijo v domačih glasbenih arhivih. Ena izmed njih je zagotovo velika romantična opera *Melusina* češkega imigranta Emerika Berana, ki žal še vedno pozabljena leži v glasbenem arhivu Univerzitetne knjižnice v Mariboru. Čeprav je nastala na tujem in je delo češko-slovenskega skladatelja, si opera, ki s svojim libretom močno spominja na Dvořákovo *Rusalko*, vsekakor zasluži bolj podrobne obravnave.²

Zgodba o prelepi Melusini je bila sicer že v Srednjem veku tema številnih evropskih legend. Najbolj znana srednjeveška literarna različica je izpod peresa Jean d'Arras in datira med leti 1382 in 1394.³ Posebej v začetku 19. stoletja pa je omenjena praviljična pripoved ob ponovni aktualizaciji ene glavnih razsvetljskih zapovedi »retour à la nature« (nazaj k naravi) požela velikansko zanimanje in tako doživela številne predelave s strani nekaterih najpomembnejših evropskih umetnikov. V srednjeevropskem prostoru je posebej odmevala Goethejeva predelava v pravljici z naslovom *Die Neue Melusine*,⁴ iz leta 1807. Slednja je navdahnila tudi nekatere pisce libretov, med katerimi se zdi potrebno omeniti predvsem enega vodilnih dunajskih pesnikov v 19. stoletju Franza Grillparzerja, sicer tudi avtorja libreta Beranove opere z naslovom *Melusina*.

Grillparzer, ki kot tekstopisec dunajskega Dvornega gledališča (Burgtheatra) nikakor ni bil glasbeni analfabet,⁵ je omenjeni libreto sprva namenil nesojeni drugi operi Ludwiga van Beethovna. Njuno osebno poznanstvo je izviralo že iz leta 1808 – torej iz obdobja ko je Beethoven komponiral svojo *Pastoralno* simfonijo – ko sta umetnika na Dunaju stanovala v isti hiši na Grinzinger StraÙe 64.⁶ Vendar pa slavna umetnika nista intenzivneje sodelovala, vse do uspešne dunajske uprizoritve *Fidelia* leta 1823, ki je ponovno obudila nekdanje prijateljstvo. Beethoven se je namreč prevzet ob uspehu svoje edine opere z željo po novem opernem libretu obrnil na Grillparzerja, ki je marca 1823 zanj dokončal libreto z naslovom *Melusina: Romantische Oper in drei Aufzügen* (*Melusina: romantična opera v treh dejanjih*).⁷

¹ V času slovenske narodne prebujanja sta na slovenskih tleh nastali dve spevoigri – Vilharjeva *Jamska Ivanka* (1850) in Tičnik Benjamin Ipavca (1864) – vendar pa za obe deli kot tudi za nekoliko kasnejšo ipavčevo uglasbitev *Teharskih plemičev* velja, da gre za tako v glasbenem kot tudi dramaturškem pogledu precej neizrazita dela. Poteze nacionalne opere bi morda lahko iskali v Foersterjevem *Gorenjskem slavčku*, ki pa je bil sprva zamišljen kot opereta (1872) in šele dobri dve desetletji kasneje predelan v operno obliko (1896), za nekoliko drugačno in tudi precej samosvoja pot k nacionalni operi pa se je odločil Risto Savin s svojo drugo opero *Lepa Vida* (1907). Seveda pa se zdi potrebno omeniti tudi prva operna dela Frana Gerbiča in Viktorja Parme. Daria Koter, Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od dilatantizma Dramatičnega društva do pokusov profesionalizacije v Deželnem gledališču, *Muzikološki zbornik* 46 (2010) 1, str. 59.

² Članek, ki malce bolj podrobno obravnava omenjeno tematiko, je bil leta 2010 objavljen v Muzikološkem zborniku. Glej: Jernej Weiss, Neuprizorjena opera Melusina Emerika Berana, *Muzikološki zbornik* 46 (2010) 1, str. 73–85.

³ Leta 1456 je bilo omenjeno literarno delo prevedeno v nemški jezik, okoli leta 1500 pa še v angleški jezik. Paul K. Whitaker, The tragic artist in Grillparzer's »Melusina«, *Monatshefte für Deutsche Unterricht*, Deutsche Sprache und Literatur, vol. 1, št. 2, 1958.

⁴ Ludwig van Beethoven je bil kot dober Goethejev prijatelj seznanjen z legendo *Die neue Melusine* (Nova Melusina), objavljeno v Goethejevi noveli *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Donald W. Macardie, Beethoven and Grillparzer, *Music & Letters*, vol. 40, 1959, str. 45.

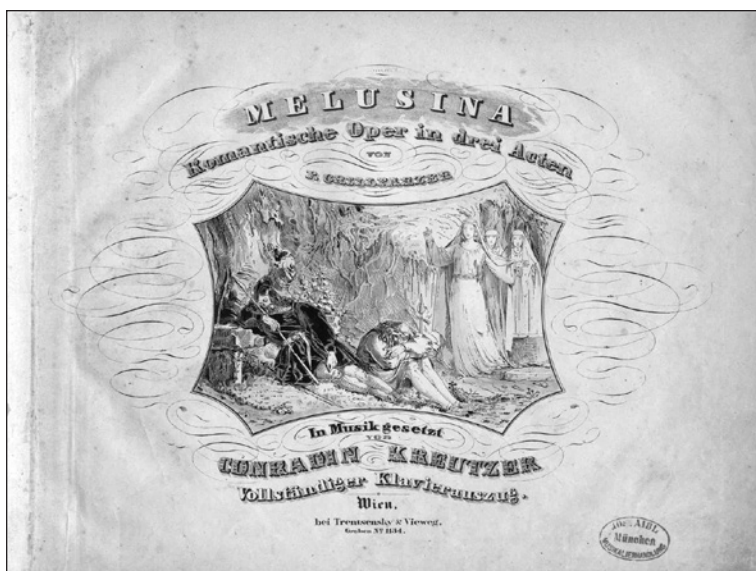
⁵ Tako naj bi vplival celo na zasedbe posameznih pevskih vlog. Johann Hüttner, Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund, Theater und 19. Jahrhundert, Hildesheim 2009, str. 61.

⁶ Danes se hiša imenuje Beethoven-Grillparzer Haus. Franz Grillparzer je v spomin na njuno prvo srečanje zapisal: »Das erste Mal, daß ich Beethoven sah, war in meinen Knabenjahren - es mochte in den Jahren 1804 oder 5 gewesen sein - und zwar bei einer musikalischen Abendsunterhaltung im Hause meines Onkels, Josef Sonnleitner, damaligen Gesellschafters einer Kunst- und Musikalienhandlung in Wien. Außer Beethoven befanden sich noch Cherubini und Abbé Vogler unter den Anwesenden. Er (Beethoven) war damals noch mager, schwarz und war, gegen seine spätere Gewohnheit, höchst elegant gekleidet und trug Brillen, was ich mir darum so gut merkte, weil er in späteren Zeiten sich dieser Hilfsmittel nicht mehr bediente.« (Prvič sem videl Beethovna v svojih mladostnih letih – lahko je bilo leta 1804 oziroma 1805 – in sicer na eni izmed večernih priedev v hiši mojega strica Josefa Sonnleitnerja, takratnega družabnika umetnostne in glasbene trgovine na Dunaju. Poteh Beethovna sta bila med prisotnimi tudi Cherubini in Abbé Vogler. On (Beethoven) je bil takrat še suh, črn in je bil v nasprotju z njegovo kasnejšo navado kar najbolj elegantno obložen. Nosil je očala, kar sem tedaj zelo dobro opazil, saj se v kasnejšem obdobju ni več posluževal tega pripomočka.« Franz Grillparzer, *Beethoven-Grillparzer Haus*, <http://www.aeiou.at/bt-hsg-k.htm> (3. oktober 2010).

⁷ *Melusina* je bila sicer s strani Grillparzerja že leta 1817 zasnovana kot otroški balet. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, ur. August Sauer, zv. 4, Dunaj 1925. Glej tudi: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, zv. 19, Dunaj 1939 in Franz Grillparzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei aufzügen, <http://books.google.si/books?id=hadimKH5h3QC&pg=PA69&dq=grillparzer+melusina&source=bl&ots=IUDAZIhqt8&sig=9FScSO3bPAZiGfpSiyxMjY1kIFE#v=onepage&q&f=false> (3. oktober 2010).

Čeprav je torej Grillparzer Beethovnu predložil povsem nov libreto, slednji kasneje svoje namere o uglasbitvi novega opernega dela ni uresničil. Beethoven namreč ni bil zadovoljen s premalo izrazitim dramaturškim lokom libreta, ki je na pol tragična, na pol pravljlična zgodba. Operni libreto namreč po eni strani izkazuje tradicijo dunajske drame usode (Schicksalsdrame), v kateri se mora posameznik ukloniti višjim silam, po drugi strani pa gre za tipično pravljlično-romantično zgodbo. Prav ta nepovezanost dramatičnega in pravljličnega značaja libreta pa je bila tista, ki je Beethovna naposled odvrnila od njegove uglasbitve.

Libreto bi torej bržkone utonil v pozabo, če v 30. letih ne bi vzpodbudil zanimanja nemškega skladatelja in dirigenta Conradina Kreutzerja⁸, ki se je že poprej izkazal z nadvse številnim glasbeno-scenskim opusom. Kreutzer je tako leta 1833 uglasbil omenjeni libreto. Njegova *Melusina*, ki je z govornimi dialogi prej singspiel kot pa »velika romantična opera«⁹, pa je 27. februarja 1833 v Kraljevem gledališču (Königstheater) v Berlinu doživela svetovno prazvedbo. Po nadvse uspešni premieri so sledile številne uprizoritve na Dunaju in drugod, ki so med drugim tudi Felixa Mendelssohna Bartholdyja spodbudile k uglasbitvi uverture *Lepa Melusina* (Die schöne Melusine). Slednjo so nato 14. novembra 1833 z velikim uspehom prazvedli v Londonu.



Slika 1. Naslovnica klavirskega izvlečka *Melusine* Conradina Kreutzerja, Dunaj 1833.

Libreto *Melusine* pa seveda ni edini operni libreto s pravljlično-pastoralno tematiko, ki obravnava ljubezensko razmerje z nimfo. Le ta izkazuje tesno sorodnost z nekaterimi drugimi opernimi libreto, med katerimi je v začetku 20. stoletja nedvomno najbolj odmevala predelava libreta za Dvořákov *Rusalko*. Slednjega je predelal češki pesnik ter takratni direktor praškega Národnega divadla (Narodnega gledališča) Jaroslav Kvapil. Treba je vedeti, da so bili pastoralni elementi vse od začetkov češke nacionalne opere sredi 19. stoletja, pomemben sestavni del tamkajšnjih opernih libretov. Tako se že v zadnjih Smetanovih operah, denimo operah *Pojlub* (Hubička) in *Skrivnost* (Tajemství) pojavljajo značilne upodobitve narave, vezane predvsem na doživljanje nočnega sveta mogočnih čeških gozdov. Čarobnost le teh je kasneje privlačila tudi številne druge češke operne

⁸ Conradin Kreutzer (22. 11. 1780, Messkirch, Baden – 14. 12. 1849, Riga), skladatelj in dirigent. Prvo glasbeno izobrazbo je dobil pri lokalnem zborovodji J. B. Riegerju, kasneje pa je pri Ernstu Weinrauchu študiral glasbeno teorijo in orgle. Leta 1798 je začel s študijem na Univerzi v Freiburgu in se po letu 1800 popolnoma posvetil glasi. Leta 1804 je odšel na Dunaj, kjer je verjetno študiral pri Johannu Georgu Albrechtsbergerju. Po prvih večjih opernih uspehih po letu 1810 je s svojimi operami gostoval na številnih najuglednejših opernih odrih in tam deloval tudi kot kapelnik. Peter Branscombe, »Kreutzer, Conradin«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=236400747&hitnum=1§ion=music.15528 (3. oktober 2010).

⁹ Conradin Kreutzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei Akten, Dunaj 1833.

skladatelje, denimo Leoša Janáčka v operah *Šarka* (Šárka) in seveda *Lisička Zvitorepka* (Příhody Lišky Bystroušky), pa denimo Zdeněka Fibicha, sicer gozdarjevega sina, v njegovi operi z identičnim naslovom *Šarka* (Šárka) itd. Tako so se, kot zapiše eden največjih poznavalcev češke opere John Tyrrell v svoji monografiji o češki operi, glasbene upodobitve narave v čeških opernih delih pogosto razlikovale od njihovih sočasnih upodobitev v nemških operah.¹⁰ V večini primerov ima torej gozd v češki operni literaturi podobo nekakšnega prijaznega, čarobnega habitata, kar je pogosto v nasprotju z večinoma temačno-misterioznimi upodobitvami gozda v nemški operni literaturi, denimo znameniti volčji soteski Webrovega *Čarostrelca* (Freischütz) ipd.¹¹

Zanimivo je, da so se v čeških opernih libretih v želji po uveljavitvi opere med meščanstvom kot po pravilu izogibali liku lovca, saj naj bi njegovo pojavnost češko meščanstvo pogosto povezovalo z nekaterimi aristokratskimi običaji. Če že, so torej lovci v čeških operah večinoma prikazani z negativnim prizvokom, denimo Ladislav v Smetanovih *Dveh vdovah* (Dvě vdovy) ali pa Marbuel v Dvořákovih operi *Vrag in Katra* (Čert a Káča), kar je seveda v nasprotju s tedaj prevladujočim heroičnim likom lovca v nemških operah. Tako se zdi, da je bil svetovljan Dvořák med češkimi skladatelji še najbolj naklonjen serioznejšim upodobitvam lovskih likov v svojih operah, kar je dokazal že v eni izmed svojih prvih opernih del z naslovom *Kralj in oglar* (Král a uhliř). Dvořák je torej vključeval pastoralne elemente že v svoje zgodnje opere ter s tovrstno prakso nadaljeval tudi v nekaterih simfoničnih pesnitvah, koncertantnih uverturah, denimo uverturi *V naravi* (V přírodě), pesemskih ciklusih, med katerimi velja omeniti znamenite *Ciprese* (Cypřiše)¹² in seveda poznejših operah. Tako tudi v *Rusalki* najdemo lik princa, ki se v značilnem lovskem prizoru ob zvokih rogov odpravi na lov ter v prelestnem vilinskem svetu sredi idiličnih čeških gozdov, ob čarobnem jezeru spozna svojo ljubljeno Rusalko.

Dvořáku je seveda narava skladno s tedaj prevladujočim simbolističnim mišljenjem pomenila predvsem izraz človekovega notranjega miru ter njegovega harmoničnega sožitja z okolico. To je sicer poziv k idili podeželskega življenja kot simbola sožitja z naravo, neomadeževane prvinskosti, pristnosti, umirjenosti, harmonije, torej predstav, ki jih je skladatelj vsakodnevno doživljal na svojem posestvu na Vysokém. Tako je iz domala celotnega Dvořákovega opusa razviden poseben odnos do upodobitev narave v glasbi, vendar ne v smislu realističnega slikanja naturalističnih podob, temveč bolj v smislu izraza občutij kot zapoznelega romantičnega hrepenenja po pastoralni harmoniji. Zdi se, da se je torej tudi v češki operi na prelomu stoletja zgodil nekakšen premik od realistično-naturalističnih slikanj narave v vlogi nacionalnega, k imaginaciji narave kot prvenstveno duhovno-glasbenega občutja.

Tudi leta 1868 v Brnu rojenega Emerika Berana je konec 19. stoletja pravljica zgodba o neuslišani ljubezni med nimfo in princem spodbudila k nastanku opere *Melusina*. Po študiju pri Leošu Janáčku na Oglarski šoli v Brnu, je bil kot eden izmed najuspešnejših diplomantov na mentorjevo priporočilo imenovan za pomožnega učitelja Oglarske šole.¹³ Slednja je bila tedaj po kvaliteti povsem enakovredna danes veliko bolj znanemu praškemu državnemu konservatoriju. Brno je tedaj z Janáčkovimi operami vse bolj pridobivalo status češke operne prestolnice, tamkajšnje Mestno gledališče pa je zaradi sodobne odrske opreme veljalo za najmodernejšo v celotni monarhiji.¹⁴ V moravski prestolnici je torej Beran naletel na sila ugodne pogoje za operni razvoj in se kot nadomestni čelist tudi praktično preizkusil v tamkajšnjem opernem orkestru. Na ta način je spoznal številna najpomembnejša dela iz železnega opernega repertoarja ter se med drugim seznanil tudi z bogato češko operno literaturo.

¹⁰ John Tyrrell, *Nature, Czech Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, str. 154–155.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Jan Smaczny, *Dvořák's Cypresses: A Song Cycle and its Metamorphoses, Dvořák-Studien*, B. Schott's Söhne, Mainz 1994, str. 55–60.

¹³ Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 26.

¹⁴ *Ibidem*, str. 18.

Tako še zdaleč ni nenavadno, da so za razmah operne produkcije nadvse ugodni pogoji v Brnu pri njem kmalu spodbudili tudi prve operne poizkuse. Že v obdobju pred začetkom skladateljevega študija na Orglarski šoli, ki je bila po prvi svetovni vojni preoblikovana v konservatorij, namreč zasledimo nekatere skice njegove *Melusine*.¹⁵ Te kljub pomanjkanju elementarnega kompozicijskega znanja izkazujejo veliko potrebo po glasbenem izražanju, ki poslej ni več ugasnila. Prve skice za opero *Melusina* tako izvirajo že za časa pred Beranovim sprejemom na Orglarsko šolo. Omenjeno delo pa je kot edino operno delo v njegovem opusu dokončal jeseni leta 1896, kar pomeni da je za dokončanje opere skupaj potreboval več kot desetletje. Torej je *Melusino* dokončno oblikoval že v Brnu, dve leti pred prihodom na mesto glasbenega učitelja na Državno moško učiteljišče v Mariboru jeseni 1898, kjer je med drugim poučeval tudi Slavka Osterca in nekatere druge najpomembnejše slovenske glasbenike med obema vojnoma.

Čeprav je bila v tedaj reprezentativnem češkem glasbenem častniku *Dalibor* že v sezoni 1897/98 napovedana izvedba Beranove opere v Brnu pa do nje zaradi neznanh razlogov ni prišlo. Številne Beranovemu glasbeno-ustvarjalnemu in poustvarjalnemu delu večinoma naklonjene koncertne kritike sicer kažejo, da je moral biti skladatelj vsaj v letih 1897-1898 prisoten v glasbeni zavesti brnskega meščanstva.¹⁶ Toliko bolj presenetljivo je, da se je ob velikih skladateljskih in poustvarjalnih uspehih ter ugledu, ki ga je kot pedagog užival v moravskem glavnem mest, po letu 1898 odločil zapustiti Brno in oditi v tedaj dokaj provincialni Maribor.¹⁷

Posebno Beranov nekdanji profesor ter kasnejši učiteljski kolega in prijatelj Leoš Janáček, ga je vseskozi spodbujal k prazvedbi *Melusine*. Tako ga je večkrat pozval k dokončanju klavirskega izvlečka opere,¹⁸ ki pa ga je Beran zavojo nadvse številnih pedagoških obveznosti uspel dokončati šele po Janáčkovni smrti, kar bi lahko bil eden izmed vzrokov za neizvedbo opere. Toliko bolj presenetljivo je, da je skladatelj že pred tem v želji po uprizoritvi sam izdelal celoten izvedbeni material, torej tudi vse posamezne instrumentalne parte.¹⁹

Beran tako v njuni nadvse obsežni korespondenci²⁰ Janáčka večkrat sprašuje, ali bi morda lahko bila *Melusina* premierno uprizorjena v Brnu, kjer je kot skladatelj, za časa svojega delovanja že dosegal lepe uspehe. Janáček je bil namreč tedaj v brnskih glasbenih krogih na opernem področju že nesporna avtoriteta in bi s svojim ugledom lahko vplival na tamkajšnjo gledališko upravo, da bi v program sprejeli Beranovo *Melusino*.²¹ Seveda pa gre tudi skladateljevi anonimnosti na glasbeno-scenskem področju pripisati enega izmed pomembnejših razlogov za številne zavrnitve s strani različnih opernih gledališč. Beran si je torej vse od nastanka *Melusine* leta 1896 prizadeval za njeno uprizoritev in opero pošiljal na različne naslove, vendar je bil ob tem vsakokrat zavrnjen.

V Beranovem skladateljskem ustvarjanju je sicer mogoče opaziti močno individualnost, ki tako v kompozicijskih kot idejnih in estetskih vprašanjih vseskozi sledi svojim lastnim zakonitostim. Tako Beran kot Janáček sta se zavedala različnih estetskih nazorov in iz njih izhajajočih skladateljskih usmeritev. Zato sta v svoji nadvse obsežni korespondenci le redko razpravljala o konkretnjših kompozicijskih ali estetskih vprašanjih. Beran je namreč bolj ali manj ostajal v območju tradicionalnega glasbenega stavka, kljub temu pa je Janáček vseskozi cenil njegovo skladateljsko samoniklost.

¹⁵ Ibidem, str. 98.

¹⁶ Odbor društva »Brünnener Musikerbund« je Beranu pisno čestital »za veliki uspeh« ob izvedbi *Legende I* v mestnem gledališču in dodal, da si društvo šteje v čast imeti Berana v vrstah svojih članov. Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 103.

¹⁷ Poleg eksistencialnih razlogov je bil eden izmed glavnih razlogov za Beranovo selitev ljubuzenske narave. Njegovi Melusini je bilo ime Roza Stvrtiček. Ibidem, str. 30.

¹⁸ Leoš Janáček, Brno, 4. junija 1914.

¹⁹ Leta 1957 je Društvo slovenskih skladateljev natisnilo partituro Predigre k operi *Melusina*. Partitura nosi oznako: Ed. DSS 1295*. Predigre k operi je 19. marca 2007 za potrebe RTV Slovenija na novo posnel Simfonični orkester RTVS pod vodstvom dirigenta Marka Hribernika (posnetek nosi oznako: S – 6258), med drugim pa so prizadevanja za oživetje zavesti o Beranovem pomenu za glasbeno kulturo na Slovenskem pripeljala tudi do koncertne prazvedbe Beranove predigre k operi *Melusina* (23. slovenski glasbeni dnevi, 21. aprila 2008, Simfonični orkester RTV SLO pod vodstvom Antona Nanuta).

²⁰ Jernej Weiss, The forgotten correspondence between two friends: Leoš Janáček (1854–1928) and Emerik Beran (1868–1940), *Muzikološki zbornik* 41 (2005) 1, str. 91–98. Glej tudi: Jernej Weiss, The transcription of the Correspondence between Leoš Janáček (1854–1928) and Emerik Beran (1868–1940), *Muzikološki zbornik* 42 (2006) 1, str. 147–164.

²¹ »Ansambel je zadosti velik in zadosti zmogljiv, da sodeluje pri izvedbah oper, kot so Fidelio, Dalibor ali Carmen.« Emerik Beran, Maribor, 8. junija 1914.

Navkljub nekaterim pomanjkljivostim, ki se kažejo predvsem v okornem sekvenciranju in pomanjkanju motivično-tematske invencije, že predigra k operi *Melusina* izkazuje nekatere bistvene značilnosti Beranovega glasbenega stavka. Posebej velikopotezna orkestracija, značilna za veliko opero (*Grand opéra*), je tista s katero je znal skladatelj doseči prepričljive barvne efekte. Za predigro je torej značilen emocionalno impulziven orkestralni stavek z dvema karakterističnima, večkrat ponavljajočima se motivoma.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. At the top, the word "Andante" is written in a cursive hand. The score is organized into systems, each starting with an instrument name and its part number. The instruments listed include Flauto (Flute), Fagotto (Bassoon), Oboe, Clarinet, Violoncello (Cello), Tromba (Trumpet), and various percussion instruments like Tam-tam, Gong, and Cymbals. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Slika 2. Prva stran predigre k Beranovi *Melusini*, Brno 1896 (Beranov rokopis).

Gradnja prvega dejanja je, v kolikor dejanje opazujemo v glavnih obrisih, tridelna in je v nekem smislu simetrična. Medtem ko sta na začetku in koncu dejanja razgibana zborovska prizora, ki z zboroma lovcev po vzoru nemške operne romantike slikata izrazito pastoralno vzdušje, je osrednji del bolj intimnega značaja. Posebno pozornost v prvem dejanju zasluži živahen instrumentalni intermezzo z naslovom *Ples in petje nimf* v katerem gre za ples pravljinih bitij, ki je s svojo kratko ponavljajočo se motiviko izrazito slovanskega značaja.

Drugo dejanje tako po glasbeni kot tematski plati večinoma ne predstavlja kontrasta k prejšnjemu dejanju. Tudi nadaljevanje opere se namreč odvija v izmenjavanju krajših solističnih in zborovskih odsekov. Za zборе je posebej značilno nizanje ponavljajočih se motivov. Torej nekakšne izraznosti, ki je blizu češki romantiki. Beran sicer pred komponiranjem *Melusine* ni imel večjih izkušenj na vokalnem področju. Skladatelj tako preseneča z zahtevnostjo prevladujočih lirično-koloraturnih pevskih partov. Drugo dejanje se sicer v celoti odvija v pravljiničem, vilinskem svetu na gradu. Tudi v tem dejanju se pojavljajo nekatere pastoralne reminiscence – predvsem z *Majsko pesmijo* podeželanov, ki kažejo na skladateljeve romantične vzore.

V Beranovi prvi različici opere sicer enotno zadnje dejanje, ki ga z zanosno in široko sopransko kantileno zaznamuje predvsem prizor *Melusinine kopeli*, je skladatelj ob kasnejšem revidiranju partiture zavoljo večje dramaturške prepričljivosti razdelil na dva dela. Tudi v tej razširitvi se kaže Beranova naslonitev na veliko opero, ki je seveda pomembno vplivala tako na razvoj nemške kot tudi češke operne romantike. Medtem ko lahko v tretjem dejanju občudujemo že omenjeno *Melusinino kantileno*, pa četrto v vsebinskem smislu zaznamuje predvsem razkritje Melusinine skrivnosti in njeno slovo. Sicer pa skladatelj s simfoničnim razpredanjem v zadnjem dejanju nakaže naslonitev na tehniko vodilnih motivov. V njem pogrešamo postopno gradacijo, zaradi česar finale – vsaj kolikor je mogoče občutiti iz klavirskega izvlečka – ne napravi močnejšega dramatičnega vtisa, značilnega za veliko romantično opero.

Beran je kot velik operni navdušenec nedvomno dobro poznal tako domačo kot tujo operno literaturo. V njegovem karakteriziranju glavnih protagonistov ljubezenskega trikotnika Melusina-Raimund-Bertha je tako – z uporabo čistih kvint, ponavljajočih se terc, ostinatov in »rustikalnih« instrumentov – mogoče razbrati predvsem nekatere realistično-naturalistične poteze značilne za češko opero sredine 19. stoletja. Skladatelj se je torej ne glede na tedaj prevladujočo stilno aktualnost v osnovi naslonil na nekatere tradicionalnejše kompozicijsko-tehnične modele in jih z uporabo leitmotivike mestoma dopolnil z nekaterimi Wagnerjevimi zgledi. Nedvomno je v *Melusini* moč zaslediti predvsem nekakšen zapozneli poizkus združevanja velike in romantične opere, izmed katerih se vsaka veže na svoj element opere kot sestavljene umetnine. Velika opera na močno razširjeno instrumentacijo in seveda večji obseg opernega dela, romantična opera pa na mitološko obarvano snovi polno pastoralnih elementov, pravljinih bitij in sploh čarobnega ozračja. Tako se kljub podobnosti opernega libreta zdi, da je *Melusina* v primerjavi z nekaj let kasneje nastalo Rusalko, predvsem bolj dovzetna za nekatere vplive velike opere, kar se nenazadnje kaže tudi v že omenjenih razlikah v slikanju narave. Beran je torej *Melusino* upravičeno poimenoval velika romantična opera, zaradi česar jo lahko uvrstimo med naj sodobnejše stvaritve tedanje operne romantike na Slovenskem. Nedvomno gre torej za enega najvirnejših opernih poizkusov na Slovenskem delujočega skladatelja v obdobju Fin de siècle. Tako *Melusino* uvrščamo med temeljna dela takratne operne produkcije na Slovenskem, ki so jo sicer zaznamovala dela Benjamina Ipavca, Viktorja Parme in Rista Savina.

Danes je torej znova aktualno vprašanje smiselnosti uprizoritve Beranove *Melusine*. Gotovo bi opera, še preden ugleda luč sveta, potrebovala določene strokovne posege v partituro in operni libreto. Kljub manjšim pomanjkljivostim pa gre nedvomno za eno prvih velikih romantičnih oper, ki jih je konec 19. stoletja moč pripisati kateremu od na Slovenskem delujočih skladateljev. Emerik Beran je bil vsekakor široko razgledan glasbenik z nadvse temeljito glasbeno izobrazbo, ki je odlično poznal tedaj najaktualnejšo operno literaturo, kar je v obdobju formiranja slovenske operne produkcije prej izjema kot pravilo. Kljub velikim naporom za uprizoritev pa zavoljo nesrečne usode, ki jo je Beranovi *Melusini* očitno namenil bog Apolon, skladatelj ni doživel praižvedbe svoje edine opere. Pravzaprav opera po več kot stoletju od njenega nastanka še vedno čaka na svojo praižvedbo. Vsekakor bi si že zaradi svoje historične vrednosti zaslužila več pozornosti obeh slovenskih opernih gledališč, ki do sedaj žal še nista pokazali zadostnega zanimanja za njeno svetovno praižvedbo.

Jernej Weiss

SLOVENES HAVE THEIR OWN RUSALKA, PARDON – MELUSINA, TOO

ABSTRACT

Emerik Beran wrote his only opera, which he entitled Melusina, in Brno, Moravia in 1896. Although the opera was conceived abroad by the Czech composer, who lived most of his life in Slovenia, it certainly deserves a more detailed musical, historical and analytical discussion. Similarly to Dvořák's masterpiece Rusalka, this work contains numerous fabulously coloured sequences, including different imaginations of nature in music. In spite of its extremely interesting libretto and surprisingly advanced orchestration, at least for the then prevailing circumstances in Slovenia, Beran's opera unfortunately still lies buried in the music archive of the University Library in Maribor, waiting for its world premiere.

THE SEA AND THE SPRING: LINKS WITH NATURE BETWEEN FRANK BRIDGE AND BENJAMIN BRITTEN

The Background

The sea and the march of the seasons are two of the most powerful features of nature which affect our lives. The sea covers a large part of our planet, surrounding the land masses and separating islands one from another. Coupled with the strength of the wind, the tides and the movement of tectonic plates, it can prove to be one of the most devastating forces of nature. Yet sailing across the sea, despite all the obvious dangers, has been a constant aim of human beings over the ages. The attraction and fascination of the sea in its many guises has proved irresistible. The seasons have similarly affected us. The cycle of the year brings changes of weather and, in temperate climates, a transition from cold to warm and vice versa. It is in these seasons of transition, spring and autumn, that the effect of the changing seasons is particularly noticeable and of all the four seasons the spring with its effect of renewal and the coming of the warmer summer is the most optimistic and creative.

The idea of the variety of the sea and the positive influence of the spring have inspired creative artists of all persuasions over the centuries. Many composers have responded very impressively to these ideas. For example, Vivaldi and Mozart used the sea as a background to some of their works, the concerto *La tempesta di mare* and the opera *Idomeneo* respectively. In the former, some of the excitement of a storm at sea is transferred to the musical features of the work. In the latter the sea acts as a background to the action of the drama. The seasons have been the inspiration for works by Vivaldi and Haydn, the first the group of four violin concertos of 1723 with the title *Le quattro stagioni* ('The Four Seasons') that respond to different features of the four seasons with instrumental virtuosity, while the second is an extended choral work *Die Jahreszeiten* ('The Seasons') setting a text which presents seasonal ideas that are commonly encountered in a rural context. Selecting just one of the seasons in each case the coming of spring is found to herald positive thoughts of renewal and rebirth. Many other examples can be found before 1900 that reflect these ideas and philosophies.

In the twentieth century, however, these ideas assumed real importance in music. Because the early part of the twentieth century has been particularly important for the development of music related to nature, it is no surprise that two of the most influential European orchestral works of the early century should focus on the ideas of the sea and the spring. Debussy's orchestral music is evocative in many ways. His *Prélude à l'après-midi d'un faune* of 1894 and the *Nocturnes* of 1899 showed how his use of instrumental colours proved an ideal vehicle for conjuring up the ideas of nature in a very subtle way. Completed in 1905, his symphonic sketches *La Mer* ('The Sea') paralleled in musical terms and in masterly fashion the vagaries of the sea.¹ In many ways this work also provides a practical inventory of evocative orchestral techniques for the twentieth century. The other work that set the tone for the central stage of nature in music in the twentieth century is Stravinsky's ballet *Le sacre du printemps* ('The Rite of Spring'), first performed in Paris in 1913. While representing the renewal and rebirth associated with the season of spring, it also set out a virtual manifesto for a new path for music to take in the following years, reinvigorating the use of rhythm, melody, harmony and orchestration. The influence of Debussy's *La Mer* and Stravinsky's *Le sacre du printemps* on music of the 20th century has thus been considerable.

¹ A study of the work by Simon Trezise, *Debussy La Mer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) includes a chapter on the work's connection with nature (The 'invisible sentiments of nature', pp.32-44), but concentrates more on the features of design (pp.51-74), rhythm (pp.76-82), motif (pp.82-86) and tonality (pp.86-95). A surprising omission is a section on Debussy's use of the orchestra.

Like their continental contemporaries, British composers of the early twentieth century were making numerous musical connections with nature. In connection with the sea Arnold Bax's tone poem *Tintagel* of 1917-19 evoked a strong seascape in Cornwall and Frank Bridge completed in 1911 an impressive symphonic suite entitled *The Sea*. Elgar composed *Five Sea Pictures* for mezzo-soprano and orchestra and between 1903 and 1909, and Vaughan Williams composed his large-scale choral work, *A Sea Symphony*, to a text by the American poet Walt Whitman during the same years. Turning to the seasons, Frederick Delius's classic miniature masterpiece *On Hearing the First Cuckoo in Spring* continues the succession of instrumental cuckoos from Couperin, Beethoven and Mahler, while his numerous 'summer' pieces suit his rather languid style admirably. Frank Bridge's orchestral work *Enter Spring* evokes the positive and renewing character of the season. Vaughan Williams in his *The Lark Ascending* of 1914, a small-scale concerto for violin and small orchestra, transfers the flight of a bird to the violin in a clear summer context. The Delius pieces and the latter piece by Vaughan Williams are very modest in their pretensions, despite their obvious charm and attraction. Frank Bridge's suite *The Sea* and his '*rhapsody*' *Enter Spring* are quite another matter.

Let us now consider the little known British composer Frank Bridge (1879-1941). He gained an early reputation as a composer of light or salon music and, as a viola player of some accomplishment, he was very skilled at string writing. He was also a very able orchestral conductor. Before the First World War his music showed an exuberance and brilliant imagination, but during the war, he lost a number of friends and totally transformed his style of his music. Of his two most important works inspired by nature, the first, *The Sea*, was completed in 1911, in his more optimistic phase, while the second, *Enter Spring*, was composed in 1927, also an optimistic work, although he was generally composing much more dissonant music at this time. The former was first performed in London in 1912 and again in 1913. After its revival at the Norwich Festival in 1924, conducted by the composer, the organisers were so pleased with the reception of this work that they invited him to return for the 1927 festival and commissioned him to write a new work, the symphonic poem, *Enter Spring*, which he conducted. These proved to be exciting works that were warmly received by the audiences, among whom was a young boy who was completely spellbound by the music. As a ten-year old Benjamin Britten was 'knocked sideways' by the performance of *The Sea* in 1924, and for him, 'who had heard very little modern music, it was a revelation, not least because of its lush orchestration.'² As a thirteen-year old in 1927 he was thrilled by *Enter Spring*. The result of this encounter was quite amazing, because even at this young age, Britten approached Bridge, making such a profound impression on the older man that he took him on as a composition pupil. Britten's generous response and tribute over the years took a number of forms: in 1932 he arranged for viola and piano Bridge's 1927 tone poem for small orchestra derived from nature called *There is a Willow Grows Aslant a Brook*;³ in 1937 he composed as a tribute his Variations on a Theme of Frank Bridge for strings;⁴ in his later years as an orchestral conductor and Director of the Aldeburgh Festival, he conducted some of Bridge's music, in particular wonderful performances of both *The Sea*⁵ and *Enter Spring*;⁶ and perhaps most significantly, he continued where Bridge left off in his composition, on the one hand taking the element of the sea in two of his early operas, notably *Peter Grimes* and *Billy Budd*, and on the other hand producing a very inventive solo and choral setting of an anthology of poems connected with the season of spring in his *Spring Symphony* of 1949. In these ways Frank Bridge influenced Britten, and he did so through the medium of nature.

² Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten: A biography* (London: Faber, 1992), p.14

³ Published posthumously in 1990 by Thames Publishing, London.

⁴ The published score: Benjamin Britten: *Variations on a Theme of Frank Bridge* (London: Hawkes & Son [Boosey & Hawkes], 1938); see also Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten* (London: Dent, 1979), pp.39-43. Wilfrid Mellers: 'Paradise, Panic and Parody in Britten's Frank Bridge Variations', *Tempo* 217 (July 2001), pp.26-36 looks at the character sketches that comprise Britten's variations and the implied message of the near parodies created by the composer.

⁵ Britten conducted the work with the English Chamber Orchestra on 23 June 1971 in Blythburgh Church, Suffolk. A recording of the performance was issued on BBC Recordings BBCB 8007-2.

⁶ Britten conducted *Enter Spring* with the New Philharmonia Orchestra on 18 June 1967 in the Maltings, Snape, Suffolk, its first performance since 1932, and only its sixth until that time (see Paul Hindmarsh: *Frank Bridge a Thematic Catalogue* (London: Faber, 1983), p.136 for details). The performance was also preserved on BBC Recordings BBCB 8007-2.

The Sea

The Sea was Bridge's most important orchestral work before World War One, following the tone poem *Isabella*, the *Dance Rhapsody* and the *Suite* for strings. It is a work that is both descriptive and symphonic, with four separate movements of distinctly contrasting character. The opening movement, entitled 'Seascape', is very evocative of the sea in its orchestral sounds, for example in carefully balanced wind chords and sustained tremolando string chords, or rising and falling scalewise phrases. In this connection the role of the harp is very notable. On the other hand Bridge keeps a tight control on his musical material, of which the most important examples are the sustained chords, rising and falling melodic phrases predominantly from the strings,⁷ and a strong majestic slowly moving theme that acts as a structural device. Other features include woodwind decoration of high points in the climaxes. The symphonic evolution of this material is not forced but allowed to develop naturally. It is carried over into the final movement, entitled 'Storm' which develops in forceful fashion some of the melodic material of the first movement. In between, two more modest character sketches contrast the seriousness of the other movements: 'Sea-foam' is a scherzo in all but name, taking short and sometimes fragmentary phrases in a playful and kaleidoscopic fashion and held together by sustained brass chords; 'Moonlight' is the slow movement, using more expansive melodic material, much from the woodwind, to create arching shapes and a beautifully built up climax. To sum up in the words of Anthony Payne: 'thematicism, clarity of line and structural proportion are still of prime importance in *The Sea*, and in harnessing these qualities to an evocative nature poetry Bridge produced the crowning achievement of his early period.'⁸ Throughout the work, the inspiration of the music is driven by nature, but is controlled by symphonic thinking.

The immediate effect on the young and impressionable Benjamin Britten was considerable, but the long term result was even more important. Britten himself lived by the sea for much of his life. During his stay in the United States before World War Two and for the early years of the war, he lived near the sea at Amityville on Long Island. On his return to England in 1942, he made his home in or near the seaside town of Aldeburgh, Suffolk. Thus it is no surprise that the sea played a large part in the inspiration of two of his early operas, *Peter Grimes* of 1945 and *Billy Budd* of 1951. Both operas are concerned with characters and relationships, and are clearly framed around their texts. The libretto of *Peter Grimes*, derived by the poet Montagu Slater from the poem *The Borough* by the English poet George Crabbe (1754-1832), is concerned with the actions of Peter Grimes, a fisherman, and his difficult relationship with the villagers of 'the borough'.

Frank Bridge's response to the idea of the sea was both romantic and symphonic; Benjamin Britten's was initially literary and dramatic, and only later independently musical. So far we can see that the connection with the sea between Bridge and Britten in their respective works is purely incidental. However, Britten composed a number of interludes in his opera *Peter Grimes* to create the atmosphere for the following scene and to facilitate the change of scenery. Of the six interludes, the composer chose four in a different order from that used in the opera and rewrote the ending to the fourth interlude, thus making a suite (independently of the opera) of four contrasting orchestral pieces which he published as *Four Sea Interludes*. Britten's opening interlude, entitled 'Dawn' uses three main ideas, in a symphonic but kaleidoscopic fashion, while the second 'Sunday Morning' has something of the scherzo about it in the short playful figures that dart around the texture. The third movement is slow and titled 'Moonlight' with slowly surging syncopations and a long drawn out melody, followed by the fourth interlude 'Storm' drawn from the first act of the opera in which a storm is raging. As in Bridge's *The Sea* the interludes are inspired by the sea but controlled by a strict musical economy.

The last two movements bear a remarkably strong correspondence with Bridge's suite *The Sea*, because the third movement in both works is called 'Moonlight' and the fourth is entitled 'Storm'. The question we must ask is whether this is just a coincidence or is there some real connection.

⁷ See, for example, a study of wave forms in Bridge's music, especially *The Sea*, in Stephen Downes: 'Modern Maritime Pastoral: Wave Formations in the Music of Frank Bridge', in Matthew Riley (ed): *British Music and Modernism* (Aldershot: Ashgate, 2010), pp.93-108

⁸ Anthony Payne: *Frank Bridge – radical and conservative* (London: Thames, 1984), p.24

	Bridge <i>The Sea</i>		Britten <i>Four Sea Interludes</i>
1	Seascape	1	Dawn
2	Sea-Foam	2	Sunday Morning
3	Moonlight	3	Moonlight
4	Storm	4	Storm

Table 1 The titles of the separate movements of *Bridge's The Sea* and *Britten's Four Sea Interludes*

Making a direct comparison between the four movements of Bridge's *The Sea* and Britten's *Four Sea Interludes* is very revealing (see Table 1). The first part in Bridge's work called 'Seascape' uses sustained wind chords, arch-shaped string (and later woodwind) phrases that imitate waves, strong, decorative woodwind phrases that parallel the sea's surface and strong tutti passages that affirm the strength of the sea. These are developed in a flexible but symphonic manner. Britten's plan in his 'Dawn' is similar. Concentrating on just three elements: a high-register unaccompanied slow-moving melody for flute and strings, wave-like arpeggios from clarinets, harp and violas, and a short chorale sequence for brass and lower strings, the composer juxtaposed these, combined the first two and allowed the third to expand to a climax. The different elements representing the sea in both cases are comparable rather than exactly similar, suggesting in similar ways the movement of the sea. The comparison between the second movements is less fruitful although both treat the effects of the sea in a playful manner. Bridge's 'Sea-Foam' is fragmentary, while Britten's 'Sunday Morning' focusses on well defined materials: horns mimicking church bells, woodwind patter of raindrops, and a broad melody that reflects the swelling of the sea. The slow third movement is in each case called 'Moonlight' and clearly with a calm sea in mind. Bridge again uses his maritime elements, sustained chords, arpeggios and beautifully shaped and chromatically inflected melodic lines, while Britten is content to make play with short lazily syncopated phrases punctuated by 'raindrops.'⁹ The storm of course provides a dramatic climax to the four movements in each work. Britten's fourth interlude is taken from the tavern scene in act one of the opera with a storm raging outside and everyone trying to escape the fury of the wind and waves. His concise use of constantly repeated motifs is evident with a dramatic break in the storm for the appearance of a melody which in the opera is set to the poignant words 'What harbour shelters peace?' Bridge ingeniously takes his music full circle to return to the symphonic argument of the first movement with some of the same material in more violent mood. To sum up this very brief study of the two sea pieces, Britten was clearly wanting to avoid the charge of plagiarism of Bridge's music yet at the same time wanted to pay tribute to his teacher. Both fell under the spell of the sea.

Billy Budd is an opera based on the novel by Herman Melville, taking place at sea, on the Royal Navy frigate HMS *Indomitable* in 1797. The opera takes the presence of the sea almost totally for granted, concentrating on the choices and actions of the main characters and their consequences.¹⁰ In that sense it is far removed from Bridge's orchestral conception of the sea, but focussing on the dramatic implications of the plot. Britten did not create interludes of the almost independent nature of those in *Peter Grimes* but made them less imposing than in the earlier opera. Thus the sea was not so obviously important in the dramatic development of the work.¹¹ The direct connections between the music of Britten and Bridge noted above do not apply in the same way to *Billy Budd*, but indirectly through the association of the sea in the original novel and the drama extracted from it.

⁹ In his later children's opera, *Noye's Fludde* of 1957, Britten used suspended teacups (what he called 'slung mugs') struck with wooden spoons (playing together with the piano) to imitate the sound of raindrops.

¹⁰ It is interesting to note Robert L. Henderson's words: 'through the subtlety and imaginative vigour of Britten's music, the sea is always disturbingly present' (*Budd and Gloriana Reconsidered*, Tempo 68 (Spring 1964), p.33). On the same point in reviewing a BBC television production of the opera Anthony Payne wrote: 'The sea, for instance, is never glimpsed in the film, because in a sense it is always there in the music, or all that is needed of it' ('Billy Budd on BBC 2', Tempo 80 (Spring 1967), p.19). A DVD of this performance has been issued (London: Decca Music Group, 2008), catalogue number 074 3256.

¹¹ The implications of the opera being set at sea are not the main concern of many commentators. For example, discussions by Mervyn Cooke in *Benjamin Britten Billy Budd* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), especially in the sections on the literary background and the transformation of the novel into an opera libretto, are focussed on the sexual undertones detected in Melville's story and E.M. Forster's interpretation of them.

The Spring

Turning to the subject of spring we can also recognise the dichotomy between the directly musical approach to nature of Frank Bridge and the more complex connection through the use of words that Britten normally made with nature. While Bridge's Suite *The Sea* is an impressive orchestral work of some character, an achievement that any composer would be proud of, *Enter Spring* is even more impressive, a hugely positive and powerful statement of renewal and rebirth. Anthony Payne called *Enter Spring* 'the composer's most exuberant and untroubled masterpiece, and one of his grandest.'¹² This is cast as a single continuous movement of about 20 minutes' duration, laid out in a number of different tempos. The critic Ernest Newman responded warmly to the work at its first performance, identifying some of its most important features: '*Enter Spring* is a highly-wrought piece of orchestral design, producing a quite distinct tone colour of its own by an ingenious interweaving of themes mostly in the traditional pastoral measure of compound time. The pastoral measure, however, is far from producing that leisurely ruminating mood usually associated with it. The music is swift, strenuous and shrill, with only occasional episodes in a gentler mood.'¹³

The work opens with a freely coordinated collection of motifs. These come into focus slowly with a constantly developing interrelationship between them with a sense of free association. Newman's gentle 'pastoral measure' is completely contradicted by the violently thrusting character of the opening *Allegro moderato*. The intensity and tempo drops momentarily to a slow quiet section (*Andante tranquillo*) with woodwind melodic fragments suggesting birdsong. The sense of peace is then overwhelmed by the inexorable and pounding 'march of spring,' featuring the theme that now dominates the music. The opening motifs are further developed before the final peroration which returns to the 'march of spring' heard earlier. It can thus be seen as a quasi-programmatic work totally independent of verbal or literary connections. With its constant focus on the development and interaction of the various motifs, the work stands on its own independently of any possible programmatic associations. It represents a direct musical response to the onset of spring.

Britten, of course, appreciated the exhilarating character of *Enter Spring* as one can infer from his performance of the work, but the idea of spring in a different kind of work had been maturing in his mind during the later 1940s. In 1947 he completed his opera *Albert Herring*, in which a boy became a man in the month of May, a time for renewal and moving forward. About the same time, some two years before its completion in June 1949, Britten had contemplated a symphony that celebrated the change of the seasons from Winter to Spring, the *Spring Symphony*. Unlike Schumann's Symphony No. 1, this was not going to be a purely orchestral work, but would consist of choral and solo vocal settings with no independent purely orchestral sections. While the layout of the work broadly follows a traditional four-movement plan, it is not a traditional symphony in any sense and the inner structure of the movements is quite different. For the words, Britten compiled an anthology of fourteen poems that related to the spring and its arrival, and spread them over the four movements (see Table 2). These poems come mainly from the 16th and 17th centuries, with the exceptions being the 19th century poem by John Clare, the anonymous 'Summer is a coming in' from the 13th century and the surprising choice from the 20th century of a poem by W.H. Auden.

The first movement uses slow choral settings to frame faster sections mostly with solo singers. The two middle movements act as slow movement and scherzo, again mostly with solo singers in both cases but ending with the full chorus. The finale is mostly fast setting a 17th century tribute to London 'in the merry month of May', traditionally the month which sees the climax of spring. The addition of a boys' chorus adds another dimension to the work, featuring strongly in the song 'The Driving Boy' 'in the first movement, 'Sound the Flute!' in the third and as a brilliant counterpoint in the climax of the finale with the Medieval round 'Sumer is icumin in' (given by Britten as 'Soomer is a coomin in' and in modern translation 'Summer is a coming in'). Calling the work a 'symphony' did of course invite some criticism as it was not a work in the tradition of the purely orchestral

¹² Anthony Payne: *Frank Bridge radical and conservative* (London: Thames, 1984), p.77

¹³ *The Times* [London], 29 October, 1927, p.10b, quoted by Paul Hindmarsh: *Frank Bridge a Thematic Catalogue* (London: Faber, 1983), p.135

symphony. Nevertheless it was well planned and structurally balanced with many features of symphonic thinking. One feature that does appear in three sections is a tribute to the cuckoo, the traditional harbinger of spring: in ‘The Merry Cuckoo’ the solo Tenor is accompanied by three trumpets in clear motivic imitation of the falling major third of the cuckoo’s song; in ‘Spring the sweet spring’ the exuberant ‘bounce’ of the rhythm halts momentarily for the freely chanted cries of the nightingale, the cuckoo and the (tawny) owl; and in the finale the boys’ chorus cuts in with the *fortissimo* counterpoint ‘Soomer is a coomin in, loude sing cuckoo’.

	Poets	Poems	Tempo	Vocal Forces
1	Anon (16th century) Edmund Spenser (?1552-1599) Thomas Nashe (1567-1601) George Peele (?1556-?1596) and John Clare (1793-1864) John Milton (1608-1674)	Shine out, fair sun The merry cuckoo Spring, the sweet spring The driving boy The Morning Star	Lento Vivace Allegro con slancio Allegro molto Molto moderato	SATB Chorus Tenor, [3 trumpets] SAT soli, chorus Soprano, boys' chorus SATB Chorus
2	Robert Herrick (1591-1674) Henry Vaughan (1622-1695) W.H. Auden (1907-1973)	Welcome, Maids of Honour Waters above Out on the Lawn I lie in Bed	Allegretto rubato Molto moderato e tranquillo Adagio molto tranquillo	Alto Tenor Alto, SATB chorus
3	Richard Barnefield (1574-1627) George Peele (?1556-?1596) William Blake (1757-1827)	When will my May come Fair and fair Sound the Flute!	Allegro impetuoso Allegretto grazioso Allegretto molto mosso	Tenor Soprano, Tenor Boys' chorus, SATB chorus
4	Beaumont and Fletcher (Francis Beaumont 1584-1616 and John Fletcher 1579-1625) Anon 13th century	London to thee I present the merry month of May Soomer is icoomen in/ Sumer is icumen in (Summer is a coming in)	Moderato alla valse – Allegro pesante – Tempo primo	Soprano, Alto, Tenor, SATB chorus Boys' chorus

Table 2 Benjamin Britten: Spring Symphony – layout of the poems in the four movements¹⁴

To sum up, one can sense that Britten has paid extensive tribute to his teacher and mentor, Frank Bridge, without in any way showing any signs of plagiarism. Bridge made his connections in *The Sea* and *Enter Spring* with nature by purely instrumental means, whilst Britten was more concerned with making his connection through the most important of his means to communicate by music, that is the spoken (or sung) word. Not for nothing is Britten considered one of the most gifted composers to make use of the English language. His fifteen dramatic stage works set a standard for setting English words to music that has hardly been bettered. The positive character of Bridge’s music inspired Britten, and much of this inspiration was through nature.

¹⁴ Information taken from the score, Benjamin Britten: *Spring Symphony* op.44 (London: Hawkes & Sons [Boosey & Hawkes], 1950)

MORJE IN POMLAD: POVEZAVE Z NARAVO V PRIMERJAVI DEL FRANKA BRIDGEA IN BENJAMINA BRITRNA

POVZETEK

Raznolikost morja in optimistični vpliv pomladi sta vselej navdihovala umetnike, še posebno skladatelje. V dvajsetem stoletju so te zamisli postale pomembnejše zlasti v glasbi, denimo v stvaritvah Debussyja *La Mer* (Morje) in Stravinskega *Le sacre du printemps* (Posvečenje pomladi). Med številnimi britanskimi deli sta še posebno pomembni orkestralni skladbi Franka Bridgea *The Sea* (Morje) in *Enter Spring* (Prihaja pomlad), uprizoritev katerih se je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja z velikim navdušenjem udeležil takrat še rosno mladi Benjamin Britten. Bridgeova glasba ga je delno navdihnila, kontekst morja je uporabil v svojih dveh zgodnjih operah *Peter Grimes* in *Billy Budd*. Zlasti v *Sea Interludes* (Morskih interludijih) iz druge opere je mogoče najti veliko glasbenih podobnosti z Bridgeovim delom *The Sea*. Bridgeova razigrana stvaritev *Enter Spring* pa je morebiti navdihnila tudi Brittnovo *Spring Symphony* (Pomladno simfonijo) iz leta 1949, veliko zborovsko delo, v katerem je kar nekaj besedi posvečenih temi pomladi. Medtem ko je Bridge obogatil *Enter Spring* z zvoki ptičjega petja, je Britten v *Spring Symphony* izdatno posegel po kukavičjem glasu za tenorski solo, interludije v radostnem zborovskem stavku ter finalu, v veseli otroški uglasbitvi, ki se opira na tradicijo preprostega vokalnega kanona t. i. rounda iz 13. stoletja. Brittna je, skratka, navdihnili pozitivni značaj Bridgeove glasbe, večino navdiha pa je našel prav v naravi.

SPACE AS NATURE IN MUSIC EXPRESSED BY 'FEELING' AND 'CONSTRUCTION' – FOUR VIEWS FROM THE COMPOSITIONS OF VIVALDI, CHOPIN, PANUFNIK AND BŁAŻEWICZ

The space of nature constitutes an entity that completes the universe; it is the closest partner of time. Various phenomena take place in space, i.e. they are present in it and they exist in it. As Newton observed, "absolute time and space constitute a stage setting which is indispensable for the physics of the world"¹. In case of music, space is as significant as time. Music is art that occurs in space – not only in the acoustic one, i.e. in the measurable space of sounds, but also in the general, unmeasured space of the universe. Walter Jackson Ong points out the connections existing between the sound and space. He stresses the link between the inner self and the sound in the sensual cognition process and he speaks of experiencing space through the sound which is capable of reaching the recipient's consciousness at once, no matter the direction or distance. It also constitutes an ultimate, unifying sense which appeals directly to the human feeling of the inner self and centralisation of the fully interiorised consciousness. The human being can fully immerse himself or herself in the sound and truly feel that he or she is placed at the very centre of the world experienced through sounds.²

Space provides composers with creative stimuli and impulses. It affects the final form of the musical work. It sets the external sphere of the composition and pierces into its structure. Very often space becomes a medium of the form. In the works of the greatest artists the space of vision is turned into a new reality. In my speech I would like to present four different ways of generating creative space based on the inspirations coming from the space of the world. To this end I have chosen the following compositions:

1. Antonio Vivaldi – *Le quattro stagioni*
2. Fryderyk Chopin – *Barcarolle in F sharp major*
3. Andrzej Panufnik – *Sinfonia mistica*
4. Marcin Błażewicz – *Kundalini*

Only after these examples were selected, in the course of the work on this text, was it revealed that they together constitute a mutually complementary artistic vision of the relations between space and human being in four main pictures: nature of the world perceived through the human psyche, human sensuality, intellect and vitality. Thus, they include as follows:

Picture 1: Nature of the world and its reflection in human nature – *Le quattro stagioni* by Antonio Vivaldi

Vivaldi's *Le quattro stagioni* (*The Four Seasons*) constitute a profound example of the art of aural painting, a significant work of illustrative music. As it is commonly known, it contains brilliant onomatopoeic effects. The audio layer provides for an interesting study of nature, with all its dynamic changes in the consecutive seasons of the year. However, it is not the picture of nature itself that seems to be of crucial significance here, but its connection to human nature. The space of nature

¹ Isaac Newton, *Principia*, vol. II *The System of the World*, In: *Ostateczne wyjaśnienie wszechświata / Ultimate Explanations of the Universe* by Michał Heller, Kraków, Universitas, 2008, p. 187. [Unless indicated otherwise all the translations in the text come from the translator of this text.]

² Walter Jackson Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii / Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Polish translation by Józef Japola, ed. 2, Warsaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego (Warsaw University Publishing House), Communicare, 2011, p. 121-123.

grasped in virtuoso sounds offers a kind of a transition to further areas and zones – to a certain surface opening next spheres with their new meanings. *The Four Seasons* by Vivaldi constitute a study into the nature of the world through human psyche, in the form of the late Baroque concerto.

Following the Baroque convention, these connections are built on the layer of the word, sound and picture. According to Klauwell³, the programme of Vivaldi's four *concerti grossi* of *Le quattro stagioni* in *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* is fixed by the sonnets, probably written by Tasso (or Vivaldi himself, or an anonymous Venetian artist), and Raphael's paintings. The sonnets present the pictures of nature changing through the consecutive seasons, in connection with human experiences. It is characteristic of the epoch in which the lyrical form of the sonnet was to reflect the connections between nature, world and human feelings (among others Tasso, Shakespeare, Mikołaj Sęp-Szarzyński). The sonnets used in *The Four Seasons* constitute an integral part of the work, as their pieces were written into its score and they provide for the setting of the particular musical scenes. A certain structure of words and music is thus created, in which the word is not directly visible like in an opera or cantata, but it becomes an impulse for musical resolution, built on the power of the mood and expression of the literary communication. In this sense, Vivaldi's work is consistent with the idea of *stile nuovo*, according to which the word is the "master of harmony"⁴, as Monteverdi put it. The sonnets show nature from the point of view of its partner in existence, i.e. human being. The sonnet entitled *Winter* deserves special attention. It is the only one written in the form of the first person, where the lyrical subject reflects upon their own dramatic experiences under harsh, winter conditions. The sonnet becomes thus a deep metaphor of human stories and experiences depicted through the connection to the winter face of nature.

The sound layer of the composition is on the one hand determined through the word, but on the other it is affected by the picture. As a Venetian, Vivaldi becomes the heir of the visualisation of the world presented in the art of the Venetian painters, from Giorgione to Titian, Tintoretto and Veronese, i.e. the visualisation which brings together the beauty and mystery of nature in a joint landscape filled with musical motifs. Vivaldi communicates his message through pictures and scenes brought to life by words and realised through sounds. Slow sections of the concertos constitute a quasi-painting, static tableaux, whereas fast sections depict stormy visions of nature, full of tensions. The form of the concerto is characterised by the stage and theatre scenery, resulting from the composer's affection for opera music offering the complete artistic message in the space of the sound, word and picture.

Vivaldi composes the space of the sound using painting measures and techniques. He attains a kind of unequalled landscape. Moreover, he provides his sounds with "chromatic perfection", where colour and *chiaroscuro* do not only allow to separate the forms from each other, but constitute "a means of composition, bringing the pictures together"⁵ as well. He recognises the phenomena of light reflections and shine, depicting the variety of substances and diversity of methods of capturing the light through surfaces of various consistency. Simultaneously, he uses multi-grade scale colour contrasts of light and shade. With their complex articulation and spatial play of the *concerto* elements, he refers to a sophisticated Venetian painting method of the late Renaissance, based on oil glazing, sponging, ragging and *impasto* technique used for stressing the light effects, which made the surface of the paintings more lively despite their thin texture.⁶ Colour patches in Vivaldi's works seem to be passionate, even though they are achieved with inadvertent moves of the bow. They alternately preserve the softness and sharpness of the shapes, introduce the diffusion effect of *morbidezza*. Vivaldi's work astonishes with its humanist and purely musical value, delight with the beauty of the world and life, and pathos of feelings. It is marked by an exceptional flexibility and deep "spatial breath". The composition is subdued by the power of the energy, form and movement, including the wide majestic rhythm and emphasis which turns into the proper way of expressing human emotions. "The harmonious unity of the picture, colour and *chiaroscuro*"⁷ provides for the fundament of its perfection.

³ O. Klauwell, *Die Geschichte der Programmmusik*, Leipzig 1910, p. 59; quote from Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku / Music in the Baroque Era*, Kraków, PWN, 1970, p. 323.

⁴ Giulio Cesare Monteverdi from the introduction to *Scherzi musicali* by Claudio Monteverdi, Venice, 1607.

⁵ Descriptions typical for paintings taken from Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego / Seven Centuries of European Painting*, Ossolineum, Wrocław, 1986, p. 120.

⁶ Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego / Seven Centuries of European Painting*, Ossolineum, Wrocław, 1986, p. 121-122.

⁷ Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego / Seven Centuries of European Painting*, Ossolineum, Wrocław, 1986, p. 127.

The system of references in Vivaldi's work may be perceived in the following way: contrasting pictures of winter captured in the framework of words, and later depicted by sounds. The picture refers to human feelings and mental states. In the first place, it refers to reactions caused for example by the cold wind (unpleasant) and contrasting impression of the warm fireplace (pleasant), whereby more deeply it refers to feelings of fear, uncertainty, concern or irritation, and to states – falling down, breaking down, running away symbolised by stepping on the ice, slipping, ice breaking, blows of the wind or the fight of the winds.

Examples may include as follows:

1. Glassy sounds of piercing, growing cold (the beginning, see example 1);
2. Ferocious wind *orrido vento* (No 12 in the score);
3. Soft, slowly penetrating effect of a warm fireplace and raindrops falling behind the window (section 2 in the score);
4. Stepping on the ice (section 3 in the score, the beginning);
5. Falling down (No 42 in the score) and ice breaking (No 89 in the score);
6. Fight of all the winter winds (No 120 in the score)⁸.

Picture 2: Beauty of nature in the sensuality of the sound – Barcarolle in F sharp major by Fryderyk Chopin

As an ingenious artist Chopin created new artistic spaces. He often experienced visions of them. He felt it clearly in Nohant (1845), which he described as follows: “as usual I happen to be in a strange space. – These must be *espaces imaginaires*”, spaces for imagination.⁹ George Sand stated that he could not control it, whereby Fryderyk Müller-Streicher observed that once he was so engrossed in his improvisation that he could hardly come back to reality.¹⁰ Facing *espaces imaginaires*, one could perceive them as a surreal world of “cursed illusions” (as Chopin confided in one of his letters to Solange Clésinger¹¹), but also as areas for creative imagination.

The space of nature offers a strong impulse in Chopin's oeuvre. It is present as an inspiration of the aural structure of the composition, referring to the study of the picture saturated with emotions. Chopin's space constitutes a kind of *spazio universum*, i.e. reference to the space of the world, exemplified in Chopin's music by the touch of Mazovian and Polish landscapes. The one who knows the landscapes of Żelazowa Wola, Brochów, Sanniki or Sochaczew can understand the aura of the nature in this part of the Mazovia, with its wide planes, lashed by the wind and glittering in the sun, or covered with the autumn or spring mist. Its colours are omnipresent in the sounds of Chopin's many compositions, giving them not only the shade but also the mood – bright and cheerful or melancholic and filled with sorrow. It is, however, always painted with a specific mixture of Mazovian colours, such as beams of sunlight, winter sky – gloomy, lead-heavy or blue, shining with the summer morning brightness. These colours do not only refer to natural phenomena, but they also open the way leading even further – from the shade to the key, moody and general view of the world. It is extremely difficult to capture, but undeniably significant for Chopin's artistic output. He saturates his music with elements of nature. Very often he gives his works the form of a musical landscape, a picture or a sketch. At the same time he provides his compositions with the abundance of moods. In his *Notes on Chopin* André Gide points out a certain cheerfulness, “Mozart-like”, focused on reaching joy. In a special way this characteristic becomes unified with the feeling of the space of nature. This “cheerfulness” in Chopin's music “participates in nature and is so attached to the landscape like a smile never expressed in words, taken from the scene at the stream in *The Pastoral Symphony* by Beethoven.”¹²

⁸ Examples from the following edition: Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*, Budapest, Editio Musica, 1983, Z. 40039.

⁹ Letters to the family, Nohant 18 July 1845, quote from M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans / Chopin. Man, Work and Resonance*, Poznań 1999, p. 15.

¹⁰ Quote from M. Tomaszewski, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Quote from M. Tomaszewski, *op. cit.*, p. 15.

¹² André Gide, *Notatki o Chopinie / Notes on Chopin*, Polish translation by Magdalena Musiał, Kraków, Oficyna Artystyczna Astraia, 2007, p. 30.

Barcarolle in F sharp major, op. 60, constitutes an example of sensual creation in form of sequence pictures with elements of the landscape. It was written in the period described by Mieczysław Tomaszewski as the time of “romantic reflection synthesis”. In that time the greatest lyrical works of late Chopin were written, in which one can hear the echoes of the *brilliant* virtuoso style and piano play perfection. These means are subject to transformation and become the means of expression. In the opinion of some interpreters of Chopin’s artistic output, it is the nocturnes together with *Barcarolle* that provide the essence of what is the most typical of Chopin, i.e. poetic expression, immaculate beauty of the *cantabile* melody, subtle and sophisticated harmonics, crystal-clear construction. *Barcarolle in F sharp major*, op. 60, takes the audience into the remote areas of colours and sounds resulting from the ever changing tempo and discovering yet new harmonies. Its chanting melody, based on the Italian *bel canto*, develops smoothly and rises to breathtaking climax points. Although its narration remains liberated, the whole work is tightly drawn together by the rhythmic sections of repeating accompaniment, as well as harmonic and instrumental colour ornaments. Having written a work of magnificent shape and brilliant expression, combining the Italian atmosphere of the south with the ambient nocturne style of “the music of the evening and the night”, the composer somewhat “requires that the listener allows to be filled with music, taken away by its rhythm and this way tune in with the mood generated by the work” (K. Berger). Arthur Hedley called *Barcarolle* “the most beautiful of all the nocturnes”, “the peak of Chopin’s lyricism”¹³; Claude Debussy declared it one of the most powerful and riveting pieces of music of the 19th century; according to Tadeusz A. Zieliński it brings “the apotheosis of the sun, weather, warmth and – intense, luminous, [...] blinding brightness”¹⁴. André Gide pointed out the remarkable sensuality of *Barcarolle*, using the following words: “Chopin’s music is penetrated by the play of lights, murmur of the water, wind, leaves. [Chopin] writes *sfogato*. Has any other musician used this word [...] because he needed to depict the air, waft of breeze that comes in breaking the rhythm, unexpectedly refreshing and perfuming the middle section of *Barcarolle*?”¹⁵

In *Barcarolle* the space of nature manifests itself in the categories of the space of internal composition. One can differentiate in it sensitivity to details. As a master of nuance Chopin approaches the smallest detail of the composition. Following this focus on very small spaces, Chopin’s style can be easily traced, the characteristics of which include among others Chopin’s chord, passages, motifs, episodes constituting complete units from the point of view of the construction and expression. They are like cells, atoms, perfectly organised on the inside, links or crystals of the composition. In his creative work Chopin moves as close to his music as possible, in a way working within its microspaces. In the course of writing he polishes every single consonance and every single means of expression, with the particular care for ornaments, figures and motifs. With his creative work the author of *Barcarolle* also comprises the space of the tone in a broader time perspective. Pauses, suspensions, stops – so characteristic of Chopin’s style – come from it and provide for the time plane necessary for the sounds to develop into their mature form. This element is introduced by Chopin’s improvisation, also visible in *Barcarolle*. It evokes yet another category of space, i.e. an undefined, liberated and unexpected space, marked by hesitation, suspension and question mark. As André Gide observes, “Chopin suggests, assumes, insinuates, convinces; hardly ever does he make any firm statements.”¹⁶ Hidden in the smallest details of the composition, in its microspaces, the sensuality of *Barcarolle* touches you with the tones that create colourful, nearly impressionist configurations. These observations may be illustrated by examples 2 and 3.

¹³ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans / Chopin. Man, Work and Resonance*, Poznań, 1999, p. 441.

¹⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans / Chopin. Man, Work and Resonance*, Poznań, 1999, p. 443.

¹⁵ André Gide, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ André Gide, *op. cit.*, p. 24.

Picture 3: Cosmic vision of space in the balance of emotions and intellect – *Sinfonia mistica* by Andrzej Panufnik

Sinfonia mistica offers a reflection of the beauty of the universe and the idea of space (cosmos), invariably present in Panufnik's creative inspirations. His fascination with geometry and the application of geometric formulas in his compositions reveal the human being tightly connected with nature in the area of intellect, which refers to the beauty of space reflected in the beauty of the mind. This observation has been discussed among others by Robert Piłat in his study *Umysł jako model świata (Mind as a Model of the World)*¹⁷. The idea gives Panufnik's works the structure by connecting to the spirituality disguised in the symbols of geometric shapes. As Panufnik once wrote, "I felt that geometric shapes could provide my compositions with an invisible skeleton bringing my harmonic, melodic and rhythmic ideas together into one, create an organised structure from which both the spiritual and poetic expressions could flow freely."¹⁸ He found the geometric configurations that he used for his compositions in both science and mysticism, in religion and art. They all affected him with their hypnotic power.

Panufnik's sixth symphony, *Sinfonia mistica*, belongs to the group of works the formal idea of which is based on the shape of a circle. Panufnik used the fact that six circles of the same diameter build a circle ideally encompassing the identical seventh circle. "There probably exists a simple mathematic formula that explains the phenomenon which for me was a true visual wonder. I was endlessly intrigued by the mystic significance of these circles which impressed me as a convincing symbol of internal harmony,"¹⁹ the composer wrote explaining the idea behind the realisation of his sixth symphony. The figure had an effect on the symphony structure and its material. The aim of the composition was not only to show the technical idea, but also to provide it with some spiritual content. *Sinfonia mistica* is submitted to the number of six due to its "hidden power" and exceptional arithmetic values. "Six" contains "three" which became a source of Panufnik's melodic and harmonic ideas. *Sinfonia* consists of six sections, based on six triads, six melodic formulas, six harmonic combinations written in the time signature of six; additionally, it is the composer's sixth symphony. The idea of such composition was to create a work filled with geometry – "these sixes gave me a possibility to geometrically use the law of proportion for creating the elements of the 'geometric melody', 'geometric harmony', geometric rhythm' and 'geometric time signature'; with these elements I expected to activate effective structural bonds."²⁰

In the process of the narration a few ways of structuring the musical space referring to the geometry of the universe can be observed:

1. the space of harmonics in the sounds of the strings, opening the symphony, coming out of nothingness – the space of a subtle, homogenous colour;
2. the space of the line, realised by the strings and flute (bars 11-16), based on the linear way of filling the space;
3. the space of fast, low forms, points, realised by the groups of 16-notes, kept in a low register, constituting colourful stains, diffused sets and systems;
4. the space of suspended chords, *sostenuto*, in section No 15 of the score, takes over the middle tone register filled with the cello, flute and clarinets, manifests itself as the stage of gradually blooming sounds which become mature in the rich sounds of the wind instruments and strings;

¹⁷ Robert Piłat, *Umysł jako model świata / Mind as a Model of the World*, Warsaw, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN (Publishing House of the Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences), 1999.

¹⁸ Andrzej Panufnik, *Panufnik o sobie*, Polish translation by Marta Gilińska, Warsaw, Niezależna Oficyna Wydawnicza (The Independent Printing House CDN), 1990, p. 341. Original in English: Andrzej Panufnik, *Composing myself*, London, Methuen, 1987.

¹⁹ Andrzej Panufnik, *Panufnik o sobie*, Polish translation by Marta Gilińska, Warsaw, Niezależna Oficyna Wydawnicza (The Independent Printing House CDN), 1990, p. 343-344. Original in English: Andrzej Panufnik, *Composing myself*, London, Methuen, 1987.

²⁰ Andrzej Panufnik, commentary to *Sinfonia Mistica*, In: *International Festival of Contemporary Music "Warszawska Jesień"/"Warsaw Autumn"*, programme booklet, 1989.

5. the space of phases – building a bigger phase out of smaller ones (subphases), the last section of the symphony overlapping the idea of the symphonic combination and culmination, realised by the means of the subphases; they start with *sempre forte*, the moment of overlapping of two spaces, i.e. the sustained chord space of the strings and sharp motif-focused phase of the wind instruments (No 40 in the score).
6. Symmetric space – built up based on repeating motifs, e.g. the last phase of the work constitutes a swift return of the motif from the second phase (No 42 of the score), visible also in the ways in which the sounds of wind instruments and strings are combined, mutually exchanging their sound fields, register extensions and sound settings²¹.

Sinfonia mistica constitutes an apotheosis of unmeasured space; this type of symphony is characterised by its development towards the end and thus it is aimed at the final culmination. The form build-up process achieved through this discourse of softness and sharpness (strictness) – so characteristic of Panufnik – is expressed in “the dynamic unity of the opposites”, in the combination of contrasting moods and means of expression; on the one hand, there is energy, sharpness, livelihood, and on the other – the state of remaining in the lyrical reflexion.

Picture 4: Space of nature as a sign of vitality – *Kundalini* by Marcin Błażewicz

Born in 1953, Marcin Błażewicz is a Polish contemporary composer. He graduated from the Fryderyk Chopin University of Music, at which he is now a professor of composition. In his artistic output he combines elements of philosophy and construction, exploring the depth of the world and human existence. The composer considers the aspect of the wandering mind, presence of symbols and transcendence. In his forms he refers to the topology of space, its events, transfers and variations, aiming at the geometrisation of the musical space based on sound figures. Written in the years of 2000-2001, *Kundalini* focuses on the relations of the human being and nature from the point of view of life, energy and spiritual power, i.e. kundalini, the ideal and practical fundament for the Hindu Tantra, combining the attributes of all goddesses and gods, envisioned as a serpent, goddess or “power”. Kundalini has the potential to activate and release great changes in the human being by leading him or her through the mystic alchemy. It is believed to be a creative power responsible for artistic talents and skills.

Błażewicz’s work “releases” the power of Kundalini in the spatial composition of sounds generated in new aesthetic spaces. Written for six drum sets and live electronics, it is constructed in accordance with the Hindu tradition of the vision of Kundalini awakening and 7-degree process of its rising through mystic paths of spiritual development, which in result leads to the unification with space (cosmos) and general liberation. One of the elements of this composition-spectacle is the play of lights stressing the musical culmination points integrated with the flow of the vital energy, as well as the sounds of human voices produced by instrumentalists-performers and later electronically transformed.

Kundalini refers to spatial sets of percussion music, used in the 20th century by Iannis Xenakis (among others *Persephassa*) and present in the works by Kazimierz Serocki (*Continuum*) and Marian Borkowski (*Spectra*). It also constitutes a manifestation of new poetics of the contemporary times depicted with different means offered by various percussion instruments.

²¹ Examples from the following edition: Andrzej Panufnik, *Sinfonia mistica*, London, Boosey&Hawkes, 1978.

Space is present in musical works – providing the area for inspiration and penetrating their internal structure. Maybe it is a kind of musical kundalini, hidden under the omnipresent domination of time and musical elements. It is time to uncover its dynamic role and unusual power to shape musical works by the means of analysis and interpretation.

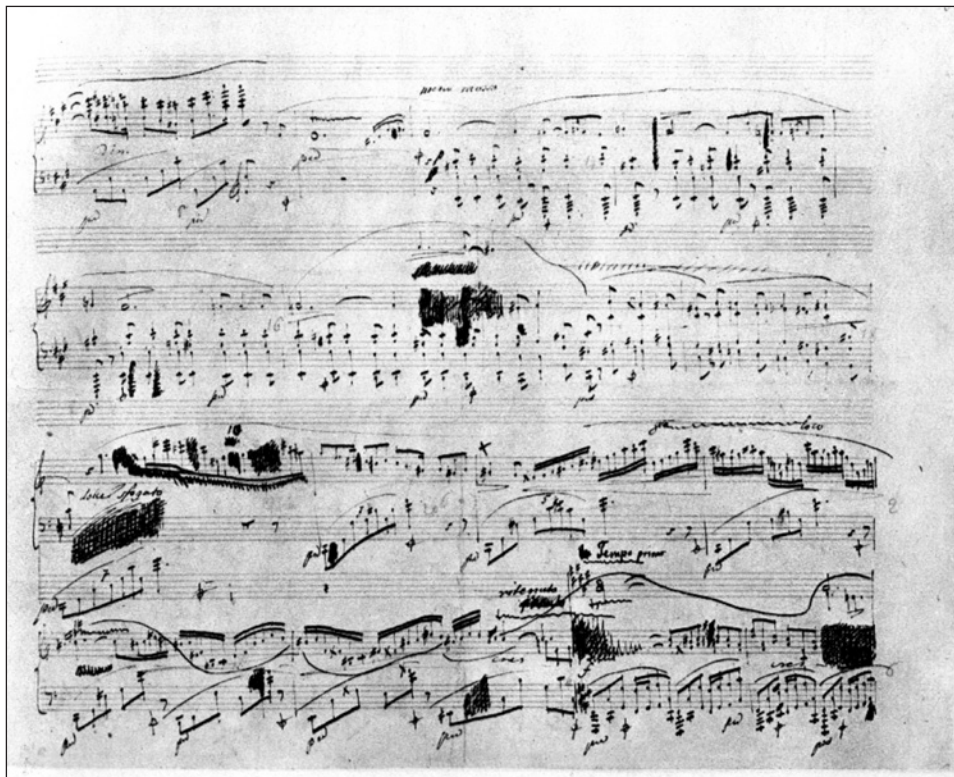
Example 1. Antonio Vivaldi, *Le Quattro stagioni*, Concerto in fa minore “l’Inverno” op. 8 No. 4, RV 297. An example of the word and sound combined, with the use of parts of a sonnet. Glassy sounds of piercing, growing cold (bars 1-11) and violent wind (*orrido vento*) (bars 12-15) ²².

²² Example from the following edition: Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*, Budapest, Editio Musica, 1983, Z. 40 039.



Example 2. Fryderyk Chopin, *Barkarolla Fis-dur op. 60 / Barcarolle in F sharp major op. 60*. The first bars of the composition, illustrating the atmosphere of meditation and lyrical beauty of the piece²³.

²³ Example from the following edition: Fryderyk Chopin, *Barkarolla Fis-dur op. 60*, Faksymilowe wydanie autografów Fryderyka Chopina - Zeszyt 4 / *Barcarolle in F sharp major op. 60*, Facsimile Edition - Book 4, ed. Władysław Hordyński, Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie / Manuscript of the Jagiellonian Library in Kraków, Kraków, PWM, 1953.



Example 3. Fryderyk Chopin, *Barcarolla Fis-dur op. 60 / Barcarolle in F sharp major op. 60*. A quasi-impressionist *sfogato* part illustrating the sensual character of the piece (beginning of the third system)²⁴.

²⁴ Example from the following edition: Fryderyk Chopin, *Barcarola Fis-dur op. 60*. Faksimilowe wydanie autografów Fryderyka Chopina - Zeszyt 4 / *Barcarolle in F sharp major op. 60*, Facsimile Edition - Book 4, ed. Władysław Hordyrński, Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie / Manuscript of the Jagiellonian Library in Kraków, Kraków, PWM, 1953.

To my wife

2+2+2

Sinfonia Mistica

ANDRZEJ PANUFNIK

1=c. 42 (molto andante)
legato possibile

pp *(molto)*

Vni I soli

pp *(molto)*

pp *(molto)*

legato possibile *ten.*

pp *(molto)*

Vni II soli

pp *(molto)*

pp *(molto)*

ten.

Vni I (soli)

pp *(molto)*

pp *(molto)*

Vni II (soli)

© Copyright 1978 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
First publication for sale 1980, United Kingdom.

B. & H. 20464

All rights reserved
Printed in England

Example 4. Andrzej Panufnik, *Sinfonia mistica*, the initial part illustrating the space of harmonics in the sounds of the strings, opening the symphony, coming out of nothingness – the space of a subtle, homogenous colour²⁵.

²⁵ Example from the following edition: Andrzej Panufnik, *Sinfonia mistica*, London, Boosey&Hawkes, 1978.

KUNDALINI

a Hanna Przysucha

MARCIN BLAZEWICZ

(2000 - 2001)

$\text{♩} = \text{ca } 48$

I - VI voce mf

ma - ni pa - dne lu -

RIPETERE 1'-2' (min)

gr.c.prof. I pp cresc pp RIPETERE 3-5x

voce ma - ni pa - dne lu -

II voce pp RIPETERE 3-5x

III voce pp RIPETERE 3-5x

gr.c.prof. IV pp cresc pp RIPETERE 3-5x

voce ma - ni pa - dne lu -

V voce pp RIPETERE 3-5x

VI voce pp RIPETERE 3-5x

gr.c.prof. I p cresc RIPETERE 2-4x

voce ma - ni pa - dne lu -

tmf prof. II p cresc RIPETERE 2-4x

voce ma - ni pa - dne lu -

III voce p cresc RIPETERE 2-4x

gr.c.prof. IV p cresc RIPETERE 2-4x

voce ma - ni pa - dne lu -

gg.tajl.prof. V p cresc RIPETERE 2-4x

voce ma - ni pa - dne lu -

VI voce p cresc RIPETERE 2-4x

Copyst:
Bartosz Kowalski-
-BanaSEwicz
2005

Example 5. Marcin Błażewicz, *Kundalini*, Warsaw, 2005. The initial part of the piece illustrating the spatial arrangement of the tone, together with a reference to the kundalini symbolics.

Katarzyna Szymańska-Stulka

PROSTOR KOT NARAVA V GLASBI, IZRAŽENA Z »OBČUTKOM« IN »ZGRADBO« – ŠTIRJE POGLEDI IZ SKLADB VIVALDIJA, CHOPINA, PANUFNIKA IN BŁAŻEWICZA

POVZETEK

V glasbi je prostor prav tako pomemben kot čas. In prav prostor je tisti, ki glasbenika spodbuja ali nagiba k ustvarjanju. To je mogoče ponazoriti tako:

Vivaldijevi Le quattro stagioni (Štirje letni časi) so nazoren primer zvočnega slikanja in ilustrativne glasbe. Delo se vsebinsko osredotoča na sonete in italijansko slikarstvo. Zvočno plast kompozicije na eni strani sicer določa beseda, a je na drugi strani v njej mogoče zaznati vpliv kontrastnih podob zime, ujetih v okvir besed, ki jih v nadaljevanju orisujejo zvoki. Podoba torej namiguje na človekova čustvena in duševna stanja.

Chopinove Barcarolle v Fis-duru, op. 60 so lep primer čutne stvaritve, ki se pred poslušalcem niza v obliki zaporedja slik z elementi pokrajine. André Gide je nekoč poudaril: »Chopinova glasba je prežeta z igro luči, šumenjem vode, vetra, listja. [Chopin] napiše sfogato. Ali je kateri drugi glasbenik kdaj že uporabil to besedo [...], da bi ponazoril zrak ali vejanje vetra, ki se dvigne, prelomi ritem in povsem nepričakovano osveži in odišavi srednji del Barcarolle?«²⁶

Kozmično videnje prostora v harmoničnem sobivanju čustev in razuma ponazarja Sinfonia mistica Andrzeja Panufnika. V pripovednem postopku lahko opazujemo prostor ubranosti, prostor linije, zasnovane na njegovem linearnem polnjenju, prostor suspendiranih akordov ter simetrični prostor, zgrajen na repetitivnih motivih.

Prostor kot naravo, kot simbol vitalnosti pa ponazarja skladba Kundalini Marcina Błażewicza. Osredotoča se na človekov odnos do narave z vidika življenja, energije in duhovne moči oz. energije kundalini, idealnega in praktičnega temelja hindujskih tanter. Skladba, ki je zložena za šest kompletov bobnov in živo elektroniko, je skladno s hindujsko tradicijo zgrajena na predstavi o prebujanju kundalini in sedmih stopnjah dvigovanja zavesti po mitičnih poteh duhovnega razvoja.

²⁶ André Gide, André Gide, *Notatki o Chopinie/Notes on Chopin/Zapisi o Chopinu/Prevod v poljski jezik* Magdalena Musiał, Krakov, Oficyna Artystyczna Astraia, 2007, str. 30.

Luigi Verdi

PINES OF ROME BY OTTORINO RESPIGHI

Ottorino Respighi is certainly the most widely known and performed Italian composer of 20th century symphonic music around the world. Just think that presently at least 100 compositions by Respighi are recorded on CD, and that, among his most famous works, “I Pini di Roma” and the “Antiche danze” range about 100 different recordings each, while “Le Fontane di Roma” and “Feste Romane” number about 70 each.

Ottorino Respighi was born in Bologna in a flat situated in the historical Palazzo Fantuzzi, in via Guido Reno 8; Ottorino Respighi's baptism certificate is held in the parish registers of the Parrocchia di San Vitale e Agricola. His father Giuseppe was an established pianist while his mother Ersilia Putti came of a relevant Bolognese family of artists and scientists.

Bologna, a city with ancient musical traditions and institutions such as the Accademia Filarmonica (founded in 1666) had established itself as a leading center of music in Europe. Young Mozart himself had turned to Father Martini's school for specialization in 1770. Gioacchino Rossini and Gaetano Donizetti had studied at the Liceo Musicale established in 1804. Respighi studied Violin and Counterpoint at the Liceo Musicale when he was very young and later received a diploma in Composition with Giuseppe Martucci – a protagonist of the Italian musical renewal in the 19th century.

After his early work “Re Enzo”, Respighi met success with his first opera “Semirama”, which was premiered at the Teatro Comunale in Bologna in 1910. In the same year he was appointed member of the Accademia Filarmonica of Bologna. He was always bound to the city of Bologna, even after moving to Rome in 1913, where he taught Composition at S. Cecilia Conservatoire. Today, in his classroom at the Conservatoire, there is a memorial tablet and a medallion.

Today Respighi's remembrance is mostly linked to his so-called “Roman trilogy” (Fontane di Roma 1916, Pini di Roma 1924, Feste Romane 1928); yet he was a prolific composer throughout many musical genres. Respighi used to draw inspiration from the ancient Italian music and with the use of modern composing techniques, he created his own unique personal style, truly mirroring the Italian spirit. Thanks to the royalties for his most famous composition “I pini di Roma”, Respighi bought a magnificent villa upon Rome's hills, the so-called “I pini” villa where he lived until his death in 1936. Later on, the villa was sold and today stands as the seat of an office of the Chinese Embassy.

Among the least known facts about Respighi's life, there is an episode with Toscanini in the evening of 14th May 1931, when the famous orchestra conductor was slapped by a Fascist action squad at the entrance of the Teatro Comunale of Bologna because he had refused to perform the Fascist hymn at the beginning of a commemorating concert dedicated to Giuseppe Martucci. After that episode, Respighi prevented the situation from getting worse and managed to have the permission for Toscanini to leave Bologna undisturbed, escorted and protected by the authorities. Later on Toscanini left Italy, not to return until after the 2nd World War.

After Respighi's death, the Municipality of Bologna asked his widow Elsa Olivieri-Sangiaco permission to keep the Maestro's remains inside “La Certosa” Bologna Cemetery. She agreed upon several specific conditions, which the Municipality accepted and observed: they submitted the monument project to Elsa, and she agreed with the fact that the grave should contain two tombs in order to keep hers in the future, as well. Respighi's wife, a former pupil of his and a talented musician, who had contributed to instill the love of Gregorian chant into her husband, outlived him over 60 years and she died when she was over one hundred years old in 1996 (...she was born in Rome, in 1894).

On Respighi's death's anniversary (18th April 1937) his remains, coming from Rome, were buried at the Certosa with full honours, next to Giosuè Carducci's burial place. It was also stated that the open space in front of the Teatro Comunale of Bologna should be dedicated to the composer, just opposite the house which had belonged to his family; thus, today, this site is named Largo Respighi; on that occasion, it was also stated to dedicate the foyer of the ground floor of the Teatro Comunale of Bologna to Respighi; on that site a bust of the Maestro – which can still be seen today – was erected. Besides this, one of the classrooms of the Bologna Conservatoire was dedicated to Respighi.

Respighi's burial monument is a simple granite tomb only bearing the musician's name. And since the musician had found inspiration and fame in Rome, there came the idea of arranging a Roman floor all around the Bolognese ark. Elsa asked Rome's Governor permission to have and include some square metres of consular road, one of those evoked in the final part of the Pini di Roma. The request was satisfied and Rome presented her with some stones coming from an ancient road and sent also some of the Palatino's laurels to be planted around the tomb. On 21st April 1942, Elsa gave the City of Bologna the autographed sketches of the Pini di Roma, as a present.

On 4th March 2000, a memorial tablet was uncovered on a wall of the composer's native house in Bologna; the text of the memorial tablet which the Accademia Filarmonica placed on a side of Palazzo Fantuzzi is the following.

IN THIS PALACE / ON 9TH JULY 1879 / OUTSTANDING COMPOSER / OTTORINO RESPIGHI / A GLORY OF THE BOLOGNESE MUSICAL SCHOOL / WAS BORN / THE ACCADEMIA FILARMONICA OF BOLOGNA / ON THE THRESHOLD OF THE NEW MILLENNIUM / AS A MEMORY / BOLOGNA AS EUROPEAN CITY OF CULTURE / 4TH MARCH 2000.

In Italy there are two main funds holding Respighi's original manuscripts, all presented as gifts by his wife Elsa Olivieri Sangiacomo: the Respighi Foundation of the Cini Foundation in Venice, given on the 11th July 1967, and the Fund of the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna, given in 1961, on the occasion of the Composer's 25th death anniversary, when a documentary exhibition was organized and the largest and most prestigious classroom of the Conservatory was dedicated to Respighi. It is a very important fund, which is still quite unknown today, and which was checked by Potito Pedarra, Respighi's greatest Italian researcher; it contains a large number of manuscripts of early works, antiques and objects which had belonged to the composer.

In the historical archives of the Municipality of Bologna, there is also the deed of gift relative to these manuscripts. The Ricordi Archives in Milan hold the manuscripted scores of Respighi's most famous works, while some other music scores are held at the Library of the Accademia Chigiana of Siena and at the Historical Archives of the Teatro Regio of Turin. Some more documents can be found at the Biblioteca Casanatense in Rome in "Carte ed Ottorino ed Elsa Respighi", at the State Archives in Milan in "Piccoli acquisti, doni, depositi e rivendicazioni", and at the the Accademia of Santa Cecilia Library in Rom.

It is worth while recollecting also that in April 1956, Respighi's nieces gave the Accademia Filarmonica the Maestro's piano. Ottorino Respighi's nieces (descending of the Maestro's sister Amelia) are Mrs. Elsa Pizzoli Mazzacane and Mrs. Gloria Pizzoli Mangini; among today's living relatives, there is his grand-nephew Emilio Respighi and Emilio Putti, descending of the maestro's maternal family. In 2007 the conductor Adriano gave the Music Museum of Bologna, the grammophone which belonged to Respighi and his collection of 78's offered as a gift from the widow of the musician, Elsa.

Composed in 1924, Ottorino Respighi's symphonic poem "I Pini di Roma" (Pines of Rome) is in four parts, all of which evoking different places in Rome: "I pini della Villa Borghese" (Villa Borghese's Pines), "Pini presso una catacomba" (Pines near a catacomb), "I pini del Gianicoli" (Gianicolo's pines), "I pini della Via Appia" (Via Appia's pines). The autographical sketches of this work are held at the Museo della Musica in Bologna, donated by Ottorino Respighi's widow, Elsa Olivieri Sangiacomo:

Rome, April 21st 1942

These nineteen autographical sheets by Ottorino Respighi are the original draft of the symphonic poem "I pini di Roma".

They are sheets of various formats (sizes), and some of them even contain the bars of other works, since for the initial outlines of his compositions – which frequently used to be also the definitive ones- the Maestro was used to writing on sheets which could be used in part.

I am giving the manuscript which made Respighi's name famous all over the world to the Library of the Liceo Musicale "G.B. Martini" in Bologna, where he was a keen and forever fond pupil

Elsa Respighi

Respighi's manuscript contains all of the main parts, except for the musical transitions which are sometimes omitted or shortened. The pages of the sketches follow the numbers in the definitive score in an almost exact way.

The first part "I pini di Villa Borghese" includes nursery rhymes and children's songs, some of which are of typical Roman origin. This part is quite short and Respighi arranges it in nine sections corresponding to the score rehearsal numbers. It starts upon a pentatonic scale developing at the high notes (B, A,D,F,G), a part of a Misolydian scale which then evolves into a Doric scale with the addition of natural E.

The pentatonic scale sounds as a wave of freshness which *Madama Dorè* (1) perfectly fits, while the Doric one (2) clearly recalls the popular Latio song, where the superimposed fourth chords can well evoke the birds singing; the harmonic voicing also evokes a sort of dominant ninth. Then there follows a modulation upon the Pentatonic scale (B, Ci# ,E, Fi#, A), where the trumpet melody in fourths stands out very well (2), while some other figures feature a Misolydian scale, which later evolves into Doric waves. (3).

After the reprise of *Madama Dorè* (3), the horns recall a children's song, maybe *Zucca pelata* which develops, while the high instruments start a canon upon *Mira la dondonella* (4); here there is a hint of bitonality, which becomes clearer later on (5) with the staccato of the trumpet trio upon A and FIS major, followed by chromatic scales which mime dog barking.

At number 6 there is a varied reprise of 2, which ends in a fragment of the children's song *Girotondo*, while at number 7 there is a short march on yet another nursery rhyme. The *Girotondo* (8) is upon a Lydian scale; it is interesting to observe the way in which Respighi fits these melodies into certain particular scales which are developed by lavish orchestral visions. The *Girotondo* sets upon an arrangement of fifths and octaves on the high notes, and then develops polytonally leading to a whirling coda (9) with a dissonant B.

Luigi Verdi

OTTORINO RESPIGHI: RIMSKE PINIJE

POVZETEK

Respighija se najbolj spominjamo po njegovi tako imenovani Rimski trilogiji (Fontane di Roma, Rimski vodnjaki, 1916), I pini di Roma (Rimske pinije, 1924), Feste Romane (Rimsko slavje, 1928), čeprav gre za plodovitega skladatelja številnih glasbenih žanrov. Respighi, ki je navdih iskal v antični italijanski glasbi, je z modernimi tehnikami komponiranja ustvarjal svojstven, edinstven osebni slog, v katerem pa se je resnično zrcalil italijanski duh.

Simfonična pesnitev I Pini di Roma je sestavljena iz štirih delov. Skladatelj v vsakem obuja spomin na različne predele Rima: I pini della Villa Borghese (Pinije ob vili Borghese), Pini presso una catacomba (Pinije pred katakombami), I pini del Gianicoli (Pinije na Janiculu) ter I pini della Via Appia (Pinije ob Aspijski cesti). Avtobiografske osnutke tega dela, ki jih je darovala skladateljeva vdova Elsa Olivieri Sangiacomo, hranijo v Mestnem muzeju glasbene bibliografije v Bologni.

V Respighijevem rokopisu so shranjeni vsi njegovi glavni deli razen glasbenih prehodov, ki so ponekod izpuščeni ali skrajšani. Strani osnutkov skoraj dosledno sledijo številčenju strani v originalni partituri. Prvi del I pini di Villa Borghese prav tako vsebuje otroške rime in otroške pesmi, med katerimi so nekatere značilno rimskega izvora.

A SONG-CYCLE “THE BIRDS” BY MAREK STACHOWSKI. CONTEMPORARY CONCEPT OF “IMITAZIONE DELLA NATURA”.

**Let the waters bring forth abundantly the moving creature that hath life,
and fowl that may fly above the earth in the open firmament of heaven**

Genesis 1:20

The Bible, which for many years was the only reliable source of knowledge regarding the creation of our planet in the Christian world, seems to clarify the appearance of birds on earth. Since, made by the hand of God, they have come to dwell the skies, many a vivid story is connected with them, numerous functions are given to them, and their mere presence is particularly interpreted in tradition and art of many cultural circles.¹ The image of a bird is present in many myths and ancient beliefs. In the mythologies of Greece and Rome a bird often accompanies gods and men; it is a witness to significant events, a visible sign of the presence of gods. In the ancient Egypt, the image of a bird was interpreted as *the personification of the spirit both human and cosmic*², eventually making it the symbol of gods themselves, such as Horus or Thoth. In Hindu philosophy, a bird symbolised gods' love for humans, delivering the elixir of eternal life to men. In Native American beliefs and among African tribes, birds rule over the powers of elements, and the prehistoric images of men with bird heads symbolised the spiritual side of human nature and a promise of immortality. Birds owe such a particular role in the sphere of man's highest values to wings that give them the freedom to fly evoking everlasting awe and envy in humans. The ability to fly as well as experiences and concepts residing in human collective consciousness, *contributed to, according to Anna Martuszevska, the existence of old and much consolidated stereotypes*.³ The source of some of the notions is once again the Bible, in which a bird becomes a visible form of the Holy Spirit, a herald of peace and hope. *And behold, the heavens were opened to Him, and He saw the Spirit of God descending like a dove and alighting upon Him* – we read in the description of Christ's baptism in the Gospel of St. Mathew (3:16). However, an image of a bird is also interpreted as a sign of Evil, Death or Unrest. *Language phraseology plays a crucial part in forming symbolism*, writes Konrad Górski, *it is created as an effect of initial allegorisation and anthropomorphisation, as well as valuation and observation of the world of nature, and finally as a result of primitive beliefs*.⁴ Apart from expressions such as *strong as an ox* and *sly as a fox*, we also use a saying *free as a bird*. And thus, in the sphere of human microcosms, i.e. life here on Earth, a bird, through its ability to fly, symbolises freedom and the absence of limitations, whereas on the other hand there is no more powerful symbol of captivity and confinement than a vision of a caged bird. Moreover, a bird's song evokes thoughts of happiness and love, but also sorrow and loneliness. A bird's outstanding position in the tradition of animal world symbolism is emphasised by the fact of developing a technique to predict the future from birds' flight. The Latin word *avis*, and the Greek one *ornis* means 'bird', though at the same time it means 'prophecy, soothsayer's sign, omen'; *auspices* or *ornithomancy* are 'practices of reading omens from birds' flight' and an *augur* was a 'seer divining future on the basis of birds' flight'.

¹ Over 60 countries recognise individual bird species as national symbols (including every state of the US has its own bird patron). Compare: *Birds as symbols* in: <http://www.enchantedlearning.com/subjects/birds/Birdsymbols.htm>

² Jack Tresidder, *Słownik symboli*. Wydawnictwo RM, Warsaw 2005, p. 175

³ Anna Martuszevska, *Literackie zwierzyce: wstępna lustracja*. in: *Literacka symbolika zwierząt*, edited by Anna Martuszevska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1993, p. 8

⁴ Compare with Konrad Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*. in: *Z historii i teorii literatury*. Third series, Warsaw 1971

An image of a bird, the variety of its species and the multitude of its colours as well as the special abilities it was endowed with: the ability to take off from the ground and the exceptional way of communication resembling singing made it one of the most frequently used motifs in art, operating on both literal and symbolic level. Many significant landscapes show birds' exceptional beauty and charm, to mention just the works of Polish artists such as Axentowicz, Chelmoński, Malczewski and Wyczółkowski. The representation of a bird perceived symbolically may be found on the paintings of such artists as Hieronymus Bosch, Salvador Dalí and Max Ernst.

In the history of music there also appear compositions referring to a motif of a bird either onomatopoeically – directly to a bird's song (Jannequin's chanson *Le chant des oiseaux*, miniatures of English virginalists and French harpsichordists, fragments of classical compositions, from Leopold Mozart's *Toy Symphony*, through Haydn's *Symphony in G minor "La poule"* – "The Hen" and oratorio *The Creation*, ending with Beethoven's *The Pastoral Symphony*, and finally the creative transcriptions of birds' songs by Messiaen or outright usage of signing birds themselves for example by Kagel in his *Ornithologica multiplicata* for exotic birds) or symbolically to a concept of a bird (e.g. *Vogel als Prophet* by Schumann, *Żar-Ptlica – The Firebird* by Strawiński, *Am Himmel wandre ich.../In the Sky I am Walking* by Stockhausen)⁵.

The tradition of musical interpretations of a bird's image also includes the work of a composer from Krakow, Marek Stachowski's *The Birds* – a cycle of 4 songs with a prologue for voice and 4 instruments, written in 1976.

Marek Stachowski – a composer and a teacher. Born on 21st March 1936 in Piekary Śląskie, died on 3rd December 2004 in Krakow. Between the years 1963-68 he studied composition under Krzysztof Penderecki and music theory at the State Higher School of Music in Krakow. Since 1967 he conducted composition classes at the Academy of Music in Krakow, where between the years 1993-99 and since 2002 until death he held the position of a rector. His creative road represents the turns of fate of Polish music in the 2nd half of the 20th century. At first his music is characteristic for its neo-classicist style as well as sonoristic avant-garde, whereas later for neotonalism and classical polyphony. However, his work also contained individual traits, such as clarity of structure, elegance of sound and distinct atmosphere.

The Text

*The key to this work, the composer admits, is my fascination with literature, especially poetry. I was captivated once by Tadeusz Hołuj's poem, "The Birds" from which I took some fragments. And thus the first part of the vocal cycle of the same title was created. Later, I completed it with the poems of other writers, all beginning with "h": Paweł Hertz, Jerzy Harasymowicz, and Zbigniew Herbert. I found the same metaphor of a freedom bird in their work.*⁶

Tadeusz Hołuj's poem is a fragment of a 6-part poem titled *The Birds* (1960),⁷ written irregularly, without rhymes.

⁵ Krzysztof Bilica, *Wieszcy ptak Gamajun. Obraz Wasniecowa, wiersz Błoka, pieśń Szostakowicza.*
in: <http://www.kalmar.gda.pl/~muzykapowazna/eseje/Gamajun.html>

⁶ *O edukacji artystycznej. Rozmowa z profesorem Markiem Stachowskim, rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie.*
in: <http://www.wsp.krakow.pl/PL-asc/konspekt/18/gosc18.html>

⁷ Tadeusz Hołuj, *Wiersze*. Wydawnictwo Literackie, Krakow 1960

<p>Ptaki wody przynoszą deszcz, Ptaki ognia przynoszą burzę. Co przynosi ptak twojego wzroku? Jego <u>przełot</u> nad nami, nad łąką piegowatą, nad piersiami cień i blask. Oślepiś ptaka - piękniej śpiewa. Ode mnie <u>odleciał</u> wzrok, mam spojrzenie ślepcy na koniuszkach palców i to, co mówię, należy do niezrozumiałego, do wilgi w brzezynie może, może do <u>łotu</u>, do cienia i do blasku.</p>	<p>Water birds bring rain, Fire birds bring storm. What does a bird of your sight bring? Its <u>flight</u> over us, over a freckled meadow, over the bosom shade and shimmer. Blind the bird – its song more beautiful. Vision <u>flew</u> away from me, I have blind man's sight at the tips of my fingers and what I say belongs to that which is inexplicable, to a golden oriole in a birch grove maybe, maybe to <u>a flight</u>, to shade and to shimmer.</p>
--	---

The motif of a bird is connected with the selected elements, senses and phenomena: with water, fire, sight and touch, with shade and shimmer. Three pairs of antinomic concepts seem to refer to the emotional sphere of the poem's lyrical persona, bringing to foreground the contrast of that which is visible and bright with that which is unseen and dark.

A similar juxtaposition of "light and shade" is characteristic for the poem by Paweł Hertz from his collection titled *Katarynka* [Barrel Organ] (1983)⁸ including 8 lines divided into 2 four-line stanzas. The poem is part of a cycle written in regular heptasyllable (syllabotonic in the first stanza) with an alternating rhyme scheme.

<p><i>Niebem lecą żurawie, pióra w zorzy się złocą. Na zielonej murawie błyszczą rosa przed nocą.</i></p> <p><i>U płota uwiązany koń nogą grzebie, parska. Grób świeżo zaorany, a na nim kwiatów garstka</i></p>	<p><i>Heavenward fly slender cranes, twilight gilds their light feather Green turf with glittering stains dew till night comes together.</i></p> <p><i>A horse tethered by a fence pawing the black earth, snorting Freshly ploughed grave makes no sense on top flowers scattering</i></p>
--	---

It presents two contrasting lyrical situations, the first reflects a peaceful aura of an approaching evening emphasised by a motif of flying birds as well as notions connected with light; the second one brings an opposing sense of anxiety and dread with a motif of a tethered horse and a grave.

The third composition Stachowski selected is a poem by Jerzy Harasymowicz published in the volume titled *Ma się pod jesień* [Autumn is Coming] (1962).⁹

⁸ Paweł Hertz, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1983

⁹ Jerzy Harasymowicz, *Ma się pod jesień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1962

Wilga wykąpana w ulewie
świeci się oślepiającym złotem

Cudownie jest **wildze**
nie interesuje ją co będzie po ani co było
przed lotem

Jeszcze trochę jest **wilga** wilgotna
Jeszcze jest taka spłakana taka słotna
Jeszcze siedzi na gałązce nieruchomo żeby jej nie spadła
słoneczna korona

I już leci za światła motylem jak cytryna rzucona

A golden oriole bathed in rainstorm
shimmers with blinding gold

Tis' wonderful for the **golden oriole**
not interested what is after and what
was before the flight

Still the **golden oriole** is damp
Still it is so tearful and rainy
Still it sits of a twig immobile so that its
sunny crown does not fall off

And already it is flying following butterfly's
light as a thrown lemon.

Outwardly it seems that the poem does not contain complex metaphors as the other poems do, but it has a light nature which brings intellectual relief from the rest of the cycle. It presents a lyrical situation with the participation of a bird the poet glimpsed. In actuality, this lyrical moment evokes thoughts of a moment's elusiveness, its fleetingness and the irreversibility of passing time. Time expressions have a special meaning in the poem: "before" and "after", just as the anaphora of the word "still" or the word "already".

The last piece is a passage from the poem *Dojrzałość* [Prime of Life] by Zbigniew Herbert (1957), in which contrary to Harasymowicz's realistic "moment", Herbert seems to present a metaphorical process of achieving maturity by juxtaposing that which once "was", a youthful time of "storm and stress" (ger. *Sturm und Drang*) with that which is "now", a mature awareness of the inevitability of death and readiness for the end. The image of a bird referred to in the poem may be interpreted as a symbol of man, who while young yielding to rebellion and love, and in his old age shunning fame and publicity. A river would be the symbol of his transformation, a river of regret which dries out absorbed by the sand – an eternal symbol of purification.¹⁰

W gnieździe uplecionym z ciała
żył **ptak**
bił skrzydłami o serce
nazywaliśmy go najczęściej: niepokój
a czasem: miłość
wieczorami
szliśmy nad rwącą rzekę żalu
można się było przejrzeć w rzece
od stóp do głów
teraz
ptak upadł na dno chmury
rzeka utonęła w piasku
bezdadni jak dzieci
i doświadczeni jak starcy
jestemy po prostu wolni
to znaczy gotowi odejść

In a nest weaved of flesh
a **bird** lived
it beat its wings against a heart
most often we called it: anxiety
and sometimes love
in the evenings
we would go to the banks of a rapid river of regret
you could see your reflection in the river
from head to toe
now
the **bird** fell to the bottom of a cloud
the river drowned in sand
helpless as children
and experienced as old men
we are simply free
that is ready to depart

¹⁰ Zbigniew Herbert, *Dojrzałość* from the volume *Hermes, pies i gwiazda*. [Hermes, Dog and Star] Czytelnik, Warsaw 1957

The four presented poems clearly differ from each other in terms of size, structure and style. However, in the stratum of selected words and in terms of applied metaphors, they are similar and have certain common elements. They all belong to a collection of texts often chosen by Stachowski. Tomaszewski refers to these texts as those that are *marked with the light and beauty of life, sometimes touching the bottom of human existence*.¹¹

Musical Interpretation

The cycle was written for a high female voice¹² and a clarinet, violin, alto and cello. In selected composition fragments, the instrumentalists also use the unconventional gong sound obtained by rubbing the gong with a bow or a brush.

In an interview with Adam Korzeniowski, Marek Stachowski admitted: *Penderecki inculcated in me a cult for form, whereas I always wanted to arrange harmonics, melics, expression anew... That's why musicologists, as if combining those two inclinations, of romanticising and strict formatting, claimed that my aesthetics are that of elegant music. Małgorzata Janicka-Słysz says that "it is smooth music albeit with a twist"*.¹³

This strict formatting in the cycle is marked by a number 5, being a sum of 1+4: voice + four instruments, *Prologue* + four parts: *Canzona I, Serenata, Intermezzo, Canzona II* (there is an analogy visible here to the cycle anticipating *The Birds, Five Senses and a Rose*, 1964 also made up of 5 parts for voice and 4 instruments). In the titles of the individual parts of the cycle, the composer intentionally refers to traditional vocal and instrumental forms and genres: to epical, authentic introductions anticipating the main motifs and topics of a proper composition part, to medieval, lyrical and dramatic work of Provençal troubadours, and finally to musical intermedia – connectors, light and serene “respites” from the serious tone of the main narration.

Out of the 5 miniatures, the fourth one is the shortest, and the second one the longest. The sequence of the cycle's compositions is dominated by contrast, resulting from the differences of the texts. The contrast is increased every time by a different sequence of specific reoccurring composer's concepts, both in the vocal part as well as its accompanying instrumental layer.

Many systems organising the sound material coexist in *The Birds* cycle: beginning from a few-tone scale, through a whole-tone scale and ending with a full chromatic scale. Together with dissonant sounds there also appear consonances. From a polychromatic palette of intervals, the composer seems to once again favour a minor third and a tritone, which as Leszek Polony said have *fatalistic connotations* and evoke a concept of *metaphysical dread*.¹⁴ Four types of texture and sound structures are a starting point for the cycle's musical structure. They are presented in the prologue – a presentation of the composer's ideas.

In the sequence of how often they appear in the composition, these are: **horizontal dynamic** structures, dominated by fast ascending and descending successions;

¹¹ Mieczysław Tomaszewski, *Wolny ptak i smuga cienia*. in: "Tygodnik Powszechny" No. 52 (2894) 26 December 2004

¹² The vocal part was written especially for an outstanding soprano interpreter of contemporary music, Olga Szwaigier. After the composition's premiere performance during the *Warsaw Fall Festival* in 1978, Olgierd Pisarenko wrote *The singer has such an exceptional voice timbre! It is not a "grand" voice, its colour is rather boyish, "naive" and thus so extremely fascinating! "The Birds" must have been especially calculated for the qualities of such a voice.*

Olgierd Pisarenko, WJ'78 Serocki, Meyer, Stachowski. in: "Ruch Muzyczny" no. 23 1978

¹³ *O edukacji artystycznej...* op. cit.

¹⁴ Leszek Polony, *Twórczość Marka Stachowskiego. Przyczynek do syntezy*. in: *Muzyka polska 1945-1995*. edited by Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwaigier, Akademia Muzyczna w Krakowie 1996

Example 1. Prologue excerpt¹⁵

horizontal static structures, such as persistent repetitions of a sound or a motif or long-lasting tones and **vertical static** structures – consonances compiled with each other;

Example 2. Prologue excerpt

and finally **vertical dynamic structures** – the same or different consonances succeeding each other at a fast tempo.

Example 3. Prologue excerpt

¹⁵ all examples quoted after the score: Marek Stachowski, *Ptaki na sopran i instrumenty*. PWM Krakow, 1978

Leszek Polony presenting Stachowski's musical language writes that *its integral element is the symbolism and expression of certain selected means of sound*.¹⁶ In Stachowski's composition, horizontal dynamic structures imitate a bird's flight in an almost onomatopoeic way, they usually function as an opening (*Canzona I and Intermezzo* start with them), or to increase tension. Horizontal static structures also open narration but in the remaining 3 parts of the cycle *Prologue, Serenata and Canzona II*. On one hand they emphasise the serene nature of the textual content, and on the other create a background for the vocal part, that is for the text of particular significance. Vertical static structures most often function as closing elements: they have a nature of resounding, resonating with that which was before. Vertical dynamic structures appear least often in the composition, referring to the specifics of folk music or evoking an idiom of classical romantic harmonics.

The **Prologue** includes three phases of succession, including one or more of the abovementioned structures in a logical sequence.

In the next songs, the music follows the text, and thus the sound structures and the style of the vocal utterance depend on the content – its literality or figurativeness.

And thus, it is **Canzona I** that brings the most varied musical material – every line of the poem is elaborated into a composition. Both declamation and cantilena as well as expressive vocalisation are present in the vocal part. Four textural and sound structures interpenetrate each other in the instrumental part, dominated by horizontal structures.

The image shows a musical score excerpt for 'Canzona I'. It features a vocal line (S) and three instrumental parts: violin (vn), viola (vl), and cello/contrabass (vc). The vocal line includes lyrics: 'Pia - ki wo - dy pier - do'. The instrumental parts consist of horizontal lines with notes and rests, indicating a static texture. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the vocal line and the three instrumental parts. The second system shows the vocal line and the three instrumental parts, with a final measure marked with a triangle symbol.

Example 4. Canzona I excerpt

The two-phase **Serenata** is dominated by the cantilena singing of the solo voice together with horizontal static structures of instrumental accompaniment.

¹⁶ L. Polony, op. cit.

Example 5. *Serenata* excerpt

Static evolves into dynamic at the moment of intensified textual content featuring the motifs of anxiety and death.

Example 6. *Serenata* excerpt

Intermezzo is typical music of the moment. The moment-like nature of the content is stressed by the applied means: recitation of a large amount of text at a fast tempo backed up solely by “fidgety” dynamic structures of instrumental accompaniment: dominating horizontal and short vertical structure: a few fourth and fifth chords referring to the sound of folk music.

Example 7. *Intermezza* excerpt

Canzona II, just as the prologue, includes three phases of succession. Contrary to *Intermezza* preceding the final part of the cycle, *Canzona II* uses almost exclusively static structures, horizontal in the opening and closing phases of the song, vertical in the middle phase. Together with the last words of Herbert’s poem, the message of the whole cycle, the composition reaches culmination, in which from a vertical dynamic structure of consonances in the instrumental part, there ultimately emerges the E major chord which may be interpreted here as a musical symbol of freedom.

5>
E
 5

Example 8. Canzona II ending

The Birds cycle by Marek Stachowski is a musical interpretation of poems different from each other in terms of poetics but presenting a similar balance of emotions accompanying, on one hand, the apotheosis of life and admiration for the beauty of surrounding nature, and on the other, problems of existential nature. In Krzysztof Droba's opinion *what might be striking in a juxtaposition of poems, achieves qualities of a desired contrast between the parts in the cycle of songs. Besides, that what divides the poems is not as important for the composer as that which connects them.*¹⁷ The superior category of the cycle's expression seems to be lyricism encompassing the musical layer directly from the unusual aura of the texts. Stachowski creates exceptional word-and-sound associations, making them not only the most significant element integrating the subsequent miniatures of the cycle but also a specific neo-Baroque musical rhetoric in which contemporary textural and sound solutions become individual rhetoric figures.

¹⁷ Krzysztof Droba, *O Festiwalu Muzyki Współczesnej polifonicznie. Królestwo Pieśni i księstwo Tasmanii*. in: „Odra”, no. 6 (208), June 1978

Agnieszka Draus

**CIKEL PESMI THE BIRDS (PTIČI) MAREKA STACHOWSKEGA
SODOBNI KONCEPT »IMITAZIONE DELLA NATURA«**

POVZETEK

The Birds (Ptiči), ciklus štirih pesmi s prologom za glas in štiri glasbila, ki ga je leta 1976 zložil Marek Stachowski, skladatelj iz Krakova (1936–2004), je v resnici glasbena upodobitev poljskih pesmi (avtorjev Tadeusza Hołuja, Paweła Hertza, Jerzyja Harasymowicza in Zbigniewa Herberta), katerih poetike se med seboj razlikujejo, a jih vendarle družijo podobna uravnoteženost občutij, ki jo na eni strani spremlja povečevanje življenja in občudovanje lepote narave, ki nas obkroža, na drugi pa vprašanja eksistencialne narave. Po mnenju Krzysztofa Drobe »prav tisto, kar je v sami razvrstitvi pesmi najbolj nenavadno, ponudi zeleno nasprotje med posameznimi deli pesemskih ciklov. Poleg tega pa za skladatelja ni tako pomembno tisto, kar pesmi loči, marveč bolj tisto, kar jih združuje.« Videti je, da je najvišja kategorija izražanja v tem ciklu liričnost, ki plasti glasbe zajema neposredno iz nenavadnega fluida besedil. Stachowski ustvarja izjemne zvočne in besedne asociacije (t. i. glasbene strukture: horizontalne in vertikalne, dinamične in statične), iz katerih se potemtakem ne porodi le najpomembnejši element, ki združuje zaporedne miniaturne cikla, marveč svojstvena, neobaročna glasbena retorika, v kateri se sodobne strukturalne in zvokovne rešitve prelijejo v posamične retorične figure.

SCHWARM ODER WANDERKLANG? AM BEISPIEL VON G. LIGETI UND A. HÖLSZKY

1961 kommt das Werk *Atmosphères* von György Ligeti zur Welt, das für die Neue Musik Grenzübergang war. Die Abschaffung der Intervallik als strukturbildender Faktor und die Distanzierung von der hierarchischen – klassisch-romantischen, aber auch von der seriellen – Formgebung verändert gründlich das Musikdenken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es kommt zu einer radikalen Erneuerung der Klangform, die oft als unartikulierte Geflecht (Netzkomplex) – nicht ohne den Einfluss der elektronischen Musik – in ständigen Transformationen und Modifikationen lebt. Die davon entstehenden labyrinthische Endlosigkeit, nicht-lineare Dynamik, Mehrdimensionalität, ständige Variierung und Überorganisation zugleich – das sind alles Merkmale, die sich den ganzheitlichen Phänomenen der Natur annähern.

Die Form als eine Art Organische, als eine wie Pflanze wucherndes Gewebe war schon Debussy vertraut, dessen Musik Ligeti als „Klangchemie“ bezeichnete. Der Klang wurde „humanisiert“ und die musikalische Komposition näherte sich zu einem, immer einmaligen Lebewesen. Dieses Phänomen, das für die Neue Musik von pragmatischer Bedeutung ist, wird hier am Beispiel des Schaffens der 1953 geborenen deutsch-rumänischen Komponistin Adriana Hölszky erleuchtet.

Das umfassende¹ Werk dieser bedeutenden Vertreterin der heutigen (Post)modernen Epoche ist von synästhetischen Merkmalen gekennzeichnet – eine Folge ihres schon in der Kindheit entstandenen Interesse für das Visuelle und das Bildnerische, vor allem aber für die „allwissende“ und „allfühlende“ Naturwelt. Wenn Hölszky ihre Arbeitsweise erklären will, denkt sie an die biologischen Systeme: „Aus dieser Arbeit geht hervor, dass wie in den biologischen Systemen ein **dynamisches Gewebe** mit **selbst** aufbauender, erhaltender, verändernder und auflösender PROZESSE sich manifestiert“. Auch in der Musik gibt es „**geschlossene Teilsysteme**, die unabhängig funktionieren und sich trotzdem koordinieren lassen, dadurch, dass **strukturelle Spannungen auskomponiert werden**“.²

Der Chaos und die Ordnung

Betrachtet man genauer diese Äußerung, findet man die prägenden Ideen ihrer Kompositionsmethode. Das Werk versteht die Komponistin als selbstorganisiertes System von Prozessen und Ereignissen mit unabhängig funktionierenden, in sich geschlossenen, doch energetisch verbundenen Subsystemen. Die Beziehung Chaos-Ordnung³ wird dadurch zum grundlegenden Prinzip ihres Schaffens. Hölszky schildert diese Beziehung als GLEICHZEITIGKEIT der komplementären Kräfte⁴: d.h. als ständige Transformationen zwischen der maximaler Individualisierung und Homogenisierung des Materials, einerseits und im Gegenteil – Zurückkehr zum ursprünglichen Kern als Anfang eines neuen Zustands, andererseits.

¹ Darunter sind fünf Musiktheaterwerke, viele Stücke für große und kleine (Vokal)instrumentale Besetzungen, Kompositionen für solistisch besetzten Chor mit oder ohne instrumentale Begleitung.

² Adriana Hölszky, Aspekte der eigenen Arbeit, 1996, Manuskript, S. 2.

³ Mehr über diese Problematik siehe Maria Kostakeva, „Die imaginäre Gattung. Über das musikalische Werk G. Ligeti, 3. Kapitel „Die musikalische Form als organische Struktur: die Übergänge vom Chaos zur Ordnung und das Verfahren der musikalischen Formbildung.“ Frankfurt 1996, S. 49-76.

⁴ Hölszky im Gespräch mit der Verfasserin am 11. März 2008.

Die ständige Bewegung von der ursprünglichen Substanz zur organischen Wucherung der Form und umgekehrt ist ein Naturgesetz. Es entstehen in jedem Moment neue Verbindungen, Zusammenwirkungen und – auf dem Grund der Selbstbezogenheit der einzelnen Episoden – Rückkopplungsprozesse, die nicht programmiert sind. Die einzelnen Elemente existieren zwar unabhängig voneinander, werden aber durch eine Art „strukturelle Gravitation“ (Hölszky) Teile des gesamten Gewebes.

Das Strukturierte und das Chaotische in der Musik Hölszkys werden gleichzeitig zum Leben erweckt und in verschiedenen Konstellationen involviert: Sie entfalten sich simultan, neben- oder gegeneinander. So im ständigen Pendel zwischen der Formung und Um-formung, Gestaltung und Um-gestaltung, der Verwandlung und dem Einsturz, dem Fließenden und dem Abruptem wird das Energiepotenzial ihrer Musik akkumuliert. „Ruhe an sich, die gibt es gar nicht. Wirkliche Ruhe entsteht nur dort, wo vielen erregten Ereignisse sich auf ein Gleichgewicht untereinander zubewegen.“⁴⁵

„Die Klänge werden durch die Komposition zur Natur“

Wenn Hölszky ihren spezifischen Verfahren mit vorstrukturierten⁶ Figuren (Modulen) erklären will, verwendet sie Begriffe aus der Biologie: Kleine Tiere, Insekten, Pflanzen, Steine. Dinge und Ereignisse aus der organischen Natur bevölkern durchaus ihre Musiklandschaften. Aus einer „Vogelperspektive“ gesehen, erscheinen ihre Figuren zweidimensional und „mikroskopisch“. Schon bei einer ersten Berührung mit ihrem Musikwerks bewundert man die filigrane Arbeit am Detail und die fein differenzierten, ineinander gesplitterten Schichten ihrer Partituren: Es ist ein „mikroskopischer Farbtupfen“, ein ständiges Lauschen an den kleinsten Einzelheiten der klingenden Materie. Dafür sorgen die von ihr immer verschiedenartig definierten Ortungen des Klangproduzierens, das sogar in den Titeln einiger ihrer Werke vorkommt. Z.B. ihr Zyklus *Segmente I* (1992) bezieht sich auf sieben Klangzentren (Pikccoloflöte, Akkordeon, Euphonium, Cymbalon, Klavier, Kontrabass, Schlagzeug), *Segmente II* (1992) für Klavier und Zymbal auf zwei, und *Segmente III* (1993) für Oboe, Akkordeon, Kontrabass – auf drei Klangzentren. Gemeint ist das Erzeugen auskomponierter, durch die verschiedenen Instrumentalfarben individualisierter Klangräume und Zeitebenen, die bei ständigen Perspektive-Wechsel zu einem Kontinuum gebracht werden.

„Die Ortung des Klangs zusammen mit der Sinnlichkeit und der Unverwechselbarkeit des Klangs bekommt eine enorme Rolle“, teilt die Komponistin mit und erklärt: „Die lupenhafte Empfindung, die enorme Vergrößerung von mikroskopischen Details bedeutet Verfremdung, Verwandlung der Perspektive.“⁴⁷ Das Verblüffende an diesem Gedanken ist die Idee der Durchdringung von Großem und Kleinem, von Ferne und Nähe durch die Vogelperspektive. Die Skizzen zu ihren Werken rufen Assoziationen mit rätselhaften „Liliputstädte“ und merkwürdigen Lebewesen hervor.⁸

Abb. *Gemälde eines Erschlagenen*

I
n ihrem *Stück Wolke und Mond* für Cello und Akkordeon wandern die Klangimpulse beider Instrumente wie Vogel, Schmetterlinge und Irrlichter im schillernden, in subtilen Schattierungen glänzenden Raum. Durch die Verwendung ungewöhnlicher Register (extrem hoch für das Violoncello) und Spieltechniken (Flagolett-Figuren, Tremoli, Trillern) entstehen Schwingungen, in denen die poetische Atmosphäre des japanischen Haiku ihren musikalischen Ausdruck findet: „Wolke und Mond, beide das gleiche. Täler und Berge, jedes verschieden. Sind es nun eins oder zwei?“ Der letzte Satz lässt sich vollkommen auf die beiden Instrumenten übertragen: die bizarre Mischung von schwebenden Klangfarben schafft den Ausdruck von einem seltsamen Instrument – als ob aus einem anderen Planet.

⁵ Hölszky, *Zu Dämonen*: in fünfte musica viva veranstaltung 2006/2007. Freitag 23. Februar 2007.

⁶ Diese für das postserielle Denken charakteristische Technik der Vorgestaltung beruht auf der Vorbereitung der Materialdisposition teilweise im Voraus, wonach das eigentliche Komponieren beginnt – d.h. Variieren, Präformieren und Umstellen des ursprünglichen Materials.

⁷ A. Hölszky, Das schwarze Loch im Universum, A. Hölszky im Gespräch über *Die Wände* mit Wolfgang Hofer, in: Oper Frankfurt Magazin S. 8.

⁸ „Du arbeitest in Vorstrukturierungen von Tieren oder Steinen oder Farben, ohne zu denken, einfach nur spielen. Du baust dir eine Stadt mit kleinen Tieren oder mit Menschlein und siehst sie vom Flugzeug aus. Denn du musst ein größeres Geheimnis machen als das Geheimnis am Anfang ist, das Geheimnis bauen.“ Siehe Gisela Gronemeyer, „Du musst das Geheimnis bauen... Adriana Hölszky – Komponistenportrait,“ Musik/Texte 65, S. 35.

Musik:

Der Schwarmklang

Hölszky erklärt gerne die strukturelle Rolle ihrer auskomponierten ‚Naturgeheimnisse‘. Anlässlich ihrer Oper *Die Wände* schreibt sie: „Die Fliegen, die imaginären Hühnerhöfe, die imaginären Pflanzen und Tiere sind als Klangfluidum strukturell und zusammenbildend tragend für die ganze Oper.“⁹ Handelt es sich hier nur um bildhafte Metaphern¹⁰ oder um organische, energiegeladene Modelle, die in einem „Klangfluidum“ artifizuell gestaltet sind? Was sind das für Kräfte, die „unter der Erscheinungsform“ (Hölszky) liegen und durch Analyse kaum zu begründen sind?

Es zeigt sich ein ästhetisches Phänomen, das wieder an die Naturereignissen erinnert: **der Schwarm**¹¹. Mit diesem Begriff erklären die Naturwissenschaftler das Verhalten verschiedener Tiere, Fische und Insekten bei Wandern bezeichnet wird. Meistens entwickelt der Schwarm solch eine hohe Geschwindigkeit, die über mehrere Tausend Kilometer durchhalten kann. Es wird behauptet, dass die Fortbewegung in geschlossenen Gruppen eine Verringerung des Energieverbrauchs bewirkt. Die physiologische Basis, die es den Individuen eines Schwarms ermöglicht, ihre Bewegungen zu synchronisieren, wird in den Spiegelneuronen, d.h. in den Nervenzellen vermutet. Ein ähnliches Ereignis ist **die Stampede**, die die Fluchtbewegung der Tiere, wie auch um die Menschenmengen, die sich in einer extremen Situation befinden – Krieg, Erdbeben, Brand usw. charakterisiert. Bezeichnend ist dabei die enorme, dadurch entstehende Energie: Es werden ständig neue Eigenschaften oder Strukturen auf der Makroebene des Systems infolge des Zusammenspiels seiner Elemente herausgebildet.

Eine bessere Schilderung der Schwärm- und Stampede-ähnlichen musikalischen Strukturen Hölszkys könnte man sich kaum vorstellen. Wie beim Schwarm, auch bei ihrem von Komponistin selbst definierten „Wanderklang“ gibt es keine zentrale Steuerung seiner Bestandteile und einzelnen Elemente. Als Folge wechselnder Klangimpulse und der auf diesem Grund immer verschobener Klangzentren ändern die Klangereignisse ununterbrochen ihre Dynamik, Richtung und Geschwindigkeit. Es zeichnet sich ein rotierendes Klangbild, in dem auch die Naturphänomene und Ereignisse einbezogen werden. Die Geschwindigkeit der geschleuderten Klangpartikeln wird so hoch – wie beim Schwarm –, dass sie nicht mehr spürbar, sondern als Stilstand wahrgenommen wird.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Komponistin, um ihren Schwarm(Wander)Klang zu erklären, sich mit den Begriffen aus der Naturwissenschaft bedient. Sie spricht von „Raumrotationen“ oder von „Kreisläufe unterschiedlicher Komplexität“, die „eigene Dramen zwischen den Räumen, Katastrophen zwischendurch, wie auch verschiedene innere und äußere Explosionen“¹² produzieren.

Bezeichnend in diesem Sinne ist ihre jüngste Komposition *Formicarium* (2010) für 36 gemischte Stimmen. „Ich habe viel über Formicarien, also spezielle Terrarien zur Beobachtung und Haltung der Ameisen, gelesen und fand, dass die künstliche Haltung von Ameisen genau das ausdrückt, was in diesem Werk dargestellt ist. Hier ist jeder Singer Individuum und zugleich Teil eines komplexen Ganzen, das sich sehr schnell und ohne Vorwarnung ändert. In der Ameisenwelt ist es auch so, dass jede Ameise exakt seine Aufgabe kennt und gleichzeitig immer im Kontakt und Austausch mit den anderen steht.“¹³

⁹ A. Hölszky, Das schwarze Loch im Universum, Oper Frankfurt Magazin, S.8

¹⁰ Über die strukturierende Rolle der Metapher in der zeitgenössischen Musik vgl. Maria Kostakeva: „Metapher – Denkart, Weltanschauung oder Methode“, in: BSIM 36/2003, S. 5-23.

¹¹ Siehe Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi u. Kai van Eikels (Hrsg.): *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Rombach, Freiburg 2008 ISBN 3793095002; Eva Horn, Lucas Marco Gisi (Hrsg.): *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Bielefeld: transcript 2009. ISBN 978-3-8376-1133-5

¹² Adriana Hölszky im Gespräch mit der Verfasserin in Bezug auf *Der Gute Gott* am 12. Februar 2005.

¹³ Adriana Hölszky, siehe Sybille Kayser, Spiel mit menschlichen Stimmen, in: musica viva 9/07/10 München.

Durch die Gegenwirkungen verschiedener Felder und Bewegungsmuster befinden sich die (näher kommende- sich entfernende, sich verdichtende-sich ausdehnende, vertikale-horizontale) Klangräume immer im Wandel. Die musikalische Komposition wird zur Totalität von heterogenen Schichten, deren einzelne Komponente – wandelnde Klangkörper und -räume, verschiedene Texturen, Sing- und Sprachartikulation, melodische und rhythmische Gebärde - eine fließende Ganzheit bilden. „Mein Ziel ist es, so viel Variabilität wie möglich innerhalb der Gruppe zu finden, aber auch, dass der Raum so abwechslungsreich wie möglich mit vielen unterschiedlichen Klängen gefüllt wird.“¹⁴ Man versteht dadurch auch eine andere, philosophisch geprägte Äußerung Hölszys: „Es zeigen es sich zugleich „das Diskontinuierliche der Wirklichkeit, die Mehrgleisigkeit der heterogenen Zeitebenen innerhalb der Musik und die unabhängigen existenziellen Zeiten des Komponierens“¹⁵.

„Der Raum öffnet sich nach innen“¹⁶

Bei solcher ganzheitlichen Betrachtung der musikalischen Prozessen zeigt sich die Ambivalenz zwischen der äußeren und inneren Welt: Die Annäherung zur Naturwelt, dem Makrokosmos, wird unmittelbar mit der Enthüllung der inneren Welt, dem Mikrokosmos verbunden. Visionen und Erfahrungen von außen und innen, von breit und eng fließen ineinander. So wird die Musik zugleich zum Erlebnis der innerlichen Klangenergien. Das zeigt sich sogar in den Beteiligungen einiger ihrer Werken – z. B. *Innere Welten I* (für Streichtrio) und *II* für (Streichquartett, 1981), *Monolog* (1977), *Tragödia. Der unsichtbare Raum* (1996/7).

Durch die Aktivierung des Schöpferischen als innenseelische Instanz kommt es zu ständigem Zusammenfließen von immer neuen Elementen im Laufe der zeitlichen und räumlichen Prozesse. Unbekannte Qualitäten bilden sich spontan heraus, die die Klanglichkeit in jedem Moment verändern. So wird der Wanderklang- („Schwarmklang“) zum körperlichen und sinnlichen Medium. Zu dem Spontanen und Unvorhersehbaren kommen dabei auch vorprogrammierte strukturelle und energetische Spannungen.

Mittelpunkt der Chorkomposition *Dämonen* für 48 Stimmen und Orchester (2006) ist eine Furcht erregende Höllenfahrt: die Hauptfigur Don Giovanni wird von seinen eigenen Dämonen¹⁷ gequält, die „jedes Hindernis durchdringen und überfluten Raum und Zeit“¹⁸. Es ist eine Reise in tiefenpsychologische Regionen, wo Depressionen, Aggressionen und seelisches Chaos herrschen. Eine extrem kondensierte Form von gleichzeitigen aufeinander prallenden und ineinander stürmenden Ereignis- und Affektebenen symbolisiert den Lebensweg des Protagonisten. Obwohl das Orchester von Chorstimmen überflutet ist, sind die beiden Klangapparate streng differenziert: das sind zwei Welten, die nebeneinander existieren, kommen aber nie miteinander in Berührung.

Musik:

Dieses Stück zeigt ganz deutlich die Bewegung der von ständigen Metamorphosen und Explosionen geprägte Klangmaterie, die sich den organischen Prozessen in der Natur nähert: ein selbstorganisiertes, komplexes und irreduzibles System.¹⁹ Das, was man als unberechenbar oder chaotisch in der Musik Adriana Hölszys erlebt, ist die Natursprache selbst – die Äußerung ihres eigenen Wesens, ihres eigenen Daseins, das sich nur sinnlich erfassen lässt. „Das Paradoxon der Musik ist die Tatsache, dass die Kräfte die sich im Klang umsetzen, der Vergänglichkeit des Augenblicks bedürfen, um eine außerzeitliche Idee im Werk ins Leben zu rufen: Augenblick und Ewigkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit zugleich.“²⁰

¹⁴ Ebd., Spiel mit menschlichen Stimmen, „Formicarium“.

¹⁵ Siehe Adriana Hölszky, Gespräch mit Hartmut Möller, Klangmomente, NZfM, S. 63

¹⁶ Siehe A. Hölszky, in: Klangportraits, Klangportraits, Bd. 1, Hrsg. von Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 7.

¹⁷ Die Idee, dass „die Quellen des Bösen letztendlich nicht von außen, sondern aus eigenem Inneren kommen“, liegt auch ihrem Stück *Lemuren und Gespenster* (2005) zugrunde. (Siehe Rolf W. Stohl/Thomas Löffler, ...das hinfort keine Zeit mehr soll. Max Beckmanns „Apokalypse“ Zyklus im Fokus Neuer Musik, Mainz (Schott) 2009, S. 57.

¹⁸ A. Hölszky, *Dämonen*

¹⁹ Auf diese Eigenschaften der Naturwelt macht Geörgy Ligeti Aufmerksamkeit, wenn er seine Kompositionsmethode erklären will. (Siehe M. Kostakeva, „Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligets, S. 66.

²⁰ A. Hölszky, Material und Expressivität, Manuskript

Maria Kostakeva

ROJ ALI POTUJOČI ZVOK? ZGLED G. LIGETIJA IN A. HÖLSZKYJA

POVZETEK

*Delo romunsko-nemške skladateljice (1953) Adriane Hölszky, pomembne zastopnice (post)moderne dobe, označujejo sinestetični znaki. Sama jih razlaga kot biološki sistem, kjer se dinamično tkivo manifestira kot samostojno grajen, vzdrževan, spreminjajoč se in razrešujoč proces. Avtorica razume delo kot samoorganiziran sistem procesov in dogodkov z neodvisno delujočimi, v sebi zaključenimi, vendar energetsko povezanimi podsistemi. Oznaka delovanja kaosa postane temeljno načelo njenega ustvarjanja. Značilno je njeno najnovejše delo *Formicarium* (2010) za 36 različnih glasov, kjer je vsak glas individuum in obenem del kompleksne celote, ki se hitro in brez svarila spreminja. V svetu mravelj je prav tako: vsaka natančno pozna svojo nalogo in je hkrati vedno v stiku in izmenjavi z drugimi. Delo kaže povsem jasno gibanje, ki ga označuje s stalnimi metamorfozami in eksplozijami označeno zvočno gradivo, ki se bliža organskim procesom v naravi; samoorganiziran, kompleksen in ireduktibilen sistem.*

SIMFONIČNI ZAČETKI NA SLOVENSKEM IN PASTORALNI IZRAZ

Med redkimi zgodnjimi simfoničnimi deli, ki so nastali na širšem slovenskem etničnem prostoru, je tudi *Sinfonia* Venceslava Wratnyja (Wenzel, Wenceslao, Václav, Wrattni, Vratny, 1748-1810), skladatelja, ki je kot mnogo drugih glasbenikov zapustil rodno Češko v želji za boljšim zaslužkom oziroma lepšim življenjem. Wratny je svojo edino *Sinfonia* napisal za standardni simfonični orkester tistega časa: za dve violini, violo, flavto, dve oboji, dva rogova in bas. Basovski part je verjetno lahko izvajalo tako godalo kot pihalni instrument – možna bi bila tudi izvedba s čembalom na način prakse generalnega basa, čeravno part ni opremljen s številkami. Da gre za delo, ki so ga v času nastanka izvajali, je jasno ne le zaradi dejstva, da je bilo spričo dragega papirja (in nenazadnje prepisovalca) sicer težko verjetno, da bi pripravili tako potraten izvedbeni material. Dodatno potrditev pomenita tudi po dva prepisa basovskega glasu in parta drugih violin, kar kaže, da ni šlo za solistično zasedbo, ampak za širšo sestavo (z vsaj tremi drugimi violinami, torej).



[Naslovnica Wratnyjeve *Sinfonie*, hranjene v: Archivio storico provinciale di Gorizia, Biblioteca, z dovoljenjem]

Razen zasedbe pa pravzaprav nič drugega pri skladbi ne spominja na simfonijo v smislu večstavčne ciklične oblike, ki se je oblikovala nekaj desetletij pred tem. Gre namreč za razmeroma kratko delo (približno petminutna skladba s 142 takti) v enem hitrem stavku, *Allegro*. Tudi struktura ne spominja na tradicionalno podobo sonatnega stavka. Mnogo bolj gre za obliko, ki je bližja uverturnemu stavku: izstopa simetrična dvodelnost z dosledno ponovitvijo izhodiščnega materiala v osnovni tonaliteti ter stalno ponavljajočim se kromatičnim motivom, ki ga v srednjem delu skladatelj modulacijsko prestavlja, a v osnovi ohranja skorajda nedotaknjene. Sklepni kodni stretto učinkuje kot stopnjevan vrhunec v smislu rossinijskih uvertur.

Zares skladba in njen značaj najbolj ustrezata »kodi« Rossinijevskih uvertur, kot to imenuje Taruskin (Taruskin 2005). Lahkotno, nepretenciozno, hkrati pa živahno virtuosno simfonično delce tako ustrezno pojmovanju izraza »sinfonia« v geografskem in kulturnem porostoru, znotraj katerega je termin hkrati označeval ne (le) tradicionalne večstavčne simfonije Haydnovega ali Mozartovega tipa, temveč v enaki meri tudi uverturo oz. celo vsako instrumentalno medigro obsežnejših cikličnih skladb.

»Koda« tovrstne uverture ni predvidevala nikakršne povezave z nekim dramskim dogajanjem – vemo, da je Rossini svoje uverture poljubno zamenjeval, nadomeščal z drugimi in jih prestavljal. Tovrstna skladba je torej napisana celo povsem zunaj vsakega semantičnega pomena.

Nedvomno lahko tako razumemo tudi Wratnyjevo *Sinfonio* vsaj načeloma kot izraz »čiste«, »absolutne« glasbene govornice »osamosvojenega« (če rečemo z Dahlhausom) instrumentalnega stavka. V tem smislu gre torej za zgovorno »nepovednost« simfonične paradigme poznega 18. stoletja, ki si je za model izbirala le učinec na poslušalca.

In prav »notranja forma« glasbenega dela, torej enkratna, neponovljiva struktura, vezana po enem najbolj vplivnih teoretikov časa, Kochu, na izreko posamičnega konkretnega dela, se v tovrstnem »sinfoničnem« uverturnem delu kaže kot izpeljevanje čiste glasbene strukture, nevezane na kakršne koli širše oblikovne ali pomenske modele.

Vendarle to drži res samo načeloma. Že površno branje naslovnice Wratnyjeve skladbe nas opozarja, da gre za delo, ki ga ne moremo zares uvrstiti v sklop ti. »absolutnih« glasbenih del, torej skladb, zarisanih v »čistem« risu samoreferenčne glasbene govornice. Iz naslovnice namreč izvemo, da gre za »sinfonio«, ki je »pridobljena iz arije iz farse Zelinda e Lindoro ter posvečena prevzvišenemu gospodu baronu Pietru de Codeliju« (*«ricavata D'un Aria della Farsa. / Zelinda e Lindoro. Dedicata / All Illmo. Signore Barone Pietro. / de Codeli.»*). Zapis skladbo umešča v konkreten kulturni prostor, za katerega je bila zasnovana in v katerem je bila tudi najverjetneje izvedena. Poleg tega pa je iz njega mogoče razbrati celo nek zunanji ustvarjalni model, po katerem se je zgledovala ali ga celo posnemala.

Omenjeni Peter Anton von Codelli (1754-1822) je bil eden najvidnejših goriški plemičev tega časa. Kot kaže nenazadnje že posvetilo, je veljal za pomembnega podpornika umetnosti. Izhajal je iz znamenite družine italijanskih aristokratov, katerih veja se je naselila tudi v Ljubljani na Kodeljevem (Codelli-jevo). Iz slednje so izšli med drugim ljubljanski župan (Anton III., 1753-1832), kranjski deželni glavar (Anton IV., ?-1883) in pomemben izumitelj (Antona V., 1875-1954).

Iz posvetil različnih del, ki jih hranijo v Zgodovinskem arhivu goriške province (*Archivio storico provinciale di Gorizia*), lahko razberemo, da sta bila najpomembnejša spodbujevalca goriškega kulturnega življenja na prehodu v 19. stoletje prav omenjeni Pietro de Codelli in grof Ferdinand d'Attems. Veljala sta za darežljiva mecena, ki sta dokaj redno prirajala glasbene instrumentalne akademije, ti. »produzioni musicali«. Ferdinand d'Attems je bil poleg tega tudi podpredsednik prve glasbene šole. Med posvetili najdemo še dve imeni, soproga Ferdinanda d'Attemsa Elisabeth (Lisette) roj. Coronini in njegova hči Teresina, kar potrjuje pomen teh plemičev (Arbo 1994).

Posvetilo, kakršno je to na Wratnyjevi *Sinfoniji*, tako pogosto priča o konkretni izvedbi določenih del. Tovrstnih podatkov sicer ni veliko. Med njimi je denimo koncert še enega češkega mojstra, ki je v istem obdobju kot Wratny s prekinitvami deloval v Gorici, Františka Josefa Benedikta Dusika (1765-po 1816).

Za Dusika tako vemo, da je na začetku leta 1814 v goriškem gledališču kot pevec in pianist pripravil koncertni večer svojih del in nekaterih skladb drugih avtorjev. Kot je mogoče razbrati iz gledališkega registra *Registro degli spettacoli* goriškega deželnega gledališča, je pripravil značilno pisan spored. Na programu je bila tako *Simfonia št. 94* (*«mit dem Paukenschlag»*) Josepha Haydna, koncert za klavir »goriškega profesorja Cormundja, ki je delo tudi izvedel«, duet iz opere *Il Pirro* Giovannija Paisiella v izvedbi neke »deklice Schlanderer in Cormundja«, »nova simfonijska, ki jo je napisal zgornj imenovani Cormundj,« »povsem nov koncert za violino, ki ga je izvedel goriški profesor Persich«, Hummlove variacije za klavir in orkester, še en koncert za klavir Cormundja, za konec pa Capriccio, ki ga je znova predstavil Cormundj.¹ Dusik, imenovan Cormundj, je torej vodil izvedbo koncerta,

¹ »Vediamo i numeri del programma, che per quanto composito risulta visibilmente centrato sui generi strumentali di impropria classica, dalla sinfonia al concerto solista, alla variazione per il fortepiano: una 'nuova Sinfonia scritta dal suddetto Cormundj'; un 'Concerto di violino tutto nuovo eseguito dal sig. Persich professore goriziano'; alcune 'Variazioni a forte-piano e orchestra' di Hummel; ancora di Cormundj un 'Concerto a forte-piano', mentre 'il finale sarà un Capriccio, che verrà eseguito dal sig. Cormundj a forte piano, dove spera con questo pezzo, l'approvazione di questo Rispettabile Pubblico, e di tutti I Signori Professori di Musica'« (Arbo 1992, 44).

predstavil pa se je tudi s svojimi skladbami. Med slednje lahko prištejemo »novo simfonijo« in »klavirski koncert«, pa morda tudi ti. »povsem nov koncert za violino«. Poleg tega je značilno Dusík na spored vključil nekaj skladb drugih avtorjev, med katerimi bi lahko bile tudi za izvedbene okoliščine prirejene transkripcije originalov (kot npr. Paisiellov duet ali pa ti. »Capriccio« neznanega avtorja).

Goriško gledališče tedaj sicer ni imelo stalnega izvajalskega telesa, iz razglasa pa lahko razberemo, da so orkester sestavljali mestni »*professori e dilettanti*«, ki so tvorili očitno izvajalsko in muzikalno dovolj spreten korpus tudi za poustvaritev tehtnejših simfoničnih del (Arbo 1998, 76). Poleg Wratnyja in Dusika, ki se je po odhodu iz Ljubljane okoli leta 1800 (Barbo 2009) udejstvoval zlasti v najrazličnejših severnoitalijanskih gledališčih ter v sestavi vojaških kapel na živahnem mejnem področju avstrijsko-francoskih bojev v času Napoleona, velja v tej zvezi omeniti še enega češkega emigranta, Franza Kubika (tudi Francesco Kubick, ?-1848). Tako lahko rečemo, da so v tem obdobju v razmeroma majhni Gorici delovali hkrati vsaj trije češki glasbeniki.

Kubik se je uveljavil kot kapelnik vojaške godbe polka Klebek. Leta 1799 je postal kontrabasist stolnice v Vidmu (Udine), pozneje pa je šel v Gorico. V prvih dokumentih goriške glasbene šole je označen kot učitelj »klavirja, flavte in violoneja« (Arbo 1994, 80), poleg tega pa je nastopal na številnih akademijah. Tudi Kubik je bil dejaven v palači Attemsov, predstavljal se je kot organist, spremljal maše in koncertiral. Številne Kubikove duhovne skladbe najdemo v knjižnici vsestranskega glasbenika Antonia Gracca, ki se danes nahaja v knjižnici Biblioteca statale di Trieste, in v kateri je vrsta del tudi drugih tedanjih skladateljev, med njimi tudi Wratnyja (Arbo 1994, 18).

Kot je razbrati iz zapuščine sakralnih del Wratnyja v Graccovi knjižnici, je Wratny vrsto let deloval kot maestro di cappella v goriški katedrali (Arbo 1994, 79). Ne vemo sicer, odkod je prišel, prva znana omemba njegovega imena pa je iz leta 1783, ko je naveden kot kapelnik prvega pešpolka »Zettiz«, nastanjenega v Gorici (Höfler 1970, 133). V letih med 1785 in 1789 je bil Wratny »Musikdirector« pri gledališkem ravnatelju Weitzhoferju v Gradcu (Flotzinger 1982). V tem času naj bi napisal nekaj pantomim. V letih 1792 in 1794 je v Gradcu gostujoča gledališka skupina Josefa Belloma izvedla dve njegovi deli: prva je predelava neke italijanske opere neznanega avtorja, ki je bila z nemškimi besedilom izvedena pod naslovom *Drei Sultaninen (Tri sultanke)*, druga pa njegova izvirna opera *Der Sieg der Treue und der Liebe (Zmaga zvestobe in ljubezni)*. Leta 1796 ga najdemo v Ljubljani, kjer je bil verjetno član stolne kapele, torej je očitno že vsaj tedaj neposredno sodeloval z Dusikom. Leta 1801 je naveden med člani Filharmonične družbe, za katero je napisal *Koncert za lovski rog in orkester v Es-duru*, ki pa je žal izgubljen (Nagode 2000).

Kasneje naj bi se Wratni torej vrnil v Gorico, s tem pa znova sledil Dusiku. Kot opozarja Nagode, imamo tudi poznejše posredno pričevanje o njegovem delu. Andrej Marušič ga namreč v svojih spominih omenja kot nekdanjega goriškega kapelnika, »čigar pastoralni offertorij *Laetentur coeli* naj bi okoli leta 1860 že kakih 60 let izvajali pri božični maši.« (Nagode 2000, IX)

Iz virov je razbrati, da je bil Wratny poročen s Cristino Klermarin, s katero pa nista imela otrok. Umrli je v Gorici 27. julija leta 1810 v starosti 62 let, njegova »dolgotrajna bolezen« pa naj bi zakonca tudi gmotno izčrpala.²

Wratnyjev opus je razmeroma obsežen. Zlasti v njem izstopajo ohranjena sakralna dela, še posebej maše. Žal pa skorajda ne poznamo njegovega posvetnega ustvarjanja. Poleg omenjenega izgubljenega *Koncerta za lovski rog in orkester* je ohranjenih le še peščica del: tako trije *Terzetti* za dva klarineta in fagot (hrani jih privatni arhiv »Ricardi di Netro« v Vidmu/ Udine) in *Uvertura* za dve flavti in godala, katere avtorstvo je sporno.³ Poleg tega najdemo v goriškem arhivu omenjeno *Sinfonio* in priredbo neke *Uverture Josepha Weigla za klavir*.⁴ Slednja predstavlja za ta čas tipično klavirsko transkripcijo, katere ekonomičnost in, kot meni Arbo, morebitni »didaktični namen« opozarjata, da je verjetno nastala za eno od akademij goriške glasbene šole.⁵ Wratny je torej –

² »Lasciò erede la moglie, però non vi esiste facoltà, a riserva di pochi effetti mobili di poco valore, avendo il defunto consumato tutto il suo, durante la di lui lunga malattia.« (Arbo 1994, 84)

³ *Ouverture*, hranjena v BCU, Fondo principale, MS 3256 (Arbo 1994).

⁴ Verjetno gre za transkripcijo ene od uvertur tedaj znanega avstrijskega skladatelja Josepha Weigla (1766-1846), kapelnika dvornega gledališča in poznejšega dvornega vice-kapelnika. Manj verjetno je, da bi šlo za katero od skladb njegovega očeta, Josepha Franza Weigla (1740-1820), prvega čelista »Haydnovega« orkestra na dvoru družine Esterházy v Eisenstadtu.

⁵ Arbo kot morebitni datum izvedbe postavlja maj 1825 (Arbo 1994), kar pa glede na dejstvo, da je bil takrat Wratni že 15 let mrtev, ni povsem verjetno.

kot lahko vidimo tako iz te uverture kot nenazadnje iz omenjene predelave opere *Tri sultanke* – v skladu s tedaj običajno sproščeno prakso posegal po delih drugih avtorjih, jih predeloval in transkribiral glede na konkretne izvedbene priložnosti in možnosti. V tem se kaže skladateljev značilni odnos do glasbenega dela, ki ga tedaj praviloma niso pojmovali v smislu sklenjenega nedotakljivega avtorskega zapisa, v funkciji katerega naj bo konkretna izvedba. Nasprotno – v skladu s prevladujočo prakso, ki je v operi v veliki meri vztrajala še daleč v 20. stoletju (v določenih segmentih pa p/ostaja aktualna z različnimi predelavami, skrajšavami, premiki posameznih scen ipd. aktualna tudi danes), je notni zapis predstavljal le bolj ali manj uporabno izhodišče za pripravo prepričljivega glasbenega dogodka (koncerta ali operne predstave), v čigar funkciji je bil. Wratnyjeva pozornost je bila torej razumljivo predvsem usmerjena na oblikovanje zanimivega glasbenega sporeda, ki ga je so-avtorsko oblikoval.

Na to opozarja nenazadnje tudi omenjen zapis na naslovnici njegove *Sinfonie*. Formulacija, da gre za skladbo, »pridobljeno iz arije iz farse Zelinda e Lindoro«, nas namreč opozarja na to, da se je skladatelj oprl na opeko z istim naslovom. Precej verjetno gre za obdelavo arije iz farse *Zelinda e Lindoro* tedaj priljubljenega italijanskega skladatelja Vincenza Pucitte (tudi Vincenzo Puccitta, 1778–1861). Pucitta je na začetku 19. stoletja deloval v številnih beneških oz. severnoitalijanskih opernih hišah od Milana do Benetk, Padove, Torina in Livorna. Možno bi tako bilo, da bi se celo osebno srečal z Wratnyjem, vsekakor pa je precej verjetno, da je poznal Dusika ali pa je z njim celo sodeloval, saj ju najdemo v istih gledališčih v približno istem času. Pucitta je bil tako nekako v letih 1803–1805 v Benetkah, kjer se je v letih 1804–1805 zadrževal tudi Dusík. Poleg tega sta bila oba v Torinu – Dusík že leta 1810, Pucitta pa leta 1812. Posebej zanimivo je tudi dejstvo, da sta oba napisala opero z istim naslovom *Il feudatario* (po komediji priljubljenega dramatika Carla Goldonija) – Pucitta jo je prvič izvedel leta 1813 v Trstu (kjer se je neposredno srečal torej tudi s slovenskim etničnim ozemljem), Dusík pa že leta 1806 v gledališču *La Scala* v Milanu, pri čemer je na ohranjenem libretu zapisano, da je bila »glasba povsem nanovo komponirana.«⁶ Zapis izrecno poudarja Dusikovo avtorstvo in čisto nič neobičajnega bi ne bilo, če bi bilo celo pozneje predstavljeno Pucittovo delo samo verzija Dusikovega izvirnika (seveda pa je vsaj enako verjetno, da je Pucitta napisal svojo uglasbitev istega libreta).

Pucittova *Zelinda e Lindoro* se zvrstno umešča med farse. Gre za le nekaj kratkih desetletij priljubljeno glasbeno-gledališko zvrst napol péte in napol igrane komične enodejanke. Pucitta jo je prvič predstavil v gledališču S. Giovanni Grisostomo v Benetkah 3. maja 1803. Znova je libretist, Giulio Domenico Camagna, posegel po Carlu Goldoniju in njegovi komediji *Gli amori di Zelinda e Lindoro* (1764).

V tej zvezi velja omeniti, da najdemo med Pucittijevimi operami tudi na začetku 19. stoletja razmeroma priljubljeno delo, znano pod naslovom *Le tre sultane* (poln naslov skladbe se glasi: *Il trionfo di Rosselane ossia Le tre sultanne*). Glede na vse bi bilo možno, da bi omenjena Wratnyjeva nemška predelava opere *Drei Sultaninen* nekega italijanskega izvirnika nastala po omenjeni Pucittijevi operi. Vendarla pa naj bi delo prvič izvedli šele leta 1811 v Londonu, torej že po Wratnyjevi smrti.

Sicer je možnih vzorov še veliko. Wratny bi se lahko oprl denimo tudi na opero buffo *Il serraglio di Osmano o le tre sultane* Giuseppeja Gazzanige (na libretu Giovannija Bertatija). Opero so izvedli prvič leta 1784 v Benetkah v *Teatro San Moisè*, torej v gledališču, v katerem je aktivno deloval tudi Dusík. Prav tako pa je možno, da gre tudi za neko povsem drugo delo, kot meni Rudolf Flotzinger (Flotzinger 1982, 29).

Tisto, kar v navajanju številnih možnih zgledov posebej izstopa, je očitna splošna moda »turkerij«, eksotizmov, ki so jih skladatelji v tem obdobju radi vpletali v svoja dela. Nenazadnje izrecno ti. »turško glasbo« (»musica turca«) v zvezi z Wratnyjem omenja tudi Arbo (Arbo 1994). To opozarja na številne medsebojne skladateljske vplive, zvrstne »trende«, modne zahteve, ki so se jim skladatelji bolj ali manj uklanjali. Na eni strani to najprej seveda velja za češke skladatelje v Gorici: Wratnyja, Dusika ali Kubika, ki izhajajo iz istih razmer in se v istih okoliščinah tudi oblikujejo. Po drugi strani pa lahko rečemo, da je zaloga njihovih možnih vzorov širša, nedvomno zlasti prek stalnih stikov s premikajočimi se vojaškimi grupacijami in z njimi povezanimi glasbenimi kapelami ter prek

⁶ »La Musica è di nuova composizione del Sig. Maestro FRANCESCO DUSSEH CORMUNDI.« Prim. libretto, UoC, MICFILM 1182 REEL57 S2868, s. III. (Barbo 2009)

gostujočih gledaliških družb, ki so hodile od enega do drugega gledališča, vsaj nekako na območju širšega severnoitalijanskega prostora in slovenskih dežel avstrijskega cesarstva. Znotraj tega se je postopno oblikovala tudi simfonija kot vzvišena, zato tudi vse bolj vodilna instrumentalna zvrst 19. stoletja.

Dejansko so jo zaznamovali navedeni glasbeniki vsak po svoje. Največ izkušenj z njo je imel Dusík s svojimi opusi, ki so nastali v okviru ljubljanske *Filharmonične družbe*. Vzporedno z njim, verjetno tudi v istem času, se je v zvrsti očitno poskušal še Wratny, Dusikov sodelavec tako v ljubljanski družbi kot verjetno na koncertih, ki so jih prirejali goriški Attemsi ali Codelliji. Ne glede na to, da gre v obravnavanem primeru za skladbo, ki se seveda po svoji strukturi ne približuje tedaj že klasičnim vzorom štiristavčne simfonije, in ne glede na to, da raste iz tujega vzora, vendarle delo razodeva tudi Wratnyjev prispevek k oblikovanju zvrstnih norm in umeščanju simfonizma na koncertne odre.

Ključni problem, ki ga Wratnyjeva *Sinfonia* odpira, je umestitev tovrstne instrumentalne simfonične glasbe v recepcijski kontekst svojega časa. Za slednjega se namreč zdi, da si je s poudarjanjem enostavnih glasbenih formul, neposredno povednostjo, celo slikovito konkretnostjo (torej z vsem tistim, kar bi lahko v prenesenem smislu imenovali po naslovu tega simpozija »imaginacija narave«) postavjal vsaj navidez povsem drugačna modna merila. V tem kontekstu se je simfonična glasba lahko zdela kot jezik neme govorice mutca, ki skuša povedati, kar je mogoče prepričljiveje izraziti z besedami. Odlično to ponazarjajo besede kritika londonskega *Timesa*, ki je prvo izvedbo Pucittijevih *Treh sultank (Le tre sultane)* – torej možnega vzora Wratnyjevih *Sultank* – pospremil s pohvalo, češ da je bila glasba »beautiful, and might have almost told the story without the aid of language« (»lepa in bi skoraj lahko povedala zgodbo brez pomoči jezika«, (Fenner 1994, 128). Besedica »skoraj« (»almost«) izraža za začetek 19. stoletja še značilno skepsa do zgovornosti glasbenega jezika. Vendarle se ta skepsa ponekod že nekaj let prej, vsekakor pa nekaj desetletij za tem zasučje v splošno estetsko prepričanje, da more glasba izraziti neizrekljivo; torej tisto, česar besede ne morejo izreči, pred čemer pojmovni jezik obnemi. Glasba v tem smislu, če se znova vrnemo na temo simpozija, tako šele v svoji nepojmovnosti in nesemantičnosti »posnema naravo«, postane njena »imaginacija«.

Pri tem se glasbi odpreta dve možni poti, obe pa izvirata iz novega prepričanja, da je glasbo treba »razumeti«. Prva pot je tista, ki išče potrditve znotraj igre strukturnih odnosov, torej »tematike« (v smislu Hanslickove »vsebine glasbe«) tematskega materiala. Druga pot pa je tista, ki se potrjuje v poglobljanju v neko notranjo vsebino onstran čiste pojmovne govorice in torej izpoveduje »zgodbo brez pomoči jezika« (»the story without the aid of language«).

Da se je Wratny s slednjo idejo ukvarjal že pred omenjeno *Sinfonia*, dokazujejo njegove pantomime, značilni primer glasbe, ki se pogloblja v zgodbo, ne da bi se opirala na pojmovno govorico. Pri tem seveda na eni strani ne moremo zanikati semantične povednosti zgodbe, ki jo na odru poustvarjajo pantomimiki. Na drugi strani pa je vendar še toliko bolj očitni poskus, da bi z glasbo izpovedali vse semantične odenke, ki jih običajno prinaša beseda, ter jih hkrati nadgradili z vsebino, ki je jezikovnemu pojmovnemu aparatu nedostopna.

Na poseben način to velja tudi za Wratnyjevo *Sinfonia*. Kot je iz zapisa na naslovnici razvidno, se avtor opira na znano arijo, morda popularni spev z nekim danes nedoločljivim, a tedaj nedvomno razpoznavnim pomenom za krog izbranih goriških poslušalcev (vsekakor za Petra Antona Codellija, verjetno pa tudi širše). Vendarle se skladatelj s čistim instrumentalnim stavkom odreče neposrednim besedilnim vsebinskim poudarkom. Pri tem se motivika v osnovnih konturah ritmično in tonalno močno približuje eni od arij iz omenjene Pucittove opere.⁷ Glede na to, da gre za edino arijo, ki se je ohranila iz te opere, bi lahko sklepali na njeno priljubljenost, tudi zato pa bi lahko predstavljal možni Wratnyjev vzor. Vendarle se Wratny od omenjenega modela v tutti orkestru na začetku skladbe tudi opazno oddaljuje.

⁷ Rokopis hranijo v Rimu: prim. Vincenzo Pucitta, *N.º 114 / Trema da Capo a pie / Aria / Nella Zelinda, e Lindoro / Del sig.º Vicenzo Pucitta / L. 3, Accademia Filarmonica Romana, Biblioteca, Rim (I-Raf/ 1.E.8.X).*

N.º 114 / Trema da Capo a pie / Aria / Nella Zelinda, e Lindoro / Del Sig:r Vincenzo Pucitta / L. 3

Violin

Sinfonia / Ricavata D'un' Aria della Farsa. /
Zelinda e Lindoro. / Dedicata ? All Illmo. Signore Barone Pietro / De Codeli. /
da / Wences: Wrattni

Violin

Iz analize skladbe je razbrati razmeroma enostaven glasbeni stavek, instrumentacijsko sicer simfonično popolnjen, a vendar v vodenju glasov shematsko konservativen, neinventiven in nedinamičen. Prevladujoči terčni in sekstni postopi v okviru glavnih stopenj nerazširjene tonalne harmonije dajejo ljudski, ruralni vtis in odtod asociirajo na harmoničnost neskvajene narave oziroma pastoralne idile. Izvrstno je značilnosti njegovega sloga – četudi na podlagi mašnih kompozicij – označil Aleš Nagode v jedrnatem orisu: »Podroben pregled skladateljevih ambicioznejših cerkvenoglasbenih del jasno odkriva izjemen vpliv, ki ga je na skladatelja imel v njegovem času modni t. i. neapeljski slog. Pogosto zasledimo ljudsko, pastoralno [!] vzdušje, vodenje glasov v terčnih in sekstnih paralelah, naravni [!] potek koloratur, prevlado dur-molovskega sistema in pogosto rabo zmanjšanega septakorda, ki označuje patetiko in tragičnost. Glasbeni stavek je razmeroma skop. Očitna je popolna odsotnost polifonije. [...] Glasovi so vodeni izrazito nesamostojno. V ospredju sta zgornji, melodični glas in basovska linija.« (Nagode 2000, IX-X) Podobno tudi Arbo izpostavi Wratnyjevo konvencionalnost in, kot pravi, »la semplicità delle frasi vocali« (Arbo 1994, 79).

Preprostost, pastoralnost, naravni potek ipd. so termini, ki asociirajo na neposrednost glasbenega jezika v smislu neoviranega dostopa do čustvenega izraza – takega, kot se izraža v glasbi, in takega, ki se zrcali v poslušalčevem čustvenem odzivu na poslušano glasbo. Glasba je v tem smislu jezik globlje komunikacijskih ravni, saj »posnema naravo v njenem načinu delovanja«, če si izposodimo Cageovo misel, ki je služila za izhodišče temu simpoziju. Glasba torej pomeni človekovo ustvarjalno presajanje temeljnih naravnih zakonitosti na raven oblikovanja glasbenega gradiva. V tem smislu gre za specifično »imitacijo« prvotnega glasbenega jezika, »prajezika« človeštva, kot ga je izpostavljeno poudarjal Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau je pri svojem premisleku o pomenu glasbe izhajal pravzaprav iz definiranja čustvenega učinkovanja: »Čustva imajo svoje kretnje, imajo pa tudi svoje naglase, in ti naglasi, ki nas spravijo v drget, ti naglasi, ki jim ne moremo odtegniti svojega ušesa, prodirajo preko njega vse do dna srca, proti naši volji vnašajo vanj vznemirjenja, ki jih porajajo, tako da čutimo tisto, kar slišimo.« (Rousseau 1999, 11) In prav s čustvi se rodijo glasovi oziroma zvoki: »S prvimi glasovi so se oblikovale prve artikulacije oziroma prvi zvoki, skladno z vrsto čustva, ki je narekovalo ene ali druge. Jeza iztrga grozeče krike, ki jih artikulirata jezik in nebo. Jezik nežnosti pa je mehkejši, modificirajo ga glasilke, in ta glas postane ton. [...] Tako se ritem in toni razvijejo skupaj z zlogi: čustvo pripravi do govorjenja vse organe in okiti glas z vsem njihovim bliščem.« (Rousseau 1999, 49)

Rousseau logično izpelje melodijo kot prvi jezik čustev: »Melodija posnema glasovne infleksije in tako izraža tožbe, krike bolečine ali veselja, grožnje, stokanje; k njej spadajo vsi glasovni znaki čustev. Ona posnema naglase jezikov in afektirane fraze v vsakem idiomu, kjer se kažejo kaki vzgibi duše; ne le posnema, temveč govori, in njen nerazločni, vendar živi, goreči, strastni jezik ima stokrat več energije kot sam govor. Od tod izvira moč glasbenih posnemanj; od tod izvira oblast petja nad občutljivimi srci.« (Rousseau 1999, 56)

Ni čudno, da je tako simfonizem in nova osamosvojena instrumentalna govornica 18. stoletja logični izsledek iskanja človeškega prajezika francoskih enciklopedistov, da bi tako v novem, zgolj le estetsko normiranem sistemu lepih umetnosti glasba mogla neovirano in polno zaživeti. Ne glede na utopičnost teh idej, ki so negirale dejstvo, da je šlo v resnici zgolj le za zamenjavo enega referenčnega sistema z drugim, je bil njihov pomen izjemen, njihov konkretni izsledek pa predstavlja cela množica novih instrumentalnih skladb, katerih zvrstno paradigmo nenazadnje predstavlja sonata oz. simfonija, z njo pa posredno nenazadnje tudi *Wratnyjeva Sinfonia*.

Seveda bi ta govornica ne imela nobenega učinka, če bi ne iskala ustreznih strukturnih modelov, znotraj katerih je jezik afektov sploh možen. Najbolj konkreten model so predstavljali vzorci, vzeti neposredno iz jezika in njegovega oblikovanja. Osnovni glasbeni strukturni vzorci, povzeti po modelih jezikovne sintakse, so tako predstavljali znova svojevrstno imitiranje »od narave danega«. Prav njihova urejenost, strukturna členjenost in jasnost je zagotavljala tudi »semantično« povednost. Formulo je jasno izrazil že v 11. stoletju Odo iz samostana St. Maur-des Fossés z besedami: s katerimi je postavil zahtevo po urejevanju glasbe s pomočjo osnovnih gramatikalnih enot: »*omne, quod dividitur, facile capitur*« (lažje razumemo tisto, kar je členjeno, (Barbo 2008, 43) Temu je sledila cela množica teoretikov, ki so zagovarjali povezavo retorike z glasbo. Četudi je zunanjo pobudo za to lahko pomenil odpor proti prevladujočemu modelu vključevanja glasbe v svet znanosti števil kvadrivija, se je nesporno pozneje preoblikovala v tvoren in ustvarjalni vzorec, ki je po razvejani baročni glasbeni praksi svoj vrh dosegla z institucionaliziranjem avtonomne glasbene govornice znotraj simfonije.

Vpliv retoričnih obrazcev je najprej najti seveda neposredno pri členjenju glasbe na zaporedje sestavnih delov prepričljive pripovedi, kot jih Mattheson diagnosticira v glasbi v zaporedju: *exordium, narratio, propositio* ... Vendarle je ta prenos nezavezujoč, poljuben ali arbitraren, kot opozarja Bonds, ko govori o retoriki v glasbi. »Ne moremo ga [koncepta retorike] neposredno enačiti z Matthesonovo znamenitim toda pogosto napačno razumljenim poskusom, da bi povlekel vzporednice med obliko glasbenega stavka in strukturo govora (*exordium, narratio, propositio* itn.).«⁸ Bonds seveda načelno ne zanika tovrstne neposredne povezave, a opozarja na to, da ni tako pomembna, kot bi ji včasih želeli pripisati.⁹ Mnogo bolj je opazen vpliv retorike na glasbo na ravni oblikovanja osnovnega tematskega materiala, v jasnem členjenju, periodičnosti, melodični zgovornosti glasbe v smislu oblikovanja enovite tematike. Torej v vsem tistem, kar je spodbujalo poslušalca h ganotju, k vzburjanju afektov, ki so ga imeli skladatelji za svoj glavni cilj. Racionalno urejevanje instrumentalne glasbe kot jezika brez besed je tako po svoje izražalo vzporednice z racionalnostjo formalnih principov tradicionalne jezikovne retorike.

V tem pogledu je *Wratny* dedič svojega časa. Njegov glasbeni stavek je urejen, motivika jasno členjena, melodija sklenjena in kvadratno periodična, celotna struktura pa pregledna in »razumljiva«. Prav v tem se kažejo bistvene poteze glasbenega jezika, ki presega zgolj le meje komponiranja vséčne po modi »ukrojene« glasbe, zato pa se dotika ravni globljega razumevanja glasbe ne le kot »imitacije imitiranega« (posnetek posnetka, *mimesis miméseos*), temveč iskanja soglasja s temeljnimi »naravnimi« ustvarjalnimi principi.

⁸ »It is not to be equated directly to Mattheson's well-known but widely misunderstood attempt to draw parallels between the form of a musical movement and the structure of an oration (*exordium, narratio, propositio, and so on*).« (Bonds 1991, 5)

⁹ Lorenz Mizler v svoji kritiki Matthesonove analize Marcella poudarja, da ni nujno, da bi vse dele retorične strukture povsod našli. Poleg tega po njegovem prepričanju tudi sam Marcello verjetno ni pri pisanju arije imel pred očmi vseh delov retoričnega govora. Mattheson mu zanimivo odgovarja, ne da bi navedel njegovo ime, v predgovoru na *Der vollkommene Capellmeister* iz leta 1739, da je Marcello kot izkušen mojster urejeval skladbe na ta način, tudi če ni premišljeval o teh pravilih. Študenti pa da se tega pač morajo zavedati. (Bonds 1991, 87)

Navedena literatura

Arbo, Alessandro. 1992.

Dusik, Wrattni e la ricezione del Klassik musicale centroeuropeo a Gorizia nei primi decenni dell'Ottocento. In *Itinerari del Classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa*, edited by I. Cavallini. Trst: Libreria Musicale Italiana.

Arbo, Alessandro. 1994.

I fondi musicali dell'Archivio storico provinciale di Gorizia. Gorica: Provincia di Gorizia.

Arbo, Alessandro. 1998.

Musicalisti di frontiera. Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento, Monografie storiche Goriziane. Gorica: Commune di Gorizia.

Barbo, Matjaž. 2008.

Izbrana poglavja iz estetike glasbe. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Barbo, Matjaž. 2009.

František Josef Benedikt Dusik. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Bonds, Mark Evan. 1991.

Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge etc.: Harvard University Press.

Fenner, Theodore. 1994.

Opera in London. Views of the Press. 1785-1830. Carbondale: Southern Illinois University.

Flotzinger, Rudolf. 1982.

Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz. *Muzikološki zbornik* 18:23-41.

Höfler, Janez. 1970.

Tokovi glasbene kulture na Slovenskem. Od začetkov do 19. stoletja. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Nagode, Aleš. 2000.

Revizijsko poročilo. In *Venceslav Wrattny, Missa in A.* Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Rousseau, Jean-Jacques. 1999.

Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju. Ljubljana: Krtina.

Taruskin, Richard. 2005.

The Oxford history of western music. Vol. 3, The Nineteenth Century. Oxford: Oxford UP.

**THE BEGINNINGS OF THE SYMPHONY IN SLOVENIA
AND PASTORAL EXPRESSION**

ABSTRACT

The article touches on the three Czech musicians - V. Wratny, F. J. B. Dusík and F. Kubik - who were artistically active on the Slovenian ethnical territory at the turn of the 19th century. Stemming from similar environments, they matured as artists within the same circumstances of gradual implementation of symphonism as an expression of a superior and emancipated instrumental language. The analysis of Wratny's exemplary musical opus reveals a relatively simple musical movement with symphonically sophisticated instrumentation on the one hand, and schematically conservative, uninventive and undynamic leading of voices on the other. The prevailing third and sixth chord progressions, framed within the main levels of the unextended tonal harmony, offer a folk, rural impression and thus relate to the harmony of the unspoiled nature, or the pastoral idyll. It is the simplicity, pastorality and natural course, which we can associate with the features of this music, that in fact imply the straightforwardness of musical language in the sense of its unhindered access to emotional expression – as conveyed in music and reflected in the listener's reactions. Orderliness, motivic analysis, melody determining form and square periodicity enable transparency and »understandability« of musical narration, which indicate in a special way the characteristics of the deepest communication levels. It is exactly in this that we see the essential features of the musical language, seeking unity with the fundamental »natural« creative principles and thus becoming the« imitation of nature in her manner of operation».

BEETHOVEN UND DIE NATUR

„Natürlich bin ich bereit, Dir den Gefallen zu tun.“ Die Selbstverständlichkeit, die im allgemeinen Sprachgebrauch mit dem kleinen Wörtchen „natürlich“ altruistisches Verhalten ankündigt, ist in Wirklichkeit nicht ohne Weiteres von Natur aus gegeben. Selbstredend gebrauchen wir dieses Wort in vielfältiger Bedeutung und sind absolut bereit, ihm bedenkenlos positiven Sinngehalt beizulegen. Dieser Sprachgebrauch ist historisch gewachsen aus dem Verständnis der Natur als metaphysisches Prinzip der Wirklichkeit, wie es etwa im Pantheismus Baruch de Spinozas manifest wurde: „Deus sive natura“. Im 18. Jahrhundert förderte vor allem Jean-Jacques Rousseaus Maxime „zurück zur Natur“ die Überhöhung des Prinzips zu einem Gegenstand religiöser Verehrung, dem in der Figur des „edlen Wilden“ auch moralische Qualität zugeschrieben wurde. In der Kunst wurde in aristotelischer Mimesis-Tradition die imitatio naturae von Charles Batteux zum Grundprinzip erhoben, in der Musik allerdings sehr bald von der direkten Tonmalerei auf die Darstellung von Gefühlen hin umgeleitet. Diesen Schritt bezeichnet Beethovens berühmte Formulierung „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, mit der er seine Pastoralsinfonie überschrieb. Doch so wie in der Sechsten Sinfonie noch ganz realistische Vogelrufe und Gewitterschläge vorkommen, so komponierte Beethoven auch eine naturalistische Schlachtensinfonie, die er allen Anfeindungen zum Trotz doch als vollgültiges Werk gewürdigt wissen wollte. Nur mäßig beeindruckt von den ästhetischen Elaboraten blieb die kompositorische Praxis der Vielfalt der Gattungen und Möglichkeiten des Musiklebens tief verwurzelt.

Vielfalt weist auch die ganz unterschiedliche Auffassung und Behandlung der Natur als musikalisches Sujet auf. Besondere Faszination strahlte die „Entfesselte Natur“ aus, deren Darstellung in der Musik des 18. Jahrhunderts Claus Bockmaier untersucht hat.¹ Gewitter, Sturm und Erdbeben mit den Elementen Donner, Sturmgeheul, niederprasselnder Regen, Blitz und Meereswogen werden tonmalerisch wiedergegeben. Das Erschreckende der wilden, aus den Fugen geratenen Natur wurde ästhetisch unter dem Terminus des Erhabenen gefasst. Dem Schönen wurde die ungestörte, idyllische Natur aufgrund ihres Ebenmaßes zugerechnet, die musikalisch ihren Ausdruck in der Pastorale fand.² Dabei handelt es sich um eine musikalische Gattung, die durch Dreierhythmus, gleichmäßig trochäischen Rhythmus oder punktierten Sicilianorhythmus, Melodik mit Terzparallelen oder Dreiklagsbrechungen, Bordunbass und Holzblasinstrumente charakterisiert wird. Sie evozierte Vorstellungen vom mythischen Arkadien, einem goldenen Zeitalter ungestörter Idylle, in dem der Mensch mit einer konfliktfreien Natur in friedvoller Harmonie lebte; dies übertrug sich auf das Fest der Geburt Christi mit der Verkündigung des Engels, der den Hirten auf dem Felde den Frieden verhieß.³ Die gegensätzlichen Bilder der entfesselten und der friedlichen Natur wurden in der Musik häufig verwendet, in der Vokalmusik zu entsprechenden Texten, dann auch als instrumentale Gemälde effektiv zusammengestellt. Beethovens Pastoralsinfonie steht in dieser Tradition, deren Vorgeschichte bereits Adolf Sandberger beschrieben und darauf hingewiesen hat, welche besondere Bedeutung Justin Heinrich Knecht und seinem Werk *Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie* für Orchester (1783) dabei zukommt.⁴ Der Bogen von der friedlichen zur entfesselten Natur und zurück ist hier bereits vorgegeben, so wie ihn auch Beethoven in der Pastoralsinfonie schlägt. Sandberger weist mit Recht darauf hin, dass dieser Ablauf nicht ungewöhnlich war, dass Joseph Wölfl ein ähnliches Naturbild als „musikalische Badinerie“ am 10. Dezember 1800 in Berlin auf dem Klavier dargestellt habe.⁵ Weitere Naturschilderungen sind insbesondere von Knecht und Abbé Vogler bekannt.

¹ Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1992.

² Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998.

³ Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn (1991).

⁴ Adolf Sandberger, Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie, in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Zweiter Band: Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur, München 1924, S. 154-200, hier 190-194.

⁵ Ebd., S. 194.

Nur einmal in der Pastoralsonfonia hat sich Beethoven mit der Natur kompositorisch wirklich intensiv auseinandergesetzt. Dabei stehen der erste und der dritte Satz für das dörfliche Leben und damit für die ursprünglich menschliche Natur. Der zweite und der vierte Satz charakterisieren mit Bach und Gewitter die ruhige und die stürmische äußere Natur.⁶ Der fünfte Satz, „Hirtengesang – Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“, steht vermittelnd oder besser überhöhend zwischen beiden Sphären. Erst hier, im Schlusssatz greift Beethoven die musikalische Gattung der Pastorale auf und beschwört damit in arkadischer und weihnachtlicher Tradition den friedlichen Ausgleich aller Kräfte der Natur. Vor dem Hintergrund der hohen Einschätzung der Natur als eines metaphysischen Prinzips der Wirklichkeit und der daraus entstandenen naturreligiösen Tendenzen Goethes sowie der religiösen Naturmystik der Romantiker seit Novalis gewinnt Beethovens Pastoralsonfonia den Status eines Bekenntniswerks, eines Hochgesangs auf die Gottheit Natur. Genau in diesem Sinne ist sie vielfach rezipiert worden, nicht so stark von Romantikern wie E. T. A. Hoffmann, die der Unsagbarkeit absoluter Musik und dem steigenden Drängen und Treiben Beethovens Vorrang eingeräumt haben, als von Musikern wie Richard Wagner, die musikalischem Realismus im Sinne der Neudeutschen Schule zuneigten. Wagner, der übrigens auch *Wellingtons Sieg* schätzte, hat Beethovens Pastoralsonfonia nicht nur mehrfach mit Vorliebe dirigiert, sondern ihr auch in seinem Vortrag „Beethoven (1870)“ eine enthusiastische Passage gewidmet, indem er dem gehörlosen Musiker (historisch gesehen zu unrecht) „von jedem Außer-sich befreit [...] das An-sich der Welt“ zuschreibt:

„Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. »Mit mir seid heute im Paradiese« – wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der »Pastoral-Symphonie« lauschte?⁷“

Nie habe die Kunst etwas so Heiteres geschaffen wie die Sechste und Siebte Sinfonie, und die Wirkung auf die Zuhörer sei eine „Befreiung von aller Schuld“. Die Werke predigten „Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.“ Hector Berlioz galt die Sechste als schönste und wichtigste Sinfonie Beethovens, er stellt sie über alle anderen und steht damit am Beginn einer französischen Beethoven-Rezeption, die das Bildliche in der Musik Beethovens weitaus höher schätzt, als dies in Deutschland weithin der Fall war.⁸ Hier wird sie in erster Linie dann herangezogen, wenn es um die Religiosität Beethovens geht, um sie mit naturreligiösen Tendenzen des Idealismus in Übereinstimmung zu bringen. Als Beispiel sei auf den schwäbisch-pietistischen Theologen Adolph Köberle (1898-1990) verwiesen, der Beethoven der „Frömmigkeit des deutschen Idealismus“ zurechnet: „Mit Goethe verbindet unseren Meister vor allem aber eine innige Naturandacht. [...] In der Pastoralsonfonia hat sich diese Liebe zum Kosmos in hinreißender Pracht und Frische einen künstlerischen Ausdruck geschaffen.“⁹

Nicht so umfassend und ausschließlich wie in der Pastoralsonfonia hat sich Beethoven in anderen Werken mit Naturbildern befasst. Gewisse Vorbildfunktion nimmt die Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 von 1801 ein, die in der Introduction eine Gewittermusik enthält, unter der Prometheus das vom Sonnenwagen des Helios gestohlene Feuer zur Erde bringt. Im zweiten Akt

⁶ József Ujfalussy, Dramatischer Bau und Philosophie in Beethovens VI. Symphonie, in: *Studia Musicologica*. Incohata a Zoltán Kodály, Bd. 11, Budapest 1969, S. 439-447, hier 445.

⁷ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bd. 9, Leipzig [1911], S. 92.

⁸ Eduard Kreuzhage, *Ueber Programm-Musik*, Diss. Rostock, Osnabrück 1868. – Otto Klauwell, *Geschichte der Programmmusik*. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1910.

⁹ Adolph Köberle, *Bach, Beethoven, Bruckner als Symbolgestalten des Glaubens*, Berlin 1941, S. 23f. Siehe auch Walter Rüschi, *Gottheit und Natur im Werke Ludwig van Beethovens. Gedanken zur Pastoral-Symphonie*, Wien 1973.

Nr. 10 tritt Pan mit seinem Gefolge zu einer Pastorale, dem von ihm „erfundenen Schäferfanz“ auf und ruft den toten Prometheus ins Leben zurück.¹⁰ Handelt es sich bei dem Gewitter um echte Theaternmusik, so ist die Pastorale hier nicht nur die passende Begleitung des Hirtengottes, sie untermalt auch die Szene der Heilung und Befriedung einer verzweifelten Situation, der Tötung des Prometheus (Nr. 9), und nimmt damit übertragene Bedeutung an.

Kurz nach der Ballettmusik komponierte Beethoven seine Klaviersonate op. 28 (1801/02). Sie hat noch zu Beethovens Lebzeiten von englischen Verlegern die Bezeichnung „Sonata pastorale“ erhalten, der sich in der Rezeptionsgeschichte verfestigt hat. Im Unterschied zur „Mondscheinsonate“, deren Titel eine üble Missdeutung darstellt,¹¹ wird die Bezeichnung der Pastoralsonate weitgehend akzeptiert. Dieter Sommer hat nicht nur auf die unmittelbar greifbaren Elemente der musikalischen Pastoralen im ersten und vierten Satz der Klaviersonate hingewiesen, er hat im Vergleich der Kopfsätze von Sechster Sinfonie und Pastoralsonate grundsätzliche kompositionstechnische und strukturelle Parallelen aufgewiesen, die Beethovens Naturmusik in einer gewissen Verweigerungshaltung als Gegenentwurf zur Kunstmusik erscheinen lassen. Sommer bezeichnet dies als sinnbildhaftes Naturbild.¹² Wie sich in diese Konzeption die beiden Mittelsätze von op. 28 eingliedern lassen, hat Constanze Natošević untersucht. Im zweiten Satz „Andante“ sind es die choralartige Thematik und die Moll-Dur-Gegenüberstellung, die sie mit Gebet und Nacht-Licht-Kontrastierung in op. 68 in Beziehung setzt. Den dritten Satz der Klaviersonate „Scherzo. Allegro vivace“ identifiziert sie als Ländler, als deutschen Tanz einfacher Landbevölkerung, eine Parallele zum „Lustigen Zusammensein der Landleute“ in der Pastoralisinfonie.¹³ Beide Autoren bestätigen somit die Einschätzung der Klaviersonate op. 28 als Vorgänger der Pastoralisinfonie und Naturbild Beethovens mit einer religiösen Komponente. Interessant ist dabei, dass die stürmische äußere Natur in der Sonate gar keine Rolle spielt, sondern ganz auf das arkadische und weihnachtliche Element in dem Sinne konzentriert ist, in dem wir heute das Wort „natürlich“ verwenden.

Noch ein Werk ist zu nennen, in das Beethoven den Pastoraltopos signifikant einbezogen hat, die *Missa solennis* op. 123. Akzeptiert man die musikalische Rhetorik als ein wesentliches Gestaltungsmittel der Komposition, so fällt auf, dass an zwei Stellen die Pastorale ganz demonstrativ herbeizitiert wird, wenn auch nicht im Credo zu „et incarnatus est“ (wie etwa Wolfgang Amadeus Mozart in seiner Großen Messe KV 427). Im Sanctus hat Beethoven nach dem ersten „osanna in excelsis“ ein „Praeludium“ als Elevationsmusik eingeschaltet. Aus diesem ohne Violinen instrumentierten, düster gestimmten und in der Tiefe versinkenden „Sostenuto ma non troppo“ stechen anschließend Solovioline und zwei Flöten in hoher Lage hervor, die zu den Worten „Benedictus, qui venit in nomine Domini“ aus der Höhe herabsteigen und im 12/8-Takt mit typisch trochäischem Rhythmus und überwiegend Holzbläserbegleitung eine ausgedehnte Pastorale anstimmen, 124 Takte von etwa 10 Minuten Länge. Die Botschaft ist eindeutig: In der Wandlung steigt Christus auf den Altar hinab zu den Menschen und bringt ihnen den Frieden. Dies ist genau das, was die Gläubigen am Ende der Messe im Agnus Dei erbitten: „dona nobis pacem“. Auch diese Passage ist lang, 339 Takte von etwa 9 Minuten im 6/8-Takt. Nicht als Violinkonzert mit Unterlegung der Singstimmen wie die erste Passage, sondern als differenzierten Satz für Soli und Chor mit Orchesterbegleitung hat Beethoven diesen Schlusssatz gestaltet. Gemäß der „Bitte um inneren und äußeren Frieden“, wie Beethovens den Satz überschrieben hat, wird er zweimal unterbrochen von entsprechenden Einschüben, der berühmten Kriegsmusik mit Trompeten und Pauken und dem hektisch-unruhigen Presto. Dass Beethoven in seiner *Missa solennis* die Pastorale zweimal als Naturidylle im Sinne von Friedensmusik einsetzt, ist unabweisbar.

Wohl werden gelegentlich noch weitere Werke Beethovens genannt, wenn es um seine kompositorische Auseinandersetzung mit der Natur geht, aber ähnlich intensiv wie bei den genannten geht es sonst nirgends zu, manches wird auch überinterpretiert. Überinterpretiert

¹⁰ Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, Wilhelmshaven 1978, S. 37 und 67f. Das Zitat stammt von dem Theaterzettel der Uraufführung am 28. März 1801 her.

¹¹ Hartmut Krones, *Ludwig van Beethoven. Sein Werk – sein Leben*, Wien 1999, S. 180-184.

¹² Heinz-Dieter Sommer, *Beethovens kleine Pastorale*. Zum 1. Satz der Klaviersonate op. 28, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), S.109-127.

¹³ Constanze Natošević, *Pastoraler Ideengehalt in Ludwig van Beethovens Klaviersonate D-Dur op. 28*, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S.113-120.

erscheint mir die Vereinnahmung der Pastoralsinfonie für die naturreligiösen Tendenzen des Idealismus. Verweist die Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* deutlich auf die tonmalersiche Verwendung der Topoi in der Theaternmusik, so zeigt die Pastoralsonate eine Sublimierung der Naturvorstellungen ins Kompositorische auf, die von der Pastoralsinfonie wieder zurückgenommen wird, während Beethoven die Pastorale in der *Missa solemnis* gar in ursprünglich musikalisch-rhetorischem Sinne gebraucht. Frömmigkeit spielt in der Ballettmusik keine Rolle, wohl aber in den andern Werken. Eine Überhöhung der Natur ins Göttliche, die Anbetung göttlicher Natur jedoch ist nicht auszumachen. Die Frömmigkeit bleibt im Rahmen der von Christian Fürchtegott Gellert gedichteten *Geistlichen Liedern und Oden* (1757), woraus Beethoven den Text des berühmten Liedes „Die Himmel rühmen“ unter dem Titel „Die Ehre Gottes aus der Natur“ op. 48 Nr. 4 entnommen hat.¹⁴

So wenig aus Beethovens Kompositionen unmittelbar auf seine eigene Einstellung und seine persönlichen Überzeugungen geschlossen werden kann, so vorsichtig sind auch die wortsprachlichen Äußerungen zu werten, die er selbst formuliert oder aus der Literatur exzerpiert hat. Aus Immanuel Kants *Allgemeiner Naturgeschichte und Theorie des Himmels* hat Beethoven den Satz entnommen¹⁵ und in sein Tagebuch eingetragen: „So ist die ganze Natur nothwendig eine Wirkung der höchsten Weisheit.“¹⁶ Wie auch andere Kant-Zitate in seinem Schrifttum ist dies als aktive Auseinandersetzung mit den geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit zu werten, die Beethoven reflektiert hat. Sie sind in Beziehung zu setzen zu weiteren Texten, mit denen er sich beschäftigt hat, wie den Gellertschen Dichtungen oder Christian Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres“ von 1772. Bereits Schindler hat darauf hingewiesen, wie intensiv Beethoven dieses Buch gelesen und mit Marginalien versehen hat.¹⁷ Von seinen „aus den philosophischen Systemen der griechischen Weisen geschöpften Belehrungen“ leitet Schindler die Folgerung ab, Beethoven habe dem „Deimus“ seiner Zeit angehangen.¹⁸ Dagegen hat Arnold Schmitz auf das „positive Christentum“¹⁹ Christoph Christian Sturms hingewiesen, das in seinem Erbauungsbuch in Übereinstimmung mit den Auffassungen eines Johann Michael Sailer zum Ausdruck komme.

An anderer Stelle habe ich einmal Beethovens eigene Verwendung des Terminus „Natur“ in Briefen und anderen Niederschriften untersucht.²⁰ Dabei unterscheidet Beethoven wie in seinen Kompositionen die äußere und die menschliche Natur.²¹ Die äußere Natur sieht er uneingeschränkt als positiv an, immer wieder sucht und findet er in ihr Trost und Stärkung. Auf ein undatiertes Blatt notiert er die berühmten Worte: „Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande Heilig! Heilig! – im Walde entzücken.“²² In einem Brief vom 28. Februar 1812 an den Verlag Breitkopf & Härtel schreibt Beethoven: „wenn mir alles Versagt ist, so finde ich mich wieder in der Natur und auch sogleich wieder in meiner Himlischen Kunst einziges wahres Göttergeschenk des Himmels“.²³ Im berühmten Brief an die unsterbliche Geliebte findet sich die Bemerkung: „Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das müßende“.²⁴ Ähnliche Äußerungen gibt es mehrfach. Zu dem beschwerlich Müssenden zählt Beethoven die menschliche Natur. Am 18. April 1810 schreibt er an Nikolaus Zmeskall unter Anspielung auf seine Schwäche Frauen gegenüber – er verwendet das Bild von Herkules und Omphale –, nie habe er „die Macht oder die Schwäche der Menschlichen Natur so gefühlt als izt“.²⁵ Dem Erzherzog Rudolf gegenüber klagt er Ende Juli oder August 1825 über seinen schlechten Gesundheitszustand und verweist auf die „schwäche der

¹⁴ Theophil Antonicek, „Die Ehre Gottes aus der Natur“, Beethovens Naturerleben, in: Musik in Österreich (Music in Austria), Wien 1971, S. 93.

¹⁵ Immanuel Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, Königsberg-Leipzig 1755, S. 168.

¹⁶ Ludwig van Beethoven, Tagebuch, hrsg. von Maynard Salomon und Sieghard Brandenburg, Mainz 1990, S. 97.

¹⁷ Siehe auch Charles C. Witcombe, Beethoven's private god. An analysis of the composer's markings in Sturm's *Betrachtungen*, Ann Arbor, Mich. 1998 (UMI order number 1389692). – Charles Witcombe, Beethoven's markings in Christoph Christian Sturm's „Reflections on the works of god in the realm of nature and providence for every day of the year“, in: *The Beethoven journal*, San José State University 18 (2003), S. 10-23.

¹⁸ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Eberhard Klemm, Leipzig 1970, S. 409.

¹⁹ Arnold Schmitz, *Das romantische Beethoven-Bild*, Darstellung und Kritik, Bonn 1927, S. 91.

²⁰ Helmut Loos, „Naturkind“ Beethoven. Zwischen Selbststilisierung und Romantisierung, in: *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, hrsg. v. Mieczyslaw Tomaszewski u. Magdalena Chrenkoff, Krakau (in Vorbereitung).

²¹ Auf Vorbilder der Unterscheidung durch Friedrich Schiller verweist Hermann Jung, „Wol besser: Phantasieen eines Tonkünstlers .. als eine Sinfonie“ = Beethovens „Pastorale“ - ein Werk im Gedächtnis der Zeit, in: 1808 - ein Jahr mit Beethoven (2008), S. 61-108, hier 70.

²² TDR 3, S. 237.

²³ Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, München: G. Henle Verlag 1998 (CD-ROM), Brief Nr. 555. Beethoven an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien am 28ten Februar 1812.

²⁴ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 582. Beethoven an eine unbekannte Adressatin [Teplitz, 6./7. Juli 1812].

²⁵ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 430. Beethoven an Nikolaus Zmeskall [Wien, 18. April 1810].

Natur“.²⁶ Ausfallend konnte Beethoven seinen Dienstboten gegenüber werden, er beschimpft 1817 sein Küchenmädchen „Baberl“ wegen ihrer „wahrhaft bösen Natur“²⁷ und 1825 seine Haushälterin Barbara Holzmann wegen ihrer „alten Bösen Natur“.²⁸ Aufklärerische Bildungsgedanken sprechen aus einem Zitat von Johann Gottfried Seume,²⁹ das er 1816/17 in sein „Tagebuch“ einträgt: „Die Schwachheiten der Natur sind durch die Natur selbst gegeben und die Herrscherin Vernunft soll sie durch ihre Stärke zu leiten und zu vermindern suchen.“³⁰

Natürlich (oder besser selbstverständlich) hielt es Beethoven für möglich, Natur musikalisch durch Tonmalerei darzustellen. Das gilt für die äußere Natur ebenso wie für die innere menschliche Natur der Empfindungen und Gefühle. Die äußere Natur war ihm nicht nur in ihrem friedlichen Dasein Refugium und Rekonvaleszenz, sie galt ihm auch im übertragenen Sinne als Vorbild des Friedens und des Glücks. Seine eigene Kunst aber hat Beethoven nicht mit der Natur identifiziert und naturreligiös überhöht, er nennt sie vielmehr gleichberechtigt neben ihr als „einziges wahres Göttergeschenk des Himmels“. Interpretationen, die darüber hinaus gehen,³¹ sind getrost als Fortsetzung des romantischen Beethoven-Bildes³² zu werten,³³ zu dessen Urhebern maßgeblich Bettina Brentano (von Arnim) zu zählen ist.³⁴

„Beethoven und die Natur“ ist ein gängiges Thema, das die Beethoven-Rezeption seit jeher beflügelt hat. Das Autograph der 6. Sinfonie ist völlig vergilbt auf den Seiten, die im zweiten Satz Nachtigall, Wachtel und Kuckuck beinhalten, zu oft sind gerade diese beiden Seiten zu früheren Zeiten unter konservatorisch unzureichenden Bedingungen in Ausstellungen aufgeschlagen gezeigt worden. Neben der „Sinfonia pastorale“³⁵ sind es vor allem noch zwei weitere Werke, die Beethovens Naturverbundenheit belegen, das Lied „Die Ehre Gottes aus der Natur“ („Die Himmel rühmen“) auf einen Text von Christian Fürchtegott Gellert op. 48 Nr. 4 und die Klaviersonate op. 28, die auch die zeitgenössische, aber nicht authentische Bezeichnung „Pastorale“ trägt. Weitere Hinweise auf die Natur sind Beethovens Werken nicht zu entnehmen, wenn man von allzu freizügigen Interpretationen der Rezeptionsgeschichte einmal absieht. Umso lieber sind Beethovens Äußerungen über die Natur zum Beleg seiner Naturverbundenheit herangezogen worden, aber auch hier liegen authentische Dokumentation und romantische Zuschreibung eng beieinander. Diesen Bereich möchte der folgende Beitrag etwas genauer in Augenschein nehmen.

Das „Heiligenstädter Testament“ ist seit Langem als wichtiges Dokument Beethoven'schen Selbstverständnisses berühmt, heute allerdings weniger als das eines verzweifelt Leidenden, sondern als das eines selbstbewussten Künstlers, der sich ganz im Sinne der Zeit als Originalgenie versteht und die Ingredienzien dieses Begriffes gezielt zur Stilisierung seiner Persönlichkeit in der Öffentlichkeit einsetzt. Zweimal erscheint in dieser Schrift das Wort „Natur“. Zuerst tritt die Natur des Menschen als Hindernis für einen nach Edlem strebenden Menschen auf, „für den Künstler schwere[r] als für irgend jemand“, der „menschensliebe und neigung zum Wohlthun“ in sich vereint; Menschen, die unglücklich sind wie er, mögen sich trösten, „einen seines gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden“. Die zweite Erwähnung ist weniger negativ, sie verweist auf das positive Bild von der Natur als Raum der Rekreation und des

²⁶ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2021. Beethoven an Erzherzog Rudolph [Baden, Ende Juli/August 1825].

²⁷ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1200. Beethoven an Nannette Streicher [Wien, kurz vor dem 27. Dezember 1817].

²⁸ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2023. Beethoven an den Neffen Karl [Baden.] dienstags am 2-ten aug. [1825].

²⁹ Johann Gottfried Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Braunschweig-Leipzig 1803, S. 343.

³⁰ TDR, Bd. 4, S. 62.

³¹ Peter Rummenhölter, Das Verhältnis der Musik zur Natur, in: Universitas 34 (1979), S. 295-301. – Helga de la Motte-Haber, Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik, Laaber 2000.

³² Arnold Schmitz,

³³ Peter Gülke, Natur darstellen – Natur sein. Die Pastorale, in: Peter Gülke, „... immer das Ganze vor Augen“. Studien zu Beethoven, Stuttgart-Weimar (Metzler) 2000, S. 195-203.

³⁴ Noch weiter geht Roland Schmenner, Die Pastorale, Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter, Kassel (Bärenreiter) 1998. Eine kritische Rezension des Buches findet sich bei Richard Klein, Die „Pastorale“, das Projekt Natur und der postmoderne Schlussverkauf. Über die Gegenwart und Vergänglichkeit Beethovens, in: Musik & Ästhetik 6 (2002), 21 (1), S. 99-116.

³⁵ Walter Rüsch, Gottheit und Natur im Werke Ludwig van Beethovens. Gedanken zur Pastoralisymphonie, Wien 1973. – Rüdiger Heinz, Zum Lobe Gottes und der Natur. Tradition und zeitgenössische Einflüsse in der Pastorale, in: Die 9 Symphonien Beethovens, hrsg. von Renate Ulm, München 1994, S. 193-202. – Peter Gülke, Natur darstellen – Natur sein. Die Pastorale, in: Ders., „... immer das Ganze vor Augen“, Stuttgart u.a. 2000, S. 195-203. – Wolfgang Osthoff, Beethovens Pastorale im Lichte von Schillers Ästhetik der Landschaft-Dichtung, in: Beethoven. Studien und Interpretationen, hrsg. von Mieczyslaw Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff, Bd. 2, Kraków 2003, S. 25-45.

Idealen: „laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen [...] Wann o Gottheit - kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wider fühlen - Nie? - nein - o es wäre zu hart“.³⁶

Die Natur des Menschen und die äußere Natur sind die zwei Bedeutungen, die Beethoven nicht nur im Heiligenstädter Testament, sondern auch in anderen Zusammenhängen durchaus gegensätzlich versteht. Die entsprechenden Stellen aus Beethovens Briefen werden im Folgenden zusammengestellt und durch andere authentische Äußerungen ergänzt. Ziel dieser Sammlung ist eine Abgrenzung der belegbaren Aussagen Beethovens gegenüber der bereits zu Lebzeiten einsetzenden Überhöhung durch die Mitmenschen.

Die Natur als Mittel zur Freude und persönlichen Rekreation hat Beethoven oft beschworen. Am 4. März 1807 versucht er, Marie Bigot de Morogues zu einer Spazierfahrt mit ihrem Säugling zu überreden, ohne den Gatten mitzunehmen, damit ihm „das eigennützigte vergnügen gewährt wird, mit <zweien der> zweien Personen, an denen ich so viel theilnehme, den frohen Genuß der heitern schönen Natur theilen zu können“.³⁷

Der Rekreatationsgedanke kommt ganz grundsätzlich im Brief vom 28. Februar 1812 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig zur Sprache: „wenn mir alles Versagt ist, so finde ich mich wieder in der Natur und auch sogleich wieder in meiner Himlischen Kunst einziges wahres Göttergeschenk des Himmels“.³⁸

Ein Augenblick höchster Erregung wie im berühmten Brief an die unsterbliche Geliebte enthält eine entsprechende Äußerung: „Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das müßende“.³⁹

Am 27. Mai 1813 meldet Beethoven dem Erzherzog Rudolph in Baden seine Ankunft und schwärmt: „in überfluß in hinreißender Schönheit pranget die Natur.“ Um gleich hinzuzufügen: „Wenn ich irgendwo fehle, gefehlt habe, so haben sie gnädigst Nachsicht mit mir“.⁴⁰

Sein Wohlbefinden in Baden teilt Beethoven im Sommer 1813 auch Dr. Johann Bihler mit, er fühle sich „Vortrefflich - nicht <mit>durch <den>die Dortigen Gesellschaften, wohl aber <von>durch die wahrhaft schöne Natur“.⁴¹

Im folgenden Jahr muss Beethoven auf die Sommerfrische in Baden verzichten und beklagt sich (am 14. Juli 1814) bei dem Erzherzog Rudolph, als Verbannter in Wien und nicht bei seinem verehrten Schüler in Baden sein zu können; er sieht sich „des mir so nöthigen Genußes der Schönen Natur beraubt“.⁴²

Dass dies keine momentanen Gefühlsregungen sind, sondern ein durchgängiger Wesenszug Beethovens, bringt er gegenüber der Gräfin Marie Erdödy im Frühjahr 1815 in einem Brief aus Wien nach Jedlese zum Ausdruck, „denn obschon ich vieles erlitten, habe ich doch nicht die frühern Gefühle für Kindheit für schöne Natur und Freundschaft verlohren“.⁴³

Offenbar war diese Naturliebe Beethovens allgemein bekannt und veranlasste wohlwollende Mitmenschen, Beethoven in schöne Gegenden einzuladen. Bei Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868), ein junger Schweizer Musiker, der 1811 Beethovens Schüler hatte werden wollen, bedankt sich Beethoven für eine Einladung nach Luzern. Beethoven hatte ihn offenbar in guter Erinnerung, denn er antwortet ihm am 19. August 1817, Schnyder habe „sich einmal ihres daseyns in Wien bey mir erinnert, u. mir davon schriftliche Beweise gegeben, d.g. von einer edlern

³⁶ Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, München: G. Henle Verlag 1998 (CD-ROM), Brief Nr. 106. Beethoven an seine Brüder Kaspar Karl und Johann van Beethoven, („Heiligenstädter Testament“) [Heiligenstadt, 6. und 10. Oktober 1802].

³⁷ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 271. Beethoven an Marie Bigot de Morogues [Wien, 4. März 1807].

³⁸ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 555. Beethoven an Breitkopf & Härtel in Leipzig Wien am 28ten Februar 1812.

³⁹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 582. Beethoven an eine unbekannte Adressatin [Teplitz, 6./7. Juli 1812].

⁴⁰ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 656. Beethoven an Erzherzog Rudolph in Baden [Baden, 27. Mai 1813].

⁴¹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 659. Beethoven an Dr. Johann Bihler [Baden, Sommer 1813].

⁴² Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 727. Beethoven an Erzherzog Rudolph in Baden [Wien, 14. Juli 1814].

⁴³ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 785. Beethoven an Gräfin Marie Erdödy in Jedlese [Wien, 1. März 1815].

bessern MenschenNatur thut mir wohl⁴⁴. Den Wunsch, Beethoven „einmal begriffen zu sehn in dem Anstaunen der Schweizerischen großen Natur,“ könne er ihm wegen seiner gesundheitlichen Umstände einstweilen nicht erfüllen, er hoffe jedoch, „gibt mir Gott die Gesundheit wieder, [...] wohl noch dazu zu kommen.“⁴⁴

Am selben Tag (19. August 1817) schreibt Beethoven an Hans Georg Nägeli in Zürich eine Empfehlung für Johann Bihler, der als Hauslehrer des Großhändlers Baron Puthon mit seinem Schüler eine Kavaliereise in die Schweiz unternahm, und bittet Nägeli, den Überbringer des Briefes „auf das Beste zu empfangen u. ihm freundlich zu bezeugen, sollten sie ein Theil ihrer schweizerischen Musikalischen Geister hervorrufen wollen, um ihn von allen seiten durch Natur u. Kunst in ihrem Lande trinken zu machen, so werde ich mit vergnügen die Erzählung meines Freundes davon erwart[en]“⁴⁵.

Selbst als es ihm schlecht geht und er in der Sommerfrische in Baden Linderung seiner Leiden sucht, schreibt er an seinen Neffen Karl (am 16. August 1823), „die Bäder laden doch mehr <zu>wenigstens mich zum genuße der schönen Natur ein, allein nous sommes trop pauvres, et il faut écrire, ou de n'avoir pas de quoi“⁴⁶.

Und noch am 9. September 1826 rät Beethoven Karl Holz: „freuen sie sich ja recht draußen, Leeren Sie die Füllhörner der alles bezaubernden Natur, u. Montags hoffe ich Sie [...] gewiß wieder zu sehen u. zu um[armen]“⁴⁴ ⁴⁷.

Die äußere Natur und die menschliche Natur sind zwei von Beethoven streng unterschiedene Angelegenheiten. Beides spricht er in einem Brief vom Frühjahr 1815 an Joseph Xaver Brauchle in Jedleseesee an, dem er seinen festen Entschluss mitteilt, bald zu der Gräfin Marie Erdödy zu kommen und sich zu beeilen, „um so mehr da sich meine Natur jetzt nur mit der schönen Natur vertragen kann, und ich sonst keine Anstalten getroffen habe, dieser meiner unüberwindlichen Neigung an irgend einem andern Ort zu entsprechen“⁴⁸.

Die menschliche Natur betrachtet Beethoven im Unterschied zur äußeren Natur als durchaus defizitär und erwähnt sie vor allem in Zusammenhang mit seinen Krankheiten. Als er sein Gehörleiden im Kreise seiner Vertrauten erstmals thematisiert, schreibt er an Carl Amenda, einen seiner engsten Freunde am 1. Juli 1801, er lebe „sehr unglücklich, im streit mit Natur und schöpfer, schon mehrmals fluchte ich lezterm“⁴⁹.

Am 18. April 1810 schreibt Beethoven an Nikolaus Zmeskall unter Anspielung auf seine Schwäche Frauen gegenüber – er verwendet das Bild von Herkules und Omphale –, nie habe er „die Macht oder die schwäche der Menschlichen Natur so gefühlt als izt“⁵⁰.

Am 17. September 1812 äußert er sich gegenüber Breitkopf & Härtel entschuldigend wegen seines Unwohlseins: „Im bette liegend schreibe ich ihnen, die Natur hat auch ihre Etiquette“⁵¹.

Zwar versichert Beethoven 1823 Franz Brentano am 10. März 1823, gehe ihm wieder besser, denn er besitze „eine Polipen Natur“⁵². Aber das ist eine Ausnahme.

⁴⁴ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1159. Beethoven an Xaver Schnyder von Wartensee in Luzern [Wien, 19. August 1817].

⁴⁵ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1160. Beethoven an Hans Georg Nägeli in Zürich [Wien, 19. August 1817]. Andererseits nahmen Bekannte Beethovens Naturbegeisterung offenbar gerne zum Anlass, ihm eine Einladung schmackhaft zu machen. Aloys Weissenbach, der Dichter der Kantate „Der glorieiche Augenblick“ op. 136 (zum Wiener Kongress) schreibt am 15. November 1819 aus Salzburg an Beethoven, er müsse zu ihm kommen: „Sie werden sich in unsre große, herrliche Natur hinein leben und nicht mehr von ihr lassen.“ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1353. Aloys Weissenbach an Beethoven [Salzburg, 15. November 1819].

⁴⁶ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1729. Beethoven an den Neffen Karl, Baden am 16ten aug. 1823.

⁴⁷ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2197. Beethoven an Karl Holz [Wien] am 9ten Sept. 1826.

⁴⁸ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 798. Beethoven an Joseph Xaver Brauchle in Jedlesees [Wien, Frühjahr 1815].

⁴⁹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 67. Beethoven an Carl Amenda in Wirben, Vien den 1ten Juli [1801].

⁵⁰ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 430. Beethoven an Nikolaus Zmeskall [Wien, 18. April 1810].

⁵¹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 594. Beethoven an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Teplitz am 17ten September. 1812.

⁵² Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1608. Beethoven an Franz Brentano in Frankfurt, Vien am 10ten März 1823.

Seinem Arzt Dr. Anton Georg Braunhofer schildert Beethoven am 13. Mai 1825 seinen Gesundheitszustand in einem fiktiven Dialog zwischen Arzt und Patient, der klagt: „Daß aber der Magen schrecklich geschwächt ist u. überhaupt meine ganze Natur dies leidet keinen Zweifel, bloß durch sich selbst, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden.“⁵³

Und am 23. Februar 1826 meldet er Braunhofer, den er mit „Verehrter Meister u. Ausüßer der Aesculapsie“ titulierte, „daß es mir beßer geht den Unterleib betreffend, d.h. so viel es meine Natur u. die bisherigen Mittel gestatten“.⁵⁴

Aus Baden sendet Beethoven dem Erzherzog Rudolf, der zur Genesung von schweren Leiden nach Wien gekommen war, Ende Juli oder August 1825 Genesungswünsche und klagt gleichzeitig über den schlechten eigenen Gesundheitszustand: „traurig daß eine gewiße Bildung der Menschen auch ihren tribut der schwäche der Natur bezahlen muß“.⁵⁵

Wie extrem negativ Beethoven die menschliche Natur anderer bewerten konnte, geht aus Äußerungen hervor, die er im Ärger über Dienstboten niedergeschrieben hat. Kurz vor dem 27. Dezember 1817 beklagt er sich bei Nannette Streicher, mit der er sehr vertraut verkehrte, über Frechheiten seiner beiden Dienstleute, der Haushälterin „Nany“ und des Küchenmädchens „Baberl“, und entschuldigt sich, er werde sie aus dem Hause jagen, wenn sie sich weiter ungehörig benehmen sollten: „daß wir beinahe von beiden gleiche Behandlung erfahren; dieses liegt schon in den Naturen ja in der wahrhaft bösen Natur der Jüngerer“.⁵⁶

Dem Neffen Karl gegenüber klagt Beethoven am 2. August 1825 über die Haushälterin Barbara Holzmann: „wir müßen endigen mit dieser alten Bösen Natur - kaum zu eßen, u. dabey die Unbescheidenheit u. Kekheit dieser wahren bösen alten Hexe - mit dieser Bezahlung“.⁵⁷

Und seinem Bruder Johann schreibt Beethoven am 4. August 1825, er könne es mit der Holzmann nicht mehr aushalten: „Es geht ebensowenig jezt als früher hauptsächlich ist die Böse Natur dieses weiblichen Scheusals die Hauptursache, wodurch sie öfter sich selbst außer [Sta]nde* setzt, das mindeste Gute [z]um* vorschein zu bringen“.⁵⁸

Im Zusammenhang mit den Streitigkeiten um die Barbara Holzmann fällt auch eine der beiden Belege des Terminus „Kultur“ in Beethovens Briefen. Er bezeichnet die Haushälterin in einem Brief an den Neffen Karl (möglicherweise vom 19. August 1825) als „Satanas“, unter dem er „wie ein heiliger leiden u. dulden“ müsse, und schließt: „fort mit diesem Pöbelgeschmeiß, welcher vorwurf für unsere Kultur, d.g. durchaus zu benöthigen, das, was <heute> wir verachten unß so nahe wissen zu müßen“.⁵⁹ Die Kombination „unsere Kultur“ verwendet Beethoven auch in einem anderen Zusammenhang, in dem er sich sehr ärgert. Es geht in dem entsprechenden Brief (10. Februar 1820 an den Verleger Peter Joseph Simrock in seiner Heimatstadt Bonn) um eine mögliche Unterbringung des Neffen Karl bei Johann Michael Sailer in Landshut, die vom Wiener Magistrat vereitelt wurde: „in diesem Stücke haben die Chinesen u. Japanesen noch einen Vorzug vor unserer Kultur, wenn sie niemanden außer Landes laßen, da wenigstens eine andere Religion, andere Sprache andere Sitten für Sie anstößig gefunden werden können“.⁶⁰

Doch zurück zum Terminus „Natur“. Die menschliche Natur sieht Beethoven offenbar nicht als etwas unveränderbar Gegebenes an, sondern als in die Verantwortung des Einzelnen Gestelltes. So verteidigt er sich gegenüber Amalie Sebald am 16. September 1812 in Teplitz, gegen den

⁵³ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1967. Beethoven an Dr. Anton Georg Braunhofer, [Baden,] am 13ten May 1825.

⁵⁴ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2123. Beethoven an Dr. Anton Georg Braunhofer [Wien, nach dem 23. Februar 1826].

⁵⁵ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2021. Beethoven an Erzherzog Rudolph [Baden, Ende Juli/August 1825].

⁵⁶ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1200. Beethoven an Nannette Streicher [Wien, kurz vor dem 27. Dezember 1817].

⁵⁷ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2023. Beethoven an den Neffen Karl [Baden,] dienstags am 2-ten aug. [1825].

⁵⁸ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2024. Beethoven an Johann van Beethoven in Gneixendorf, Baden am 4ten aug. 182<4>5.

⁵⁹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2034. Beethoven an den Neffen Karl [Baden, möglicherweise 19. August 1825].

⁶⁰ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1365. Beethoven an Peter Joseph Simrock in Bonn, Wien am 10t Februar 1820.

Vorwurf, ein Tyrann zu sein damit, sich wegen unverdaulichen Essens unwohl gefühlt zu haben: „die Reizbare Natur in mir ergreift eben so das schlechte als gute, wie es scheint, wenden sie dieses jedoch nicht auf meine Moralische Natur an“.⁶¹ Ganz eindeutig hat Beethoven diesen Gedanken im „Tagebuche“ aus den Jahren 1816 und 1817 formuliert: „Die Schwachheiten der Natur sind durch die Natur selbst gegeben und die Herrscherin Vernunft soll sie durch ihre Stärke zu leiten und zu vermindern suchen.“⁶² An Amalie Sebald greift er nur wenige Tage nach dem letztgenannten Brief (22. September 1812) erneut den Gedanken an die äußere Natur als nicht nur körperliches, sondern auch seelisches Rekreationsmittel auf: „Dies geht aus dem Brief hervor, den Beethoven im gleichen Zusammenhang, nur wenige Tage später: „ich hoffe mich morgen beßer zu befinden, und einige Stunden werden unß noch da während ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur unß beyde Wechselseitig zu erheben zu erheiten“.⁶³

Nur zwei Briefbelege sind zu finden, in denen Beethoven mit dem Gedanken von der Natur als einer höheren Macht spielt. Anfang 1805 schreibt er in einem Liebesbrief an die Gräfin Josephine Deym voller Stolz über seine musikalischen Fähigkeiten, dass: „<die>du Natur mich hierin nicht karg beschenktest <hat>“.⁶⁴

Und am 2. September 1820 entschuldigt er sich bei dem Erzherzog Rudolph mit selbst verschuldeten gesundheitlichen Problemen, dass er trotz ernsthaften Bemühens nicht zum Unterrichten kommen könne, denn: „Die Natur scheint beynahe mir meine Freymüthigkeit oder Dreistigkeit übel genommen zu haben, u. mich dafür bestraft zu haben“.⁶⁵

Die Natur als Maßstab und Vorbild für Persönlichkeit und Kunst kommt in Beethovens Briefen nur selten zur Sprache. Für ein hymnisches Gedicht auf seine Kunst bedankte er sich im August 1798 bei der Verfasserin, einem Fräulein Christine Gerhards, mit rhetorischem Understatement. Sie habe ihn mit ihren Versen in Verlegenheit gebracht, er betrachte ihr Lob als „Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das unß Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch“ sei.⁶⁶ Bemerkenswert ist hier die Paarung von Kunst und Natur. Über zwanzig Jahre später lautet die Kombination ganz anders. Am 18. Juli 1821 versichert Beethoven den Erzherzog seines ernsthaften Bemühens, seine aufgrund von Krankheit und Bedürftigkeit traurige Lage zu überwinden und durch Anstrengung zu besiegen: „Gott, der mein innres kennt, u. weiß, wie ich als Mensch überall meine Pflichten, die mir die Menschlichkeit Gott u. die Natur gebiethen, auf das heiligste erfülle, wird mich wohl endlich wieder einmal diesen Trübsaalen entreißen“.⁶⁷

Wie schließlich das Verhältnis von Natur und Kunst zu bestimmen sei, äußert Beethoven in einem ausführlichen Brief vom 6. Juli 1825 dem Fürsten Nikolaus Galitzin in St. Petersburg gegenüber, dem er einige seiner neueren Werke erläutert. In diesem Zusammenhang begründet er einen akkordfremden Ton als Nachschlag oder Antizipation, „welche <eine>jeder gute sänger machen wird, wie denn in der Kunst die Natur, <gegründ> u. sie wie- derum die Natur in der Kunst gegründet ist“. Andere Stimmführungen, die er anführt, hätten den „Gesang zerrißen“ und wären „dem ganzen gange der Melodie u. Harmonie zuwider u. zu fremd gewesen“.⁶⁸ Etwas weiter (fol. 23r unten) ist die Bemerkung zu finden: „in der wahren Kunst ist auch immer die Natur hervorstechen[d] so wie in selbe[r] wiede[r] die Kunst zu“.⁶⁹

Eine Erwähnung des Termins „Natur“ in Beethovens Briefen ist noch zu nennen, hier geht es um die „Natur u. Unnatur“ einer „Angelegenheit“,⁷⁰ ansonsten sind dies alle entsprechenden Belegstellen.

⁶¹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 593. Beethoven an Amalie Sebald in Teplitz, Teplitz am 16ten September 1812. TDR, Bd. 4, S. 62.

⁶² Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 601. Beethoven an Amalie Sebald in Teplitz [Teplitz, 22. September 1812].

⁶³ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 214. Beethoven an Gräfin Josephine Deym [Wien, erstes Viertel 1805].

⁶⁴ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1409. Beethoven an Erzherzog Rudolph [Mödling, 2. September 1820].

⁶⁵ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 33. Beethoven an Christine Gerhards [Wien, vor dem 20. August 1798].

⁶⁶ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1436. Beethoven an Erzherzog Rudolph, Unterdröbling am 18ten Juli 1821.

⁶⁷ In einem früheren Entwurf (Bonn, Beethoven-Haus, NE 47, fol. 23 und 24) hatte es geheißen: „voila le-<s> principe ce qu'on a a observer dans tous les autres voix puisque la vrai nature <->trouve toujours ses principes dan[s] l'art <-et> wie-<e>derum dasselbe von der Kunst in der Natur - Melodie u Harmonie sind <eins> eins übig. [...]“ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 2003. Beethoven an Fürst Nikolaus Galitzin in St. Petersburg (Entwurf), Baden [um den 6. Juli 1825].

⁶⁸ Ebd.

⁷⁰ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 1300. Beethoven an Erzherzog Rudolph [Wien, Ende April/Anfang Mai 1819]. Im Streit um den Neffen Karl wandte Beethoven alle Mittel an, die Mutter, seine Schwägerin Johanna van Beethoven, zu verleumden und mit Hilfe des Erzherzogs Rudolph das Gericht zu beeinflussen. In einem Brief vom Mai 1819 sucht er dem Erzherzog „die Natur u. Unnatur dieser Angelegenheit“ darzulegen.

Ein ungewöhnliches Zeugnis hat Joseph Joachim in seinem Besitz verwahrt, ein Blatt Notenpapier mit einem Gedicht: „Aufm Kahlenberg 1815 Ende September.“

*„Allmächtiger
im Walde
ich bin selig
glücklich im
Wald jeder
Baum spricht
durch dich.“*

*„O Gott welche
Herrlichkeit
in einer
solchen Waldgegend
in den Höhen
ist Ruhe –
Ruhe ihm zu
dienen –“⁷¹*

Die Verbindung von Gott und Natur ist auch in den Konversationsheften von Gesprächspartnern Beethovens geäußert worden, war also Gegenstand des Gesprächs. Beispielsweise hat Maurice Schlesinger den Satz in das Konversationsheft 94 vom September 1825 geschrieben: „Das ist die beste die göttliche Begeisterung die der Natur.“⁷² Aus solchen Bemerkungen ist gern auf eine naturreligiöse Einstellung Beethovens geschlossen worden, wie sie seit Goethe nicht nur in Künstlerkreisen viele Anhänger besaß. Dagegen sprechen alle genannten Äußerungen Beethovens ebenso wie ein in diesem Zusammenhang bekannter und notwendiger Hinweis auf Beethovens Bibliothek, den schon Anton Schindler gegeben hat. Als wesentlich für Beethovens religiöse Einstellung verweist Schindler auf das Buch „Christian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur“ und auf die „aus den philosophischen Systemen der griechischen Weisen geschöpften Belehrungen“.⁷³ Der „Deimus“, den Schindler daraus ableitet, hat im Streit um Beethovens Religiosität vielfältige und weitreichende Nachfolge gefunden, die sich insbesondere immer wieder an der Interpretation der „Missa solemnis“ entzündet hat.⁷⁴ Bereits Arnold Schmitz aber hat auf das „positive Christentum“⁷⁵ Christoph Christian Sturms hingewiesen, das in seinem Erbauungsbuch in Übereinstimmung mit den Auffassungen eines Johann Michael Sailer zum Ausdruck kommt. Viel hat Beethoven in diesem Buch gelesen, angestrichen und daraus exzerpiert.⁷⁶

Beispiele für Beethovens Haltung der Natur gegenüber finden sich auch bei seinen großen Vorbildern. Carl Philipp Emanuel Bach hat 1771 Geistliche Oden und Lieder von Christian Fürchtegott Gellert vertont, darunter „Die Ehre Gottes aus der Natur“.⁷⁷ Auch Texte von Sturm hat Carl Philipp Emanuel Bach als „geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen bey dem Claviere“ versehen (1781), darunter „Gottes Größe in der Natur“.⁷⁸ Eine andere Grundeinstellung ist bei Christian Gottlob Neefe vorzufinden, unter dessen Freimaurerliedern von 1774 auch ein Lied „Trieb,

⁷¹ TDR, Bd. 3, S. 506.

⁷² Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Bd. 8, Leipzig 1981, S. 91.

⁷³ Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven, hrsg. von Eberhard Klemm, Leipzig 1970, S. 409.

⁷⁴ Vgl. Helmut Loos, Zur Rezeption der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 82 (1998), S. 67-76. – Gerhard Poppe, Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Glaubensbekenntnis? Studien zur Rezeption von Beethovens Missa solemnis, Beeskow 2007.

⁷⁵ Arnold Schmitz, Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik, Bonn 1927, S. 91.

⁷⁶ Charles C. Witcombe, Beethoven's private god. An analysis of the composer's markings in Sturm's Betrachtungen, Ann Arbor, Mich. 1998 (UMI order number 1389692). – Charles Witcombe, Beethoven's markings in Christoph Christian Sturms, „Reflections on the works of god in the realm of nature and providence for every day of the year“, in: The Beethoven journal, San José State University 18 (2003), S. 10-23.

⁷⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, Herrn Professor Gellerts. Geistliche Oden und Lieder. mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach, 4. Aufl. Berlin 1771.

⁷⁸ Carl Philipp Emanuel Bach, Herrn Christoph Christian Sturms, Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen in Hamburg, geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen bey dem Claviere vom Herrn Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach, Musikdirektor in Hamburg. Erste Sammlung, 2. Aufl. Hamburg 1781 [Wq 197].

den die Natur geschenkt“ zu finden ist.⁷⁹ Im weiteren Umfeld ist etwa auf Werke von Karl Spazier,⁸⁰ Johann Friedrich Hugo von Dalberg⁸¹ und Vicente Martin v Soler⁸² zu verweisen.

Arnold Schmitz hat Bettina von Arnim (geb. Brentano) als maßgebliche Urheberin der romantischen Beethoven-Rezeption herausgearbeitet, die auf der Vorstellung von Beethoven als dem genialischen Naturkind gründet. Erst auf dieser Basis baut sie die Bilder des Revolutionärs, des Zauberers und schließlich des Priesters auf. Damit wird die Kunst zur Religion, Bettina legt es Beethoven in den Mund: „So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion: was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht“.⁸³ Sprichwörtlich geworden ist Bettinas Formulierung, Musik sei höhere Offenbarung als „alle Weisheit und Philosophie“, nicht nur eine populäre Beethoven-Mystifikation, sondern noch lange im 20. Jahrhundert Richtschnur der Beethovenforschung. Im Jahre 1835 hat Bettina ihren fiktiven Briefwechsel veröffentlicht (Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde). Die weitere Ausschmückung des genialischen Naturkinds Beethoven durch vor allem Komponisten wie Louis Spohr, Robert Schumann und Richard Wagner muss hier nicht weiter verfolgt werden, die Konfrontation mit authentischen Beethoven-Zitaten legt die inhaltliche Diskrepanz ausreichend offen.

Aus Berichten der Zeitgenossen lassen sich noch weitere Belege beibringen, die das Spannungsverhältnis zwischen Beethovens Naturauffassung und dessen mythischer Überhöhung erkennbar werden lassen.

Fanny Giannatasio del Rio, in deren Familie Beethoven in der Zeit nach dem Wiener Kongress verkehrte, führte ein Tagebuch. Am 17. März 1816 berichtet sie über ein abendliches Gespräch mit Beethoven „über Spaziergänge, Baden, und der Geschichte mit Karls Mutter. Dieses reine sonderbare Gefühl für Natur ist so schön an ihm!“⁸⁴

In dem „Morgenblatt“ vom 5. November 1823 (abgedruckt in der „Wiener Theater-Zeitung“ vom 15. November 1823) hat der Journalist Johann Sporschil eine gut recherchierte Charakteristik Beethovens veröffentlicht, die auch sein Verhältnis zur Natur beschreibt: „Vorzüglich ober liebt er die freie Natur. Nicht leicht bringt er, selbst bei dem übelsten Wetter des Winters, einen ganzen Tag im Zimmer zu, und wenn er sich im Sommer auf dem Lande befindet, ist er gewöhnlich schon vor Sonnenaufgang in dem blühenden Garten Gottes – kein Wunder, daß seine Werke herrlich sind, wie die heilige Natur, die Zeit in ihrer Beschauung erlebt, ist ja diejenige, wo man dem Weltgeist näher ist als sonst.“⁸⁵

Johann Andreas Stumpff, in London lebender Musiker und Harfenfabrikant, hat 1824 Beethoven in Wien getroffen und darüber handschriftliche Aufzeichnungen hinterlassen. Danach habe ihn Beethoven mit folgenden Worten zu einem Spaziergang aufgefordert: „Ich muß mich in der unverdorbenen Natur wieder erholen, und mein Gemüth wieder rein waschen.“⁸⁶

Es ist nicht bekannt, wann Stumpff seine Erinnerungen aufgezeichnet hat. Späte Niederschriften bergen die Gefahr allzu großer Entstellungen. Der englische Musiker Charles Neate hielt sich im Sommer 1815 in der Nähe Beethovens auf und ging häufig mit ihm spazieren. Hochbetagt berichtete er im Jahre 1861 von Beethovens Freude an der Natur: „Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben“.⁸⁷

⁷⁹ Christian Gottlob Neefe, Freimaurerlieder zum Gebrauch der gerechten und vollkommenen Loge zum drei H ** [Hammer], Leipzig 1774.

⁸⁰ Karl Spazier, Lieder und andere Gesänge für Freunde einfacher Natur, Neuwied und Leipzig 1792.

⁸¹ Johann Friedrich Hugo von Dalberg, Die drei Rosen. Ein Gesellschaftslied, Bonn (1799), „Vom Schoße der Natur“.

⁸² Vicente Martin v Soler, VI Ariettes. Paroles italiennes et allemandes accompagnées du Piano Forte, ou de la Guittare, Bonn (1802), „La natura * Die Natur“.

⁸³ Zitiert nach Schmitz, Das romantische Beethoven-Bild, S. 5.

⁸⁴ TDR, Bd. 4, S. 527.

⁸⁵ TDR, Bd. 4, S. 581.

⁸⁶ TDR, Bd. 5, S. 129.

⁸⁷ TDR, Bd. 3, S. 505.

Karl Gottlieb Freudenberg, Oberorganist aus Breslau, besuchte Beethoven im Juli 1825 und berichtet darüber in seinen Lebenserinnerungen von 1870: „Die Componisten, die in ihren Werken Natur und Kunst vereinigen, stellte er als Muster hin.“⁸⁸

Louis Schlösser, Musiker aus Darmstadt, der sich als junger Mann in Wien aufhielt, überliefert 1885 in seinen Erinnerungen die Aussage Beethovens: „Sie werden mich fragen woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Tönen umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“

Selbst diese sehr späten Zeugnisse lassen deutlich das Fehlen jeden romantischen Überschwangs erkennen, der doch längst das Bild Beethovens prägte. Nun ist bereits häufig der Einfluss des deutschen Idealismus und seiner Antikenbegeisterung auf Beethovens Kunstanschauung beschrieben worden, sein Idealbild der Kalokagathia, wie es aus dem Briefbeleg spricht: „das gute Schöne braucht keine Leute, Es ist ohne alle andre beyhülfe da, und das scheint denn doch der Grund unseres <...?> Zusammenhalten's zu seyn“.⁸⁹ Der hohe Anspruch, der darin enthalten ist, steht als Erbe der Aufklärung der Romantik nicht nach, er ist allerdings noch nicht so dezidiert auf Musik konzentriert. Das Originalgenie hatte viele Möglichkeiten, sich in verschiedenen Disziplinen zu offenbaren. Da es nach Kants Diktum – selbst eine Instanz der Natur – der Kunst die Regeln gebe, waren die beiden widerstrebenden Definitionen des 18. Jahrhundert, Nachahmungsästhetik (Nachahmung der Natur) und Originalitätspostulat (Schöpfung neuer Welten), vereint, und der Naturbegriff behielt seine hohe Bedeutung. Dies spiegelt sich auch in Beethovens Vorstellungen und seinem Umgang mit der inneren und der äußeren Natur. Damit sind die Spannungen keineswegs ausgeräumt, sie gehören mit zu Bild eines widersprüchlichen Mannes in einer – wie immer – vielgestaltigen Welt.

⁸⁸ TDR, Bd. 5, S. 224.

⁸⁹ Beethoven, Briefwechsel, Brief Nr. 593. Beethoven an Amalie Sebald in Teplitz, Tepliz am 16ten September 1812. Weiter heißt es: „Wie der Singvogel <uber> der Berge mit den Blüthen -herüberfliegt uber das Gebirg und das stille> alle Jahre kommt, und das stille, dunkle Gebüsch aufsucht in den Klüften und an dem Bergbach, werden auch Sie heraufziehen in Frühlingstagen und ein kehren in der Felsen hütte. wird Sie nimmer sehen. 3 Dort ist wohl auch eine schone Natur; aber in Vergleich mit der unsrigen ist sie nur das Excrement dieser. Was soll Ihnen auch der Aufenthalt dort für Trost bringen? Im Grunde ist Modling auch nur einer der Retiradewinkel wo die <Natur> Kaiserstadt im Sommer <lh> ihre Winter-Infarctus absetzt. Es ist wahrlich nicht <erträglich und> erquicklich, auf den Hügeln und Matten dem Sündervolk aus der Stadt zu begegnen, im welchem nichts zu der Natur in jener Umgegend paßt, als die falschen Herzen zu den falschen Schöllern“.

Helmut Loos

BEETHOVEN IN NARAVA

POVZETEK

Beethoven je imel zelo intimen odnos do narave, ki se je napajal iz razumevanja narave v 18. stoletju. Pri tem ni sledil pojmovanju, ki jo je razumelo kot metafizično načelo resničnosti, kot je npr. formuliral Jean-Jacques Rousseau, temveč bolj mimetični tradiciji po Charlesu Batteuxju, ki je popeljala od neposrednega tonskega slikanja do izražanja čustev v glasbi. Zunanja narava v svoji mirni biti zanj ni bila zgolj pribežališče in okrevališče, temveč v prenesenem pomenu tudi ideal miru in sreče. Beethoven pa svoje umetnosti ni enačil z naravo in je povečeval kot naravno religijo, temveč jo je enakovredno postavljal ob njo kot »edino resnično božje darilo nebes«. Interpretacije, ki to presegajo, lahko mirno ocenimo kot nadaljevanje romantične podobe Beethovna. Med njene odločilne avtorje se prišteva Bettina Bretano (von Arnim).

NATUR UND MENSCH IN SCHÖNBERGS STREICHSEXTETT „VERKLÄRTE NACHT“

Im Jahr 1950 – also genau 51 Jahre nach Entstehung des Streichsextetts „Verklärte Nacht“ – schrieb Arnold Schönberg Programm-Anmerkungen zu dem Werk, die im Kern aus einer Nacherzählung des gleichnamigen Gedichts von Richard Dehmel mit dem entsprechenden Verweis auf die wichtigsten musikalischen Motive und deren Sinngehalt bestehen. Wie er einleitend feststellt, fixiert er umstandslos solche Denotierungen, weil das Stück eben solcherart Programm-Musik sei, „die das Gedicht ... schildert und zum Ausdruck bringt.“¹ Im Unterschied zu rein illustrativen Werken anderer Komponisten habe er sich aber darauf beschränkt, „die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken“² und damit eine Möglichkeit eröffnet, das Stück als „reine“, als „absolute“ Musik zu schätzen und die literarische Vorlage letztendlich als Wegweiser zu vernachlässigen. Damit gestand er wohl eine gewisse Scham gegenüber einer für ihn längst überwundenen Ästhetik ebenso ein wie seinen Respekt gegenüber der moralischen Haltung eines Gedichts, von dem er glaubte, dass seine damals amerikanische Umwelt „es als ziemlich abstoßend bezeichnen könnte“.³ Und obwohl er seiner offenkundig bigotten Umwelt das Skandalon der Dehmelschen Geschichte nur in gefälschter, gemäßigter Version servierte, gestand er, ohne methodische Skrupel zu erörtern, dennoch ein, dass er klanglich vor allem hat schildern wollen, was er zurecht für deren zentrales Motiv hielt: einen Konflikt zwischen Maßgaben der Natur und sie missachtenden gesellschaftlichen Konventionen, der nur gelöst werden kann durch Emotionen und Handlungen, die natürlichen Bedürfnissen entsprechen oder, so der Komponist, vor allem durch „Gefühlsregungen, die durch die Schönheit der Natur hervorgerufen werden“.⁴

Innerhalb seiner ersten Schaffensperiode, die Schönberg bis zur 1. Kammer-sinfonie von 1906 datierte, markiert das Sextett vom Herbst 1899 den Abschluss einer ersten Phase – nach vielerlekompositorischen Experimenten und Fragmenten – mit einem ersten großformatigen Werk der Kammermusik (abgesehen von einem Streichquartett in D, das noch sehr konventionell angelegt ist). Die stilistischen Hauptquellen, die mit großem Geschick amalgamiert werden, sind Brahms im Hinblick vor allem auf Mehrdeutigkeit der Form und entwickelnde Variation, Wagner insbesondere hinsichtlich der Harmonik seit „Tristan“, Leit-Motivik und Sequenz-Bildung, sowie Franz Liszt und Richard Strauss mit ihren Innovationen der einsätzig-mehrteiligen Sinfonischen Dichtung und einer psychologisch motivierten Polyphonie des Tonsatzes. Nach den Liedzyklen op 1, 2 und 3 bildet dieses op 4 einen qualitativen Sprung, gerichtet auf die Festigung eines eigengeprägten Stils und vor allem – entstanden in nur 3 Wochen! – mit dem Resultat einer beglückenden Erfahrung: der Einsicht in die notwendige Einheit von Rausch und Kalkül der musikalischen Erfindung – mithin der endgültigen Vergewisserung seines originellen schöpferischen Talents in der gleichwertigen Herausforderung an Herz und Hirn des Komponisten.⁵

Die zentrale Aufgabe für den Komponisten bestand offenkundig in der Übertragung von Prinzipien der literarisch fundierten Sinfonischen Dichtung auf das gleichsam traditionelle Konzept von autonomer Kammermusik mit dem Ziel, die eigenen stilistischen Mittel anhand überprüfbarer „Situationen“ und psychischer „Konstellationen“ zu erproben, zu präzisieren und zu differenzieren. Trotz einiger Vorläufer im Hinblick auf narrative, speziell autobiographische Programmatik etwa bei Beethoven (Streichquartett op 132), Smetana (Streichquartett „Aus meinem Leben“) oder Tschaiowski (Streichsextett „Souvenir de Florence“) ist dieses kleine „Sakrileg“ – also

¹ „Programm-Anmerkungen zu ‚Verklärte Nacht‘“, in: Stil und Gedanke – Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1, hrsg von Ivan Vojtech, Verlag S. Fischer, Frankfurt/M 1976, S. 453.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. „Herz und Hirn in der Musik“, in: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 105 f.

die changierende Auslieferung strengster Form-bewusstheit an eine heteronome Vorgabe – die eigentlich originelle Dimension des Werkes – einschließlich ihres Schwankens zwischen sinfonischem Impetus und kammermusikalischer Faktur, die Schönberg nicht zuletzt dazu bewog, später zwei Fassungen für Streichorchester herzustellen und andererseits eine Klaviertrio-Fassung seines Schülers Eduard Steuermann zu goutieren. Kühn ist vor allem die Preisgabe traditioneller Formtypen bzw. ihre radikale Metamorphose zugunsten einer Ausprägung nach dem literarischen Vorbild. Kühn aber auch ist die inhaltliche Verbindung gerade mit der Dichtung von Richard Dehmel, dem um die Jahrhundertwende freigeistigsten, sozial engagiertesten Lyriker, dem sich Schönberg als emphatischer „Moderner“ an die Seite stellen wollte. Die erotische Komponente des Gedichts, die bei Dehmel konkret autobiographisch durch seine Liebeswerbung um die verheiratete und schwangere Ida Coblenz-Auerbach motiviert war, wurde bei Schönberg aktualisiert durch seine Verbindung zu Mathilde Zemlinsky, die Schwester seines Lehrer-Freundes Alexander, die während der Entstehung im Herbst 1899 in Payerbach ständig zugegen war. Der damals skandalöse Vorgang einer außerehelichen Schwangerschaft und ihrer Akzeptanz durch keineswegs übliche männliche Großmut aus echter, liebender Zuneigung bewog (wie schon angedeutet) Schönberg in seinem Programm-Text von 1950 – angesichts der dort noch immer herrschenden Prüderien – zu einer seltsamen Umdeutung des Gedichts:

keineswegs ist beim Dichter die Rede von einer Schwangerschaft in unglücklicher Ehe, in der die Frau aber Treue beweist, bis der Zufall ihr einen neuen Partner beschert.

Das Werk entspricht der fünfteiligen Form des Dehmelschen Rollengedichts: Anfang, Ende und Mitte beschreiben Situationen des Paares inmitten der „objektiven“ Naturszenerie einer Mondnacht – durchaus als Reflex auf einen der beliebtesten romantischen Topoi in Dichtung und Malerei. In den beiden Binnenabschnitten – größer an Ausdehnung und kompositorischem Gewicht – artikulieren sich die „subjektiven“ Bekenntnisse einer Frau und – darauf antwortend – die eines Mannes in stark kontrastierendem Bezug zueinander. Schönberg folgt dem Inhalt grosso modo, indem er die großen Binnenabschnitte in je zwei mal drei Teile untergliedert. Jeder Teil exponiert eigenes, immer neues Motiv- und Themenmaterial, wobei im zweiten Groß-Abschnitt (der Antwort des Mannes) dieses Material zunehmend durch Wiederverwendung und Entwicklung von Material aus dem ersten Abschnitt erweitert und verdichtet wird. Schönbergs Verfahren der musikalischen Umsetzung der poetischen Aussagen geschieht nun keineswegs in minutiösen Ent-sprechungen, die ohnehin nicht wirklich möglich sind (es sei denn, man profaniert den Kunstcharakter des Mediums), sondern er destilliert gewissermaßen aus den Erzählungen gewisse Gedanken-Komplexe (etwa Sündhaftigkeit, Verlangen nach Mutterglück, Furcht vor Vergeltung) für die er klangliche Formulierungen mit quasi entsprechendem Affekt-Mo-dus erfindet und in eigenen, eigenständigen Abschnitten – nach nun rein musikalischen Regeln sinnvoller Strukturierung entfaltet. Für die Zuordnungen geben Schönbergs vielfältige, sprechende Tempo-Angaben und Ausdrucksanweisungen in der Partitur der Sextett-Fassung hinreichen-den Aufschluss, wie ebenso ihre weitgehende Eliminierung in der zweiten Streichorchesterfassung eine veränderte Ästhetik signalisieren – sagen wir grob: in Richtung „l'art pour l'art“.

Im Falle der Frau geht es also um den dramatischen Konflikt einer Verletzung sozialer Konventionen aufgrund ihres natürlichen Bedürfnisses nach Mutterschaft, ihre Furcht vor der gesellschaftlichen Rache angesichts einer schwerwiegenden Tabu-Verletzung – offenkundig nicht gerade einer Vertreterin der herrschenden Klassen, die derlei Sünden durchaus elegant auszubügeln vermocht hätten. Damit kommt als tragendes Moment eine zweite Natur-Idee ins Spiel: die biologische Komponente des Menschen um Unterschied zu einem philosophischen Naturbegriff, der insgesamt dem Menschen gegenübersteht. Anderer-seits kann und will der Mann – wahrscheinlich eine liberaler, freisinniger Protagonist jenseits von Adel, Klerisei oder Bourgeoisie, am besten, autobiographisch intendiert: der Künstler – seine Gesellschaft in ihre Schranken verweisen und ihre veraltete Moral überwinden. Er will die Forderungen der menschlichen Natur akzeptieren und vor allem in gewollter Übereinstimmung mit den humanisierend gedachten Kräften der kosmischen Gesetze fühlen, denken und handeln. Auch darin folgt die Musik in ihrem bogenförmigen, formell mehrdeutigen Sinn, dem dichterischen Inhalt, dass sie (da es eigentlich keine „Handlung“ gibt), den beiden grundlegenden Gefühlskomplexen der beiden Protagonisten Zeit und Raum gibt: Im ersten

Teil überwiegen Affekte dramatischer Erregtheit, Situationen der Scham, der Angst, einer quälenden Erinnerung (mit dem Kontrapunkt der Akzeptanz des kommenden Kindes). Im zweiten Teil stehen den Episoden der Beruhigung, der warmen Zuwendung, schließlich eines emphatischen Liebesbekenntnisses gegenüber, in dem sich nicht zuletzt der melodische Duktus entspannt, zeitlich und räumlich weitet und die Musik ebenso intensiv wie expressiv gleichsam sich zu kantabilisieren, man könnte auch sagen: zu singen beginnt – mit dem Wechsel von einer chromatisch-freitonalen zu einer überwiegend diatonischen, traditionell zentrierten Qualität der Harmonik und Melodik.

Ähnliches – nämlich die Anpassung jeweils dreiteiliger Formung an Gedanken-Komplexe des Textes – gilt auch für das Material der drei sogenannten Rahmen-Episoden von etwa gleicher Länge oder Kürze, wie man will, in denen, vom Dichter her, die natur-geprägte Grundsituation geschildert wird. Die erste stellt eine wirkliche Einleitung dar, mit Bass-Ostinato, einer ersten thematischen Gestalt nach Art eines langsamen Marsches aus der Familie der romantischen Wander-Motive, das raumgreifend sich ausbreitet und zusammen mit einem weiteren, seufzerartigen Motiv der ersten Viola nach Schönbergs Worten eine „klare, kalte Mondnacht“⁶ suggerieren soll. Die zweite Episode mit dem gleichen Material verbindet, wie bei Dehmel, eine Scharnierfunktion in der Mitte des Werks mit einer Charaktertransformation, die, wenn auch sehr gedrängt, den Gestus einer dramatischen Durchführung annimmt – nach der Rede der Frau in banger Erwartung der Reaktion und Antwort des geliebten Mannes. Und die dritte Episode (entgegen der zunehmenden Verkürzungen der Verse) als erweiterte Coda gestaltet, etabliert nach Schönberg das Moment eines verklärten Glücks und damit einer neuen, verklärten Wahrnehmung der Naturphänomene, indem die thematischen Konturen – es wird vieles noch einmal rekapituliert – sich in rein sonorischem Wohlklang einer sanft durchwogen Fläche in D-Dur auflösen.

Damit verweist Schönberg, wahrscheinlich gar nicht absichtlich, auf einen dritten, wengleich stets umstrittenen Naturbegriff für die Musik selbst: die Gründung ihrer tonalen Grundverhältnisse in physikalischen Naturkonstanten, den einfachen Schwingungsverhältnissen der Klänge, die vorgeblich – aber nicht wirklich – des Ohres Wohlgefallen stiften.

Je genauer man die Details des Werkes betrachtet, desto schwieriger wird es allerdings, aus Schönbergs verbalen Charakterisierungen der leitenden Motive für die Erkenntnis der musikalischen Sachverhalte Gewinn zu ziehen. Das liegt einerseits daran, dass er seine Begrifflichkeit ausschließlich der melodischen Dimension vorbehält, die erstens ständiger Veränderung unterworfen ist und – abgesehen von den Tempo- und Strukturmodifikationen – zweitens mit Vorliebe die kontrapunktische Verquickung und Verstrickung mit anderen Themen sucht. Andererseits erfindet er, im Unterschied zur Fülle menschlich-affektiv besetzter Formulierungen (mit ihren entsprechenden Ausdrucksbezeichnungen) kaum eine Klangtextur zur Symbolisierung einzelner Naturphänomene. Die Ausnahme bilden zwei isolierte, rein koloristisch gedachte Gebilde ohne thematische Verpflichtungen: zunächst zwei verminderte Septakkorde mit angehängten Arpeggien der 1. Violine in der mittleren Scharnier-Episode und danach – die Rede des Mannes unterbrechend – ein reiner Fis-Dur-Akkord im Flageolett mit zwei gedämpften Terzläufen zur Charakterisierung der „Schönheit des Mondlichtes“.⁷ Alle anderen klanglichen Formulierungen bleiben mindestens semantisch vieldeutig, weil Schönberg menschlich begründete, emotive Bewertungen offenbar gar nicht ausschließen will. Zwar suggeriert er im Sinne Dehmels zu Beginn die gleichsam ungerührte Darstellung eines Gangs zu zweit durch einen nächtlichen, mondbeschiedenen Park (oder Hain), aber die dafür von ihm reklamierte Motivik nimmt von Anfang an einen „sprechenden“ Duktus an, kommt mit einer Attitüde der Beschwerne, Belastung und Bedrückung daher, die ohne Bezug auf die dann abzuhandelnde, menschliche Situation unerklärlich bliebe. Er hätte durchaus die von Dehmel akzentuierte Kälte tonmalerisch gestalten können (etwa in Erinnerung an Vivaldis „Winter“), so wie er vermutlich das Gehen und das poetische Mitlaufen des Mondes in klangliche Entsprechungen kleidet, aber namentlich das von Schönberg als Natur-Motiv charakterisierte Gebilde der ersten Viola erscheint so expressiv aufgeladen, dass man es lieber der Gemütslage der Frau zuordnen möchte – als gleichsam stummen Vorboten ihrer

⁶ „Programm-Anmerkungen“, a.a.O., S. 453.

⁷ Ebd., S. 455.

Notschreie, in den sich die Musik unmittelbar anschließend hineinsteigert. Diese Ambivalenz von Natur- und Liebeslaut verstärkt sich in der Rede des Mannes und führt zu einer inbrünstigen polyphonen Kantabilisierung des Klangbildes, in dem zwischen dem schimmernden Ganz des Weltalls und der flimmernden Wärme menschlicher Herzen bewusst nicht mehr unterschieden werden soll. Die Coda des Ganzen dehnt sich sehr ruhig, befriedet und entspannt als erneute Vergegenwärtigung des umschließenden Naturbildes, der ursprünglich kalten Nacht, die jetzt, nach dem Liebesbekenntnis des Mannes und seiner liebenden Akzeptanz des fremden Kindes beide als erwärmt erfahren, durchtränkt vom „hohen, hellen“ Licht des Mondes, als beschützend und bestätigend gedacht für das liebende Paar. Das Wander-Motiv verwandelt sich zur großen, weit ausschwingenden Kantilene in der 1. Violine; hinzu tritt ein Thema, das Schönberg im 1. Violoncello als Ausdruck von „Liebe im Einklang mit dem Schimmer und dem Glanz der der Natur“⁸ nimmt. Schließlich löst sich alles in reinen Klang auf, einen ausarpegierten und kadenzial umspielten Dreiklang, der ewig zu währen scheint – eventuell auch als eine mystische Idee, für die Schönberg (vielleicht unter dem Einfluss seines Freundes, des Astrologen Oskar Adler) sich damals auch zunehmend zu öffnen begann: ein spiritueller Himmel, der das eben durchlittene und erlebte menschliche Schicksal in sich aufsaugt, glücklich verwandelt und verlöschen lässt.

Diese Befunde – wie ebenso die Blicke auf andere Nacht- und Mondszenarien in späteren Werken wie etwa den „Gurreliedern“ oder dem Monodram „Erwartung“ – zeugen von Schönbergs Scheu, der Darstellung reiner Naturschilderungen oder Naturstimmungen – mit Ausnahme vielleicht der grandiosen Sonnenaufgangs-Feier im Finale des Oratoriums, in breiterem Umfange nachzugeben. Er hielt diese Sujets in allen Gattungen der Musik für authentische Insignien romantischer Gesinnungen – einer Haltung mithin, die er als Moderner (wie er sich fühlte) zu überwinden trachtete. Dafür gibt es ein frühes Zeugnis von 1895 in einem Brief an einen anderen wichtigen Jugendfreund, den Philosophen und Philologen David Joseph Bach, der ihn unter anderem zu Dirigaten von Arbeiterchören animierte. Offenbar diskutierten sie gemeinsam auch intensiv ästhetische Fragen und berührten so das Verhältnis von Natur und Gesellschaft. Ich zitiere abschließend, weil ich glaube, dass Schönbergs Überzeugung auch die gedankliche Konzeption seines ersten großformatigen Kammermusikstückes beeinflusst, wenn nicht sogar entschieden mitgeprägt hat – trotz eines Bekenntnisses von 1899, er habe sich von seinen sozialistischen Überzeugungen inzwischen verabschiedet. „Es mag“, so schreibt er, „Sache der Romantiker gewesen sein, in der Natur Beziehungen zu ihrem Seelen- und Gefühlsleben zu finden. Wir aber, die wir im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse leben, haben uns von diesen Empfindungen etwas entfernt. Wohl sind wir noch imstande, die Naturempfindungen der Romantiker nachzufühlen, aber zum Selbstschaffen reicht dafür Nachempfinden selbstverständlich nicht aus. Man muß eben unterscheiden zwischen der aus der Natur empfangenen Empfindung und der aus dem eigenen Leben gewonnenen. Erstere kann zum Selbstschaffen nicht mehr ausreichen ... wohl aber die letztere. Sie allein nur kann die Grundlage für ein eigenartiges und zeitgemäßes Schaffen bieten. Auch in unserem Leben spielt die Erkenntnis des sozialen Kampfes eine entscheidende Rolle. Was den Romantikern und uns Natur ist, ist zweierlei. Unsere Aufgabe ist es, zu trachten, daß das, was wir auf Grund dieser Erfahrungen gewinnen, auch wirklich Kunst sei.“⁹ Solche Kunst am Anfang der Moderne ist nun Schönbergs Sextett durchaus – nicht zuletzt, weil hier Natur nicht mehr Gegenstand um ihrer selbst willen ist, sondern dienend eine soziale Problematik erhellt, die zweifellos im Zentrum von Dehmels und Schönbergs Interessen stand.

⁸ Ebd., S. 456.

⁹ Zitiert nach Albrecht Dümling, „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse – Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich“, in: Zeitschrift für Musiktheorie 6, Heft 1 1975, S 12.

Frank Schneider

NARAVA IN ČLOVEK V SCHÖNBERGOVEM GODALNEM SEKSTETU OŽARJENA NOČ

POVZETEK

Znameniti Schönbergov godalni sekstet Ožarjena noč – programska skladba, ki jo je napisal leta 1899 po istoimenski pesmi Richarda Dehmle – tematizira rešitev konflikta, ki izvira iz eksistencialnega protislovja med naravnimi potrebami in družbenimi konvencijami. Pri tej rešitvi imajo odločilno vlogo čustveni vzgibi, ki jih sproža lepota zunanje narave. V kompozicijski predstavitvi je Schönberg pozoren na miselni in duševni razvoj protagonistov, zraven pa uporablja še vrsto zvočnih simbolov oz. zvočnih slik za naravne pojave, ki imajo tako kot pri Dehmlu funkcijo oblikovne členitve. Drugače kot pogosto pri romantikih glasbene umetnosti narava ni več predmet zavoljo nje same, temveč je nekakšna obdajajoča, razpoložena vzbujajoča in kvečjemu le še popravljalna avra problematike, ki je vznemirila številne moderne umetnike na prelomu 20. stoletja, ker so, tako kot tudi Schönberg, postali produktivni »v znamenju spoznavanja socialnih razmer«.

PODOBE IN IMAGINARIJI NARAVE V SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI 19. STOLETJA

Začetek kontinuiranega nastajanja slovenske književnosti sovpada z veliko versko reformo 16. stoletja – s protestantizmom. Tako so bili tudi teksti, ki so nastajali med leti 1550 in 1599 – tedaj navzlic katoliški obnovi in protireformaciji izide zadnja slovenska protestantika, *Biblia sacra* Eliasa Hutterja –, povsem jasno in decidirano (s programskimi usmeritvami P. Trubarja in njegovih sodelavcev in s topogledno tudi pisno artikulacijo v predgovorih) umeščeni v predvsem verovanjsko-teološko-religijski referenčni okvir svojega nastanka in recepcije. Kot prvenstveno nabožna književnost so tako dajali individualni metaforiki z snovjo narave kaj malo prostora. Kajti 16. stoletje je bilo še vedno doba bolj ali manj nepokvarljivo verujočega slehernika – in tako še ne povsem sodobno vzpostavljenega individua. Tako so bila tudi vsa medčloveška materialna in mentalna razmerja razporejena ne okoli medindividualnih medčloveških razmerij, temveč ob osi grešni in zato zavrnjena vredni človek – vsemogočni Bog ter ob vektorju *popotovanja tod onstran, iz včerajšnjosti v večnost*.

Slovenska književnost 16. stoletja je bila razen posameznih žanrskih nastavkov, ki ne kažejo več izrazito izpostavljenih izvenliterarnih, tj. drugotnih funkcij besedila,¹ povečini *ancilla theologiae*, kajpak protestantske. Tako je bil tudi prostor za individualno metaforiko z motivi iz narave, ko so jo poznale tedaj sodobne angleška, francoska, nemška, celo češka in poljska, predvsem pa seveda italijanska književnost, izrazito ozek. Ker v slovenski književnosti 16. stoletja prevladujejo besedilni tipi *biblični prevod*, *(teološki) traktat v obliki razširjenega predgovora*, *cerkvena pesem* in *eksegetično postilsko besedilo nedeljskih in prazničnih evangelijev*, so tako redke sploh kakršne koli literarne figure, npr. komparacije s snovjo iz narave. Eno od njih je najti npr. v predprotestantski božični pesmi z naslovom *Ta stara božična peissen (Ta dan ie vsiga vesselia*, 3. kitica):

*Kakor solnce skuzi glaž gre, glaž
/ta/ se ne rezbye, v glihi viži roye[n]
ie /naš/ Jezus od Marie,*

kjer je prehod sončnih žarkov skozi steklo komparacija za ohranitev Kristusove božanske podstati tudi preko lastnega rojstva v svojstvu človeka (po Mariji). Omenjena pesem sicer besedilno genealoško navezuje na nemški prostor, in sicer na *Der Tag, der ist so freudenreich* s petimi kiticami iz 15. stoletja: *Als die Sonne durchscheint das glas / mit ihrem klaren scheine / und doch nicht verletzet das, / nu merket allgemeine: / gleicher weise geboren ward / von einer Junngfrau rein und zart / Gottes Son der werde.*

Podoben primer je najti tudi v proznih besedilih, npr. v *Enem registru, eni kratki postili* Primoža Trubarja (1557), kjer je brati:

Sledna iablan oli hruška, aku se glih zeleni inu ie polna sadu, nei zatu dobra, temuč ie li nee sad sladag inu dober. Mnogu iabalku se vidi izvuna lipu, iznotra ie pag červivu inu gnilu. Glih taku mnogeteri pridigar se izvuna, pred ludmi brumen, svet, andohtliv vidi, se z Bugom, z veliko kunštio inu modrustio hvali, vissoke riči inu veden govori od Buga, oli zatu nei vsaki prov inu risničn.

Gre za evokacijo biblične metafore iz Mt 7,15–20 o rastlinah in sadovih kot znakih njihove resnične narave ter o ljudeh, njihovih nraveh, podstati in dejanjih, ki jo Trubar izpelje, da bi jasno izrazil razliko med vnanjo podobo duhovnika in imperativom protestantske cerkve, da naj se duhovnova dejanja ujemajo z naukom, ki ga le-ta poučuje.

¹ Npr. nastavek za biografijo v *Eni leiipi inu pridni predigi ob pogrebi tiga visoku vučeniga gospud Primoža Truberja raiciga* (Jacob Andreae/ Matija Trost, 1586/1588); zgodovinske pasaje v predgovoru k *Articulom* (Primož Trubar, 1562); posamezne, do strukture stilizirane novele razvite narativne pasaje, npr. novela o Antonu in čevljarju ...

Ker med slovenskimi besedili protestanske književnosti 16. stoletja prevladujejo katekizemska katehitična (prozna ali pesemska), eksegetična in polemična dela s svojo pretežno informativno in apelativno, ne pa estetsko funkcijo, je bil prostor za rabo metaforike s snovjo iz narave zožen tudi zaradi tekstne strukture in njenih funkcij. Z omenjenimi besedilnimi tipi so namreč slovenski protestanti na čelu s Trubarjem vtiskovali podobo nove vere v slovenski jezik in mentalni besednjak, to vero znova in vnovič pripoznavali, jo želeli s pomočjo memotehničnih sredstev verznega oblikovanja v pesemskih besedilih sleherniku kar najgloblje vtisniti v zavest in tako po možnosti prevesti v delovansko prakso, skušali so določiti njene osnovne verske resnice ali pa so se polemično spoprijemali z verovanjem (doktrina) ali delovanjem (versko življenje) svojih verskih oponentov na katoliški strani. Tako so bili postopki besedilne konstrukcije usmerjeni predvsem v upovedovanje in argumentiranje abstraktnih teoloških členov vere ter v njihovo afirmativno in/ali negativno (per negationem) potrditev s pomočjo demonstracije z zgledom, ne pa toliko v individualno izpovedovanje s pomočjo osebnih metaforike. Zato prihajajo kot besedilni postopki v slovenskem slovstvu 16. stoletja v ospredje predvsem opis, popis, definicija in razlaga, ki vsi stavijo predvsem na induktivno sklepanje iz primera (tako, kot – je) in ne na asociativno razmišljanje preko metafore. Najbolje razviti in največkrat literarni rabljeni figuri v slovenskem slovstvu 16. stoletja sta tako omejenim besedilnim postopkom primerna parabola in eksempl. Številne primere rabe slednjega je najti zlasti v delih Primoža Trubarja, ki jih je kot produktiven javni govornik (pridigar) uporabljal v svoji vsakdanjosti dušnopastirski praksi, ko je moral z eksemplom demonstrirati sprejemljiv ali nesprejemljiv delovanski vzorec, kot naj si ga verniki (ne) vgradijo v svoje vsakdanje bitje in nehanje.

Tako je tudi s simboličnimi knjigami evangeličanske cerkve, npr. s temeljnim kamnom augsburške veroizpovedi *Confessio Augustana*, postopal precej svobodno. Latinski oz. nemški izvornik je jezikovno transformiral na različne načine: 1) izvorno besedilo je širil z opisom, namesto da bi vztrajal pri enobesednem ali frazemskem terminološkem poimenovanju; 2) teološke artikulacije je preubesedoval ter 3) pojasnjeval z zgledom namesto z definicijo. Topogledno izstopa zlasti artikel *Od klosterskih oblub inu zalub*, ki v izvirni latinski *Confessio Augustana* nosi naslov *De votis monachorum*. Tam je že izhodiščno opaziti veliko obsegovno in strukturno razliko med izvornim latinskim/nemškim besedilom ter slovensko prevodno uresničitvijo, Trubar pa želi kot že na drugih mestih v *Articulih* še enkrat jasno raztolmačiti slovenskemu bralcu, da se ljubi Bog z milostnim očesom na slehernika pač ne ozre zaradi kakšnih posebnih zaslug oz. dobrih del le-tega, temveč zgolj zovoljo lastne (vse)milosti (sola gratia), ki se jo verujoči stori deležen ne z deli, temveč zgolj z vero (sola fide) v odrešenjsko zasluženje mučeniške smrti Jezusa Kristusa. Da bi kar najbolj nazorno dopovedal, da same po sebi ne odločujejo niti tako ekskluzivno k Bogu/Božjemu naravnane aktivnosti, kot sta meniško življenje in celo puščavništvo, pove Trubar svojemu bralcu eksempl – zgodbo o Antonu Puščavniku (ok. 251–356), ki velja za očeta krščanskega redovništva, in čevljarju. Pripoved je strukturirana kot scela klasična novela z dramsko zgradbo (zasnova – zaplet – vrh – razplet – razsnova), z dialogom med protagonistoma, s pripovedno osredotočenostjo na en sam ključni dogodek, s skromnim dogajalnim prostorom ter s tozadevno minimalistično fabulo:

Mi beremo vu enih buqvah od eniga anžigla, tu ie od eniga, kir ie sam vu eni pusčavi oli v gozdu (ta ie en pravi menih, en samoveč bil) prebival, timu ie Anton bilu ime. Ta isti ie žell inu Boga veden prossil, de bi nemu Bug pustil veiditi, kai inu kuliku bi on bil v tim nega menihštvi v ti pusčavi na samim ž nega Božymi službami, s postmi y molytvami per Bugi zaslužil inu v kakovi časti inu vrednosti ie on per Bugi. Na tako nega prošno ie bilu nemu odgovorienu, de nega Božye službe, diane inu vse rovnane so v taki vrednosti koker tiga šusteria, kir blizi tih vrat tiga alexandriska meista nega hyšo ima. Natu ta menih Anton zdaici gre iz te pusčave v tu meistu Alexandrio v tiga šustarie hyšo inu začne tiga šustarie samiga vprašati od nega vuka, kai veruie, koku inu s čim Bogu služī, kai ie nega inu nega družine dellu inu rovnane. Natu ta šustar h timu menihu odgovori inu nemu začne praviti, de ie v ti veri kersčanski prov navučen, zakai on veruie v Buga Očeta, Synu inu Svetiga Duha. On veruie, de ta Syn Božii ie pravi bug inu pravi človik, de ie s to nega martro, smertio inu gorivstanenem za nega grehe sturil zadosti inu z Bugom spravil, de ie nega od večne smerti, od Hudiča inu od pekla odrešil inu nemu zaslužil inu dobil ta večni leben. "Inu raven le-te vere iest vsaku iutru kratku, oli iz serca molim, zahvalim Gospudi Boga, kir ie suiga synu na ta svet poslal inu pustil martrazi za našo volo inu kir ie nom dal vso žlaht dobroto inu potrebo. Potle prssit za odpusčane vseh muih grehov v tim imenu inu za volo Jezusa Cristusa inu molim, de ohrani inu obaruie tu

kersčanstvu inu tudi to muio družino; prossim tudi tiga Božyga synu Jezusa Cristusa, de za nas suiga Očeta prossi. Inu per taki veri imam mui pokoi inu z vesselem te muie dellu dellam inu opravam inu skerbim, de tudi ta muia družina inu mui otroci tudi v taki veri inu pokorsčini pruti Bogu bodo vučeni inu zreieni.” Natu ta menih Anton več vpraša tiga šustarie inu pravi k nemu: “Ništer drugiga, težešiga inu vegšiga, ne delaš pruti Bogu? Inu drigači nemu ne služiš?” Natu pag ta šustar nemu odgovori inu pravi: “Kai se tebi zdii, de ie tu eni mahinu dellu oli ena lahka Božyga služba, kadar en gospodar oli hyšni oča ta kruh inu potrebo za se inu za suio družino suiem dellom, suiemi lastnimi rokami, pošteno, po pravici, vsem ludem prez škode isče inu dobiva? Inu tu vsagdanu zlu, vse žlaht nesreče, kir veden timu človeku od ludi, od hude gosposčine, od sosedov, od družine, od sveita, od Hudiča gredo naprei inu se nalagaio, take riči s to vero volnu, pohlevnu nesti inu terpeti, nei li tu enu težku voiskovane inu enu veliku terplene na tim sveitu?” Natu ta menih gre proč od tiga šustarie inu ie zastopil, de ie on od Buga skuzi le-tiga šustarie podvižan inu prov podvučen, de on te nega Božyge službe, čistost inu menihštvu nema čez druga kersčanska gmain della staviti inu se ž nimi offertovati pred Bugom. De ta della, kir en gmain zakonik ž nega družino v ti veri v nega hyši della inu dopernaša, tudi Gospudi Bogu dopadeio inu se ž nimi služi Bogu.

Edino besedilo, o katerem je mogoče z dobršnim pridržkom reči, da se slovenska književnost 16. stoletja v njem vsaj sramežljivo že spogleduje z estetsko funkcijo teksta, je Jurija Dalmatina pesem *Kaj žaluješ, srce moje*, ki jo je Dalmatin po predlogi znamenitega nürnbergškega “mojstra pevca” Hansa Sachsa prepesnil v slovenščino; prvič je bila pod naslovom *Ena lepa duhovna peissen* objavljena v Dalmatinovem *Tem celem catehizmu, enih psalmih* 1584, nato pa še v Felicijana Trubarja pesmarici z enakim naslovom (1595), vendar v njej podob iz narave ni najti.

II.

Podobno utilitarno vlogo, kot jo je književnost igrala med udi “cerkve slovenskega jezika”, je ohranila tudi v dobi katoliške verske reformacije in prenove (z njeno protireformacijo in rekatolizacijo) ter baroka, od 1598 do začetka terezijanskih reform. Za pretežni del 17. stoletja je bil sploh značilen zastoj v kakršnem koli slovstvenem prizadevanju, saj je bil glavni tekst slovenske književnosti v prvi polovici 17. stoletja zgolj Hren-Čandikov lekcionar *Evangelia in lystuvi* (1612), v katerem se nahaja biblično besedilo perikop, ki se pri katoliškem obredju po cerkvenem koledarju berejo na navadne in praznične nedelje skozi vse leto. Pri pripravi omenjenega kancionala se je Hren naslonil na besedilo Dalmatinove *Biblije*, s čimer je vzpostavil jezikovno in literarno kontinuiteto s slovensko protestantsko književnostjo 16. stoletja.

Zastoj v slovstvenem razvoju se začne iztekati ob koncu 17. stoletja. Takrat v slovenski književnosti sicer še vedno nastajajo skoraj izključno besedila utilitarne narave, vendar se pri tekstovnih postopkih uveljavijo načela baročne estetike, in sicer zlasti na področju cerkvenega govorništva. Tako se pri strukturiranju pridig uveljavita *tema z variacijami* in *pomensko kontrastiranje* (chiaroscuro). Pridigar si prizadeva skozi razkošni baročni senzualizem oslavit Vsevišnjega z vsemi čuti, občutki in občutji – pa vernika v isti sapi elokventno, brez večjega miselnega napora zanj, utrditi v verski in delovnanjski praksi rimske cerkve. Zato mora za poslušalca skreirati z emocijami nabito mentalno sliko, kjer želi poustvariti cel zemlje krog (orbis terrarum) in mesto rimsko-katoliškega slehernika v njem. Pridigar tako daje vtis vsevednega pripovedovalca, ki mu ni skrito nič, kar se je na časovni premici zgodilo od pamtiveka dotlej, ravnotako ni ne mentalne ne geografske širine in dolžine, ki je zgovorni dušni pastir ne bil poznal do potankosti. Tako pridigar argumentativno bogato uporablja topike pričevanja, in sicer avtoritete (navajanje izjav različnih pomembnih osebnosti iz zgodovine, kot jih je pridigar našel v posebej za to pripravljenih kompendijih, tj. “ta in ta je rekel ...”), priče, maksime, govorce in precedensa oz. eksempla, predvsem pa topike odnosa (vzrok/učinek, antecedens/konsekvens), okoliščin (preteklo/prihodnje) in primerjave (odnos/razlika). Po rabi slednjega se slovenska baročna pridizna proza tudi deli na dva dominantnejša tipa pridigarstva, in sicer na jezuitsko pridigo z njenim deduktivnim sklepalnim postopkom in frančiškansko-minoritsko cerkveno govorništvo z induktivnim sklepanjem (raba topike okoliščin in primerjave: tako, kot je (bilo) > bo).

Znotraj takega postopka argumentiranja in sklepanja najdeva umetelna (toda neumetniška) jezikovna ubeseditev podob iz narave čedalje večji prostor, in sicer predvsem kot ubesedovanje podob iz živalskega sveta, ki jih pridigar pred poslušajočega verniškega poslušalca stavi kot analogijo za razmerja v medčloveških odnosih. Za tovrstno komunikacijo občasno uporabi celo literarno vrsto *basni*. Tako v pridigi Janeza Svetokriškega *Na noviga lejta dan* (Sacrum promptuarium, 1691–1707; tukaj: III, 1696) je znotraj strukture teme z variacijami (vsak stan naj tudi v novem letu ostane na svojem mestu v državi božji: duhovniki, plemiči, gospodarji, oženjeni, omožene, vdove, mladina, hlapci in dekle ...) najti strukturno variacijo osnovne teme, kjer skuša pridigar bogatim in močnim v družbi dopovedati, da k njihovemu stanu poleg udejanjanja njihovega družbenega prvenstva sodi tudi skrb za nemočne in uboge, tj. milost in miloščina. Pridigar abstraktni versko-etični nauk ponazori z naslednjo basnijo:

O bogati, če želite tedaj taisto strašno uro /tj. ob smrti/ prošnike imeti, bodite usmileni pruti tem ubozim, zakaj če pak zdaj bote neusmileni, ob taisti uri vam se bo godilu kakor uni neusmileni bogati lesici, katero so večkrat prišle podgane za almožno prosit, ali neusmilena lesica je dekli djala, de nima časa, nej pridejo ne drugi dan, inu če ne pujdejo proč, de jim hoče eno drugo pokazat. En dan ta lesica gre s hiše in v mreže pade inu se taku noter zaplete, de nej mogla vun. Gleda okuli sebe, de bi kateri ji vun pomagal, ter zagleda taiste podgane mimu gredoče; jih začne pohlevnu prosit, de bi štrike odgrizle inu taistu od smrti rešile. Podgane jo poznajo ter pravijo: »Mi nimamo časa, pridi jutri!« Lisica se začne jokati, rekoč: »Bodo jagri prišli ter mene bodo umorili, če hitru meni ne pomagata.« Podgane so djale: »Molči, ali bomo tebi eno drugo pokazale!« Na le-tu pridejo jagri ter lesico ubijejo. Vidite, kadar lesica bi bila usmilena, podgane bi jo bile smrti rešile.

Podobe iz živalskega sveta se pogosto pojavljajo tudi v parabolah, iz katerih pridigar nato izpeljuje induktivne sklepe, s katerimi podkrepi svoje versko-etično normativno sporočilo. V zgoraj omenjeni pridigi Svetokriškega najdemo tako variacijo osnovne pridižne teme (vsak vztrajaj pri svojem stanu, ki in kot mu ga je Bog določil), in sicer variacijo za mesto mladine v patriarhalni družbi. Pridigar mladino spodbuja k pokorščini in v poduk pove naslednjo parabolo:

Sicer ne bote nihdar sreče imeli, kakor ti stari vam so hoteli dati zastopit s tuisto prgliho. Namreč pravijo, de ta stara miš je bila prepovedala svojim mladem, de one imajo v gnezdi ostati, dokler bo zupet nazaj damu prišla, de bi kej mačku v roke ne prišle, zakaj desilih je pisan, mu nej zaupati, inu desilih z repam se šmajhla, mu nej vervati. Gre s hiše mati. Maček zamerka, de nej matere doma, gre obiskat te mlade miši ter začne lubeznivu jih gledat, mavkat inu vun z gnezda klicat. Jim oblubi inu se preše, de jim ne bo neč sturil, temuč de se bo ž nimi jegral. Te mlade miši začnejo njegove sladke besede pošlušat, njega gledat, jim dopade, zakaj je bil bev inu rdeč; ga začnejo hvalit, se začnejo v njega smijati ter si srce vzamejo k njemu pojti iz gnezda, zunej ene same. Maček začne ž nimi jegrat inu se šalit taku dolgu, dokler od gnezda daleč jih spele; inu kadar vidi, de mu ne morjo ubežat, zdaj popade eno, zdaj to drugo inu vse reztrga. Mati pride nazaj ter eno samo celo najde, katera je mater bugala; zastopi, koku se je godilu, žalostna od začetka postane, ali k zadnimu pravi: »Kumaj jim je, dokler nejso hotele bugat, kir sem jih lepu učila. Njih škoda!«

Ob koncu premisleka o podobah iz narave v tekstih slovenskega književnega baroka je potrebno omeniti embleme, v katerih prihajajo podobe iz narave v slovensko književnost v formi vnaprej definiranih (iz knjig emblemov) piktur, primere slednjega pa je najti zlasti v pridižni zbirki *Palmarium empyreum* (1731) kapucinskega pridigarja Mihaela Kremmerja oz. o. Rogerija Ljubljanskega. Posebnost baročnega obdobja v slovenski književnosti je enokitična anonimna pesem *Roža zjutraj cvete* iz leta 1643, kjer je opaziti vplive protestantske zgodnjebaročne lirike in kjer se kaže izrazit odmik od povsem utilitarnega razumevanja besednega oblikovanja, kot je bilo značilno za slovensko književnost katoliške prenove in baroka:

*Roža zjutraj cvete,
Z njo lipoto vse rezveseli,
Zvečer doli jemle,
Čez nuč se cilu posuši;
Taku vas tudi svejt slepi
Nu njega vesele.*

III.

Z nastopom reformam naklonjene habsburške vladarice Marije Terezije in njenega sinu, cesarja – reformatorja Jožefa II. se je po Habsburški monarhiji, zlasti po njenem cislajtanskem delu, v sorazmerno hitrem tempu zamenjal tudi referenčni okvir, v katerem je nastajala književnost. Če sta bili od pričetka katoliške preнове sredi 16. stoletja do prve tretjine 18. stoletja v ospredju obnova države božje z njenimi ovcmi, psi in pastirji ter restavracija vnanje veličine rimske cerkve v vsem njenem sijaju (vis-à-vis njeni protestantski konkurentki), je prišla sedaj spričo čedalje večjih ekonomskih sprememb v Evropi – te je inducirala zlasti tehnološki in, posledično, ekonomsko-geopolitični vzpon otoške Anglije – v ospredje država in skrb njenega vladarja/vladarice, in sicer, da bi s spremembami utečenih redov in postav omogočil/-a, da se država kot upoštevanja vredna politična in vojaška sila obdrži v “koncertu evropskih držav”, kot je to kasneje imenoval knez Metternich, torej kot ekonomska, vojaška in politična (vele)sila. Take prilagoditve sta poglobljena habsburška monarha 18. stoletja videla kot mogoče le ob uvedbi nekaterih sorazmerno prelomnih sprememb glede na dotedanjo vladarsko prakso avstrijskih vladarjev. Predvsem je bilo treba v državi dokončno uveljaviti absolutizem in upravno centralizacijo, tj. vzpostaviti stanje politične in upravne oblasti v sekularni in cerkveni sferi, znotraj katere je vsakdo v državi podrejen eni sami glavi kot najvišji oblasti – cesarju –, ta pa stoluje v mestu ob lepi, modri Donavi. Slednje je bilo v Habsburški monarhiji zapleteno početje, in sicer zaradi tradicionalne sprege vladarske moči in katoliške vernosti habsburških vladarjev. Toda za vladanja Marije Terezije (1740–1780) se je vse bolj poglobljala sicer ne deklarirani, toda pričujoči konflikt med državniškimi težnjami katoliške vladarice in tradicional(istično) rimskokatoliško pravovernostjo potridentskega tipa. Zdi se, da skupnega imenovalca med obema ni bilo mogoče doseči (zlahka). Kajti krona ni bila voljna v lastnih deželah pri ključnih političnih odločitvah pristopiti nobene druge avtoritete ne stanu, ki bi imel kakršno koli tozadevno potenco, konkurenčno monarhovi. Tako je bila tendenca obeh vladarjev – Marije Terezije in Jožefa II. – vse tiste stanove, ki so bili dotlej nosilci ne samo ekonomske, temveč tudi politične moči, tj. plemstvo in duhovščino, spremeniti zgolj v državljane z ekonomsko »vrednostjo« in jih tako zastran vladanja državi podvreči sebi. Omenjeno je mogoče razvideti iz postopanja Marije Terezije in njenega sinu z deželnimi zbori. Tem sta monarha odvzela še zadnje politične pristojnosti in tako posledično atomizirala politično moč plemstva, s katero sta do svojih reform pri političnih odločitvah pač morala računati. Po uvedbi terezijanskih šolskih reform, zlasti obveznega osnovnega šolstva (trivialke), je začela pismenost predvsem v cislajtanskem delu monarhije naraščati. Tako je lahko absolutistični vladar preko uradništva s svojimi podložniki čedalje bolj uspešno komuniciral neposredno, preko tiskanih zakonov, patentov in razglasov, ter zategadelj ni potreboval več svoje moči deliti s »posredniškimi« plemiškim stanom med seboj in večinskimi prebivalstvom. Politično moč rimske cerkve pa je zlasti Jožef II. omejil z uveljavitvijo številnih cerkvenih reform, s katerimi je vladar vzpostavil državno cerkvenstvo in odločno prevlado države, krone nad cerkvijo – etatizem. Med le-temi so bile pomembne zlasti pretvorba duhovništva v poseben del uradništva, Tolerančni patent, placetum regium in sistematična vzgoja novega tipa duhovnika – razsvetljskega dušebrižnika – in reforma teoloških študijev.

Idearij o naprednosti misli, utemeljene na luči in moči razuma, na eni in konservativnosti, mračnjaškosti vsega tistega, kar nima opraviti z jasnim racionalnim spoznanjem, na drugi, tj. idearij razsvetljenstva se je preko svetovalcev Jožefa II., npr. preko znamenitega zdravnika Gerarda van Swietna in preko Josepha von Sonnenfelsa (slednji je bil tudi Linhartov učitelj!) zlagoma prebjal tudi v strukturo vsakdanjika. In je tako nastajajočo slovensko književnost postavil v drugačen referenčni prostor, kot ga je imela v obdobju katoliške preнове in baroka, kot je bila omejena skorajda izključno na *ancillo theologiae*.

Slovenski književnosti se namreč v zadnji tretjini 18. stoletja zaradi krepitve galantne kulture prvič odpira samostojni prostor za njeno estetsko recepcijo – pri maloštevilnih plemiških, meščanskih in izobraženskih bralcih. Taka je tudi funkcija prvega pesniškega almanaha v slovenskem jeziku, ki je imel, razen prigodniških besedil, pretežno estetsko funkcijo in je želel v slovenskem jeziku ustvariti nekaj podobnega, kot je bilo tedaj v galantni modi v nemškem, predvsem pa v francoskem jeziku. Gre za *Skupspravlane pisanice od lepeh umetnost* (1779–1781, pripravljeno gradivo za 1782 in 1783) Antona Felksa Dev oz. očeta Janeza Damascena. *Pisanice* se po slogu in literarnih vrstah (elegija, epigram) niso mogle niti želele izogniti posnemanja nemških *Musenalmanachov*, prav tako se niso

mogle izogniti izraziti prisotnosti idearija vsakdanjika, ki se je npr. z idejo splošne pismenosti skozi trivialne šole (slednji je v *Pisanicah* 1781 posvečena prav posebna pesem) kazal kot idearij napredka.

Izognile pa se niso niti razsvetljenskim spremembam v strukturi družbi, in sicer pri vladanju. In prav tod so, paradoksalno, motivi iz narave našli svojo estetsko najbolj dovršeno upodobitev. Gre kajpak za prvi slovenski libreto, *Belin* Janeza Damascena Deva (1779), kjer podobe iz narave tvorijo alegorije političnega trenutka ter novih razmerij oblasti in moči v monarhiji. Dev v zapopadku Belina, tj. sinopsisu zapiše:

“Belin (sonce), ena senca /tj. prispodoba/ dobru liveh oblastnikov, bode za svoje lubeznivost inu krotkoste volo od Rhodarjev za Boga gorivzet; za to le-to čast se Burja (vetr), the neusmiljenih gospodarjev senca, zabstun muja. On bo zaveržen ter iz špotam za svoje hudobnoste volo iz rhodarskih otočec stiran.”

Besedilo temelji na antonimiji metafore sonca in temnih oblakov/vetra/strele, ki naj izrazi tertium comparationis – tj. podobo razsvetljenskega vladarja. Le-ta je nasprotje starega režima, trinoštva, ki svojo oblast uveljavlja s silo, ljudje ga ubogajo iz strahu, v libreto pa ga reprezentira Burja:

“Aria

/.../

Ha! Burja je mož. –

Podložne lubiti,

Za voFRE prositi

Je vselej blu Burja sram.

Grozo ferčati,

Jezo vrenčati

Jest Burja tu samu le znam.”

V miselni protistavi je ob koncu posredovana podoba dobrohotnega razsvetljenskega vladarja, ki skrbi za svoje podložnike, jih ljubi in je zato vreden njihove ljubezni ter pokorščine in jim, če je treba, tudi po očetovsko nalaga posamezne preizkušnje, kajti vse je storjeno le za večjo časno in večno srečo, ljudi pa je treba, kot je menil Jožef II., v srečo, če ne gre drugače, tudi prisiliti:

“Na cagajte!

Na žalujte!

Če se lih nebu temny.

Zakaj k sreči

Onu k veči

Dostikrat vam le germy.

Poterpite!

Prenesite

Blisk, tresk le en majhen čas.

Na cvilite!

Na skerbite!

Dostí! – Jest skerbim za vas!”

In:

“Goreče vas lubiti

Je moja lestnust

Ter od vas lublen biti

Je moja sladkust.”

Jožef II. je na svoji smertni postelji spoznal, da mu njegov življenjski projekt poklicnega osrečevanja narodov z dekreti ni prav dobro uspel in da je vsem predvsem samo – hotel, toda *Belin* s svojim rokokojsko bogatim alegoričnim aparatom podob iz narave (na ravni poimenovanja naravnih pojavov, stanj, rastlin ...) ustvarja ideološko podobo “ljudskega” cesarja Jožefa II., je pa vredno omeniti, da naj bi bil ta prvi slovenski libreto za poznobaročno opero, kot ga imenuje D. Cvetko, tudi uglasbljen. Kot skladatelj se je menda podpisal Jakob Zupan, rokopis z notami za opero iz 1782 pa v svoji *Bibliotheci Carnioliae* omenja tudi Marko Pohlin (1862).

Ob omenjenem velja v zvezi s *Pisanicami* omeniti tudi prve poskuse galantne alegorične poezije s snovmi iz narave (npr. Pav in slavc, *Pisanice* 1781), kar nadaljuje Žiga Zois s svojo Mačko (ok. 1805; 257 verzov, endekasilabo), ki je predelava živalske poeme Giambattiste Castija *La Gatta e il Topo* (4. spev iz knjige *Gli Animali parlanti*, 1802):

“Enkrat je bla ena mačka imenitna,
čez vse mačke zalublena inu pregrešna,
nesramožliva, tatna inu hudovita,
srovga mesa bol ku pečenga žrešna;
pred njo varna ni bla kokoš v hiši,
golob na pojł, petelin na dvoriši.”

Vendar se zdi, da se je Zois ponašitve italijanskega izvirnika lotil ne samo iz prepornih tendenc, torej zavoljo tekmovanja z enim takrat modernih, zelo upoštevanih italijanskih pesnikov, temveč tudi zaradi alegoričnega sporočila, tj. zaradi poudarjanja ohranitve obstoječih fevdalno-lastniških razmerij v družbi. Slednje se je moglo Zoisu kot zemljiškemu posestniku, ki je na svoji zemlji doživel enega zadnjih kmečkih puntov na Slovenskem, zdeti kajpak zelo pomembno, kajti med 1781 in 1783 je na Zoisovem gospodstvu Brdo potekal upor proti tlaki, ki ga je zadušila vojska. Ob pazljivem opazovanju slovenske književnosti od začetka v 16. stoletju do obdobja razsvetljenstva je mogoče odkriti njeno razvojno tipologijo, ki jo je moč poimenovati s sijajno sintagmo Matjaža Kmecla – *od pridige do kriminalke*. Ali: od utilitarnega k literarnemu. Skladno s tem razvojem se širi tudi polje rabe podob iz narave, najprej kot zgolj literarnega sredstva za realizacijo izvenliterarnih/izvenestetskih (informativnih, apelativnih ...) funkcij besedila, v 19. stoletju, z nastopom predromantike, pa kot samostojne pesniške snovi z zgolj estetsko funkcijo besedila.

IV.

Slednje se razkriva v *Juternji pesemi eniga krajnskiga kmeta* klasicista in predromantika Martina Kuralta (1823), predvsem pa v poeziji Urbana Jarnika. Jarnik je bil pravi predromantik, ki je v svoji poeziji stremel za umerjenostjo čustev in izraza, naravo pa je upesnjeval kot čustveni, mentalni, miselni kontrapunkt lastnega individualnega občutenja. Jarnik ni zapustil obsežnega opusa, vendar med ohranjenimi pesmimi izstopajo *Denica*, *Zvezdje*, *Jesen* in *Blizo proti zimi*, kjer se podobe iz narave že prelivajo oz. umikajo upesnjevanju občutenj pesniškega subjekta, in sicer na način, ki kaže izrazno pot k romantiki – k Prešernu. Pesem *Zvezdje oz. Zvezdiš(č)e* je nastala avgusta 1809, prvič pa je bila nastisnjena na samostojnem listu in v celovškem časopisu *Carinthia* (1812). V *Nemško-slovenskih branjih* (1813: 64, 65) Janeza Nepomuka Primica je pesem izšla skupaj z nemškim prevodom štajerskega častnika c.-kr. vojaške sile in pesnika Johanna Fellingnerja, ta nemški prevod Jarnikove pesmi pa je našel pot tudi v ugledni dunajski almanah *Selam. Ein Almanach für Freunde des Mannigfaltigen*, ki ga je med 1811 in 1819 izdajal direktor dvornega gledališča Ignaz Vinzenz Franz Castelli. Tod je *Zvezdišče* odkril Franz Schubert, ki je besedilo v Fellingnerjevem prevodu tudi uglasbil. Tako je oktobra 1815 nastal samospev *Sternenwelten*. Od tod kaže pot pesniškega izraza mimo ljudskega Blaža Potočnika in njegovih verzifikacij s podobami narave, ki so v njegovi lastni uglasbitvi malodane ponarodele (npr. *Dolenjska*), in poznoklasicističnega Koseskega k Francetu Prešernu in njegovi skrajno pretanjeni rabi motivike iz narave npr. v baladi *Ribič* ali v *Krstu pri Savici*. Od tod pa seveda k Simonu Jenku in njegovim *Obrazom*, k Simonu Gregorčiču in ob koncu stoletja k zgodnjemu opusu Antona Aškerca. Vendar je to že snov, ki presega meje pričujočega govornega nastopa in bo našla primerno znanstveno obravnavo v tiskani obliki prispevka.

IMAGES AND IMAGINARIES OF NATURE IN THE 19TH CENTURY SLOVENIAN LITERATURE

ABSTRACT

*The images of nature in the 19th century Slovenian literature mark the continuation of the metaphoric development with the motifs of nature that started to appear in the Protestant literary works since 1550 (for example, the metaphor of hens and chicks in *En regišter, ena kratka postila* (A Register and a Short Postil) by Primož Trubar, 1558). In 16th and 17th centuries, that is within the primary religious reference frame of the Protestant literature (1550 – 1599) at first and in the literature of the renewed Roman church later on, the metaphoric with the images from nature – especially in the parable, in the genre of sermons as well as in the paragon – developed in some parts of the works by Janez Svetokriški to the level of a stylized novel – was incorporated into the canonical and catechetical use of the religious literature; its primary function was argumentative and not a descriptive or expressive one. The same could be claimed for the appearance of images from nature in the Slovenian Enlightenment literature; here the canonical and catechetical functions of literature were mostly replaced by the informative and partially educational (for example in the poem *Mačka* (Cat) by Žiga Zois) or even political/social propaganda writings (use of allegory with motifs from antiquity and nature – *Belin in Burja* (White Butterfly and Bora Wind) – in the libretto *White Butterfly* by Janez Damascen Dev). A strong turn towards the use of images from nature as means of (re)presenting the professing poetic entity's emotional states within the poetics of each individual creator occurred in the Slovenian Pre-Romantic poetry, especially the one by Urban Jarnik (for example in his poem *Zvezdišč(e)*, set to music by Franz Schubert in the German translation *Sternenwelten*). Nature as a metaphor of a poet's or poetic entity's mental state receives the position, comparable to that of the contemporary European literature, only in the Romantic poetry of France Prešeren (particularly well reflected in *Soneti nesreče* (Sonnets of Unhappiness) and *Krst pri Savici* (Baptism at Savica)). In the second half of the 19th century the same applies to the poetry of Simon Jenko, Simon Gregorčič and, at the end of the same century, to the poetry of Josip Murn Aleksandrov (in his Impressionist oeuvre). Quite special are the examples of the nature's images in storytelling and drama, yet everywhere the development – from the beginnings of the Slovenian literature in the 16th century until the end of the 19th century – is analogue to the process, experienced by the Slovenian literature as a whole: it is about the development from utilitarian to literary, the metaphorical and genre enrichment, and especially about the enhancement of the use of images taken from nature as merely aesthetic means of expression.*

Slovenski glasbeni dnevi so tradicionalna prireditve od leta 1986. Za mednarodni muzikološki simpozij je od začetka odgovoren prof. dr. Primož Kuret. Obravnavane in objavljene so bile naslednje teme:

The Slovenian Musical Days have been organized since 1986. From the very beginning, Prof. Dr. Primož Kuret has been the head of the international musicological symposium. The following are themes that have been discussed at the symposiums and subsequently also published as Collection of papers:

- 1986:** Vprašanja in opredelitve ustvarjalnosti ter njene vloge v razvoju glasbene kulture / *Frage und Aspekte der Kreativität und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur / Questions and Definitions of creativity and its Role in the Development of Musical Culture*; zbornik je izšel v letu 1987 / *published in 1987*.
- 1987:** Vidiki sodobne glasbene vzgoje / *Aspekte der zeitgenössischen Musikerziehung / Aspect of Contemporary Musical Education*; zbornik je izšel v letu 1988 / *published in 1988*.
- 1988:** Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti / *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart / Slovenian Music in the Past and Present*; zbornik je izšel pri založbi Kres v letu 1992 / *published in 1992*.
- 1989:** Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi / *Volks- und Kunstmusik in 20. Jahrhundert in Europa / Folk and Art Musik in the 20th Century in Europe*; zbornik je izšel v letu 1990 / *published in 1990*.
- 1990:** Glasba in poezija / *Musik und Dichtung / Musik and Poetry*; zbornik je izšel v letu 1991 / *published in 1991*.
- 1991:** Gallus in mi / *Gallus und wir / Gallus and We*; zbornik je izšel v letu 1991 / *published in 1991*.
- 1992:** Opera kot socialni ali politični angažma? / *Opera als soziales oder politisches Engagement? / Opera as Social or Political Engagement?*; zbornik je izšel v letu 1993 / *published in 1993*.
- 1993:** Provokacija v glasbi / *Provokation in der Musik / Provocation in Music*; zbornik je izšel v letu 1994 / *published in 1994*.
- 1994:** Glasba v tehničnem svetu – *Musica ex machina / Die Musik in der technischen Welt – Musica ex Machina / Music within the Technical World – Musica ex Machina*; zbornik je izšel v letu 1995 / *published in 1995*.
- 1995:** Glasba med obema vojnoma in Slavko Osterc / *Musik zwischen Weltkriegen und Slavko Osterc / Music between two World Wars and the composer Slavko Osterc*; zbornik je izšel v letu 1996 / *published in 1996*.
- 1996:** Glasba in likovna umetnost / *Musik und bildende Kunst / Music and Fine Arts*; zbornik je izšel v letu 1997 / *published in 1997*.
- 1997:** Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki – perspektive / *The Path of Music at the End of the Millennium: Achievements and Perspectives*; zbornik je izšel v letu 1998 / *published in 1998*.
- 1998:** Glasba in družba v 20. stoletju / *Musik and Society in the 20th Century*; zbornik je izšel v letu 1999 / *published in 1999*.
- 1999:** Ideja celostne umetnine ob koncu tisočletja / *The Idea of a Total Work of Art at the End of the Millennium*; zbornik je izšel v letu 2000 / *published in 2000*.

- 2000:** Glasba, poezija – ton, beseda – »... Koder se nebo razpenja, grad je pevca brez vratarja, v njem zlatnina čista zarja, srebrnina rosa trave ...« (F. Prešeren) / *Music, poetry – tone, word – » ... the sky above – the castle of a poet. Without a guardian. Within, his gold – a clear down braking, silver – dew on the grass ... »* (F. Prešeren); zbornik je izšel v letu 2001 / *published in 2001*
- 2001:** 300. obletnica ustanovitve *Academiae philharmonicorum labacensis* in 100. obletnica rojstva skladatelja Blaža Arniča / *The 300th anniversary of Academia Philharmonicorum Labacensis and the 100th anniversary of the birth of composer Blaž Arnič*; zbornik je izšel v letu 2002 / *published in 2002*
- 2002:** Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri – 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare / *Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow – The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara*; zbornik je izšel v letu 2003 / *published in 2003*
- 2003:** Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur / *Choral music and choral societies and their role in the development of the national musical cultures*; zbornik je izšel v letu 2004 / *published in 2004*
- 2004:** Kontinuiteta in avantgarda – med tradicijo in novimi izzivi / *The Continuity of the Avant-Garde – Between the Tradition and New Challenges*; zbornik je izšel v letu 2005 / *published in 2005*
- 2005:** Stoletja glasbe na Slovenskem / *Centuries of Music in Slovenia*; zbornik je izšel v letu 2006 / *published in 2006*
- 2006:** »Glasba za družabne priložnosti« – glasba za razvedrilo – glasba za vsak dan / »*Music for social occasions*« – *music for fun, music for every day*; zbornik je izšel v letu 2007 / *published in 2007*
- 2007:** Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije / *Personality, national identity in music in era of globalisation*; zbornik je izšel v letu 2008 / *published in 2008*
- 2008:** Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja / *Music in the twenties of the twentieth century*; zbornik je izšel v letu 2009 / *published in 2009*
- 2009:** Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne / *The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*; zbornik je izšel v letu 2010 / *published in 2010*
- 2010:** Mitološke teme v glasbi 20. stoletja / *Mythological Themes in 20th Century Music*; zbornik je izšel v letu 2011 / *published in 2011*
- 2011:** *Fin de siècle* in Gustav Mahler / *Fin de siècle and Gustav Mahler*; zbornik je izšel v letu 2012 / *published in 2012*
- 2012:** Imaginacija narave v umetnosti ali »Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja« / *The Imagination of Nature in Art or »Music should imitate nature in her manner of operation«*, John Cage; zbornik je izšel v letu 2013 / *published in 2013*

Zbornik *Imaginacija narave v umetnosti* ali "Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja" / *The Imagination of Nature in Art or "Music should imitate nature in her manner of operation"* (J. Cage) edited by

Primož Kuret

Recenzenta / *Reviewers*

Peter Andraschke, Helmut Loos

Založil / *Published by*

Festival Ljubljana

Zanj / *For the publisher:*

Darko Brlek, direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana, predsednik Evropskega združenja festivalov / *General and Artistic Director of the Ljubljana Festival and President of the European Festivals Association*

Jezikovni pregled / *Editing*

Nataša Simončič

Prevod / *Translation*

Nataša Jelić

Oblikovanje / *Design*

LUNA TBWA

Tisk / *Printing*

Tiskarna Klar, d. o. o.

Izvodov / *Edition*

100

Ljubljana, 2013

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(100)"19/20"(082)

SLOVENSKI glasbeni dnevi (27 ; 2012 ; Ljubljana / Slovenj Gradec)

Imaginacija narave v umetnosti ali "Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja" = The imagination of nature in art or "Music should imitate nature in her manner of operation", J. Cage : koncerti, delavnice in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij, razstava = concerts, workshops and other events, international musicological symposium, exhibition / 27. slovenski glasbeni dnevi = 27th Slovenian Music Days, Ljubljana, Slovenj Gradec, 12.-15. 3. 2012 ; [organizacija Festival Ljubljana ; edited by Primož Kuret ; prevod Nataša Jelić]. - Ljubljana : Festival, 2013

ISBN 978-961-93051-2-6

1. Gl. stv. nasl. 2. Vzp. stv. nasl. 3. Kuret, Primož, 1935- 4. Festival (Ljubljana)
265716736

ISBN 978-961-93051-2-6



9 789619 305126



Program finančno omogočata / *The financial supporters of the programme:*

Ustanoviteljica
Festivala Ljubljana je

Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT