

PRES-INDIKAĴOJ

SCIENCA REVUO Vol. 44 (1993)(1)–162 kaj ISAE–nova–BULTENO 44 (1993)(1)

Ofsetkopiita en Arilo 1993 sub ISSN n-ro 0048–9557

Eldonanto: ISAE sub redakta teamo de la Scienca Revuo:

Rudi HAUGER (rh),

Lajos KOVACS (lk).

Pri enhavoj de la artikoloj en SCIENCA REVUO respondecas la aŭtoroj,

ili ankaŭ respondecas pri formo kaj formato, se ili mem kompostis.

Enhavo de la BULTENO sub la respondeco de la sekretario–kasisto:

kompilis, kompostis kaj enpaĝigis rh.

Prezo de unupaĝa anonco: 5 kotizoj (=125.–CHF)

Eldonkvanto: 300 ekzempleroj

(Preparo de la ekspedlisto laŭ kotizoj ricevitaj ĝis 30/04/1993)

Redaktaj rimarkoj pri la artikoloj:	komp = kompostis
	red = redaktis

1. Rössler (D)	komp rh	red R
2. Brewer (USA)	komp rh	red B
3. Uhler (ĈR)	komp C	red C
4. Fedorov (GUS)	komp rh	red rh
5. Szemök (H)	komp lk	red lk
6. Stöp–Bowitz (N)	komp lk	red lk
7. Bojaĝejeva (BG)	komp B	red B
8. Moreno (E)	komp rh	red SB
9. Recenzo (CH)	komp rh	red rh
10. Sci. Informoj (CH)	komp rh	red lk

Membrokotizo de ISAE 1992:

25.– CHF = 35.– NLG = 18.– USD

Svisa Poŝtĉeka Konto:

Zürich, 80–5909–0 "Pro ISAE"

Konto ĉe UEA:

"isae–z" (poŝtkarto al la sekr.–kas.)

Adreso pri informoj:

R. Hauger

Ringstrasse 13

CH 8172 Niederglatt / SVISLANDO.

LA MUZIKO de la DUA VIENA SKOLO

Franz–Georg Rössler

IKU–prelego, 1992, Vieno

1. Enkonduko

Ankaŭ nuntempe, pli ol 80 jarojn post unu el la plej skuaĵ transformiĝoj en la Europa muzikhistorio, granda parto de la muzikema publiko ĉiam ankoraŭ renkontas sensperte, senkonsile, senhelpe, embarasate, eble eĉ kun ĉagreno al multaj el la komponaĵoj de *Arnold Schönberg* (1874–1951), *Alban Berg* (1885–1935) kaj *Anton Webern* (1883–1945) – triopo da komponistoj naskitaj en Vieno kaj tie laborintaj almenaŭ epizode, formantaj la Duan Vianan Skolon, analogie al la Unua Viena Skolo kun ties membroj *J. Haydn*, *W.A. Mozart* kaj *L.v. Beethoven*. Aliaj komponistoj ja same devis sperti malaprobos tiutempe, sed la verkoj de ekzemple *Igor Strawinsky*, *Béla Bartók* kaj *Paul Hindemith* estis pli popularaj, pli bone "komprenataj", eĉ post similaj skandaloj dum la unuaj verkprezentadoj.

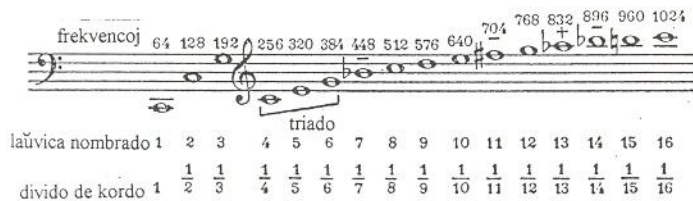
Tiun preskaŭ tragikan miskomprenon inter la ĝenerala auskultantaro kaj la komponistoj de la Dua Viena Skolo kaŭzis solaj nek la (hipoteza) esotereco de la komponistoj, nek la (laŭdira) repuŝeco de la muziko, nek la (supozitaj) postrestinteco aŭ senintereseo de la publiko, nek la (foje videbla) konstruiteco de la komponaĵoj. La kialoj de la malfacila akceptado en la publiko fontas pli profunde, kaj la reto de interrilatoj inter komponisto – auskultanto, naturo – arto aŭ samtempeco – muzikhistorio estas tro kompleksa, ol ĝi povus pravigi unuflankan kulpigon.

2. La historia fono.

Ankaŭ muzikaj laikoj konas la muzikon de *Schönberg*, *Berg* kaj *Webern* sub la terminoj "dekduona muziko" aŭ "dodekafonio". Ĝi tamen estas nur parte dodekafonia, kaj la terminoj difinas nur teknikojn, sed ne jam psikan

efikon. Kontraste la taksaj esprimoj kiel "sentonala, sen-/misharmonia, disonanca, konfuza, ĥaosa, senmelodia, senforma, kakofonio", kvankam laikaj, fontas en la sentoj de auskultantoj firme adaptitaj al la klasika au popolmuzika ĝenroj. La muziko de la Dua Viena Skolo, same kiel ĉiu noviga (serioza, akademia) muziko de la 20^a jarcento, ĉiam ankoraŭ frontas al rezistoj, foje eĉ ĉe muzikistoj. Plej ofte kausas tion ĝia sona vesto, malpli ĝia strukturo au formo. Fakte ne obstaklas la formoj, sed la sonaj spertoj, la influo tra jarcentoj, tra generacioj, kiuj malfaciligas al la Europano la aliron al la muzikaj novaĵoj de la 20^a jarcento.

Tiu kultura, socia fakto tamen originas ankau en la fiziko de la akustikaj eventoj. La launaturaj (fizikaj) interrilitoj de la tonoj, ilia "parenceco", prezentigas en la harmona serio (supertonj), kiu estas konstanto kiel la gravito au la rapideco de la lumo. Tiu ĉi serio difinas la kvazau naturan rangoordon de intervaloj (tondistancoj). Unualoke estas la okto (okto), poste sekvas la kvinto, la kvarto, la trito kaj la (granda) duto. Esence estas la apero de maĵora triado en seninterrompa intersekvo en la harmonioj 4-5-6.



Bildo 1. La harmona serio

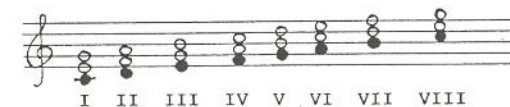
Evidente la harmona serio ordigas la intervalojn lau rangoj. Estas supozeble, ke la homa orelo, eble eĉ la mensaj kaj animaj perceptiloj estas adaptitaj al tiu ĉi baza ordo kaj – senkonsidere la tempajn kaj kulturajn diversecojn – orientigas lau la firmaj punktoj okto, kvinto, trito kaj (harmona) triado: ĉiuj ja (krom la ritmo) decidaj faktoroj por preferoj kaj akceptado en vastaj kampoj de la muzika praktiko.

Ne estas pretervideble, ke la Europa muzika plurvoĉeco evoluis ekde la mezepoko lau vojo al la harmona serio konforma. Ĝi komenciĝis kiel unuvoca kantado, kiu permesis duobligon pere de okto. Poste dua voĉo en kvintoj au

kvartoj iom rigore povis akompani la bazan linion, ĝis, modele de popularaj kantomanieroj, ankau la trito ofertiĝis kiel agrablan, konsonancan akompanintervalon. Baldau establigis ankau la triado, formata el du tritoj, kiel esenca elemento de la harmonio.

En la melodia sfero ĝis longe en la renesancon dominis aro da diatonaj skaloj, formitaj el diversaj intersekvoj de grandaj kaj malgrandaj dutoj, nome modaloj, kiujn sengravigis barokepoke la sistemo maĵora/minora.

Harmonio kaj melodio estas nedisigeble interligitaj. El la triadoj super la unuopaj tonoj de la skalo oni derivis parencecojn, unue en la akompana praktikado, poste ankau teorie. Post la fundamenta triado super la unua skalotono plej grava estis tiuj en la supera kaj suba kvintoj: la dominanto kaj la subdominanto. Kromajn ŝtupojn oni rilatigis al la bazaj. Vastigado de la sistemo okazis tra pluaj kvintodistancoj.



Bildo 2. Akordoj super la skalotonoj (maĵore)

Paralele al la stabiliĝo de la plurvoĉeco en la renesanco la komponistoj ĉiam pli severe atentis rigidajn komponregulojn, ekzemple por formi la melodiajn liniojn au por enkonduki kaj solvi disonancojn – sistemon, kiu povis konservi la validecon de ĝiaj konceptoj ĝis longe en la 19^a jarcenton.

Iom post iom kristaliĝis ankau formaj arketipoj (bazaj formstrukturoj) kiel moteto, fugo, ĉakono, ario, dancoj, sonataj movimentoj ktp., kiujn la komponisto jen plenumis, jen modifis depende de individuaj dispono au postulo.

Dum la lastajarcenta tempospaco, la romantiko kaj ĝia impresionisma apendico, okazis ŝanĝiĝoj, kiuj la tonale kaj forme firman muziktradicion rapidapase kaj tiom funde pliampleksigis, pridubis kaj fine senvalorigis, ke tio nehaltigeble skuis la muzikajn teorion kaj praktikadon tiom, ke la posta paŝo de la Dua Viena Skolo en la netonalecon montriĝas necesa kaj konsekvenca.

El la internaj ŝtupoj de tiu ĉi dumromantika proceso estu menciataj tie ĉi

nur la esencaj: *Franz Schubert* utiligis apud la ankoraŭ valida kvintoparenceco de la akordoj ankau la tritajn distancojn. *Franz Liszt* superas en la "simfonia poemo" la stereotipajn muzikajn formojn per la transpreno de ekstermuzikaj ("programaj") formadoj (laŭ ekzemple bildoj, biografioj, poemoj, naturpriskriboj ktp.). *Richard Wagner* ŝokas per la "Tristanakordo", akordo ne facile klarigebla helpe de la tradicia teorio. Aldone li malklarigas la komprenon per intensa kromatigo de la muziko. Krome, evitante la kutimajn tujajn solvojn de la disonancoj, li ĉiam pli prokrastas la aperon de la toniko. Disonanco glitas en disonancon.

La impresionismo fine senvalidigis multajn ĝistiamajn komponoregulojn kaj tiel ankau atakis la auskultajn kaj atendajn postulojn. Celante interesajn soneventojn anstataŭ motifa au kontrapunkta ellaborado, la komponistoj ne plu solvis disonancojn, skribis akordoĉenojn senatente la kutiman kadencon, kumulis triton super trito, ĝis fine la jam en la baroko uzita septakordo (tri tritoj) fariĝis eĉ dektritoakordo kun ses tritoj, ne plu atribuebla sole al unu tonalo.



Bildo 3. Tritaj kombinaĵoj

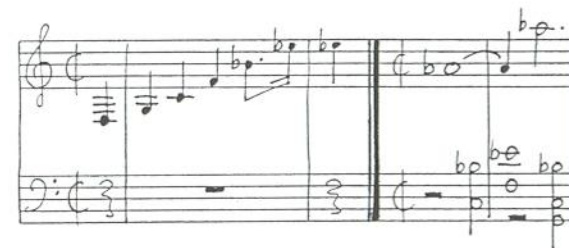
Eksperimentoj kun la skalo grandduta, kiu rezultas maksimumajn akordojn, kun kromateco, kun dutonaleco/multatonaleco, kun skaloj ekzotikaj kiel la kvintona au kun arkaikecaj modalaj tonaroj aldoniĝas. La Rusa komponisto *Moussorgsky* postulas la neniigon de la okcidenta regularo kaj kreas sian autoktonan stilon Slavan arkaikan, konscie deturnante sin de la pli adaptiĝema Rusa komponisto *Peter Tschaikowsky*.

Ankau *Maz Reger*, kvankam lia muzika formado estas ankoraŭ sufiĉe kohera kun klasikaj modeloj, ĉiam pli proksimiĝas per sia plene kromatika tekniko al la limoj de la tonaleco. Li ja fiere asertas, ke li kapablas ligi ĉiun akordon senpere kun ĉiu alia, kaj ironie komentas iun el liaj pecoj (ligante la eksterordinare malproksimajn tonalojn C maĵora kaj F is maĵora) en piednoto: "Mi petas ne ludi tiun ĉi pecon antaŭ "fakuloj" ".

En tiun akriĝintan traktadon de la tradicia tonmaterialo estis naskataj Viene en la lasta kvarono de la 19a jarcento *Schönberg*, *Berg* kaj *Webern*. Komence ankoraŭ konformaj al la tiutempaj muzikaj ekzemploj, baldaŭ ili serĉis la propran vojon, pinte kaj inspire la plej maljuna, *Arnold Schönberg*.

3. La Dua Viena Skolo.

Schönberg estis autodidakto. La komponisto *Alexander von Zemlinski*, kiu ankau fariĝis lia bofrato, foje konsilis lin. Sed precipe li studis la verkojn de jam klasikaj kaj de samtempaj komponistoj; propradire li lernis de *Bach* (i.a. kontrapunktan pensadon), de *Mozart* (i.a. formi malsame longajn frazojn), de *Beethoven* (i.a. la arton de motifa ellaborado) kaj ankau de *Schubert*, *Wagner*, *Brahms*, *Strauss*, *Mahler* kaj *Reger*. Liaj unuaj validaj verkoj ankoraŭ parolas la belsonan idiomon de la malfrua romantiko. En la korda sesteto "La transfigurita nokto" (op.4/1899) kaj ankau en la orkestre monumentaj "Gurre-kantoj" (1900-1911) renkontiĝas influoj de la antipodoj *Wagner* kaj *Brahms*. En la du unuaj kordkvartetoj (op.7/1905; op.10/1907-1908), kies unua elstaras pro sia eksterordinara tema unueco, la tradicia tonaleco ankoraŭ estas la bazo, kvankam jam tre libere uzata. Sed la "1a ĉambrosinfonio" (op.9/1906) entenas temon, kiu pro siaj kvin kvartoj en sekvo ne plu estas klarigebla per maĵora/minora diatoneco au trita harmonio, kaj kiu evidentiĝis malfacila eĉ por la kornistoj de la unua prezentado.



Bildo 4. Schönberg, "1a ĉambrosinfonio", op. 9, temo

Tamen la graviĝo de kvartoj en tiu ĉi tempo ne plu estis tute nova; similaj provoj troviĝas ankaŭ ĉe *Debussy* (ĉe li prefere kiel sonelemento, malpli kiel centra motivo) au ĉe *Skrjabin* (ekz. en la formo de lia "mistika akordo").

En la kantociklo "Libro de la pendantaj ĝardenoj" laŭ tekstoj de *Stefan George* (op. 15/1908-1909) fine plenumiĝas, kio estis aludata en la 2a kordkvarteto per la tie enŝovita kantovoĉo: "Mi sentas aeron de alia planedo". En tiu ĉi verko li tute rezignas pri la intertempe malstabiliginta fiksado al fundamentaj tonoj, al tonaloj kaj disponas libere pri la muzika materialo, ne plu obeante al la historie evoluintaj interrilatoj kaj dependecoj.

Por la nova stilo *Schönberg* ne aprobis la terminon "netonala (atonal)", ĉar ĝi neas la ankaŭ tie inter la tonoj ekzistantan interdependecon. *Schönberg* ja unufoje ne celis la detruon de la tonaleco, sed la emancipiĝon de la disonanco, la liberiĝon de la disonanco el la deviga regula reiro en konsonancon. Tiuintence li ne estis sola. Sed per sia avangarda plena rezigno pri domina baza tono au tonalo li elmetis sin la unua kaj tiel altiris la malŝaton de homoj, kiuj ne povis au volis sekvi lin en tiu ĉi vojo.

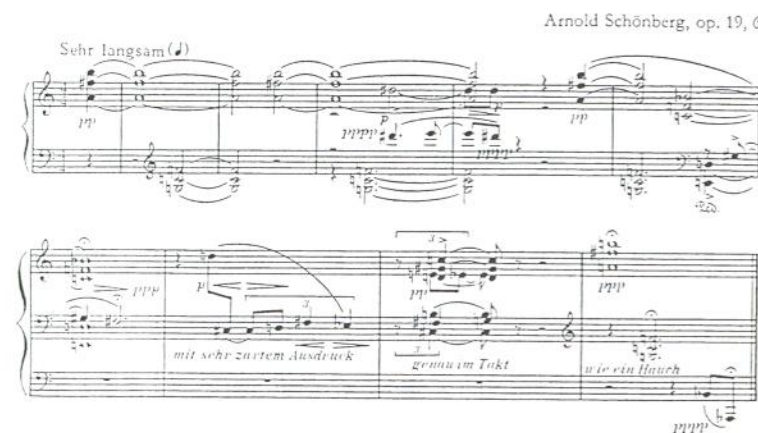
Por *Schönberg* mem la nova vojo estis nespektakla, natura, konsekvenca. Li ofte priskribis sian funkcion en la muzikhistorio. "Mi ne intencas esti muzika timiganto de kamparanoj (t.s. senkleruloj), sed natura dauriganto de ĝuste komprenata, bona, longa tradicio!" Kaj alialoke: "Iu devis fari tion, neniŭ volis; jen mi surpris la aferon." Kaj simile: "La evoluo puŝis al tio. Mi faris la decidan paŝon, kaj mi faris ĝin konsekvence."

Tiu ĉi paŝo en novan muzikan terenon fakte fontis en neceso, ne en kapricemo au en mania novigemo au originalemo. Tion atestas ne nur la kredindaj mematestoj, pravigitaj de reputaciaj fakuloj kaj kolegoj, sed ankaŭ la fakto, ke *Schönberg* majstre regis la tradician komponarton. Li pruvis tion ne nur praktike en pluraj komponaĵoj, sed ankaŭ en la ampleksa libro "Instruo pri harmoniko". *Schönberg* ĉiam vidis sin parto de la ("Germana" kiel li mem skribas) muzikhistoria evoluo kaj li rifuzis esti nomata revoluciulo.

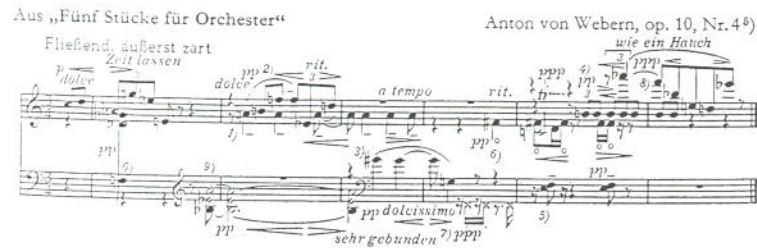
La "Kvin orkestropecoj" (op.16/1909) montras modele, kiaj potencioj estis liberiĝataj per la transiro en la netonalan spacon. La forlaso de la tonaleco kondukis ne nur al novaj sonoj. Ĝi ebligis, ja postulis ankaŭ novajn

formajn konstruprincipojn, ĉar tiuj ne plu – kiel antaŭe – povis esti derivataj el au klarigataj per tonalaj interrilatoj. *Schönberg* eksplikis tiun ĉi parton de lia komponado tiel: "Mi decidis dum la komponado sole per la sento, per la formosento. Tiu diras al mi, kion mi devas skribi... Ĉiu akordo, kiun mi surpaperigas, devenas el devigo, el devigo de mia esprimemo, sed eble ankaŭ el la devigo de nerezistebla sed subkonscia logiko en la harmonia konstruado. Mi estas firme konvinkita, ke ĝi enestas ankaŭ tie ĉi (t.e. en la netonala muziko)."

Sed montriĝis, ke la libera intuicia laborado tamen povis endanĝerigi la kompreneblecon de la pecoj, pro tio ke fariĝis malfacile – precipe en pli longaj verkoj – elmontri sencajn interrilatojn konvinke, au eviti la impreson de arbitro au senformeco. La manko de ripetadoj, grava klasika strukturprincipo, au de aliaj, ekzemple tonalaj, rilatigaj punktoj povis facile konfuzi la auskultantojn. La danĝero de ieleco minacis precipe la komponaĵojn nur por instrumentoj, tial ke mankas al ili potenciale formodona teksto. *Schönberg* reagis al tio ekzemple en la "Pianopecoj op.19". Li draste reduktis la amplekson de la pecoj, limiĝis al senornama formulado de sola ideo kaj tiel kreis tendencan al miniaturoj, kio fariĝis ĉe lia disĉiplo *Anton Webern* esenca trajto en granda parto de ties verkoj.



Bildo 5. Schönberg, op. 19,6 (komplete)



Bildo 6. Webern, op.10,4 (komplete)

Alian eblecon organizi la muzikan arkitekturon montras la transpreno respektive la adaptado de formmodeloj el la pasinteco, kiel la fugon, la kanonon au la valson, ekzemple en la ekspresionisma melodramo "Pierrot lunaire" (op.21/1912), kiu famiĝis precipe pro la voĉa parto postulanta realigadon meze inter kantado kaj parolado.

Sed la mallongeco de pecoj au la iom mekanika ligo de heterogenaj principoj kiel progresaj sonoj kun antikvaj formoj ne tute povis kontentigi *Schönberg* en lia strebado al ekstrema unueco de la muzikaj ideoj. Li serĉis novajn, sencon donantajn elementojn kaj trovis ilin en la pli au malpli varia ripetado de elektitaj tonserioj. Post multaj provoj kun komence ankoraŭ diverse longaj serioj li 1921 en la "Suito por piano op.25" definitive trovis sian novan bazon en la formado de serio el la 12 tonoj de la kromata temperita skalo, teknikon, kiun oni nun nomas dekdutona muziko, dodekafonio. *Schönberg* komentis sian eltrovon jene: "Nun mi konsciĝis pri la vera signifo de mia celo: ordo kaj leĝeco." Samtempe li tamen defendas siajn verkojn de la antaŭa periodo "Libera netonaleco": "Tio ne estas reiro al la ordo, ĉar neniam estis malordo. Ĝi tute ne estas reiro, sed ascendo al pli alta kaj pli bona ordo". La interpretado de la dodekafonio kiel eskapilon el netonala ĥaoso do estas tro simpla.

La ideo bazi komponaĵon sur la dekdutona kromateco troviĝas ankaŭ ĉe aliaj samtempoj de *Schönberg*, ekzemple ĉe A.N. *Skrjabin* au J.M. *Hauer* (ankaŭ Vienano, kiu rivalis kun *Schönberg* pro la prioritato de la invento), sed ankaŭ jam en kelkaj alte kromataj verkoj de J.S.Bach, ekzemple en la fugo XXIV en h minora kadre de la unua volumo de "La piano bone temperita".

Ankaŭ en romantikaj verkoj jam aperis tiaj temaj trajtoj, kiel en la simfonio "Danto" de *Franz Liszt* (tie en iom tro rigida laŭvica intersekvo) au

en la simfonia poemo "Tiel diris Zaratustro" de *Richard Strauss*. Multajn similajn temojn formis ankaŭ *Max Reger*. Kontraste al la netonala seria komponado de *Schönberg* ĉiuj nomitaj antaŭaj temoj entenas tonalan signifon, almenaŭ kune kun kontrapunktoj (akompanaj linioj), ne submetiĝas al esenca ŝanĝiĝo, precipe ne per transformado en vertikalan akordon kaj ne estas uzataj eksklude, respektive en severa serio.

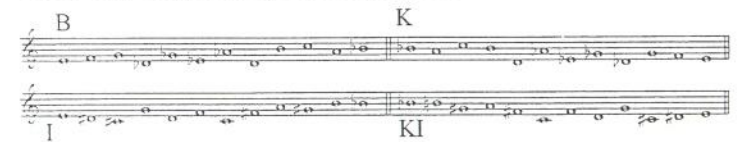
La nova sistemo de *Schönberg*, kiun li mem nomis "Komponado kun 12 interrilatantaj tonoj" kaj pri kiu li estis konvinkita, ke per ĝi "la dominado de la Germana muziko estas sekurigita por la venontaj cent jaroj", baziĝas sur jenaj principoj:

1. El la dekdutona kromata skalo — senkonsidere ĝisnunajn konsonanco—kutimojn — estas formata baza serio (B) sen ripetoj, kies unuopaj tonoj ne plu rilatas al baza tono.

2. Pere de daŭra ripetado de tiu ĉi serio estas ellaborataj verkopartoj au tutaj verkoj.

Evidentiĝas, ke la obeado al tiaj simplaj reguloj tre baldaŭ provokus la finon de ĉiu viva muzika produktado. Sed esence ja ne estas kanonizi la krudan principon de ripetado, sed formi verkon el nur unu kerno — do kvalito rilatiga kai unueciga.

Sekve estas eblaj i.a. jenaj modifoj de la serio:



Bildo 7. Tonserio de Schönberg (kvar modifoj) B I K KI

1. Invertigo au spegulado (I).
2. Kankro, t.s. de malantaŭe antaŭen (K).
3. Invertigo de la kankro (KI).
4. Transponado al ĉiuj kromataj ŝtupoj de B,I,K kaj KI.
(Tiu procedo rezultigas jam 12oble $4 = 48$ seriojn.)
5. Ŝanĝo de la oktosituo.
6. Formado de akordoj.
7. Disigo al pluraj linioj (voĉoj).

Aldone la serio povas esti influata per ritma, dinamika, instrumenta au ludvariiga diferencigoj. Danke al tiuj rimedoj, kiuj ja povas esti kombinitaj, la komponisto disponas pri preskau senlima aro da elementoj, kaj ĉiuj estas derivitaj el nur unu baza strukturo, el unu dekdutona serio.

Supraĵa taksado ĉiam ankoraŭ povus supozigi tiun ĉi komponmetodon mekanika, konstrueca, eble eĉ senanima — kaj ĝi estus tia, se ĝi fakte limiĝus al stupida ripetado au pedanta tonnombrado. *Schönberg* mem ne nepre alstrebis centprocentan ekzaktecon de la konstruado kaj ankaŭ ne atendis, ke la auskultantoj perceptu la internan strukturon. Pli gravaj estis al li la esprimo, la senco, la signifo, la logiko, la emocio.

En tiu ĉi kadro estas menciinde, ke ekzemple ankaŭ en la renesanco la t.n. Nederlandanoj foje praktikis preskau freneze konstrueman komponarton, au ke la kanonoj en la "Muzika ofero" de *J.S.Bach* estas ankaŭ alte artismaj figuraĵoj.

Sed validas tiurilate, kiel en ĉiu alia granda arto: La tekniko estu nur rimedo por la esprimo. Sen artista animado, sen inspiro (sen "ideo" ĉe *Schönberg*) verko estus senvalora, malgrau ĉiu regulkonformeco, malgrau eble agraba sono. La apliko de la skalo, de la sistemo maĵora/minora, de konsonantaj akordoj, sed ankaŭ la transpreno de la dodekafonio solaj ne garantias kreaĵon kapablecon au kvaliton. Sed inverse: Vera kompona kapableco povas esprimi sin konvinke en ĉiu muzika sistemo, eĉ se la sona rezulto komence estas fremda kaj ne tui povas kontentigi la atendojn de auskultantoj.

La organizado de la tonmaterialo lau la maniero de *Schönberg* rapide disvastiĝis en ties disĉiplaro. Kiel komponistoj de supera signifo inter grupo da talentaj adeptoj evidentiĝis *Alban Berg* kaj *Anton Webern*, kiuj jam antaŭ la transpreno de la dodekafonia metodo estis akirintaj propran profilon kaj renomon. Kune kun *Schönberg* kiel "majstro", ligitaj per la komuna naskiĝloko Vieno, kaj plie per la samdirektaj artaj intencoj ili formas la pinton de la Dua Viena Skolo.

4. Postsekvoj

Kvankam la muziko de *Webern* pro ĝia denseco kaj hermetikeco apenau povis kaj povos kontentigi la bezonojn de granda publiko, ĝuste ĝi fariĝis elirpunkto kaj modelo por la junaj komponistoj post 1945, kiuj post la 2a mondmilito devis decidi, kiun antaŭmilitan muzikan evolufadenon ili enplektiĝe volos sekvi.

La pureco kaj la konsekvenceco de la dodekafonio sub la manoj de *Webern*



Bildo 8. Webern, op. 24, baza serio B I K KI

magie altiris la postmilitan generacion kun sia orientiĝo al filozofiaj—etikaj principoj kaj teknikaj—progresaj atendoj. La junaj progresemaĵoj (ekzemple *Boulez*, *Leibowitz*, *Stockhausen*, *Nono*, *Dallapiccola*, *Messien*) ne limigis sin al la seria organizado de la dekdutona kromata skalo. Baldau ili submetis ankaŭ la ritmon, la oktavopozicion, la ludomanierojn, eĉ la instrumentadon al seriaj strukturoj, ĝis fine matematike artifika, totala determinado rigore direktis ĉion eblan en la komponaĵo, kvazau vizio de mekanika muziko. La sonaj rezultoj provokis salton en novan kvaliton: Oni rimarkis, ke oni povus produkti similajn soneventojn per multe malpli komplika metodo — per improvisado kaj apliko de la hazardo. Nova stilo, la aleatorismo, kreiĝis kaj ĉirkaŭ 1960 devinitive finis la koheran epokon de dodekafonia/plene seriisma pensado kaj praktikado.

Kio nun restos estontece el la atingoj de la Dua Viena Skolo? Unue tute certe la emancipiĝo de la disonanco kaj la liberiĝo el la tradicia tonala sistemo. Sed la severa seriismo estas plene esplorita kaj probable ne spertos vivan renesancon. Kaj tamen: Same kiel jam dum la tempo de *Schönberg*, *Berg* kaj *Webern*, la dekdutona tekniko influis ankaŭ komponistojn kun alia elirpunkto, ekzemple la klasikecujn au la folkloristojn (eĉ la antipodo de *Schönberg*, *Igor Strawinsky*, konvertiĝis en la 50aj jaroj al la sistemo de *Schönberg*) tiel la dodekafonia pensado ankaŭ en estontaj komponistoj postlasos diversagrade siajn spurojn.

La ĝenerala muzikpubliko ĉiam ankoraŭ havas la ŝancon eltrovi por si stilon fariĝintan intertempe klasika. Stilo, kiu enviciĝas senrompe kaj samrange post la grandaj epokoj de la Europa muzikhistorio: la unuvoca linieco de la mezepoko, la polifonio de la renesanco, la bazfundamenta muziko baroka, la dualeco de la klasiko, la psikologismo de la romantiko. Ja revolucie noviga, la Dua Viena Skolo tamen ĉion antaŭan respektis konservis en si.

Adreso de la aŭtoro:

Franz-Georg Rössler
Am Mönchsbusch 6
D-W 6724 Dudenhofen
GERMANIO.

(Pro teknika kialo mankas en la teksto la diakrita signo super u-literoj).

Pri la Konduta Ekologio de la Larvaj Odonatoj
(Arthropoda: Hexapoda)

Steven D. Brewer

Kvankam D.S. Kellicott rakontis ke lin instruis ulo kiu vere kredis ke la tiel nomataj "kudrilegoj de l' diablo" penis kudri fermaĵoj la orelojn de nesuspektantaj viktimoj (Kellicott 1899), hodiaŭ tiaj miskomprenoj ne plu daŭras pri la brilaj kaj ĉieaj odonatoj. Ja por nedomaĝbesto, la odonatoj estas tre bone proesplor-konataj. Oni multe studas ilin pro la elstareco de la maturaj odonatoj kaj pro la interesaj vivhistorioj de la akvemaj nematuraj odonatoj. "Iliaj larvoj [...] kiuj montras la malutilan flankon de la faŭno kiu vivis kaj petolis en la marĉoj de la terciara epoko" (Kellicott 1899), ofte uziĝas por esplori la ekologion de ĝeneralaj rabobestoj en sensalaj akvo-medioj (Johnson 1991).

Dum kelkaj tagoj post eloviĝi, la nimfoj kutime sin nutras per ovoŝanĝo tenita en la mezintesto (Corbet 1963), sed baldaŭ ili ekkaptas kaj manĝas ĉasaĵon. Larvaj odonatoj uzas etendebajn labiojn por kapti kaj teni siajn predojn. Premegaj mandibloj mordadas kaj glutas la manĝaĵon. Larvoj kaptas plejparte malgrandajn senvertebrulojn; el kiuj la plimulto estas larvaj dipteroj (Corbet 1963). Ekologiaj lokumoj por larvaj odonatoj estas partigitaj laŭ spacaj kaj sezonaj aksoj en la netropikaj regionoj (Dudgeon 1989). En la tropikaj regionoj, la ĉasaĵ-speco estas pli grava ilo por la partigado de rimedoj (Dudgeon 1989).

La konduto de la nimfoj oni antaŭe priskribis kiel "sinkaŝi-sed-ĉasi", ĉar ili, kiel meznivelaj rabobestoj, devas kaŝi sin de la pli grandaj rabobestoj dum ili samtempe devas mem serĉi ĉasaĵon (Johnson 1991). La konduta ekologio de la odonatoj estas kompleksa sistemo de engilda, enspecia, kaj interspecia konkurenco kontraŭ ambau odonataj kaj ne-odonataj rolantoj (Johnson 1991).