

AVTONOMNO IN UPORABNO LOKALNA ZGODOVINSKA DILEMA ALI TRANSHISTORIČNO DEJSTVO?

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Namen članka je pokazati, da glasbena uporabnost ni zamejena ne lokalno in ne zgodovinsko. V 19. stoletju ni bila z nacionalistično-utilitarnimi tendencami zvezana samo slovenska glasba, podobno bi lahko sledi glasbene uporabnosti iskali tudi znotraj sodobne umetniške glasbe.

Ključne besede: glasba 19. stoletja, glasba 20. stoletja, avtonomna glasba, uporabna glasba, Jurij Fleišman, Lojze Lebič, Marko Mihevc.

Abstract: The main goal of this article is to show that functional music is not confined within national or historical borders. In the nineteenth century music was not subordinated to nationalistic-utilitarian tendencies only in Slovenia, while, on the other hand, traces of such functional music can be found also within art music of the present age.

Keywords: 19th-century music, 20th-century music, autonomous music, functional music, Jurij Fleišman, Lojze Lebič, Marko Mihevc.

Zdi se, da je slovensko glasbeno zgodovino, ko obravnava 19. stoletje, vpeto v mučno spoznanje razvojne neenakovrednosti slovenske glasbene tvornosti v primerjavi z največjimi evropskimi umetniškimi dosežki tega časa. V trenutku, ko napiše Wagner *Lohengrina* (nastal je večinoma leta 1847), Verdi prelomnega *Rigoletta* (prvič izveden leta 1851), Liszt pa ustvarja svoj koncept simfonične pesnitve, pišejo slovenski skladatelji večinoma preproste štiriglasne moške pevske zборе, ukrojene po meri aktualnega narodnega prebudništva. Tako, v estetskem pogledu nezavidljivo stanje, slovenski glasbeni zgodovinarji pogosto povežemo z nacionalistično-utilitarnimi vlogi, ki jo je morala v času po revolucionarnih preobratih leta 1848 prevzeti slovenska umetnost. Dragotin Cvetko tako piše, da pomeni leto 1848

začetek zavestnega slovenskega nacionalizma, ki mu je bila prva in temeljna dolžnost in naloga, da med ljudstvom prebudi nacionalni čut. V tej težnji se je moral zateči zlasti k pesmi, ki mu je mogla najuspešneje pomagati pri omenjenem namenu. Tega so se ustanovitelji Slovenskega društva v Ljubljani povsem zavedali. Poleg potrebe po »omikanju slovenskega jezika« sta jim bila petje in glasba nadvse važna pripomočka za »pouzdiglo slovenske narodnosti« [...].¹

¹ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960, str. 16.

Zavezanost narodnim idejam je torej pomenila estetski »zdrs«, saj lahko beremo,

da so skladatelji, ki so se premišljeno izrekli za idejo nacionalne prebuje, svoje skladbe oblikovno in tehnično prilagodili ne samo svojim sposobnostim, temveč zasnovi, za katero je kazalo, da bi lahko bila v prid prebujanju narodnega duha, formiranju ustrezne zavesti in vsestranskemu boju za svobodo. [...] Da bi temu zadostil, je ustvarjalec stremel tudi za tem, da bi se kar se da približal ljudstvu.²

Podobno dikcijo – skoraj opravičujočo – je Cvetko ubral tudi v širše zasnovanem pregledu južnoslovanske glasbene ustvarjalnosti:

Stark war z.B. das Bedürfnis nach Kompositionen patriotischer Texte. Hieraus gewann die Vokalmusik den Vorrang, da sie den Prozeß des nationalen Erwachens beschleunigte. Das setzt einen utilitaristischen Musikbegriff voraus, für den Fragen des Stils und der künstlerischen Qualität ohne Belang sind, ganz im Gegensatz zu den zeitgenössischen europäischen Stilströmungen.³

Nič bistveno drugačnih rezultatov ne ponujajo tudi najnovejše raziskave. Tako Nataša Cigoj Krstulović piše, da

glasbe izrazito družabnih prireditev s skromnimi četverospevi, moškimi zbori, samospevi, preprostimi klavirskimi skladbami in trivialnimi orkestrskimi vložki med dejanji kake šaloigre ali burke resda ne moremo (in ne smemo!) primerjati s sočasnimi dosežki »velikih« evropskih narodov. Čeprav je bilo čitalništvo na slovenskih etničnih tleh potisnjeno v zakotje habsburške province, je bilo vpeto v zgodovino evropskega dogajanja in v čas, ki je bil (in je tudi danes!) eksistenčno usoden za nastajajoče »male« narode. Takrat so se sprožila prva nacionalna identifikacijska znamenja [...].⁴

Poleg morda nekoliko trpke resnice je v takem pogledu tudi kanček sprenevedanja. Raziskovalci namreč poudarjajo, da so bili slovenski skladatelji po letu 1848 pravzaprav prisiljeni pisati glasbo, ki naj bi prvenstveno služila nacionalni ideji, pri tem pa nekako zamolčijo, da M. Vilhar, J. Fleišman in večina njihovih skladateljskih sovrstnikov verjetno sploh ni bila sposobna napisati estetsko kompleksnejšega dela. Prav v takem izmikanju je šele moč začutiti slovensko nesamozavest in s tem tudi jasno uvrstitev med »male narode« – ne samo v zgodovinskem, temveč tudi v glasbenem pogledu.

Prerez ustvarjalnosti slovenskih skladateljev iz sredine 19. stoletja nas seveda utrjuje v spoznanju, da imata Cvetko in Cigoj Krstulovičeva prav, ko izpostavljata umetniško nedoršenost. Slednje je mogoče potrditi na mnogih skladbah, ki so bile objavljene v *Slovenski gerlici*.

² Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, str. 278.

³ Dragotin Cvetko, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel in Maribor, Bärenreiter in Založba obzorja, 1975, str. 148–149.

⁴ Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), str. 61.

V prvem zvezku, ki je izšel leta 1848, najdemo Fleišmanovo uglasbitev Prešernovi pesmi *Pod ôknam*. Izbira pesmi in pesnika seveda ni naključna – Prešeren je že počasi pričel postajati slovenska literarna in s tem tudi nacionalna ikona, sama pesem pa seveda sodi med metaforično in poetsko gledano enostavnejše.

Prva vprašanja se nam ob analizi Fleišmanove uglasbitve porajajo že ob notaciji, ki pravzaprav ne izdaja, kateri zasedbi je skladba namenjena. Figuracije v basovskem sistemu govorijo v prid klavirski skladbi, besedilo v sredini pa vendar izdaja vokalno skladbo: samospjev ali v nekoliko prilagojeni varianti morda celo zbor (gl. Primer 1). Kot logično vprašanje se tako postavlja, »ali je nediferenciran glasbeni stavek posledica pomanjkljive glasbene izobrazbe«⁵ skladateljev čitalniškega kroga, ali pa lahko že v notaciji ugledamo sledi utilitarizma: skladba je bila pač namenjena kateremu koli izmed treh sestavov – solističnemu klavirju, klavirju s pevcem ali zboru.⁶

Primer 1

The image shows a page from a music manuscript. At the top left, it says '12 Besede 1848 Tričerna.' and at the top right 'Napisal J. Fleišman.'. The title '6. Pod ôknam.' is centered. The score is for voice and piano. The voice part has the lyrics: 'Lahkôtno / Lú... na si... je. Nlad... ov... bi... je. Trédne, pòzne úre žé; / Préd ne... znd... ne. Sír... ône ráne. Mè... ní... spáti... ne... pus-té. / Préd ne... znd... ne. Sír... ône rá... ne. Mè... ní... spáti... ne... pus-té.' The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Fleišmanova pesem *Pod ôknâm* iz prvega zvezka *Slovenske gerlice* iz leta 1848 (original hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani, inv. št. 2844/1951; z dovoljenjem)

V analitičnem smislu skladba ne predstavlja težkega zalogaja. Formalna struktura je strogo periodična – skladba je sestavljena iz jasnih dvotaktij, ki se grupirajo v uvodni stavek (a) in dva sledeča, ki tvorita periodo (b in b'), pri čemer je za prvi stavek karakterističen punktiran ritem (četrtinka s piko in sledeča osminka), za drugo pa sledeča si skoka septime in sekste. Harmonija je ves čas skromna: tako v originalni verziji nastopita samo osnovni funkciji tonika in dominanta, slednja v treh oblikah (D^6 , D^4_3 , D^7), v popravljeni varianti pa Fleišman

⁵ Jurij Snój in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, 2003, str. 120.

⁶ To dokazuje tudi trije zvezki *Gerlice*, ki jih je leta 1864 uredil prav Fleišman. Po vsebini se večinoma krijejo s prvimi tremi zvezki *Slovenske gerlice*, vendar pa je urednik nekatere skladbe glasbeno preuredil – tako tudi pesem *Pod ôknâm*, ki je zdaj evidentno zborovska skladba.

vpeljuje »celo« subdominanto in dominantno dominante.⁷ Težko bi iskali tudi kakšne resnejše zveze med besedilom in njegovo uglasbitvijo, če pač v nekoliko iztrošeni kombinaciji četrtnike s piko in osminke ne ugledamo bitja kladiva (»Luna sije, kladvo bije«). Fleišmanova uglasbitev je pač preprosta pesem, v kateri bi težko iskali sledi umetniškosti ali razvite kompozicijske obrti, je pa svoj cilj prav gotovo dosegla, saj gre danes za ponarodelo pesem.

Glede na narodnopreredniško in s tem estetsko nerazvito vlogo slovenske glasbe 19. stoletja bi smeli pričakovati, da je bilo zborovsko petje drugod po Evropi, vsaj pri zgodovinsko in glasbeno gledano »velikih« narodih, posajeno v »čisto« estetsko sfero. V tem pogledu nam daje zanimivo primerjavo analiza Schumannovega zbora *Schlachtgesang* na Klopstockovo besedilo iz *Treh pesmi za moški zbor, op. 62*, ki so nastale istega leta kot Fleišmanova pesem.

Tudi Schumann je svojo skladbo namenil štiriglasnemu moškemu zboru (tako kot Fleišman svojo priredbo iz leta 1864), iz besedila pa veje nacionalni ponos, ki je v tem primeru povezan z vojaško budnico, pripeto na religiozno predajo – vojaška zavest in pogum sta lahko uresničena šele takrat, ko ju podpira Bog (»Mit unserem Arm ist nichts getan, steht uns der Mächtige nicht bei«). Po svoji glasbeni podobi pa je Schumannova uglasbitev tako estetsko kot tudi kompozicijsko bistveno bolj diferencirana kot Fleišmanova.

Tudi Schumann je sicer zavezan jasni periodični gradnji, saj je celotno skladbo, ki je bistveno daljša od Fleišmanove (obsega 86 taktov), mogoče enostavno razdeliti na dvotaktja, stavke in nekaj period. A takšna spreminjajoča se periodičnost – od daljše povezanosti v periode do hitrega in stopnjujočega se nizanja dvotaktij – je trdno zvezana z notranjo vsebino Klopstockove pesmi. Skladba je tridelna, pri čemer tvorita robna dela tematsko stabilni okvir, središče pa je dramatično vzburkano:

A	B (niz stavkov)	A'	koda
a a ¹	b c d e f g polifon odsek	a' a ^{1'} b h	
4 4	4 4 4 4 4+4 4+8 16	4 4 4 4+4	6

Na prvi pogled gre torej za zelo običajno tridelno pesemsko obliko, kljub temu pa je tekstura bistveno bolj razgibana kot pri Fleišmanu. Podobna raznolikost se razkrije tudi ob preučevanju harmonije – tako Schumann poleg enostavnih kadenc (skladba se odpre z nizom T⁶ – II – D⁷ – T: gl. Primer 2) uporablja že tudi bolj sofisticirane postope: tonalni izmik v drugem stavku, številne modulacije, v polifonem odseku celo sekvenciranje. Najpomembnejše pa je, da so vsa glasbena sredstva – tako formalna gradnja kot tudi harmonija – tesno povezana z vsebino besedila. Že takoj na začetku je kratek tonalni izmik v E-dur – torej dominantno VI. stopnje – mogoče povezati z »nastopom« višje sile »Mogočnega« (»steht uns der Mächtige nicht bei«). Niz stavkov v B delu izdaja dramatičnost boja (»Auf! in den Flammentod hinein!«), ko se odpro vrata (»das Thor euch weit hat aufgetan«), skladatelj modulira v G-dur in v trenutku, ko je mogoče začutiti približevanje Smrti, torej v eksistenci-

⁷ V popravljene verziji nam glasbeni stavek razodeva, da gre za moški zbor. Harmonija je nekoliko razširjena (T, K⁶₄, D⁶₅, D⁷, S⁶₄, D⁶_D, D², T⁶, D⁴₃), zanimivo pa je tudi, da je spremenjena oznaka tempa – iz »Lahkotno« v »Andante«. Vendar gre tudi zdaj za izrazito homofon stavek, gibanje glasov, z izjemo zgornjega, je izredno nerazvito in nesamostojno.

alno najbolj napeti točki, se izgubi tudi motivična polnost – glasbeni stavek utripa v unisono ponavljanju in grozeči mali terci. Šele ko »Mogočni« poseže vmes (»Fern ordnet er die kühne Schlacht«), se porazgubi statika, jasno homofonijo pa zabiše polifon odsek, ki seveda zaznamuje premoč in nadvlado »Mogočnega«. Zanimiva je tudi koda – po tem, ko je sledila nekoliko spremenjena ponovitev A dela (Schumann se dobesedni ponovitvi spretno izmika s harmonskimi izmiki), skladatelj skoraj nekoliko nepričakovano zbor zaključí z nekoliko mehkejšo plagalno kadenco, s čimer samo še potrjuje osrednjo temo pesmi, ki se ne nagiba toliko k afirmativni junaškosti kot k dojetju usodne odvisnosti od »Mogočnega«.

Čeprav tudi v primeru zbora *Schlachtgesang* ne gre za skladateljevo najbolj tehtno delo – precej šablonsko je domišljena melodika – pa lahko vendarle opazimo bistveno večjo željo po bolj trdni zvezi med besedilom in njegovo uglasbitvijo. Pozorni pa moramo biti še na en detajl – v melodičnem pogledu je namreč začetek zbora citat v nemškem svetu zelo znane Methfesslove skladbe *Vaterlandslied* (gl. Primer 2: takti 8–10).

Primer 2

Methfesslova pesem *Vaterlandslied* (desno) in začetek Schumannovega zbora *Schlachtgesang* (levo)

Citat seveda ni naključen – tudi besedilo E. M. Arndta namreč povezuje domovinsko ljubezen z religioznim občutenjem. Schumann po svoje parodira Methfessla in daje svoj komentar na temo domovinskih občutenj, s čimer močno prerašča kontekst podobnih domovinskih zborov, ki so bili zelo priljubljeni tudi v Nemčiji.

Zato se velja v nadaljevanju vprašati, ali ni bila naša primerjava med Fleišmanom in Schumannom nekoliko zavajajoča. Skladateljev Schumannovega ranga, ki so pisali štiriglasne moške pevske zборе (F. Mendelssohn-Bartholdy, C. M. von Weber, kasneje J. Brahms), je bilo seveda bistveno manj kot Methfesslu podobnih (G. Reichardt, J. Otto, F. Silcher, F. Abt, I. Heim, K. Kreutzer, F. Schneider, F. W. Kücken idr.).⁸ O čudni šablonskosti nas tako prepričujejo že začetki štirih znanih Methfesslovih skladb (gl. Primer 3) – vsakič gre za

⁸ Friedhelm Brusniak, Chor und Chormusik, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 2*, Kassel [...], Bärenreiter, 1995, stolp. 777–809.

skok kvarte navzgor in harmonski predtakt T - D, v treh primerih sledi še četrtnika s piko s sledečo osminko, podobno kot pri Fleišmanu.

Primer 3



Začetki Methfesslovih pesmi *Vaterlandslied*, *Mahnruf*, *Deutsche Weihelied* in *Gesang ausziehender Krieger*

Zelo zgovorno narodnoprebudniški so tudi spremljevalni zapiski k zbirkam podobnih pesmi. Tako beremo v uvodu, ki sta ga napisala urednika zbirke *Allgemeines Deutsches Commerbuch*:

Dies Buch soll ein Volksbuch und ein deutsches Buch sein, in jedem Hause willkommen. Die vaterländischen Schlachtlieder, bei deren Klänge Deutschland wieder deutsch wurde [...].⁹

Tudi Josef Pommer še leta 1884 zelo jasno naznačuje socialni kontekst, kateremu namenja svojo zbirko pesmi. »Das ganze Volk hatten wir aber im Auge, nicht bloß die musikalisch gebildeten Kreise; wir wollten eben ein Volksgesangbuch, eine Art Kommerbuch für das Volk schaffen,«¹⁰ hkrati pa poudarja tudi nacionalnoprebudniško komponento, ko zapiše »[s]ingen muß man sie, unsere nationalen Erbaungslieder.«¹¹ Seveda takšne zveze med štiriglasnim moškim zborom in nacional(istič)nimi cilji izhajajo iz samih začetkov »liedertafelovstva«, kar je mogoče zaslediti tudi v spisu stuttgartskega samostanskega organista K. Kocherja z dovolj zgovornim naslovom *Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen, vierstimmigen Choral- und Figural-gesang für kleineren Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen*. Kocher na tem mestu zelo decidirano zapiše: »Eine besondere hohe Aufgabe der Kunst ist es, die Nationalität festzuhalten.«¹²

⁹ *Allgemeines Deutsches Commerbuch*, ur. F. Silcher in F. Erk, Lahr, Hermann und Moritz Schauenburg, 1858.

¹⁰ *Liederbuch für die Deutschen in Österreich*, ur. Josef Pommer, Dunaj, Der Deutsche Schulverein in Wien, ⁵1905, 1884, str. V.

¹¹ Nav. delo, str. VII.

¹² F. Brusniak, nav. delo, stolp. 783.

V vseh teh zapisih in predgovorih je težko zaslediti jasno razločenost med uporabnim in estetsko avtonomnim, pri čemer je daleč najbolj zgovorna Kocherjeva enačba, po kateri se vrednost umetnosti zares kaže šele v njeni narodno prebudniški kvaliteti. Takšno uporabno funkcijo pa lahko razkrije tudi analiza zborov, nabranih v zgoraj omenjenih zbirkah.

Za primerjavo s Fleišmanom je tako zanimiva pesem *Gesang ausziehender Krieger* že omenjenega Alberta Methfessla (gl. Primer 4), saj izkazuje že na ravni notacije podobno nenavadno sliko kot skladbe, objavljene v *Slovenski gerlici*.

Primer 4

Schrittmäßig und heiter



Hin - aus in die Fer - ne mit lau - tem Hör - ner Klang, die Stimm - en er - he - bet zum m'um - li - chen Ge - sang! Der Frei - heit

12
Hauch weht mäch - tig durch die Welt ein frei - es, fro - hes Le - ben uns wohl - ge - fällt.

Pesem *Gesang ausziehender Krieger* A. Methfessla

Pesem je napisana v enem samem sistemu, vendar dajejo akordske tvorbe slutiti, da je skladba namenjena zboru. Tudi v tem primeru je struktura periodično jasna – opravlka imamo z dvema periodama, zgrajenima iz dveh stavkov po 4 takte (oblika skladbe je torej: a a' b b'). Harmonija je spet zelo enostavna, za razliko od Fleišmana Methfessel uporablja tudi stransko dominantno in tonični sekstakord, spet pa bi zaman iskali kakšno resnejšo glasbeno pozornost do uglasbljenega teksta, če odmislimo očitno »junaški« začetek s predtaktom in skokom kvarte navzgor (gl. tudi Primer 3).

Primerjavo s Fleišmanom do neke mere »kvari« samo dejstvo, da je Methfesslov zbor nastal leta 1813, torej več kot tri desetletja pred Fleišmanovo uglasbitvijo Prešerna. Vendar pa bi bilo mogoče takšno zgodovinsko neskladje z lahkoto zakrpati ob drugače izbranih primerih. V tem pogledu se zdi še posebej zanimiva primerjava pesmi *Strunam*, objavljene v tretjem zvezku *Slovenske gerlice*, spet na Prešernovo besedilo, in uglasbitve znamenite Heinejeve balade *Loreley*, ki jo je leta 1839 napisal Friedrich Silcher. Obe skladbi sta »že« notirani kot zbora in tudi sicer izkazujeta osupljive podobnosti: forma je periodična, harmonija nekoliko bolj razvita (več stranskih stopenj in poleg dominante dominantne tudi kakšna druga stranska dominantna), še vedno pa ostaja konstantna tekstura, z nerazvitimi posameznimi glasovi, zveza med besedilom in glasbo pa precej neodločna.

Zgornji primeri nas lahko utrdijo v spoznanju, da utilitaristične dimenzije glasbe 19. stoletja in s tem njena uporabnost nikakor niso bile omejene zgolj na glasbo, ki so jo pisali nacionalno »prikrajšani« ali vsaj »mali« narodi, temveč je bila, če uporabim trenutno modni izraz, več ali manj »globalno« dejstvo, ujeta v duhovnozgodovinske in politično-nacionalne karakteristike srednje Evrope. Napevi nemških »liedertafelovcev« in slovenskih »čitalničarjev« se ne razlikujejo bistveno – po svoji kompozicijski podobi ostajajo nerazviti, enostavni, pri čemer ostaja vprašanje, ali gre zgolj za podrejanje uporabni funkciji ali morda tudi za

estetsko in glasbeno-tehnično nedoraslost. Schumannov primer ostaja v tem kontekstu več ali manj izjema.

V nadaljevanju se moram dotakniti še drugega dela v naslovu referata zapisanega vprašanja, namreč ali je »uporabna« funkcija glasbe res značilnost samo določenih obdobj, še posebej 19. stoletja, v katerem se je, kot smo videli, estetsko pogosto zlivalo z nacionalno-prebudniškim. Skušajmo si na to vprašanje odgovoriti s pomočjo slovenskih primerov iz aktualne glasbene sedanosti.

Med prav gotovo najpomembnejše slovenske glasbene ustvarjalce druge polovice 20. stoletja sodi Lojze Lebič (rojen 1934), ki je prek različnih intervjujev in zapisov o glasbi razvil tudi precej izrazito glasbeno poetiko. Iz te je jasno razviden skladateljev odnos do glasbe. Za Lebiča je glasba »odraz višjega reda«¹³ – skladatelj mora dobro obvladati svojo obrt, vendar pa mu do končnega rezultata – umetniškega dela z estetsko vrednostjo – ne more pomagati le lastna racionalnost, temveč tudi skrita intuicija, »vgrajena« duhovnost in skladatelj je prepričan, »da je za dobro glasbo potrebna milost«¹⁴ podoben odnos pa se zrcali tudi v misli, da je »glasba tudi dejanje ljubezni«.¹⁵ Skladateljev slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja«,¹⁶ pa vendar je v osemdesetih letih mogoče prepoznati določene spremembe tako v skladateljevem kompozicijskem stavku kot deloma tudi v njegovi poetiki. Serialno kontrolo tonskih višin zamenjajo značilne lestvice ter goste akordske clustre bolj premišljeno in klasično grajene harmonije, ki upoštevajo akustične značilnosti alikvotnega niza. V delih iz tega časa se skoraj po pravilu pojavljajo tudi krajši »tujki«, samosvoji »okruški«, bistveno drugačni od prevladujoče modernistične teksture, v katero so umeščeni, kar jim posledično daje semantično vrednost. Lebiču pa nikoli ne gre za potujevanje starejših slogov ali za vaje v historičnem smislu – število in razsežnost takih okruškov sta vedno močno omejeni, pomembna je »pripovedna« moč, ki nastane ob konfrontaciji »sveta« okruška z modernističnim »svetom« preostale okolice.

Lebič poudarja svojo zvestobo modernizmu, obenem izpostavlja tudi zavezanost veliki tradiciji zahodnoevropske umetne glasbe od Josquina do Gustava Mahlerja, do postmodernizma pa je v svojih estetskih proklamacijah odločno odklonilen. Lebičeva zavrnitev postmodernizma je povezana predvsem z njegovo neetičnostjo: razpadom vrednot, razsrediščanjem, izgubo orientirjev, koncem »velikih zgodb«, implozijo popularnega in visokoumetniškega ter vsesplošnim izenačevanjem. Na taki etični ravni se skladatelj distancira od postmodernizma, v svojo poetiko pa vendarle sprejema postmodernistično semantiziranje, ki nastaja s sopostavljanjem različnih svetov. Prav na ta način se skuša Lebič dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice«.¹⁷ Ali pa to že tudi pomeni, da se skuša skladatelj prilagajati širšemu krogu poslušalcev?

¹³ Lojze Lebič, Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca, *Slovenec* 80 (29. 6. 1996), str. 39.

¹⁴ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan, 2000, str. 141.

¹⁵ Vida Šegula, Glasba je tudi dejanje ljubezni, *Naši razgledi* 32/4 (1983), str. 99.

¹⁶ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, nav. delo, str. 146.

¹⁷ Milan Dekleva, Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem, *Dnevnik* 42 (7. 2. 1994), str. 4. Prim. tudi Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, Ljubljana, 2002 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo) in Gregor Pompe, *Povednost glasbenega toka in postmodernizem*, Ljubljana, 2005 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija).

Na takšne dileme Lebič odgovarja precej jasno:

Komponiranje – kot vsako ustvarjanje – je tako k sebi obrnjen napor samospraševanja in dvomov, da za kaj zunaj tega ni moči niti volje. Poslušalec postane moja velika skrb šele pred izvedbo dela, ko je že prepozno. [...] Kot vemo, je T. W. Adorno v knjigi *Uvod v sociologijo glasbe* poslušalce razporedil v sedem stopenj. Poenostavljeno nekako tako: ekspert, dober poslušalec, vzgojen, čustven poslušalec, poslušalec samo določene glasbe, poslušalec izključno zabavne in glasbeni ravnodušnež. Zadnja dva sta zagotovo onkraj tega, kar imam pri komponiranju v mislih. [...] Tudi pri razmerju skladatelj – poslušalec se moja delitev na glasbeno dvojnost izkaže za kar uporabno. Pri nižje strukturirani, zunajumetnostni glasbi, ki nastaja za takojšnjo in vsesplošno rabo, je upoštevanje poslušalčevega okusa nujno. Če pa se glasba rodi iz nečesa, kar je globoko v ustvarjalcu, potem je služenje tej notranji resnici edina zapoved.¹⁸

V nadaljevanju se mi zdi še posebej pomenljiva primerjava med Lebičevim skoraj »elitističnim« dojetjem glasbe in odnosa do poslušalcev s poetiko in skladbami nekoliko mlajšega Marka Mihevc (rojen 1957), ki je sicer bolj redkobeseden kot Lebič, a v svojih pogledih dovolj trden. Pri tem je najbolj zanimiv njegov odnos do poslušalca, ki je diametralno nasproten od Lebičevega. Mihevc kot glavno problematiko sodobne glasbe izpostavlja prav njen kompliciran odnos do »odjemalcev«:

Problem sodobne resne glasbe je, da zgublja poslušalstvo. Ne vem, ali je prav, da skladatelji pišemo za peščico poslušalcev, pa tako, da bo všečno nekaj navdušenim strokovnjakom.¹⁹

Prav zato vsem mladim skladateljem priporoča, da

naj se ne vdajo čistemu intelektualizmu, marveč naj pomislijo, da je v glasbo, ki je namenjena predvsem ljudem, treba vplesti tudi lepoto, čustva... Naj se ne bojijo zdravega eklekticizma, ki ni namenjen posnemanju preteklosti, ampak pomaga pri iskanju novih, da ne rečem prebavljivih smeri.²⁰

Podobne ideje je Mihevc že udejanjil v svojem opusu. V najbolj destilirani obliki jih je mogoče ugledati v nizu simfoničnih pesnitev. Veliko pove že izbira zvrsti, ki je nastala še v času, ko je glasba iskala svojo legitimnost v primerjavi z drugimi umetnostmi, predvsem z literaturo, osrednja ideja pa je bila povezana s poudarjeno semantično vlogo glasbe. Na tej ravni bi celo lahko iskali vzporednice med Lebičem in Mihevcem, toda njuna pot do novega »gramatikalnega občutka« je precej drugačna. Lebič v prevladujočo modernistično tkivo samo mestoma pripušča tudi aluzijske okruške, ki sprožajo semantično asociacijskost, Mihevc pa

¹⁸ Gregor Pompe, Lojze Lebič. *Skladatelj*, *Deloskop* 44 (2004), str. 15.

¹⁹ Eva Senčar, *V resni glasbi ni dobrih navcevc*, *Delo* 41 (16. 1. 1999), str. 40.

²⁰ Nav. delo.

Izkaže se, da je tudi za glavno temo Straussove simfonične pesnitve *Don Juan* značilna kombinacija triole in punktiranega ritma, ki zaznamuje vse Mihevčeve motive. S tem pa vezi med Straussom in Mihevcem še zdaleč ni konec – tako se na primer druga teme iz Mihevčeve simfonične pesnitve *In signo tauri* prične s karakteristično seksto (gl. četrto vrstico v Primeru 5) tako kot tema prve »epizode« iz *Don Juana*, podobna pa je z »utripajočimi« pihali tudi tekstura. Ključno vprašanje, ki se postavlja ob teh izrazitih podobnostih, je, ali se Mihevc namenoma naslanja na Richarda Straussa, v kar je prepričan Ivan Klemenčič,²¹ in ga morda celo parodira ali pa je izbral Straussov duktus preprosto zato, da njegova glasba ne bi bila namenjena samo »peščici poslušalcev« oz. »nekaj navdušenim strokovnjakom«, temveč tudi širšemu krogu poslušalcev, ki razumejo in obvladajo glasbeni kod Straussovih simfoničnih pesnitev ter s tem posledično tudi Mihevčevih del. Ali ne gre tudi v tem primeru za poseben tip »uporabne« glasbe, ki je samo nekoliko drugačen od »uporabnosti«, kakršna je bila značilna že za Methfessla: če namreč ta svoje pesmi prilagaja širšemu krogu občinstva tudi na ta način, da jih večinoma kroji po zgledu znamenite Marseljeze (ta se začne s skokom kvatre navzgor in punktiranim ritmom, kar je značilno za mnogo Methfesslovih pesmi – gl. Primer 3),²² pa je Mihevčev zgled pač Richard Strauss?

Primerja je seveda »divja«, še posebej zato, ker ni mogoče spregledati, da je Mihevčev glasbeni stavek vendarle bistveno bolj kompleksen od Methfesslovega ali Fleišmanovega. Pa vendar je mogoče zaznati pri Mihevcu vsaj v drobnih obrisih podobno željo kot pri »čitalničarjih« – razumljiv želi biti širšemu občinstvu. Če je mogoče pri slovenskih skladateljih 19. stoletja to željo povezovati z utilitaristično potrebo po nacionalni prebui, potem gre v Mihevčevem primeru za tipično postmoderno prilagajanje kapitalističnim tržnim zakonitostim, ki so zelo jasno vdrle tudi na področje umetnosti.

Tako se izkaže, da glasba – tudi le ozko gledana, t.i. »umetnostna«²³ – tudi danes ne opravlja zgolj avtonomne funkcije, temveč pogosto tudi uporabno. Glasbena »uporabnost« torej ni zamejena ne lokalno ne zgodovinsko – je nespremenljivo dejstvo. V tem pogledu se zato zdi bolj pomembno vprašanje aksiološkega razmerja med uporabnim in funkcionalnim. Če je namreč v zvezi z glasbo 19. stoletja mogoče jasno postaviti Schumanna pred Methfessla ali Fleišmana, pa je v današnjem razsrediščnem postmodernem času veliko težje obsoditi in zavreči težnje po vsesplošni razumljivosti, »prebavljivosti« in uporabnosti – bojim se, da prihaja čas, ko bodo imeli novodobni Fleišmani prednost pred Schumanni.

²¹ Ivan Klemenčič, *Musica noster amor*, Ljubljana, Založba Obzorja, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000, str. 219.

²² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag, 1996, str. 348.

²³ Jiří Fukač, *Pojmoslovje glasbene komunikacije*, prev. Andrej Rozman, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1989.

AUTONOMOUS AND FUNCTIONAL
A LOCAL HISTORICAL DILEMMA OR TRANS-HISTORICAL FACT?

Summary

The main aim of this article is to show that functional music is not confined within national or historical borders. Slovenian musicologists are often confronted with the painful recognition that Slovenian music of the nineteenth century shows clear aesthetic limitations in comparison with the music of “large” European nations. Such stylistic and aesthetic deficits are linked to the nationalistic-utilitarian tendencies that were typical of the “awakening” nations after the revolutionary year 1848. Such compositions can be found in Slovenska gerlica, and one fine example appears in Jurij Fleišman’s song *Pod ôknam* on a poem by France Prešeren. This composition is notated on only two staves; the musical texture suggests a piano piece, but the text inserted between the staves points to a vocal composition. Such notation raises questions about the purpose of the work and even the competence of the author.

A much more elaborate picture emerges from an analysis of Schumann’s chorus *Schlachtgesang* to a text by Klopstock. The structure is periodic, but the composer tries to forge strong links between the inner content of the poem and its musical realization. However, one must also recognize that composers equal in skill to Schumann were rare in Germany, too. This fact can be confirmed by an examination of similar pieces by composers who were active in the so-called Liedertafel circles. Methfessel’s *Gesang ausziehender Krieger* displays already at the level of notation the same properties as Fleišman’s song. There is no great difference between the music of those Slovene composers who were active within local reading societies (Slov. *čitalnice*), and German *Liedertafel* composers.

However, traces of this “utilitarian” music have found their way also into modern-day art music, as one sees from the difference in musical language and the reflection of the poetic text exhibited, respectively, by Lojze Lebič and Marko Mihevc. Lebič seeks a “new grammar” but makes little attempt to meet the listener half way, whereas Mihevc shows more concern for the listener’s reception and writes music in which many traces of the music of Richard Strauss can be discerned. So Mihevc’s strategy is not so distant from that of his predecessors in the reading societies.