



Univerza v Ljubljani  
FILOZOFSKA  
FAKULTETA

**RESNA GLASBA – MODERNA UMETNOSTNA RELIGIJA**  
**Beethoven in druga božanstva**

Naslov izvirnika: *E-Musik Kunstreligion der Moderne: Beethoven und andere Götter*  
Copyright © 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Avtor Helmut Loos  
Recenzenta Jernej Weiss, Matjaž Barbo  
Prevod Matjaž Barbo  
Lektura Rok Janežič  
Prelom Polona Šubelj

Založila in izdala Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani  
Za založbo Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Ljubljana, 2020  
Prva izdaja  
Naklada 200 izvodov  
Tisk Birografika Bori, d. o. o.  
Cena 15 EUR

*Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij v letu 2019.*



*Ta prevod je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This translation is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).*

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>  
DOI: 10.4312/9789610602996

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga  
COBISS.SI-ID=304418816  
ISBN 978-961-06-0300-9

E-knjiga  
COBISS.SI-ID=304407296  
ISBN 978-961-06-0299-6 (pdf)

HELMUT LOOS

**RESNA GLASBA - MODERNA  
UMETNOSTNA RELIGIJA  
BEETHOVEN IN DRUGA BOŽANSTVA**

*Ljubljana 2020*



## KAZALO

Uvod	7
Sveta glasba – k terminološki utrditvi umetnostne religije	13
Na sledi – Kulturnodarvinistične težnje v nemškem glasbenem zgodovinopisju	25
Sociokulturna evolucija – Glasbeni razvoj kot darvinistični instrument oblasti	47
Beethoven in ideja napredka	57
Beethovno leto 1970	73
Vodilni lik Beethoven – Pripombe k nemški muzikologiji v znamenju gibanja 1968	85
K Brahmsovi recepciji Beethovna	99
Tonaliteta v »Wozzecku« Albana Berga in svetovnonazorski kontekst	113
Prometej v glasbi	125
Oznaka virov	141
Spremna beseda prevajalca	143



## UVOD

Če se družbene konvencije, ki se oblikujejo z določenimi pojmi, izgubijo, termini nenadoma postanejo nerazumljivi. »Resna glasba« je tak primer, pri katerem vedno znova prihaja v ospredje vprašanje njene razmejitve od »zabavne glasbe«. V obdobju »crossover«, v katerem se sedaj v Nemčiji posebej v radijskih programih klasična glasba povezuje s tako imenovanimi lahkimi žanri, se razblinja star pojem klasike kot oznake za zgodovinsko koncertno glasbo predvsem dunajske provenience. »Novi fifty-fifty-mix iz klasikov in novih hitov« je pred časom oglaševal novi hit-radio *Antenne Sachsen*, pri čemer je to pomenilo sinonim za »mega hite sedemdesetih in osemdesetih let TER najboljše od novega«. Nekako v istem času so po svetu zaokrožile novice, da bodo na železniških postajah in ekskluzivnih počitniških plažah predvajali klasično koncertno glasbo, da bi tako odganjali mlade in klošarje. V tej zvezi se vedno znova pojavi vprašanje, kaj je torej specifičnega pri zgodovinski klasični glasbi in kako naj bi jo definirali, posebno ker ima to po veljavni zakonodaji prek združenja GEMA<sup>1</sup> za glasbenike znatne finančne posledice. Torej je to treba v družbenem diskurzu prepričljivo utemeljevati! V pravnih sporih so k razsojanju kot strokovnjaki neredko poklicani muzikologi, da bi svoje mnenje objektivno podkrepili ali celo dokazali. Slednje ni možno, četudi si predstavniki stroke v smislu vnesene znanosti o umetnosti prizadevajo, da bi tovrstna vprašanja veljavno razrešili. Naloga zgodovinske, se pravi kritične muzikologije je lahko le, da nastanek in uporabo terminov dokumentira, jih opiše glede na njihove umetniške in socialne pogoje ter razkriva njihovo medsebojno povezanost. Tako je lahko postavljen stvarni, neodvisni temelj za zavestno odločanje o aktualnih vprašanjih, ki je ponujen svobodni odgovornosti in ne manipuliran prek psevdoznanstveno utemeljene ideologije.<sup>2</sup>

- 1 *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*; slovenski ekvivalent je Združenje SAZAS (op. prev.).
- 2 Helmut Kirchmeyer, »Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung«, *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), str. 257–271.

Za to pa je potrebno poznavanje obsežnih časovnih in kulturnih povezav. S tem je povezana načelna usmeritev, ki se najprej loti grobe kategorizacije in ne dovoljuje preciznejšega niansiranja. V skladu s tem mora poizkus opisovanja začrtati le osnovne, poenostavljene tokove, ki bi jih bilo treba pri podrobnejšem opazovanju v mnogočem nadalje razčleniti in določiti. Natančnejša predstavitev tako posameznih krajših poglavij iz glasbene zgodovine kot posameznih podrobnih analiz (monografij o posameznih delih) ima v muzikologiji dolgo in spoštovanja vredno tradicijo. Pri tem pa marsikdaj manjkajo širše pregledne povezave in kulturnozgodovinske umestitve raziskovalnih predmetov, ki jih praviloma predstavljajo umetniška dela v vznesenem smislu romantičnega glasbenega nazora. To ima za posledico osredinjenje na določen, majhen izsek iz glasbenega življenja, ki sploh nima več pred očmi širšega področja realne glasbene zgodovine. V posameznih primerih gre to tako daleč, da moramo govoriti o izgubi občutka za realnost. Če je sedaj po drugi strani vsaj ravno tako vprašljiv že poskus, da bi opazovali celotno širino glasbene zgodovine in začrtali bistvene osnovne smeri, se zdi zgodovinar v položaju, ki ga lahko primerjamo s kartografom, ki zna izrisati tako zemljevid sveta kot tudi položaj najmanjših krajev. Pri tem ne bo nikoli izigral drugo proti drugi tako različnih perspektiv, saj lahko natančno presodi, da je za pravilno rabo odločilno različno postavljanje vprašanj. V muzikologiji je to povsem drugače, saj imajo tu vprašanja vrednotenja dolgo prevladujočo vlogo. Vprašanja, od kod izvirajo in kako je prišlo do tega položaja, sodita že k tu nakazanemu kompleksu vprašanj.

Groba kategorizacija in poenostavljena dihotomizacija v umetnosti nista redki. Pri glasbenikih lahko pogosto slišimo kategorično sodbo, da obstajata sploh samo dobra in slaba glasba. To sega vse do glasbene filozofije, ki skladatelj in njihova dela deli na napredne in nazadnjake, kot je to počel Theodor W. Adorno z Arnoldom Schönbergom in Igorjem Stravinskim. Podobne pare predstavljajo denimo Robert Schumann in Franz Liszt,<sup>3</sup> Richard

3 Helmut Loos, »Schumann und Liszt«, v: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, ur. isti, Leipzig 2007, str. 150–160.



Wagner in Felix Mendelssohn Bartholdy,<sup>4</sup> Johannes Brahms in Anton Bruckner, Frederick Delius in Edward Elgar, Modest Musorgski in Peter Čajkovski (»novatorji« in »zahodnjaki«), Aleksander Skrjabin in Sergej Rahmaninov, Bedřich Smetana in Antonín Dvořák, Béla Bartók in Zoltán Kodály, Witold Lutoslawski in Krzysztof Penderecki.<sup>5</sup> Pri tem je včasih težko razbrati, ali gre za prvotna, osebna stališča ali pa se nasprotje oblikuje kot rezultat recepcije. Celó pri natančnejši označitvi osebnosti določenega skladatelja iz njegovega ustvarjanja ni mogoče neposredno sklepati denimo na njegovo religioznost ali njegov svetovni nazor, saj glasbena dela vedno nastajajo v družbenem okolju, ki so mu namenjena in po katerem so prikrojena. To velja celo na višku romantičnega umetniškega kulta v 19. stoletju denimo za Brahmsa in njegov *Nemški rekviem* (*Ein Deutsches Requiem*) ali za Berga in njegovega *Wozzecka*. Zgodovinsko oznako pogojujejo časovno in svetovnonazorsko omejeni polastitveni interesi. Razvrstitev posameznih skladateljev k takšnim ali drugačnim kulturnim in političnim tokovom pa v širšem smislu prejudicira estetsko presojo o njihovi glasbi. Nalepke dober-slab, napreden-nazadnjaški namreč že vsebujejo pomen, ki presega zgolj glasbeno oznako.

Tovrstno kulturnozgodovinsko opazovanje glasbene zgodovine je dolgo omejevala ali celo preprečevala paradigma absolutne glasbe, ne nazadnje kot potlačitveni simptom po drugi svetovni vojni. Istočasno je bil v smislu sekularne umetnosti spoznan najgloblji religiozni značaj resne glasbe, tako kot jo vse od začetka utemeljuje romantični glasbeni nazor.<sup>6</sup> In celo

4 Helmut Loos, »Wagner und Mendelssohn, zwei sächsische Kapellmeister«, v: *Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard-Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013*, ur. Ortrun Landmann, Wolfgang Mende in Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim-Zürich-New York 2016, str. 37–48.

5 K diskusiji o Pendereckem prim. Martina Homma, »‘Sozialistischer Realismus’ und ‚11. September‘? Über Reaktionen und Überreaktionen auf Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert (2002)«, v: *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*, ur. Helmut Loos in Stefan Keym, Leipzig 2006, str. 390–434. – Helmut Loos, »Krzysztof Penderecki im deutschen ‘Spiegel’«, v: prav tam, str. 294–305.

6 Helmut Loos, »Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst«, v: *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, ur. Winfried Böning etc., Stuttgart-Ostfildern 2007, str. 98–138.

če je v zadnjem času razumevanje glasbe kot umetnostne religije tematizirano, vendarle še vedno manjka celovit poskus, da bi natančneje določili njeno vsebino in socialno umestitev. Gre za fenomen moderne, povezan zlasti z razsvetljenstvom in nastajajočo meščansko družbo.<sup>7</sup> V tej zvezi je treba nujno najprej razjasniti izraza »sveta glasba« (*heilige Musik*) in »resna glasba« (*ernste Musik*), da bi diskurz o glasbi sploh mogli razumeti.

Ludwig van Beethoven zavzema v tej zvezi posebno mesto, in sicer kot vodilna osebnost, ki je v 19. stoletju zrasla do božanskih razsežnosti. Enako kot je Ludwig Feuerbach pripisoval krščanstvu, je nova družba umetniškega boga ustvarila povsem po svoji podobi. V spomenikih se Beethoven preobraža od misleca Fausta (Bonn 1845) prek preroka Mojzesa (Dunaj 1880) do boga Zeusa (Dunaj/Leipzig 1902), v kipu, zasnovanem v dialektični zgodovinski filozofiji po Fidijevem glavnem delu v smislu sinteze antike in krščanstva, idealu »tretjega rajha«.<sup>8</sup> Že za časa življenja se je romantični glasbeni nazor polastil Beethovna in oblikoval »romantično Beethovново podobo«.<sup>9</sup> Tako je E. T. A. Hoffmann Beethovna razumel kot prvega romantičnega skladatelja, ko ga je označil za vodilno osebnost glasbe moderne. Funkcija umetnosti kot nadomestka religije, kot se je uveljavila v weimarski klasiki, je pomenila reakcijo na transcendentalno misel razsvetljenstva in njeno kritiko, s tem da je prevzemala celotno področje iracionalnega in čustev. Umetnost dopolnjuje modernistični pogled na svet na teh bistvenih področjih človeške eksistence in je tako povezana z njenimi temeljnimi izhodišči. Tako izražena prednost glasbe kot najvišje in najimunitnejše med umetnostmi se je uveljavila v Nemčiji v povsem določenih političnih razmerah, namreč v obdobju restavracije po letu 1815. Poostreni ukrepi cenzure so zatirali svobodno izražanje mnenj, tako da je ambiciozna meščanska družba potrebovala lasten medij za sporazumevanje in samozavarovanje. Našla ga je v glasbi, ki

7 Prim. v novjšem času Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014.

8 Helmut Loos, »Max Klinger und das Bild des Komponisten«, v: *Imago Musicae XIII*, 1996, Lucca 1998, str. 165–188.

9 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin-Bonn 1927, Darmstadt 1978.

se je kot domnevno absolutna tonska umetnost cenzuri izognila in dovoljevala zbiranje večjih skupin poslušalstva. V tej zvezi so imeli Beethovna za revolucionarja, ki z Bojno simfonijo ni pove-ličeval le Napoleonovega poraza pri Vittoriji in s tem vseh osvobodilnih vojn, temveč je v svojih simfonijah tudi herojsko glori-ficiral vodilno meščansko načelo uspeha »per aspera ad astra«. Povsem nova tonska govorica je družbi, omejeni v njenem razvoju, ponudila bistveno, saj se je zdelo, da so vsi njeni ideali v tej glasbi povezani oziroma se v njej zrcalijo. Glasba je s tem v Nemčiji dobila prednostni položaj, dolgoročno enakovreden literaturi, ker se je v ogroženem obdobju preporoda meščanske družbe tako sijajno izkazala kot identifikacijski medij.

Za vodilne pojme moderne, ki so narekovali njeno usmeritev, veljajo avtonomija, racionalnost, sekularizacija in napredek. Odločilno so izraženi pri Immanuelu Kantu. Moralni zakon denimo zanj pomeni »avtonomijo čistega praktičnega uma, tj. svobodo« (Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, I§8). Avtonomija v glasbi predpostavlja načelo oblikovanja, lastno samemu mediju, kot ga je mogoče najti pri dunajskem klasicizmu z motivično-tematskim delom. Slednjega so razumeli kot osvoboditev od glasbi tuje odvisnosti, kakršno sta predstavljala denimo afekt in retorika, s tem da so se osredotočili na lastna načela urejevanja v okvirih avtonomne glasbe. Glasba sedaj ni več sredstvo (katerega koli cilja), temveč (lastni) cilj. Za njeno ustvarjanje skladatelj ne potrebuje naročila, ideal svobodnega meščanstva je absolutna glasba kot svoboda na sebi in zase.

Izoblikovanje absolutnega tonskega stavka pomeni najvišjo racionalno nalogo, ki od skladatelja zahteva skrajno duhovno koncentracijo, da bi s pomočjo razumnega mišljenja in delovanja dosegel končni cilj svobode. Po Kantu ta racionalnost zadeva področje praktičnega uma (moralna filozofija oziroma etika) ter meri na resnico. Semkaj se vključi poznejše prizadevanje glasbe oznanjati resnico. Racionalnost predpostavlja transcendentno spoznavno sposobnost kot pogoj razsvetljene polnoletnosti in zavrača tisti spekulativni razum, na katerem temeljijo stare religije. Glasba, ki se utrjuje v tovrstnih povezavah, zato ne more soditi h glasbi v smislu moderne. To zadeva

vso cerkveno glasbo, sekularizacija pa je zato vodilni pojem. Da si glasba prek avtonomije in racionalnosti sama pridobi najvišje mesto (ne kot sredstvo, temveč kot cilj), jo vnaprej določa enako kot tudi povsem praktične pogoje njene izvedbe kot procesa oziroma obreda za povišanje k religioznemu pomenu. Glasba se na raven umetnostne religije povzpne v tem smislu, da postane povišana kot predmet občudovanja/češčenja, skladatelj pa kot ustvarjalec/genij postane vzor najvišje človeške biti.

V zadnjih letih sem v številnih predavanjih preučeval te povezave, potem ko sem od začetka gojil dvom v znanstvenost vznesenega glasbenozgodovinskega pisanja. Verjamem, da mi je uspelo najti lastno stališče, ki v določenih prizadevanjih kaže določeno stopnjo zaključenosti. Pri tem želim še enkrat jasno poudariti: Ne gre mi za kritiko posameznih glasbenih smeri ali glasbenih nazorov, saj so vsi po svoje upravičeni in jih velja zagovarjati s svobodno osebno odločitvijo. Kritiziram pa samoprepičanost, s katero določene avtoritete svojo superiornost ocenjujejo za znanstveno dokazano in prek tega izpeljujejo aroganco, ki jo lahko označimo za fundamentalistično, saj vodi v zaničevanje drugače mislečih. Pri tem ne gre za vprašanja, ki bi jih bilo mogoče znanstveno opredeliti, temveč za temeljna vprašanja človeškega dostojanstva: Ali je to mogoče izpeljati iz osebnih zaslug, dosežkov, izobrazbe ipd. ali pa je, neodvisno od tega, lastno vsakemu? Je to dostojanstvo hierarhično razporejeno ali enakovredno? Pri ukvarjanju z umetnostmi, predvsem z glasbo, lahko spoznamo družbene vedenjske vzorce, ki ne sovpadajo nujno z uradnimi stališči. Nakazovanje zgodovinskega razvoja in navzkrižnih povezav nam torej pri oblikovanju lastnega utemeljenega stališča služi kot spodbuda pri razmisleku. Ob pogledu na evropsko zgodovino se pokažeta dve nasprotujoči si podobi človeštva, ki bi ju v pojmovno izostrenih dvojicah lahko opisali kot »zmagati in vladati«  
proti »služiti in pomagati«.

Moja predavanja so bila pogosto objavljena v oddaljenih in zato težje dosegljivih publikacijah. Ker sem želel nekaj od teh prispevkov k analizi umetnostne religije moderne narediti dostopnejše, sem jih z drobnimi popravki v pričujočem delu zbral in jih naklonjenim bralcem ponujam v kritično branje.

## SVETA GLASBA – K TERMINOLOŠKI UTR DITVI UMETNOSTNE RELIGIJE

Sakralizacijo glasbe v okviru romantičnega glasbenega nazora je pogosto nakazovalo pisanje Wilhelma Heinricha Wackenroderja/Ludwiga Tiecka in E. T. A. Hoffmanna.<sup>10</sup> Pri govorjenju se je odražala v izrazih, kot sta »tonska umetnost« [Tonkunst] in »sveta glasba« [heilige Musik]. Na skorajda vseh glasbenih področjih se je obrat zgodil v poznem 18. stoletju; tudi če se je prevrednotenje glasbe najizraziteje pokazalo v zavesti, so se v glasbeni praksi ohranile številne konvencije. To se vidi denimo v povezovanju novih glasbenih generacij z ohranjeno dediščino predhodnikov. Še daleč v 18. stoletje in delno tudi pozneje je bil ta proces prevzemanja, predelave in delno ograjevanja od dediščine označen kot tradicija, ki se je prenašala v smislu samoumevnega posredovanja umetniških spretnosti in veščin od generacije do generacije. Morda je bil ta proces najjasnejši v postopkih parodiranja in kontrafaktur, ko se je glasbenik spoprijel s starejšimi skladbami drugih glasbenikov in jih prevzemal v svoja dela. Doslej je bilo le delno preučevano, kakšen je bil obseg take »imitatio auctoris«, zato pa je bil v sodobni muzikologiji ta proces, tako kot vsaka predelava umetniškega dela, dolgo deležen precejšnjega nerazumevanja. Prepoved približevanja, ki pristojna določenemu svetemu predmetu, je bila tu prenesena na umetniško delo in se je tako utemeljevala na ideji, ki izvira šele iz časa okoli leta 1800. Gre za čas zgodnjega historizma, ki v glasbi prej samoumevno tradicijsko razumevanje stare glasbe postavlja v reflektirano distanco. Ta proces je mogoče opazovati tudi s pomočjo uporabe termina »sveta glasba«, za katerega se pokaže, da se natančno prekriva z »resno glasbo« [ernste Musik] kot sinonimom.

Jürgen Stenzl je v članku za *Priročnik glasbene terminologije* (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*) pokazal, da se termina »musica sacra« in »sveta glasba« ne nanašata na antiko

10 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel etc. – München 1978, str. 91–104.

ali srednji vek, temveč sta prek nekaterih posamičnih sorodnih izrazov prišla v uporabo šele od 18. stoletja naprej.<sup>11</sup> Za sveto je po starem cerkvenem pojmovanju veljalo zgolj neposredno od Boga posredovano pisanje (Biblija), dogajanje (maša) in znamenja (zakramenti). Tudi povelečevanje liturgije pri frankovskih vladarjih kot prikaz enotnosti njihovega kraljestva te omejitve ni izgubilo izpred oči; cerkvena glasba je bila podrejena liturgiji in sama ni bila razodetje; celo legenda o papežu Gregorju I., ki mu je Sveti Duh neposredno narekoval cerkveno pesem, mu pel v uho, te razlike ni mogla preseči. Pridevnika »sacer« ali »sveti« niso povezovali z »musica« ali »glasba«, temveč je bil v naslovih cerkvenoglasbenih del v 16./17. stoletju pridržan predvsem za druge glasbene oznake. Sprva srečamo *Hymni sacri, sacri introitus, gradualia, offertoria et alia id generis, sacres ordinaires* (fr.), *ap-tissima et sancta illa musica ac modulatio* (Concilium Tridentinum), *Sacra omnium solemnitatum Psalmodia, sacram musicen* (sic!, Giovanni Pierluigi da Palestrina), *Cantiones sacrae, Sacrae symphoniae* (Giovanni Gabrieli) / *Symphoniae sacrae* (Heinrich Schütz); pa nato v 17. stoletju vse več *Armonia sacra, Sacrae melodiae, Sacri affetti, Sacra Cithara, Sacri fiori concertati, Sacrae sirenes, Harmonia sacra*, pa tudi *Musiche sacre* (Francesco Cavalli 1656) in *Musica sacra* (Sebastian Anton Scherer 1657 in William Croft). S tem je vedno označen odnos glasbe do Cerkve, ne pa lastnost same glasbe. To se ohranja tudi v posameznih naslovih 17. stoletja, pri katerih je ta odnos jasno razviden: *Sacro-profanus concentus musicus, Fidicinium sacro-profano* ali *Il giardino armonico sacro profano*. Prav tako lahko to razmerje pripišemo *Heilige Music-Freude* Johanna Friedricha Bonhöfferja iz leta 1738.<sup>12</sup>

Z razsvetljenstvom se v 18. stoletju dokončno izvrši preobrat v besedni rabi besede »svet«. S pisanjem Jakoba Immanuela Pyra, Friedricha Gottlieba Klopstocka in Christopharta Martina Wielanda se sprosti njen specifično krščanski pomen; postane »nadpomenska oznaka za vse, kar je vzvišeno in dviguje dušo«

11 Jürg Stenzl, »Musica sacra / heilige Musik«, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ur. Hans-Heinrich Eggebrecht in Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1976.

12 Johann Friedrich Bonhöffer, *Heilige Music-Freude in geistlichen Cantaten auf alle Son-Fest-Feyer und andere merckwürdige Tage*, Schwäbisch Hall 1738.

(kot pravi Jürg Stenzl).<sup>13</sup> Sveta igra, sveta igra na strune in sveta pesem so bile oznake za nemški pesniški jezik vse do Johana Gottfrieda Herderja, ki je z izrazom »sveta glasba« pomen obogatil z novo kvaliteto. Herder je s tem označil »nedosegljivi vzorec starejše cerkvene glasbe« vse od starih italijanskih skladateljev do odličnega Georga Friedricha Händla, čigar *Mesija* je Herder prevedel v nemščino. Prepričan je o možnosti prenovitve cerkvene glasbe:

Sveta glasba je tako malo izumrla, kot lahko izumre pravi religiozni občutek in preproščina; medtem vsekakor čaka in upa na čas ponovne obnove in razodetja. [...] Tako dolgo želimo varovati v pepelu vsako iskrico svetega ognja.<sup>14</sup>

Njen pomen meri na obnovitev cerkvene glasbe v vlogi združevanja in povzdigovanja ljudi, ki ga je glasbi pripisal Herder: »Kar lahko glasba, posebno najvišja med vsemi, sveta glasba, naredi, tega ni mogoče opisati, ampak občutiti. Gane s pomočjo preprostosti, povzdiguje s pomočjo svojega dostojanstva.«<sup>15</sup> Če na tem mestu spregledamo elementarno spremembo pomena renesančne glasbe v smislu Johanna Joachima Winkelmana, se pri Herderju termin ne omejuje na cerkveno glasbo, temveč je razširjen na operno glasbo, ko o Christophu Willibaldju Glucku pravi: »Poslušajte njegovo Ifigenijo na Tauridi, prav tako sveto glasbo!«<sup>16</sup> V celoti Herder v glasbi vidi odločilno moč za počlovečenje človeštva:

S pomočjo glasbe se je človeški rod počlovečil; s pomočjo glasbe se bo še počlovečeval. Tisto, kar nejevoljnim, tistim, ki trmasto vztrajajo v temi, besede ne morejo povedati, jim morda povedo besede pozvanjajočih sladkih zvokov.<sup>17</sup>

13 Prav tam, str. 3.

14 Cäcilia (1793), cit. po Stenzl, »Musica sacra / heilige Musik«, str. 3.

15 *Briefe das Studium der Theologie betreffend* (1781), cit. po Stenzl, »Musica sacra / heilige Musik«, str. 3.

16 *Adrastea* (1802), cit. po: Stenzl, »Musica sacra / heilige Musik«, str. 4.

17 Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793–1797), izd. Heinz Stolpe, zv. 1, Berlin/Weimar 1971, str. 177.



Prometej – nosilec luči, prek katerega govori razsvetljenstvo, ki stoji za temi besedami, s katerimi se je Herder tudi sicer ukvarjal – je bil v svojem času simbolna figura utemeljitelja humanosti prek glasbe, tako denimo v baletu Salvatoreja Viganòja in Ludwiga van Beethovna (1801).

Prenos svetega na glasbo v celoti najdemo tudi pri Wilhelmu Heinrichu Wackenroderju, enem od začetnikov romantičnega glasbenega nazora. Tonski umetnik Joseph Berglinger, ki ga opisuje Wackenroder, glasbeni trenutek razsvetljenja doživi v cerkvah, kjer sliši »svete oratorije, kantilene in zборе«. <sup>18</sup> Berglingerjevo samospoznanje doseže vrhunec v stavku:

Ljuba nebesa! Kaj torej ne dolgujemo polovico svojega bogastva božanstvu umetnosti, večni harmoniji narave, drugo polovico pa dobremu Stvarniku, ki nam je dal dar, da moremo uporabiti ta zaklad?<sup>19</sup>

V ohranjenih glasbenih spisih Josepha Berglingerja je govora o tem, da želi potopiti glavo »v sveti, hladni vir tonov«, da bi »svet uzrl s spočitimimi očmi in ga prežehl s splošno, prijateljsko spravo«. <sup>20</sup> O »deželi glasbe« piše kot o »deželi svetega miru«, <sup>21</sup> slavi »to sveto muzo« <sup>22</sup> in predvsem »tista božanska velika simfonična dela, iz katerih se širi [...] celoten svet, celotna drama človeških občutij«. <sup>23</sup> Tu se uprizarjajo nepredstavljivi duhovni misteriji: »In prav ta svetoskrunska nedolžnost, ta strašna, orakeljsko vprašljiva temačnost človeškim srcem pravzaprav zares napravlja tonsko umetnost za božansko.« <sup>24</sup> Končno je zanj tonska umetnost v znanem navedku »povsem razodeta religija«. <sup>25</sup> To je temeljni dokument glasbene

18 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, Berlin 1797, Stuttgart 1975, str. 107.

19 Prav tam, str. 120 sl.

20 Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Hamburg 1799, Stuttgart 1973, str. 64.

21 Prav tam, str. 65.

22 Prav tam, str. 72.

23 Prav tam, str. 85.

24 Prav tam, str. 86.

25 Prav tam, str. 107.



umetnostne religije in v tej zvezi ni govora neposredno o »sveti glasbi«. Ta je pri Wackenroderju še neposredno povezana s cerkveno glasbo.

Religiozno vznesenost, ki jo kaže Wackenroder, je mogoče srečati tudi pri Jeanu Paulu, vendar pri vsem metafizičnem dostojanstvu, s katerim opremlja instrumentalno glasbo, ne govori – kot lahko vidim (in to velja za pričujoča opazovanja v celoti) – o sveti glasbi. Tega izraza ne najdemo tudi pri Johannu Friedrichu Reichardt, ki o »Klopstockovih svetih odah« meni, da jih je mogoče peti le v »posvečenih tonih naših koralnih spevov«. <sup>26</sup> V reviji *Musikalisches Kunstmagazin* 1782 mlade umetnike opominja, naj svojo umetnost nosijo »kot svetinjo« v svojih srcih, <sup>27</sup> kajti »izvor in cilj umetnosti je svet; sveto jo je treba tudi obravnavati.« <sup>28</sup> Vendarle to zadeva vse umetnosti; samo cerkveno glasbo pa Reichardt označi kot »plemenito, vzvišeno, božansko umetnost, ki s svojo vsemogočnostjo zagotovo more ljudi poboljšati in plemenititi«. <sup>29</sup> Piše o »starih italijanskih glasbenih svetnikih« <sup>30</sup> in o »plemenitih, resnih svetih zborih« Leonarda Lea. <sup>31</sup>

Omembe vredna ni le povezava svetnikov s staro italijansko glasbo, temveč predvsem kombinacija oznak resen in svet, ki ju sicer skupaj uporablja tudi Robert Schumann. <sup>32</sup> Obe nakazuje ta stališče Carla Friedricha Zelterja, ki poroča o namenu Karla Friedricha Christiana Fascha, da bi s svojo zborovsko šolo, osnovano v Berlinu leta 1789 in potrjeno leta 1791, »ustanovil

26 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend. Bericht, Rezensionen, Essays*, izd. Grita Herre in Walther Siegmund Schultze. Leipzig 1977, str. 113.

27 Prav tam, str. 99.

28 Prav tam, str. 110.

29 Prav tam, str. 170.

30 Prav tam, str. 286.

31 Joahnn Friedrich Reichardt, v: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik I*, Hamburg 1783, str. 149, cit. po: Gottfried Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. »Ein Kunstverein für die Heilige Musik«*, Berlin 1991, str. 17.

32 V spisu »Hottentottiana« ali »komična avtobiografija« Schumann piše: »resno in sveto lebdi posvečen genij nad žaro dobrih ljudi« (*Robert Schumann, Tagebücher*, zv. I: 1827–1838, izd. Georg Eismann, Leipzig 1971, str. 77); pozneje tudi: »človeška ljubezen je bolj sveta in resna, ker časti vedno samo en predmet« (prav tam, str. 91 sl.).

nekakšen umetniški korpus, ki bi ga morda lahko označili kot akademijo za sveto glasbo.«.<sup>33</sup> Gojenje »svete glasbe« je imelo pedagoški namen:

Postavlja, dviguje, zaposluje, preživlja in pomirja sredi bučanja in valovanja. Razveseljuje in vse njeno dejanje je vedrost in blagoslov. Pregreha se pred njo umika, in kdor išče pri njej poboljšanja, ga tudi najde.<sup>34</sup>

Tako Zelter poudarja v svojem nagovoru pred berlinsko Pevsko akademijo (*Sing-Akademie*), ki je zato v *Očrtu pravilnika Pevske akademije* (*Grundriß der Verfassung der Sing-Akademie*) kar v § 1 določala: »Pevska akademija je umetnostno društvo za sveto in resno glasbo, posebej za glasbo v vezanem slogu.«<sup>35</sup> Na tem mestu je znova govor o resni in sveti glasbi, ki očitno postane značilnost teh pomembnih zborovskih društev. Tako je denimo še leta 1885 Robert Eitner zapisal, da je Ernst Theodor Mosewius z »vroclavsko pevsko akademijo [...] izvajal resno in sveto glasbo.«.<sup>36</sup>

Dejavnost pevskih akademij se je usmerjala v staro cerkveno glasbo, ki so jo seveda razvezali liturgične povezave in jo izvajali v okviru duhovnih koncertov zunaj cerkve. V tem času tudi še ni prišlo do kakršnega koli izključevanja pri izboru glasbe, temveč so programi vsebovali široko paleto različnih glasbenih smeri. Tako je Carl Friedrich Zelter 16. marca 1804 kot predstavnik Pevske zveze ponujal celo izvedbo skladbe, naročene pri Josephu Haydnu, da bi »sedaj tako zanemarjeno cerkveno in sveto glasbo ponovno obudil in ohranjal.«.<sup>37</sup> Kritike cerkvene glasbe dunajskih klasikov, ki jo je pozneje tako vehementno

33 Carl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin 1801, str. 33, cit. po Eberle, str. 38.

34 Carl Friedrich Zelter, »Rede in der renovierten Akademie am 27. Oktober 1801« (rkp.), cit. po Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin*, str. 44.

35 Cit. po prav tam, str. 71.

36 Robert Eitner, »Mosewius, Ernst Theodor«, v: *Allgemeine Deutsche Biographie*, zv. 22, Leipzig 1885, str. 391.

37 Carl Friedrich Zelter, »Brief com 16. März 1804 an Joseph Haydn«, cit. po Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin*, str. 55.

zapisal, Zelter ni delil, ko je dal Beethovnovi *Missa solemnis* natisniti za Pevsko akademijo. Pri vsej nejasnosti glede sredstev je bil cilj natančno določen: novi meščanski družbi zagotoviti moralno oborožitev in prevlado. Johann Nikolaus Forkel je to leta 1801 formuliral takole: »Sveta glasba [naj] bo v krepost, v razvne manje edinega sredstva vsake prave meščanske sreče.«<sup>38</sup>

To novo glasbeno naziranje je v okviru evangeličanske Cerkve teološko utemeljeval Friedrich Schleiermacher, s tem ko je kot pionir liberalne teologije in kulturnega protestantizma povezoval moralno dejanje, religiozno občutenje in sveto glasbo: »Vsako pravo dejanje bi moralo biti moralno in tudi lahko je, vendar bi morali religiozni občutki tako kot sveta glasba spremljati vse ravnanje ljudi« (1799).<sup>39</sup> Schleiermacher je glasbi pripisoval posebno »zaupno razmerje do religije« in jo je razumel kot govorico neizrekljivega, pri čemer jo je primerjal v navdušenem govoru v vzvišenem tonu:

Tako kot je taka govorica glasba brez speva in tona, postane tudi glasba med svetniki govorica brez besed, ki pomeni najjasnejše razumljiv izraz najbolj notranjega. Muza harmonije, katere zaupno razmerje do religije sodi še k misterijem, je prinesla že od nekdanj največičastnejša in najpopolnejša dela svojih najbolj posvečenih učencev na njihove oltarje. V svetih himnah in zborih, ki so jim besede pesnikov samo rahlo in prhko pridodane, izdahnejo, česar določene besede ne morejo več zaobjeti, ter tako poglobljajo in spreminjajo tone misli in občutja, dokler ni vse nasičeno ter polno svetega in neskončnega.<sup>40</sup>

Od tega tesnega povezovanja – praktično izenačevanja – religije z glasbo manjka le še majhen korak do absolutizacije glasbe kot samostojne umetnostne religije. Komaj 50 let pozneje

38 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1801, str. 75.

39 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihrer Verächtern* (1799), Hamburg 1958, str. 38 sl.

40 Prav tam, str. 102.

(1841) to jasno izrazi Ludwig Feuerbach, ko piše, da »moč religiozne glasbe ni v moči religije, temveč v moči glasbe«. <sup>41</sup> In Richard Wagner je sebe videl kot dediča najčistokrvnejše zapuščine krščanske Cerkve:

Ob porušenih tempeljskih zidovih je smela sveta glasba na novo oživljajoče prežeti vsak prostor narave ter naučiti človeštvo, ki hrepeni po rešitvi, novega jezika, v katerem je mogoče sedaj brezmejnost izgovoriti z najnedvoumnejšo določnostjo. <sup>42</sup>

Po Wackenroderju in Tiecku moramo termin »sveta glasba« opazovati tudi pri E. T. A. Hoffmannu. Tako »Palestrinova vokalna polifonija kot tudi Beethovnova simfonija« sta zanj »'prava' glasba 'modernega, krščanskega, romantičnega' obdobja«. <sup>43</sup> Ne da bi na tem mestu ponavljali misel Carla Dahlhausa, velja opozoriti, da Hoffmann pojma svete glasbe v povezavi z Beethovnom v svojih teoretskih spisih ni uporabil, njegov pomen pa je vendarle v številnih primerih artikuliral leta 1814 v svojem spisu o *Stari in novi cerkveni glasbi (Alte und neue Kirchenmusik)*. Že v zgodnjekrščanskem obdobju kakega Ambroža ali Gregorja pri praktičnih skladateljih vznikne »najsvetejša globina njihove prelepe, resnično cerkvene glasbe«, medtem ko v času razcveta krščanstva v Italiji »veliki mojstri [...] najsvetejše skrivnosti religije razodevajo v prelepih, nikoli prej slišanih tonih«. <sup>44</sup> Pozneje naj bi kult oskrunili glasbeni »umetnostni laiki«, vendar naj bi »duhu, prežetemu s sveto umetnostjo«, ustrezala »samo glasba pravega kulta«. Pri Palestrini je papež Marcel II. našel »sveti čudež tonske umetnosti« <sup>45</sup> in mu tako zaupal cerkveno glasbo. Njegova glasba naj bi bila »najčistejša, najsvetejša in

41 Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, izd. Werner Schuffenhauer, Berlin 1956, zv. 1, str. 229.

42 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, zv. 10, Leipzig [1911], str. 250.

43 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, str. 50.

44 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Alte und neue Kirchenmusik«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (1814), cit. po: *Musik zur Sprache Gebracht, Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, izd. Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann, München/Kassel 1984, str. 204.

45 Prav tam.

najbolj cerkvena«,<sup>46</sup> »njegovo komponiranje [...] religiozne vaje«. <sup>47</sup> Z napredkom duha časa naj bi ta umetnost končno prešla na romantično instrumentalno glasbo.

Vendar se zna Hoffmannov literarni kapelnik Johannes Kreisler tematiki ironično povsem izogniti; sprva se pritožuje: »Resnično, nobene umetnosti se tako pogosto presneto ne zlorablja kot te čudovite, svete muzike, ki je v svojem nežnem bistvu tako zlahka oskrunjena«. <sup>48</sup> Nato zamenja pogled:

Nekateri od teh nesrečnih zanesenjakov so [...] pri tem zares nekako zblazneli [...]. Mislijo namreč, da naj bi umetnost dovolila človeku slutiti njegovo višje načelo in ga vodila proč od nespa-metnega početja in dejanja nizkotnega življenja v Izidin tempelj, kjer naj bi ga nagovorila narava s svetimi, nikoli slišanimi, pa vendar razumljivimi lutnjami. Glede glasbe porajajo te norosti sedaj dokončno najbolj čudaške ideje; imenujejo jo najbolj romantično med vsemi umetnostmi [...]. Tisti, ki pa vendar [...] povsem pravilno sodijo o resnični tendenci umetnosti in posebej glasbi, jo imenujejo nevedno svetoskrunko, ki bi morala biti za vedno izključena iz svetišča višjega bitja in s tem potrjevati svojo norost. <sup>49</sup>

Končno bi smeli Beethovnovno instrumentalno glasbo tvegati izvajati samo »v zavesti lastnega posvečevanja«: »Kdor tega posvečevanja v sebi ne čuti, kdor ima sveto glasbo le za igro [...], naj se ji ne približa.« <sup>50</sup> Na tem mestu Hoffmann Beethovnu podeli oznako »svet«, torej je povsem v istem rangju kot Palestrina.

46 Prav tam, str. 205.

47 Prav tam, str. 206.

48 E. T. A. Hoffmann, »Fantasiestücke in Callots Manier. Erster Teil. III. Kreisleriana«, v: isti, *Poetische Werke in sechs Bänden*, zv. 1, Berlin 1963, str. 78–130, tu str. 85.

49 Prav tam, str. 96.

50 Prav tam, str. 108.

Ti primeri dokazujejo, kako vsebinsko nedoločen in ne trdno vezan na le eno glasbeno smer je bil okoli leta 1800 termin »sveta glasba«. To ni jasno razvidno le iz Zelterjevega pisma Josephu Haydnu, temveč tudi iz Wackenroderjevega zapisa o različnih vrstah cerkvene glasbe, pri čemer postavlja brez jasnega vrednotenja drugo ob drugo tri smeri: prvo predstavlja vesel, brezskrben in nedolžen način, prisrčno smejoč se in vesel; drugo kaže velik, vzvišen in mogočen način veličastne hvalnice, tretjo pa končno »stara, koralu podobna cerkvena glasba, ki zveni kot večni 'Miserere mei Domine!' in katere počasni, globoki toni se plazijo kot z grehi obloženi romarji v dolgih talarjih. – Njihova spokorniška muza dolgo počiva na istih akordih.«<sup>51</sup>

Pri zadnji, tretji umetnosti je mogoče najti napotek na razumevanje renesančne glasbe v tem času. Na enak način jo razume tudi Heinrich Kleist, ko v svoji Legendi *Sveta Cecilija ali moč glasbe* (*Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*, 1811) v središče čudežnega dogajanja postavlja »prastaro [...] italijansko mašo«, ki je prav zaradi »posebne svetosti in krasote« mogla »tako močno učinkovati«. <sup>52</sup>

Pomemben organ pri razširjanju tega novega razumevanja glasbe je bil, kot je znano, *Allgemeine musikalische Zeitung* (*Splošni glasbeni časopis*) iz Leipziga.<sup>53</sup> V njem ni prišlo le do oblikovanja dolgo veljavnega glasbenega kanona meščanske družbe, temveč je odločilno prispeval tudi k predstavi o »sveti glasbi«. Navedimo nekaj odlomkov iz obdobja med letoma 1803 in 1813, ki to potrjujejo:

Tista [poezija] je obrodila nov, lep, še neznan sadež, romantično pesnitev; tej [glasbi] je odzvela to, kar v glasbi imenujemo 'sveto' in kar nas

51 Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Hamburg 1799, Stuttgart 1973, str. 74.

52 Cit. po Stenzl, »Musica sacra / heilige Musik«, str. 4.

53 Wilhelm Seidel, »Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit«, v: *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, ur. Stefan Horlitz in Marion Recknagel (Leipzig - Musik und Stadt, zv. 2), Leipzig 2007, str. 37–41.

nehote dviguje k svetlobnim poljanam nekega višjega, neznanega sveta.«<sup>54</sup>

Večjo pozornost in skrbno preučevanje moramo torej nameniti tistim delom, za katera velja, da izzovejo najsvetejše v človeku ter kažejo umetnost na njeni višini.<sup>55</sup>

[Friedrich Heinrich Himmel] je brez oklevanja predstavil solistični stavek, ki nam je s svojim koralnim začetkom naznačil, da imamo opraviti s sveto glasbo. Ko bi ga le gospod Himmel nadaljeval!<sup>56</sup>

O Mozartovem Requiemu ne morem sedaj nič več reči [...]. V tem je sedaj vse, tudi sama sveta umetnost, odvisna od odnosov in ozirov.<sup>57</sup>

Nekoliko pozneje je o istem delu rečeno: »prav to je resnično romantično-sveta glasba.«<sup>58</sup>

Pozneje, v 19. stoletju, je postalo govorjenje o »sveti glasbi« pogosto uporabljen topos, ki je označeval prevlado novega glasbenega nazora. To je ironiziral že Heinrich Heine, ko je v pesmi »Mimi« opisoval mačji koncert, ki ga mačka s svojim tekom spodbudi pri zbranih mačkonih. Ti vneto intonirajo svojo pesem zapeljevanja: »To niso virtuoz, / ki bi skrunili za zabavo / glasbo, ostajajo za vedno / apostoli svete tonske umetnosti.«<sup>59</sup> Friedrich Nietzsche (1872) je v znanem spisu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) apostrofiral »Palestrinovo neizgovorljivo vzvišeno in sveto glasbo.«<sup>60</sup> V operi *Doktor Faust* Feruccia Busonija pa Faust spor med katoličani in protestanti zgledi z besedami:

54 *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/04), str. 356.

55 Prav tam, 12 (1809/10), str. 699.

56 Prav tam, 12 (1809/10), str. 700.

57 Prav tam, 14 (1812), str. 151.

58 Prav tam, 15 (1813), str. 392.

59 »Das sind keine Virtuosen, / Die entweiht jemals für Lohnkunst / Die Musik, sie blieben stets / Die Apostel heil'ger Tonkunst.« Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, ur. Hans Kaufmann, zv. 2, 2. izd. Berlin/Weimar 1972, str. 231.

60 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ur. Karl Schlechta, München 1954, str. 103.

»Vi, prijatelji, dovolite mi eno misel o hudiču in peklu. Rek, na katerega se opiram, vas bo spravil med seboj. Pravi tako, da vino, žene, umetnost in ljubezen prištevamo v življenju k pametnim tolažilnim sredstvom, ter vključi k temu nežne, vedre, radostne napeve svete tonske umetnosti.«

V običajni jezikovni rabi se udomači terminologija za sakralno glasbo, ki se razlikuje glede na različno veroizpoved ali pripadnost določeni družbeni skupini: katoliško cerkveno glasbo poimenujejo »musica sacra«,<sup>61</sup> evangeličansko cerkveno glasbo »sveta glasba«,<sup>62</sup> koncertno glasbo v vznesenem smislu umetnostne religije nacionalno-liberalnega meščanstva pa »resna glasba«. Zgodovinsko natančneje velja določiti vsebino in ideale te umetnostne religije, ki se ji kot »absolutna« in tista, ki pripada idealnemu protisvetu, dolgo uspe izmikati vsaki družbenopolitični umestitvi. To usmeritev na nemških univerzah odločno zagovarja novoustanovljena muzikologija, ki skuša uvesti racionalne dokaze za njeno zgodovinsko nujnost in si odlično priproji prevladujoče predstave o napredku in evoluciji.

---

61 *Musica sacra. Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie*, Regensburg od 1868.

62 Carl von Winterfeld, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen*, Leipzig 1850.



## NA SLEDI – KULTURNODARVINISTIČNE TEŽNJE V NEMŠKEM GLASBENEM ZGODOVINOPISJU

Nemško glasbeno zgodovinopisje v veliki meri prežema načelo glasbenega napredovanja, iz katerega je izpeljan odločilen vrednostni kriterij. Pri tem ima posebno vlogo hegeljansko prežeta zgodovinska filozofija, zato pa so evlucijske ideje komajda tematizirane. Ime Charlesa Darwina, ki je sicer močno zaznamoval to idejno usmeritev druge polovice 19. stoletja, ko se uveljavi tudi muzikologija kot univerzitetna veda, se sicer v glasbenem in muzikološkem pisanju komajda kje pojavi (samo petkrat v člankih v 1. in 2. izdaji nemške enciklopedije MGG). Nekaj pozornosti je pritegnila samo Darwinova teorija o izvoru glasbe. Prvi premislek o njej je oblikoval že Friedrich von Hausegger (v prispevku, verjetno nastalem okoli leta 1875, objavljenem pa v njegovih zbranih spisih leta 1903),<sup>63</sup> pa tudi pozneje je mogoče v strokovni literaturi srečati posamezne prispevke na to temo.<sup>64</sup> V zadnjem času je Arne Stollberg obdelal pomen Darwinove teorije o izvoru tonske umetnosti za Hauseggerjevo predstavo o glasbi kot izrazu.<sup>65</sup> Nove, evlucijsko prežete teorije so trenutno aktualne v anglo-ameriškem prostoru; tako so obravnavani sociobiološki koncepti,<sup>66</sup> posebej

63 Friedrich von Hausegger, »Darwin und die Musik«, v: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger*, ur. Siegmund von Hausegger, München 1903, str. 267–272. Prim. Christoph Khittel, »Die Musik fängt im Menschen an«. *Antropologische Musikdidaktik: theoretisch – praktisch*, Bern etc. 2007.

64 Peter Kivy, »Charles Darwin on music«, v: *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), str. 42–48. – Sławomira Żerańska-Kominek, »Karol Darwin a problem pochodzenia muzyki« [Charles Darwin in izvor glasbe], v: *Muzyka. Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki oraz krytyce naukowej i artystycznej* 46 (2001), str. 41–59.

65 Arne Stollberg, »Mozart durch Darwins Brille. Friedrich von Hauseggers Anthropologie der Musik und ihre Perspektiven für die Opernanalyse«, v: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag*, ur. Ivana Rentsch, Walter Kläy in Arne Stollberg, München 2011, str. 75–91, tu str. 78.

66 Roger T. Dean/Freya Bailes, »Toward a sociobiology of music«, *Music perception. An interdisciplinary journal* 24 (2006/07), 1 (sep.), str. 83–84. Seznam literature str. 84.

memetika (Richard Dawkin), pa nova obravnava teorije lamarizma z ozirom na glasbo, koncept biološke evolucijske teorije<sup>67</sup> ter predstave sociokulturne evolucije v glasbi. »Neorie-mannska teorija« [»*Neo-Riemannian Theory*«] se sklicuje na darvinistične predstave v »Folklorističnih študijah tonalitete« (»*Folkloristische Tonalitätsstudien*«) Huga Riemanna.<sup>68</sup> Ven-dar to ni tema naše razprave.

Potem ko je v nemškem glasbenem zgodovino-pisju dolgo pre-vladovalo načelo avtonomne glasbe, razloženo s pomočjo na-predka, so bile šele v zadnjem času pozornosti raziskovalcev delno deležne svetovnonazorske implikacije glasbenih del. Ta vprašanja so postala pereča pri Beethovnu, najpozneje pri Ri-chardu Wagnerju, nato pa predvsem v glasbi iz okoli leta 1900, ki je bila dejansko preobložena s teoretskimi in ezoteričnimi idejami. Vpliv evolucijskih idej na skladatelje in njihova dela pri tem v literaturi v nemškem jeziku skorajda ni zbudil zanimanja. Šele v zadnjih letih se pojavljajo premisleki o vplivu evolucijsko-biološkega »monizma«, ki bi ga lahko izpeljali iz Darwina in Arnsta Haeckla na Arnolda Schönberga in Antona Weberna.<sup>69</sup> Povsem drugače je v umetnostni zgodovini, kjer raziskave v pre-cejšnji meri odkrivajo darvinistično miselno izročilo v slikarskih delih tega obdobja, zlasti v literaturi v angleškem jeziku.<sup>70</sup> Zato je zanimivo, da eno najboljše-njših novejših del o glasbi, spis Anne Harwell Calenza *Darwinian visions. Beethoven reception in Mahler's Vienna*, izhaja iz znamenite secesijske razstave na Duna-ju leta 1902 ter v tem okviru dokazuje aktualnost in vsesplošno

67 Steben B. Jan, *The memetics of music. A neo-Darwinian view of musical structure and culture*, Aldershot etc. 2007. – Prim. pri tem recenziji Daniel Leech-Wilkin-son, v: *Music & Letters* 90 (200), str. 150–153; in Adam Ockelford, v: *Psychology of music* 37 (200), str. 378–380.

68 Matthew Gelbart/Alexander Rehding, »Riemann and Melodic Analysis: Stu-dies in Folk-Musical Tonality«, v: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, ur. Edward Gollin in Alexander Rehding, Oxford 2011, str. 140–164.

69 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009. – Ulrich Krämer, »Idee – Kunst – Religion. Schönbergs 'Gurre-Lieder' als Weltanschauungsmusik«, *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 4 (2010), str. 522–534.

70 *Darwin and theories of aesthetics and cultural history*, ur. Barbara Larson in Sa-bine Flach, Farnham etc. 2013.

zanimanje za darvinizem (tudi njegovo Haecklovo obdelavo).<sup>71</sup> Elaine Kelly pa ugotavlja učinek evolucijskega napredkovnega mišljenja na izvajalsko prakso stare glasbe v 19. stoletju.<sup>72</sup>

Še precej neraziskano ostaja, kako močno je darvinizem zaznamoval nemško glasbeno zgodovino. Rolf Löther v spisu *Versuch über Darwinismus und Musik* (Poskus o darvinizmu in glasbi) opozarja na sklicevanje Georga Kneplerja na Darwinovo teorijo o izvoru ter na povezavo materialistične zgodovinske teorije (zgodovinskega materializma) z evolucijsko teorijo stopenj.<sup>73</sup> Prvi znaki – denimo pri Christiane Wiesenfeldt – se kažejo tudi v zvezi s temeljno kritiko meščanskega zgodovinskega pisja.<sup>74</sup> Da bi razumeli to vprašanje, si je treba nujno ogledati čas rojstva muzikologije kot univerzitetne vede in sodobno razumevanje glasbe. Za to se zdita primerna Richard Wagner kot posebej markantna osebnost in Leipzig kot izrazito jasna točka meščanske glasbene kulture. Tu srečamo romantični glasbeni nazor in etično prežete ideje o pomenu izobrazbe pri »višjih ljudeh«, ki so svojo znanstveno utemeljenost opirale na evolucijske teorije, kot je mogoče vzorčno jasno videti v bayreuthskem krogu.

Ko so se v jubilejnem letu 200. obletnice Wagnerjevega rojstva hkrati pojavljale nasprotujoče si predstavitve skladatelja, ne da bi pri tem izzvale širšo družbeno razpravo, je to pomenilo preseganje preteklih preprirov. Zdi se, da je na to posredno vplival muzikološki nauk, po katerem bi morali nasprotja s pomočjo

71 Anna Harwell Calenza, »Darwinian visions. Beethoven reception in Mahler's Vienna«, *The musical quarterly* 93 (2010), str. 514–449.

72 Elaine Kelly, »Evolution versus authenticity. Johannes Brahms, Robert Franz, and continuo practice in the late nineteenth century«, *19th century music* 30 (2006), str. 182–203.

73 Rolf Löther, »Versuch über Darwinismus und Musik«, v: *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*, ur. Thomas Phleps in Wieland Reich, zv. 1, Münster 2011, str. 511–522.

74 Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choral-ordinarien des 16. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart 2012, str. 22, v zvezi s prispevkom Philipa Jacksona. – V Christiane Wiesenfeldt, »Ein 'Ave Maria' für Winnetou. Karl May komponiert für den Wilden Westen«, *Die Musikforschung* 66 (2013), str. 12–24, tu str. 23, najdemo, da je »glasba položena v razumevajočo socialnodarvinistično rešitveno idejo nekega zatiranega 'divjega' naroda«.

intenzivne razprave in globljega prodiranja v umetnost preseči v dobro osebnostnega razvoja in oblikovanja tistih, ki umetnost sprejemajo. Implicitno to pomeni, da proces razumevanja umetnika in umetniških del zagotavlja njihovo vedno višje cenjenje in sprejemanje. Sam lahko le ugotovim, da sem šel po obratni poti. Če se mi je glasbenozgodovinski položaj Wagnerja kot zgodovinske osebnosti kazal vedno trden in objektivno jasen, pa sem z večjim poznavanjem vse bolj odklanjal umetnika, njegova sredstva in njegov namen.

Da se je nauk o razumevanju doslej osredotočal zlasti na vzneseno pojmovanje umetnosti,<sup>75</sup> pomeni predpostavko za že vnaprej dano vprašljivo sprejemanje velikih mojstrov in s pomočjo selekcije glasbenega »kanona«. Richard Wagner dobi v tem kontekstu ključno vlogo, ki jo zaznava denimo Constantin Floros<sup>76</sup> (medtem ko se Hans Heinrich Eggebrecht opira predvsem na negativno predstavo Johna Cagea).<sup>77</sup> To ima tradicijo v nemški muzikologiji, kar se je v Leipzigu na začetku 20. stoletja kazalo v prehajanju med stališči Theodorja Kroyerja in Arthurja Prüferja. (Kroyer operne skladatelje v Wagnerjevem času in po njem označi kot tiste, ki vsaj »krožijo okoli pola« [»zirkumpolar«],<sup>78</sup> Prüfer pa se zapiše zgolj in samo Wagnerjevi apoteozi.) Za Huga Riemanna je Wagnerjeva glasba »svetovna velesila«,<sup>79</sup> pri čemer se uglaši z značilno predstavo svojega časa o »hegemoniji« ali »svetovni vladavini nemške glasbe«, ki je tedaj prevladovala v muzikologiji.<sup>80</sup> Romantični

75 To se nanaša tudi na novo glasbo, prim. *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, ur. Jörn Peter Hiekel, Mainz etc. 2012. Izjema je novejšo delo Hartmuta Fladta *Der Musikversteh. Was wir fühlen, wenn wir hören*, Berlin 2012.

76 Constantin Floros, *Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung*, Mainz 2008.

77 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München/Zürich 1995.

78 Theodor Kroyer, »Die zirkumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte«, v: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918*, Leipzig 1919, str. 16–33.

79 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart 1901, str. 494.

80 Prim. Helmut Loos, »Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa«, v: *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, ur. Klaus Wolfgang Niemöller in Helmut Loos, Bonn 1994, str. 1–17. Češki prevod v: *Hudební věda 30* (1993), zv. 3, str. 225–239.

glasbeni nazor je brez dvoma tvoril temelj znanstvenega dela, ko je Riemann pisal: »Da pravo življenjsko bistvo umetnosti vendar ni oprijemljivo z besedami, je onstran golega razumevanja, pri čemer se pravi vsebini umetnosti v najvišjem smislu približa le tisto, kar je del razodetja.«<sup>81</sup> Očitno gre pri tem za področje, ki se dviguje prek kompozicijsko zgodovinskega v svetovnonazorsko ali moralno in igra pomembno vlogo pri vznesenem razumevanju umetnosti. Wagner s svojimi idejami o celostni umetnini resnično predstavlja pravo totalitarno zahtevo po družbeno vodilnem položaju umetnika tudi v moralnem smislu. Tako kot se je oprl na glasbena sredstva svojega časa in jih v edinstveni povezavi povzdignil v novo glasbeno govorico (ki se je sicer v gledališču odpirala scenski deklamaciji<sup>82</sup> in glasbeni retoriki),<sup>83</sup> tako je izostril tudi romantično podobo umetnika, pri čemer je vse njene lastnosti povezal in združil v svoji osebi. Predstava o skladatelju kot originalnem geniju, kot jo je izpeljal v delih in spisih, se je konkretizirala v likih junakov, celo božanstva, projiciranega na njega samega. Bistvena značilnost genija je njegova neodvisnost od danih pravil, čemur je mogoče občasno slediti tudi v eklatantnih prelomih s pravili ter tabuji v življenju in delu. Najvišji cilj je samouresničitev umetnika, čigar genialno, svobodno ustvarjanje opravičuje razodetje resnice človeštvu prek njegove umetnosti.

Človeštvo se tako Wagnerju zdi komaj sprejemljivo. Kljub svojim simpatijam do komunizma more ohraniti široko občinstvo, ne da bi razumelo njegovo sporočilo. Pri tem se – eklekticistično kot vedno – nasloni predvsem na klasični koncept omike, ki je ljudem posredovana prek umetnosti in s tem zasluži tudi človeško dostojanstvo. Izvoljena skupnost omikanih se kot nadljudje dviguje nad širokimi množicami, ki naj bi ji bile intelektualno in moralno podrejene. V tem se zrcali družbeni razvoj, prek katerega je stari, krščansko utemeljen sistem legitimizacije fevdalnega

81 Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, str. 399.

82 Martin Knust, *Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne*, Köln/Weimar/Wien 2013.

83 Hartmut Krones, »Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache«, v: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, ur. Helmut Loos, Leipzig 2013, str. 151–164.

gospostva zamenjalo načelo uspešnosti, vero v razodetje pa antropocentrična refleksija, kot jo je formuliral zlasti Ludwig Feuerbach, ki ga je Wagner občudoval. Družbeno vodilno vlogo krščanskih cerkva so tako zamenjale umetnosti, zlasti glasba, ki jo je Wagner po svojem branju Schopenhauerja imel za najvišjo. Posledično je Wagner v glasbi videl legitimno institucionalno zamenjavo krščanskih cerkva in zahteval, da kot genialni vodja s svojimi deli predstavlja najvišjo družbeno instanco, kot bog umetnostne religije meščanstva napredka (*Mojstri pevci*: »Častite svoje nemške mojstre ...«).

Če je še vse dotlej Wagnerjevo stališče mogoče razumeti kot poseben izraz romantičnega glasbenega nazora, so nanj pozneje vplivale in ga dopolnjevale evlucijske in rasne teorije, ki jih je bilo preprosto vključiti v tako oblikovan pogled na svet. Znano je Wagnerjevo precej sporno poznanstvo z Arthurjem de Globineajem in njegovimi rasističnimi idejami, do katerega je prišlo šele leta 1881 in je bilo zato časovno omejeno. Podoben odnos je gojil do evlucijskih teoretikov Alfreda Russela Wallaca,<sup>84</sup> Jeana-Baptista de Lamarcka<sup>85</sup> in Ernsta Haeckla,<sup>86</sup> s katerimi je bil seznanjen, kot potrjujejo dnevniki Cosime Wagner s konca leta 1882. Navesti velja Cosimino zabeležko z dne 29. novembra 1882:

Berem predavanje Pr.[ofesorja] Haeckla o Goetheju, Darwinu, Lamarcku in ga hvalim; R. pa nas opozori na nesmisel, da bi šli pri učinku vzroka vse do monade, da bi torej ostajali pristranski v predstavi časa, prostora in kavzalnosti.<sup>87</sup>

84 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, zv. IV 1881–1883, ur. in komentirala Martin Gregor-Dellin in Dietrich Mack, München/Zürich, 2. izd. 1982, str. 1002 (v nadaljevanju cit. kot *Cosima-Tagebücher*).

85 *Cosima-Tagebücher IV*, str. 1060.

86 Prvič 14. oktobra 1875 »branje iz opisa potovanja pr. Haeckla: Brussa«. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, zv. II, 1873–1877, ur. in komentirala Martin Gregor-Dellin in Dietrich Mack, München/Zürich, 2. izd. 1982, str. 942. Izšlo je v: Ernst Haeckel, »Brussa und der asiatische Olymp« [Brussa in aziatski Olimp], *Deutsche Rundschau* 5 (1875), str. 41–54. Nato ponovno 1. oktobra 1878: »Kot smo govorili o Haecklovih teorijah«, *Cosima-Tagebücher III*, str. 187. In 27. decembra 1878: »Pred tem je beseda prišla pod vpliv vtisov prek čutov, na primer glasbe prek ušes; v povezavi s tem, kar naj bi dejal Pr. Haeckel, da je R. glasba spremenila ušesa današnjih ljudi.« *Cosima-Tagebücher III*, str. 273.

87 *Cosima-Tagebücher IV*, str. 1060.

Martin Gregor-Dellin se omeji na to izjavo in predvideva, da je Wagner s tem citatom opozarjal na »nesmisel«<sup>88</sup> evulucijske predstave. To se mi zdi omalovaževanje vpliva, ki ga je imela evulucijska teorija na Wagnerja, predvsem zato, ker se je s Charlesom Darwinom že prej in intenzivneje ukvarjal. (Na drugem mestu Gregor-Dellin v povezavi z Darwinom opozarja, da je že *Nibelungov prstan* »nezavedno utemeljen na naravoslovnem determinizmu«.)<sup>89</sup>

V prispevku *Občinstvo in popularnost (Publikum und Popularität)* avgusta 1878 Wagner ni napadel le »povprečno in slabo« vzgojenega nemškega občinstva, temveč tudi zgodovinsko šolo (z neumestno pripombo o Friedrichu Nietzscheju). Tej pripisuje napačno razumevanje Darwina, »saj je tako zanesljiv, previden in skoraj samo hipotetično k delu pristopajoči Darwin z izsledki svojih preučevanj na področju biologije najodločilneje prispeval k utemeljitvi vse bolj smelo izoblikovane zgodovinske šole«.<sup>90</sup> Že Curt von Westernhagen je opozoril, da se Wagnerjeve regeneracijske ideje niso tako močno opirale na Gobineauja, temveč jih je mogoče označiti »prej darvinistično«,<sup>91</sup> ter dodal, da je mogoče v Wagnerjevi knjižnici v Bayreuthu najti nič manj kot pet Darwinovih knjig.<sup>92</sup> V Cosiminih dnevnikih najdemo celo vrsto namigov na ukvarjanje z Darwinovimi spisi iz let 1872,<sup>93</sup>

88 Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*, München 1980, str. 838–839.

89 Prav tam, str. 636.

90 Wagner-SuD, zv. 10, str. 83–84.

91 Curt von Westernhagen, *Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, Zürich 1956, str. 284 sl.

92 Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth*, izd. in komentiral Joachim Bergfeld, Zürich 1975, str. 244: »'Die Entstehung der Arten' (v nemščini in francoščini), 'Die Abstammung des Menschen', 'Das Variieren der Tiere und Pflanzen', 'Der Ausdruck der Gemütsbewegung beim Menschen und bei den Tieren'«.

93 *Cosima-Tagebücher I*, str. 541, 29. junija 1872: »R. danes ne more delati, prehlajen je, bere Darwina (Izvor vrst)«. Prav tam, str. 542, 1. julija 1872: »R. z zadovoljstvom bere Darwina, čudi se edino, da ne pozna Schopenhauerja, ker bi mu to marsikaj olajšalo.« Prav tam, str. 543, 2. julija 1872: »Darwin ga veseli in pritrjuje mu, da je v moralnosti s tem narejen korak od starega sveta in so živali sedaj s tem vključene.« Prav tam, str. 551, 21. julija 1872: »Zvečer mi bere R. poglavje iz Darwina (o socialnem instinktu).«



1873,<sup>94</sup> 1877,<sup>95</sup> 1878,<sup>96</sup> 1880,<sup>97</sup> 1881<sup>98</sup> in 1882 (leto Darwinove smrti).<sup>99</sup> Čeprav Wagner Darwinovih idej ni sprejemal nekri- tično in nespremenjeno – kot tudi sicer nobenega od vodilnih mislecev –, je vendarle mogoče zaznati temeljno strinjanje z

- 94 *Cosima-Tagebücher II*, str. 638, 10. februarja 1873: »Zvečer začneva z Darwinovim 'Izvorom vrst'; in R. opazi, kako gre, podobno kot med Kantom in Le- placeom [sic!] ter med Schopenhauerjem in Darwinom, za to, da ima idejo Schopenhauer, Darwin pa isto izpelje, morda ne da bi Schopenhauerja poznal, tako kot Laplace gotovo ni poznal Kanta.«
- 95 *Cosima-Tagebücher II*, str. 1073, 28. septembra 1877: »Zvečer nam bere nekaj iz Darwinovega 'Izvora človeka', ki se ga je sedaj lotil.« Prav tam, str. 1074, 30. septembra 1877: »R. dela in mi pripoveduje: 'Bil sem na tem, da bi danes vse opustil, vzel sem mojega Darwina, a sem ga nenadoma vrgel proč, kajti med branjem sem našel vse, in tako dobro sem se nato počutil, da sem se moral dobesedno prisiliti k temu, da sem se ustavil, da bi ne pustil čakati pri mizi. To je prav nor občutek.'« Prav tam, str. 1078, 23. oktobra 1877: »bere Darwina (Descent of man)«. Prav tam, str. 1078 sl., 24. oktobra 1877: »Naletela sem nanj, ko je bral Darwina!«
- 96 *Cosima-Tagebücher III*, str. 39 sl., 24. januarja 1878: »Najine včerajšnje zadnje be- sede so se vrtele okoli božanstva; jaz: 'Jaz moram vanj verjeti, moja nevednost in moja sreča me vodita k veri', on: 'Prvi del, tvojo nevednost, moraš že prečrtati; božanstvo je narava, volja, ki išče rešitev in, če rečem z Darwinom, močni si izbira- jo, kako priti do te rešitve.'« Prav tam, str. 160 sl. op., 16. avgusta 1878: pri tem na robu predprejšnje strani poleg začetka dnevnega vpisa: »Branje za Fidi poezije: Philosophie: Schopenhauer. Religija: Eckhart, Tauler. Umetnost: R. Wagner. Naravna zgodovina: Darwin. Zgodovina: Grki, Rimljani, Angleži. Romani: W. Scott, Balzac, Francozi, Italijani (Machiaveli). Sicer vsi (a samo ti). Duhovi prvega ran- ga: Goethe, Schiller, Dante, Calderon, Shakespeare, Homer, Ajshil, Sofokel.« Prav tam, str. 241, 26. novembra 1878: »Po obedu govorimo o branju, česa bi se R. lo- til, verjetno znova Darwina, in zavzdihne: 'Ah! resnično veselje lahko ponudi samo Beethoven, to je glasbeno božanstvo, saj pokaže v zrcalu vse, pa vendar smo pri tem popolnoma vsi vključeni, vsak naš živec, najlepša igra blodnje!«
- 97 *Cosima-Tagebücher III*, str. 550, 21. junija 1880: »Ob koncu večera nam R. bere pismo Goetheja Schillerju pred Darwinovo pesmijo, katere vsebina nas precej zabava.« [Vpis je nejasen, očitno gre za napako.] Prav tam, str. 554, 25. junija 1880: »Pri mizi pogovor o svetu živali, o Darwinovih razpršenih opicah, in da je mogoče človekov talent izmeriti glede na to, kako se more zbrati. Neobi- čajno značilna R. poteza: obrne se k Jouk. in mu reče: Za Ruse je značilno, da poljubljajo bič, preden ga dobijo; ker naš prijatelj tega ne ve, postane R. zelo jezen in pravi, da bi vse pripisal Nemcem, a da bi vendar rad govoril tudi o dru- gih, kot ve; ko opazi, da je našega prijatelja prizadel, omeni to najprijazneje in dobrotljivo, kot vedno neukrotljivo resnicoljubno in brezmejno dobrotljivo.« [Zamorjenost Joukowskega je še preveč razumljiva.]
- 98 *Cosima-Tagebücher IV*, str. 731, 25. aprila 1881: »Zvečer njegova majhna neje- volja zaradi nekega Darwinovega pisma v korist vivisekcije ali mnogo bolj fizi- ologije.« Prav tam, str. 776, 7. avgusta 1881: »Časopis objavi prispevek 'Kant in Darwin', in R. poudari, kako bi moralo biti razumevanje instinktov s strani Schopenhauerja Darwinovo.« Prav tam, str. 809, 15. oktobra 1881: »Prej je bilo veliko govora o praljudih, o izvoru enega para; ravno včeraj je R. dejal, sedanji teologi se opirajo na Darwina, 'ki ga lahko naredijo za popolnoma neumnega.«
- 99 Prav tam, str. 937, 24. aprila 1882: »R. naznani Darwinovo smrt.«



evolucijskim mišljenjem svojega časa. V Nemčiji je šla namreč recepcija Darwina povsem svojo pot. Njegovo ime je sicer prežemalo evolucijsko mišljenje, a je bilo vse od začetka močno obremenjeno s svetovnonazorskimi implikacijami. Eden najpomembnejših pionirjev je bil Ernst Haeckel, ki se ni slučajno izoblikoval v Wagnerjevem miselnem svetu. Dva navedka lahko ilustrirata vsebinsko sorodnost. Haeckel leta 1868 piše:

Kot je žalosten boj različnih človeških vrst in tako zelo kot lahko človek obžaluje dejstvo, da tudi tu velja 'moč pred pravico', pa je po drugi strani vendar tolažilna misel, da v povprečju popolnejši in plemenitejši človek doseže zmago nad drugimi.<sup>100</sup>

Wagner na osnovi istih idej pesimistično zapiše:

Posledica prenaseljenosti zemlje – vojna kot nujno zlo proti temu. – Vojna se polasti – razmeroma – samo majhnega deleža tega, a je vendar najmočnejša; zato služi ne kot sredstvo proti prenaseljenosti, temveč kot sredstvo proti oslavitvi in degeneraciji človeške vrste; tako je na primer pogoltnila velike rodove Gotov itn., pri tem pa nam zapustila – kot lahko še danes vidimo – tiste slabše. – [*Neapelj*] Villa d'Angri. 2. avg. 80.<sup>101</sup>

Nadaljnji razvoj evolucionizma vse do nauka o rasah, ne le v interpretaciji Arthurja de Gobineauja, je močno odmeval v bayreuthskem krogu okoli Cosime Wagner, in sicer zlasti prek Ludwiga Schemanna in Houstona Stewarta Chamberlaina.<sup>102</sup>

100 Ernst Haeckel, *Ueber die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts, Zwei Vorträge*, Berlin 1868, cit. po Jürgen Sandmann, »Ernst Haeckels Entwicklungslehre als Teil seine biologistischen Weltanschauung«, v: *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, ur. Eve-Marie Engels, Frankfurt a. M. 1995, str. 326–346, tu str. 334.

101 Richard Wagner, *Das braune Buch*, str. 239.

102 Wanda Kampmann, *Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums*, Heidelberg 1963, str. 319: »Krožki in pamfletisti primitivnega antisemitizma so dobili nepričakovano potrditev s strani visokega izobraženstva. S teorijo socialnega darvinizma je lahko povezati Chamberlainov nauk, kar se je kaj kmalu zgodilo v vseh nemških krogih, ki so ga častili.«

Religiozno poveličevanje razvojne wagnerjanske misli je prevzel Hans von Wolzogen, urednik *Bayreuther Blätter*.<sup>103</sup> Celotno gibanje sodi v raznovrstno območje socialnega darvinizma,<sup>104</sup> katerega kulturno dimenzijo je Elvin Hatch orisal z besedami,

da je v 19. stoletju najpopularnejše razumevanje izvora človeštva temeljilo na razumevanju logike feedbacka med kulturno in duhovno evolucijo kot rezultat Lamarckovega efekta: napredna kultura človeške možgane stimulira k duhovni aktivnosti na višji ravni, kar znova omogoča še višje ravni kulturnega razvoja.<sup>105</sup>

Eno od variant razumevanja tovrstnega efekta povratne povezave najdemo tudi pri Augustu Weismannu (1834–1914), pomembnem predhodniku neodarvinizma, in sicer v predavanju »O glasbi pri živalih in ljudeh« (»über Musik bei Thieren und beim Menschen«) iz leta 1889.<sup>106</sup> Prišel je do sklepa, da občutek za glasbo ni zares človeška sposobnost, ki bi jo bilo mogoče izpeljati iz procesa selekcije, temveč ga je mogoče razlagati tudi brez domneve o dedovanju rezultatov učenja z vajo. Weismann občutek za glasbo razlaga bolj kot najglobljo človekovo sposobnost še iz pradavnine. Nasproti temu je glasba zanj kulturna dobrina, ki s pomočjo iznajdevanja, tradicije in prizadevanja raste ter se posreduje od generacije do generacije. S tem naj bi bila glasba del duhovnega razvoja, zato pomeni »stopnjevanje duhovnih lastnosti človeštva kot celote, nastanek kulture

103 Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011.

104 Kurt Bayretz, »Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900«, v: *Charles Darwin und seine Wirkung*, ur. Eve-Marie Engels, Frankfurt a. M. 2009, str. 178–202.

105 Peter J. Bowler, »Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption«, v: *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, ur. Eve-Marie Engels, Frankfurt a. M. 1995, str. 209–325, tu str. 321 s sklicevanjem na: Elvin Hatch, *Theories of Man and Culture*, New York 1973.

106 August Weismann, »Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen«, *Deutsche Rundschau* zv. 61, Berlin 1889, str. 50–79, tu cit. po: isti, »Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen«, v: isti, *Aufsätze über Vererbung und verwandte biologischen Fragen*, Jena 1892, str. 587–637. [http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann\\_vererbung.pdf](http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann_vererbung.pdf) (19. 9. 2013).

v najširšem smislu in v vseh predstavljenih smereh«. <sup>107</sup> Tako kot je »pračlovek moral imeti nižje psihične zmožnosti, predvsem nižjo inteligenco, kot kulturni človek«, tako je »rasla občutljivost človeštva za glasbo v teku njegovega intelektualnega razvoja«. O »značilnostih in pestrosti glasbenih form, kot jih je odlično predstavil Hanslik [sic] v slovitem spisu o 'glasbeno lepem'«, lahko kaj ve samo kulturni človek, pri čemer Weismann izhaja iz »različnih razvojnih stopenj človeške duše«. K »močno razvitemu občutku za glasbo« sodi »tudi bogata, široka, globoko občutena duša, ki jo glede na izkušnje s seboj prinese šele višje razvit intelekt«. <sup>108</sup>

S tem da glasbo socialnodarvinistično razumemo kot merilo človeškega razvoja, jo isto merilo tudi legitimizira. Če stopnjevanja fizičnih lastnosti skoraj ni več mogoče pričakovati, pa smemo po Weismannu na temelju naših tradicijskih kultur vendarle »upati na skoraj neomejen razvoj človeštva«. <sup>109</sup>

To evolucijsko mišljenje, ki ga je torej mogoče vzorčno predstaviti tudi pri Wagnerjevem gibanju, je prevzela tudi muzikologija, ravno tedaj novoutemeljena univerzitetna veda. Romantični glasbeni nazor, ki se je od 18. stoletja naprej pri nacionalno-liberalnem meščanstvu razvijal kot umetnostna religija, je bil idealni temelj za to. Kult genija in razsvetljenski ateizem sta bila ravno tako pomembna kot ideje o omiki weimarske klasike ter glasbeni nazor zgodnje romantike vse do romantične Beethovnovne podobe. Gre za iste značilnosti, ki se vedno znova pojavljajo v številnih prispevkih v časniku *Allgemeine musikalische Zeitung* – izstopa E. T. A. Hoffmann – ter pri skladateljih Robertu Schumannu, Johannesu Brahmsu in Gustavu Mahlerju, z različnimi poudarki pa še globoko v 20. stoletju. <sup>110</sup> Te v vse večji meri določajo javno zavest, kar zna z namenom pollaščenja in argumentiranja izkoriščati predvsem nacionalno-liberalno nastrojen tabor intelektualnih krogov s področij filozofije

107 Prav tam, str. 613.

108 Prav tam, str. 633 sl.

109 Prav tam, str. 636.

110 *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg. Essays*, ur. Gabriele Förg, Frankfurt a. M. 1984.

in znanosti. Za razliko od Francije, kjer se uveljavljajo krščansko-socialni tokovi, traja v Nemčiji dolgo, dokler si v zadnjih desetletjih 19. stoletja ustrezne ideje ne zagotovijo politične veljave. Franzu Lisztu, v Parizu udomačenemu in krščansko-socialno zaznamovanemu skladatelju, je v Weimarju končno spodletelo s kultom napredka okoli weimarske klasike. Felix Mendelssohn Bartholdy je ostal v glasbenem življenju 19. stoletja prisoten predvsem kot skladatelj evangeličanske cerkvene glasbe, tj. na področju, ki je postajalo vse bolj izolirano od koncertnega dogajanja.

Paradigma absolutne glasbe kot merila napredka, apostrofirana v številnih spisih še pri Carlu Dahlhausu, je področje vznesene umetniške glasbe vse močnejše omejila na koncertno glasbo. Le v koncertni dvorani, templju umetnosti, se je zdelo, da se izpolnjuje zahteva po absolutni svobodi skladatelja kot nujnem pogoju za veliko umetnost. Stoletja trajajoče vključevanje glasbe v družbene povezave in nastanek pomembnejših glasbenih tradicij iz zunanjih pobud sta bila pod parolo napredka zanikana in na temelju teorema sekularizacije postavljena na glavo. Svoboda genija je prepovedala tako to tradicijo kot tudi predstave o spoznanju absolutnega ali zastopanje resnice s pomočjo glasbe, ki je sedaj paradoksalno utemeljevala svoj umetnostnoreligiozni položaj. Delitev glasbenega življenja na višji in nižji del, na avtonomno in funkcionalno ter končno na resno in zabavno glasbo je neposredno ustrezala povzdigovanju absolutne glasbe v umetnostno religijo, pomenila je torej v jedru samovoljno razmejitev med sakralnim in profanim. Določanje meje med sakralnim in profanim je bilo v tradicionalnih religijah pridržano duhovniški kasti. Vera v znanost družbe napredka je glasbeni umetnosti pripomogla k novemu zagonu, saj jo je novonastala univerzitetna muzikologija razumela kot najvišjo instanco meščanske umetnostne religije, kot občestvo vernikov, po katerem se umerja veljavna sodba o vrednosti glasbe.

Leipzig je najpozneje okoli leta 1800 postal pomembno središče meščanske glasbene kulture. Zanj značilno izdajateljstvo in učinkovito tiskanje not sta tvorila ugodne pogoje za razširjanje novih idej po vsej Evropi. *Allgemeine musikalische Zeitung* je bil

najuspešnejša poslovna ideja Gottfrieda Christopha Härtla, ki je imela mnogo posnemovalcev. Friedrich Rochlitz, urednik časopisa, je ob začetku izhajanja, leta 1798, opozoril, da je njegov resnični kraj izdaje Leipzig, kajti nikjer ni bilo »narejenega tako veliko za znanost v glasbi« kot tu. K sodelovanju pri časopisu je med drugim pritegnil filozofe Univerze v Leipzigu, na primer privatnega docenta Friedricha Michaelisa in profesorja Amadeusa Wendta. Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846) je leta 1828 postal leipziški študentski urednik časnika *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leta 1838 je postal častni doktor, nato pa je do leta 1843 poučeval na univerzi. Prispevke k teoriji glasbe v splošnem smislu so pisali še profesorji Christian Hermann Weisse (1801–1866), Gustav Theodor Fechner (1801–1887), Moritz Wilhelm Drobisch (1802–1896) in Hermann Lotze (1817–1881), ki je kot filozof v neposredno soodvisnost postavljaj estetiko in moralo. Wilhelm Wundt (1832–1920), fiziolog in utemeljitelj psihologije, od leta 1875 profesor filozofije na Univerzi v Leipzigu, je leta 1879 tu ustanovil inštitut za eksperimentalno psihologijo. Že leta 1877 se je v razpravi *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen* neposredno navezal na Darwinove teorije.<sup>111</sup>

Tudi zunaj univerze so se zbirali angažirani glasbeni teoretiki, na primer kantor cerkve sv. Tomaža Moritz Hauptmann (1792–1868), ter učitelji na konservatoriju Ernst Friedrich Eduard Richter (1808–1879), Franz Brendel (1811–1868) in Salomon Jadassohn (1831–1902). Če k njim prištejemo še univerzitetne profesorje, filologa Otta Jahna (1813–1869), iz teologije izhajajočega Oskarja Paula (1836–1898) ter univerzitetnega glasbenega direktorja Hermann Langerja (1819–1889), ugledamo celoten razpon tega, kar postane samo v Leipzigu izhodišče za muzikologijo okoli leta 1900. Spekter se razpenja od glasbene estetike in naravoslovnih temeljev glasbe prek visoko spekulativnih teorij in hermenevtičnih interpretacij do kritičnega zgodovinskega in trdnega glasbenega obrtnega nauka. Dve usmeritvi sta se uveljavili s temeljnima osebnostma nove vede, Hermannom Kretzschmarjem (1848–1924) in Hugom Riemannom (1849–1919), med pomembnimi začetniki leipziške muzikologije pa

111 Stollberg, »Mozart durch Darwins Brille«, str. 79 sl.

velja omeniti še Arnolda Scheringa (1877–1941) in Hermanna Bernharda Arthurja Prüferja (1860–1944).

Ne glede na razlike med njegovimi predstavniki je nov muzikološki ceh povezovala zavest o nemški glasbi kot družbeno pomembni veličini. Romantični glasbeni nazor so sprva v Nemčiji, nato pa predvsem v severni in vzhodni Evropi razumeli najprej družbeno, tj. kot protifevdalnega in univerzalnega. V 19. stoletju se je stopnjeval nacionalni poudarek. Pred prvo svetovno vojno glasba v Nemčiji ni veljala le za najvišjo med umetnostmi in religiozno instanco, temveč tudi za indikator in porok nemške veličine. Ta zavest se izraža v stereotipnih frazah o hegemoniji ali svetovni nadvladi nemške glasbe, ki so presegle siceršnje družbene in politične razlike. V tej točki se strinjata celo stroga antipoda, kot sta bila Hans Pfitzner in Paul Bekker.<sup>112</sup>

Izrecen napotek na evlucijsko teorijo kot temelj muzikologije najdemo pri Arthurju Prüferju. V letu svoje habilitacije, 1895, je v Leipzigu pripravil predavanje *Sodobne naloge glasbene zgodovine* (*Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte*).<sup>113</sup> V njem javno graja neupoštevanje njegove stroke, ki ni bila deležna zaslužene pozornosti. Obžaluje ignoranco izobražencev v obdobju,

v katerem so se po eni strani glasbene produkcijske sile vseh kulturnih ljudstev razvile do izjemne raznolikosti, tako da ga lahko poimenujemo glasbeno obdobje, na drugi strani pa je bila z njim oblikovana in utrjena znanost kot temeljni zakon organskega razvoja na vseh področjih naravnega in duhovnega življenja.<sup>114</sup>

112 Oskar Fleischer, *Mozart*, Berlin 1900, v Mozartu vidi prvega predstavnika nemške »nadvlade svetu« (str. 132). Svojo knjigo začena z Darwinovim imenom: »Darwinov nauk o dedovanju je mogoče pri človeškem duhu najboljše zasledovati v tonski umetnosti« (str. VII). Knjiga je izšla kot zv. 33 v seriji z naslovom *Duhovni heroji. (Vodilni duhovi.) Zbirka biografij Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlung von Biographien.* Gre za pravi vzorčni primer povezave kulta genija, evlucijskega mišljenja in nemških gospodovalnih zahtev, tako kot družbena prevlada teh predstav. Za prijateljski napotek se zahvaljujem Wolfgangu Rufu.

113 Arthur Prüfer, *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895*, Leipzig 1896.

114 Prav tam, str. 2.

Na tem mestu je kot znanstveno utemeljeno mogoče jasno zaznati evolucijsko mišljenje, ki je »kulturalna ljudstva« postavilo na višek duhovnega razvoja. Veliki mojstri 19. stoletja so ustvarili umetniška dela, za katera bi se »kot razodetja najbolj notranjega življenja ljudskega duha« morali zahvaliti »geniju«. <sup>115</sup> Mendelssohn je Bachovemu geniju sprva pomagal k pravi uveljavitvi, potem ko se je nanj oprl že Beethoven, Wagner pa je lahko šele z utopitvijo »v pratoroden Bachov genij« ustvaril svoje Mojstre pevce. <sup>116</sup> Prüfer Wagnerja sploh v vsakem pogledu predstavlja kot izpolnitev glasbene zgodovine in vedno znova navaja njegove spise. Naveže se na Wagnerjevo civilizacijsko kritiko in obžaluje, da je glasba zaradi masovne produkcije

kot prava, božanska umetnost [...] v poplitvenem, materializiranem svetovnem nazoru in puščobnem iskanju užitkov našega časa ter ob slogovni zbežanosti vse bolj odrinjena, izvedbe njenih največjih del pozabljene, resna, poglobljena utopitev v svetost njenega razodetja pa otežena. <sup>117</sup>

Naloga glasbene zgodovine naj bo »na temelju splošne kulturne zgodovine« povzdigniti glasbo ter ji dati njeno »pravo dostojanstvo in mesto«:

Tonska umetnost, kot živi v delih velikih mojstrov vseh časov, je razodetje ene najznačilnejših potez človeške kulture, ki jo je mogoče po njeni moči, ki presega svet, in duševnem delovanju, ki odrešuje svet, primerjati samo s krščansko religijo. <sup>118</sup>

Vendar Prüfer Wagnerju ne sledi do zamenjave krščanstva z glasbo, čeprav kot najpomembnejše predstavnike glasbene estetike navaja Immanuela Kanta, Arthurja Schopenhauerja in Richarda Wagnerja. <sup>119</sup>

<sup>115</sup> Prav tam, str. 3.

<sup>116</sup> Prav tam, str. 4.

<sup>117</sup> Prav tam, str. 7.

<sup>118</sup> Prav tam, str. 8.

<sup>119</sup> Prav tam, str. 17 sl.



Ob imenovanju za izrednega profesorja je imel 10. maja 1902 v predddverju leipziške univerze Prüfer nastopno predavanje »Johann Sebastian Bach in tonska umetnost 19. stoletja«. <sup>120</sup> Navezal se je na svoje načelno premišljevanje iz leta 1895, da bi glasbeni zgodovini zagotovil enakovredno mesto med drugimi znanostmi o umetnostih. Prüfer opozarja na »darvinistično selekcijsko teorijo [in] evolucijsko teorijo Herberta Spencerja«, da bi zagovarjal stališče, po katerem naj bi bila »glasba nekega ljudstva, še izraziteje kot jezik, najresničnejši izraz njegove vsakokratne kulturne stopnje«. <sup>121</sup> S tem je glasba povsem v soglasju z Weismannovimi idejami postavljena za merodajno instanco socialnega darvinizma v dobro celovite nemške hegemonije. Prüfer se je v poznejših spisih dosledno ukvarjal zlasti z Wagnerjem in bayreuthskimi slavnostnimi igrami. Leta 1899 je objavil šest predavanj, v katerih je utemeljeval idejo kulturnega napredka univerzalnega nemštva prek Wagnerja:

Seveda [ ... ] bi smel moderni poustvarjalec tovrstnih slavnostnih iger računati tudi na soudeležbo vseh kulturnih ljudstev, kajti njegova umetnost vendarle odraža – čeprav zaenkrat izhaja iz nemškega duha in najneposredneje učinkuje na nemško dušo – pravo človeško bistvo, ki je skupno vsem ljudstvom. Gre za svetovno umetnost, kot je tista drugih velikih Nemcev, predvsem Beethovna. Zato sme nemški cesar leta 1889 reči: Bayreuth združuje narode v mir med ljudstvi. <sup>122</sup>

V nadaljnjem razvoju Prüferjevih misli o Wagnerju dobi pomembno mesto ideja napredovanja v kulturno ljudstvo: »Bayreuthsko umetniško delo označuje vrhunec nekega daleč v preteklost segajočega duhovnega razvoja na področju

120 Arthur Prüfer, *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig. Für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert*, Leipzig 1902.

121 Prav tam, str. 7 sl.

122 Arthur Prüfer, *Die Bühnenfestspiele in Bayreuth mit besonderer Berücksichtigung der Aufführungen von 1899. Sechs Vorträge*, Leipzig 1899, str. 8 sl.



umetnosti in kulture.«<sup>123</sup> Pri tem glasba ne zaostaja za literaturo, temveč ji je enakovredna: »Kako krasno nas pri tem osvetljuje duhovno sorodstvo med weimarskima umetnostnima herojema Schillerjem in Goethejem ter bayreuthskim Wagnerjevim duhom!«<sup>124</sup> Goethejeva faustovska ideja dobi po Prüferju celo samo v glasbi ustrezno predelavo, »edinstveno, ustvarjalno izrazno možnost«:

Na tem mestu se najbolj veličastno uteleša tista neobhodna potreba po bogopodobnosti, po dojetju in razumevanju neskončnega, celote sveta v njegovih višinah in globinah.<sup>125</sup>

Pri tem je vedno vključeno nemštvo, kajti Prüfer v Wagnerju vidi skladatelja, ki je v toposu nacionalnega romantičnega nazora izhajal iz ljudske pesmi.<sup>126</sup>

Glasbenozgodovinsko uporabo »Temeljnih zakonov organskega razvoja« je lahko Prüfer našel izoblikovano tudi leta 1901, in sicer v prispevku Oswalda Kollerja o *Glasbi v luči darvinistične teorije v Zborniku Petersove glasbene knjižnice*.<sup>127</sup> Koller je bil skladatelj in sodelavec Guida Adlerja pri urejanju *Spomenikov glasbene umetnosti v Avstriji (Denkmäler der Tonkunst in Österreich)*. Glasbeni slog je bil za Kollerja trdna, jasno definirana količina, na podlagi katere je mogoče, kot je verjel, preučevati glasbo, izhajajočo iz naravnega razvoja po zakonih darvinistične razvojne teorije, pri čemer je »zakone organskega življenja apliciral na duhovno področje«. Bil je celo prepričan, da je umetnostnemu zgodovinarju na voljo veliko bolj popolno gradivo kot naravoslovnemu

123 Arthur Prüfer, *Das Werk on Bayreuth. Vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage der Vorträge über die Bühnenfestspiele in Bayreuth*, Leipzig 1909, str. 25.

124 Prav tam, str. 25.

125 Arthur Prüfer, *Musik als tönende Faust-Idee*, Leipzig 1920, str. 5.

126 Arthur Prüfer, *Deutsches Leben im Volkslied und Richard Wagners »Tannhäuser«*, erweiterter Nachdruck aus »Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde«, Leipzig [1930].

127 Oswald Koller, »Die Musik im Lichte der Darwinischen Theorie«, v: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7 (1901), str. 35–50.

zgodovinarju ter da, »zahvaljujoč svobodi in gibčnosti človeškega duha, ta razvojni proces poteka mnogo hitreje«, zato naj bi bil dosti bolj pregleden.<sup>128</sup> Tako kot starši zaznamujejo naravne organizme, tako naj bi imela tudi umetniška dela dva izvira, umetnika in časovne okoliščine. Prek njunega součinkovanja pride neizogibno do določenega edinstvenega sloga, ki se v določeni meri deduje. V skladu s selektivno teorijo obstajata konservativna in progresivna dediščina, prva vsebuje same podedovane, druga pa samostojno pridobljene zmožnosti. Če konservativna dediščina prevladuje, denimo pri gregorijaniki in ljudski pesmi, se te umetniške oblike ohranjajo tako kot »sicer izumrle vrste živali in rastlin« v naš čas. Obstaja tudi preskočno dedovanje, latentna dediščina, ki lahko vodi k atavizmu in križancem (hibridne tvorbe). Vendar se biogenetski temeljni zakoni Ernsta Haeckla v ujemanju ontogeneze in filogeneze tudi v glasbi kažejo kot ohranjeno dedovanje, ki ga je mogoče videti pri vsakem racionalnem glasbenem pouku.

Poleg dedovanja Koller opozarja na načelo variabilnosti kot drugi najpomembnejši razvojni zakon pri spremenjenih življenjskih pogojih.<sup>129</sup> Kot tretje navsezadnje označi »boj za obstanek, kot je to imenoval Darwin, oziroma preživetje najsposobnejših, kot je to imenoval Herbert Spencer«.<sup>130</sup> Znova izhaja iz tega, da se je zgodovinsko razvojno sposobnejši zarodek z »doslednostjo in jasnim ciljem« izpopolnil. Za zgled vzame razvoj sonate in vodilnega motiva (slednjega vse do Wagnerja). Tudi tu boj za obstanek povzroči, da »nesmotrna organiziranost vodi v izumrtje«.<sup>131</sup> Pri tem so »se v boju za obstanek ohranile samo nekatere oblike, ki jih še danes uporabljamo.«<sup>132</sup> »Kar namreč pomeni življenje za naravne organizme, to je naklonjenost občinstva za umetnost.«<sup>133</sup>

---

128 Prav tam, str. 38.

129 Prav tam, str. 43.

130 Prav tam, str. 45.

131 Prav tam, str. 46.

132 Prav tam, str. 47.

133 Prav tam, str. 48.

Naravni regulator [...] tega boja za obstanek je okus občinstva. [...] Njegova [...] naklonjenost ni produkt razpoloženja, naključja ali samovolje, temveč je samo izraz nezavestno večnega, morda nikoli povsem dojemljivega razvojnega zakona.<sup>134</sup>

In končno:

Tako je videti, da zakoni, ki obvladujejo organski svet, veljajo tudi za svet umetnosti: dediščina, variabilnost in hiperprodukcija, ki vodijo v boj za obstanek, s tem pa k razhajanju med značilnostmi in ugašanju manj izpopolnjenih oblik. Občutljivim dušam se lahko zdi grozna misel, da naj bi imeli tudi v vedrem kraljestvu umetnosti boj, smrt in uničenje vodilno vlogo. Vendar pride iz tega soočnja moči kot zmagovalec vedno tisti, ki je boljši in popolnejši; in veličastna je misel, da vse, kar živi na svetu, sledi enemu in istemu zakonu, da se je s pomočjo tega zakona na naraven način iz preprostih in neopaznih začetkov razvilo nekaj čudovitega in velikega v vse bolj naraščajoči bujnosti in raznolikosti ter da se bo tudi v prihodnosti po tem zakonu razvilo nekaj vedno lepšega, boljšega in popolnejšega.

Neposrednost, s katero Koller evlucijski miselni vzorec prenaša na glasbeno zgodovino, se sprva zdi preprosto in nedopustno poenostavljanje glasbene zgodovine. Če pa nepristransko preverimo posamezne idejne tokove, postane jasno, kako je Koller oblikoval in evlucijsko utemeljil številna dobro znana stališča, ki vstopajo kot samoumevna v današnjo podobo glasbene zgodovine in njeno obravnavo. Za videzom znanstveno utemeljene evlucijske teorije stoji neomajna gotovost, s katero vlada razvojno načelo glasbenega mišljenja in ki nemški glasbi podeljuje pravico do univerzalnosti, hegemonije in svetovne nadvlade, ne da bi to izzvalo silovito

---

134 Prav tam, str. 49.

ugovarjanje ali kritiko. Ta je očitno kriva tudi za »svojejavost« glasbene avantgarde v 20. stoletju vse do darmstadtške šole, ki se na osnovi intelektualne samoprepičanosti ne boji niti socialne pogube.<sup>135</sup> Dvom v to je leta 1976 izrazil celo Carl Dahlhaus: »O napredku nihče več ne govori. Vznescena beseda, v Adornovi 'Filozofiji nove glasbe' [*Philosophie der neuen Musik*] rabljena še s sproščenostjo, ki spominja na 19. stoletje, je iz zavesti pozneje rojenih generacij skorajda izginila.«<sup>136</sup> Kljub temu je Dahlhaus leta 1990 v nekem zborniku sodeloval pri »zagovoru napredka«,<sup>137</sup> kar je mogoče doseči le z izpostavljeno dialektiko.

Na začetku 20. stoletja se pomnožijo razvojno kritični in pesimistični glasovi. Povezujejo se z imeni bolj konservativno usmerjenih skladateljev, kot so Felix Draeseke, Max Reger in Richard Strauss. Heinz Tiessen se je leta 1913 bal »sestopa na nižje razvojne stopnje«,<sup>138</sup> Hans Pfitzner pa je leta 1917 menil, »da je to celotno razvojno gledanje na umetnost v sebi napačno«. <sup>139</sup> S prvo svetovno vojno in sramotnim ponižanjem je bila na eni strani kultura, predvsem »velika nemška glasba«, označena kot rešitev pred popolnim propadom, na drugi strani pa je močan zagon dobila kulturna kritika. Celo Schönbergov učenec Egon Wellesz je leta 1919 izrazil dvom:

V smislu nauka o napredku, po katerem naj bi se v poznejših delih kazala vse višja stopnja popolnosti, ki na staro brez premisleka kopiči novo, ne da bi preverila temelje, to, kar sedaj ustvarjamo, ni napredek, temveč obžalovanja vredno barbarstvo,

135 Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur »anderer Musik« im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009.

136 Carl Dahlhaus, »Vom Mißbrauch der Wissenschaft« [1976], cit. po Thrun, *Eigensinn*, str. 650.

137 Carl Dahlhaus, »Brahms und die Idee der Kammermusik«, v: *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, ur. Albrecht Dümling, Hamburg etc. 1990, str. 57–68. Prijateljsko opozorilo Martina Thruna.

138 Heinz Tiessen, »Fortschritt und schöpferische Funktion«, *Allgemeine Musikzeitung* 40 (1913), str. 776, cit. po Thrun, *Eigensinn*, str. 624.

139 Hans Pfitzner, »Futuristengefahr« (1917), v: *Isti, Gesammelte Schriften*, zv. 1, Augsburg 1929, str. 187–223, tu str. 197.

saj neskončno mnogo tistega, kar se opira na navado, uničuje, potiska v pozabo, da bi naredilo prostor za nove ideje.<sup>140</sup>

Tudi pri kritičnih glasovih napredka ostaja evolucijsko mišljenje izrazito. Njegovo vplivno središče je v Nemčiji. Germanska resnost je bila zlasti v Franciji deležna izzivalnega zaničevanja, vendar to skoraj ni imelo učinka. Še danes glasbeno zgodovinopisje prežemajo številne interpretacije, ki jih zaznamujejo evolucijske ideje napredka. Njihov izvor in delež pri svetovnem spopadu nacionalnih kultur v 20. stoletju sta zastrašujoče jasno razvidna iz na videz postranske pripombe v izrednih razmerah oktobra 1914. V prispevku »Vsepovsod sovrašтво!« (*Feinde ringsum!*) v reviji *Neue Zeitschrift für Musik* je domnevni »boj zoper nemško muzikologijo« postal priložnost za obsojanje vsega tujega. Z jasnim socialnodarvinističnim temeljem se je prispevek osredotočal na nemško glasbo in jo poveličal v apoteozo:

Če nam sedaj Nemško muzikološko društvo [*Deutsche Gesellschaft für Musikforschung*] odkrije dolgo zasute izvire sodobne umetnosti, če nam [...] pokaže razvojne stopnje izginulega glasbenega delovanja, se naš zorni kot razširi podobno kot pri naravoslovcih, ki predstavijo napredek od podrejenih življenjskih vrst k najvišjim razvojnim stopnjam živega sveta.<sup>141</sup>

140 Egon Wellesz, »Gedanken über die neue Musik«, *Die neue Rundschau* 30 (1919), zv. 1, str. 506, cit. po Thrun, *Eigensinn*, str. 625.

141 Wilhelm Tappert, »Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft«, *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 81 (1914), str. 517 sl., tu str. 517. Članek je izšel pod imenom znanega berlinskega glasbenega pisca Wilhelma Tapperta, čeprav je ta že leta 1907 umrl.



## SOCIOKULTURNA EVOLUCIJA – GLASBENI RAZVOJ KOT DARVINISTIČNI INSTRUMENT OBLASTI

Nova umestitev glasbe v meščansko družbo je najtesneje povezana z njenim bojem proti krščansko in fevdalno utemeljenemu staremu svetu, ko se je kot »moderna« zlasti v 18. stoletju razvila iz razsvetljenstva. Ta »projekt moderne«, usmerjen k »samopotrditvi« in »samoutemeljitvi« človeštva, ki ga je Jürgen Habermas še leta 1980 reševal kot nedokončanega, je od razsvetljenstva naprej ne glede na posamezne značilnosti, izražene vse od teorij propada zgodovinskih pomenov do njihovega dialektičnega konca, izhajal iz premis

- 1) avtonomije, ki se manifestira v čisti instrumentalni glasbi kot »opus perfectum et absolutum«,
- 2) racionalnosti, ki zagotavlja razum in resnico v umetniškem delu,
- 3) sekularizacije, ki glasbo odrešuje skorumpirane odvisnosti (kar nasprotuje njenemu poviševanju v umetnostno religijo in odrešitvenim prizadevanjem oziroma obljubam),
- 4) vere v napredek, ki genija, posebno skladatelja, apostrofira kot »creator ex nihilo« (torej iz absolutno novega).

Vera v napredek je posebej zaznamovala pogled na svet zahodne moderne, ne nazadnje prek zgodovinsko-filozofske misli Georga Wilhelma Friedricha Hegla, ki jo je povzel v znamenitem stavku iz *Predavanj o filozofiji zgodovine (Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte)*: »Svetovna zgodovina je napredek v zavesti svobode – napredek, ki ga moramo spoznati v njegovi nujnosti.«

S Heglom odkrit napredujoč svetovni duh je pustil jasne sledove v nemškem pisanju o glasbi.<sup>142</sup> Adolf Bernhard Marx in Franz Brendel sta bila zgodnja zagovornika te usmeritve, ki je

142 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995. – Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt etc. 2006.

zaznamovala nacionalno-liberalno meščanstvo. Marx imenuje »napredek [...] resnicoljubnost in samosvojost« kot »pogoja resnične umetnosti«. <sup>143</sup> Neposredno je povezan s svojim socialnim okoljem: »Če naj torej umetnost doživi napredek, se to ne more zgoditi drugače kot s pomočjo napredka v življenju časa in ljudstva. Vprašanje o položaju in napredku umetnosti je torej enako vprašanju o položaju in napredku ljudstva in časa.« <sup>144</sup> Tako postane glasba merilo družbenega napredka. Podobne socialne povezave je vzpostavil Franz Brendel, zagovornik glasbe prihodnosti Franza Liszta in Richarda Wagnerja, ko je, sklicujoč se na slednjega, zapisal: »Potrebno je spoznanje, da ne gre samo za umetniški, temveč hkrati za splošno človeški napredek, da mora obnova umetnosti izhajati iz ponovnega moralnega rojstva.« <sup>145</sup> Ponovno poveličanje glasbe je dosegel Arthur Schopenhauer, s tem ko jo je razumel kot neposredno manifestacijo svetovne volje in najvišje spoznanje sveta. Povezal je celo idealistične in materialistične svetovne nazore. Tako filozofsko podkrepljena je glasba v pogledu na svet meščanske družbe zasedla izjemno pomembno mesto, ki je njenim predstavnikom, posebej skladateljem, zagotavljalo najvišji socialni status. Niti kulturno kritični glasovi in pesimistični scenariji propada ne spremenijo tega, da je glasba vse prepogosto označena kot sredstvo ozdravljenja in odrešenja.

Kako močno so biološke in sociokulturne evolucijske teorije vere v napredek zaznamovale meščansko družbo, je mogoče razbrati iz njenega zgodovinskega razvoja. Konec 18. in v začetku 19. stoletja velja razprave o prednosti italijanske ali nemške glasbe razumeti še kot šifre družbenega soočenja med plemstvom in meščanstvom. Meščanstvo je verjelo, da bo moglo na podlagi racionalnosti znanosti utemeljiti duhovno-moralno premoč in s tem svojo vodilno družbeno vlogo nasproti plemstvu in cerkvi, ki sta bila zavezana iracionalni veri. Razodetje resnice je postalo privilegij umetnosti, posebno gledališča

143 Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig 1855, str. 108.

144 Prav tam, str. 179 sl.

145 Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, str. 247.



(Friedrich Schiller). Ta družbenopolitični vzorec se v teku stoletij ni izgubil, z nacionalističnimi tendencami v ozadju pa se je celo okreplil. Pri prenosu meščanske, nemške glasbe v vzhodno Evropo bi veljalo to še posebej natančno preučiti. Zmanjšanje družbenega pomena plemstva je tekmovanje premaknilo na raven političnega uveljavljanja nacionalnih držav. Pri tem je evolucijska teorija pomenila (psevdo)znanstveno osnovo.

Kot je znano, je prva svetovna vojna globoko zarezala v evropsko zgodovino. V Nemčiji ni prišlo do dvoma v družbeni pomen glasbe. Po podpisu versailleske pogodbe, ki so jo splošno imeli za »sramoten mir«, je ponižana nacija rešitev iskala ravno v nemški glasbi ter njeni večni in neuničljivi veljavi. Izrazit primer tega je romantična kantata *O nemški duši* (*Von deutscher Seele*), op. 28 (1921), Hansa Pfitznerja, pa tudi vznesena recepcija Johanna Sebastiana Bacha.<sup>146</sup> »Nova stvarnost« se je sicer odvrnila od romantične glasbe (posebej Felixa Mendelssohna Bartholdyja), ohranjala pa je zanos romantičnega glasbenega nazora z njegovo vodilno družbeno vlogo. V tem času so govorili o »sveti treznosti«. <sup>147</sup> Nationalsocialisti so dokazovali pomen klasične nemške glasbe, Adolf Hitler se je navduševal nad Richardom Wagnerjem in Antonom Brucknerjem. Nemški glasbeniki, posebej dirigenti in pevci, so bili češčeni in neposredno vključeni v nationalsocialistični propagandni stroj, da bi tako nacisti na svojo stran pridobili izobraženo meščanstvo. Uspeh je bil prepričljiv, podreditev glasbenega življenja je skoraj popolnoma uspela.

Ko sta se po drugi svetovni vojni grozota in uničenje izkazala v popolni podobi, za katero je bil odgovoren »tretji rajh«, so se znova zaslišali glasovi, ki so prisegali na »čudež glasbe«, »saj je še vedno ostala neuničena in nedotaknjena, kjer sta se

146 Christa Brüstle, »Bach-Rezeption im Nationalsozialismus. Aspekte und Stationen«, v: *Bach und die Nachwelt*, ur. Michael Heinemann in Hans-Joachim Hinrichsen, zv. 3: 1900–1950, Laaber 2000, str. 115–153, tu str. 116 sl. – Helmut Loos, »Litauische Studierende am Konservatorium für Musik in Leipzig bis zu den 1920er Jahren«, v: *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext*, ur. Audrone Žiūraitytė in Helmut Loos, Leipzig 2010, str. 379–395, tu str. 383–388.

147 Friedrich Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, str. 35 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 1).

neskončna veličina in lepota izgubili v ruševinah«. <sup>148</sup> Toda izzvanjala je brez prepoznavnega odmeva, zato pa je kritična teorija Theodorja W. Adorna v nemškem obravnavanju glasbe dobila skoraj neomejeno prevlado. Osrednjega pomena za Adorna je bila zahteva po resnici umetnosti. Tako je ostal pri vsej kulturni kritični distanci na precej zapleten način zavezan »projektu moderne«. Že dolgo je mogoče opaziti določen odklon od Adorna. K njegovim mlajšim kritikom sodi Dirk von Petersdorff, ki je z literarnoteoretske strani analiziral estetsko moderno. Njen čas, *200 let nemške umetnostne religije (200 Jahre deutsche Kunstreligion)*, je ožigosal kot obdobje odkrito sovražnega odnosa do družbe. Njegovi očitki so leteli na osrednje predpostavke »projekta moderne«. Govori o »estetski egomaniji« (Bertold Brecht), <sup>149</sup> o »bližini utopičnih umetnostnih konceptov in političnega podrejanja« (Gottfried Benn) <sup>150</sup> ter o elitni samozavesti in preziranju »demokracije« (*Dämokratie*) s strani »kompetentne manjšine«, pri čemer navaja Petra Rühmkorfa: »Štirje volilni glasovi za štiri nobelove nagrade, štirje za krožek ob kavi; kjer se tak račun izide, je z državno demokracijo nekaj narobe.« <sup>151</sup> Ravno v Adornovih spisih se vidi, kako se »moč tradicije« in »pesimistično obarvan preostanek« nadaljujeta: »Adorno z drugimi besedami opisuje tisto, kar je zapisal že Schiller.« <sup>152</sup> Novih idej ni mogoče zaznati: »Vse, kar je prinesel estetski modernizem, je bilo predstavljeno že v obdobju okoli leta 1800, ostalo, vse do Adorna, so le variacije. Z njimi še vedno živimo.« <sup>153</sup> Tako je Adorno eden zadnjih pomembnih predstavnikov »projekta moderne« s posebnim poudarkom na glasbi. Ukvarjanje z njegovim pisanjem je tako povezano z več kot 200 leti nemške duhovne zgodovine.

Pri Adornu je imela kategorija napredka poseben pomen, njegov nasprotni pojem pa je bil reakcija. Kot ju je v svoji *Filozofiji nove glasbe (Philosophie der neuen Musik)* v strogi oceni jasno

148 Richard Benz, *Beethovens geistige Weltbotschaft*, Heidelberg 1948, str. 5.

149 Dirk von Petersdorff, *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a.M. 2001, str. 17.

150 Prav tam, str. 18.

151 Prav tam, str. 19.

152 Prav tam, str. 8.

153 Prav tam, str. 23.

konfrontiral z Arnoldom Schönbergom in Igorjem Stravinskim, tako je Adorno obe kategoriji v številnih spisih s pomočjo dialektike postavil v nasprotje. Ponujali sta namreč dobrodošel povod za neskončne zapletene govorne labirinte. Petersdorff jih uvršča v tradicijo »ugankarij« (Räthselsprache) Friedricha Hölderlina:

Bralec postane [...] 'posvečenec'; ali: Samo posvečeni postanejo bralci. Vse do Adornove umetnostne teorije je veljalo za obvezno jezik umetnosti razločevati od jezika vsakdanjega govora. V ritmu, stavčni gradnji in izbiri besed se je tako razvila sterilnost, razbohotenost, v pogledu, uprtem nazaj, pa nenavadna napetost, katere pomen je bilo vedno težje razumeti.<sup>154</sup>

Adornovega pojma napredka na tem mestu ni treba ponovno razlagati, bolj zanimivo se zdi vprašanje, kako močno je bil povezan oziroma odvisen od evlucijske miselne dediščine.

Pojem evolucije Adorno prenaša predvsem na glasbeni material. Ko torej povsem splošno govori o »notranje tehnični evoluciji«,<sup>155</sup> o »evolution of techniques«<sup>156</sup> ali »evoluciji estetskih oblik«,<sup>157</sup> mu »glasbena evolucija« kot taka posebej ustreza.<sup>158</sup> Ob obravnavanju glasbe njegovi spisi ponavljajo govor o »evoluciji materiala«,<sup>159</sup> kar je sinonim

154 Prav tam, str. 36.

155 Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie«, v: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. 7, Frankfurt a. M. 1970, str. 12. V nadaljevanju je zbirka zbranih del (*Gesammelte Schriften*) označena kot GS.

156 Isti etc., »Studies in the Authoritarian Personality. Introduction«, v: GS 9/1, str. 173.

157 Isti, »Noten zur Literatur. Engagement«, v: GS 11, str. 414.

158 Isti, »Schönberg: Von heute auf morgen, op. 32 (11)«, v: GS 18, str. 383. – Isti, »Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931«, v: GS 18, str. 566. – Isti, »Frankfurter Opern- und Konzertkritiken. Mai 1929«, v: GS 19, str. 157.

159 Isti, »Im Jeu de Paume gekritzelt«, v: GS 10/1 Frankfurt a. M. 1977, str. 322. Na tem mestu Adorno preigrava Ravelovo čisto kompozicijsko kvaliteto nasproti naprednim baročnim sredstvom. V zvezi z Gustavom Mahlerjem: »Die musikalischen Monographien. Der lange Blick«, v: GS 13, str. 290. Nadalje: »Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie«, v: GS 14, str. 203. – »Musikalische Schriften I–III. III Finale«, v: GS 16, str. 425. – »Musikalische Schriften V. Zur Zwölftontechnik«, v: GS 18, s. 366.

tudi za »materialno evolucijo«. <sup>160</sup> Pri tem gre za »evolucijo tehnike« <sup>161</sup> ali vprašanje »tehnične evolucije«, <sup>162</sup> ki se dotika predvsem posameznih glasbenih parametrov: »evolucija v harmoniji« <sup>163</sup> (»harmonska evolucija« <sup>164</sup> ali »evolucija Mahlerjeve harmonije«), <sup>165</sup> »instrumentalna evolucija« <sup>166</sup> ali »evolucija kontrapunktskega duha«. <sup>167</sup> Ustvarjalni duh ima sicer prednost pred »čisto materialno evolucijo«, <sup>168</sup> vendar: »Evolucija sredstev poteka iz potrebe, da bi pravilneje komponirali: tj. zahtevi gradiva sledili vse do tja, kamor vodi sama po sebi.« <sup>169</sup>

Adorno verjame, da se ti zgodovinsko nujni procesi v celoti uresničujejo v »evoluciji nove glasbe Dunajske šole«. <sup>170</sup> Pri tem poudarja zlasti »evolucijski proces« pri Schönbergu, <sup>171</sup> »kajti noben živi skladatelj tega ne uresničuje v takem izobilju; pri nobenem drugem kot pri Schönbergu ni glasbena evolucija tako popolna v vseh elementih kompozicijskega materiala, melodiji in harmoniji, kontrapunktu in izdelavi forme, strukturi in instrumentalnem zvoku«. <sup>172</sup> Začne že z »evolucijo pri zgodnjem Schönbergu«. <sup>173</sup> V komorni glasbi, v obratu od »pompa simfoničnih pesmi svojega časa« in odrekanju

160 Isti, »Musikalische Schriften I–III. III Finale«, v: GS 16, str. 503. – »Musikalische Schriften V. Zur Zwölftontechnik«, v: GS 18, str. 364.

161 Isti, »Die musikalischen Monographien. Zu Werken«, v: GS 13, str. 473. Sklicuje se na Albana Berga.

162 Isti, »Musikalische Schriften VI. Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg«, v: GS 19, str. 611.

163 Isti, »Die musikalischen Monographien. Zu Werken«, v: GS 13, str. 475. Sklicuje se na Lulu Albana Berga.

164 Isti, »Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern«, v: GS 16, str. 101. Tudi »harmonska evolucija«, »Schönberg: Fünf Orchesterstücke, op. 16«, v: GS 18, str. 336.

165 Isti, »Dritter Mahler-Vortrag«, v: GS 18, str. 615.

166 Isti, »Situation des Liedes«, v: GS 18, str. 347.

167 Isti, »Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik«, v: GS 16, str. 149.

168 Isti, »III Finale«, v: GS 16, str. 415.

169 Isti, »Stilgeschichte in Schönbergs Werk«, v: GS 18, str. 386.

170 Isti, »Über einige Arbeiten von Anton Webern«, v: GS 18, str. 674.

171 Isti, »Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg«, v: GS 19, str. 610.

172 Isti, »Berg und Webern«, v: GS 20/2, str. 782.

173 Isti, »Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931«, v: GS 18, str. 568.

»zavezujočemu brahmsovskemu kvartetnemu stavku«, Adorno vidi začetek »evolucije nove glasbe«. <sup>174</sup> Schönberg je osrednja osebnost tega razvoja:

Za vso Schönbergovo glasbo je značilno, da je – čeprav je z materialno evolucijo tesneje povezana kot katera koli druga – vendarle nikoli ne moremo razumeti kot čiste izpeljave materialnih nujnosti, temveč je njen material razumljen v zgodovinski dialektiki. <sup>175</sup>

Svoje pridobitve je nadalje posredoval učencem mojstrske šole. Adorno izrazi številne opombe v zvezi z Albanom Bergom, o Klavirskem kvintetu v C-duru Antona Weberna pa piše:

Nadalje lahko v tem stavku kot v nekakšni epruveti preučujemo, kaj ima velik pomen za evolucijo nove glasbe Dunajske šole v celoti: zlitje brahmsovskih in wagnerjevskih elementov kot pogoj spremenjenega tonskega jezika. <sup>176</sup>

Adorno navidezno racionalnost svoje argumentacije utemeljuje na objektivni resnici in spoznanju:

Z orkestrskimi skladbami se [Schönbergova šola] razkriva kot objektivna instanca, ki opredeljuje slog, kot tista, ki se v resnici legitimira iz njene evolucije: ne kot kakšna ezoterična sekta z zasebnim idiomom in zarotitvenim prepričanjem, temveč kot napredni izvršni organ glasbenega spoznanja. <sup>177</sup>

Da so pri tem vlogo odigrale tudi stare ideje o svetovni nadvladi nemške glasbe in da je bila celo evolucija označena za nemško, dokazuje naslednji citat:

174 Isti, »Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie«, v: GS 14, str. 278 sl.

175 Isti, »Zur Zwölftontechnik«, v: GS 18, str. 364.

176 Isti, »Über einige Arbeiten von Anton Webern«, v: GS 18, str. 674.

177 Isti, »Die musikalischen Monographien. Zu Werken«, v: GS 13, str. 415.

Internacionalizacija glasbe je funkcija tiste nemške evolucije glasbenega materiala, ki z idealom vseobsegajočega motivično-tematskega dela sega globoko v nemško tradicijo. Te povezave je mogoče v veliki meri osebno opredeliti. Webernov učenec René Leibowitz se je v Parizu naučil Schönbergove tehnike in jo v notranji nuji tako ozavestil, da so jo onkraj nemških jezikovnih meja, v Franciji, prvič sprejeli. V obratni smeri je izpopolnjevanje Schönbergove tehnike v 'serIALIZEM', torej priključitev vseh možnih glasbenih dimenzij v proces konstrukcije, izviral v Parizu, pri Olivierju Messaenu, ter se od tam zlasti prek Pierra Bouleza vrnilo v Nemčijo. Seveda je bilo že predoblikovano v Bergovi tehniki tematskega ritma in Webernovem poznem slogu.<sup>178</sup>

Tako je Adorno v nemškem glasbenem zgodovinopisju uspelo uveljaviti »Dunajsko šolo« kot enakovredno veličini »Dunajske klasike«. Zasedovati je mogoče, kako je Adorno to izpeljal iz izrazov »Schönbergova šola« in »druga Dunajska šola« ter nato uveljavil v splošni jezikovni rabi.<sup>179</sup> Enačenje se je omejilo na teoretsko spoznanje »posvečenih«, kar pa se ni zares odražalo v glasbenem življenju ali splošni javni zavesti. Racionalnost argumentacije in utemeljevanje v na videz zajamčenem spoznanju, kakršnega je predstavljala evolucijska teorija, sta brez dvoma vodila k temu, da je Adornova *Filozofija nove glasbe* (*Philosophie der neuen Musik*) postala vpliven zgled za nemško muzikologijo. Pri tem so ostale neprizadete privzete predstave o hegemoniji nemške glasbe in manjvrednosti glasbe drugih območij.

Kako močno se je Adorno glasbeno v celoti usmeril nemško-centrično, je mogoče razbrati iz njegovega prevzemanja tradicionalnega kanona glasbenih del. Skoraj vedno, ko gre za

178 Isti, »Zum Stand des Komponierens in Deutschland«, v: GS 18, str. 134.

179 Helmut Loos, »Zur Rezeption von 'Wiener Klassik' und 'Wiener Schule' als Schule«, v: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, ur. Hartmut Krones in Christian Meyer, Dunaj/Köln/Weimar 2012, str. 17–28.

konkretno ocenjevanje, se slabo odrežejo tuji skladatelji. Poleg *Filozofije nove glasbe* (*Philosophie der neuen Musik*) so pomembne zlasti njegove *Blagovne analize* (*Warenanalyse*), v katerih je smešil ne le francoskega skladatelja (Charles Gounod), temveč predvsem vzhodnoevropske skladatelje (Sergej Rahmaninov, Antonín Dvořák, Peter Čajkovski).<sup>180</sup> To je končno utemeljeval s pomočjo nemške evolucije glasbenega materiala, ki pomeni napredek in s tem najvišji razvoj človekove eksistence. V skladu s predstavami sociokulturne evolucije je tako izpeljal vodstveno zahtevo tistih, ki se zavedajo pomena napredka, nasproti ljudem, ki zahtevam napredka ne morejo ugoditi in ki jih je mogoče podcenjevati kot manjvredno množico. To mnenje so številni zagovarjali s prav fundamentalistično religiozno vnemo: »Kdor temu nasprotuje, nima drugega mnenja, ampak je del reakcije.«<sup>181</sup>

Biološke evlucijske teorije pri Adornu niso imele nobenega pomena, so pa po letu 1945 postale neločljiv del vere v napredek »projekta moderne«. Uničujoča vojna in genocid tretjega rajha sta se utemeljevala na predstavah o »survival of the fittest«, prevladi in preživetju najrazvitejše rase, ki je svoj položaj navidezno dokazovala s pomočjo kulture, in sicer prek hegemonije nemške glasbe. Pomembni skladatelji so veljali za originalne genije, za zglede »gospodarjev« (*Herrenmensen*), katerih uglajena »morala gospodarjev« je nasprotovala zaničevanja vredni »moralni sužnjem« (Friedrich Nietzsche). Strupen zvarek, ki so ga nacionalsocialisti samovoljno zvarili iz tovrstnih idej nemške duhovne zgodovine, je uspešno učinkoval tudi zaradi na videz znanstvenega temelja. Apologija genija kot »vodje človeštva« (*Führer der Menschheit*, Johann Georg Sulzer, 1757) in totalitaristične predstave o celostni umetnini, ki jih je nemška umetnostna zgodovina proslavljala *več kot 200 let*, so olajšale pot Adolfu Hitlerju in morda tudi drugim evropskim diktatorjem 20. stoletja.<sup>182</sup> Splošna deklaracija človekovih pravic, ki so jo Združeni narodi sprejeli leta 1948, je bila

180 Theodor W. Adorno, »Musikalische Warenanalysen«, v: GS 16, str. 284–296.

181 Petersdorff, *Verlorene Kämpfe*, str. 33.

182 Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 zv., Darmstadt 1985.

vsekakor reakcija na predstave o različnih vrednostih človeške eksistence, bodisi na temelju porekla ali izobrazbe, ter jasna zavrnitev evolucijskih vrednostnih predstav.

Toliko bolj osupljiva je trdovratnost, s katero se »projekt moderne« nereflektirano ohranja do današnjih dni. Kritiki, kot je Dirk von Petersdorff, so redki in se v javnosti komajda pojavljajo. V muzikologiji se evolucijsko mišljenje nemoteno ohranja vse do danes (mlajša generacija se je od njega molče delno poslovila, pri čemer pa se je ognila odkritemu nasprotovanju). Stroka se je obotavljivo in le delno oddaljila od tesne povezave s t. i. resno glasbo in avantgardo, še naprej pa je služila prizadevanjem izobraženega meščanstva za vodilno vlogo v družbi v umetnostnoreligioznem smislu. Če gre pri tem za družbenopolitično najizrazitejše prizadevanje za uveljavitev moči (pravica do samovoljne interpretacije), je v evropski dimenziji mogoče prepoznati nadaljevanje duhovne svetovne vojne nacionalnih držav. Konstrukcija nacionalne glasbe in njeno znanstveno utemeljevanje gresta vse prepogosto vstric s tekmovalnim mišljenjem in podcenjevanjem. Očitno je ta svetovni boj še vedno prežet s predstavami sociokulturne evolucije, v skladu s katerimi so kulturni standardi povezani z njihovo vrednostjo. Zdi se mi, da smo v času, ko bi lahko ta v proces izobraževanja preoblečeni svetovni boj za duhovno prevlado, za udeležbo na »volitvah« in za pripadnost »najvišje razvitim« opustili in zamenjali s konceptom sobivanja in vzajemnega bogatenja raznolikih kultur, kar je bila v srednji Evropi še dolgo v 20. stoletju sicer nikakor nekonfliktna, pa vendar živa realnost.



## BEETHOVEN IN IDEJA NAPREDKA

»Brahms, napredni«, vse do danes izziva diskusijo provokacija Arnolda Schönberga,<sup>183</sup> čeprav leta 1933 tema ni bila več zelo izvirna, njegovo argumentacijo pa bi prej morali označiti za borno.<sup>184</sup> Kot kaže, je Schönberg zadel na dolgi rok sporno točko, pri kateri gre za eksistencialno pomenljivo razumevanje nemške kulture. Pri tej debati je zanimivo, da kategorija napredka ni razumljena kot recepcijski fenomen, temveč je izzivalna v luči resnice. Ludwig van Beethoven je bil prvi skladatelj, pri katerem je muzikologija odkrila in preizkusila recepcijsko zgodovino kot predmet napredka. Arnold Schmitz je v svoji revolucionarni knjigi leta 1927 predstavil po Bettini Brentano (von Arnim) štiri temeljne poteze genialnosti naravnega, revolucionarnega, čarobnega in duhovniškega, značilne za romantično Beethovno podobo, ter označil razdaljo, ki je imela od izvirov dokazljiv vpliv na Beethovno življenjsko stvarnost. Prav to je namreč želja in naloga recepcijske zgodovine, ki

183 Albrecht Dümling, »Warum Schönberg Brahms für fortschrittlich hielt«, v: *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, ur. Albrecht Dümling, Hamburg etc. 1990, str. 23–49. – Ludwig Finscher, »Der fortschrittliche Konservative. Brahms am Ende des 20. Jahrhunderts«, *Die Musikforschung* 50 (1997), str. 393–399. – Thomas Krehahn, *Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms*, München 1998. V zvezi z učinkom na druge skladatelje prim.: Robert L. Marshall, »Bach the progressive: observations on his later works«, *The musical quarterly* 62 (1976), str. 313–357. – Martin Zenck, »Bach the Progressive. Die Goldbergvariationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen«, v: *Johann Sebastian Bach. Goldbergvariationen*, ur. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn (Musik-Konzepte 56), München 1985, str. 29–92. – Franz Schubert – *Der Fortschrittliche? Analysen – Perspektiven – Fakten*, ur. Erich Wolfgang Partsch, Tutzing 1989. – Jürgen Heidrich, »Händel, der Fortschrittliche?«, v: *Göttinger Händel-Beiträge* 10 (2004), str. 17–29. – Bernd Edelmann, »Franz Lachner, der Fortschrittliche. Bläservirtuosität und Schubert-Harmonik in seinen Bläserquintetten«, v: *Franz Lachner und seine Brüder, Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner*. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner, München, 24.–26. Oktober 2003, ur. Stephan Hörner in Hartmut Schick, Tutzing 2006, str. 183–212. – Michael Zywiets, »Strauss, der Fortschrittliche – der 'Rosenkavalier' und das Musiktheater der Moderne«, *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2008), str. 152–166.

184 Egon Voss, »Schönbergs 'progressiver' Brahms. Gedanken und Einwände«, v: *Die Orchesterwerke von Johannes Brahms*, ur. Renate Ulm, Kassel etc. in München 1996, str. 264–271.

spreminjanje osebnosti ali ideje na ozadju vsakokratnega vplivnega duha časa primerja in opisuje glede na druga obdobja in razmere (ne pa v zvezi z večno resnico). Za razliko od recepcijsko-estetskega načina razumevanja se recepcijska zgodovina ne opira na pomen in vrednost, temveč na opis. Če hoče Schmitz s svojim delom očistiti »pravega« Beethovna, je to posledica okoliščine, da hoče avtor v jubilejnem letu 100. obletnice njegove smrti obravnavati vodilno figuro meščanske družbe religioznega ranga. Pomen Schmitzovega prizadevanja se s tem ne zmanjšuje, mnogo bolj zaskrbljujoče pa je, da znanstvenozgodovinsko te tako usodne pobude niso bile sprejete, ampak so bila celo vse do danes temeljna hotenja njegovega raziskovanja prezrta, avtorja pa so z napadom na določene vidike njegovega dela zavrgli.<sup>185</sup> Za to izločitvijo Schmitza iz zgodovine znanosti stojita dve med seboj tekmujoči znanstveni stališči, ki muzikologijo razumeta bodisi kot vzneseno umetnostno znanost ali kot zgodovinsko-kritično disciplino.

Koncept resne glasbe kot umetnosti v vznesenem smislu, k čemur sodi vznesena umetnostna znanost kot neke vrste verska kongregacija meščanske umetnostne religije, je vodilni družbeni položaj izgubil po letu 1970. Mlajše generacije so z izjemo ezoteričnega kroga lahko spontano razumele tako njegovo družbeno prisotnost kot njegovo utemeljevanje. Vendar se soočenje s tem ne zdi anahronistično ali odvečno, saj so ustrezne predstave predvsem v muzikološkem pisanju še vedno prisotne, zgodovinsko gledano morda celo prevladujoče. To je mogoče jasno videti pri vodilni glasbeni osebnosti v vznesenem smislu, Ludwigu van Beethovnu. Če je napredni Beethoven vse do danes razumljen ne toliko kot recepcijski fenomen, temveč kot zgodovinska osebnost, to neposredno kaže na teleološko zgodovinopisje, ki si za nalogo zadaja predstavitev človeškega napredka na vseh področjih – prek umetnosti predvsem na moralnem. Za tem stoji »projekt

185 Helmut Loos, »Arnold Schmitz as Beethoven Scholar: A Reassessment«, *The Journal of Musicological Research* 32 (2013), str. 150–162. – Isti, »Gegen den Strom der Zeit: Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)«, v: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Zv. 13, Leipzig 2012, str. 232–244.

moderne« z vsemi svojimi implikacijami (avtonomija, racionalnost, sekularizacija in vera v napredek), kot se vse od Jeana-Françoisa Lyotarda in v zadnjem času Petra Sloterdijka kritično preizprašuje kot postmoderna odpoved načelu napredka. Spor zgodovinarjev, ki ga je leta 1986 razrešil Jürgen Habermas, je skoraj brez sledov – kar se tiče znanstvenoteoretskega utemeljevanja – zaobšel nemško muzikologijo, zato pa je bil v stroki vpliv Theodorja W. Adorna premočan. S pomočjo konkretnih posameznih vprašanj so občasno razrešena silovita nasprotja, ne da bi osvetlila razhajajoče temelje v vsej njihovi jasnosti, kot na primer vprašanje nastanka harmonske tonalitete oziroma tonskih načinov klasične vokalne polifonije med Carlom Dahlhausom in Bernhardom Meierjem sredi 70. let 20. stoletja<sup>186</sup> ali dolgotrajna razprava o vplivu in pomenu glasbene retorike v kompozicijski zgodovini. Šele po Vladimirju Karbusickem<sup>187</sup> je Pamela Potter<sup>188</sup> v nemški muzikologiji sprožila temeljito ideološkokritično refleksijo, leta 2000/2001 objavljeno v različnih zbornikih.<sup>189</sup> Prvi celovit popis nemškega zgodovinopisja od Johanna Nikolausa Forkla do Franza Brendla je leta 2006 objavil Frank Hentschel.<sup>190</sup> Pod

186 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968. – Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974. V zvezi s posledico prim. Carl Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, prev. Robert O. Gjerdingen, Princeton NJ 1990. Prim. tudi recenzijo Hartmuta Kronesa v: *Die Musikforschung* 47 (1994), str. 183. Mnogo premalo pozornosti je bil deležen prispevek Bernharda Meierja »Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts«, v: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, ur. Walter Wiora, Regensburg 1969, str. 169–206.

187 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995.

188 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University 1998.

189 *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, ur. Anselm Gerhard, Stuttgart etc. 2000. – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, ur. Hermann Danuser in Herfried Münkler, Schliengen 2001. – *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, ur. Isolde von Foerster, Christoph Hust in Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

190 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt etc. 2006. V novejšem času tudi Paul Thissen, »Tradition und Innovation in Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« (1784/85), *Die Musikforschung* 67 (2014), str. 221–238.

geslom »globinske strukture« so »Ideje o napredku in posledice« (»*Fortschrittsdenken und die Konsequenzen*«) osrednje poglavje njegovega dela. Tudi za druge vodilne ideje meščanske ideologije je Hentschel pokazal, da sodijo na pojmovno področje »projekta moderne« in da so v nemški muzikologiji, kar avtor rahlo nakaže le na nekaterih mestih, prevladovale precej dlje kot v obdobju 1776–1871, o katerem sicer poroča.<sup>191</sup>

Kaj ta kritika pomeni za glasbeno zgodovinopisje, bo mogoče videti šele v zametkih. V preučevanju Beethovna v nemškem jeziku obstaja cela vrsta temeljnih del, pri čemer prispevki o kompozicijski recepciji Beethovna po Schmitzu vse prepogosto zapljujejo na odprto morje vznesenega glasbenega nazora. Ambiciozna študija Hansa Heinricha Eggebrechta *O zgodovini Beethovnovе recepcije (Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption)* iz leta 1972 ne navaja napredka niti kot lastnega pojmovnega področja niti ga ne pripiše kateremu drugemu – kot je denimo »nacionalizem« skupaj z desetimi drugimi kazalkami (itn.) podredil pojmovnemu področju »uporabnost« in ga s tem skoraj prikril, medtem ko nacionalsocializem sploh ni omenjen.<sup>192</sup> Politično povezanost strank napredka in njihovo izbiro Beethovna za vodilni lik je leta 1990 obravnaval Ulrich Schmitt,<sup>193</sup> značilno prusko zaznamovanost z Beethovnovо recepcijo pa je leta 1992 opisala Elisabeth Eleonore Bauer.<sup>194</sup>

Če pojem »napredka« za samega Beethovna ni bil pomemben, pa je postal toliko bolj aktualen za generacijo skladateljev, rojenih

191 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie*, str. 132: »Da je glasba povezana z resnicami, velja poudariti v kontekstu institucionalizacije te umetnosti izobraženega meščanstva vse do njegove pozne ikone Theodorja W. Adorna.« Prim. tudi Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a. M. 1994.

192 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz/Wiesbaden 1972, str. 56.

193 Ulrich Schmitt, *Revolution im Konzertsaal. Zur Geschichte der politischen Beethoven-Deutung*, Mainz 1990.

194 Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart u.a. 1992. Prim. tudi Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel/Basel etc. 1993. – Angelika Corbineau-Hoffmann, *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven*, Hildesheim 2000.

okoli leta 1810. Robert Schumann je kategoriziral različne stranke in liberalce ali romantike označil kot »léve [...] mladeniče, frigijske čepice, zaničevalce forme in zaničevalce genialnosti, med katerimi kot najvplivnejši izstopa vodilni Beethoven« naspoti sovražnim »starim«. <sup>195</sup> Dve leti pozneje pod imenom »Esuebius« ugotavlja: »Napredek naše umetnosti omogoča šele dvig umetnika v duhovno aristokracijo.« <sup>196</sup> Znana je navezanost Richarda Wagnerja na napredek. Beethovnova *Deveta simfonija* v skladu z njegovim znanim stališčem ne omogoča napredka, zato pa lahko sledi samo »popolnemu umetniškemu delu prihodnosti«, »vsesplošni drami«. <sup>197</sup> Na drugi strani je Franz Liszt, vodilna osebnost novonemške stranke, pri ustvarjanju simfonične pesnitve napredek povezoval z Beethovnom, v starosti pa se je od tega oddaljil. <sup>198</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy je imel nekoliko drugačen pogled na »napredek«. Besedo je v svojih pismih uporabljal skoraj izključno v smislu izboljšanja določenih spretnosti in delovnih postopkov. Že zgodaj je bil, prek korespondence z očetom, seznanjen z njegovim zgodovinsko-filozofskim pomenom, vendar je ostal do pojma zadržan. 29. decembra 1834 mu je Abraham Mendelssohn Bartholdy pisal:

Nič v življenju ne ostaja na mestu. In kar ne gre naprej, gre nazaj; [...] dobro ostaja večno dobro. [...] Samo tisti dokazuje, da mu je Bog podelil vzvišenejšega duha in s tem tudi na primer to, da naj bi postal umetnik, pri katerem se, ko se oblikuje kot človek, nakazuje napredek v tisti smeri, ki mu jo je načrtala njegova narava. To lahko

195 *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 1 (5. maj 1834), str. 38; Martin Kreisig, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker: Robert Schumann*, 2 zv., 5. izd., Leipzig 1914, repr. Farnborough/Hands. 1963, zv. 1, str. 144.

196 *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 4 (22. april 1836), str. 139; Kreisig, *Schumann* (kot op. 187), zv. 1, str. 167.

197 Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft«, v: isti, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 zv., ur. Richard Sternfeld, zv. 3, 6. izd., Leipzig 1913, str. 96.

198 Matthias Krautkrämer, *Fortschritt als Prinzip: Liszts Schaffen am Beispiel der Dante-Symphonie*, London 2007. – Axel Schröter, »Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst«. *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*, 2 zv., Sinzig 1999. – Helmut Loos, »Die Beethoven-Nachfolge Franz Liszts«, v: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, ur. isti, Bonn 1986, str. 41–64.

imenuješ reformo ali kar že hočeš, povsem se strinjam s Tabo, da je tisto, kar Francozi v umetnosti in literaturi imenujejo napredek, skoraj sama zmeda. Če pa Ti pri tem ne sodeluješ in hodiš svojo pot, najmlajši med svojimi umetniškimi tovariši, in si vendar deležen te slave, da te imenujejo predstavnika napredka, se mi zdi, da bolje čutijo, kaj je treba storiti, kot pa da to znajo sami narediti.<sup>199</sup>

Pri vsem občudovanju Beethovna ga Felix Mendelssohn Bartholdy ni religiozno častil ter se je v tem precej razlikoval od Schumanna in Wagnerja.<sup>200</sup> Kot kaže, je bila ta razlika tudi razlog, da sta se Mendelssohn in Adolph Bernhard Marx odtujila, saj je slednji veljal za enega najzgodnejših Beethovnovih apologetov. Že leta 1824 je Marx v *Berlinski splošni glasbeni časopis* (*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*) zapisal, da je »Beethoven v teh delih po Mozartu naredil očitno največji napredek v glasbeni umetnosti; zlasti v sonatah in simfonijah«.<sup>201</sup>

Če je bil to sprva še osamljen napotek na napredek, pa je ta leta 1855 v njegovi knjigi *Glasba 19. stoletja in njeno gojenje* (*Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*) postal osrednji pojem: »Vprašanje o stališču in napredku umetnosti se ujema z vprašanjem o stališču in napredku ljudstva in časa.«<sup>202</sup> Na tem mestu se jasno pokaže politični pomen glasbe, Beethoven pa postane njegov glasnik: »V tej udeležbi orkestra pri duhovni vsebini tonske pesnitve, ki smo jo spoznali že pri Bachu

199 Felix Mendelssohn Bartholdy. *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, ur. Helmut Loos in Wilhelm Seidel, zv. 4, Kassel etc. 2011, str. 526.

200 Helmut Loos, »Mendelssohn und Beethoven«, *Musicology Today. Journal of the National University of Music Bucharest* 2 (2010), zv. Juni–Juli (<http://www.musicologytoday.ro/studies1.php>, 30. 3. 2015).

201 Adolph Bernhard Marx, »Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache«, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), str. 173.

202 Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, str. 179. Za moto si navedka ni naključno izbral Georg Knepler v svojem delu *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 zv., Berlin 1961, zv. 1, str. 705.

in Händlu, se kaže nadaljnji napredek, ki se izpopolnjuje pri Beethovnu.«<sup>203</sup> Po Marxu je prihodnost

z bistvom umetnosti in vsega duhovnega življenja videti kot napredek, in sicer napredek v ideji – izpopolnitev takih idej, ki jih človek sluti in se jim želi približati, ne da bi jih mogel uresničiti, ali vstop novih idej v življenje –, napredek duha.<sup>204</sup>

Marx leta 1863 Beethovnov »napredek na naslednjo stopnjo« v določeni meri biološko-naravoslovno opisuje kot »naravni proces duha« in pri tem razbira »tri stopnje glasbenega razvoja«.<sup>205</sup>

Kako so ideje napredka prevladovale v glasbenem življenju na prelomu stoletja in kako pomembno mesto je Beethoven pri tem miselnem vzorcu imel, potrjujejo letniki med seboj tekmujočih glasbenih časopisov revolucionarnega leta 1848, tako 50. in vse do nadaljnjega zadnji zvezek *Allgemeine musikalische Zeitung* (*Splošnega glasbenega časopisa*) ter 28. in 29. zvezek *Neue Zeitschrift für Musik* (*Novega časnika za glasbo*). Uredništvo *Allgemeine musikalische Zeitung* je zadnji letnik začelo s programskim uvodnikom »Naklonjenemu bralcu«, v katerem je bilo načrtano tematsko težišče letnika: »Velika beseda našega časa se glasi: Napredek. Ta je najpomembnejši od vsega, kajti v njem se kaže naša najvišja usoda, gre za Božji ukaz na mars vsemu človeštvu.« V tej formulaciji zazveni ironija, posebno ker takoj sledi: »Če le vsi, ki besedo tekoče rabijo v ustih in peresu, tudi vedo, kaj pomeni.« Prav na koncu uvodnika, še na isti strani, srečamo opozorilo na knjigo o Mozartu Aleksandra Ulibiševa in odlomek iz nemškega prevoda s slavospevom Mozarta: »Njegov genij se je povzdignil do višin.« Označuje genija, ki »se uči iz sebe samega in iz vsakega dela potegne nauk

203 Prav tam, str. 85.

204 Prav tam, str. 192. Odgovorni za to so učitelji, kajti »poločaj in napredek umetnosti končno temeljita na izobrazbi; izobraževanje pa je najprej v rokah učiteljev.« Prav tam, str. 241.

205 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, zv. 1, 2. izd. Berlin 1863, str. 270.



za naslednje; tako ga to vodi v neprestan napredek.«<sup>206</sup> Tu se najavlja spor z Wilhelmom von Lenzom, do katerega je prišlo v naslednjih letih.<sup>207</sup>

Johann Christian Lobe, urednik *Allgemeine musikalische Zeitung*, je v letniku 1848 svojega časopisa objavil članek v desetih nadaljevanjih z naslovom »Napredek« (»*Der Fortschritt*«; zadnjih šest delov je posvečenih tretji simfoniji Nielsa W. Gadeja).<sup>208</sup> Potem ko se je v prvem prispevku zavzel za napredek in ga definiral, je v drugem prispevku prešel k Beethovnu: Beethoven je bil za Lobeja absolutni vrhunec napredka. V nemški tonski umetnosti ni mogel najti nič, za kar bi lahko trdil, da presega »napredek genija zadnjega najvišjega umetnostnega razodetja.«<sup>209</sup> Zato naj bi bilo sodobno razumevanje napredka v smislu nenehno stopnjevanega korakanja navzgor preprosto napačno: »Tako velikanskega napredka [kot v obdobju od Josepha Haydna do Beethovna] obdobje po Beethovnu ni doseglo.«<sup>210</sup> Umetnostnokritična publika, da »vse obstoječe stoji na že izdelanih, preteklih stališčih«, kot radi trdijo zagovorniki napredka, nasprotuje »cvetočemu svetu čudovitih tonskih del nekdanjih in sedanjih mojstrov, ki lahko zares sprožajo tonski užitek.«<sup>211</sup>

Če naj bi tretjič veljala fraza, da naj bi »v našem času našli mnogo povprečnega, votlega, brezvsbinskega, celo prav slabega, kar bi bilo treba pregnati«, bi to lahko samoumevno razumeli in »rekli za vse čase.«<sup>212</sup> Lobe je neprizanesljiv do glasbene kritike, ki po »kriku našega časa [zagovarja] napredek«,<sup>213</sup> ter ji

206 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), str. 2.

207 Alexander Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, Dresden 1843. – Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, 2 zv., Brüssel 1852–1855. – Alexander Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig 1857. – Lenz Beethovnu pripisuje »napredek v duhu«; to je »ideja, ki prek njega postane nazor«. Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, 2. del: *Der Styl in Beethoven*, Kassel 1855, str. 186.

208 Z Mendelssohnom je Lobe stkal prijateljske vezi. Johann Christian Lobe, »Ein Quartett bei Goethe. Erinnerung aus Weimars großer Zeit«, *Die Gartenlaube* (1867), zv. 1, str. 4–8.

209 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), str. 66.

210 Prav tam, str. 68.

211 Prav tam, str. 68.

212 Prav tam, str. 68.

213 Prav tam, str. 171.



očita »domišljavo samozadovoljstvo in precenjenost.«<sup>214</sup> Lobeja bi ne mogli imeti za »konservativnega«; zagovarja »religiozni napredek«, zavrača Cerkev in plemstvo ter se zavzema za meščanske ideale, ne da bi pri tem »imel vsakega kneza za sovražnika človeštva in njegovega napredka.«<sup>215</sup> Zavzema se za Hectorja Berlioza in Liszta, vendar povsem odločno nastopi proti Wagnerju.<sup>216</sup>

Nasprotno je Franz Brendel postal trobilo zgodovinske filozofije Richarda Wagnerja in se je jasno opredeljeval za stranko napredka. 28. zvezek *Neue Zeitschrift der Musik* iz leta 1848 se začne s »primerjavo značilnosti [...] Haydna, Mozarta in Beethovna«: »Vsi trije [...] že v svojih zunanjih razmerjih odražajo razvoj nemškega položaja in nemškega duha v zadnjih stoletjih.«<sup>217</sup> Beethoven se je pri tem približal najvišji stopnji samostojnosti, »svet, sklenjen v notranjosti individuuma [...], svet duha, ki sega onstran obstoječega.«<sup>218</sup> Brendel meni, da je Haydn ujet v »otroško-patriarhalne razmere«, Mozarta vidi kot »pisano raznolikost življenja«, medtem ko ga Beethoven vodi »v notranji svet duha«, tako da »najde izključno resnico.«<sup>219</sup> Na tem neomajnem temelju Brendel zavzame stališče do »vprašanj časa« in od glasbenikov terja politično angažiranje v smislu napredka:

Glasbeniki so bili vse preveč navajeni svojo glasbo razumeti kot odmaknjeno področje, ki stoji zunaj vseh zgodovinskih gibanj; premalo so stregli napredku svobode; nasprotno je imela konservativna stranka med njimi najbolj vnete privržence.<sup>220</sup>

214 Prav tam, str. 172.

215 Prav tam, str. 337.

216 Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1771–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk*, Göttingen 2002.

217 Franz Brendel, »Haydn, Mozart und Beethoven. Eine vergleichende Charakteristik«, *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 28 (1. januar 1848), str. 3.

218 Prav tam.

219 Prav tam.

220 Franz Brendel, »Fragen der Zeit. II. Die Ereignisse der Gegenwart in ihrem Einfluß auf die Gestaltung der Kunst«, *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 28 (22. april 1848), str. 193.

S tem dobi napredek jasno politično dimenzijo, predvsem zato, ker ga Brendel v paradoksalni formulaciji povezuje z nacionalno opredelitvijo. »Tonska umetnost je namreč svetovni jezik« in to je povzročilo, »da so glasbeniki preveč izgubili izpred oči nacionalni temelj, da so se udinjali v temelju napačnemu svetovnemu meščanstvu.«<sup>221</sup> »Globoko ukoreninjeno zlo« v »celotnem narodovem življenju« naj bi bilo, da »aristokratski značaj izobrazbe, njegova ošabnost« in »pomanjkanje zdravega ljudskega življenja« rojevajo razklanost, »aristokratska izobrazba pa zaostaja za zdravo ljudsko pametjo, za naravno svežino in zdravim občutkom.«<sup>222</sup> Namesto nujno potrebnega angažiranja pa pri tem »tonsko umetnost ogroža [ ... ] prazni formalizem.«<sup>223</sup> V boju s časopisom *Allgemeine musikalische Zeitung* Brendel leta 1848 ugotavlja, da pri »vprašanju o napredku« še ni »nobene organizirane stranke«, manjka pa »le še nekaj korakov, da bi lahko prišli do resnične stranke«. Vendar je nepravilno »terjati od glasbe tisto, kar se celo na političnem področju šele sedaj začinja.«<sup>224</sup> Nemška stranka napredka je bila ustanovljena leta 1861 in je sodila v nacionalno-liberalni tabor.

K njenim predhodnikom je spadala liberalna politika v Švici, h kateri se je prišteval angažirani pedagog Hans Georg Nägeli. Bil je odločen zagovornik Beethovna, o katerem je že leta 1826 menil, da je »čisto« glasbo »povzdignil iz novega« in »jo za vedno utrdil.«<sup>225</sup> S pogledom »na tako hiter in nezmotljivo napreden umetniški razvoj« naj bi Beethoven »kot pomemben umetnostni izumitelj«<sup>226</sup> končno postal »umetnostni junak novega stoletja v Bachovem duhu.«<sup>227</sup> Tako kot Nägeli je bil v smislu

221 Prav tam.

222 Prav tam, str. 194.

223 Prav tam, str. 195. Na tem mestu je mogoče najti številne slogane kulturnopolitičnih razprav 20. stoletja.

224 Franz Brendel, »Erwiderung, die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Hr. F. Hinrichs betreffend«, *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 28 (27. maj 1848), str. 256. [Z opozorilom s str. 255 na »št. 34 tega časnika in št. 15 Allg. Musik. Zeitung«]. Prim. tudi Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999, str. 29.

225 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart-Tübingen 1826, str. 187.

226 Prav tam, str. 192.

227 Prav tam, str. 196.

ljudskega prosvetitelja Johanna Heinricha Pestalozzija pedagoško dejaven tudi Wilhelm Christian Müller. Leta 1830 je novejšo obdobje (»Deseto obdobje, od 1800 do 1830«) v svojih *Uvodih v znanost o tonski umetnosti* (*Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*) opisal kot »vrhunec tonske umetnosti; najvišja instrumentalna glasba«, pri čemer je bil zanj »Louis v. Beethoven edini, najvišji«. <sup>228</sup> Gustav Schilling leta 1835 v svoji *Enciklopediji* (*Encyclopädie*) Beethovna označi kot skladatelja, »v čigar delih tonska umetnost doseže [...] bistveni razvojni trenutek; noben nadaljnji razvoj še ni presegel te ustvarjalnosti«. <sup>229</sup>

V drugi polovici 19. stoletja je postal pridevnik napreden za Beethovna obvezen, četudi ne nesporen. Pri tem se je glasbeni napredek kot pri Marxu pojavil v smislu organskega razvoja s kvazi naravoslovno-biološko utemeljitvijo. Louis Koehler je v Beethovnovih godalnih kvartetih videl niz del, »v katerih se hkrati glasbeno kristalizirajo vse srednje stopnje tistega velikega poteka napredka. Beethoven povezuje v sebi združena Haydna in Mozarta, da bi se tako prikazala v njegovi svet obsegajoči individualnosti.« <sup>230</sup> Tudi Wilhelm von Lenz je imel pred očmi Beethovnovе godalne kvartete, ko je o Godalnem kvartetu v e-molu, op. 59 št. 2, zapisal, da naj bi bil »kvartet okrepljen, zavedajoč se svoje svobode in višje sposobnosti za življenje, organski napredek v neskončno«. <sup>231</sup> Beethovnov »napredek v pisanju kvartetov« <sup>232</sup> dokazuje, da gre za enega »največjih duhov napredka«, in v celoti izkazuje »napredek v duhu«. <sup>233</sup>

228 Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Erster Teil: Versuch einer Aesthetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung*, Leipzig 1830, str. 4.

229 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, ur. Gustav Schilling, zv. 1, Stuttgart 1835, str. 513. Glede na razširjenost Schillingovega prepisovanja je težko ugotoviti pravo avtorstvo tega mnenja.

230 Louis Koehler, *Die Gebrüder Müller und das Streichquartett*, Leipzig 1858, str. 26.

231 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie. Vierter Theil: Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben. Dritter Theil: II. Periode op. 21 bis op. 100*, Cassel 1860, str. 40.

232 Prav tam, str. 16.

233 Prav tam, str. 136.

Zmerneje se je izrazil August Wilhelm Ambros, po katerem Beethoven ni sodil k skladateljem, ki »si želijo revolucionarni napredek«, temveč k tistim, ki so z »razširitvami veljavnega v skladu s pravili« prispevali k »mirni razširitvi glasbenega kraljestva«. <sup>234</sup>

Konec 19. stoletja je ideje o napredku vse močnejše prežemala evolucijska teorija. Ravno generacija, ki je muzikologijo utemeljevala kot univerzitetno vedo, je kazala kulturno-darviniistično temeljno usmeritev, kot lahko vidimo zlasti pri Arthurju Prüferju. <sup>235</sup> Hugo Riemann ji je sledil v svojih preglednih predstavitev <sup>236</sup> in posebej v svojem delu o Beethovnu. Zanj je bil »nosilec največjega napredka« na področju harmonije, pa tudi »pri napredku v razvoju ritmike«. <sup>237</sup> V standardnem delu o Beethovnu Alexander Wheelock Thayer ne razpravlja le o napredku pri razvoju mladostnih potez, <sup>238</sup> temveč tudi pri posameznih delih in zvrsteh <sup>239</sup> ter končno o »organškem napredku«. <sup>240</sup> Pri Riemannu je postala uporaba besede

234 August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, 2. izd., Leipzig 1865, str. 132. Tudi on zagovarja idejo napredka, ki naj bi se »kazala s stopnjevanim napredkom stopnje izobrazbe vse od primitivnih začetkov tonske umetnosti«. August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, zv. 1: *Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt*, Breslau 1862, str. XVII.

235 Helmut Loos, »Musikwissenschaft an der Universität Leipzig«, v: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, ur. Eszter Fontana, Wettin 2010, str. 265–284.

236 Prim. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898, 2. izd. Berlin 1920, posebej str. 118, 316 in 510.

237 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart 1901, str. 100.

238 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 zv., zv. 1, 3. izd., po izvornem rokopisu nemško predelal Hermann Deiters, revizija H. Deitersove (1901) nove predelave Huga Riemanna, Leipzig 1917, str. 149, 150 in 152. – Izdaja v angleščini: Alexander Wheelock Thayer, *The life of Ludwig van Beethoven*, ur. Henry Edward Krehbiel, New York 1921.

239 Prav tam, zv. 2, 2. izd., po originalnem rokopisu nemška predelava Hermanna Deitersa, z uporabo avtorjeve zapuščine ter predelavami Hermanna Deitersa, na novo obdelanimi in dopolnjenimi s strani Huga Riemanna, Leipzig 1910, str. 51, 82 in 144. – Prav tam, zv. 3, 2. izd., po originalnem rokopisu nemška predelava Hermanna Deitersa, z uporabo avtorjeve zapuščine, na novo obdelane in dopolnjene s strani Huga Riemanna, Leipzig 1911, str. 19.

240 Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben* (kot op. 230), zv. 5, 1. izd., na osnovi gradiva iz ohranjenih predelav in drugega gradiva nadalje izpeljal Hermann Deiters, ur. Hugo Riemann, Leipzig 1908, str. 23.

»razvoj« tako rekoč inflatorna,<sup>241</sup> pa tudi v glasbenozgodovinskem priročniku Guida Adlerja lahko beremo o »razvojnogzgodovinskem napredku« pri Beethovnu.<sup>242</sup> Anton Webern se kot promovirani muzikolog temu stališču brez zadržkov pridružuje in Schönbergovo šolo upravičuje z opozarjanjem na »evolucijo harmonskega«<sup>243</sup> in »vrhunec razvoja, ki ga je dosegel Beethoven«.<sup>244</sup> Nekoliko bolj zadržano se izraža denimo Leopold Schmidt.<sup>245</sup>

Predstave linearnega glasbenega napredka, ki so se širile še pred prvo svetovno vojno (denimo leta 1889 pri pomembnem neodarvinistu Augustu Weismannu), je zamenjala dihotomija reakcije in napredka. Zloglasen je postal spor med Theodorjem W. Adornom in Ernstom Krenekom o tem vprašanju.<sup>246</sup> Ujemal se je s teorijami napredka in teorijami propada<sup>247</sup> v interpretiranju zgodovine, ki so si svoj čas nasprotovale, hkrati pa bile zavezane istemu miselnemu vzorcu. S takimi dihotomijami je mogoče povezovati dialektične poglede, katerih dešifriranje zahteva precej truda, ne da bi to imelo večji spoznavni učinek.<sup>248</sup> Z Adornovo temeljno kategorijo napredka

241 Riemann »evolution of art-means« v izvirni angleški izdaji Thayerjevih Beethovnovih del, ki jih je oskrbel Henry Edward Krehbiel (kot op. 230), prevaja z »razvoj umetniških sredstev«, prim. Thayer, *Beethovens Leben* (kot op. 230), zv. 1, str. 361.

242 Alfred Orel, »Die katholische Kirchenmusik seit 1750«, v: *Handbuch der Musikgeschichte*, ur. Guido Adler, 2. izd. Berlin-Wilmersdorf 1930, str. 833–863, tu str. 850.

243 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (1933), ur. Willi Reich, Dunaj 1960, str. 23.

244 Prav tam, str. 31.

245 Leopold Schmidt, *Beethoven. Werke und Leben*, Berlin 1924, str. 137 sl.: »Beethoven ne sodi med tiste, ki si prizadevajo za napredek za vsako ceno, in novega zavoljo njega samega (kot Richard Wagner) mladim ni položil na srce.« O tradiciji in napredku na str. 138: »ta zmernost in previdnost pri iskanju novih poti«. O Beethovnovih poznih delih na str. 244 pravi, da »so najpomembnejši dosežen napredek v glasbenem razvoju«.

246 Theodor Wiesengrund-Adorno, »Reaktion und Fortschritt«, v: *Der Anbruch* 12 (1930), str. 191–195. – Ernst Krenek, »Fortschritt und Reaktion«, v: *Der Anbruch* 12 (1930), str. 196–200.

247 Walter Niemann, »Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt«, *Neue Zeitschrift für Musik* 88 (1921), str. 181. – Alfred Heuß, »Fortschritt, Entwicklung oder Wandlung in der Tonkunst. Zum 57. Tonkünstlerfest des A. D. M. in Krefeld«, *Neue Zeitschrift für Musik* 94 (1927), str. 405.

248 Tako je mogoče Adornovo stališče o glasbenem napredku brati kot »agonijo smrtno zaznamovanih«, prim. Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur »anderer Musik« im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009, str. 245–261.

glasbenega materiala se je spoprijel Kurt Blaukopf in jo kritično analiziral.<sup>249</sup>

Po drugi svetovni vojni je pomen naprednega Beethovna povsem zapadel vplivu blokvske politične delitve. V vzhodnem bloku so si Beethovna prilaščali kot »borca za družbeni napredek«,<sup>250</sup> v zahodnem pa kot »absolutnega glasbenika, ki ga ne slabi nobena 'poetska ideja'«, v tradiciji Eduarda Hanslicka in Hansa Pfitznerja.<sup>251</sup> Jubilejno leto 1970 je prineslo vrhunec družbenopolitične razprave, posebej sta vidik napredka tematizirala Harry Goldschmidt<sup>252</sup> in Hans Heinz Stuckenschmidt.<sup>253</sup> Hkrati je to leto označevalo prelom v recepciji Beethovna, saj se je družbenopolitični pomen vznesene umetnostne glasbe v smislu »projekta moderne«, s tem pa tudi Beethovna kot njenega izveska, odslej vse bolj izgubljal.<sup>254</sup>

Kratek prelet skozi tako kompleksno temo, kot je ideja napredka v recepciji Beethovna, odpira številna vprašanja, ki

249 Kurt Blaukopf, »Der Begriff des Fortschritts in der Musiksoziologie«, v: isti, *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, ur. Michael Parzer, Frankfurt a. M. 2010, str. 143–154, posebno str. 151.

250 Christian Lange, »Ludwig van Beethoven – ein Kämpfer für den gesellschaftlichen Fortschritt«, v: *Musik in der Schule* (1952), str. 17–21. Prim. Günther Diezel, *Funktion der Zeitschrift »Musik in der Schule« bei der Verwirklichung der Bildungs- und Erziehungsziele der sozialistischen Schule in der Deutschen Demokratischen Republik. Ein Beitrag zur Geschichte der Schulmusik in der DDR*, dis. Berlin 1971. – Prim. Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, zv. 1, Berlin 1961, str. 729–735: »Fortschritt und Reaktion im deutschen Musikleben«.

251 Friedrich Blume, članek »Romantik«, v: *MGG* 11 (1963), str. 785–844, tu str. 804.

252 Harry Goldschmidt, »Beethoven und der Fortschritt«, v: isti, *Die Erscheinung Beethoven*, Leipzig 1974 (Beethoven-Studien 1), str. 11–24.

253 Hans Heinz Stuckenschmidt, »Beethoven – Höhepunkt und Fortschritt«, v: *Beethoven im Mittelpunkt. Beiträge und Anmerkungen. Internationales Beethovenfest Bonn 1970. Festschrift*, ur. Gert Schroers, Bonn 1970, str. 13–40. Prim. tudi Karl-Heinz Köhler, »Beethoven und der Fortschritt«, v: *Ludwig van Beethoven 1770–1827*, ur. Hans Gunter Hoke, Berlin 1977.

254 Herbert Rosendorfer, »'Die letzte Welle, oder: Wann endet der Fortschritt?'; Festvortrag zur Eröffnung des Bonner Beethovenfestes 2003«, v: *Wege zu Beethoven. Sieben Bonner Reden zu den Internationalen Beethovenfesten 1999 bis 2003*, ur. Bürger für Beethoven. Gesellschaft der Freunde und Förderer der Internationalen Beethovenfeste in Bonn e.V., Bonn 2004, str. 82–98. – Izraza *progress in evolution* sta se v angleški literaturi o Beethovnu še vedno na enak način različno uporabljala kot v nemškem prostoru, prim. William Kinderman, *Beethoven*, Berkeley/ Los Angeles 1995, in David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, Yale University 1996.

zahtevajo predvsem natančnejšo razporeditev posameznih razpršenih opazk v vsakokratnih kontekstih. Izstopajo posamezne idejne povezave, kot denimo spoj napredka in svobode, ki opozarja na Friedricha Hegla, ter povezava s pojmom revolucija in evolucija, ki označuje povsem različne smeri, tudi tiste, ki so povsem ušle izpod nadzora, kot je raba pojma napredka v povezavi z idejami, procesi ali glasbenim materialom, pri čemer so posamezni parametri sami zase ločeni. Ne glede na njihovo razpršenost posamezni primeri dokazujejo, kako močno so pojem napredka prežemale evolucijsko-biološke ideje, ko govorimo o organskem napredku, organskem razvoju ali razvojnem napredku. Olepševanje in okraševanje, ki se ponuja iz različnih smeri, je temelj za polemike, ki presejajo muzikologijo in vsebino recepcijske zgodovine. Različne razlage se v glavnem nanašajo na osrednje premise »projekta moderne«. Poleg vere v napredek sodi k temu načelo sekularizacije, ki je vse od Adolpha Bernharda Marxa in Antona Schindlerja vodilo k zavračanju Beethovnovih krščanskih korenin, k njegovemu prištevanju k deizmu, naravni religiji in ateizmu, kar je mogoče posebej oprijemljivo zaznati v interpretacijah *Missae solemnis* v smislu »potujenega remekdela«. Recepcijskozgodovinsko prevladuje načelo avtonomije njegovih del kot čiste instrumentalne glasbe v smislu »opus perfectum et absolutum«, ki je terjalo zanikanje obstoja glasbene retorike v njegovih delih<sup>255</sup> ter hkrati v najvišji meri zagotavljalo racionalnost, njen razum in resnico. Če povzamemo, ti elementi ponujajo mojstrsko pripoved povsem v smislu zgodovinske velike zgodbe o meščanski identifikacijski utemeljitvi »moderne« kot človeške družbe na najvišji stopnji popolnosti.<sup>256</sup>

255 Prim. Hartmut Krones, *Ludwig van Beethoven. Sein Werk – sein Leben*, Wien 1999.

256 *Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*, ur. Konrad H. Jarausch in Martin Sabrow, Göttingen 2002.





## BEETHOVNOVO LETO 1970

Praznovanja jubilejev lahko izzovejo povsem različne reakcije: lahko gre za spomin na nekoga, ki je začrtal pot naslednjim rodovom, na dogodek ali usodno katastrofo, ki je zaznamovala prihodnost, na vzorno obnašanje ali zgrešeno napako, na velik uspeh ali grenak poraz. V skladu s tem spomine na rojstne dneve in dneve smrti pomembnih osebnosti različno obujamo glede na to, kako jih cenimo: dajejo povod za hvaležno počastitev ali neusmiljeno obsodbo, za navdušenje ali ogorčenje. Zgodi se tudi, da spominska leta preprosto pozabimo, da gredo, za razliko od intenzivnih spominov, skoraj neopazno mimo nas. V vsakem primeru je javno praznovanje nekega spominskega leta zelo poučno za vsakokratno ocenjevanje določene zgodovinske osebnosti ali preteklega dogodka. Med skrajnostmi lahko beležimo celo lestvico stopenj, ki nam služijo za merilo. Beethovnova spominska leta se od jubilejev drugih skladateljev razlikujejo po tem, da ne zbujajo pozornosti le na vsakih 100 ali 50 let, temveč tudi na 25 let: ob Beethovnovem 75. rojstnem dnevu so v Bonnu slovesno odkrili njegov spomenik, leta 1902, ob 75. letnici njegove smrti, pa so secesijski umetniki na Dunaju postavili znamenito razstavo z Beethovnovim kipom Maxa Klingerja in Beethovnovim portretom Gustava Klimta.

Duhovni pretresi prve svetovne vojne tudi Beethovne recepcije niso pustili nedotaknjene. Leta 1920 (150. rojstni dan) je sicer prvovrstni pesnik Hugo von Hofmannsthal v svojem govoru o Beethovnu nadaljeval češčenje skladatelja, pri čemer je opozarjal, da ni čas za praznovanje, temveč za zbiranje in graditev. Vendar so se ob tem oglasili zelo kritični glasovi. To je bil namreč čas mladinskega gibanja in njegove množične kritike meščanskega 19. stoletja, ki tudi Beethovna ni pustila nedotaknjene. Ferruccio Busoni je leta 1920 pisal (1922 objavljeni) spis *Kaj nam je dal Beethoven?* (*Was gab uns Beethoven?*), ki ga je Hans Heinrich Eggebrecht ocenil kot temeljni prispevek ter je skupaj z zapisi Igorja Stravinskega o Kurtu Weilu, Georgea Aurica in Mauricea Ravela vse do Ernsta Kreneka pomenil

široko zavračanje tradicije Beethovna med glasbenimi ustvarjalci.<sup>257</sup> Temu nasproti je stala neprekinjena vrsta apologij vodilnih literatov in muzikologov, ki so že prej in potem v naslednjem Beethovnovem spominskem letu 1927 znali premagati krizo. Omeniti velja predvsem Arnolda Schmitza, ki je s knjigo *Romantična podoba Beethovna (Das romantische Beethovenbild)* želel ponovno vzpostaviti zgodovinsko ustrezno razumevanje Beethovna.<sup>258</sup> S tem se je jasno razlikoval od apologetskih zapisov svojega časa, pri čemer mislim predvsem na francosko recepcijo Beethovna v podobi Romaina Rollanda,<sup>259</sup> pa tudi na Augusta Halma<sup>260</sup> in Felixa Hucha.<sup>261</sup> Seznam bi lahko še nadaljevali, bistvo pa je jasno: jubilejno leto 1927 je po krizi Beethovnovе recepcije iz leta 1920 prineslo ponoven vzpon, ki je z znanstveno refleksijo zagotavljal utrditev Beethovna kot nemškega duhovnega heroja s pravico do nezmotljivosti in z daljnosežnim religioznim značajem. V tretjem rajhu so razvili pobožanstvenje Beethovna in ga osmislili v smislu nacionalsocialističnega kulta vodje. S tem je bilo mogoče za nacizem navdušiti številne pripadnike izobraženega meščanstva.

Druga svetovna vojna te podobe sprva ni spremenila. Številni Nemci na Vzhodu in Zahodu so bili prepričani, da se nacionalsocialistična zloraba ni dotaknila in načela bistva njihove duhovne kulture. Njihova razlaga je bila politično motivirana in kontroverzna; tako sta nemško konferenco o Beethovnu leta 1970 določali dve nasprotujoči si podobi Beethovna. V Zvezni republiki Nemčiji je prišlo do povzdigovanja notranjega soočenja med tradicionalnim razumevanjem in progresivnim pogledom. Beethovnovо spominsko leto 1970 je postalo katalizator ne le razumevanja Beethovna, temveč celotnega razumevanja kulture. Na komunističnem Vzhodu je leta 1971 prišlo do previdne nove preusmeritve proti »kulturni dediščini«,

257 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz 1972, str. 8.

258 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik*, Bonn 1927.

259 Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris 1903; isti, *La vie de Beethoven*, Paris 1927; isti, *Ludwig van Beethoven*, Zürich-Leipzig 1927.

260 August Halm, *Beethoven*, Berlin 1927.

261 Felix Huch, *Der junge Beethoven. Ein Roman*, Ebenhausen b. München 1927.

na kapitalističnem Zahodu pa je razpravo mogoče videti v povezavi s tako imenovanim gibanjem 68. Apoteoza se je sprva povsod močno uveljavila, na Zahodu je bila široko podprta z glasbeno industrijo, usmerjeno v trg z velikimi produkcijami in vabljivimi ponodbami. To je obenem koristilo glasbenemu življenju zaradi nezmanjšanega interesa občinstva za Beethovno praznovanje, ne nazadnje pa sta se s tem uveljavili tudi mesti Bonn in Dunaj.

Beethovno rojstno mesto Bonn je ponudilo kar tri slavnostne glasbene cikle (2. do 8. maja, 12. do 26. septembra in 11. do 17. decembra). Tako so, samoumevno, na 33 koncertih ponujali izključno dela velikega sina mesta (v okviru bogoslužja je bila izvedena še Maša v C-duru). Med glasbeniki so nastopili: Wilhelm Kempff, Claudio Arrau, Arthuro Benedetti-Michelangelo, Géza Anda, Jörg Demus, Friedrich Gulda, Emil Gilels, Andor Foldes, Agnes Giebel, Dietrich Fischer-Dieskau, Pierre Fournier, Nathan Milstein, Wolfgang Schneiderhan, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Eugen Jochum, Otto Klemperer idr. Poleg koncertov so pripravili tudi mojstrske tečaje, priložnostne razstave in dokumentarni film. Objavljen je bil zbornik<sup>262</sup> z znanstvenimi prispevki Hansa Heinricha Stuckenschmidta, Erwina Ratzja in Josepha Schidt-Görga ter »s spremenimi besedami z opombami dirigentov in solistov«. Kratek zgled, vzet iz mnenja Eugena Jochuma, nakazuje prevladujoči ton prispevkov: »Človeškost je preprosto to, kar srečamo pri Beethovnu, duhovno oblikovana osebnost, nezamenljiva in nenadomestljiva v svoji enkratni tako-bitosti [So-Sein]« (str. 100). Znova je nastopil Erwin Ratz, da bi znanstveno utemeljil »Beethovno veličino«, »predstavljeno s primeri iz njegovih klavirskih sonat«. Kako malo je bil kot znanstvenik pripravljen ohranjati kritično distanco ali jo vsaj tolerirati, je mogoče razbrati iz pisma, ki ga je leta 1959 napisal v največjem razburjenju v razpravi s Friedrichom Blumejem in založbo Bärenreiter: ko je Blume iz njegovega članka »Mahler, Gustav« za enciklopedijo *Glasba v zgodovini in sedanjosti (Musik in Geschichte und Gegenwart)* črtal stavek »Glasba je višje razodetje kot vsa

262 *Beethoven im Mittelpunkt. Beiträge und Anmerkungen*, ur. Gert Schroers (1970).

modrost in filozofija«, ki ga je Bettina von Brentano položila v usta Beethovnu, ga je to napolnilo z »najvišjim ogorčenjem [...] (vsekakor je Bettina razumela več o Beethovnu, kot so v zadnjih 150 letih skupaj spravili vsi glasbeni strokovnjaki).«<sup>263</sup> Po analizi Beethovnovе romantične podobe Arnolda Schmitza bi človek take izjave izpod peresa znanstvenika ne smel pričakovati. Na tem mestu se pokaže tradicija muzikološke stroke kot vznesene znanosti o umetnosti, pri kateri gre za znanstveno utemeljevanje in definiranje najvišje umetnosti, ne pa za kritično zgodovinsko preučevanje.

Na Dunaju so Beethovnovо slavnostno leto obhajali v okviru Dunajskih slavnostnih tednov skupaj s praznovanjem 100. obletnice ustanovitve Glasbenega društva (*Musikverein*) in njegovega festivala. Ponudba koncertov Beethovnovеga jubileja od 22. maja do 19. junija je bila še zajetnejša kot v Bonnu in je poleg Beethovnovih vsebovala dela nekaterih drugih skladateljev. Kot izvajalci so med drugim nastopili Gwyneth Jones, Lucia Popp, Theo Adam (v *Fidelio*), Peter Schreier, Hermann Prey, Igor in David Ojstrah, Jörg Demus, Leonard Bernstein in Herbert von Karajan (v celoti morda ne tako izjemni kot v Bonnu). Ob tem so pripravili baletne uprizoritve, projekcijo filma *Ludwig van* Mauricia Kagla ter številne razstave, med katerimi je bila osrednja dunajska razstava o Beethovnu *Ogenj plamení* (*Die Flamme lodert*), ki se je zavestno navezovala na ustrezne razstave iz let 1920 in 1927:

Ne nazadnje podoba plamenečega ognja, ki se sam použiva, medtem ko svoji okolici daruje luč in osrečujočo toploto, prikliče prikazen mitološkega prinašalca luči Prometeja. In ali bi bilo mogoče ob vseh ustvarjalnih velikanih zahodne tonske umetnosti katero drugo umetniško osebnost, katere herojska bojevitost za razsvetlitev in povzdigovanje človeštva je bila plačana z lastnim

263 Erwin Ratz, »Brief vom 18. Juni 1959«, cit. po: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, ur. Anselm Gerhard, Stuttgart-Weimar 2000, str. 372.

nadčloveškim naporom, lažje primerjati s Prome-  
tejevo usodo kot prav Beethovna?!<sup>264</sup>

V *Almanahu Dunajskih slavnostnih tednov 1970* (*Allmanach der Wiener Festwochen 1970*), kjer je objavljena ta utemeljitev Beethovnovne razstave, so zbrani tudi drugi prispevki k Beethovnovemu jubileju, katerih skupni ton se jasno razlikuje od tega teksta, pa tudi od bonnskega slavnostnega zbornika. Že uvodni prispevek intendanta slavnostnih tednov Ulricha Baumgartnerja ima naslov *O težavi praznovanja Beethovna* (*Von der Schwierigkeit, Beethoven zu feiern*).<sup>265</sup> Poleg starejših besedil in treznih znanstvenih prispevkov se pojavljajo opazna kritična stališča: *Beethovnova slava – poskus odmitologiziranja* (*Beethovens Ruhm – Versuch einer Entmythologisierung*) Dominika Hartmanna in *Nagovor ob podelitvi Beethovnovnega prstana* (*Rede anlässlich der Verleihung des Beethoven-Ringes*) Friedricha Gulde. Če se Hartmann še povsem stvarno oklepa okvirov zgodovinske predstavitve Beethovnovne recepcije, gre pri Guldovem nagovoru za pamflet, namenjen dunajski akademiji, ki ji je zaradi njenega konservativizma odrekel pravico do podeljevanja časti z Beethovnovim imenom, saj naj bi bil veliki Beethovnov prispevek to, da je bil revolucionar. Način, kako so odgovorni ukrepali s svojim »enfant terrible« (prim. hvalnico Hansa Sittnerja), je mogoče najbolje opisati s takrat skovanim sloganom o »represivni toleranci«.

Vendar je škandal, povezan z Guldovo počastitvijo, v veliki meri prekrila reakcija, ki jo je Mauricio Kagel povzročil s filmom *Ludwig van*, ki ga je na televiziji predvajal Zahodnonemški radio Köln. Kagel je izhajal iz ideje, da bi kamermana – torej gledalca – kot ponovno obujenega Beethovna leta 1970 vodil na sprehodu po njegovem rojstnem mestu. Skladatelj zapusti ekspresni vlak z Dunaja in se po modernem Bonnu sprehodi do rojstne hiše (oziroma današnjega spominskega

264 Fritz Racek, »Zur Wiener Beethoven-Ausstellung 1970«, v: *Beethovenjubiläum. 100 Jahre Musikverein. Schauspiel festival*, ur. Kurt Blaukopf (*Almanach der Wiener Festwochen 1970*), Wien-München 1970, str. 100–103, tu str. 102. Natisnjeno tudi v: *Stadt Wien. Offizielles Organ der Bundeshauptstadt* 75 (25. Mai 1970), št. 21, str. 11 sl.

265 Prav tam, str. XVII.

mesta). Na trkanje mu odpre neznan vodnik (*Führer*), ki (kot pravi scenarij) »frapantno usodno spominja na nekega drugega nemškega Vodjo«. <sup>266</sup> Razstavne eksponate rojstne hiše so pripravili različni umetniki: med drugim kuhinja Josepha Beuysa (gospodinjski aparati in na grozljivke spominjajoči lijak, maščoba in prah), kopalnica Diterja Rota (z razpadajočimi Beethovnovimi doprskimi kipi iz maščobe in marcipana), ropotarnica Roberta Filiouja (knjige, partiture in druga tiskovina, zlasti Beethovnova in o njem), otroška soba Stafana Wewerka (popolnoma vegasta, brez enega samega pravega kota), dnevna soba Ursule Burghardt (oblečena v kovinsko oblogo) in končno glasbena soba Mauricia Kagla (običajna oprema, vendar vsa prepleljena z Beethovnovimi notami). Sledijo številni groteskni prizori, za filmsko glasbo so uporabljena izključno Beethovnova dela, nekateri odlomki iz njih so zmontirani zapored drug za drugim, vsekakor v instrumentaciji za naključni orkester, ki povsem spreminja izvirni zvok ter tako glasbo močno predrugači. Film se konča z odlomki iz Devete simfonije v izvedbi cirkuškega orkestra, pri čemer so prikazane slike iz kölnskega živalskega vrta.

To je bilo za številne Beethovnovе ljubitelje preveč, provokacija je uspela. Tako so se prav z užitkom s kulturnokritične strani oglasili ogorčeni glasovi, denimo Hilde Spiel v *Frankfurter Allgemeine Zeitung*:

Tistemu, ki izgubi živce, ko ob Zboru radosti iz Devete vidi dve mali opici pri igri, slona, divjo svinjno in kamelo, je bila v tem trenutku jasna nehumanost celotnega podviga. S tem so bili zanikani Aristotel, Erazem, Kant, dva do tri tisoč let težavnega vzpona v pojmovni svet, ki ga je Beethoven izrazil s svojo glasbo. [...] Nam je vsak Beethovnov doprski kip iz svinjske masti ljubši kot nečloveškost tega modnega dokumenta. <sup>267</sup>

266 Mauricio Kagel, »Drehbuch«, cit. po: Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln 1981, str. 12.

267 Cit. po: *Beethoven '70*, ur. Mario Wildschütz, Frankfurt a. M. 1970, str. 62. Podritve tega navedka v *FAZ* mi doslej ni uspelo najti.

Kagel se je v intervjuju za *Spiegel* branil pred obtožbami, da je naredil protibeethovnovski film. Dejal je, da mu Beethovnovno delo toliko pomeni, »da sem se odločil posneti film 'Ludwig van' in vzeti v zakup nesporazume.«<sup>268</sup> Na naslovnici revije *Spiegel*, kjer je bil objavljen ta intervju, je sicer pisalo: »Beethoven. Konec mita« (»*Beethoven. Das Ende von Mythos*«), v osrednjem prispevku *O ubogem B. (Vom armen B.)* pa so predstavili predvsem psihoanalitično osebnostno diagnozo zakonskega para Edith in Richarda Sterba.<sup>269</sup> Kako močno je bil Kagel angažiran pri svojem utemeljevanju kulturnokritične ocene Beethovnovnega spominskega leta 1920, se kaže v njegovi opazki, da bi se morali »v 20. stoletju boriti za 19. stoletje«, ter v njegovem predlogu: »Beethoven nekaj časa ne bo izvajal, da bodo tako lahko slušni živci, ki reagirajo na njegovo glasbo, okrevali.«<sup>270</sup> Težko je verjeti, da je s tem zavestno ponovil predlog Hansa Joachima Moserja, ki se je za premagovanje Beethovnovne krize afirmativno izrekel leta 1925/26.<sup>271</sup>

Kagel je film *Ludwig van* pozneje predelal v komorno glasbeno delo, »hommage Beethovnu«, pri čemer je kölnskemu *Ensemble für Neue Musik* pokazal filmsko sekvenco posnetkov iz njegove glasbene sobe, vse prelepljene z Beethovnovimi notami, to pa ponudil kot predlogo za muziciranje. V zasedbi za godala, klavir in pevca je Kagel to posnel tudi za ploščo,<sup>272</sup> svoj postopek pa je imenoval »metakolaž«.<sup>273</sup>

Kaglovo besedilo je bilo ob jubileju objavljeno tudi v brošuri *Inter Nationes*, kjer je bilo soočeno z glasovi drugih skladateljev. Leonard Bernstein je prispeval besedilo iz leta 1961, v katerem je v fiktivnem pogovoru med pesnikom in navdušenim

268 »'Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung'. Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel über Beethovens Musik«, *Der Spiegel* št. 37, 1970, str. 195.

269 Edith Sterba / Richard Sterba, *Beethoven and his nephew. A psychoanalytic study of their relationship*, New York 1954.

270 »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung«, str. 196.

271 Hans Joachim Moser, »Beethoven-Problematik«, *Die Musik* 18 (1925/26), str. 426, cit. po Eggebrecht, *Zur Geschichte*, str. 12.

272 Klüppelholz, *Mauricio Kagel*, str. 18–21.

273 Mauricio Kagel, »Zu 'Ludwig van'«, v: *Beethoven '70*, str. 56.



častilcem Beethovna igral navidezno vlogo *advocatus diaboli*. In res le navidezno, besedilo se namreč konča z naslednjim odlomkom:

L. B.: Beethoven poseduje resnično vrednost, nebeško obdarjenost, moč, da lahko ob koncu občutimo: Na svetu obstaja nekaj, kar je prav, kar drži in nenehno sledi lastnemu zakonu, ki mu lahko slepo zaupamo in nas nikoli ne pusti na cedilu!  
L. D. (Mirno): To zveni skoraj kot definicija Boga.  
L. B.: Tako je bilo tudi mišljeno.<sup>274</sup>

(To se povsem ujema z v celoti umetnostnoreligiozno držo, kot jo je Bernstein kompozicijsko izdelal denimo v muzikalu *Mass*.)<sup>275</sup>

Drugačno stališče je zavzel Karlheinz Stockhausen. Povabilo, naj pripravi predavanje ob Beethovnovem jubilejnim letu, je zavrnil s predlogom, da bi z nekaj prijatelji interpreti (Aloys Kontarsky, Johannes Fritsch, Alfred Alings, Rolf Gehlhaar in Harald Bojé) »nekega večera dolgo z igranjem meditirali o Beethovnovi glasbi«. <sup>276</sup> Na osnovi tehnike, ki jo je preizkusil v svojih *Kurzwellen* (*Kratki valovi*), se je Stockhausen lotil elektronske potujitve Beethovnovih del, pri čemer se je lotil tudi religiozne inscenacije samega sebe.

Če upoštevamo, kako močno je okoli leta 1970 načelo zvestobe delu vladalo umetnostnim vrednostnim merilom – v osnovi gre za religiozno neoprijemljivost –, ni čudno, da so Kagla in Stockhausena sramotili kot »skrunilca svetih podob«. Pogled nazaj v leto 1971 nam položaj opiše z naslednjimi besedami:

Noben slavnostni govor, nobena knjiga, nobena izvedba v Beethovnovem letu 1970 [...] nas ni

274 Leonard Bernstein, »Warum Beethoven?«, v: *Ludwig van Beethoven 1770/1970*, Bonn/Bad Godesberg 1970, str. 63.

275 Helmut Loos, »Leonard Bernsteins geistliche Musik. Chichester Psalms und Mass«, v: *Leonard Bernstein. Der Komponist*, ur. Reinhold Dusella in Helmut Loos (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien, zv. 8), Bonn 1989, str. 92–109.

276 Karlheinz Stockhausen, »Kurzwellen mit Beethoven«, v: *Ludwig van Beethoven 1770/1970*, str. 64.



spodbudila, da bi premislili svoj odnos do današnjega klasika, okamenelega v bronu. Bil je en televizijski film. [...] Ta je Beethovnovi verniki v njihovi na videz trdni veri tako močno omajal, da mu je butnilo nasproti odkrito sovraštvo povsod tam, kjer se je drznil pojaviti v brlogih tradicionalizma. [...] Kagel je posredno opozarjal na spoznanja pri filmu udeleženega glavnega ideologa glasbene avantgarde Heinza-Klause Metzgerja [...].<sup>277</sup>

69 strani obsegajoč zveščič, ki ga je izdala založba Fischer, tudi drugod označen kot »primerna teoretska razlaga umetniške počastitve Mauricia Kagla v njegovem filmu 'Ludwig van'«,<sup>278</sup> je kritiko Beethovnovoga kulta pripeljal do vrhunca. Metzger se je spotaknil predvsem ob napačno izvajalsko prakso: že prepočasni, zavlačevani tempi naj bi zbujali »afirmativne poteze, ki se držijo Beethovnovi glasbe, zlasti vse preveč znano tako imenovano 'privzdignjenost'«. Umetniško načelo pa je za Metzgerja »protest proti realnemu svetu«, »revolucionarna funkcija«, ki se izgubi, če glasbo »nevtraliziramo v kulturno dobro«. K temu sodi tudi »shematizirano poudarjanje tako imenovanih 'dobrih' taktovskih delov«, končno »element nadgradnje monopolne kapitalistične stopnje gospodarstva«, ki je »v državnem kapitalizmu Sovjetske zveze enako uraden kot na Zahodu«. Pri običajnih izvedbah lahko Beethoven postane celo popularen, vendar pač napačno.

Edina logična alternativa bi bila nič manj kot politična revolucija: odprava izobrazbenih privilegijev in njihovih predpostavk, represivnih delitev dela razredne družbe; to bi moglo končno utemeljiti tudi resnično, namreč na tehničnem spoznanju in ne manipulaciji utemeljeno popularnost

277 Heinz-Ludwig Schneides, »Der Pluralismus des Musiktheaters. Oper und Ballett in der Spielzeit 1970/71. 'Ludwig van ...' oder das Beethoven-Jahr«, v: *Ja-hresring* 18 (Köln 1971–72), str. 304 sl.

278 Xaver Richter, »Nicht à la Karajan. Essays über Beethoven«, *Christ und Welt* št. 47, 20. 11. 1970.

kompleksne glasbe, katere razumevanje zahteva precejšnje analitične sposobnosti.<sup>279</sup>

Očitno je, kako močno je bilo leta 1970 ukvarjanje z Beethovnom nazorsko utemeljeno, kot dokazuje do absurdnosti prignano argumentiranje vsake domneve povsem umetniško-estetske razlike: tistemu, ki ima v posesti pravi pomen Beethovna, to zagotavlja družbeno premoč, to načelo pa prežema tudi naskok na tradicionalno razumevanje Beethovna. Težko je jasneje pokazati, kako je religiozna funkcija glasbe kot zatočišča resnice leta 1970 zaznamovala tudi družbene povezave.

Vendar se je ta socialna drža ob odpravljanju razlik očitno razkrajala. *Razpad Beethovnovne biografije* (*Zerfall der Beethoven-Biographie*) je naslov članka Carla Dahlhausa, novembra 1970 objavljenega v *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, v katerem so zaznane težnje razkrajanja.<sup>280</sup> Zgodovina se ne ponavlja. Če jim je leta 1927 uspelo oblikovati Beethovnovno sakralno podobo, so poskusi očiščevanja leta 1970 vodili k zadržanosti. Naslednje jubilejno leto 1977 je to ponudilo v širši podobi, ki se vidi v poljubnem odobravanju ali zavračanju, ki pa ni več sprožalo čustvenega odziva. Celu tu samo nakazan konflikt v razumevanju Beethovna med Vzhodom in Zahodom, leta 1970 še močno čustveno zaznamovan<sup>281</sup> – kot pokaže Rainer Cadenbach v katalogu *Mythos Beethoven*<sup>282</sup> –, je bil leta 1977 sprejet prej z norčavim muzanjem. Čustva še naprej sprožajo športna tekmovanja, medtem ko je umetnostno področje, nekdaj enako reprezentativno pri družbenem tekmovanju, ta pomen izgubilo. V Nemčiji je to mogoče jasno videti v procesu združevanja po letu 1989: za razliko od 1870/71, ko je prišlo do narodne združitve prek ideje kulturnega naroda z Goethejem in Beethovnom kot

279 Heinz-Klaus Metzger, »Zur Beethoven-Interpretation«, v: *Beethoven '70*, str. 7–13.

280 Carl Dahlhaus, »Zerfall der Beethoven-Biographie«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* št. 272, 24. november 1970.

281 Leo-Karl Gerhartz/Dieter Rexroth, *Beethoven mal zwei: Das Jubiläumsjahr in Ost und West. Versuch einer innerdeutschen Bilanz*, oddaja hessenskega radia 25. februarja 1970.

282 Rainer Cadenbach, *Mythos Beethoven. Ausstellungskatalog*, Laaber 1986, str. 144.

vodilnima figurama, se ta ideja v politični razpravi praktično ni pojavljala. Leta 1995, ko se je za Beethovnov 225. rojstni dan ponujala sicer priljubljena priložnost za praznovanje, je Beethovno leto neopazno minilo. Mnogo bolj drastično se je izguba družbenega pomena pokazala v tem, da je bila podpora kulture očitno komaj še razumljena kot elementarna državna naloga v smislu državotvorne ideje kulturnega naroda in da je bila kultura vse bolj potisnjena v okvir zasebne pobude. O motivih in ozadjih tega pojava se mnenja močno razhajajo.

Morda se dogaja preprosto to, da religija izgublja neopazno in nedvoumno splošno družbeno veljavo, ko jo zaznamo kot religijo. Beethovno leto 1970 označuje nasilen prelom, ki je vodil v demitologiziranje resne glasbe v teološkem smislu.



## VODILNI LIK BEETHOVEN – PRIPOMBE K NEMŠKI MUZIKOLOGIJI V ZNAMENJU GIBANJA 1968

Leta 1970 je nemško Društvo za muzikologijo (*Gesellschaft für Musikwissenschaft*) vabilo na mednarodni muzikološki kongres v Bonnu. Muzikološki inštitut tamkajšnje univerze je imel 200. rojstni dan Ludwiga van Beethovna za dobrodošlo priložnost, da bi k jubileju, ki so ga izdatno praznovali po vsem svetu, v skladateljevem rojstnem mestu primaknil svoj univerzitetni prispevek. To jubilejno leto naj bi ostalo v spominu kot nepozabno, saj naj bi v zgodovini Beethovnovre recepcije pomenilo prelom, ki naj bi naznanil konec Beethovna v funkciji nespornega vodilnega družbenega lika. Mauricio Kagel je s televizijskim predvajanjem svojega filma *Ludwig van* izzval škandal, Karlheinz Stockhausen pa je v *Kratkih valovih* (*Kurzwellen*) grobo predelal Beethovnovre posnetke. Pri tem sta obe skladbi potujili Beethovnova dela, tako da ju je bilo v času razcveta načela zvestobe delu mogoče razumeti kot nizkotni in žaljivi. Resna glasba ali umetniška glasba v vznesenem smislu je v tem času v družbi zavzela položaj moderne umetnostne religije, vidik glasbenega zgodovinopisja, ki vse do danes ni izgubil na veljavi, pa nagovarja občestvo vernikov in znanosti o umetnosti v vznesenem smislu dodeljuje vlogo varuha resnice, razsojevalca med dobrim in slabim. Predstave nedotakljivega *opus perfectum et absolutum*, ki ga ustvarja *creator ex nihilo*, so pridevki Boga in izvirajo iz zgodovine religije. Šele od razsvetljenstva naprej so lahko označevale popolno naravo ljudi, denimo pri genialnih umetnikih, v 19. stoletju pa so povezane z evolucijsko vero v napredek. Beethoven ali, boljše, romantična Beethovnova podoba<sup>283</sup> je bila tako še leta 1970 najvišja družbena avtoriteta. To mnenje tudi ni bilo postavljeno pod vprašaj, ko je nemško študentsko gibanje v boju zoper avtoritete v vzgoji in izobraževanju (»Pod talarji – Zatohlost 1000 let«; »*Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren*«) napadlo

283 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin/Bonn 1927, Darmstadt 1978.

religiozno češčene vodilne like, da bi jih podvrгло reinterpretaciji v skladu z lastnimi ideali. V Kaglovem filmu je Hein-Klaus Metzger dialektično Beethovnovno interpretacijo izrazil v uvodnem pogovoru ob »Mednarodnem jutranjem kozarčku« (»*Der Internationale Frühschoppen*«) Wernerja Höferja, pri čemer je oster napad na tradicionalno negovanje Beethovnovne podobe sprožil z zahtevo po lastni, »pravi« Beethovnovni sliki, kot jo je srečal tudi drugod, ne nazadnje v tematski številki tednika *Der Spiegel*: »Beethoven. Slovo od mita« (»*Beethoven. Abschied von Mythos*«).<sup>284</sup> Ne, pri tem ni šlo za izvajanje demitologizacije, temveč za mojstrsko pripoved ali, bolje rečeno, za na novo napisan umetnostnoreligijski evangelij: Beethoven kot izhodišče njegovih edino legitimnih naslednikov, Arnolda Schönberga in njegove »Druge dunajske šole«.<sup>285</sup> Na tem mestu naj bo dovolj, če si skušamo ogledati slogan gibanja '68, da bi tako skicirali ozadje, pred katerim so se podobe Beethovnovnega leta 1970 – in ne le te – odvijale.<sup>286</sup>

Do družbenega preloma in upora zoper »establishment« je v (zahodno)nemški muzikologiji prišlo na bonskem kongresu

284 Helmut Loos, »Das Beethoven-Jahr 1970«, v: *Beethoven 2. Studien und Interpretationen*, ur. Mieczyslaw Tomaszewski in Magdalena Chrenkow, Kraków 2003, str. 161–169. Prim. tudi Beate Kutschke, »The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany«, *The Musical Quarterly* 14 (2011), str. 560–615.

285 Prim. tudi Doris Lanz, »Dodekaphonie als ‚Mythos‘. Zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts«, v: *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008*, ur. Laurenz Lütteken, Kassel etc. 2009, str. 205–219. – Isti, »'Avantgarde' als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschritftum nach 1945«, v: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, ur. Klaus Pietschmann in Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, str. 591–605. V celotni diskusiji o glasbenem kanonu je ostal izvor pojma iz cerkvenega prava večinoma slabo pojasnjen.

286 O odnosu med Novo glasbo in gibanjem '68 prim. med drugim Beate Kutschke, »Angry Young Musicians. Gibt es eine Sprache der musikalischen Avantgarde für 1968?«, v: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, ur. Martin Klimke in Joachim Scharloth, Stuttgart-Weimar 2007; ista, *Neue Linke und Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln-Wien 2007; *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, ur. Arnold Jacobshagen in Markus Leniger, Köln 2007; *Musikkulturen in der Revolte*, ur. Beate Kutschke, Stuttgart 2008; *Music and Protest in 1968*, ur. Beate Kutschke in Barley Norton, Cambridge 2013.

leta 1970. Če je bilo tu v tradicionalnem smislu več prostora namenjenega Beethovnovemu delu in osebnosti, je dodatek k simpoziju vendarle poskrbel za pričakovano odmevnost aktualnih muzikoloških vprašanj. V predgovoru k simpozij-skemu zborniku iz leta 1972 lahko tako beremo, da se »simpozijsko poročilo [...] od ostalih prispevkov loči po tem, da je zanj redakcijsko odgovoren le njegov urednik in da je bilo objavljeno samostojno že pred objavo celotnega kongresnega zbornika«. <sup>287</sup> Kot urednik je bil naveden Hans Heinrich Eggebrecht, uvodni prispevek pa je napisal Carl Dahlhaus. Medtem ko je Dahlhaus ponudil spravno primerjavo med zgodovinsko in sistematično muzikologijo, med idiografsko in nomotetično metodo kot tistima, ki se nanašata in kaže-ta druga na drugo, pa je Eggebrecht humanistični koncept muzikologije napadel kot zastarel. Govoril je o »prazni pod-jetnosti«, »birokratizaciji«, »slepi poslovnosti, množič-nosti in programirani nerelevantnosti«. <sup>288</sup> Sicer zagovarjani brezsmotrnosti humanistike je postavil nasproti sociološko usmerjeno muzikologijo, ki »svoj smoter reflektira iz oprede-litve in potreb sodobne družbe z vidika napredka in [...] išče točke (na primer v šoli) tam, kjer je lahko praktično družbeno uporabna«. <sup>289</sup> Eggebrecht meri, ne da bi to eksplicitno nave-del, na popoln zasuk muzikologije, ki opozarja na analogije z enajsto tezo o Feuerbachu (Karla Marxa): doslej je filozofija »svet samo različno interpretirala; prišli pa smo do tega, da ga spremenimo«. <sup>290</sup> Vendar mu je bilo jasno, da to, kar zah-teva oziroma kar imenuje »v razvoju muzikologije same«

287 *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, ur. Carl Dahlhaus, Hans-Joachim Marx, Magda Marx-Weber in Günther Massenkeil, Kassel etc. [1971], str. V. Ločeno so prispevki k simpoziju iz-šli kot: *Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Bericht über das Symposium im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesell-schaft für Musikforschung, Bonn 1970*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel etc. 1972.

288 Hans Heinrich Eggebrecht, »Konzeptionen«, v: *Bericht über den Internationa-len Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, str. 648–651, tu str. 649.

289 Prav tam, str. 650.

290 Ta namig je mogoče najti v: Hans Oesch [recenzija], »Reflexionen über Mu-sikwissenschaft heute. Ein Symposium. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u.a.: Bärenreiter 1972. 83 S.«, *Die Musikforschung* 25 (1972), str. 508–510, tu str. 508.

neizogiben nov koncept, pomeni prelom, ki ga »spoznavajo in poskušajo razrešiti predvsem tisti, ki so zrasli v starem, humanističnem konceptu.«<sup>291</sup>

Eksplozivnost kritičnega predloga v okviru družbeno-političnega predznaka konflikta med Vzhodom in Zahodom ni bila nič manjša, zato pa je bil ob problemu soočenja s preteklostjo kratkotrajno potisnjen vstran. Clytus Gottwald je s prispevkom, v katerem je muzikologijo označil kot odgovorno za brezupni položaj cerkvene glasbe, izzval silovit škandal, in sicer z lapidarno opazko: »Tisti pozitivizem, ki se omejuje na to, da zbira dejstva in jih objavlja, pušča za sabo ideološko izvotljen prostor, ki ga lahko zlahka zapolni občestvena ideologija, po kateri muzikologi po klofuti [Heinricha] Besselerja še toliko bolj željno hrepenijo, ker ta pozitivističnemu prostemu teku podeljuje prav tisti smisel, ki mu ga je sicer odrekla.«<sup>292</sup> Toda ta udarec je bil v strokovnih krogih kmalu hitro pozabljen, tako da je bilo ukvarjanje z zapuščino »tretjega rajha« prepuščeno akademskim izobčencem, kot so bili Fred K. Prieberg, Joseph Wulf in Hartmut Zlinsky, ki so, kot je znano, morali računati na napade.<sup>293</sup> Plahost upornih mladih muzikologov, da bi se resneje ukvarjali s to temo, je šele po nedavnih razkritjih o Eggebrechtovi nacionalsocialistični mladosti in njegovih vojaških funkcijah v drugi svetovni vojni postala resnično razumljiva.<sup>294</sup> Komajda pred iztekom

291 Eggebrecht, »Konzeptionen«, str. 651.

292 Clytus Gottwald, »Musikwissenschaft und Kirchenmusik«, v: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, str. 663–665, tu str. 664. Ob tem Anselm Gerhard v članku »Musikwissenschaft«, v: *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–1945*, ur. Frank-Rutger Hausmann s sodelovanjem Elisabeth Müller-Luckner, München 2002, str. 165–192, tu str. 168, piše, da so namigovanja Clytusa Gottwalda »izzvala ogorčen protest med njegovimi učenci [namreč Heinricha Besselerja] in drugimi uglednimi predstavniki stroke«.

293 O »drugem neuspehu« nemške muzikologije govori Ulrich J. Blomann: »Wie der Teufel das Weihwasser ...«, v: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*, ur. isti, Saarbrücken 2015, str. 9–15, tu str. 12.

294 Povzemajoče v: Boris von Haken, »'... vom lieben Gott' Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmarie«, *Die Musikforschung* 66 (2013), str. 247–264. »Der ‚Fall‘ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013«, v: prav tam, str. 265–269. Nadaljevanje v: isti, »Nationalsozialistische Studentenkarrerien«, *Österreichische Musikzeitschrift* 70 (2015), str. 51–60.



tisočletja je v stroki prišlo do obravnave nacionalsocialistične preteklosti.<sup>295</sup>

Zaenkrat, in pri tem se vračamo k izhodiščnemu vprašanju, se zdi očitno primerno iskati zdravilo proti nacistično skvarjenemu meščanstvu v tokovih političnih povezav. S predstavniki komunističnega vzhodnega bloka, denimo Zofio Lisso in Günterjem Mayerjem, je potekala živahna razprava, pravega idejnega vodjo pa so mladi muzikologi na Zahodu našli predvsem v predstavniku frankfurtske šole, ki je s svojo kritično teorijo odločilno zaznamoval gibanje '68. Theodor W. Adorno je imel kot učenec Albana Berga odlično glasbeno izobrazbo in se je v svojih filozofskih spisih prepričljivo zavzel za Novo glasbo. Očitno je zadel duha časa in navduševal s simpatiziranjem s prej izobčeno glasbo, in to ne le v krogih, ki so si želeli alternative, temveč je z osredotočenjem na napredno glasbo pospešil tudi izzvenevanje nacionalsocialistične države, tako da: »Če se človek voljno preda Adornovim tezam, lahko izkaže ideološko čisto vest.«<sup>296</sup>

295 *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, ur. Hermann Danuser in Herfried Münkler, Schliengen 2001. – *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, ur. Isolde von Foerster, Christoph Hust in Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001. – Michael Custodis, »Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren«, *Die Musikforschung* 65 (2012), str. 1–24.

296 Michael Walter, »Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft«, *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus*, str. 489–509, tu str. 493. Kdor je menil, da bi bilo mogoče ukvarjanje z Novo glasbo pravzaprav razumeti kot popravilo njene škode po njenem izgnanstvu v tretjem rajhu, je bil v zahodnonemški muzikologiji preganjan kot reakcionar in radikalni desničar. Tabu! Danes se je to spremenilo, prim. Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur 'anderer Musik' im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009. – Christoph Flamm, »Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen«, v: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, ur. Nina Noeske in Matthias Tischer, Köln etc. 2010 (*KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft* 7), str. 131–141, tu str. 132, zapiše, da naj bi zaradi »žgoče želje po pravičnosti in popravilu škode« nastala »potujena glasba druge vrste«. – Giselher Schubert, »Hindemith und Deutschland nach 1945. Eine Darstellung nach seinem Briefwechsel«, v: »Stunde Null'. Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003, ur. Volker Scherliess, Kassel etc. 2014, str. 67–87, tu str. 76: »Üspgeh dela Paula Hindemitha v povojni Nemčiji je očitno mogoče pripisovati nekakšni moralni kompenzaciji; v njem so trezno in brez iluzij spoznavali obratno podobo njegovega izobčenja v nacistični Nemčiji.«

Že v prvem javnem predavanju na kongresu, v »Poskusu o Novem pri Beethovnu« (»*Versuch über das Neue bei Beethoven*«), se je Kurt von Fischer z jasnim ciljem pred seboj usmeril proti Adornu kot zadnjemu navedenemu Beethovnovemu interpretu. Pri tem je navajal tisti odlomek iz njegovega »Uvoda v glasbeno sociologijo« (»*Einleitung in die Musiksoziologie*«), v katerem se Adorno jasno obrača proti teoriji zrcaljenja, ki jo je, kot je znano, branil Georg Lukács. Adorno vidi stvari povsem prav, ko piše:

S tem ko se njegovi [Beethovnovi] stavki podrejajo lastnim zakonom, ko se oblikujejo, negirajo, potrjujoče povezujejo sebe in celoto, ne da bi se ozrli navzven, postajajo podobni svetu, katerega moči premikajo; ne da bi s tem ta svet sami posnemali.<sup>297</sup>

Von Fischer tako pri Adornu opaža romantični glasbeni nazor, ki glasbo razglša za idealni protisvet. Neomenjena ostaja kritika romantične Beethovnovе podobe, katere znan primer je ponudil Arnold Schmitz.<sup>298</sup>

Adornov vpliv na nemško muzikologijo se je v tem času pri mladi generaciji že učvrstil. Njegovo zavzemanje za avantgardne skladatelje v Darmstadtu in njegovo uspešno prepričljivo prizadevanje za »Dunajsko šolo« sta ga naredila za neizpodbitno vodilno osebnost. *Filozofija nove glasbe* (*Philosophie der neuen Musik*) se je zavzemala za: »Schönberga in napredek« proti »Stravinskemu in reakciji« – kot sta naslovljeni obe osrednji poglavji. Trezno

297 Kurt von Fischer, »Versuch über das Neue bei Beethoven«, v: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, str. 3–13, tu str. 11.

298 Okoli leta 1970 se pojavi razprava Hansa Heinricha Eggebrechta *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz-Wiesbaden 1972. Eggebrecht kritizira knjigo Arnolda Schmitza – ne glede na njen znanstveni ugled in vrednost – kot »jasno motivirano«, in sicer z namenom čiščenja, protiromantičnega učinka dvajsetih let in poskusa, da bi »Beethovna umestil še v krščansko izkušen svet« (str. 13 sl.). V celoti se zdi, da Eggebrecht sam prej pripada vseobsegajočemu poizkusu recepcijske estetike v duhu »šole iz Konstanze«, kot pa da bi oblikoval kritično zgodovinsko sodbo. (Prim. Rainer Cadembach, »Der implizite Hörer? Zum Begriff einer Rezeptionsästhetik als musikwissenschaftliche Disziplin«, v: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, ur. Hermann Danuser, Laaber 1991, str. 133–164.)

povezujoče stališče je bilo zavrnjeno. Adorno takoj na začetku poroča o Schönbergovem prepričanju (formuliranem v predgovoru k njegovim *Trem satiram za mešani zbor (Drei Satiren für gemischten Chor)*, op. 28: »Srednja pot [ ... ] je edina, ki ne vodi v Rim.«<sup>299</sup> Ekstremizem je bil torej program, strogo se je bilo treba ograditi od »reakcije«.<sup>300</sup> Adorno je Schönbergov napredek videl uresničen v »evoluciji materiala«. Ko Adorno na osnovi »nemške evolucije glasbenega materiala«<sup>301</sup> s svojo apoteozo Schönberga in Dunajske šole, ki jo izenači z dunajsko klasiko v njenem socialnem priznanju in pomenu, Schönberga predstavi kot Beethovnovnega edinega legitimnega naslednika, v celoti ne načinja absolutne vrednosti in hierarhije nemških skladateljev, temveč zamenja zgolj utemeljitev. Ravna torej tako kot Marx v razmerju do Hegla, stvar namreč zasuka (postavi jo z glave na noge), temeljnih premis pa ne spremeni. (Podobno je mogoče opaziti pri glavnih zagovornikih študentskega gibanja, ki se množično upirajo samovoljni profesorski oblasti, da bi si zagotovili ustrezne represivne položaje z zamenjanimi predznaki.)

Adornova glasbena filozofija je bila po 50. letih 20. stoletja v Nemčiji široko sprejeta in je v 70. letih imela močan odmev v publicistiki, kot je mogoče jasno videti denimo v zbirki *Glasbeni koncepti (Musik-Konzepte)*, ki sta jo urejala Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn. Kot muzikološko strokovno stališče jo je uveljavil predvsem Carl Dahlhaus. Ta je že leta 1967 v *Glasbeni estetiki (Musikästhetik)* simfonično pesnitev ocenjeval s pomočjo kategorij »progresivno – regresivno«.<sup>302</sup> V istem času je objavil prispevek *O glasbenem kiču (Über musikalischen Kitsch)*,

299 Theodor W. Adorno, »Philosophie der neuen Musik«, v: GS 12, Frankfurt a. M. 1975, str. 13. Mlade generacije so komaj še razumele te temelje muzikološkega dela tega časa in zato povsem upravičeno zahtevale »srednjo pot med moralno slepoto in ideološko paranojo«. Christoph Flamm, »Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung«, str. 135. Prim. tudi Matthias Tischer, »Musikgeschichte schreiben für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts«, v: prav tam, str. 5–19.

300 Prim. tudi kritiko Dirka von Petersdorffa, *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a. M. 2001, str. 33.

301 Theodor W. Adorno, »Musikalische Schriften V. Zum Stand des Komponierens in Deutschland«, v: GS 18, Frankfurt a. M. 1984, str. 134f. Prim. v novejšem času tudi Friederike Wißmann, *Deutsche Musik*, Berlin 2015.

302 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, str. 96.

v katerem je natančno prevzel vrednotenje iz Adornovih *Glasbenih blagovnih analiz* (*Musikalische Warenanalyse*) iz 30. let ter jim – opremljenim z analitičnim videzom – pripisal veljavo znanstvenega spoznanja.<sup>303</sup> Njegov nauk je kot urednik uporabil za vodilo *Novega muzikološkega priročnika* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*), za katerega je med drugim leta 1980 prispeval 6. zvezek, *Glasba 19. stoletja* (*Die Musik des 19. Jahrhunderts*). V njem je mogoče najti skorajda vse stare predsodke proti francoskim in vzhodnoevropskim skladateljem, ki tvorijo neslavno stalnico nemškega glasbenega zgodovinopisja vse do diktatur 20. stoletja. 6. zvezek *Priročnika* lahko v razmerju do Dahlhausovih zgodnejših spisov razumemo tako, kot je to razumela Ute Lemm za področje sistematične muzikologije:

Za področje 'glasbene sociologije' sta posebej značilna teksta [kongresni zborniki] 'Bonn 1970' in 'NHbMW' [*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*].<sup>304</sup> Prvi, zgodnejši tekst je namreč odraz neposredne razprave, medtem ko dobrih 10 let pozneje natisnjen tekst *Priročnika* očitno izoblikuje standardizacijo diskurza.<sup>305</sup>

Dihotomija napredek – reakcija tvori jasno spoznavno temeljno strukturo razprave Hermanna Danuserja *Glasba 20. stoletja*

303 Carl Dahlhaus, »Über musikalischen Kitsch«, v: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, ur. isti, Regensburg 1967, str. 63–67. Prim. Helmut Loos, »Deutsche Musikwissenschaft zwischen Philosophie und Geschichte«, v: *Musicologica Olomucensia IV. De consortiis musicis et musicorum sicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status* (Acta universitatis Palackianae Olomucensis 17 – 1998), Olomouc 1998, str. 51–58.

304 *Systematische Musikwissenschaft*, ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber, Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv. 10).

305 Ute Lemm, *Musikwissenschaft in Westdeutschland nach 1945: Analysen und Interpretationen diskursiver Konstellationen*, dis. Bonn 2005, str. 24. <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0616/0616.pdf> (14. 10. 2015) Popolnoma ignorirano je ostalo delo Manfreda Vetterja *Untersuchungen zu musikästhetischen Positionen von Carl Dahlhaus*, dis. tkp. Greifswald 1977 (prijateljski napotek Martin Thrun). Doslej še nisem imel vpogleda v: *Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“. Eine Re-Lektüre*, ur. Tobias Janz in Friedrich Geiger, Paderborn 2015. H kritiki prim. tudi Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln-Weimar-Wien 2014, posebej str. 407–418.

(*Die Musik des 20. Jahrhunderts*), ki je bila sprejeta kot 7. zvezek v zbirki *Novega muzikološkega priročnika* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*). V letu njegove objave, 1984, je bil postmoderni duh časa že tako v modi, da se avtor ni mogel izogniti kritični refleksiji problematike; legitimiral se je s tem, da se je na daleč izognil vse preveč jasni pojmovnosti oziroma črno-belim označevanjem. Danuser je sicer izrazil nujnost »preverjanja pretiranih tendenc kompozicijske, socialne in institucionalne zgodovine«<sup>306</sup> v korist ustrezne predstavitve skladateljev, šol ali nacionalnih glasbenih kultur, izključeval pa je denimo kategorijo zvrsti, saj se ji je odrekel še pred kategorijo glasbenega umetniškega dela. Kot piše na začetku, »kategorijama novega in napredka« ne velja odreči »pomena pri kazanju smeri razvoja«, ki sta ga »brez dvoma imeli v 20. stoletju«.<sup>307</sup> S tem se Danuser preusmeri na področje »umetne glasbe« (izrazu »umetniška glasba« se zavestno izogne), ki mu prida »tudi določene tipe funkcionalne glasbe«, toda ne tistih,

pri katerih je estetika okrnjena za doseganje drugih ciljev – naj gre za ‘glasbo na delovnem mestu’, ‘glasbo v kavarni’, ‘glasbo v reklamah’ ali za kate-  
rega od številnih drugih funkcijskih tipov, ki se  
posledično razraste v neznosno trajno akustično  
nadlegovanje.<sup>308</sup>

Samo z odporom in vse do bolečinske meje, ki jo sam določi, relativizira paradigmo avtonomije absolutne glasbe. Na posebne pojavitve historizma v glasbenem življenju, aktualizirajočo interpretacijsko umetnost, osupljive tehnične novosti in kulturno industrijo v glasbeni zgodovini 20. stoletja Danuser sicer opozori, vendar jih izključi »v korist zgoščene predstavitve zgodovine sodobne glasbe«.<sup>309</sup>

306 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 7), str. 3.

307 Prav tam, str. 1.

308 Prav tam, str. 3.

309 Prav tam, str. 9. H kritiki Danuserjevega *Priročnika* (*Handbuch*) prim. tudi Volker Scherliess, »Vorwort«, v: »Stunde Null«. *Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule*

Temeljna načela napredka in avtonomije pri Danuserju so dijo v osnovno miselno zalogo moderne, ki ji kljub številnim pomislekom ostaja zvest. To velja tudi za glavino muzikoloških publikacij generacije '68 in njen diskurz, ki poteka v kartelu medsebojnega navajanja in prek tega zaznamuje tudi pogled na nemško muzikologijo od zunaj. Kako se je lahko tovrstno usmerjanje splošnega mnenja razvilo v svobodni družbi, postane jasno po miroljubni revoluciji v nizu zgraditve zgodovine stroke. Avtonomija in nadzor sta bila osrednja pojma, s katerima so v NDR in ZRN preučevali kulturo znanosti.<sup>310</sup> Pri tem se pogosto – presenetljivo – izkaže, da lahko na t. i. svobodnem Zahodu opazimo povsem podobne fenomene kot v državno vodenem upravljanju znanosti prek socialistične stranke.<sup>311</sup> Pri tem igrajo posebno vlogo pozicije moči, ki so v visoki politični razpravi uporabljene za to, da bi oblikovale »šolo« in prek v cilj usmerjene politike zaposlovanja utrjevale lastne znanstvene pozicije. Pri znanstvenem podmladku se to kaže v obliki prilagoditve zavoljo lastnih

Lübeck 24–27. September 2003, ur. isti, Kassel etc. 2014, str. 7–12, tu str. 11. – Postopek izključevanja je bil tako že v letu objave deležen napada, ko je Frieder Reininghaus objavil recenzijo *Priročnika »Kronana kupola ali poševna gradnja?»* (*Krönende Kuppel oder schiefer Anbau?*) in avtorju očital lastno naklonjenost: »Neumnost postane laž, če ta avtor vse oblike glasbe, ki jih ne opazuje in obravnava, pavšalno označi kot 'tisti glasbeni šund, ki komaj preživi dan svoje razprodaje, da bi naredil prostor novemu'. Koliko glasbe, ki jo avtor povišuje na raven 'resna', preživi dan svoje praižvedbe? In celo, če bi bilo drugače: Od kdaj je minljivost določene umetniške oblike kriterij, ki znanstveno ukvarjanje zamenjuje z lastnim vlažnim raziskovalnim govorčenjem in se tako sme znebiti problemov? Ali je to, kar je 'znosno' za profesorska ušesa, sedaj odločilna vrednostna instanca?« Frieder Reininghaus, »Krönende Kuppel oder schiefer Anbau? Hermann Danusers 'Die Musik des 20. Jahrhunderts'«, v: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. oktober 1984. Prijateljski napotek Martina Thruna.

310 *Autonomie und Lenkung. Die Künste im doppelten Deutschland. Bericht über das Symposium der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, der Sächsischen Akademie der Künste und des Zeitgeschichtlichen Forums Leipzig. Leipzig, 4. bis 6. April 2013*, ur. Detlef Altenburg in Peter Gülke, Leipzig 2015.

311 Kakšno vlogo je pri tem igrala »hladna vojna«, obravnava med drugim zbornik *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.-12. März 2013*, ur. Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, posebej Anne C. Shreffler, »Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of Politically Engaged Avant-garde«, v: prav tam, str. 46–59. – Prim. tudi Ulrich J. Blomann, *Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–1947*, dis. Dortmund 2008.

možnosti za kariero. Morda že v času študija vlada socialni pritisk, da bi sledili t. i. zgledom. Graditev skupnosti se nato nadaljuje po koncu študija v znanstveni praksi v obliki simpozijev in publikacij.

Ekskurz: Značilen primer tega je diskusija o glasbenozgodovinskem pomenu cerkvenih tonskih načinov v obdobju vokalne polifonije. Carl Dahlhaus je leta 1966 objavil svojo habilitacijo o nastanku harmonske tonalitete. Že naslov izdaja, da je zanj dur-molovska tonaliteta cilj zgodovinskega razvoja, v katerega naj bi se usmerili skladatelji 16. stoletja.<sup>312</sup> Osem let pozneje se pojavi knjiga Bernharda Meierja *Tonovski načini klasične vokalne polifonije (Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie)*, ki je v veliki meri nasproten prikaz in kritika.<sup>313</sup> Meier s pomočjo v virih potrjene ponazoritve dokazuje, da so tonovski načini še po letu 1600 po lastni logiki prežemali harmonijo vokalne polifonije. Polemika je potekala v več številkah revije *Die Musikforschung*, in kot je v dobri znanstveni praksi v navadi, je diskusija počasi ponehala. Meierjeva knjiga je bila kaj kmalu razprodana in doslej ni doživela ponatisa. V priročniku Ludwiga Finscherja *Glasba 15. in 16. stoletja (Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts)* je mogoče dvakrat najti napotek na Meierja. Meier sam je še naprej objavljaj, vendar večinoma v tujini. Dahlhausovo delo je bilo leta 1990 posthumno izdano v ZDA v angleškem prevodu,<sup>314</sup> čeprav je Meierjevo delo medtem postalo splošno priznano kot pravilnejše.<sup>315</sup> Šele leta 1992 je založba Bärenreiter kot učbenik objavila Meierjevo predstavitev starih tonovskih načinov, vendar pa problem ni bil povsem ustrezno predstavljen na področju instrumentalne

312 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, disertacija, Kiel 1966.

313 Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

314 Carl Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton etc. 1990. Prim. Hartmut Krones [recenzija], »Carl Dahlhaus, Studies on the origin of harmonic tonality«, v: *Die Musikforschung* 47 (1994), str. 183.

315 Siegfried Gissel, »Die Tonarten vor und nach 1600 und ihre Akzeptanz in der gegenwärtigen Musikgeschichtsschreibung«, v: *Musica disciplina. A yearbook of the history of music* 48 (1994), str. 15–67. – Franz Sautter, *Die Musikwissenschaft in Forschung und Lehre. Kritik einer bürgerlichen Wissenschaft*, Norderstedt 2010, Dahlhausove »teorije tonalnosti [...] označi kot rdečo nit samovoljne interpretacije zgodovinskih dejstev« (str. 215).



glasbe;<sup>316</sup> leta 2014 je izšla 5. izdaja. Ali tu ne gre za to, kako se lahko v svobodni družbi za določeno obdobje z zamolčevanjem in izpodirivanjem nasprotnega stališča (oziroma stališč) ohrani nauk, ki ga ni mogoče braniti?

Teleološka zgodovinska podoba, ki jo je Dahlhaus zasnoval pri prikazu tonalitete v 16. stoletju, prežema vse njegovo pisanje, še posebej njegovo razumevanje Beethovna.<sup>317</sup> Napredek in avtonomija sta tudi tu vodilna pojma moderne, ki ju pritegne. Baročna tradicija pri Beethovnu, kot jo je Warren Kirkendale dokazal za *Missa solemnis*, za Dahlhausa ne velja, na tem mestu se povsem strinja z Adornom in njegovo oceno »potujenega glavnega dela«. <sup>318</sup> Zgodovinski problem recepcijske zgodovine, s katerim se je ukvarjal Arnold Schmitz, je Dahlhaus prezrl; v spisu *Romantična podoba Beethovna (Das romantische Beethovenbild)* je opazoval izključno voljo po uničenju mita, ne pa temeljnega nastavka za zgodovinsko obnovo različnih recepcijskih plasti.<sup>319</sup> Sicer je Dahlhaus Schmitzovo pisanje posplošeno odpravil kot tisto, ki izhaja »iz nekoliko diferenciranega pojmovanja romantike«. <sup>320</sup> Z moderno tesno povezana miselna figura sekularizacije cerkvene glasbe in sakralizacije instrumentalne glasbe predstavi stalnice Beethovnovne podobe, v

316 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u.a. 1992, 1994, 2000, 2005, 2014. Omejitev avtorja na instrumentalno glasbo lahko razumemo samo kot dopolnilo razprodane knjige iz leta 1974, ne kot zamenjavo.

317 To velja tudi za zgodovino »po Beethovnu«. Prim. Stefan Keym, »Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des 'zweiten Zeitalters der Symphonie'«, v: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, str. 482–517. Keymovo kritiko Dahlhausovega normativnega postopka je brez omembe vrednega odmeva formuliral že Siegfried Kross, »Das 'Zweite Zeitalter der Symphonie' – Ideologie und Realität«, v: *Probleme des symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht*, ur. isti, Tutzing 1990, str. 11–36. V novejšem času se je kritika močno razširila; prim. tudi Frank Hentschel, »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, v: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, str. 72–85; Hentschel Dahlhausovo metodo označi kot »manipulativno« (str. 72).

318 Helmut Loos, »Zur Rezeption der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven«, v: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998), str. 67–76.

319 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv. 6), str. 62.

320 Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, str. 314.



katero ni v jedru podvomilo niti gibanje '68.<sup>321</sup> Naslednji kamen spotike je bil Schmitzov spis *Slikovitost na besede vezane glasbe Johanna Sebastiana Bacha (Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950)*, v katerem je opozoril na glasbeno retoriko in njen nauk o figurah. Dahlhaus ni upošteval »častitljivih nerazumljivih tehnik alegorije«,<sup>322</sup> saj niso ustrezale načelu avtonomije.

Kot kaže, ne obstaja večje zanimanje za temeljno obravnavo zgodovine stroke in njene nacionalsocialistične povezave. Dahlhaus je z na videz ponižno gesto o svoji generaciji rad govoril kot o škratih, ki stojijo na ramenih velikanov in zato lahko dlje vidijo.<sup>323</sup> Fascinirala ga je veličastnost izjemnih osebnosti, ordinarijev in nadljudi v stroki, visoko proslavljenih s standardnimi deli, s katerimi so začrtali pot. Pri tem je bilo prezrto, da so skorajda vsi v tretjem rajhu zaposleni profesorji stali vsaj v bližini sistema,<sup>324</sup> ignorirane pa so bile tudi znanstvene posledice tega dejstva. (Adorno je uspešno gojil celo nekakšno strateško partnerstvo z Müller-Blatauom.)<sup>325</sup> Temu bi se morda lahko približali, če bi iskali neoporečne predstavnike stroke, ki se niso kompromitirali. Kot prvega bi veljalo imenovati Arnolda

321 Nasprotja nemške muzikologije se vzorčno odražajo v delih, ki sta izšli skoraj hkrati: vzneseni znanosti o umetnosti sledi Bernd Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*, Stuttgart 2006; temeljno kritiko, ki tej knjigi spodmakne (zgodovinska) tla, formulira Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M.–New York 2006. O položaju diskusije prim. *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, ur. Michele Calella, Stuttgart etc. 2013.

322 Carl Dahlhaus, v: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. Notation*, Mainz 1965, str. 31.

323 Prispodoba Bernarda iz Chartresa iz zgodnjega 12. stoletja.

324 Michael Malkiewicz, »Personalentscheidungen an Musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945. Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte«, *Muzikološki zbornik [Ljubljana]* 49 (2013), str. 97–117. Prim. Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München etc. 2006. – *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955* (CD-ROM), ur. Jörg Rothkamm in Thomas Schipperges, München 2015.

325 Michael Custodis, »Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau. Strategische Partnerschaft«, *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), str. 185–208.

Schmitza, ki mu je Herber Gerigk, zglasen nacionalsocialist in avtor *Leksikona Judov v glasbi* (*Lexikon der Juden in der Musik*), leta 1944 napisal negativno strokovno mnenje za urad Rosenberg.<sup>326</sup> Vendar Schmitza niso prezrli samo von Fischer, Dahlhaus in Danuser, temveč ga je še Albrecht Riethmüller, skupaj z Gustavom Beckingom in Ernstom Bücknom, postavil v (skrajno desni) kot šovinističnega Beethovnovega kulta.<sup>327</sup> Njegova zavrnitev ni v ničemer objektivno utemeljena, temveč mnogo bolj izhaja iz političnih predsodkov do predstavnika »reakcije«, saj se je nanašala tudi na Carla Schmitta. Ta obsodba je pozneje doletela tudi njegove učence, kot na primer Güntherja Massenkeila, ki je leta 1970 pripravil Beethovnov kongres, posebno zato, ker se je osredotočal zlasti na cerkveno glasbo in oratorij, na zvrsti, ki nasprotujeta modernim načelom avtonomije in sekularizacije.

Eggebrechtova zahteva iz leta 1970 po muzikologiji, ki bi »lahko bila družbeno praktična«, <sup>328</sup> očitno precej močnejše meri na družbeno oblast kot na rešitev iz izolacije po lastni krivdi. »Breznamensko« humanistiko je namreč lahko kritizirati kot prazno, birokratsko in nerelevantno ter se pri tem ne dotakniti jedra njene družbene naloge, ki se kaže v smislu informativne in nevtralne instance v sodobnem kresanju mnenj. Vendar ima pri tem skromno in zadržano vlogo, ki ne zadošča izpostavljeni zahtevi po pomenski suverenosti, ko gre za družbeni ugled in moč.

326 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, verzija 2004, str. 9128. Urad Rosenberg (*Amt Rosenberg*) je sicer oznaka za Urad za kulturno politiko in nadzor glavnega ideologa nacionalsocializma Alfreda Rosenberga (op. prev.).

327 Helmut Loos, »Arnold Schmitz as Beethoven Scholar: A Reassessment«, *The Journal of Musicological Research* 32 (2013), str. 150–162. – Isti, »Gegen den Strom der Zeit: Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)«, v: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Zv. 13, Leipzig 2012, str. 232–244.

328 Eggebrecht, *Konzeptionen*, str. 650.

## K BRAHMSOVI RECEPCIJI BEETHOVNA

Komaj katero glasbenozgodovinsko spoznanje se zdi tako gotovo in samoumevno kot Brahmsovo nasledstvo Beethovna.<sup>329</sup> V številnih prispevkih je odnos Brahmsa do Ludwiga van Beethovna opisan vse do najmanjših podrobnosti; skrbno je pretehtano, v kolikšni meri gre za odvisnost ali osvoboditev od velikega vzornika.<sup>330</sup> To se v prvi vrsti nanaša na kompozicijsko ustvarjanje, posebej na simfonije. Splošno znana sta oznaka Hansa von Bülowa o »Deseti« in Brahmsov oster komentar, da pritožbo njegove »Prve« zoper Beethovno »Deveto« »vsak osel takoj sliši«.<sup>331</sup> Bolj ko so se tenkočutno poglobljali v kompozicijske poteze, redkeje so bila postavljena iz tega izhajajoča vprašanja, tako da je paradigma absolutne glasbe pridobila še izključujočo veljavo. Vse preveč samoumevno je bil Brahms vključen v vrsto velikih »B-jev« nemške glasbe, Bach-Beethoven-Brahms, kot da bi bilo preverjeno kulturnopolitično ozadje tega naštevanja mojstrov. Temelj tega je kulturno-darvinistično izostren projekt moderne, zgodovina, ki naj bi bila najpomembnejši, najvrednejši del človeštva. Vse drugo se zdi stranskega pomena in manj vredno, ne vredno znanstvene pozornosti.

329 Ludwig Finscher, »Kunst und Leben. Bemerkungen zur Kunstanschauung von Johannes Brahms«, v: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, ur. Friedhelm Krummacher in Michael Struck, München 1999, str. 31–41. – Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*, Stuttgart 1999, str. 92: »Beethoven kot 'središčno sonce modernega tonskega sveta'«.

330 Prim. Constantin Floros, »Brahms – der zweite Beethoven?«, v: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983*, Laaber 1984 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 7), str. 235–258. – Armin Raab, »'... wenn man immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.' Brahms und Beethoven«, v: *Die Orchesterwerke von Johannes Brahms*, ur. Renate Ulm, Kassel etc.-München 1996, str. 50–59. – Mark Evan Bonds, *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge Mass. 1996, str. 138–174.

331 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 3, 2. izd. Berlin 1915, Tutzing 1976, str. 112. Povzeto po: Walter Werbeck, »'Ganz anders' als Beethoven? Das Finale der Ersten Symphonie von Johannes Brahms«, v: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, ur. Bernd Sponheuer, Kassel etc. 2001, str. 305–322.

Brahms se v to podobo najlepše vključuje, saj je bil za razliko od Johanna Sebastiana Bacha in Beethovna s tem svetovnim nazorom poročen in ga je v veliki meri ponotrnil. »Povsem se je strinjal z idejami meščanskega obdobja« in »tedaj vodilno vero v napredek«. <sup>332</sup> Druga polovica 19. stoletja, nekako po nastopu »nemško-liberalnega« državnega ministra Antona von Schmerlinga leta 1860, je označena kot obdobje liberalizma v Avstriji, čas liberalne in ustavne monarhije. Brahms je leta 1862 prvič prišel na Dunaj, da bi se predstavil kot skladatelj. Že takoj ga je Josef Hellmesberger označil za »dediča Beethovna«. 1860 je bilo leto, v katerem je izbruhnil odkrit glasbenoestetski boj med »stranko napredka« in »konservativci«, ki ga označujeta Brahmsova nesrečna »Izjava proti Novonemcem« (*»Erklärung gegen die Neudeutschen«*) in obeleževanje praznovanja spomina na Roberta Schumanna v mestu Zwickau. <sup>333</sup> S tem se je Brahms javno nedvoumno pozicioniral, in četudi se je v prihodnje vzdržal vsake strankarske pripadnosti, je bil v očeh sodobnikov označen kot konservativen ter je bil, ne da bi pri tem sodeloval, pa tudi nasprotoval, razglašen za protipapeža stranki napredka. <sup>334</sup> To glasbeno strankarstvo je bilo v nenavadnem nasprotju s političnim. Liberalizem je bil razumljen kot napreden – v pruski poslanski zbornici so liberalni poslanci 6. junija 1861 ustanovili Nemško stranko napredka (*Deutsche Fortschrittspartei*) –, konservativizem pa je zagovarjal tradicionalne vrednote ter institucionalne povezave z državo, pravom, družino in religijo. <sup>335</sup>

Brahms ni le živel na Dunaju v času liberalizma, temveč je celoten krog njegovih prijateljev sodil v liberalni tabor. K višjemu

332 Christian Martin Schmidt, Art. »Brahms, Johannes«, v: *MGG<sup>2</sup>. Personenteil*, zv. 3, Kassel etc.-Stuttgart-Weimar 2000, stolpec 626–716, tu 626.

333 Helmut Loos, »Die Zwickauer Schumann-Feier von 1860«, v: *Schumanniana Nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, ur. Bernhard R. Appel, Ute Bär in Matthias Wendt, Sinzig 2002, str. 400–422.

334 Constantin Floros, »Über Brahms' Stellung in seiner Zeit«, v: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983*, Laaber 1984 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 7), str. 9–19.

335 Moritz Csáky, »Eine Welt von Gegensätzen. Wien und Zentraleuropa zur Zeit von Bruckner und Brahms. 'Musikstadt Wien'?«, v: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposium zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005*, ur. Hans-Joachim Hinrichsen in Laurenz Lüttken, Kassel etc. 2006, str. 10–26.

meščanstvu je sodil njegov najtesnejši prijatelj Theodor Billroth, pomemben kirurg, doma s Pomorjanskega. K napredni družbi izobražencev so sodili prijateljski literati: Ludwig Speidel in Hugo Wittmann s Švabskega, Max Kalbeck iz Šlezije in Eduard Hanslick iz Češke. Slednji je imel po materini strani judovske prednike. Iz judovske družine tovarnarjev je izhajal Daniel Spitzer; med omenjenimi je bil edini rojen Dunajčan, ki je kot staroliberalni humanist polemiziral proti vsemu nacionalno-konservativnemu in se kot satirik uvrstil med Johanna Nestroya in Karla Krausa. (Leta 1877 je Spitzer v *Novem svobodnem tisku /Neue Freie Presse/* prvič objavil in komentiral *Pisma Richarda Wagnerja čistilki /Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin/*, ki so v celoti izšla na Dunaju leta 1906.) Brahmsovi prijatelji so bili člani tedanje dunajske gospodarske in izobraženske elite, ki so jo pretežno sestavljali novi meščanski prišleki pogosto protestantskega ali judovskega porekla. (Delež judov med dunajskim prebivalstvom je med letoma 1857 in 1869 z 1,3 % oziroma 2.617 prebivalcev zrasel na 6,6 % oziroma 40.277 prebivalcev, do leta 1900 pa na 8,7 % oziroma 146.926 prebivalcev, torej kar 56-kratno.) V teh krogih je Beethoven veljal za vodilno osebnost, ki je predstavljala vse ideale napredno oblikovane družbe.

Začetke te romantične podobe Beethovna v njenih različnih pojavnih oblikah najdemo že pri Bettini Brentano in E. T. A. Hoffmannu; skladatelji, kot na primer Louis Spohr, Richard Wagner in Robert Schumann, so jo prevzeli, *Splošni glasbeni časopis (Allgemeine musikalische Zeitung)* in Adolf Bernhard Marx pa sta jo popularizirala.<sup>336</sup> Manj vznesena pričevanja, na primer Carla Czernyja in Antona Schindlerja, so naletela na manj odziva, toliko bolj zapeljiva pa je bila fantazijska podoba idealnega Beethovna, ki je ustrezala potrebam boljše družbe. Po revoluciji 1848 so ideali, kot na primer napredek, svoboda, revolucija in evolucija, vidno pridobili na veljavi, take ideje so sodile k vodilnim predstavam tega obdobja. Pojem napredka se je potrjeval prav pri Beethovnu, njegovih idejah in skladbah, pri čemer so glasbene parametre obravnavali ločeno.

336 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin-Bonn 1927, Darmstadt 1978.

Brahms se je oblikoval v tej zavesti, Beethoven, ki mu je prek svojih učiteljev sledil, pa je postal emancipacijski lik. Kritičnega raziskovanja Beethovna namreč še ni bilo, saj se je vzpostavilo šele z Beethovno biografijo Alexandra Wheelocka Thayerja v prevodu Hermann Deitersa (izšla v letih 1866, 1872 in 1879) ter s preučevanjem skladateljevih skic Gustava Nottebohma. Oba znanstvenika je Brahms osebno poznal. Deiters je z Brahmsom prijateljaval od leta 1859 in poročal o skladateljevem daljšem poletnem bivanju 1868 v Bonnu, ko se je Brahms, kot je znano, »zanimal za vse, kar je literarnega, veliko bral in razširil svoja obzorja«. Vendar: »Po učenih natančnih razpravah ni segal.«<sup>337</sup> O pogovoru o Beethovnu ni nič znanega. Z Nottebohmom sta Brahmsa vezala še tesnejše prijateljstvo in intenzivnejša izmenjava mnenj. Brahms je bil tako zainteresiran za njegove raziskave skic, da mu je Nottebohm velikodušno predal žepno skicirko Vienna A.<sub>45</sub>.<sup>338</sup> Njegovo skrbno ukvarjanje z Beethovnovim kompozicijskim procesom je imelo celo nekatere poteze znanstvenega dela, ki pa ni bilo osvobojeno mistifikacije genija in njegovega kompozicijskega procesa, saj je Brahms ob koncu ugotavljal: »Primerjava se nadaljuje. Tudi tu ostaja skrivnost.«<sup>339</sup>

Beethovno delo je bilo osnova glasbenega izobraževanja, ki ga je bil Brahms deležen pri Ottu Friedrichu Willibaldtu Cosselu in Eduardu Marxnu. Svoj prvi zahtevnejši glasbeni recital kot pianist je 14. aprila 1849 začel naravnost programatsko: z Beethovno klavirsko sonato op. 53 (*Waldstein*). In to je bil Beethoven kot vsepresegajoči genij, nerazumljeno trpeč, tisti, ki je v gluhi osamelosti v bolečinah svojih razodetij ustvarjal za človeštvo, ki je tako daleč zaostajalo za njegovimi vizijami, da se je njegova resnica naprednim šele počasi razodevala. Pristne

337 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 2, 3. izd. Berlin 1921, Tutzing 1976, str. 333. Prim. tudi Hermann Deiters, *Johannes Brahms*, Leipzig 1880 (Zbirka glasbenih predavanj).

338 Prim. natančneje Douglas Johnson / Alan Tyson / Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks*, Oxford 1985, str. 166, 351 in 355.

339 Michael Ladenburger, »Johannes Brahms als Beethoven-Forscher oder: Archivar und Musikwissenschaftler als Lehrer/Schüler/Kollegen berühmter Komponisten«, v: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongreßbericht*, ur. Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, str. 459–486.

poteze Brahmsovega dojetja Beethovnovih podobe so pomanjkljivo ohranjene. Pismo Hansu von Bülowu iz leta 1884 kaže, da ga je povsem prevzela romantična recepcija Beethovna. Bülow je v antikvariatu List & Franke pridobil partiturne kopije zgodnjih Beethovnovih kantat WoO 87 in 88 (ob smrti cesarja Jožefa II. in ob povišanju Leopolda II. v cesarja leta 1790) ter jih, ne da bi jih preučil, dal naprej Brahmsu. Brahms se je zahvalil za podarjeni zaklad ter ga prijatelju natančno in strokovno poglobljeno opisal. V tej zvezi je Brahms formuliral svoj pogled na Beethovna:

To je čisto in povsem Beethoven! Lepi žlahtni patos, sijajnost v občutju in fantaziji, moč, tudi čisto silovita v izrazu, ob tem vodenje glasov in deklamacija ter v obeh vse posebnosti, ki jih lahko opazujemo in preučujemo pri njegovih poznejših delih. [...] Pri Beethovnu tudi ni nobene priložnostne glasbe, če le pomislimo, da umetnik nikoli ne preneha z umetniškim oblikovanjem in prizadevanjem in da je to mogoče opaziti tako pri mladostniku kot pri mojstru.<sup>340</sup>

In nadaljuje: »Pridi vendar kmalu ter podeli z menoj svoja občutja in veselje, ko si skupaj z mano edini na svetu, ki poznaš ta prva dejanja junaka.«<sup>341</sup>

Junak, genij, izjemna osebnost zveni po merilih aristokratskega obdobja posebej izzivalno. Baron Karl von Meysenburg je menil, »da si genija ne moremo predstavljati brez brezobzirnosti proti interesom soljudi, brez egoizma.«<sup>342</sup> Poročal je o Brahmsovem nesrečnem nastopu službe komornega glasbenika kneževine Lippe-Detmold.

Pritoževali so se čezenj zaradi njegove vse prevelike samozavesti in arogantnega vedenja proti

340 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 3, str. 429.

341 Prav tam, str. 431.

342 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 1, 4. izd., Berlin 1921, Tutzing 1976, str. 312.



starejšim in nadrejenim osebam, in to so počeli odkriteje, bolj ko se je razodevala notranja upravičenost za to, neobičajnost njegove narave, ki ga je dvigovala nad večino ljudi, česar še ni bilo mogoče pojmovati in razumeti, posebno ne v ozkosrčnih, kratkovidnih krogih majhne odročne rezidence.<sup>343</sup>

Prav tako razumevajoč kot Meysenberg je bil Kalbeck v namigoivanju na legendo, ki jo je ustvarila Bettina von Arnim. Po njej naj bi Beethoven in Goethe leta 1812 v parku v Teplitzih srečala avstrijsko cesarico Marijo Ludoviko Beatrix: Brahms naj bi v svojem »osornem obnašanju do aristokracije [...] (podobno kot Beethoven) ostal enak do konca svojega življenja.«<sup>344</sup>

Izhajajoč iz te zavesti so Robert Schumann, Albert Dietrich in Johannes Brahms leta 1853 v Düsseldorfu za Josepha Joachima napisali *Sonata F. A. E.* za violino in klavir, »frei aber einsam« (»prost, a osamljen«). Tudi tu gre za izliv kulta genija v romantičnem elitizmu. V skladu s tem je Schumann v znamenitem članku *Nove poti (Neue Bahnen)* formuliral apoteozo »izbranemu«, »poklicanemu«, tistemu, ki z »resnico umetnosti vse jasneje razsvetljuje, vsepovsod razširjajoč veselje in blagoslov!« Zavest posebne poklicanosti, ki jo je Brahms v tem razglasu moral razumeti kot osebno breme, ni bila osamljena. Poleg številnih drugih je Adolf Schubring devet let pozneje v istem časniku objavil podoben članek. Čeprav so bila objavljena šele Brahmsova dela do op. 18 (sekstet), je bilo Schubringu povsem jasno, kako se je popolnoma enak genij kot pri velikanih Bachu, Beethovnu in Schumannu pojavil pri tem mladem hamburškem mojstru.<sup>345</sup>

343 Prav tam, str. 312.

344 Prav tam, str. 306.

345 DAS. [Dr. Adolf Schubring], »Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms«, *Neue Zeitschrift für Musik*, zv. 56, št. 12, 21. marca 1862, str. 93–96, št. 13, 28. marca 1862, str. 101–104, št. 14, 4. aprila 1862, str. 109–112, št. 15, 11. aprila 1862, str. 117–119, št. 16, 18. aprila 1862, str. 125–128, tu str. 128. Prim. tudi Immogen Fellingner, »Das Brahms-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1863–1882)«, v: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, ur. Heinz Becker, Regensburg 1965, str. 27–54.



To romantično podobo umetnika, katere vzorčni primer je Beethoven, je imel Brahms od nekdaj za najpomembnejšo pravico, zanj se mu ni bilo treba boriti tako kot generacijam pred njim. Prizadevanje, da bi glasbo spoznali za najvrednejšo umetnost, njenega ustvarjalca pa za genialno izjemno osebnost, so Schumann, Wagner in mladi Liszt zagovarjali s prav religiozno vznesenostjo. Brahms je bil skrajno skeptičen do tega zanosa, že Schumann ga je značilno opredelil kot »genija [...] skromnosti«. Ta skromnost je v literaturi pogosto interpretirana v smislu nasprotovanja osebnostnemu kultu prav Richarda Wagnerja in kot Brahmsovo odklanjanje glasbene umetnostne religije. Docela zmotno bi bilo, če bi za tem iskali nižje vrednotenje njegove umetnosti. Prav tako ne drži, da je Brahms svoj osebni socialni položaj skladatelja nižje ocenjeval ali svojemu delu pripisoval manjši družbeni pomen kot Wagner. Nasprotno, soočal se je s pričakovanjem, ki mu je bil komaj kos. Zahvaljujoč pomoči prizadevnih propagandistov, kot sta bila Eduard Hanslick in Adolf Schubring, si je lahko privoščil, da je spoštoval glasbene konkurente in se distanciral od dnevnih opravil strankarskega boja.

Iz Brahmsove osorne zavrnitve komentarja Bülowa o njegovem sledenju Beethovnu govorita nezlomljiva samozavest in duhovna neodvisnost, ki so jo Brahmsu vedno pripisovali. Težko je ugotoviti, kako močno je njegovo razumevanje samega sebe ustrezalo predstavam okolja liberalnega napredka. Še izraziteje kot pri Beethovnu je pri Brahmsu že v času njegovega življenja s strani kritikov in biografov prišlo do interpretacije njegove glasbe v smislu družbenega poskusa moderne. Poleg kulta genija to velja za načelo avtonomije, ki ga je Brahmsu pripisoval zlasti Eduard Hanslick. Hanslick je bil glavni zagovornik načela avtonomije v glasbi, pri čemer je v paradoksnih formulaciji tonsko giblivo označil za eno in edino vsebino in predmet glasbe. S tem je ubesedil temeljno načelo moderne miselnosti, ki se je v liberalnih krogih močno razširilo. Max Kalbeck je bil zvest Hanslickov privrženec, saj se mu je lahko poklicno zahvalil za selitev iz Vroclava na Dunaj. Kot je znano, je vedno »zagovarjal duhovno držo meščanskega liberalizma«. Na podlagi tega je mogoče razumeti tudi njegovo na

videz vzorno Brahmsovo biografijo, katere liberalna usmeritev in pomanjkanje objektivnosti sta medtem postala splošno znana.<sup>346</sup> Njegove »iz duha meščanskega liberalizma izhajajoče kritike« razodevajo »njegov odpor do določenih antiliberalnih tendenc modernega duha (pri Friedrichu Nietzscheju, Wagnerju idr.)« ter so ga »vedno znova [pripravile] do bojevite pristranskosti«. <sup>347</sup> Značilne primere lahko vzamemo iz njegove biografije o Brahmsu.

Iz nekega pisma Hansa von Bülowa Kalbeck navaja »nad vse poučen« pogovor med Bülowom in Brahmsom. Brahms je »bojevito dokazoval«, »da se Beethoven nikjer ni tako špartansko navezoval na pravila glasbenega oblikoslovja kot ravno v svojih najbolj fantazijskih, najbolj originalnih zadnjih sonatah in kvartetih«. <sup>348</sup> Zaradi njegovih dolgoletnih rednih strogih vaj ter »študija dvojnega kontrapunkta, kanonov, fug, preludijev, koralov, variacij ipd.« je Kalbeck Brahmsa predstavljal kot »mojstra glasbenega stavka«, enakega »Haydnu, Mozartu in Beethovnu«. To je zagotavljalo popolno »neodvisnost njegove umetnosti«, »glasbe, ki ni in tudi noče biti nič drugega kot glasba«. <sup>349</sup> Pri tem naj bi skladatelja domnevno ne vodili praktični oziri izvajalsko-tehnične narave, temveč se je Brahms ravnal po Beethovnovih besedah: »Ali si predstavlja, da se bom oziral na njegovo bedno violino, ko mi duh spregovori?« <sup>350</sup> Kalbeck na tem mestu uporabi nepotrjeno Beethovново izjavo, ki še predobro ustreza romantični Beethovnovi podobi. Pri Adolfu Bernhardu Marxu leta 1859 srečamo naslednjo verzijo: »Ali si predstavlja, da mislim na njegovo bedno violino,

346 Othmar Wessely, članek »Kalbeck, Max«, v: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), str. 46–47 [spletna izdaja]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn11603498X.html> (7. 1. 2015).

347 Članek »Kalbeck, Max; Ps. Jeremias Deutlich«, v: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, zv. 3, Dunaj 1965, str. 187. Prim. tudi *Max Kalbeck (1850–1921). Wiedeńczyk z Wrocławia. Ein Wiener aus Breslau. Sympozijum naukowe. Wissenschaftliches Symposium*, ur. Piotr Szalsza in Romuald Kaczmarek, Wrocław-Dresden 2006, pri tem str. 135–146: Karol Bula, »Johannes Brahms und Max Kalbeck«.

348 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 1, str. 210.

349 Prav tam, str. 261.

350 Prav tam, str. 472.

ko mi duh spregovori?«<sup>351</sup> Philipp Spitta piše: »Ali si predstavlja, da mislim na neko bedno violino, ko mi duh spregovori, jaz pa to zapišem?«<sup>352</sup> Na brezobzirnega genija, kot so očitali mlademu Brahmsu, naj bi po Kalbeckovem prepričanju naleteli tudi v finalu nikoli dokončane simfonije, nato predelane v prvi klavirski koncert: »V finalu, ki domnevno pomeni apoteozo v nesmrtnost povzdignjenega umetniškega duha, je simfonija spodletela.«<sup>353</sup> O pravilnosti tega zapisa ni »nobenih indicev«. <sup>354</sup> Kalbeck vedno znova opozarja na izjave Bülowa, kot na primer: »Kakšno je moje stališče o Brahmsu, veš: po Bachu in Beethovnu največji, najvzvišenejši med vsemi tonskimi pesniki.«<sup>355</sup> Ali: »Z Bachom, Beethovnom in Brahmsom si predstavljam, da se je morebitna zadnja četrtnina njegovega življenja bogato izšla.«<sup>356</sup> V tem se kaže njegova navezava ne le na romantično Beethovново podobo, temveč tudi na sodobno podobo Bacha kot kontrapunktika in Nemca.<sup>357</sup>

Posledica sekularizacijskega teorema je, da je bila tako pri Bachu kot Beethovnu v tej recepcijski fazi cerkvena glasba razumljena kot bistven del ustvarjanja, zaradi česar je bila v veliki meri preinterpretirana v absolutno glasbo v smislu umetnostne religije. Brahms je Bachove kantate, *Matejev pasijon* (*Matthäus-Passion*) in Beethovново *Missa solennis* kot vodja pevskega društva in dirigent družbenih koncertov na Dunaju (po 1872) sam izvedel, pri čemer ni pokazal razumevanja za njihove liturgične reference, saj je, denimo, odlomke iz Bachovega *Božičnega oratorija* (*Weihnachts-Oratorium*) na program uvrstil

351 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, Hildesheim 1979, zv. 2, str. 46.

352 Philipp Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, Hildesheim/New York 1976, str. 190.

353 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 1, str. 167.

354 Juan Marin Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms*, Sinzig 2001, str. 307.

355 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 3, str. 307.

356 Prav tam, str. 492.

357 Michael Heinemann / Hans-Joachim Hinrichsen, »Der 'deutsche' Bach«, v: *Bach und die Nachwelt*, zv. 2: 1850–1900, ur. isti, Laaber 1999, str. 11–28. – Reinhard Schäfertöns, »Johannes Brahms und die Musik von Johann Sebastian Bach«, v: prav tam, str. 201–224.

na cvetno nedeljo. Vendarle njegove številne svetoписemske uglasbitve kažejo osebno afiniteto do religioznega komponiranja. Kalbeck to argumentira v smislu nekrščanske, svobodne religioznosti, saj že pri mladem Brahmsu po velikem požaru v Hamburgu leta 1842 opaža odpor do »zagrizenih farjev«:

V svojih dvomih je iskal tolažbo in poduk v Bibliji. Četudi v njej ni našel, kar je iskal, in če je v Svetem pismu trčil samo še na nove uganke, protislovja in zmešnjavo, je vendarle vzljubil Knjigo vseh knjig, tako da se ni mogel več ločiti od nje, saj jo je nosil s seboj podnevi in ponoči ter jo celo puščal ob sebi na mizi.

K sreči je Brahms krščanski nauk spoznal pri luteranskem duhovniku Johannesu Geffecknu, »pravem možu, [...] katehetu duhovniku liberalnega prepričanja ter široke, zgodovinske in himnološke izobrazbe«. <sup>358</sup> Povsem v smislu sekularizma Kalbeck piše:

Da se filozofski in religiozni dvom hrani ravno tu, kjer bi ga nazadnje iskali, pri Božji besedi, lahko čudi samo nevednega, tistega, ki ne ve, da 'Knjiga vseh knjig' upravičeno nosi ta častni naslov. V njej je mogoče najti vse, kar gane človekov um in srce, in najbolj božanska knjiga je zato, ker je najbolj človeška. V slovitem in zloglasnem 46. poglavju dodatkov k spisu »Svet kot volja in predstava« ('*Welt als Wille und Vorstellung*') Arturja Schopenhauerja se ne pojavi niti eno močnejše mesto, kot ga je mogoče najti na vsaki strani 'Pridigarja Salomona'. <sup>359</sup>

Kalbeck tu namiguje na antropološko razlago pojmovanja Boga pri Ludwigu Feuerbachu, prav tako kot preseneča s sklicevanjem na Schopenhauerja. Brahms je s Feuerbachovim

358 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 1, str. 18sl.

359 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 4, 2. izd. Berlin 1915, Tutzing 1976, str. 455.

nečakom Anselmom nekaj časa tesno prijateljjeval,<sup>360</sup> prek Carla Tausiga pa je spoznal Schopenhauerjevo pisanje.<sup>361</sup> Tausigu naj skladatelja ne bi uspelo prepričati, kot meni Kalbeck:

Schopenhauerjevega glavnega dela, 'Svet kot volja in predstava' ('*Die Welt als Wille und Vorstellung*'), Brahmsu ni uspelo preštudirati, zadovoljil se je s 'Parergoni' ('*Parerga*') ter fantazme in sofizme radikalnega filozofa odpravil z istimi, od Beethovna prevzetimi skeptičnimi opazkami, ki jih je kasneje uporabil tudi za Nietzscheja: stališča, nasprotna njegovim, bi bila ravno tako pravilna.<sup>362</sup>

V tem primeru se zdi Kalbeckovo sporočilo ustrezno. Vprašljiva je njegova predstavitev Brahmsa kot umetnika, ki si vzame protestantsko pravico do svobodnega raziskovanja Svetega pisma in si za idealni cilj kot svetovni modrec postavi biblijska besedila iz Stare in Nove zaveze, da bi podaril živo tolažbo in mir, kot v *Nemškem rekviemu* (*Ein deutsches Requiem*); sledil je dostojanstvenim, preprostim in humanim idejam, posvetno, čeprav gotovo ne ireligiozno, filozofsko, pa vendar pobožno in lepo, vsekakor vseskozi protidogmatsko, pri čemer velja pojem protestantizma razumeti širše, kot so bili pripravljene storiti ortodoksni protestanti.<sup>363</sup> V današnjem času bi govorili o liberalnem protestantizmu ali kulturnem protestantizmu. Vsekakor se je Kalbeck izogibal vsake forme označevanja tega kot »ateizma«. Brahms se je nedvomno zavedal napeptosti do krščanske veroizpovedi, kot se je znamenito izrazil v zlovoljnem stavku, da naj bi bili *Štirje resni spevi* (*Vier ernste Gesänge*), op. 121, »preklete resni in pri tem tako brezbožni,

360 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 2, str. 179: »notranje soglasje v umetniških rečeh, prava uglašena harmonija duše, ki prek vsakega tona v srcu drugega soznanca in sozneni, ni bila nikoli ponovno tako močna kot med Feuerbachom in Brahmsom.« Stik se ni ohranjal, saj Anselmu Feuerbachu ni ugajal na videz sproščenejši pogovorni ton stalnega omizja, kjer se je Brahms pojavljal kot največji »šimf-fonik na svetu« (Julius Bauer). Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 zv., Bonn 1997, str. 848.

361 Prav tam, str. 38.

362 Prav tam, str. 38.

363 Prim. prav tam, str. 237.

da bi jih lahko policija prepovedala«, ter dodal, »če ne bi bile vse besede vzete iz Biblije«. <sup>364</sup> Vse do danes so to priložnostno razlagali kot »izraz ateističnega nihilizma z biblijskimi besedami«. <sup>365</sup>

Vprašanje Brahmsove religioznosti se je vse od začetka in vedno znova odpiralo ob *Nemškem rekviemu* (*Ein deutsches Requiem*). Kalbeck je to delo z znanimi besedami opisal kot »agresivno-antiklerikalni podton« <sup>366</sup> »antikrščanskega, optimističnega nazora«. <sup>367</sup> Kalbeckovo pretiravanje o Brahmsovem trdnem poznavanju Biblije je v zadnjem času Jan Brachmann utemeljeno zavrnil s trezno razlago, po kateri povezava besedil temelji na običajnih napotkih (v okviru opomb) Brahmsove Luthrove Biblije ter na njegovem biblijskem leksikonu in njegovih spominih na mašne biblične tekste ob obiskovanju bogoslužja v Hamburgu. <sup>368</sup> Siegfried Kross opozarja na Brahmsovo tragično občutenje življenja (»Grob je moja radost«, »*Das Grab ist meine Freude*«) in *Nemški rekviem* (*Ein deutsches Requiem*) razume kot »globoko žalno glasbo za človeštvo«, pri čemer Brahms kljub nasprotnim prizadevanjem Karla Reinhallerja ni dovolil, da bi jo bilo mogoče interpretirati »v smeri krščanskega nauka«. <sup>369</sup> Otto Biba je prišel do prav nasprotnih zaključkov kot Kalbeck in Kross; v Brahmsovi religioznosti in njegovem osebнем sporočilu *Nemškega rekviema* (*Ein deutsches Requiem*) je mogoče najti »krščansko veroizpoved – določeno prepričanost o življenju po smrti in tisto tolažbo, ki jo

364 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 4, str. 433 in 529.

365 Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Frankfurt a. M. 1997, str. 300, tu cit. po: Jan Brachmann, »Brahms zwischen Religion und Kunst«, v: *Brahms-Handbuch*, ur. Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. 2009, str. 128–133, tu str. 128.

366 Jan Brachmann, »Stern, auf den ich schaue – Brahms' Arbeit mit der Bibel«, v: »*Ich will euch trösten ...*« *Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem. Symphonie – Ausstellung – Katalog*, ur. Wolfgang Sandberger, München 2012, str. 21–26, tu str. 26.

367 Kalbeck, *Johannes Brahms*, zv. 2, str. 245.

368 Brachmann, »Stern, auf den ich schaue – Brahms' Arbeit mit der Bibel«, str. 21–26.

369 Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, str. 494 in 496.

najdemo v krščanski veri«. <sup>370</sup> Tako daleč Michael Heinemann ni želel iti, ko je ugotavljal nagnjenje k liberalizmu in skeptično premišljeval:

Tako malo kot je v skladateljevi nameri nemško-protestantskega zagona, ki bi ga človek mogel najti v *Nemškem rekviemu* (*Ein deutsches Requiem*), tako malo se je Brahms postavljaj nasproti patriotsko vsiljenemu razumevanju dela. <sup>371</sup>

Pri tem je mogoče zaznati očitek, da se je Brahms uklanjal »novi religiji umetnosti in izobrazbe«, liberalni »ljudski po-božnosti izobražencev«. <sup>372</sup>

Jan Brachmann se je dolgo in izčrpno ukvarjal z vprašanjem Brahmsove religioznosti, izhajajoč iz preučevanja prijateljstva med Johannesom Brahmsom in Maxom Klingerjem. Četudi je mogoče pri obeh umetnikih najti določeno nezmožnost ubesedovanja, je Brachmann našel skupne poteze, ki so nosilni temelj njunega medsebojnega razumevanja: socialna eksistenca samostojnega umetnika v meščanski družbi, ki temelji na lastnem delu in prizadevanju, s plačilom, ki je omogočalo samostojnost, celo blaginjo, umik v osamo, socialno zaprtost in »skoraj sakralni občutek sramu v odnosu do duševnosti«, skupni umetnostni ideal, ki je vseboval »solidno obrtniškost, vsebinsko izpovednost in izobrazbeni cilj« ter »analogno sakralizaciji načelno neposredno intimnost, povišanje umetniškega dela [ ... ] v glasilo absolutno-neizrekljivega«. <sup>373</sup> Brachmann je svoje preučevanje Brahmsa poglobil z opazovanjem razmerja »umetnost – religija – kriza«. <sup>374</sup> V kulturnem boju njegovega

370 Otto Biba, »*Ein deutsches Requiem: Der lange Weg zur endgültigen Aussage und Gestalt*«, v: »*Ich will euch trösten ...*« *Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem. Symposium – Ausstellung – Katalog*, ur. Wolfgang Sandberger, München 2012, str. 11–19, tu str. 19.

371 Michael Heinemann, »*Ein deutsches Requiem* op. 45«, v: *Brahms-Handbuch*, ur. Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. 2009, str. 268–278, tu str. 278.

372 Brachmann, »*Brahms zwischen Religion und Kunst*«, str. 129.

373 Jan Brachmann, »*Ins Ungewisse hinauf ...*«. *Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*, Kassel (Bärenreiter) 1999, str. 117.

374 Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms*, Kassel etc. 2003.



časa je Brahmsa povsem jasno umestil v politični liberalizem ter mu pripisal ambivalenten liberalizem, ki je pri vsem odporu do krščanstva v kontekstu dunajskega liberalizma in ob izogibanju osebi Kristusa Biblijo razumel kot nekakšno nacionalno ustavo vseh Nemcev.<sup>375</sup>

Pri tem Brachmann molče izhaja iz predpostavke, da osebno spoznanje in kompozicijska dela tvorijo nedeljivo celoto. Tudi tu gre za vzneseno razumevanje umetnika, ki si sme polaščati za Brahmsa in njegov čas daljnosežno veljavo, nasprotuje pa starejšemu, obrtnemu razumevanju umetnosti. Še v Beethovnovem času je bilo za skladatelja, kot na primer Jeana-Françoisa Lesueurja (1760–1837), samoumevno, da je pisal hkrati cerkveno glasbo in dela za oder, pa tudi revolucionarne himne in cesarsko slavnostno glasbo. Da je pri tem spreminjajoče se politične razmere v Franciji nemoteno preživel, je gotovo povezano tudi s tem, da je oblast od skladatelja tega časa pričakovala ustrezno glasbo in ne osebne izpovedi. Dolgo je bila muzikološki tabu trditev, da je socialni vidik, jasno razpoznaven v glasbenih zvrstnih tradicijah, za Beethovna in njegove naslednike dobil neposreden pomen (podobno Heinemann nakazuje tudi za Brahmsa). Načele so jo šele poglobljene raziskave o založništvu 19. in 20. stoletja, načelno še s pomočjo ugotavljanja socialne funkcije glasbe kot meščanske umetnostne religije. To je poudarjeno formuliral Brachmann: »Znanstvena obramba tega ‘umetnostnega značaja’ proti preveliki zahtevi biografike in socialne zgodovine je postala idejnopolitično orodje v kulturnem boju konkurenčnih interesnih skupin.«<sup>376</sup>

375 Jan Brachmann, »Die Bibel als Grundgesetz aller Deutschen. Johannes Brahms' ambivalenter Liberalismus«, v: *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, ur. Beatrix Borchard in Heidy Zimmermann, Köln etc. 2009, str. 215–226.

376 Prav tam, str. 215.



## TONALITETA V »WOZZECKU« ALBANA BERGA IN SVETOVNONAZORSKI KONTEKST

V obdobju okoli leta 1900 je glasba kot umetnostna religija tvorila mešanico s strani kompozicijskih božanstev samovoljno in samopašno skupaj povezanih raznorodnih religioznih tradicij v smislu nekakšnega individualnega sinkretizma. Primera tega sta Aleksander Skrjabin (1872–1915) in Frederick Delius (1862–1934), skrajna predstavnika protikrščanskih tendenc tega gibanja. Krščanske elemente je v svoje delo vključil Gustav Mahler, posebej očitno v Osmi simfoniji, kjer povezuje staro krščansko himno »Veni Creator Spiritus« in sklepni prizor iz Goethejevega *Fausta II*. Tako stopi v tradicijo *Parsifala* Richarda Wagnerja, ki pomeni posebno kristalizacijsko točko te sinkretistične umetnostne religije.

Ena od nalog, za katero so si močno prizadevali glasbeni pisci, filozofi in muzikologi, je bila vključitev splošno priznanih glasbenih velikanov v določena družbenopolitična gibanja in jih s tem pripisati lastnim strankam, vse dokler je umetnostno-religiozni pomen glasbe družbeno prevladoval. Posebej žgoče so si v tem smislu prizadevali ne le za Ludwiga van Beethovna, temveč pozneje tudi za Johanna Sebastiana Bacha. Morda je bila to reakcija na tiste poskuse polasčanja, ki so muzikologe vodili v občasno izključitev tovrstnih vprašanj iz biografij in obravnav kompozicijskih opusov v korist kompozicijsko-zgodovinske predstavitve v okviru glasbene avtonomije. Da gre za beg od realnosti in ne za idealno usmeritev glasbenega zgodovinopisja, opozarja njihova odvisnost od romantičnega glasbenega nazora kot temelja umetnostne religije. Naloga določiti socialni prostor glasbe kot elementarni temeljni pogoj njene zgodovinske eksistence je izvirno pripisana glasbenemu zgodovinopisju. Da je to izzhodiščnega položaja vodilo k raznolikim variacijam, so že v neštetih primerih pokazale obravnave recepcijske zgodovine. Po mojem prepričanju so bili pod premiso teorema sekularizacije v tej zvezi pogosto prezrti ali

nedopustno relativizirani krščanski temelji. Po načelih moderne je bilo namreč napredek družbe mogoče razbrati iz stopnje izločitve religioznih elementov iz življenja in zavesti, kar velja posebej za vzneseno umetnostno glasbo, ki svojo estetsko veljavo v prvi vrsti potrjuje s kompozicijskim napredkom. Za Albana Berga in njegovo uspešno opero je v tem smislu odločilnega mnenja Hansa Ferdinanda Redlicha (1957) naprej veljalo: »*Wozzeck* [...] je v smislu veroizpovedi tragedija 'prepričanega revolucionarja in socialista' [...] hlapčevstva kontrarevolucije v obdobju najtemačnejše reakcije.«<sup>377</sup> Ne glede na izkrivljanje navedka gre za zgodovinsko povsem zgrešeno umestitev, ki vse do danes ni problematizirana, temveč, nasprotno, še naprej zvesto reproducirana.

Alban Berg je kot član »dunajske šole«, ki jo je Theodor W. Adorno uveljavil v zavestnem navezovanju na »dunajsko klasiko«, povsem samoumevno postal predstavnik glasbenega napredka, ki mu je pripisan kanon vznesene umetnostne glasbe. Za razliko od Arnolda Schönberga, njegovega spoštovanega učitelja, in Antona Weberna, njegovega zaupnega prijatelja, je v okviru avantgarde po drugi svetovni vojni Berg veljal za skladatelja, ki je najmočnejše zavezan tradiciji in tako vsaj delno podrejen obema partnerjema.<sup>378</sup> To je mogoče utemeljevati s tonalnimi odmevi, ki v znatni meri označujejo Bergove skladbe. Kot je znano, je Berg v znamenitem *Violinskem koncertu* že pri oblikovanju vrste, ki jo je zgradil na trizvokih, obšel celo izrecni cilj dvanajsttonske tehnike v izogibanju tonalnim središčem.<sup>379</sup> Najdemo lahko številne vzporedne primere. Značilni so tonalni

377 Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien-Zürich-London 1957, str. 105. Redlich se sklicuje na navedek Rudolfa Schäfkeja, »Alban Bergs Oper 'Wozzeck'«, v: *Melos* 5 (1925/26), str. 267–283. Navedenih oznak v Schäfkejevem prispevku ne najdemo, zgolj naslednjo opazko (str. 269). »V Büchnerjevi pesnitvi gotovo zveni socialni podton, ki je danes močno protisloven, četudi ga je od francoske revolucije mogoče razumeti kot vrhunec revolucionarno-socialističnih tendenc.«

378 Pierre Boulez, *Anhaltspunkte. Essays*, iz francoščine prevedel Josef Häusler, Stuttgart-Zürich 1975, str. 318–324: »Missverständnisse um Berg« (»Nesporazumi okoli Berga«).

379 Rudolf Stephan, *Alban Berg. Violinkonzert (1935)* (Meisterwerke der Musik, zv. 49), München 1988, str. 32 sl.: Opazke k vprašanju o tonalnosti: »Berg je v bistvu harmonik ...«.

odmevi in razmerja v njegovi operni uspešnici *Wozzeck*, čeprav je Berg sam opozoril na težavo, kako zagotoviti sklenjenost in enovitost dela brez pomoči tonalitete; zato je v literaturi večinoma, čeprav po Bergu zmotno,<sup>380</sup> delo označeno kot atonalno. Za velik uspeh pri občinstvu je zagotovo odločilna lastna tonska govorica kot ključ, ki pri vsem disonančnem bogastvu na posameznih konsonantnih referenčnih točkah odpira tradicionalne pomene, kot so bili izoblikovani v okviru glasbene retorike – predvsem pri skladateljih na Dunaju. Konsonance kot popolni intervali so bile pripisane vsemu dobremu in pozitivnemu, disonance kot nepopolni intervali pa vsemu slabemu in negativnemu. Bolečina, žalost in smrt so glasbeno izražale disonančne figure, kot na primer parezija, pathopoeia, katahreza, saltus duriuskulus in pasus duriuskulus. Kot zavestno oblikovano kompozicijsko sredstvo so znane vse do danes.<sup>381</sup> Semantično dimenzijo *Wozzecka*, prežeto s temi elementi, je podrobno opisal Peter Petersen. Tonalnega vidika se je dotaknil, ko je semanteme, nanašajoče se na lik *Wozzecka*, opisoval tako, da naj bi »konvencionalni izrazni značaj 'mola' [...] kot semantična komponenta ustrezal *Wozzeckovemu* liku«, njegovo prikrito agresivnost v odnosu do Stotnika pa naj bi označevalo kopičenje disonanc.<sup>382</sup> Nadaljnje raziskave o tonaliteti dela Petersen vendarle pusti ob strani. Rudolf Stephan je eden prvih, ki je opozoril vsaj na pomen tega vidika ter omenil tudi posamezna dela v nemščini, ki so se s tem vprašanjem sistematično ukvarjala.<sup>383</sup> Leta 1974 je Werner König objavil disertacijo *To-*

380 Alban Berg, [predavanje o *Wozzecku* iz leta 1929], v: Alban Berg, *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, ur. Frank Schneider, Leipzig 1981, str. 267–289, tu str. 267.

381 Prim. Hartmut Krones, članek »Musik und Rhetorik«, v: *MGG2. Sachteil*, zv. 6, str. 814–852.

382 Peter Petersen, *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* (Musik-Konzepte, Sonderband), München 1985, str. 90 in 109.

383 Rudolf Stephan, »Aspekte der *Wozzeck*-Musik«, v: *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, ur. Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung, zv. 10), Graz 1978, str. 9–21, tu str. 19. Na tem mestu ostaja neupoštevani Rudolf Klein, »Zur Frage der Tonalität in Alban Bergs Oper *Wozzeck*«, v: *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, ur. Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung, zv. 10), Graz 1978, str. 32–45.

nalitetne strukture v operi »Wozzeck« Alban Berga (*Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper »Wozzeck«*), v kateri analitično dokazuje tonalni sistem odnosov v tem delu ter razlaga njegove povezave z dramaturgijo skladbe, semantično dimenzijo pa le nakaže.<sup>384</sup> Značilno je že, kako dosledno so vidik tonalitete in s tem Königovo delo ignorirali v večini nemških obravnav *Wozzecka*,<sup>385</sup> izjema je le Constantin Floros.<sup>386</sup> Drugače velja za angloameriški prostor: ideja, da lahko tonaliteta v atonalnem kontekstu namiguje na sociokulturne odnose, se je leta 1990 pojavila v delu Josepha N. Strausa *Remarking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*.<sup>387</sup> Iz Marinjinega poskusa, da bi znova vzpostavila notranje ravnovesje, Janet Schmalfeld psihološko razlaga biblijski prizor, prvi prizor tretjega dejanja opere.<sup>388</sup> *Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck* tematizira Alan Forte.<sup>389</sup> Na simbolno rabo tonalitete za nereálnost v *Wozzecku* opozarja Erika Reiman.<sup>390</sup> V celoti se zdi nesporno, da je tonaliteta v *Wozzecku* in pri Bergu nasploh zelo pomembna,<sup>391</sup> poskus razlage preprosto iz retorične tradicije pa bi se morda vendarle zdel preveč enostaven. Vendar pa ni nujno napačen.<sup>392</sup> Bergov *Wozzeck* vsebuje števil-

384 Werner König, *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper »Wozzeck«*, Tutzing 1974.

385 To velja tudi za Siglind Bruhn, *Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs Wozzeck*, Bern-Frankfurt a. M. 1986.

386 Constantin Floros, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden u.a. 1992, str. 131–142: »Tonalität, Atonalität und Dodekaphonie«.

387 Joseph N. Straus, *Remarking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge 1990.

388 Janet Schmalfeld, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, New Haven 1983.

389 Alan Forte, »Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck«, *Musical Quarterly* 71 (1983), str. 478.

390 Erika Reiman, »Tonality and unreality in Berg's 'Wozzeck'«, v: *Encrypted messages in Alban Berg's music*, ur. Siglind Bruhn, New York etc. (Garland) 1998, str. 229–242.

391 Gerd Ploebusch, *Alban Bergs »Wozzeck«*. *Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Strasbourg-Baden-Baden 1968, str. 87. – George Perle, *The Operas of Alban Berg*, zv. 1: *Wozzeck*, Berkeley 1980.

392 Potrebe po globljih filozofskih pomenih, ki služijo bolj za zapletanje kot za razlago, nimam za znanstveno pojasnilo, temveč za tvorjenje legende v smislu umetnostne religije. Robert Schumann je pionir take usmeritve. Prim. Helmut Loos, »Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung«, v: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, ur. isti, Leipzig 2011, str. 354–363.

ne modele, ki jih lahko imamo za glasbeno-retorične figure. V smislu hipotipoze sta k besedam »Kako rdeč mesec se dviguje« (»*Wie der Mond rot augeht*«, III/2, t. 97–100) in »Človek propada« (»*Der Mensch ist ein Abgrund*«, II/3, t. 400–402) vključeni anabaza in katabaza v najboljši oratorijski tradiciji. V knjigi skic je Berg začrtal naraščajočo linijo k besedam »ki se postavi« (»*der sich aufrichtende*«).<sup>393</sup> Petersen v prvem prizoru opere govori o »figurah brivčevega gibanja« (»*Barbier-Bewegungsfiguren*«).<sup>394</sup> Že Bergovi leitmotivi so podobno kot Wagnerjevi v *Nibelungovem prstanu* (*Der Ring des Nibelungen*) prežeti s to tehniko:

Motiv paranoika spremlja navodilo v partituri: »preganja-no«, motiv Marijine tožbe se jasno sklicuje na figuro vzdihla, prav tako tema Marijinega kesanja. Figure premora označujejo temo Hauptmanove ohromelosti in astme. V širšem smislu lahko celo znane glasbene oblike *Wozzecka* razlagamo kot stavčne figure.

»Biblijski prizor«, omenjeni prizor Marije v tretjem dejanju *Wozzecka*, je eden osrednjih odlomkov, odločilnih za vprašanje o tonaliteti. Kot prošnja ali *preghiera* po svoji tekstovni predlogi ustreza priljubljenemu tipu arije velike opere 19. stoletja, ki je včasih oblikovana tudi kot kavatina. Berg se bistveno ne oddalji od tega načina oblikovanja, saj preprosta in zadržana uglasbitev vsakega prvega odlomka ustreza zvrstni tradiciji, prav tako kot dvodelnost, na tem mestu v kontrastu dramatičnega izbruha v vsakem drugem odlomku teme ter njenih sedmih variacij. Berg je to označil kot »dvodelno temo, ki sestoji iz prvega [*Vorder-Satz*] in drugega stavka [*Nach-Satz*]«. Poudari ključen pomen števila 7 za »arhitekturno prepričljivost« tako v variacijskem delu kot tudi v dvojni fugi, ki sledi, na izrazno najmočnejši kontrast, ki je izpostavljen v temi, pa sploh ne preide.<sup>395</sup> Različno obravnavanje pevskega glasu je prva razlika, govorjenemu glasu nasproti postavlja močno dramatičen pevski izbruh, globoke lege

393 Petersen, *Wozzeck*, str. 85.

394 Prav tam, str. 108.

395 Alban Berg, [*»Wozzeck«-Vortrag iz 1929*], v: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, str. 284.

nasproti visokim legam, piano proti forte; v orkestru najdemo celo trikratni piano proti forte, dolgi zadržani toni proti hitrim, tekočim gibanjem, solistična godalna zasedba proti ansambelski. Najmočnejši kontrast pa je predstavljen s pomočjo tonalitete. Prvi odlomek je napisan v g-molu (»obarvanem kot cerkveni tonovski način«,<sup>396</sup> z bitonalno polkadenco D-Dur/Es-Dur), drugi odlomek pa je kompleksen sistem, ki ga König le stežka uspe interpretirati kot kroženje okoli G.<sup>397</sup> To mesto pogosto razlagajo kot nasprotje med objektivnim izrekanjem in subjektivno reakcijo, nanašajoče se na besedilo, kajti bibličnemu besedilu v prvem delu v drugem delu nasproti stoji Marijina osebna reakcija. Adorno jo kot dialektični materialist s svojega zornega kota samovšečno označi kot drzno montažo »tonalitete legend in izbruha atonalitete«. <sup>398</sup> Ne glede na protislovni razlagi Königa in Adorna je bistven kontrast teme nasprotje med konsonanco in disonanco, med tolažilno biblično besedo in osebnim obupom.

Izrazno neskladje biblijskega prizora pa očitno ne sodi h konstruktivnemu bistvu variacijske teme, kajti izraz, vezan na besedilo, ter formalna konstrukcija se ne ujemata, temveč sta postavljena drug proti drugemu, se prekrivata. To je mogoče neposredno spoznati pri menjavi med pevskim glasom in govornim glasom (v fugi »z nekaj pevskega glasu«). Šele v dvojni fugi je razdelitev na preprosto molitev (biblično besedilo) in osebno reakcijo kot dramatskim izbruhom znova kot pri temi jasno podrejena dvema kontrastirajočima temama. Marijino branje Biblije obsega celotno prvo variacijo in prvo polovico druge, nato znova sledi zlom v obupan krik. Drugi del prve variacije je kljub tematskemu ustrežanju izraziteje tonalno oblikovan kot pri temi. Tretja variacija je vseskozi prežeta z motivom otroka,<sup>399</sup> četrta se prav v drugem delu razvija proti konsonanci, konča se na C-duru (dominantni septakord) in pripelje tako v f-mol priključene pripovedke. Že predznaki jasno nakazujejo tonalno povezavo tega (govorjenega) odlomka, ki sega vse do

396 Petersen, *Wozzeck*, str. 158.

397 König, *Tonalitätsstrukturen*, str. 93.

398 Theodor W. Adorno, »Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs«, v: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. 13, Frankfurt a. M. 1971, str. 433.

399 Petersen, *Wozzeck*, str. 180.

sredine šeste variacije. Sedmo variacijo lahko razumemo kot prehodni del k fugi.

Razvrstitev besedila na kosonantne in disonantne odseke je posledično ohranjena neodvisno od formalnih kompozicijskih temeljev. To sledi staremu načelu prioritete retorike pred gramatikom. Constantin Floros v zvezi s tonalnimi elementi Bergovih skladb opozarja na pomembno pričevanje Arnolda Schönberga. V osnutku predgovora h knjigi o Bergu Williija Reicha Schönberg poroča:

Ne vem, ali je znano, kaj mi je nekoč Alban odgovoril, ko sva govorila o vključevanju tonalnih zvez v prosti slog. Dejal je, da kot dramski skladatelj ne verjame v možnost kontrastirajočega karakteriziranja, ne da bi si občasno pomagali z durom in molom.<sup>400</sup>

Schönbergu se zdi ta razlaga »popolnoma razumljiva«, še predbro pa ustreza biblijskemu prizoru. Toda kaj te besede pravzaprav pomenijo?

Navedke in parafraze iz Biblije je mogoče pogosteje najti v besedilih, ki jih je Berg izbral pri Georgu Büchnerju. Petersen se izčrpno ustavi pri tistih odlomkih besedila, ki kažejo na povezavo z Janezovim Razodetjem,<sup>401</sup> vendar je enkrat samkrat neposredno izgovorjen kvazi biblični navedek. V prvem dejanju, tretji prizor (takti 443–446), Wozzeck pravi: »Ni pisano 'In poglej, dviguje se dim nad deželo tako kot dim nad pečjo.'« Od drugih omenjenih odlomkov besedila se ta loči zaradi opazno zadržane uglasbitve. Dveh nadaljnjih mest v besedilu Petersen ne omenja, ker ne izkazujeta povezave z Razodetjem. Gre za središčno izpoved krščanskega razumevanja vere. V petem prizoru drugega dejanja (takti 754–758) Wozzeck moli odlomek iz Očenaša: »In ne vpelji nas v skušnjava, amen!« Berg je ta odlomek kompozicijsko povezal s prej omenjenim Wozzeckovim navedkom iz Biblije. Takti 444 do 446 so v osnovi

400 Arnold Schönberg, cit. po Floros, *Alban Berg*, str. 136.

401 Petersen, *Wozzeck*, str. 119–125.



identični taktom 754 (druga polovica) do 757 (prva polovica). Višja stopnja konsonančnosti jih izvzema iz siceršnjega glasbenega okolja. Ta povezava je še tesnejša pri tretjem navedku iz Biblije v prvem prizoru prvega dejanja (takt 132), torej pri prvem večjem Wozzeckovem nastopu: »Gospod govori: 'Pustite otroke, naj prihajajo k meni!'« Harmonsko zaporedje se tu sklene na dominantnem septakordu; gre za nespregledljiv poziv k človeškemu, harmoničnemu ravnanju drug z drugim. To je samo na videz v nasprotju z znamenitim C-durovim akordom iz prvega prizora drugega dejanja (takti 116–124), ki ga je Berg označil kot simbol »stvarnosti denarja«, v eni izmed zgodnejših verzij pa »puščobnosti denarja«. <sup>402</sup> To razlago je Berg oblikoval razmeroma pozno, in sicer po dokončanju dela; če odlomek opazujemo v njegovem kompozicijskem kontekstu, se pokaže še druga dimenzija. Gre za konec izpeljave sonatnega stavka, kot ga je na tem mestu oblikoval Berg. Notranja poveza-va tega formalnega tipa ustreza družinski povezavi Wozzecka, Marije in otroka, na kateri je utemeljil ta prizor z vsem njegovim konfliktnim potencialom. Sprva je v ekspoziciji tematiziran Marijin notranji konflikt, z Wozzeckovim nastopom na začetku izpeljave pa se disonančna napetost stopnjuje in doseže višek v Wozzeckovi tožbi z – kot tendenciozno imenuje Peter Petersen – motivom proletariata »Mi reveži!« Zatem se položaj nenadoma umiri, Wozzeck svoj zasluženi denar izroči Mariji, ona se zahvali. Za trenutek se družinski položaj uravnoteži in se deloma še ohranja, pa čeprav samo z ozirom na stvarnost/puščobnost materialnega prenosa. Ravno to mesto označi C-durov akord, konsonanca v bežnem trenutku družinske harmonije, spomina in svarila na boljše življenje ob koncu izpeljave pred Marijinim ponovnim izbruhom v konfliktni položaj (repriza). Sloviti epilog v d-molu (3. dejanje, po Wozzeckovi smrti v 4. prizoru), <sup>403</sup> »avtorjeva izpoved, celo [...] poziv ob-

402 Berg, [»Wozzeck«-Vortrag], str. 280. – Anthony Pople, »Die musikalische Sprache des Wozzeck«, v: *Alban Berg und seine Zeit*, ur. Anthony Pople (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2000, str. 194–215, tu str. 213, govori o »ironičnih konotacijah [...] za 'čistost'« C-dura.

403 Alban Berg, »Die musikalischen Formen in meiner Oper 'Wozzeck'«, v: *Alban Berg, Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, str. 264: »tridelni odlomek v d-molu«.



činstvu, ki predstavlja človeštvo«, <sup>404</sup> se neposredno naveže na to interpretacijo.

Če želimo idejo o retoričnem pomenu konsonanc in disonanc v *Wozzecku* Albana Berga nadalje razvijati in če pri tem uspeha pri občinstvu ne razlagamo kot zgolj možne nenamerne posledice drže pričakovanja – disonanca zlobna in uničevalna, konsonanca zdravilna in dobra –, moramo pogled usmeriti na skladatelja. »Možnost kontrastnega okarakteriziranja«, ki jo je Berg po Schönbergovem pričevanju pripisoval duru in molu v prostem slogu, se mi zdi dovolj dober razlog, da pri skladatelju izhajamo iz zavestne predstavitve teh idej. Poleg pripovedovanja pravljič, predajanja denarja in epiloga so najmočnejše konsonantno oblikovani odlomki celotne opere navedki iz Biblije. Pri tem se zastavlja vprašanje o Bergovem odnosu do krščanstva in njegovi tovrstni dovzetnosti, zaradi katere je obisk gledališča z uprizoritvijo Büchnerjevega *Woyzecka* 5. maja 1914 nanj pustil tako izrazit in dolgotrajen vtis. Kot so razvojno-psihološke raziskave že zdavnaj prepričljivo dokazale, so človekove odločilne predstave o vrednotah oblikovane v prvih letih življenja. Tako bi se veljalo vprašati, tudi če je to vprašanje v skladateljskih biografijah pogosto zelo na hitro obravnavano, <sup>405</sup> o zgodnji otroški socializaciji Albana Berga.

Najobsežnejše raziskave Bergovega porekla in mladosti najdemo pri Rosemary Hilmar. Natančno opiše šolska leta od jeseni 1890, o socializacijskem okolju v prvih letih življenja pa je do določene mere mogoče sklepati iz podatkov o prednikih. O religioznem značaju ni podatkov; da je bila družina katoliška in da je bil Alban Berg krščen, je mogoče razbrati zgolj posredno. <sup>406</sup> Ta vprašanja še vedno najizčrpnije obravnava Hans Ferdinand Redlich.

404 Berg, [»Wozzeck«-Vortrag], str. 289.

405 Prim. Manfred Wagner, »Von der Notwendigkeit der Kindheitsforschung für Komponisten und andere Musiker ...«, v: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Dunaj-Köln-Weimar 2009, str. 721–730.

406 Rosemary Hilmar, *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*, Wien etc. 1978, str. 12. O verski spreobrnitvi v povezavi z njegovo poroko prim. str. 52.

Berg je rasel kot sin katoliških staršev v katoliškem domu. Oče je pozneje v bližini katedrale sv. Štefana odprl trgovino z verskimi spominki, v kateri so prodajali podobe svetnikov in cerkveno opremo. Po njegovi zgodnji smrti (30. marca 1900) jo je vodila mati. Nujno je treba opozoriti na to naravno dano katoliško komponento v Bergovem duhovnem svetu [...]. Na podlagi tega lahko razlagamo z leti naraščajoče skladateljevo nagibanje k mysticismu ter naklonjenost Balzacovi *Seraphiti*, Swedenborju in obredju katoliškega bogoslužja, medtem ko dejstvo, da v svoje zadnje delo vključi protestantski koral, nikakor ne dokazuje nasprotnega.<sup>407</sup>

Wolfgang Gratzler je v delu *K »čudaški mistiki« Alban Berga (Zur »wunderlichen Mystik« Alban Bergs)* predstavil znana dejstva, vendar možne posledice v uvodu obravnava razmeroma na kratko.<sup>408</sup> Niti z eno besedo ne omeni samoumevne poti katoliškega mladeniča od krsta prek prvega obhajila do birme; morda je Berg služboval tudi kot mašni strežnik, saj po krstu manjkajo ostala dokazila o običajnih postajah njegove katoliške socializacije. Za družino trgovca z verskimi spominki je bilo gotovo nujno predvsem nedeljsko obiskovanje cerkve vsaj v času Bergovega otroštva,<sup>409</sup> tako da je morala biti mistika katoliške maše doživetje, ki je prežemalo njegovo zgodnje otroštvo. Temeljit premislek o tem, kako je bilo vsebinsko videti katoliško okolje Bergove socializacije, zaenkrat manjka. Na Dunaju je po obdobju liberalizma krščansko-socialno gibanje dobilo široko podporo.<sup>410</sup> Gre

407 Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, str. 293.

408 Wolfgang Gratzler, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie*, Wien etc. 1993, str. 11.

409 Župnijska cerkev, ki ji je družina pripadala vse do preselitve leta 1899, je bila cerkev sv. Petra. Prim. *Alban Berg 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai bis 20. Oktober 1985*, Dunaj 1985, str. 18.

410 S socialnodemokratskim delavskim gibanjem, njegovimi socialističnimi idejami in njegovim kulturnim delom je mogel Berg priti v stik šele prek svojega učitelja Schönberga in njegovega prijatelja Antona Weberna, torej ne pred letom 1905. Prim. Hartmut Krones, »Anton Webern, die 'Wiener Schule' und die Arbeiterkultur«, v: *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, ur. Hartmut Krones, Dunaj-Köln-Weimar 1999, str. 51–81.

za evropski pojav, ki sega do zgodnjega 19. stoletja; v tem smislu Franz Liszt na katoliški strani ni bil edini, ki ga je zaznamoval Hugues Félicité (François) Robert de Lamennais. Vrhunec teh prizadevanj je enciklika *Rerum Novarum*, ki jo je papež Leon XIII. objavil leta 1891. Ta poučna okrožnica je v katoliških krogih močno odmevala in je bila samoumevno vključena v verski pouk ter priprave na prvo obhajilo in birmo.<sup>411</sup> V političnem življenju so bile te ideje že dolgo prisotne in so na Dunaju od leta 1887 vodile k oblikovanju krščansko-socialnih združenj, ki so pod vodstvom dunajskega občinskega svetnika Karla Luegerja leta 1893 pripeljala do ustanovitve krščansko-socialne stranke. Ta je bila najuspešnejša prav med srednjim slojem in pri malomeščanih, Lueger pa si je zaradi velikih socialnih projektov, ki jih je kot župan mesta izvajal od leta 1897 do smrti leta 1910, pridobil izjemne zasluge, ki so vodile do pravega Luegerjevega kulta. Ta se je proslavil z brutalnim populističnim protisemitizmom. To politično gibanje je, kot je znano, privedlo do nasilnega avstrijskega fašizma (1933–1938), ki je zasenčil celoten zgodovinski pogled na gibanje. Če se vrnemo k osrednjim ciljem gibanja, kot so oblikovani v *Rerum Novarum* in kot jih je uresničeval katoliški socialni nauk, lahko najdemo ostro kritiko liberalizma in izkoriščanja delavcev, velikega dela zaposlenih (po marksistični dikciji proletarcev). Rešitev tega družbenega osnovnega zla ni bila v odpravi lastnine (kot pri marksistih), temveč v njeni povezavi s socialnimi zahtevami božjega in naravnega prava. Gre za Kristusovo izvorno krščansko, biblično zahtevo, naj se verniki posvečajo skrbi za najbolj uboge: »Kar koli ste storili enemu od teh mojih najmanjših bratov, ste meni storili« (Mt 25,40).

Büchnerjevo dramo je moral Berg razumeti prav kot zgled boja proti nepravici, neprizanesljivo razkriti in razgaljeni v njeni brutalnosti, Woyzecka kot žrtev in trpečega človeka pa je moral paradigmatično imeti za najmanjšega od bratov. S tega zornega kota postane razumljivo neskladje Bergove opere z

411 »Med krščanskimi socialisti, ki so se v 90. letih oblikovali kot nasprotniki konservativcev, je sicer obstajal resnični interes za delavsko vprašanje, vendar je gibanje izrecno sodilo k srednjemu sloju, h kateremu je spadalo veliko samostojnih in nesamostojnih malomeščanov.« Oskar Köhler, »Die Ausbildung der Katholizismen in der modernen Gesellschaft«, v: *Handbuch der Kirchengeschichte*, ur. Hubert Jedin, zv. 6, Freiburg i.Br. etc. 1999, str. 195–264, tu str. 230.

Büchnerjevo dramo, ki se izraža prav v d-molovskem epilogu, ko naletimo na povečanje mučenih ljudi, ki ga pri Büchnerju ni.<sup>412</sup> Berg na tem mestu Wozzecka predstavi kot podobo trpečega Kristusa. Njegova izpoved humanosti in njegov protest proti nečloveškosti<sup>413</sup> sta najgloblje krščansko zaznamovana.

---

412 Petersen, *Wozzeck*, str. 277.

413 Floros, *Alban Berg*, str. 189.

## PROMETEJ V GLASBI

Med vodilne like moderne, ki so bili pogosto umetniško obdelani, poleg Fausta in Don Juana sodi predvsem Prometej kot simbolni lik razsvetljenstva. Pri tem je odločilna ustrežna interpretacija lika, ki je v njegovi dolgi zgodovini niso poznali. Heziod v Teogoniji ok. leta 700 pr. Kr. in Ajshil na začetku svoje trilogije Προμηθεύς Δεσμώτης (Prometeús desmótes, Vklenjeni Prometej) ok. leta 470 pr. Kr. oblikujeta antični vir mita o Prometeju in hkrati dve povsem nasprotni podobi. Če Heziod Prometeja razlaga kot svetoskrunca božjega reda, ga Ajshil predstavlja kot bojevnika za svobodo proti nepravilnemu despotskemu gospodovanju. Številne interpretacije že do 18. stoletja dokazujejo, kako je mit dosegel novo aktualnost in odmevnost. S Prometejevim likom so se v antiki med drugim soočali Platon (428/427–348/347 pr. Kr.), Ovid (43 pr. Kr.–17 po Kr.), Seneka (1–65), Plutarh (+ ok. 125), Tertulijan (150–230) in Plotin (205–270), v zgodnjem krščanstvu Avguštin (354–430), v srednjem veku Giovanni Boccaccio (1313–1375) in Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), v zgodnjem novem veku Giordano Bruno (1548–1600), Francis Bacon (1561–1626), Thomas Hobbes (1588–1679) in Anthony Shaftesbury (1671–1713), v 18. stoletju Johann Gottfried Herder (1744–1803) in Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), pozneje E. T. A. Hoffmann (1776–1822), Percy Bysshe Shelly (1792–1822), Mary Woolstonecraft Shelly (1797–1851), Arthur Rimbaud (1854–1891) in Albert Camus (1913–1960); to je samo poljuben izbor znanih imen.<sup>414</sup>

Če si ogledamo predstavitev Prometeja v likovni umetnosti od renesanse naprej, se ta vrsta začne – znova poljubno izbrano – denimo s Pierom di Cosimo (1515)<sup>415</sup> in likom Prometeja kot stvarnika človeštva ter vključuje trpečega in zvezanega

414 Prim. *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char*, ur. Wolfgang Storch in Burghard Damerau, Leipzig 1995.

415 <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/PrometheusCosimo.jpg> (13. 4. 2011).

Prometeja pri Petru Paulu Rubensu (1611)<sup>416</sup> in Dircku van Baburenu (1623).<sup>417</sup> Približek, čeprav ne ravno identifikacije trpečega Prometeja s Kristusom, je knjižna ilustracija v knjigi Christoph Weigla *Temeljne pripovedke najbolj nenavadnih zgodb vseh časov* (*Gründliche Erzählung der Merkwürdigsten Weltgeschichten aller Zeiten*, 1726),<sup>418</sup> dramatično dogajanja pa ujame skulptura Nicolasa-Sébastiena Adama (1762).<sup>419</sup> Na začetku 19. stoletja je Prometej kot stvarnik človeštva tematiziran na bakrorezu Friedricha Bartla (1808).<sup>420</sup> Zanimivo povezavo Prometejevega mita z Napoleonom lahko razberemo iz loterijskega dobitka v Angliji iz leta 1814: Napoleonu kot zvezanemu Prometeju jastreb izkljuje srce, Pravičnost pa ga premaga z mečem alianse. (Ta podoba ima smisel samo tedaj, če Napoleona pred tem identificiramo s svetlo figuro Prometeja kot razsvetljenca in osvoboditelja.)<sup>421</sup> Prinašalca luči in stvarnika človeštva Prometeja predstavlja tudi slika Heinricha Fügerja (1817),<sup>422</sup> temo stvarnika pa najdemo tudi pri Petru Corneliusu (1829).<sup>423</sup> Prometejevo trpljenje herojsko razloži Gustave Moreau (1868), ognjeni jeziki nad njegovo glavo kažejo nanj kot na božansko razsvetljenega (binkoštni čudež).<sup>424</sup> Podoba trpečega Prometeja je bila tako priljubljena, da je bila značilna tudi za politično karikaturo. Ko je Nemčija premagala Francijo, tako beremo izrek Honoréja

416 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_032.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_032.jpg) (13. 4. 2011).

417 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck\\_van\\_Baburen\\_-\\_Prometheus\\_door\\_Vulcanus\\_geketend.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck_van_Baburen_-_Prometheus_door_Vulcanus_geketend.jpg) (13. 4. 2011).

418 <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-ppo-87c366b0ca1af987b1d93b8f96625bf0e18e6727> (13. 4. 2011).

419 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus\\_Adam\\_Louvre\\_MR1745.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus_Adam_Louvre_MR1745.jpg) (13. 4. 2011).

420 <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-ppo-172f1d41a3360feafe6fe11c77eb1adaa381ab02> (13. 4. 2011).

421 [http://www.bookdrum.com/images/books/79352\\_m.jpg](http://www.bookdrum.com/images/books/79352_m.jpg) (13. 4. 2011). Pripis: »Podoba na skalo na Elbi vklenjenega Buonaparteja, ki ga premaga Pravičnost, z jastrebom, ki se hrani z njegovim srcem, dokazuje, da je moderni Prometej.«

422 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich\\_fueger\\_1817\\_prometheus\\_brings\\_fire\\_to\\_mankind.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_fueger_1817_prometheus_brings_fire_to_mankind.jpg) (13. 4. 2011).

423 <http://www.schadow-gesellschaft.org/assets/images/naz14.jpg> (13. 4. 2011).

424 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave\\_Moreau\\_006.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_006.jpg) (13. 4. 2011).

Daumierja: *Francija – Prometej in orel-kragulj* (*La France – Prométhée e l'aigle-vatour*).<sup>425</sup> Tudi skladatelji so vstopili v zorni kot mita: Prometej je eden največjih likov, upodobljenih na temelju Beethovnovega spomenika na Dunaju (1880),<sup>426</sup> v *Brahmsovi fantaziji* (*Brahmsphantasie*), op. XII (1894), pa ima eno osrednjih vlog (*Ugrabitev /Die Entführung*/<sup>427</sup> in *Osvobojeni Prometej /Der befreite Prometheus*/).<sup>428</sup> V 20. stoletju se pojavi odločilna heroizacija Prometeja kot junaškega nadčloveka: tovrstni upodobitvi ustvarita Reinhold Begas (1900)<sup>429</sup> in predvsem Arno Breker (1934).<sup>430</sup> Po drugi svetovni vojni se to prelevi v drastično nasprotje: Prometej kot pojav groze pride do izraza pri Oskarju Kokoschki (1950)<sup>431</sup> in Johannesu Krützkeju (2001): *Prometej uniči svojo stvaritev* (*Prometheus zerstört seine Geschöpfe*).<sup>432</sup>

Prometej se v glasbi pojavi razmeroma pozno. Čeprav so bili antični miti in figure v italijanski operi v modi, le z nekaj redkimi izjemami ne najdemo Prometejeve zgodbe.<sup>433</sup> (Za razliko od filozofije, literature in likovne umetnosti se v tem kaže jasen reprezentativni pomen velikih glasbenih izvedb.) To ni nenavadno, saj v dvornih zvrsteh skoraj ni bilo zanimanja za lik svetoskrunca ali bojevnika za svobodo. Prometej plemstvu ni ustrezal kot vodilni ali identifikacijski lik. Ni naključje, da so bili nekateri pisci, ki so se ukvarjali s to temo, znani kot krivoverci. Toliko bolj je ta lik ustrezal vzpenjajočemu se meščanstvu, ki je naskok na fevdalno gosposko izpeljevalo prav s pomočjo poveličevanja Prometejevega lika. Tako je Prometej kot prinašalec luči v 18. stoletju postal

425 <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/78c301a.jpg> (13. 4. 2011).

426 [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Beethovenplatz\\_05.JPG](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Beethovenplatz_05.JPG) (13. 4. 2011).

427 <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/78k166a.jpg> (13. 4. 2011).

428 <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/78k167a.jpg> (13. 4. 2011).

429 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus\\_3.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus_3.jpg) (13. 4. 2011).

430 <http://www.museumsyndicate.com/images/4/32744.jpg> (13. 4. 2011).

431 <http://courtauld.ac.uk/gallery/what-on/exhibitions-displays/special-displays-archive/oskar-kokoschka-the-prometheus-triptych> (26. 8. 2016).

432 [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-berlin\\_udk-Sac15a7e34946022c1d5e7524270fc75a2a44d1b](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-berlin_udk-Sac15a7e34946022c1d5e7524270fc75a2a44d1b) (13. 4. 2011).

433 Peter Schleuning, »Die Geschöpfe des Prometheus. Ballo serio op. 34«, v: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, ur. Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus in Alexander L. Ringer, Laaber 1994, str. 314–325.

simbol razsvetljenstva, ki je razsvetljeval temačne srednjeveško-cerkvene duše in jih osvobajal njihove nezrelosti, za katero so bile krive same. Pri tem je, samoumevno, prevladovala Prometejeva podoba borca za svobodo. Povezuje se z likom stvarnika človeštva, ki ljudem podeli dostojanstvo s pomočjo izobrazbe. S tem postane prapodoba umetnika kot genialnega ustvarjalca in vodilnega lika meščanske družbe z njenim idealom izobraževanja. V divjem protestu proti religiji kot instrumentu vladanja je najbolj zgoščen izraz našel v pesnitvi *Prometej* (*Prometheus*) Johanna Wolfganga Goetheja.<sup>434</sup>

Prvo reprezentativno Prometejevo glasbo – samo nekaj zgodnejših je znanih, kot na primer serenada *Il Prometeo assoluto* iz leta 1762 Georga Christopha Wagenseila (1715–1777) in glasba za gledališko predstavo *Prometheus* iz leta 1776 Johna Abrahama Fisherja (1744–1806)<sup>435</sup> – napiše Ludwig van Beethoven: *Zajetje Prometeja. Ballo serio* (*Die Geschöpfe des Prometheus. Ballo serio*), op. 43, iz leta 1801. Potem ko je bila skladba sprva zelo uspešna in je bila tudi v času tretjega rajha v Nemčiji pogosto na sporedu,<sup>436</sup> vendarle ni našla poti do zloglasnega glasbenega »kanona« družbeno prepoznavnih del »pravega« Beethovna. Šele v povezavi z vprašanji pomena »Eroice« (3. simfonije v Es-duru, op. 55) je ta baletna glasba postala zanimiva za muzikologijo. Constantin Floros<sup>437</sup> in Peter Schleuning<sup>438</sup> sta opravila bistveno delo: Pro-

434 Oskar Walzel, *Das Prometheus Symbol von Shaftsbury zu Goethe*, 2. izd. München 1932, repr. Darmstadt 1958 (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Bd. 25). – Elisa Erkelenz, *Das Geniekonzept im Sturm und Drang. Das Schöpfergenie zwischen Leben und Kunst. Goethes »Des Künstlers Erdewällen« und »Künstlers Apotheose«*. Studienarbeit, München 2009.

435 Peter Andraschke, »Schöpferisches Feuer. Kompositorische Prometheus-Fantasiën«, v: *Freiburger Universitätsblätter* 4 (2000), zv. 150, str. 75–88, tu str. 75 sl.

436 Kot dokaz Beethovne naklonjenosti »svetu nordijsko obarvanih junakov« ga navaja Richard Eichenauer v delu *Musik und Rasse*, München 1932, cit. po Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, verzija 2004, str. 331.

437 Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven 1978 (Veröffentlichungen zur Musikforschung 3).

438 Peter Schleuning, »Beethoven in alter Deutung. Der 'neue Weg' mit der 'Sinfonia eroica'«, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), str. 165–194. – Martin Geck / Peter Schleuning, »Geschrieben auf Bonaparte«. *Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbeck 1989. – Peter Schleuning, *Eroica-Arbeitsbuch. Beethoven 1800–1806*, Frankfurt am Main 1991.



metej je bil predstavljen kot stvarnik človeštva in so ga v skladu s takratnimi predstavami identificirali z Napoleonom. Dvom v to je na osnovi zapletenih in neenotnih virov izrazil Egon Voss.<sup>439</sup> Pomen Prometeja kot stvarnika in umetnika se mu zdi prepričljivejši v smislu apoteoze ustvarjalne moči umetniškega ustvarjanja. Identifikacija Napoleona s Prometejem ob prelomu stoletja ni tako neverjetna, kot meni Voss, kar dokazuje primer omenjene karikature loterijske srečke, razdeljene v Angliji.<sup>440</sup> Raznovrstnost možnih povezav po mojem mnenju delu bolj ustreza kot ozka posamična interpretacija. Brez dvoma pa stojijo v ospredju likovne ideje, ki predstavljajo osnovno idejo baleta, kot ga je koncipiral Salvatore Vignano, Beethoven pa ga verno prenesel v glasbo.

Prometej par tonskih figur, ki ju je sam ustvaril, zasadi v božanski ogenj in ju s tem obudi v življenje. Seveda se njegovi stvaritvi izkažeta kot nerodni in neumni, zato je (po Carlu Ritorniju) prepričan, da bi ju moral uničiti. Vendar ju iz nerazložljivega razloga prinese na Parnas, kjer ju Apolon in muze podučijo o umetnostih in znanostih. Mlada človeka pričenjata kazati znake razuma in razmišljanja, tako da vidita lepoto narave in čutita človeške občutke.<sup>441</sup> Pojavita se Arion in Orfej, lika, ki simbolizirata moč glasbe, in okrepiata harmonijo. Tako sta stvaritvi končani ter tako postaneta človeka v smislu kulture in humanosti. Po antičnih predstavah ljudem dostojanstvo dodeli šele proces izobraževanja. Gre za značilno razliko od tradicionalnih krščanskih predstav božjega posinovljenja, ki človeško dostojanstvo brezpogojno pripisuje vsem ljudem od vsega začetka. Posledic antičnih predstav ni bilo mogoče predvideti, vendar je res, da so vsebovale klasificiranje ljudi med izobražene in neizobražene, med »višje« in »nižje stoječe«, kot lahko opazimo denimo pri Robertu Schumannu.<sup>442</sup> Človeško dostojanstvo si

439 Egon Voss, »Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ballett 'Die Geschöpfe des Prometheus' von Salvatore Vignano und Ludwig van Beethoven«, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), str. 21–40.

440 [http://www.bookdrum.com/images/books/79352\\_m.jpg](http://www.bookdrum.com/images/books/79352_m.jpg) (8. 4. 2011).

441 Floros, Beethovens Eroica und Prometheus-Musik, s. 41.

442 Helmut Loos, »Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung«, v: Robert Schumann. *Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, ur. isti, Leipzig 2011, str. 354–363.

je treba pridobiti, imajo ga le tisti, ki so vzgojeni s pomočjo umetnosti, drugim ne pritiče, so brez vrednosti, niso pravi ljudje, v skrajnih primerih jih smemo tudi uničiti. Iz tega izvira temeljna predstava o nerazvezljivi povezavi med umetnostjo in moralo, o enotnosti dobrega, resničnega in lepega. Ta predstava utemeljuje vlogo in specifično temeljno načelo umetnosti, posebej glasbe kot religije nacionalno-liberalnega meščanstva.

Prometej kot vodilni lik teh predstav je postal priljubljena tema tonske umetnosti, kot so glasbo vzneseno apostrofirali. Franz Schubert je leta 1816 na besede Philippa Dräxlerja von Carina napisal kantato *Prometej (Prometheus)* za sopran, bas, mešani zbor in orkester D 451. Gre za naročilo v čast univerzitetnega profesorja Heinricha Josepha Watterotha. Delo je izgubljeno, solistoma je bila očitno dodeljena vloga Gaje (Zemlje) in Prometeja. V drugi Prometejevi skladbi je Schubert leta 1819 uglasbil znano Goethejevo pesnitev za basovski glas s klavirsko spremljavo (D 674). Glasba je v vsaki kitici sledila poudarkom besedila, ne da bi se ozirala na formalna glasbena načela, pri čemer je v uvodu Johann Wolfgang von Goethe takoj na začetku kitico presegel za dve vrstici. Schubert je v smislu glasbene retorike uglasbil ne samo govorne figure – denimo dvigajočo ponavljajočo se figuro (figuro poudarka, *paronomazija*) na besede »Kdo mi je pomagal ..., Kdo rešil ... me ...«, temveč si je tudi s pomočjo dveh ponovitev odgovorov pripravil dodatno izhodišče za glasbeno-retorično predelavo: V peti kitici tako pred drugič ponovljenim vprašanjem ponovi prvo vrstico »Jaz te častiti? Čemu?« v smislu klimaksa (pol tona višje), v zadnji kitici pa ravna v skladu s sklepnimi verzi »In te ne paziti, / kot jaz.« v smislu *epizeuksis*. Distance do teksta ni mogoče zaznati, nasprotno, le stopnjevan poudarek.<sup>443</sup>

Franz Liszt se je Prometejevega mita lotil ob odkritju spomenika Herderju 25. avgusta 1850 v Weimarju. Ob narodnem prazniku, ki so ga priredili po vzoru praznika Goetheja, uvedenega leto dni pred tem, je bila izvedena pesnitev *Razvezani*

443 S. Mackworth-Young, »Goethe's 'Prometheus' and its Settings by S. and Wolf«, v: *Proceedings of the Royal Musical Association* 78 (1951/52), str. 53–65. Cela vrsta Schubertovih skladb, med njimi tudi *Prometej (Prometheus)*, je zazvenela pri Sonnleitnerju iz rokopisa.

*Prometej (Der entfesselte Prometheus)* Johanna Gottfrieda Herderja. To dramo velja razumeti v okviru Herderjeve kulturne in jezikovne teorije in v luči njegove znane teze primanjkljaja (*Mängelthese*).<sup>444</sup> Vsebuje povsem drugačno podobo Prometeja kot Goethejeva pesnitev. Lastnosti Herderjevega Prometeja so vztrajnost, tolerantnost in usmiljenje, s čimer avtor razsvetljenski mit poveže s krščanskimi motivi<sup>445</sup> v smislu Prometeja kot Kristusove podobe. Liszt je kot dedič weimarske klasike uglasbitev razumel povsem kot lastno nalogo in je meril na »bitnost« mita: »Drznost, bolečina, vztrajnost, odrešitev.« Tako je to formuliral v predgovoru k simfonični pesnitvi, prvič predstavljeni leta 1855 in izpeljani iz uverture. Kot temeljno idejo je ponovno označil »trpljenje in spremenjenje«. Če opazujemo glasbeni program, ki ga je Liszt sestavil za Herderjevo praznovanje, poleg njegove lastne glasbe k Herderjevemu osvobojenemu Prometeju najdemo tudi znamenito praizvedbo *Lohengrina* Richarda Wagnerja. Načrtovana je bila še izvedba *Mesije (Messias)* Georga Friedricha Händla v Herderjevem prevodu, ki pa so jo morali zaradi težav z zasedbo v zadnjem trenutku odpovedati. Tako gre v celoti za dela z izrazito krščansko tematiko, predvsem zaradi sijajne zmage krščanstva nad temnim in zahrbtnim poganstvom, ki jo slavi Wagnerjev *Lohengrin*. Lisztov *Prometej (Prometheus)* se povsem prilega tej liniji (na to je opozoril Peter Andraschke v članku, vrednem branja).<sup>446</sup> Sociokulturni temelj v Weimarju je bil povsem razdeljen. Slavilni spomenik je postavila prostozidarska loža, ki je v prazničnem nagovoru Herderja označila kot »filozofa humanizma«, medtem ko so člani pevskega društva v nasprotju s tem predlagali ustanovitev izobraževalnega zavoda, nekakšnega »seminarja

444 Ulrich Barth, *Gott als Projekt der Vernunft*, Tübingen 2005, str. 187 sl.

445 Rainer Kleinertz, »Liszt's Ouverture und Chöre zu Herders 'Entfesseltem Prometheus'«, v: *Liszt und die Weimarer Klassik*, ur. Detlef Altenburg, Laaber 1997 (Weimarer Liszt-Studien, zv. 1), str. 155–178.

446 Andraschke, »Schöpferisches Feuer«, passim. Nasprotno, Liszta bolj v bližini Goetheja vidi Paul A. Bertagnolli, »Liszt, Goethe, and a musical cult of Prometheus«, v: *Liszt and the birth of modern Europe. Music as a mirror of religious, political, cultural, and aesthetic transformations. Proceedings of the international conference held at the Villa Serbelloni, Bellagio (Como), 14–18 December 1998*, ur. Michael Saffle in Rossana Dalmonte, New York 2003 (Analecta Lisztiana 3. Franz Liszt studies series 9), str. 169–196.

za šolske učitelje«, ki naj bi kot »spomenik prihodnjega razvoja« Herderja v krščanskem smislu proslavljaj kot »velikega duhovnika humanosti«. <sup>447</sup>

Liszt se je s *Prometejem* (*Prometheus*) vključil v duhovnozgodovinski tok, ki si je po militantnem ateističnem razumevanju antike v času okoli leta 1800 prizadeval za večjo usklajenost v iskanju povezav med antiko in krščanstvom. V Prusiji sta to spremembo poudarka podpirala kralja Friderik Viljem III. in Friderik Viljem IV., ki sta v nizu prizadevanj za preoblikovanje Berlina v mesto umetnosti Felixa Mendelssohna Bartholdyja povabila, da bi pisal gledališko glasbo na antične drame. Med temi deli najdemo *Glasbo k Antigoni* (*Musik zu Antigone*), op. 55, ki meri prav na omenjeno povezavo med antiko in krščanstvom. <sup>448</sup> V zvezi z recepcijo Lisztovega *Prometeja* (*Prometheus*) je zanimivo, kako vehementno so z argumenti proti delu pogosto nastopili številni pisci, od Eduarda Hanslicka do Carla Dahlhausa. Liberalni Hanslick ga imenuje »popolna neglasba«, <sup>449</sup> Adornov privrženec Dahlhaus pa ga estetsko prišteva med »ruševine izročila«. <sup>450</sup> Da gre pri tem za mnenje, kakor koli povezano s svetovnonazorskimi zadržki na ozadju teorije sekularizacije, običajno ostro zavračajo, zato pa zahtevajo »čisto glasbeno« argumentacijo.

Beethovnovno stališče, ki sledi Goetheju, prihodnjim skladateljem nakazuje smer. Tako ga je v smislu *Prometeja* Richard Wagner leta 1850 apostrofiral v spisu *Umetnina prihodnosti* (*Das*

447 Helmut Loos, »Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903«, v: *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*, ur. Peter Andraschke in Helmut Loos, Freiburg 2002, str. 209–226.

448 Helmut Loos, »Musik zu Antigone op. 55 für Solostimmen, Männerchor und Orchester MWV M 12«, v: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, ur. Matthias Geuting, zv. 2, Laaber 2016, str. 179–188.

449 Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Dunaj 1870, str. 199.

450 Carl Dahlhaus, »Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts 'Prometheus'«, v: *Die Musikforschung* 23 (1970), str. 411–419. Dahlhausova tendencioznost je izzvala kritiko Dieterja Torkewitza: »Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartettenakkords. Über Liszts 'Prometheus'-Akkord«, v: *Die Musikforschung* 33 (1980), str. 291–302. Prim. tudi Wolfram Steinbeck, »Von latenter Musik und Symphonischer Dichtung. Zu Liszts 'Prometheus'«, v: *Liszt und die Weimarer Klassik*, ur. Detlef Altenburg, Laaber 1997 (Weimarer Liszt-Studien, zv. 1), str. 179–194.

*Kunstwerk der Zukunft*), in to s skoraj izrabljeno besedno igro: »Kot drugi Prometej (*Prometheus*), ki je iz Thona ustvaril človeštvo, ga je skušal Beethoven izoblikovati iz tona.«<sup>451</sup> Prometejeve uglasbitve se nato množijo:

- Ferdinand Hiller (1811–1885), *Vklenjeni Prometej* (*Der gefesselte Prometheus*) za soliste in zbor (rkp.)
- Woldemar Bargiel (1828–1897), *Uvertura k Prometeju* (*Ouverture zu Prometheus*), op. 16
- Karl Goldmark (1830–1915), uvertura *Vklenjeni Prometej* (*Der gefesselte Prometheus*), op. 38 (1889), Leipzig 1890 (Senff, pozneje Simrock)
- Caspar Joseph Brambach (1833–1902), *Prometej* (*Prometheus*) za moški zbor in orkester, op. 47
- Heinrich Karl Johann Hofmann (1842–1902), *Prometej* (*Prometheus*) (H. Richter) za soliste (sopran, bariton, bas) in zbor, op. 110 (1896), Leipzig 1892 (Siegel)
- Johan Peter Selmer (1844–1910), simfonična pesnitev *Prometej* (*Prometheus*), op. 50 (1898), Leipzig (Fritzsich)
- Otto Dorn (1848–1931), simfonija *Prometej* (*Prometheus*)
- Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918), prizori iz Shelleyjevega *Razvezanega Prometeja* (*Prometheus Unbound*) za alt, tenor, bas in orkester (1880).

Med samospevi Huga Wolfa (1860–1903) najdemo *Prometeja* (*Prometheus*, 1889) na znamenito Goethejevo besedilo, klavirski part je skladatelj predelal tudi za orkester (1890). Samospev je v celoti podoben Schubertovi uglasbitvi (četudi ga je Wolf hotel razumeti kot kritiko Schuberta) in izraziteje strukturiran po kriterijih absolutne glasbe. Leta 1913 je Karl Bleyle (1880–1969) Goethejevo pesnitev uglasbil za zbor in orkester (op. 25).

V tej zvezi je še zanimivejša skladba za veliki orkester, klavir, zbor, orgle in barvni klavir Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina (1871–1915) *Prometej ali Poema ognja* (*Prométhé ou Le poème du feu*) iz leta 1911 (napisana v letih 1908–1910). Skladateljev mit originalnega genija in resničnega boga ustvarjanja tu

<sup>451</sup> Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft«, v: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 6. izd. Leipzig o. J., zv. 3, str. 95.

dobi novo dimenzijo. Skrjabin je s tem delom v določeni meri dosegel vsoto svojih dotedanjih skladb, ki so sicer tvorile šele predstopnjo za načrtovan, pozneje ne več izveden misterij, v katerem naj bi mu uspelo vzpostaviti celovito povezavo filozofije in umetnosti. Tem predstavam je Skrjabin dodal najrazličnejše spodbude in tokove, povezane v nekakšen sinkretizem, ki je sledil le enemu temeljnemu načelu: glasba naj bi bila najvišje umetniško in religiozno razodetje, skladatelj pa božanski ustvarjalec.<sup>452</sup> Tako je bilo do konca izpeljano bistvo romantičnega glasbenega nazora. Ta se napaja pri številnih, delno nasprotujočih si virih. Od krščanskega pravoslavja, v katerem je Skrjabin zrasel, se je kot mladenič labilne fizične in psihične konstitucije odvrnil. V rodni Moskvi je študiral na konservatoriju predvsem pri Sergeju Ivanoviču Tanejevu (1856–1915) ter si s prvim avtorskim koncertom v St. Peterburgu pridobil Mitrofana Petroviča Beljajeva (1836–1904) za mecena in izdajatelja. Njegovemu krogu, ki je bil blizu »mogočni peščici«, se je tudi duhovno priključil. Od mladosti se je Skrjabin zanimal za filozofijo, v času »religiozne renesanse« v Rusiji se je to neizogibno mešalo s spiritualizmom in mysticizmom. Vladimir Solovjov (1853–1900) je utelešal gibanje *sobornost*, potem ko je iz materialista in ateista prek študija Spinoze, Schopenhauerja in Schellinga postal kritik pozitivizma in našel filozofijo vseenotnosti, ki jo je razumel kot »pozitivno krščansko filozofijo«. Ezoterika različne provenience je vse bolj vplivala na rusko kulturno življenje, teozofske in antropozofske ideje so se v umetniških predstavah vseh umetniških zvrsti mešale vse do akmeizma in simbolizma. Ni mogoče natančno ugotoviti, kdaj je Skrjabin prišel v stik s teozofskimi idejami. Dokazano je, da je leta 1905 bral spise Helene Blavacki, ki so v njem zbudili globoko občudovanje. Marina Lobanova se je v knjigi o Aleksandru Skrjabinu kot »mistiku, magiku, teozofu in teurgu«<sup>453</sup> odločno zavzela proti antimistični interpretaciji Skrjabina sovjetskega izvora – od Heinricha Neuhausa do Igorja Fjodoroviča

452 Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München-Zürich 1983.

453 Marina Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.

Belse<sup>454</sup> – ter ponudila številne reference na duhovnozgodovinske ideje časa. Med njimi najdemo tudi močne povezave z Arthurjem Schopenhauerjem, Friedrichom Nietzschejem in Richardom Wagnerjem. Iz Skrjabinovih skladb je razvidno, da so duhovnozgodovinske poteze v klavirskih delih bolj raznolike kot v orkestrskih delih, v katerih je mogoče slediti jasni liniji od umetnostnoreligioznega zanosa Prve simfonije, v kateri je glasba, kot poje sklepni zbor, »čudežna podoba božanstva«, prek Tretje simfonije kot *Božanske simfonije* (*Le divin Poème*) in simfonične pesnitve *Poema ekstaze* (*Le poème de l'Extase*) vse do *Prometeja*. *Poema ognja* (*Prométhée. Le Poème du Feu*). Tu predstavljeno končno stopnjo je Skrjabin izrazil v pesmi, ki jo najdemo v enem od njegovih zapiskov in doseže vrhunec v stavku: »Jaz sem bog!«<sup>455</sup>

Končna stopnja, ki je pri vsej duhovni bližini v tovrstni odkritosti pri Richardu Wagnerju, Gustavu Mahlerju, Richardu Straussu in Arnoldu Schönbergu ne najdemo niti enkrat, je sprožila veliko občudovanje. Morda se že del sodobnega Skrjabinovega uspeha napaja iz hlepenja po senzacijah zaradi nezaslišanosti te trditve.<sup>456</sup> Oskar von Riesemann leta 1991 poroča, da je vsa Moskva premiero dela pričakovala z veliko napetostjo, saj naj bi »o novem delu krožile nenavadne govornice«.<sup>457</sup> Kako dobrodošle so bile te ideje v Nemčiji, dokazuje članek o *Skrjabinovem* »*Prometeju*« (»*Prometheus*« von *Skrjabin*), ki ga je Leonid Leonidovič Sabanejev leta 1912 objavil v *Modrem jezdecu* (*Der Blaue Reiter*), programskem zborniku Vasilija Kandinskega in Franza Marca,<sup>458</sup> in ponovno leta 1920 v časopisu *Melos*.<sup>459</sup> Tako se

454 Igor' F. Belsa, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, Berlin 1986.

455 Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, str. 157.

456 Škandalozne blasfemije te zahteve danes v Nemčiji sploh ni mogoče več razumeti. Prim. Helmut Loos, »Blasphemie in Wort und Ton. Carl Orffs *Carmina Burana*«, v: *Im Klang der Wirklichkeit. Musik und Theologie. Martin Petzoldt zum 65. Geburtstag*, ur. Norbert Bolin und Markus Franz, Leipzig 2011, str. 161–169.

457 Oskar von Riesemann, »Alexander Skrjabin's Prometheus«, v: *Signale für die musikalische Welt* 69 (1911), str. 546–549, tu str. 546.

458 Leonid Sabanejev, »'Prometheus' von Skrjabin«, v: *Der Blaue Reiter*, ur. Wassily Kandinsky in Franz Marc, dokument. nova izdaja Klaus Lankheit, München 1965, str. 107–124.

459 Isti, v: *Melos* 1 (1920), str. 479–483.



končno uveljavi tudi Nietzschejeva interpretacija Prometeja, saj Nietzsche v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) Prometeja označi kot značilnega predstavnika arijskega bistva, ki ga postavi nasproti krščanskemu izvirnemu grehu kot semitskemu. Tako ni osamljen, ko Prometeja opredeli kot Antikrista.<sup>460</sup>

Očaranost z likom Prometeja je v 20. stoletju še naraščala.

- William Havergal Brian (1876–1972), *Razvezani Prometej* (*Prometheus unbound*) za soliste, zbor in orkester (1937–1944), celovita uglasbitev Shelleyjevega *Razvezanega Prometeja* (*Prometheus Unbound*)
- Hans Albert Mattausch (1882–1960), *Prometej. Zborovska igra o luči* (*Prometheus. Ein chorisches Spiel vom Licht*), besedilo K. Bertling in J. Menge (1934)
- Mihail Fabianovič Gnessin (1883–1957), *Is Shelley, simfonični fragment k Razvezanemu Prometeju* (*Prometheus unbound*), op. 4, Moskva 1908, Moskva 1934 (P. Jürgenson)
- Anton Konrath (1888–1981), simfonija po Shelleyjevem *Razvezanem Prometeju* (*Der entfesselte Prometheus*), rkp.
- Antal Molnár (1890–1983), *Prometej* (*Prometheus*) (Ady) za mešani zbor (1937)
- Philipp Jarnach (1892–1982), predigra *Prometej* (*Prometheus*), rkp.
- Frank Wohlfahrt (1894–1971), *Prometejevo trpljenje* (*Die Passion des Prometheus*), scenski oratorij z govorcem in sklepnim zborom (1955, Radio Bremen), Berlin (Bote & Bock)
- Norman Demuth (1898–1968), *Zvezani Prometej* (*Prometheus Bound*) (Ajshil, prev. v nem. Warner, 1948)
- Norman Demuth (1898–1968), *Razvezani Prometej* (*Prometheus Unbound*) (P. B. Shelley, 1948)

460 »Na tem mestu, v 'Rojstvu tragedije', izostri razliko v nasprotju med Prometejevim pričanjem in mitom izvirnega greha, ki mu postaneta tipična izraza arijske (Prometej) in semitske (izvirni greh) narave, pri čemer je v kal položena tema 'Antikrista' (1888).« Curt Paul Janz: *Biographie: IX. Das Jahr der 'Geburt der Tragödie'*, str. 43. Digitale Bibliothek zv. 31: Nietzsche, str. 810 (prim. Janz-Nietzsche zv. 1, str. 435).



- Hanns Jelinek (1901–1969), *Prometej (Prometheus)* (Goethe) za bariton in orkester, op. 14 (1936)
- Jerzy Fitelberg (1903–1951), *Slabo vklenjeni Prometej (Prometeusz źle spętany)*, baletna suita, Dunaj 1929
- Lars-Erik Larsson (1908–1986), gledališka glasba za Shelleyjevega *Osvobojenega Prometeja (Der befreite Prometheus)*
- Alfred Koerppen (\*1926), *Prometejev ogenj (Das Feuer des Prometheus)* za orkester (1956), Wiesbaden 1956 (Breitkopf & Härtel)
- Gerhard Rosenfeld (1931–2003), *Prometejev ogenj (Das Feuer des Prometheus)* (Sofokel, Goethe, Thomas Müntzer, Wladimir Majakowski, Johannes R. Becher), kantata za sopran, tenor, bariton, mešani zbor in orkester (1967)
- Stephanos Vassiliadis (\*1933), *Vklenjeni Prometej (Der gefesselte Prometheus)* (Ajshil, 1976).

V letih 1957/58 je Rudolf Wagner-Régeny (1903–1969) po Ajshilu in Goetheju napisal scenski oratorij *Prometej (Prometheus)*, krstno predstavljen ob odprtju operne hiše v Kasslu.<sup>461</sup> Prometej je v skladu z besedilno predlogo predstavljen kot po krivici trpeči borec za svobodo. Podoba se je dobro prilegala komunistični ideologiji NDR, ki je ustrezala prepričanju Wagner-Régenyja. Prav tako je Carl Orff (1895–1982) Ajshilovo besedilo izbral za svojega *Prometeja (Prometheus)*, krstno izvedenega leta 1968, vendar je uporabil Ajshilovo neokrajšano originalno besedilo. Delno ga je pustil deklamiranega v njegovem lastnem ritmu, delno petega in podloženega oziroma povezanega z zvoki povsem izvirnega instrumentarija, ki naj bi predstavljal kulture vsega sveta. Tako naj bi skladba simbolizirala občo veljavo Prometejevega mita, umetnostnoreligiozna zahteva glasbe pa naj bi bila izpolnjena s povsem konkretno vsebino. Na tem konceptu je utemeljeno še skrivnostno pozno

461 Dieter Härtwig, *Rudolf Wagner-Regeny. Der Opernkomponist*, Berlin 1965, str. 248–277 in str. 422–430. – Rudolf Wagner-Régeny, *An den Ufern der Zeit. Schriften, Briefe, Tagebücher*, Leipzig 1989 (Reclams Universal-Bibliothek 1299). – *Brecht und seine Komponisten*, ur. Albrecht Riethmüller, Laaber 2000 (Spektrum der Musik 6).

delo *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* Luigija Nona (1924–1990). Skladatelj ga je začel pisati leta 1981, a ga je zaposlovalo vse od prve izvedbe leta 1984 v cerkvi San Lorenzo v Benetkah, tako da do dokončnega zaključka skladbe ni prišlo. Toliko bolj se znanstveniki še danes trudijo skladbo razvozlati.<sup>462</sup> To pa je položeno že v skladbo. Zapletena zveza besedil, ki jih je skupaj z Nonom povezal filozof Massimo Cacciari (ta je medtem dvakrat postal beneški župan), s katerim sta prijateljevala še v času viharneškega komunističnega obdobja, povezuje pisce, kot so Heziod, Ajshil, Pindar, Herodot, Evripid, Goethe, Friedrich Hölderlin, Arnold Schönberg, Walter Benjamin in Cacciari. Benjaminu in njegovemu zgodovinskofilozofskemu eseju *O pojmovanju zgodovine (Über den Begriff der Geschichte, 1940)* je pri tem pripadlo ključno mesto, pri čemer je treba upoštevati, da je že besedilo samo v postavljanju tez zelo enigmatško – če o Hölderlinu sploh molčimo –, tako da libreto prispeva k dodatni mistifikaciji, saj iz njega ni mogoče izvleči razjasnitve

462 Jonathan Impett, »Tragödie des Hörens. Nono, Cacciari, kritisches Denken und Kompositionspraxis«, v: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), 48, str. 22–36. – Christine Mast, *Io, Prometeo. Zum Entwurf konkreter Subjektivität in Luigi Nono* »Tragedia dell' ascolto« *Prometeo*, Frankfurt a. M. etc. 2008. – Kay-Uwe Kirchert, *Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen »Al gran sole carico d'amore« und »Prometeo«*, Saarbrücken 2006. – Erika Schaller, »Beziehungsnetze. Luigi Nonos Kompositionen im Umkreis des 'Prometeo'«, v: *Positionen* 60 (2004), str. 33–37. – Massimo Cacciari, »Per il 'Prometeo'«, v: *Schoenberg & Nono* (2002), str. 341–344. – Hella Melkert, »Far del silenzio cristallo«. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des »Prometeo«*, Saarbrücken 2001. – Klaus Zehelein, »Luigi Nono«, v: *Klang und Wahrnehmung* (2001), str. 9–37. – Klaus Kropfinger, »Klangschmiede 'Prometeo'«, v: *Wien Modern* [13, 2000, Wien] (2000), str. 41–46. – Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 42). – Luigi Nono, *Prometeo – tragedia dell'ascolto (1981–85). Donnerstag, 31. August 2000, 20 Uhr, Philharmonie* [programski zvezek] [Inventionen 2000, Berliner Festival Neuer Musik]. Text Massimo Cacciari nach Hesiod ... [Izd. Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Ur. Ingrid Beirer ...], Saarbrücken 2000. – *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche. Internationales Symposium über Luigi Nono (1999, Hamburg)*, ur. Thomas Schäfer, Saarbrücken 1999. – Stefan Drees, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken 1998. – Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg 1998 (Rowohlts Monographien 50582). – Mateo Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien [etc.] 1993 (Maske und Kothurn. Beiheft 16). – *Die Musik Luigi Nonos*, ur. Otto Kolleritsch, Wien [etc.] 1991 (Studien zur Wertungsforschung 24). – Massimo Cacciari, *Luigi Nono. Prometeo. Frankfurter Feste '87, Alte Oper Frankfurt, 12./13. avg. 1987*, Frankfurt a. M. 1987.

o kompozicijskih namerah ali strukturi dela. Zavita struktura skladbe in zadržana, skorajda utišana zvočnost dodatno prispevata k skrivnostni avri dela, ki z naslovom, napotkom na mitskega Prometeja in skrivnostnim zapisom »tragedija poslušanja« delu podeli še dodatno dimenzijo. Vse to dobi smisel v tradiciji, na katero skušamo tu v posameznih točkah opozoriti: resna glasba, ki raste iz romantičnega glasbenega nazora z zahtevo po razodevanju resničnega in dobrega, občudovanje skladatelja, ki kot ustvarjalni izvorni genij, kot bog umetnostne religije moderne, prispeva k ustvarjanju sveta. Pri vsej diferenciaciji v posameznem ter ob možnosti izjem in razvojnih odmikov se mi zdi, da je mogoče temeljno značilnost vznesene umetnostne glasbe predvsem 20. stoletja, ki se danes posebej jasno izraža v pretirano povečani, megalomanski vlogi glasbe in skladateljev, razbrati prav iz uglasbitev Prometejevega mita.



## OZNAKA VIROV

- »Heilige Musik. Zur Rezeption sakraler Musik um 1800«, v: *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009*, ur. Boje E. Hans Schmuhl (Michaelsteiner Konferenzberichte, zv. 78), Augsburg 2014, str. 317–325.
- »Spurensuche – Kulturdarwinistische Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung«, v: *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, ur. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann in Tomi Mäkelä, Hildesheim-Zürich-New York 2016, str. 234–249.
- »Socio-Cultural Evolution: Musical Progress as a Darwinian Instrument of Domination / Sociokultūrinė evoliucija. Muzikos pažanga kaip darvinistinis viršenybės principas«, v: *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian musicology 15* (2014), str. 102–108.
- »Beethoven und der Fortschrittsgedanke«, v: *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 26. Oktober 2014 in Leipzig*, ur. Helmut Loos, Leipzig 2015, str. 320–334.
- »Auflösung der Worte. Das Beethoven-Jahr 1970«, v: *Die letzten 30 Jahre: Ideen, Persönlichkeiten, Werte der neueren Musikgeschichte. Symposium 2001. Bratislava, 7.–9. November (Melos – Ethos. Bericht über das internationale Symposium im Rahmen des 6. Jahrgangs des Festivals)*, ur. Nad'a Hrčková, Bratislava 2001, str. 77–85.
- »Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung«, v: *Die Musikforschung* 69 (2016), str. 131–140.
- »Zur Beethoven-Rezeption von Johannes Brahms«, v: *Beethoven 7. Studien und Interpretationen*, ur. Mieczysław Tomaszewski in Magdalena Chrenkoff, Kraków (v pripravi).

- »Alban Berg und die Bibelszene der Marie aus *Wozzeck*«, v: *Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf*, ur. Wolfgang Hirschmann, Hildesheim-Zürich-New York 2011, str. 699–708.
- »Prometheus in der Musik«, v: *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, ur. Mieczysław Tomaszewski in Magdalena Chrenkoff, Kraków 2012, str. 441–452.

## SPREMNA BESEDA PREVAJALCA

Helmut Loos se v svoji monografiji sooča s temeljnimi vprašanji recepcije, razumevanja in vrednotenja glasbe, določenimi znotraj koncepta umetnostne religije moderne. Ta vprašanja dejansko neposredno zaznamujejo ključne dileme sodobne umetnostne recepcije in opredeljujejo tudi današnje estetsko presojo. Avtor se je navedenih problemov lotil že večkrat v različnih okvirih, v pričujoči monografiji pa je svoje prispevke, doslej deloma raztresene po različnih znanstvenih revijah in zbornikih, povezal, da bi jih tako nekoliko predelane v samostojni monografiji naredil dostopnejše, svoje ideje pa pregledneje predstavil in jasno zaokrožil v miselno enovitem toku. Monografija tako navzen kaže podobo raznobarvno pisanega pristopa k naslovni temi, pri čemer natančnejše branje razodeva fokusiran pogled jasno izčiščene in enovitega stališča.

Osrednje pozornosti avtorja so deležni procesi pobožanstvenja glasbenih idealov znotraj modelov umetnostne religije, kot se konkretno kaže v prometejevskem liku v glasbi, pri recepciji Wagnerja ali pri interpretiranju Beethovna kot vodje glasbeno-religioznega Parnasa, ki ga je ustvarilo meščanstvo po svoji podobi.

Kot opozarja ne nazadnje že naslov, izhaja v svojem tekstu Loos iz problematiziranja t. i. »klasične« ali »umetnostne« oz. »resne« glasbe v kontekstu umetnostne religije moderne. Avtor v knjigi izoblikuje meta-kritiko dojemanja umetnosti in z njo glasbe, in sicer tiste, ki jo definira funkcija avtonomne razrešitve vsega funkcijskega. Seveda se Loos v svoji analizi zaveda dejstva, da je vsaka analitična refleksija – ne glede na to, ali je postavljena kot kritično zrcalo individuuma ali pa je mišljena kot razčlemba izraza neke kolektivne zavesti – vedno (tudi) subjektivna, vedno tako ali drugače osebno pogojena. Vendarle to avtorja monografije ne ovira pri tem, da ne bi smelo zastavil svojega glasu za ostro in nekompromisno kritiko modernega pojmovanja umetnosti, pa naj jo še tako

nedvoumno zaznamuje lastna interpretativna pozicija. Kot da bi subjektivno izpostavljena teza, ki jo avtor postavlja pred bralce, izganjala videz lažnive objektivne stvarnosti, pogosto skrite za braniki neke psevdoznanstvene strokovne utemeljenosti. V odkritem dvomu v »znanstvenost vznesenega glasbenozgodovinskega pisanja«, kot pravi že v uvodu, tako izgrajuje lastno kritiško pozicijo, ki se je sicer že prej v njegovih prispevkih izoblikovala v postopoma vse bolj jasno profilirano izhodišče. Loos se torej izrecno oddaljuje od površne kritike posameznih ustvarjalnih odločitev, zato pa vendarle jasno preverja njihova konkretna estetska načela, na katerih se utemeljuje prevladujoča estetska platforma:

»Naj še enkrat povsem jasno rečem: ne gre mi za kritiko posameznih glasbenih smeri ali glasbenih nazorov, vsa so po svoje upravičena in jih velja zagovarjati prek svobodne, osebne odločitve. Kritiziram samoprepričanost določenih pozicij, ki svojo najvišjo vrednost utemeljujejo s pomočjo znanstvene sodbe in na podlagi tega razvijajo aroganco, ki jo lahko označimo za fundamentalistično, saj meri v zaničevanje drugače mislečih.«

Izvore tovrstnega estetsko-filozofskega premisleka postavlja Loos v razsvetljenstvo in z njim nastajajočo meščansko družbo, ki je glasbi podelila status poudarjene emfatične umetnosti. Ta se je prelevila iz simbola ali človekovega ustvarjalnega odgovora na spoznanje metafizičnega v dejansko samo transcendenco, kot je to formuliral Tieck. Glasba, ki se je med vsemi umetnostmi zazdela tudi najbolj »absolutna«, najdlje oddaljena od konkretne družbene stvarnosti, je postala lahko hkrati tista, ki je v konkretnih političnih pogojih ostre cenzurne kontrole v času restavracije po letu 1815 pomenila ambiciozni meščanski družbi z možnostjo zbiranja večjih skupin poslušalstva tudi lastni medij samouveljavitve. Zgodovinski okviru so tako prispevali k postopnemu estetskemu obratu proti religiji umetnosti, znotraj katere je posebno mesto dobila prav avtonomna glasba. Loos opozarja, da so bili vodilni



pojmi moderne, ki so na eni strani utemeljevali glasbo, hkrati pa vse izraziteje legitimirali njeno podobo, avtonomija, racionalnost, sekularizacija in napredek, kot jih jasno najdemo izražene pri Kantu. Vendarle je postal, kot to pokaže Loos, njihov neposreden prenos v pojmovnik estetskih kategorij problematičen. In prav kritiko tega postopka lahko dejansko imamo za temeljno sidrišče pričujoče razprave.

V knjigi se avtor postopoma loteva najrazličnejših področij v veliki meri še danes samoumevnega koncepta umetnosti, njene recepcije in njenega estetskega normativnega sistema. Pri tem se brez zadržkov loteva številnih »svetih krav« umetniške glasbe moderne. Svoje izhodišče najprej postavi v definiranje in razločevanje terminov »sveta glasba« (*heilige Musik*) in »resna glasba« (*ernste Musik*), da bi se prek tega spustil v vse konkretnější diskurz. Vanj nato vpleta razpravo o evolucijski teoriji in njenem nekritičnem prenosu na glasbeno estetiko, zaradi česar naj bi mesto na lestvici zgodovinskega napredka utemeljevalo tudi zaporedje večje oziroma manjše estetske prepričljivosti umetniških del. Enako idejno ozadje, ki je v širši konotaciji prek idej o superiornosti nadčloveka tragično zaznamovalo človeško zgodovino, razbira Loos tudi pri številnih glasbenih piscih. Pri tem je posebej oster do sledov napredkovno-darvinističnih idej v bolj ali manj sodobnem glasbenem zgodovinoписju, pa ne nazadnje tudi sodobni umetniški produkciji. Izrazito kritičen je Loos tudi do vsakršnih ideoloških antagonizmov, ki jih predstavljajo pari napreden-konservativen, visok-nizek, resen-zabaven, atonalen-tonalen ... Prek tega se loti tudi razčlemba širšega svetovnonazorskega konteksta, ki ga po njegovem mnenju podpira celo tendenciozno izkrivljen glasbeno-analitični pogled (kar prepričljivo dokaže denimo pri Bergovem *Wozzecku*). Loos je v svoji metaanalizi konceptov sodobnega pojmovanja umetnosti, ki se v njegovem pisanju razodeva v glasbenozgodovinski tradiciji, pronicljiv in izviren. Svoja izvajanja opira na obširno sodobno relevantno literaturo in izjemno glasbenozgodovinoписno znanje, to pa nadgrajuje s poglobljeno analizo sodobnih glasbenih, zlasti estetskih in zgodovinoписnih konceptov.

Helmut Loos se je po študiju muzikologije, umetnostne zgodovine in filozofije posvetil zlasti glasbenozgodovinskim raziskavam. Uveljavil se je kot eden najvidnejših sodobnih nemških muzikologov in univerzitetnih predavateljev. Sprva je predaval na Tehniški univerzi v Chemnitzu, nato pa dolga leta na Univerzi v Leipzigu, ki velja za eno najbolj uglednih muzikoloških stolic na svetu. S svojim znanstvenim delom je segal na najrazličnejša področja, pri čemer se je osredotočal zlasti na glasbo 19. in 20. stoletja ter cerkveno glasbo. Ves čas pa je bila v ospredju njegovega zanimanja tudi obravnava glasbenih in kulturnih stikov med nemškimi deželami ter Srednjo in Vzhodno Evropo. Pri tem je njegovo razmišljanje in pisanje zaznamovala izrazito kritična refleksija pogosto uveljavljenih nemških centralističnih pozicij pri obravnavi glasbenega zgodovinopisja.

Tudi dolgoletne pedagoške izkušnje poučevanja na univerzi so verjetno prispevale k temu, da je Loos v svojih izvajanjih vselej strokovno stvaren, terminološko izčističen, precizen, pregleden in natančen. Knjigo tako kljub znanstveni naravi besedila vendarle hkrati označuje privlačen tekoč in jasen slog. Besedilo nagovarja najprej glasbeno javnost, a bo ne glede na svojo strokovno doslednost in znanstveno neoporečnost vendarle lahko zanimivo za vsakega humanistično razgledanega in radovednega bralca, še zlasti tistega, ki si kot Loos prizadeva, da bi »svetovni boj za duhovno prevlado ... opustili in zamenjali s konceptom sobivanja in vzajemnega bogatenja raznolikih kultur, kar je bila v srednji Evropi še dolgo v 20. stoletju sicer nikakor nekonfliktna, pa vendar živa realnost,« kot pravi sam.



