

Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

19

2004

**BILTEN**



## Kazalo

UVODNIK	4
IN MEMORIAM	
Petru Kušarju v slovo (Majda Hostnik, Gregor Pompe).....	6, 7
RECENZIJE, POROČILA...	
Mednarodni projekt »Hugo Wolf 2003« (Darja Koter).....	9
Gostovanje prof. dr. Richarda Parncutta (Richard Parncutt)....	11, 12
Mednarodni muzikološki kolokvij Nova glasba v »Novi Evropi« 1918-1938: Ideologija, teorija in praksa (Katarina Tomašević).....	12
Prvi rothenfelški plesni simpozij »Jutranja zarja baroka« Ples v 17. stoletju (Lidija Podlesnik).....	17
TRIVIA	
Ana Netrebko – od glasbe do videa (Barbara Švrljuga).....	21
Mahler za novo tisočletje (Gregor Pompe).....	24
ČLANKI, PREVODI...	
Metamorfoze pojmovanje antične <i>mousikē</i> (Martin Žužek- Kres).....	27
Dekonstrukcija muzikologije: strup ali zdravilo? (Jonathan Walker).....	40

*Muzikološki bilten je kot glasilo Slovenskega muzikološkega društva v prvi vrsti namenjeno članom društva in njihovemu udejstvovanju. Zato lahko Bilten razumemo tudi kot svojevrstno izkaznico delovanja društva, seveda pa bi po mojem skromnem mnenju naše glasilo lahko ta okvir tudi preseglo – sam ga razumem kot katalizator delovanja društva, kot forum članov, na katerem glasno, jasno in kritično izražajo svoja stališča do stroke, njenega mesta v slovenski in svetovni globalizirani družbi nasploh in – kar se mi zdi najbolj pomembno – se dejavno ukvarjajo z osrednjim predmetom muzikologije: glasbo samo in njeno vpetostjo v družbeno življenje.*

*Muzikološki bilten je do sedaj že prinašal en aspekt takega delovanja; predvsem v obliki mnogih zgoščenih poročil s strokovnih srečanj, simpozijev in referatov ter recenzij nove slovenske in v omejeni količini tudi svetovne muzikološke literature. Kot tak je Bilten v skladu s svojim imenom predvsem »obveščal«, medtem ko bi nov uredniški odbor, ki ga zaenkrat sestavljala samo moja malenkost in kolegica Katarina Bogunović, rad stopil še korak dalje, s čimer bi zaradi kroničnega finančnega gladovanja sicer nekoliko neugledno fotokopirana tiskovina lahko pridobila status dejavnega foruma z mnogo miselne vsebine.*

*Prav v ta namen vidim možnost Biltena v njegovi širitvi, in to v »obe smeri«: Bilten bi moral postati zanimiv tudi za tiste člane Slovenskega muzikološkega društva, ki niso ozko vezani na znanstveno ali muzikološko-raziskovalno dejavnost – kot razumem se v tak ustroj, kljub temu, da bi bile morda naše želje večje, lahko vključi zgolj peščica diplomantov muzikologov. Bilten bi s tem prestopil meje ozko interesnega glasila in morda prodril – seveda v smislu glasbene revije, ki se mi zdi, da bi bila za naš glasbeno-kulturni prostor krvavo potrebna, čeprav sam prostor po tem ne čuti nikakršne potrebe, vsaj če sklepam po nekaterih propadlih poizkusih, ki jim je morda botrovala tudi »medijska« neizkušnost – tudi v širše glasbeno okolje ter s tem sprožil razmišljanje o glasbi. Glasba je seveda v popularnem, laičnem in tako rakasto razširjenjem prepričanju umetnost, ki je abstraktna in lahko po skritem metafizičnem mehanizmu nagovarja naša čustva na tak način, da ostajamo brez besed. Glasba torej govori čutom, medtem ko je intelekt večinoma pasiven. Tako mnenje pa nas po logičnih ovinkih pripelje do tega, da je glasba pač obrt, glasbeniki obrtniki in*

*muzikologi zajedalci, ki skušajo iz neverbalnega pričarati verbalno. Tako pretirane groteskne slike pa se poslužujem samo zato, da bi le še okrepil klic po sodelovanju vseh zainteresiranih. Bilten seveda ni glasilo urednika, ampak njegovih bralcev in še bolj piscev...*

*Iz ujetništva neverbalno-nementalnega pa glasbe in prek nje muzikologije ni mogoče rešiti le s prilagajanjem diskurza, temveč tudi z njegovim poglobljanjem in osrediščanjem. Zato smo se v uredništvu odločili, da bi skušali v našem glasilu objavljati tudi tehtnejše znanstvene prispevke in seveda pomembne prevode tujih muzikoloških tekstov – tako sodobnih kot tudi historičnih. Prav na slednjem področju vidim v slovenski muzikologiji veliko nenaseljeno področje, iz česar pravzaprav sledi: muzikološki teksti, ki jih nimamo v sloveščini, so seveda lahko del muzikološkega horizonta posameznika, težje pa postajajo del obče muzikološke tradicije vede nekega jezikovno-geografskega območja.*

*Nova številka prinaša tako že nekoliko spremenjen koncept: poleg ustaljenih recenzij in poročil tudi bolj »berljive« ocene plošč v rubriki Trivia ter tri daljše tekste, med katerimi gre izpostaviti prevodno gradivo Leona Stefanije. Če bo izbrano uredništvo nadaljevalo z delom, potem bo postopoma začrtano smer še radikaliziralo. Seveda smo se morali prilagoditi skromnejši zunanji obliki, ki nam ne omogoča ustvarjanje »debelejših« številke. Zato smo se tokrat odločili za hkratno izdajo dveh številke – 19. in 20. - ter vam tako zagotoviti dovolj muzikološkega branja.*

*Na koncu bi se rad zahvalil vsem avtorjem, prispevkov v tej številki, ki so se prijazno odzvali vabilu in se odpovedali vsakršnemu honorarju. Upam in želim, da bo lahko njihov elan vzpodbuda tudi za mnoge druge slovenske muzikologe ali glasbene ljubitelje, ki bodo morda tudi polemizirali z vsebino, ki jo ponujamo v branje tokrat.*

**Gregor Pompe**

## **Petru Kušarju v spomin \***

Zadnji vic nam je poved 23. januarja. Prišel je kot vedno. Malo razmršen, malo razmišljen, ne zapet in ne odpet, z vrečko iz tržnice. Iz žepa je potegnil malo pomečkan, dvakrat prepognjen list in disketo. Medtem ko je njegova kritika postajal del Dnevnikovega računalniškega sistema, smo se že smejali šali, ki nam jo je povedal, kot vedno, takorekoč namesto pozdrava.

Zresnil se je samo, če je govoril o glasbi. O dobrih ali slabih poustvarjalcih, o preišljeno izbranem ali všečnem programu, o obetajočih skladateljih.... Takrat je govoril resno, z argumenti in šele, če smo ga zares izzvali, je zabelil nekaj pikro humornih in naredil tisto njegovo značilno kretnjo z rokami, srknil kavo in se pri tem ponavadi polil, potem pa, da se ne bi razvil v kritikastra, hitro povedal še najnovejši vic. Zato so bili Petrovi prihodi za nas kot s soncem obsijan spomladansko svež veter, kakršne so bile tudi njegove glasbene kritike. V njih je skušal zapisati tisto, kar bi lahko spodbudilo glasbene ustvarjalce ali načrtovalce glasbenih programov. Njegova nevpletenost v domačo glasbeno srenjo mu je omogočala pokončno, neodvisno, mnogokrat trdo in neprizivno držo kritika, ki mu ni bilo mar glasbenih avtoritet, saj je glasbo preprosto poznal. Zato so se v antologijo zapisali njegovi stavki, da je »pianist po klavirju razbijal, kot bi s kladivom tolkel marjetice po glavi«, da je »dirigentova roka bolj kot na vodenje orkestra spominjala na odpiranje vrat«, da je »nova skladba zvočna neslanost, ki prebuja zelo nehumane misli, nujno pa bi ji moral kanec kritičnega ušesa izreči prepoved prihoda na oder«, da se je »dirigent v potu svojega obraza in stilne antiizobrazbe trudil zato, da bi napravil kar največ škode dramatičnim težiščem in lirskemu čaru Mozartovih taktov«, da je bil pianist »kot vražje nadarjen otrok, ki beži pred svojim prezrelim slovesom«, da nas je dirigent »osvojil kot izvorno zvočno bitje, kot melična osebnost monumentalne umetniške moči in magične razvitosti tonske barve«, da si bomo pevkinu »mojstrsko oblikovanje zahtevnega pastoralnega obredja z veseljem zapomnili«, da nam je trio dal »komorno muziko v zvezdnih višavah, ob kateri nam je zastajal dih«...

---

\* Besedilo je že bilo objavljeno v časniku Dnevnik. Gospa Majda Hostnik, urednica kulture, ga je prijazno odstopila za objavo.

Njegove besede so zadele tako, da so orkestri grozili s štrajkom, mladi poustvarjalci in skladatelji pa so se nanje zaklinjali. Njegova beseda je bila, kot njegov duh, zazrta v prihodnost. Zato je pogumno spodbujala sodobno glasbeno ustvarjalnost, prezirala pa povprečnost, površnost in preračunljivo ugajanje.

Tisti januarski petek, ko nam je povedal zadnjo šalo, me je prvič zares zaskrbelo zanj, ker mi je rekel, da je zdravljenja že naveličan. Najina pogleda sta za trenutek zastala; oba sva vedela za pesniški verz Milana Dekleve: »Človek je končno, a nedokončano bitje. Dokaz za to je smrt, naša neskončnost.«

### **Majda Hostnik**

\* \* \*

Moji starši so bili naročeni na časnik Delo. To pomeni, da v svoji mladosti Dnevnika nisem bral. Skoraj nisem vedel, da obstaja.

V puberteti, ko sem se zaljubil v glasbo, sem pričel tudi s prebiranjem glasbenih kritik. Seveda tistih, ki so izhajale v Delu. Bilo je čisto naključje, da sem prav takrat spoznal tudi prijetnega starejšega moža, ki je svoj upokojski dopoldan polnil s prebiranjem vsega dnevno-informativnega časopisja, popoldan pa je namenil analiz poročil in tudi kritik o istih dogodkih. Ta gospod me je opozoril, da menda v Dnevniku nekdo piše kritike in da je pri tem najbolj nenavadno to, da je iz njegovih kritičkih zapisov povsem jasno razvidno, da ne mara glasbe Brahmsa in Brucknerja. Takrat se mi to ni zdelo logično: prvi je bil antiwagnerjanec in drugi wagnerjanec. Danes vem: Peter Kušar ni podlegal »logikam«, Peter Kušar je bil »samo« neupogljivo iskren.

Tem prvim izkušnjam s Petrom Kušarjem so kmalu prišle »bolj zaresne«: ob izvedbi moje prve skladbe. Dnevnika še zmeraj nisem bral, ga je pa sodelavec moje mame, ki ji je izročil izrezek Petrove kritike, v kateri sta bili dve drobni, pohvalni vrstici namenjeni tudi moji skladbi... Petra Kušarja sem imel za angela iz nebes.

Potem je prišlo drugo leto. Spet moja skladba, spet kritika v Dnevniku, ki sem ga zdaj že prebiral bolj redno... Spet dve vrstici o moji skladbi - tokrat bolj kot ne prefinjeno poprana stavka o moji neinventivnosti...

Petra Kušarja sem preklel. Danes vem: Peter Kušar je bil »boleče« iskren.

Ampak: odrasel sem in - pričel sem kupovati Dnevnik. Ne, politika me ne zanima preveč, tudi vremenu se prilagajam zjutraj, ko pogledam skozi okno - Dnevnik sem kupoval zaradi kritik Petra Kušarja. Pa nisem bil edini: zaljubljeni v slovenski jezik so si Petrove kritike izrezovali menda zato, ker so v njih ugledali nenavadno mojstrstvo, ki ga je spletal vsakič, ko je skušal oceniti igro zvenečih tonov, ko je skušal oceniti slovensko glasbeno kulturo - tako kot je. Ne boljše in ne slabšo. Brez koncesij.

Za Petrovo bolezen sem zvedel istih hip kot za bolezen svojega očeta - bila je ista: pač bolezen našega civiliziranega stoletja. Nekako me je to z njim tiho zbližalo, čeprav nisva izmenjala več besed, kakor jih pač lahko v naključnem srečanju v dvigalu, ki te vozi nekaj nadstropij življenja.

Danes pred seboj vidim praznino - kdo bo slovensko glasbo opisoval s toliko življenjske energije, s toliko iskrene gorečnosti, s toliko predanosti glasbi in hkrati z neuničljivo močjo igre besed. Ampak hkrati je tu neskončen kup napisanih kritik, ki se iz časopisnega papirja spreminjajo v jasn prerez novejši slovenske glasbene kulture, v neprecenljiv muzikološki vir, v glasbo samo.

Dragi Peter, zadnje mesece sem včasih »vskočil« namesto tebe, vendar še v sanjah si ne domišljam, da sem te nadomestil...

**Gregor Pompe**



## Muzikološki simpozij o življenju in delu Emila Adamiča

Akademija za glasbo in Teološka fakulteta UL sta pod vodstvom dr. Primoža Kureta in dr. Eda Škulja pred enajstimi leti zasnovali skupni projekt tematskega proučevanja življenja in dela tistih slovenskih glasbenikov in skladateljev, ki jim stroka v preteklosti ni namenila dovolj poglobljene pozornosti. V desetih letih so bili izvedeni naslednji projekti: Josip Mantuani (1993), Hugolin Sattner (1994), Stanko Premrl (1995), Matija Tomc (1996), Anton Foerster (1997), Emil Hochreiter (1998), Fran Gerbič (1999), Janez Krstnik Dolar (2000), Gašpar in Kamilo Mašek (2001) in Vasilij Mirk (2002). Vsakoletni projekt je bil realiziran z muzikološkim simpozijem, koncertom izbranega skladatelja in izidom zbornika referatov. (uredil jih je E. Škulj). Z lanskim letom je organizacijo in vodenje simpozijev prevzela Akademija za glasbo, kjer deluje tudi organizacijski odbor, ki je v letu 2003 načrtoval simpozij in koncert na temo Emila Adamiča. Projekt je bil izpeljan 20. novembra 2003 na Akademiji za glasbo.

Simpozija so se udeležili povabljeni strokovnjaki iz različnih slovenskih ustanov, kot so Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Oddelek za muzikologijo FF v Ljubljani, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, PF Univerze v Mariboru, RTV Slovenija in AG v Ljubljani. V svojih referatih so se posvečali posameznim segmentom Adamičevega življenja ter proučevali značilnosti njegovega opusa. Edo Škulj je v svoji študiji iskal skupne korenine treh glasbenikov: Emila, Frana Serafina in Karla Adamiča. Branka Pance Rotar se je ukvarjala z Adamičevim pedagoškim delom in predstavila tezo, da sta učiteljevanje in zborovodsko-dirigentska dejavnost Adamiča spodbujala h komponiranju ter pomembno vplivala na nastanek njegovega obsežnega in raznovrstnega opusa. Na stoletnico Adamičevega delovanja pri kamniški Liri je spomnil Andrej Misson v prispevku o Adamičevih moških zborih iz Lirinega arhiva. O vplivih tržaškega okolja na skladateljevo življenjsko in ustvarjalno pot ter o letih, ko je deloval v Trstu, je spregovorila Luisa Antoni. Otroški in mladinski a cappella zbori ter njihov pomen na razvoj mladinske zborovske literature in petja so bili predmet razprave Vinka Šorlija. Alenka Bagarič je proučevala značilnosti ženskih zborov, priložnosti za njihovo koncertno izvajanje ter opravila primerjavo izbranih rokopisnih virov in natisov (objave v revijah *Novi akordi* in *Zbori* ter edicije Pevskega društva Ljubljanski zvon in Učiteljskega pevskega zbora). Ivan Florjanc je podal bibliografski oris in klasifikacijo vseh doslej znanih Adamičevih orkestralnih skladb ter opozoril na nekatere glavne značilnosti njegovega skladanja za orkester, kar je bilo doslej skorajda neraziskano. Predmet raziskovanj je bila tudi glasbena revija *Nova muzika*, ki jo je v letih 1928

in 1929 izdajala in zalagala Glasbena matica, urejal pa Emil Adamič. O vsebini, značilnostih in njenem vplivu na mlajšo in najmlajšo generacijo slovenskih skladateljev je spregovorila Darja Koter. Eden izmed poglobitnih ciljev vsakoletnih simpozijev je tudi sistematično urejanje bibliografije izbranih skladateljev, s čimer ima projekt še prav posebno vrednost. Z ureditvijo Adamičeve bibliografije se je ukvarjal Zoran Krstulovič, ki je zbrane podatke uredil po merilih najnovejših metodologij, ki med drugim omogočajo nadaljnje dopolnjevanje. V sintezah simpozijskega dela je bilo ugotovljeno, da so zbrani strokovnjaki vsak iz svojega zornega kota izvorno in pomembno dopolnili dosedanja vedenja o Adamiču, ki so razen redkih izjem še vedno temeljila na dosežkih, ki jih je davnega leta 1937 prinesla knjiga Lucijana M. Škerjanca. Prav tako je bilo poudarjeno, da opravljene študije pomenijo dopolnitev k že znanemu, predvsem pa odpirajo številna nova vprašanja, na katera bo potrebno še odgovoriti, da bo v prihodnjih letih nova vedenja mogoče strniti v monografijo.

Za zaključek so študentje Akademije za glasbo pripravili koncert z Adamičevimi deli, ki je bil v Stanovski dvorani na ljubljanskem gradu (vokalni del koncerta je v živo posnel Radio Slovenija, inštrumentalni del pa je bil posnet decembra). Prvi del koncerta je izvedel Komorni zbor AG pod vodstvom dirigenta Marka Vatovca, orkestralnega pa Komorni godalni orkester AG pod mentorstvom Cirila Škerjanca. Vokalni del je obsegal izbrane mešane in ženske zборе, med katerimi je bila izvedena tudi imenitna *Vijola* (na besedilo Cvetka Golarja), in sicer v izvorni obliki. Marko Vatovec je namreč posebej za to priložnost pregledal skladateljeve rokopise in ugotovil, da so se v vihrav časih natisi te skladbe spreminjali, s čimer je bila pesem v harmonijah drugačna od izvornika. Podoben študijski pristop je bil opravljen tudi pri skladbi *Ljubljanski akvareli* za godalni orkester iz leta 1925. Pregled rokopisa in pripravo partitur sta opravila Andrej Misson in Ciril Škerjanec. Tako temeljit pristop do izbrane materije je dal koncertu še večjo vrednost, hkrati pa je opozoril na pomen rokopisne dediščine, ki nas vedno znova preseneča ter pomeni nujni del študijskega procesa pri pripravi tematskih koncertov, kakršni so del projektov o slovenskih skladateljih.

V pripravi je zbornik referatov, ki bo pomenil aktualno študijsko gradivo za vse glasbenike, ki se tako ali drugače ukvarjajo z dediščino slovenskih skladateljev. Predvsem pa je upati, da bo študente glasbe in njihove profesorje ter druge raziskovalce spodbudil k nadaljnjemu poglobljanju v življenje in delo Emila Adamiča.

**Darja Koter**

Prof. dr. Richard Parncutt je profesor sistematične muzikologije na Muzikološkem inštitutu graške univerze, izvrsten pianist in specialist kognitivne psihologije glasbe. V ponedeljek, 22. 3., in torek, 23. 3., je imel dve predavanji na Oddelku za muzikologijo. Objavljajamo kratka povzetka, ki ju je pripravil predavatelj sam.

## **Teorija zaznavanja in tonalna harmonija**

Konvencije tonalne harmonije so določene deloma s socialnimi, kulturnimi in zgodovinskimi dejavniki in deloma prek univerzalnih aspektov psihologije in zaznavanja. V zgodovini glasbe so bile nove glasbene strukture sprejete le, če je bil njihov zvok, kakor so ga dojemali ljudje v tistem času, sprejemljiv glede na prevladujočo estetiko. Zato se zdi smiselno raziskovanje možnih zaznavnih modelov tonalnih konvencij. Zanimivo izhodiščno točko predstavlja negotovost ob vprašanju temeljnega tona akorda. V konvencionalni teoriji lahko velja na primer za temeljni ton supertoničnega akorda druga ali četrta lestvična stopnja. To negotovost je mogoče razložiti s Terhardtovo teorijo zaznavanja tonskih višin (Terhardt et al., 1982), po kateri je mogoče na temeljni ton akorda gledati kot na izstopajoči ton [salient pitch], višina vseh kompleksnih tonov pa je negotova. Ta teorija zanesljivo napoveduje temeljne tone vseh akordov, ki jih je mogoče zaigrati v kromatični lestvici, kot vrhove v njihovem »profilu izstopajočih tonskih višin« (Parncutt, 1988). Profili izstopajočih tonskih višin durovskih in molovskih trizvokov tesno sovpadajo z ustrežajočimi »tonskimi profili« Krumhansla in Kesslerja (1982), kar nas utrjuje v spoznanju, da je stabilnost lestvične stopnje v tonalnem kontekstu odvisna prvenstveno od izstopanja tega tona znotraj ustreznega toničnega trizvoka.

Krumhansl, C.L., & Kessler, E.J. (1982). Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review*, 89, 334-368.

Parncutt, R. (1988). Revision of Terhardt's psychoacoustical model of the root(s) of a musical chord. *Music Perception*, 6, 65-94

Terhardt, E., Stoll, G., & Seewann, M. (1982). Algorithm for extraction of pitch and pitch salience from complex tonal signals. *Journal of the Acoustical Society of America*, 71, 679-688.

## **Psihologija (pianistične) interpretacije**

Iz objektivističnega ali znanstvenega gledišča obsega umetnost interpretacije klavirske glasbe prvenstveno usklajevanje časovnosti in jakosti tonov, notiranih v glasbenih zapisih. Glasbeni psihologi želijo odkriti principe, ki so osnova takim usklajevanjem. Jasno je, da so tesno povezani s strukturo glasbe. Pomemben aspekt glasbene strukture je poudarek, ki ga lahko široko definiramo kot katerikoli zaznavano pomemben dogodek ali kot katerikoli dogodek, ki usmerja pozornost poslušalca. Poudarke lahko delimo na imanentne in izvedene. Imanentni poudarki vključujejo metrične, melodične in harmonske poudarke ter grupiranje. Izvedeni poudarki pa vključujejo dinamične in agogične (zamujanje in podaljševanje) poudarke. Subjektivna analiza dobro znanega klavirskega repertoarja nas napeljuje na misel, da je osnova kompleksnosti časovnih in jakostnih variacij preprosti princip: naloga izvedenih poudarkov je, da poudarijo ali razjasnijo imanentne poudarke. To je pomembno sredstvo pri prenešanju glasbene strukture poslušalcu. Predstavil sem različne primere delovanja tega principa in potencialne možnosti njegovega vključevanja v pedagoški praksi. Celotni referat je dosegljiv na naslovu:

<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/publ/fs~fricke/index.html>.

***Richard Parncutt***

(prevedel G. P.)

\* \* \*

## **Mednarodni muzikološki kolokvij Nova glasba v »Novi Evropi« 1918-1938: Ideologija, teorija in praksa**

Brno, od 29. septembra do 1. oktobra 2003

Zahvaljujoč dvema prestižnima glasbenima prireditvama – festivalu Moravska jesen in Mednarodnemu muzikološkemu kolokviju – Brno že osemtrideseto leto zapovrstjo ohranja vidno vlogo na mednarodnem glasbenem prizorišču. Mesto, ki je za zgodovino slovenske glasbe pomembno predvsem ker je iz njega izšel eden najpomembnejših

predstavnikov češke glasbene imigracije na Slovenskem Emerik Beran (1868-1940), je tudi preteklo jesen v okviru festivala Moravska jesen gostilo številne izvrstne poustvarjalce, kot tudi skupino sedemindvajsetih muzikologov iz devetih držav, ki so sodelovali na tridnevnem muzikološkem kolokviju z nadvse zanimivo temo: »Nova glasba v 'novi' Evropi 1918-1938: ideologija, teorija in praksa.«

Srečanje v organizaciji Inštituta za muzikologijo Masarykove univerze v Brnu je potekalo od 29. septembra do 1. oktobra 2003 v zgradbi Moravskega muzeja. V otvoritvenem govoru je prof. dr. Mikuláš Bek, predsednik organizacijskega odbora in predstojnik Muzikološkega inštituta Masarykove univerze udeležence pozval naj z minuto molka počastijo leta 2003 preminulega prof. dr. Jiříja Fukača, ki je zahvaljujoč svoji znanstveni avtoriteti in neizmernemu entuziazmu največ prispeval h kontinuiteti, aktualnosti, kvaliteti in mednarodni afirmaciji muzikoloških srečanj v Brnu.

Poleg nemškega je bil uradni jezik tudi angleški, kar je to pot k sodelovanju pritegnilo večje število muzikologov mlajše in srednje generacije iz Rusije, Združenih držav Amerike in Republike Češke. S tem so bila izpolnjena tudi pričakovanja organizatorja, da bo z animiranjem novih sodelujočih tudi sama fizionomija srečanja, ki je bilo tematsko raznovrstno in široko zasnovano, osvežena s sodobnimi metodološkimi pogledi. Spodbudo za »novo branje«, revizijo in dopolnitev slike o zgodovini zahodnoevropske Nove glasbe v obdobju med obema svetovnjima vojnoma, so povabljeni dobili že v pozivnem pismu dr. Mikuláša Beka. Organizatorji so sodelujočim svetovali, naj svoj pogled usmerijo k temam Nove glasbe, glasbenega modernizma in avantgarde v tistih delih Evrope, ki jim je bilo na najnovejšem, postkomunističnem geopolitičnem zemljevidu sveta podeljeno ime »nova« Evropa in so bili še do pred nedavnim uvršteni med teritorije izven Evrope ali pač kot njena periferija.

Različni mikro in makro aspekti fenomena Nove glasbe so bili prikazani na primerih iz zgodovine češke, nemške, avstrijske, ruske, poljske, slovaške, madžarske in srbske glasbe. Ob opazovanju odnosa Nove glasbe do nasledstva preteklosti in tradicije, pokazujoč na povezanost z ideološkimi vrenji in moralnimi dilemami časa, s poudarkom na intenzivnosti in bližini mednarodnega dialoga glasbenih ustvarjalcev, teoretikov in muzikologov na poti k širjenju ideje Nove glasbe, so predstavljeni referati prikazali presek skozi vsa najpomembnejša izhodišča Nove glasbe in potrdili dinamično podobo njene stilne polivalentnosti. Zahvaljujoč, ne samo delu domačih čeških muzikologov, temveč tudi kolegov iz Nemčije, Slovenije in Velike Britanije, so bili še posebej poudarjeni aspekti ustvarjanja in prispevkov glavnih

predstavnikov češke glasbene moderne in protagonistov praške glasbene avantgarde.

Nekaj referatov, posvečenih glasbenemu delu Aloisa Hábe (1893-1973) ter njegovim sodobnikom in privrženecem, so potrdili edinstven položaj tega skladatelja v evropskih tokovih širjenja idej in kompozicijske prakse Nove glasbe. Eden od najizkušenejših udeležencev mednarodnih muzikoloških srečanj v Brnu Jiří Vysloužil (Brno), je prikazal Hábovo skladateljsko pozicijo na meji tradicije in avantgarde, medtem ko je bilo »ponovno branje« Hábovega učbenika *Nová nauka o harmonii* predmet referata Lubomířja Spurnýja (Brno). Paradoksi glasbene avantgarde kot tudi terminološki problem definiranja kategorije Nove glasbe v dvajsetih letih na Češkem so se znašli v središču zanimanja referatov Miroslava K. Černýja (Praga) in Jiříja Davida (Brno). Na specifičnosti pozicije ustvarjanja in slogovne usmeritve skladatelja Fidelija F. Finkeja (1891-1968), ki se je kot kasnejši privrženec Schönberga in bližnji prijatelj Hábe, uveljavil kot eden najznamenitejših avantgardistov praškega glasbenega življenja med obema svetovnjima vojnoma, sta pritegnila pozornost referata Torstena Fuchsa (Regensburg) in Jerneja Weissa (Ljubljana-Regensburg). Historiat kompozicijske recepcije češkega skladatelja in pianista Erwina Schulhoffa (1894-1942), ki se je po prvi svetovni vojni v Nemčiji pridružil dadaistom in po povratku v Prago izvajal Hábova četrttonska dela, je bil središčna tema referata Isolde von Foerster (Mainz).

Refleksije dinamične glasbene atmosfere Prage in odmevi pedagoške tradicije praškega Državnega konservatorija, na katerem so v času med obema svetovnjima vojnoma poleg Hábe vodilno vlogo odigrali številni drugi, za razvoj slovenske glasbe nadvse pomembni glasbeni pedagogi (npr. Vítězslav Novák, Josef Suk, Karl Boleslav Jirák), so si sledili v referatu Widmarja Haderja (Regensburg), posvečen nemškemu skladatelju Johannesu Bammerju (1888-1988), kot tudi skozi delo Katarine Tomašević (Beograd), ki je govoreč o fizionomiji in tipologiji srbske glasbene moderne izpostavila vprašanje slogovnega pluralizma Nove glasbe. Na poteh razmišljanj o dominantnih in vzporednih slogovnih tokovih v evropski glasbi prve polovice 20. stoletja, so se znašle tudi predstavitve Wolframa Haderja (Regensburg) o povezavi »Jugendstila« in Nove glasbe kot tudi angleškega muzikologa Geoffreya Chewa (Egham), o dediščini naturalizma in dekadence v operah *Iz mrtvega doma* Leoša Janáčka in *Bratje Karamazovi* Otakarja Jeremiáša, obe komponirani na istoimenski deli Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega.

Pričujoč o aktualnosti dialoga muzikologije in glasbene teorije je bilo delo predstavnika ameriške analitične šole Johna Novaka (DeKalb, USA)

usmerjeno v identifikacijo tipičnih harmonsko-formalnih oblik v skladateljskem procesu Josefa Suka.

V koordinatnem polju središčnih tem in metod »nove muzikologije« sta se znašla referata Tereze Havelkove (Praga), o obravnavi glasbenega Orienta v skladateljskem ustvarjanju Miloslava Kabeláča (1908-1979) kot tudi Dominika Schweigerja (Dunaj), ki je k proučevanju prispevkov nemškega govornega področja o skladateljskem ustvarjanja Leoša Janáčka pristopil s pozicije dekonstruktivističnega, postmodernega diskurza o identiteti.

Podobo o pomembni vlogi glasbenikov prve Čehoslovaške republike pri oblikovanju nove glasbene fizionomije evropske kulture v desetletjih po prvi svetovni vojni so dopolnili referati Miloslava Blahynka (Bratislava) o zastopanosti sodobne opere v repertoarju slovaškega narodnega gledališča, Vlaste Reittererove (Dunaj-Brno) o moralnem nauku oper Josefa Bohuslava Foersterja (1859-1951), Otakarja Ostrčila (1879-1935), Fidelia F. Finkeja in Viktorja Ullmanna (1898-1944), Judith Fiehler (Washington) o praškem festivalu Mednarodnega društva za sodobno glasbo (ISCM) iz leta 1924 in predstavitev Rudolfa Pečmana (Brno) o vlogi ameriškega muzikologa Paula Nettla (1889-1972) pri spodbujanju in uresničevanju skupnega dela nemških in čeških muzikologov.

Pomembna zaradi utemeljitve in razvoja ekspresionizma kot vodilne usmeritve obdobja med obema svetovnima vojnama in edinstvena po kompozicijsko-tehničnih pridobitvah Nove dunajske šole je bila zgodovina avstrijske in nemške glasbe po letu 1933 močno zaznamovana s preganjanjem vseh tistih glasbenikov, ki so javno izkazovali odpor vladajoči ideologiji nacistične politike. Dva referata sta bila posvečena prav Franzu Schrekerju (1878-1934) in Gottfriedu von Einemu (1918-1996), pomembnima promotorjema kompozicijsko-tehnične prakse Nove dunajske šole, ki sta se znašla na udaru režima. Medtem ko je Klaus Mehner (Leipzig), govoreč o pedagoškem delu Franza Schrekerja, njegovo kompozicijsko kvaliteto prepoznal kot dominantni evropski model, je Hermann Jung (Mannheim) pokazal na vizijo nove Evrope v Einemovi operi *Dantonova smrt*, ki jo je skladatelj napisal med drugo svetovno vojno na istoimensko dramo Georga Büchnerja (1813-1837). Poslužujoč se vprašanja, ki ga je svojčas postavil Alban Berg: »Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva?«, se je Maximilian Hohenegger v svojem referatu prvenstveno zadržal pri problemu recepcije Nove glasbe. Tatjana Böhme-Mehner (Leipzig) pa je v referatu prikazala niz zanimivosti o pojavu prvih elektro-akustičnih inštrumentov in njihovem uvajanju v kompozicijsko prakso dvajsetih in tridesetih let.

Trije muzikologi mlajše generacije so poskrbeli, da so sodelujoči na srečanju v Brnu dobili natančnejši vpogled v dogajanje na sovjetskem glasbenem prizorišču. Z referatom Evgenije Lianskaie (Nižni Novgorod) je bil osvetljen nevsakdanji umetniški lik Josepha Schillingerja (1895-1943), skladatelja in teoretika ukrajinskega porekla, ki se je po emigraciji leta 1928 naselil v New Yorku, postal predavatelj na univerzi Kolumbija, kjer je širil ideje ruske glasbene avantgarde. V svojem analitično koncipiranem referatu je Svetlana Hlibova (Moskva) pojav t.i. »sintetičnih akordov« v prvih treh desetletjih dvajsetega stoletja prepoznala iz aspektov križanja sodobne teorije in kompozicijske prakse. Razvoj sovjetske teoretične misli o glasbi se je znašel v središču zanimanja Ildarja Hananova (Oklahoma), ki je v delih Bejaeva, Zukkermana in Leva Abramovicha Mazela prepoznal močne odmeve poljske fenomenološke šole in pokazal pomen Ingardnovega vpliva na ruske integraliste.

Referata Tiborja Talliána (Budimpešta), ki je predstavil pregledno sliko o konceptih Nove glasbe na Madžarskem med obema svetovnima vojnoma, in Stefana Keyma (Leipzig), ki je prikazal analizo sodobne geopolitične situacije v delih Karola Szymanowskega (1882-1937) kot najizrazitejšega predstavnika poljske glasbe v prvi polovici 20. stoletja, sta dopolnila podobo o glasbenem dogajanju med obema svetovnima vojnoma izven teritorijev evropskega Zahoda ter potrdila domnevo, da bogastvo identitete Evrope sloni prav na njeni raznovrstnosti, zrasli na živi in plodni izmenjavi idej in ustvarjalnih opredelitev.

Sodelujočim na Mednarodnem muzikološkem kolokviju v Brnu je bila omogočena udeležba na dveh koncertnih večerih v okviru festivala Moravska jesen (nastop Simfoničnega orkestra iz Sankt Petersburga in koncert ansambla Schola Gregoriana Pragensis) kot tudi obisk vzorno urejenega Glasbenega arhiva Moravskega muzeja, kjer je poleg bogate zbirke srednjeveških glasbenih kodeksov, ohranjena tudi celotna zapuščina Leoša Janáčka. Seznanjanje z aktivnostmi sodelavcev arhiva, ki so že dosegli opazne rezultate pri digitalizaciji gradiva kot tudi z reformami v študijskem programu Inštituta za muzikologijo Masarykove univerze v Brnu, čigar triletni študij muzikologije vsako leto vpiše okoli štirideset študentov, so nas prepričali, da zavzema skrb za glasbeno dediščino vidno mesto v hierarhiji kulturne politike sodobne Republike Češke.

**Katarina Tomašević**

prevedel in revidiral Jernej Weiss



## **Prvi rothenfelški plesni simpozij »Jutranja zarja baroka« Ples v 17. stoletju**

Grad Rothenfels ob reki Maini 9.-13. junij 2004

Grad Rothenfels živi zanimivo in pestro življenje. Leži nad mogočno reko Maina in je od mesta Frankfurt oddaljen za dobro uro vožnje z vlakom v smeri proti Würzburgu. Kljub svoji častitljivi starosti (najstarejše pozidave gradu so iz leta 1148) je s svojo celovito ponudbo - s cenovno ugodnimi nočitvami, organiziranim prehranjevanjem in številnimi prostori za najrazličnejše aktivnosti na enem mestu - prilagojen bivanju sodobnega človeka. S številnimi plesnimi delavnicami, ki so na programu že nekaj desetletij razporejene skozi vse leto, je postal grad Rothenfels tradicionalno mesto za srečevanje plesalcev, koreografov, plesnih pedagogov in glasbenikov.

V letošnjem letu so na gradu pripravili posebno srečanje - prvi rothenfelški plesni simpozij. Organizacijo simpozija sta skrbno izpeljala Markus Lehner in Uwe Schlottermüller, ki se že vrsto let posvečata historičnim plesom. Še pred začetkom simpozija sta poskrbela za natis zbornika z vsemi referati simpozija. Vtisi zadnjega plesnega simpozija, ki je potekal v Gentu v letu 2000, so ostali sveži, kar je še stopnjevalo pričakovanja in zahteve udeležencev.

Referate je pripravilo 15 predavateljev iz različnih držav – Nemčije, Avstrije, Madžarske, Francije, ZDA, Švedske in Slovenije. Predstavitvi znanstvenih raziskav na temo plesa 17. stoletja je bil namenjen dopoldanski del simpozija. V popoldanskem delu so v štirih manjših skupinah potekale plesne demonstracije in delavnice, ki so bile namenjene aktivnemu sodelovanju vseh udeležencev simpozija. Večeri so bili posvečeni ogledu dveh glasbeno-plesnih predstav, plesu, glasbi in druženju. Simpozij je bil dobro obiskan. Tovrstna srečanja so zelo pomembna tako za tiste, ki so se odločili, da na simpoziju sodelujejo aktivno, kot tudi za vse pasivne udeležence, med katerimi so bili pomembne osebnosti, ki so s svojim delovanjem bistveno pripomogle k oživljanju historičnih plesov.

Znanstvene prispevke simpozija bi lahko vsebinsko razvrstili v tri različne sklope: a) pregledne, umetnostno-zgodovinske; b) prispevke, ki se ukvarjajo z analizo ali interpretacijo določenega plesnega vira; c) in prispevke, ki so namenjeni prevetritvi določene plesne oblike. Magdalene Gärtner je v uvodnem predavanju predstavila politično situacijo v Evropi 17. stoletja, ki so jo sooblikovale dolgoletne vojne in pomembne poroke med vladarskimi družinami. Izpostavila je poroko med nemškim volilnim knezom Friedrichom V. in angleško princeso Elizabeto Stuart in

spremljevalne svečanosti z glasbeno-plesnimi prireditvami. V odlični predstavitvi mlade madžarske predavateljice Eve Farago smo dobili pregled plesnega dogajanja v 17. stoletju na Madžarskem, v predavanju Stephanie Schroedter, ki je nastal na osnovi obsežnih raziskav v okviru njene doktorske disertacije, ki je bila pred kratkim tudi natisnjena, pa pregled nemške plesne umetnosti tega obdobja. Raziskave o začetkih plesne umetnosti na münchenskem dvoru je predstavila Vesna Mlakar, ki s temo nadaljuje znanstvene raziskave svojih starih staršev Pina in Pie Mlakar. V referatu muzikologinje Gudrun Rottensteiner, ki je posegel v geografsko bližino slovenskega ozemlja, je bilo prikazano delovanje graškega plesnega mojstra 17. stoletja z imenom Hortensio Alefante.

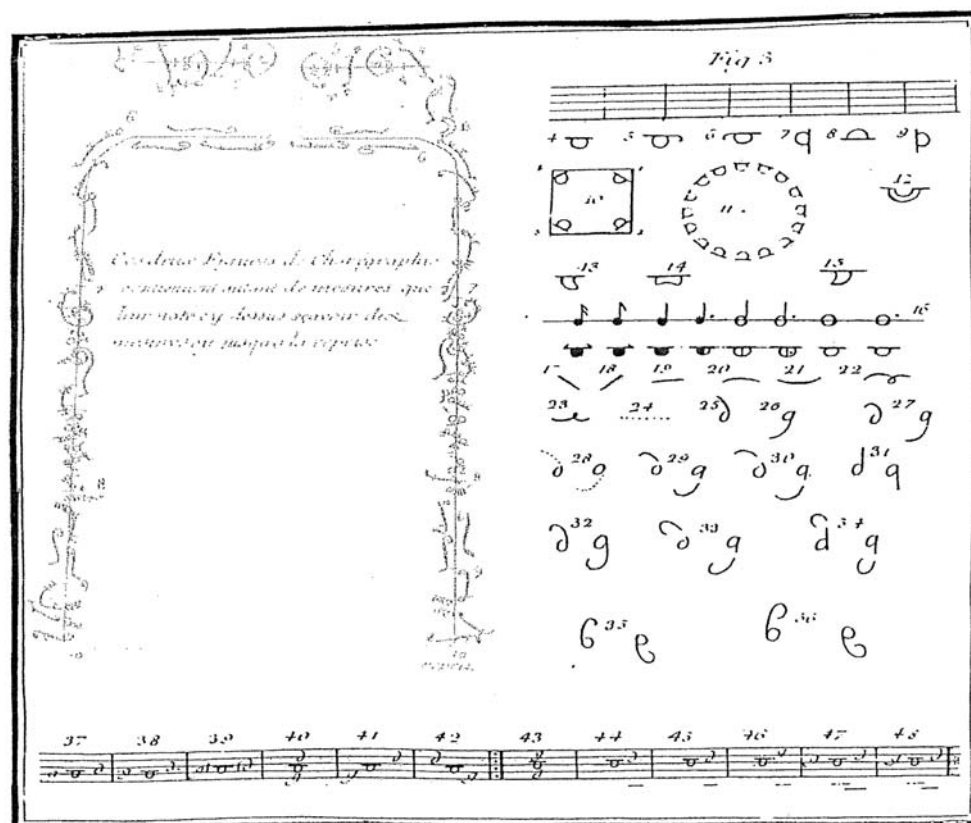
Prvič so bili predstavljeni nekateri pomembni plesni traktati in viri za preučevanje plesa. Giles Bennet je podrobno opisal delo Huga Bonnefonde *Abreege des Principes de la Dance...*, katerega do sedaj edini poznani primerek hranijo v Herzog-August-Bibliothek v Wolfenbüttelu. Carol G. Marsh je govorila o svoji uvodni študiji rokopisa *Lovelace*, ki vsebuje opise 32 angleških *country dance* brez zapisov glasbe. Več kot polovica teh plesov je v zelo tesni povezavi s prvo izdajo Playfordove zbirke z naslovom *Dancing Master*. Sledila je domiselna in igralsko odlično izpeljana demonstracija plesne ure po izvirnih zapisih Johanna Georga Pascha iz leta 1659 z naslovom *Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen*, ki jo je pripravil Klaus Abromeit. Imenovano delo je bilo izdano pri založbi fa-gisis v letu 2000. Marie-Thérèse Mourey, ki se kot docentka na Pariški univerzi IV-Sorbonne ukvarja s preučevanjem nemške literature in kulture, je govorila o plesnem viru, ki je bil pod psevdonimom Mercurius izdan v Nürnbergu v letu 1671. Delo s skrajšanim naslovom *Schau-Platz der Dantzenden* je avtorica prikazala kot pomembno in najzgodnejše literaturo o plesu na Nemškem. Peter Bohlin je predstavil številna besedila dvornih baletov, ki so v francoskem jeziku nastala v času vladanja švedske kraljice Kristine.

Druga predavanja so se osredotočila na nekatere pomembne plesne oblike 17. stoletja. Sarabanda je bila v literaturi pogosto opisana kot plesna oblika z gorečimi privrženci, pa tudi s številnimi njenimi nasprotniki, ki jih je motila nemoralnost in čutnost tega plesa. Veliko citatov, ki govorijo o sarabandi, je bilo izbranih iz najrazličnejše plesne literature in predstavljenih v referatih Hannelore Unfried in Rainerja Gstreina. Jadwiga Nowaczek je izpostavila couranto kot plesno obliko na prehodu iz renesanse v barok. Svoje znanstvene ugotovitve je z udeleženci izpeljala tudi praktično na plesni delavnici v popoldanskem delu simpozija. V drugih plesnih delavnicah smo se učili korake gavote z imenom *La Gillotte*, ki se je ohranila v anonimnem zapisu plesne zbirke z

naslovom *Instruction pour dancer les dances...* Za rekonstrukcijo zahtevno besedilo je praktično odlično predstavila Nicoline Winkler. Pod njenim vodstvom smo spoznali najrazličnejše izpeljave korakov in plesnih figur gavote ob glasbi, ki se je pod istim naslovom ohranila v Praetoriusovi zbirki *Terpsihori* (1612). V predstavitvi Barbare Sparti smo sledili plesni uri italijanskega mojstra Santuccija in navodilom njegovega rokopisa iz leta 1614, ki zajema opise korakov, zahtevne in virtuozne variacije galiarde in opise desetih koreografij, ki temeljijo na poznanih plesih F. Carose in C. Negrija. Philippe Callens je z udeleženci simpozija preizkušal različne plesne figure *country dance* Thomasa Braya iz leta 1699, Markus Lehner pa je naredil stilno primerjavo opisov korakov štirih plesnih mojstrov – Battistina, F. Carose, C. Negrija in L. Lupija - in jih demonstriral s praktičnimi prikazi in krajšimi koreografijami. Ken Pierce, eden izmed najbolj eminentnih gostov simpozija, plesni pedagog in plesalec baročnih plesov iz ZDA, je pripravil predstavitev zahtevne in manj poznane Favier plesne notacije (v notnem črtovju) v teoriji in praksi.

The image shows a handwritten musical score titled "Entrée de deux Filles d. la Noces" in cursive. The score is written on a single system of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a rhythmic line with vertical strokes and rests, indicating the timing of the dance. The word "Gigue" is written in the left margin. The score is written in ink on aged paper.

Jean Favier, zapis glasbe in plesa dveh žensk v ritmu gigue (oboje v notnem črtovju)



*Chorégraphie  
ou Art d'Ecrire la Danse.*

tabela znakov za zapis plesa v Favierjevi notaciji, ki je bila objavljena v *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (ur. Diderot in drugi, Pariz, 1753) v članku: L.-J. Goussier, *Chorégraphie*

Na simpoziju smo bili ves čas v stiku z glasbo, ki so jo izvajali priznani umetniki na starinskih glasbilih tako ob plesnih demonstracijah med predavanji, plesnih delavnicah kot tudi na večernih plesih. Prepletanje plesne prakse in glasbe s teoretskim znanstvenim delom je bilo na plesnem simpoziju samoumevno. V sklepnem delu smo podali svoja mnenja o poteku simpozija, med katerimi je bilo veliko pohval in zahval za prelepe nove izkušnje. Tema simpozija, ki je s svojim časovnim okvirom posegla v zanimivi prehodni čas 17. stoletja, ko sta se stilno prepletali odhajajoča renesansa in nastajajoči barok, se je izkazala še za posebej posrečeno izbiro, saj je prekržala poti ljudi, ki se na podobnih simpozijih običajno ne srečujejo. Izrečene so bile želje, da bi se s tako dobro pripravljenim in zanimivim rothenfelškim simpozijem v prihodnje nadaljevalo.

**Lidija Podlesnik**



## Ana Netrebko - od glasbe do videa

Lani je nemška založba Deutsche Grammophon izdala prvo ploščo arij svoje nove varovanke, mlade zvezdnice, ruske sopranistke Ane Netrebko. Plošča nas zamika še preden jo vstavimo v predvajalnik, saj nas z ovitka zapeljivo vabi lepa mlada črnolaska. Če pa nas ne zadovoljijo arije iz oper Wolfganga Amadeusa Mozarta, Vincenza Bellinija, Gaetana Donizettija, Antonina Dvořaka, Giacoma Puccinija, Hectorja Berliozja in Julesa Masseneta lahko vsaj občudujemo obilico fotografij fotogenične pevke in z zanimanjem preberemo kratek (bolj kot ne površen) intervju.

Za začetek morda nekaj besed o pevki. Netrebkova je zorela v glasbenem okolju Sankt Peterburga. Že neštetokrat ponovljena zgodba pravi, da se je kot študentka petja na tamkajšnjem konservatoriju zapuslila kot čistilka v Marijinskem gledališču zato, da bi lahko opazovala vaje in izvedbe pod vodstvom vodje gledališča Valerija Gergijeva. Čez nekaj let je prišla tudi na pevsko avdicijo in Gergijev je moral na svoje presenečanje priznati, da mlada čistilka zmore tudi dobro peti in igrati. Netrebkova je kmalu postala prva sopranistka opere Marijinskega gledališča, s katerim je redno gostovala izven Rusije, predvsem pa v Združenih državah, kjer je pela predvsem ruske vloge. Njen čisti, takrat še dekliški sopran, dopadljiva postava in gledališki dar so si kmalu zaslužili naklonjenost kritikov. Po izvedbi opere *Vojna in mir* Sergeja Prokofjeva, v kateri je pela vlogo Nataše Rostove, jo je newyorški kritik prevzeto primerjal z igralko Audrey Hepburn. Naslednja stopnička navzgor je bil nastop na Salzburškem festivalu leta 2002, kjer je pela vlogo Donne Anne v Mozartovem *Don Giovanni*. Za vlogo jo je izbral priznani strokovnjak za Mozartovo glasbo Nikolaus Harnoncourt. V sodelovanju z njim je pridobila pomembne izkušnje v izvajalski praksi Mozartovih oper. S svojo prvo ploščo arij pa je dokazala, da se kljub uspehom z Mozartom in rusko opero odločno upira podobi značilne "ruske sopranistke", ki naj bi blestela v vlogi krhkih deklet Tatjane ali Lize in nenehno razširja repertoar italijanskih in francoskih vlog.

Na zgoščenki jo lahko poslušamo v izvedbi nekaterih najbolj znanih belcantističnih arij iz oper *Mesečnica* Vincenza Bellinija, *Lucia di Lammermoor* Gaetana Donizettija in *La bohème* Giacomina Puccinija.

Kritiki, ki so spremljali njen razvoj pravijo, da ji je glas občutno dozrel. Nedolžen dekliški sopran, ki ga je imela še pri svojih prvih ameriških uspehih v devedesetih, je zamenjal temno obarvan visok glas. Pri dvaintridesetih letih še ni opustila pevske izobrazbe in se izpopolnjuje pri Renati Scotto, priznani strokovnjakinji za belcanto.

Ob polušanju zgoščenke Netrebkove moramo ugotoviti, da bodo pevkine sanje o visokih dosežkih v italijanski operi najbrž morale še počakati na uresničitev. Čeprav je v njenem glasu že čutiti težnjo k oblikovanju dramatične voluminoznosti, pa še pogrešamo več elegence. Zato se zdi, da se Netrebkova bolje znajde v navidez preprostejših Mozartovih vlogah.

Založba je ploščo arij Netrebkove (kljub nekaterim pomanjkljivostim) predstavila kot enega svojih najpomembnejših projektov prejšnje sezone. Tako kot druge v elitni vrsti (3. simfonijo Gustava Mahlerja v izvedbi dirigenta Pierra Bouleza, Dunajskih filharmonikov in mezzosopranistke Anne Sofie von Otter, klavirski recital zmagovalca zadnjega Chopinovega tekmovanja, Kitajca Yundija Lija) je zgoščenko izdala še v tehnično kakovostnejši različici SACD. Poleg tega pa je pripravila tudi DVD video ploščo, na kateri lahko gledamo "spote" arij s plošče v režiji znanega koreografa in režiserja popularnih videospotov Vincenta Patersona, ki je med drugimi oblikoval videe za pop zvezde Madonna, Michaela Jacksona in Shakiro.

Dogajanja okoli promocije sopranistke Netrebkove so najbrž osupnila tiste, ki prisegajo na poglobljen pomen in umetniškost t.i. klasične glasbe. Nakoč zaradi kakovosti posnetkov in zaradi plejade svojih glasbenikov čislana "rumena znamka" je v zadnjih letih obrnila svojo založniško politiko, enako pa so storile tudi druge večje založbe pod okriljem podjetja Universal (DECCA in Philips) in angleška tvrdka EMI. V središču še vedno ostaja preverjeni železni repertoar skladb, toda zdi se, da so založniki zaposleni predvsem s tehničnimi popravki starejših ("legendarnih") posnetkov "velikih" dirigentov (kot je npr. serija zgoščenk Herberta von Karajana, Leonarda Bernsteina, Georga Soltija, Sergiuja Celibidacheja). Glasbeniki nove generacije jih zanimajo zgolj, če so mladi in postavni in če znajo pozirati kot manekeni za "foto album", ki bo spremljal izid njihove zgoščenke. Klasično vlogo glasbenih založb so prevzele "manjše" založniške hiše (npr. Harmonia Mundi, Teldec, Chandos). Tako je na primer mlada češka mezzosopranistka Magdalena Kožena pred štirimi leti dobila priložnost pri založbi Detusche Grammophon. Zanj je posnela samospeve čeških skladateljev in serijo fotografij, na katerih se predstavi tudi kot vitka, dolgolasa in prikupna blondinka, lani pa še ploščo francoskih arij, ki jih prav tako spremlja bleščeča vizualna oprema. Čeprav ima Kožena prelep glas in izredne

muzikalne sposobnosti, ji je pri vstopu skozi velika vrata glasbene produkcije zagotovo pomagala tudi privlačna zunanost. Medtem pa je za založbo Harmonia Mundi Dvořakove samospeve posnela tudi mezzosopranistka Bernarda Fink. Zgoščenko spremlja zgolj (pol)psihološki portret zamišljene umetnice. Kritiki tujih revij so zaenkrat nad zgoščenko prav tako navdušeni kot v primeru Kožene. Pa vendar: ali se bo močna nemška založba kmalu odločila za izdajo plošče, ki bo v celoti posvečena manj znanim Dvořakovim samospevom? Ali bi se v tem primeru odločila za zrelo umetnico, ki je svoj uspeh gradila ne glede na prevladujoče smernice komercialnega trga?

Vrhunsko glasbeno založništvo je vedno bolj podobno pop industriji, v kateri so spektakl, seksapil in osupljivo glavne vrednote. Ob tem pa še živijo "legende", ki se jih oklepajo starejši ljubitelji "klasične" glasbe. Priljubljeni železni repertoar je bil posnet že nešteto krat in lahko izbiramo v bogati posneti zgodovini različnih izvedb. Ob "napadu" modernih plošč brez globljega umetniškega koncepta radi mistificiramo stare dirigente, njihovo umetniško avtoriteto in čas, ko je bila v ospredju glasba. Čeprav se zdi, da z enostavnim in hitrim kopičenjem številnih izvedb skladb iz železnega repertoarja povzdigujemo "stare mojstre" in njihovo glasbo, v resnici počnemo prav nasprotno. Plošč ne kupujemo več zgolj zaradi skladb, ampak zaradi izvedbe, od katere pričakujemo nekaj novega in boljšega. Že stokrat slišana skladba postane citat same sebe in vrednost, ki jo je nekoč imela kot bistvo neponovljivega koncertnega dogodka ali radijskega prenosa, je zdaj zreducirana na ponovljiv simbol. Kot simbol nečesa mitičnega učinkuje tudi na nove potrošnike glasbe, ki si bodo s privlačnim parom tenorista in sopranistke na ovitku kupili romantične utrinke, ki jih pogrešajo v vsakdanjem življenju. Da niti ne govorimo o tem, kako včasih pozabljamo, da tudi v našem času živijo skladatelji in dirigenti, ki so najbrž prav tako nadarjeni, kot "legende", ki jih občudujemo.

Ali si na teh temeljih založništvo "klasične", "resne" ali "umetniške" glasbe lahko gradi prihodnost? Ali se ne bo popolnoma zlilo s popularno potrošniško industrijo in izdajalo samo še "Najlepše arije", Vivaldijeve koncerte s podlago rajverskega basa ali iz nadarjenih mladih pianistov naredilo atraktivne pop ikone, ki bodo izvajali samo še priredbe in lahko poslušljive "komade"? To bo najbrž odvisno od občinstva. Če se nasitimo glasbe, ki nam jo ponujajo najbolj udarne založbe, po tem bomo posegli po cenejših, a bolj raznolikih izdajah manjših znamk.

Za konec izpostavimo še nekaj svetlih točk, ki jih je zmoglo glasbeno založništvo zadnjega leta. Spomnimo se celotne izdaje simfonij Ludwiga van Beethovna v novi interpretaciji Simona Rattla, ki je prepričal Dunajske filharmonike, da se podredijo njegovim izvirnim idejam ter

tehnično neprekosljive in interpretativno zanimive posnetke Mahlerjeve 3. simfonije pod vodstvom Pierra Bouleza, simfonij Dmitrija Šostakoviča dirigenta Valerija Gergijeva ali Brucknerjeve *Devete* Nikolausa Harnoncourta. Počakati pa bo treba, da se trojici cenjenih sodobnih dirigentov pridruži še kakšen mlajši kolega, pa ne nujno fotogeničen.

## **Barbara Švrljuga**

\* \* \*



### **Mahler za novo tisočletje?**

Vsakokratnega šefa dirigenta Berlinskih filharmonikov imamo po nekem nepisanem pravilu za največjo dirigentsko avtoriteto svojega časa. Zadnja menjava se je izvršila jeseni 2002, ko je od bolezi močno izmučenega Claudia Abbada nasledil energije polni angleški dirigent Simon Rattle, ki je pred tem v hudem boju – glasovanju članov orkestra – le za kakšen glas premagal Daniela Barenboima, velikega pianista in dirigenta, ki si je z vodenjem Nemške opere »Pod lipami« in berlinske Državne kapele že utrdil svoj sloves v nemškem glavnem mestu. K pompoznosti dirigentske menjave je svoje dodala predvsem Rattlova matična založba EMI, ki je izdala posnetek s prvega koncerta, na katerem je Rattle nastopil kot šef dirigent.

Že s samim sporedom je Rattle napovedal novo obdobje, čeprav v resnici zelo spoštljivo – tako je za prvi del izbral sodobno delo mladega skladatelja Thomasa Adèsa (rojem leta 1971) *Asyla*, po odmoru pa se je spoprijel s »klasiko« – s *Peto simfonijo* Gustava Mahlerja. Do koncertnega sporeda smo lahko tudi zadržani – z Mahlerjem je Rattle izpolnil predvsem svoj dolg do založbe EMI, za katero je moral v ciklusu Mahlerjevih simfonij posneti še *Peto* in *Osmo* (posnetek le-te nastaja prav zdaj, a z Rattlovim »starim« orkestrom, s Simfoničnim orkestrom mesta Birmingham). Razlogi so bili torej tudi ekonomsko-tržni. Založba se je očitno zavedala komercialne priložnosti, tako da je danes na tržišču mogoče dobiti klasično zgoščenko s posnetkom žive izvedbe Mahlerjeve



simfonije, kupiti pa je mogoče tudi DVD paket, v katerem je vizualnemu posnetku skupaj z intervjujem (ta je že prav smešen, saj ni mogoče spregledati, da so vprašanja in odgovori pripravljeni vnaprej, dirigentova analiza simfonije pa je očitno prikrojena nivoju laika, zaradi česar je žal bistveno bolj naivna, kot to razkriva sama interpretacija) – torej formata DVD-video – priložena tudi zgoščenska formata DVD-audio (pozor klasični DVD-video predvajalnik ne predvajajo nujno tudi formata DVD-audio!) zgolj z Mahlerjevo simfonijo. Sam sem imel to »srečo«, da sem izvedbo simfonije spremljal najprej na televizijskem prenosu, nato sem poslušal navadno zgoščenko in kasneje še posnetek v formatu DVD-audio, ki prinaša dejansko največje zvočno razkošje (kdor ima doma prostorsko ozvočenje – surround – lahko uživa še v dodatnih zvočnih dimenzijah).

Bolj kot zunanji faktorji – prvo »uradno« sodelovanje novega šefa dirigenta in razvpitega orkestra –, pa je seveda zanimiva sama izvedba, ki bi jo označil za tipično branje Mahlerja, kakršno bo očitno zaznamovalo začetek 21. stoletja, vsaj če ta posnetek primerjamo z izvedbami Pierra Bouleza, ki celoten ciklus snema za založbo Deutsche Grammophon. Tehnična perfekcija instrumentalistov Berlinske filharmonije ob dejstvu, da gre za živo izvedbo, jemlje sapo – predvsem neumorni brio končnih strani finala, ki meji na nemogoče. Bolj kot hitrost pa navdušuje gibkost muziciranja – tako ni praktično nobena doba ujeta v spone enakomernega metruma, fraziranje se konstantno prilagaja melodičnemu duktusu, toni pa so vedno muzikalno zaobljeni, nikoli suhi, prazni, zgolj obrtniško odigrani. Kot eksemplarični primer lahko služi kratko »ogrevanje« na začetku finala, kjer v fragmentiranih tematskih okruških zaporedoma nastopijo solo fagot, oboa, rog in klarinet. Vsak izmed solistov svojo kratko frazo spremeni v izdelano glasbeno misel, z vrhuncem in padcem, v katerem je dovolj prostora za fino zvočno in dinamično niansiranje. Taka prožnost se zdi glavna značilnost pristopa Simona Rattla, ki ruši nekakšno »karajanovsko« značilnost Berlinskih filharmonikov; če je bil Karajan ponavadi usmerjen v zvočne kvalitete orkestra, zaradi česar so mnoge njegove izvedbe sicer grandiozne, a le korak od enoličnega, pa se bo zdel Rattle mnogim neizčiščen, a zaradi tega spremenljiv, vedno v gibanju, iskanju, spreminjaju, vedno v živahnem poustvarjanju glasbene tvarine. V tem je bližji 21. stoletju – glasbenik postane osamosvojen člen, ki tvorno prispeva k igri celote, ne pa več ujetnik mase, ki ji vlada nezmotljiva demonska preračunljivost genialnega dirigenta. Seveda se Rattle iz tega inštrumentalnega pogovora samo navidez umika – osrednji viški in formalna uravnanost še vedno ostajajo skrbno in logično pripravljene.

Prav v tej perfekciji pa paradoksalno leži edini manko te razvpite izvedbe, ki naj bi skoraj v soglasnem mnenju kritikov presegla vse do sedaj znane izvedbe. Mahler ni več velik, težek, monumentalen, temveč spretno moduliran, skoraj klasicistično gibek in glede na vratolomne pasaže, ki jih opravlja solo hornist v scherzu, na prvi pogled virtuozno sploh ne preveč zahteven. Zaradi tega pa se umika notranja vsebina skladbe – nekakšna ovinkasta pot od trnja (posmrtna koračnica) do zvezd (sklepni rondo), sredi katerega je adagietto poglobljena kontemplacija in ne »sladki« godalni intermezzo. Ne morem si kaj, da ne bi nad Rattlovo izvedbo še vedno postavil posnetek Leonarda Bernsteina z Dunajskimi filharmoniki iz leta 1988. Bernstein se Mahlerja loti eksistencialistično – tako udarjajo »stisnjene« triole z začetka kot opomin smrti (šele ob taki izvedbi se zazdi, da poslušamo inverzijo »udarcev usode« iz začetka Beethovnovе *Pete simfonije* – pozor: opraviiti imamo torej s simfonijama, ki nosita isto številko), »zlom« pri partiturni oznaki 18 pa je zaigran z vso vehemenco, ki sega onkraj lepega, uravnovešenega, medtem ko Rattle vendarle ostaja znotraj »meščansko spravljlivega«. Adagietto je pri Bernsteinu počasen spev, mestoma skoraj težek, medtem ko je pri Rattlu ob sicer osupljivem pianissimu bolj prikupen, nedosegljiv pa ostaja Bernsteinov koral v drugem in petem stavku – v njem se razkriva himnična zmagovitost (priznajmo: Bernstein ne upošteva zapisanega accelerando in se odloči raje za ritardando), medtem ko lahko pri Rattlu občudujemo predvsem prodornost visokih tonov trobent. Poantirano bi bilo mogoče zapisati, da Bernstein »semantizira«, Rattle pa išče zgoj strukturo, sintakso. Rattlu umanjka metafizična razsežnost, preseganje glasbene tehnike z notranjo vsebino in idejo, za katero je sicer ponavadi težko najti prave besede in tudi smiselno muzikološko opravičilo. Prav to pa se mi zdi osrednja značilnost »novih« interpretacij Mahlerja – zelo podobno namreč zveni tudi *Tretja simfonija* z Dunajskimi filharmoniki pod vodstvom Pierra Bouleza, torej posnetek, ki je prejel letošnjega grammyja v kategoriji simfonične glasbe. Tudi Boulez je hladno preračunljiv – še mnogo bolj kot Rattle –, zaradi česar jasno izstopajo formalne konture Mahlerjeve glasbe, izginja pa »prebujajoči se pan« in pripoved o tem, »kaj nam govori ljubezen«. Ali gre pri tem za dokončno zmago glasbe? Odgovor prepuščam vsakemu posamezniku, še prej pa seveda močno priporočam v poslušanje Rattla... in seveda tudi Bernsteina.

**Gregor Pompe**

Martin Žužek-Kres

## Metamorfoze pojmovanja antične *mousikē* (1. del)

### Medičejske Firenze (Mei, Bardi in Galilei)

Ta članek je razdeljen v dva zaokrožena sklopa, ki naj bi skupaj predstavljala nekakšen oris historične predstavitve mutacijske poti idej o antični muzičnosti od antike do filološko-muzikološkega angažmaja 19. stoletja, ki je pustil v sodobni akademski produkciji vednosti o *mousikē* najmočnejši vpliv. Izhodiščni dogodek, ob katerem bomo analizirali konstrukcijo evropskega razumevanja antične *mousikē*, bo nastanek opere. Odločitev seveda ni naključna. Prav v renesančni ideji, ustvariti novo glasbeno zvrst, opero, je bila namreč najbolj poudarjena želja po praktični obnovitvi antične tragedije in v povezavi z njo tragične muzičnosti. V intelektualni diskusiji, ki je potekala hkrati z umetniškim spočetjem opere, pa je možno opazovati, kako in s katerimi poudarki in nesoglasji se je organiziral (lahko mu rečemo) »mit« o celostnosti grške *mousikē*.

Pred letom 1600, ki ga okvirno štejemo za časovno središčnico v nastanku opere, se je o antični glasbi govorilo bolj ali manj v teoretski maniri, ki je nadaljevala Boetijevo pitagorejsko spekulativno tradicijo. Praktični poskusi, da bi oživili antično glasbo, so bili pred začetkom 17. stoletja zelo redki, omejeni na nam bolj ali manj izgubljene glasbene vložke v renesančnih dramah. Med najstarejše štejemo glasbeni vložek v Polizianovem *Orfeju* zgodnjega leta 1471. V skladu z renesančnim »odkritjem« antike se je močno povečalo tudi število izvedenih gledaliških iger po antičnih predlogah, v katerih je bila uporabljena *monodična* glasba. V nizu takih dogodkov je danes najbolj znana postavitve Sofoklejevega *Ojdipa* leta 1585; izvedli so ga v Vicenzi, v gledališču, zgrajenem po antičnih predlogah, glasbo za to delo pa je napisal A. Gabrieli.<sup>1</sup> Gledališče in glasba sta se (ne)hote srečala, morda še bolj kot glasbeno ustvarjanje pa se je v tem »predopernem« času ob koncu 16. stoletja razvila diskusija med člani renesančnih akademij o tem, koliko je glasba podobna antični in kakšne so razlike. Središče te diskusije so bile Firenze, ki so sicer svoj inovativen intelektualni angažma, zaradi kurikularne navezanosti na srednjeveško vednost svojo diskusijo okoli vprašanj o antični muzičnosti navezovale na branje Boetijevih tekstov.

---

<sup>1</sup> Za druge gledališke izvedbe z glasbeno spremljavo glej Wellesz (1961b).

*Anicius Manlius Severinus Boethius* velja za teoretika antične glasbe iz časa, ko se je antika že prevesila v srednjeveško obdobje. Med najvplivnejšimi deli je bila *De consolatione philosophiae*, za našo problematiko antične glasbe pa sta posebej zanimivi *De Institutione Arithmetica* in *De Institutione Musica*. Kot vpliven učenjak je Boetij sodil v intelektualni krog, ki je videl v štirih spekulativnih matematičnih vsebinah (aritmetika, glasba, geometrija in astronomija) pojmovno zaključen del, ta pa je kasneje postal osrednji del srednjeveškega univerzitetnega programa. Pri Boetiju je očiten vpliv Platonove doktrine, ki ga opazimo že pri vsebinah srednjeveškega *quadriviuma*. Poleg *muzičnega* in *gimnastike* določa Platon v *Državi* (518c-535a) za ključne izobraževalne vsebine (skoraj enako kot *quadrivium*) še aritmetiko, geometrijo, astronomijo, harmoniko in dialektiko. Poleg tega pa tudi vemo, da je bilo Platonovo razumevanje glasbe opredeljeno s pitagorejskim spekulativnim pristopom (Platon, *Država*, 531a-c).<sup>2</sup> Referenčno se je Boetij najočitneje opiral na Nikomaha iz Gerase (*Nicomachus Math.*) in Ptolemaja (*Ptolemaeus Math., Claudius*). Boetijeva *De Institutione Musica* naj bi bila snovna kompilacija Nikomahove *Harmonicum Enchiridion* in Ptolemajevih treh knjig o harmoničnem.<sup>3</sup> Ne glede na to, koliko je Boetij »avtorsko« prilagajal in spreminjal prevode, je jasno, da je s svojo avtoriteto, s položajem in s svojo odločitvijo za Nikomahovo in Ptolemajevo intelektualno dediščino vnesel spekulativno-teoretično pojmovanje glasbenega v srednjeveški miselni horizont zahodnega ostanka rimskega cesarstva. Tako Nikomahova kot Ptolemajeva razmišljanja o glasbenem se namreč neposredno navezujejo na pitagorejsko tradicijo.

Boetijevi teksti nam zato nič ne povedo o glasbeni praksi, ampak so osredotočeni na harmonsko čistost in abstraktno pojmovano *številčno-planetarno duhovno celostnost* – karkoli že je to pomenilo v sholastični maniri Boetijevega časa. Pod tem vplivom je bila organizirana tudi Boetijeva *mousikē*, njegova predstava o muzični celostnosti. Ta je pojmovana v številčno-etičnem okviru, ki proceduralno sledi platonski in pitagorejski spekulativni misli in je po drugi strani vpeta v krščanski duhovni koncept. Kot vemo, je krščanski ideološki normativni angažma označil gledališče in z njim povezano muzičnost za »hudičevo«.

---

<sup>2</sup> *Kakor so na vidno gibanje zvezd vperjene naše oči, tako so na njihovo slišno, harmonično gibanje naravnana naša ušesa. Obe znanosti sta posestreni, kakor pravijo pitagorejci. In mi, dragi Glavkon, soglašamo z njimi. Ali ne?* Prevedel Jože Košar (Platon: *Država*, Ljubljana: Založba Mihelač, 1995).

<sup>3</sup> Za razpravo o tem, koliko sta ti dve deli prevajalska kompilacija Nikomahovih in Ptolemajevih tekstov, glej Caldwell (1981).

negativno, nesprejemljivo izrazno obliko.<sup>4</sup> Prav posebej pa je cerkev dala vedeti, da uživanje v muzičnem na način, kot ga je ponujala *praksa* antične grške tradicije (ples, gledališče, travestija, maske...), ni sprejemljiv za krščanske norme.<sup>5</sup> Samo določen segment antičnega grškega ukvarjanja z glasbo (gre za pitagorejsko in na njo navezujočo platonsko tradicijo), ki je že v svojem izhodišču glasbo pojmoval abstraktno, je bil sprejemljiv za krščansko cerkev. Zgodnje krščanska cerkev se je v skladu s svojo doktrino lahko oprla edino na to tradicijo, ki je užitek v muzičnem in glasbi že v svojem antičnem času utemeljevala v netelesnem načinu uživanja v glasbenem. Iz te povezave izvira tudi pojmovni koncept muzičnega, ki ni bil v nasprotju s krščansko dogmo in se je obenem lahko navezoval na antiko, kar je dajalo koncepciji posebno težo. S tem je Boetij postavil temelje svojstveni konstrukciji enotnosti *mousikē*, ki je bila hkrati daleč od antične prakse in blizu pitagorejsko-platonskim sferičnim konceptom – v Boetijevi predelavi skladnim s krščanskim verovanjskim in normativnim obzorjem. Boetij je kot bralec (in obenem kot prevajalec) Nikomahovih in Ptolemajevih traktatov prevzel vlogo iskalca nekakšnega »pravega muzika«, ki lahko dojema in presoja glasbo na racionalni ravni. Trije formalno muzični elementi (beseda, ritem in melodija), ki se pojavljajo tudi v sodobnih iskanjih celostnosti *mousikē*, so pri Boetiju samosvoje združeni v celotni muzično-intelektualni spekulativni pojmovni kategoriji. Muzični užitek je po Boetiju celotna izkušnja mističnega in moralnega. Posredno pa je prek pitagorejsko postavljenega matematičnega odnosa med toni v okviru glasbenega poudarjen tudi »standard« lepega, pravilnega, čistega, kar je kot estetska norma navzoče kasneje v »zahodni« glasbi.<sup>6</sup> Kot lahko vidimo so bili Boetijevi teksti, ki so predstavljali referenčni most med antiko in renesanso vsebinsko selektivni, prilagojeni duhu in vrednotam Boetijevega zgodnjekrščanskega časa, predstavljali pa so tudi vednostno izhodišče renesančnemu času.

Splošno znano je, da je bila institucionalna navezanost renesančne diskusije o glasbenem na florentinske akademijske kamerate povezana tudi z mecenskim vplivom Medičejcev. Razkošne medičejske glasbene predstave so produkcijsko sledile stališčem, diskusijsko zagovarjanim znotraj posameznih akademij. »Medičejska« odločitev o tem, kakšna bo praktična izrazna podoba glasbene predstave, je imela zato velik

<sup>4</sup> Cf. Wellesz (1961a), str. 79-82, sklicujoč na *Homiliae in Matth.* (7.Hom., c.7), *Bibl.Patr.i.* 100, l.1, ur. F.Field: *kai\ ou) pau/somai, e(/wj a)/n diaskeda/saj tou= diabo/lou to\ qe/atron, kaqaro\n poi h/sw th=j e)kklhsi/aj to\n su/llogon.*

<sup>5</sup> Cf. Wellesz (1961a), str. 83-85.

<sup>6</sup> Za pojmovni vpogled v Boetijevo pojmovanje glasbe glej Schueller (1988), str. 263-73. Za oris Boetijevega spekulativnega stališča je zelo zgovoren del v *De Institutione Musica* od 224.25-225.15.

posredni vpliv na »veljavnost« prej v intelektualnih krogih zagovarjane »resničnosti«. Ključno se je torej vprašati, kakšna je bila smer, ki jo je prevzel pod medičeskim patronatom organizirani florentinski krog in za kakšen glasbeni slog so se zavzeli v skupni želji po obujanju antične muzičnosti?

Velik vpliv je imel Bernardo Segni, zgodovinar in filolog, ki je bil v neposredni povezavi z dvorom v Firencah. V njegovem apelu Cosimu Medičeskemu, naj postavi predstave »*con quegli ordini, & con quei modi che dagli antichi eran osservati*«,<sup>7</sup> beremo florentinsko vzdušje obujanja antične umetnosti. B. Segni je bil prepričan o celostnem glasbeno-besedno, torej pevsko-prozodičnem izvajanju antične tragedije, s čimer se je v svojem prevodu Aristotelove *Poetike* in *Retorike* komentatorsko navezoval na Robortellova stališča.<sup>8</sup> Ta stališča pa so bila pod pokroviteljskim vplivom grofa Giovannija Bardija, v čigar hiši se je po 1580 družila skupina mecenov, članov florentinskih akademij, glasbenikov in pesnikov – kot skupina so bili znani pod skupnim imenom *Camerata Fiorentina*.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Cf. Franchi (1988), str. 39; v op. 22-24 se sklicuje na drugo izdajo *Rettorica et poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni*, Benetke 1551.

<sup>8</sup> Po Franchi (1988), str. 50, op. 20. Še preden se je renesančna diskusija o antični muzičnosti tako razmahnila, da se je ob koncu 16. stoletja v praksi porodila nova glasbena zvrst – opera, se je teoretična razprava najprej organizirala okoli Aristotelove *Poetike* (1447b, vrstice 24-29), ki pušča nedorečeno vprašanje katarzičnega. Zgodnji renesančni avtorji so Aristotela različno interpretirali in postavljali vprašanja, v kolikšni meri sta bila ločena oziroma združena oblikovna glasbena elementa: melodija in ritem. Za kasnejši vpliv je bil najpomembnejši Francesco Robortello (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationis*, Firenze 1548), ki je zagovarjal da so igralci besedilo govorili, plesalci pa ob spremljavi glasbe mimično dopolnjevali in s svojim izrazom komentirali govorjeno besedo. Čeprav je tudi Robortello zagovarjal stališče o necelostnosti tragiške muzičnosti, je bil drugače kot pri nekaterih njegovih sodobnikih kljub vsemu značilen njegov poudarek glasbenega.

<sup>9</sup> Na tem mestu se moramo pri opisovanju dogodkov nekoliko ustaviti in najprej dobro definirati kontekst florentinskih akademij in drugih intelektualnih krogov, ki so sodelovali v razpravah o poetiki, muzičnem, o glasbi in novem glasbenem slogu sploh. V splošnem s florentinsko kamerato (*Camerata Fiorentina*) označujemo krog intelektualcev, mecenov in glasbenikov, ki so se v letih okoli 1580 do 1600 družili v hiši grofa Bardija in po letu 1592 v hiši Jacopa Corsija. Med člani te skupine so naštetih glasbeniki Galilei, Mei, Strozzi, Caccini, Peri ter pesnika Rinuccini in Chiabrera (glej npr. Wörner (1992), str. 207; isto tudi v Wellesz (1961b), str. 416). Toda v resnici moramo Bardijev in Corsijev krog ločiti. Približno po letu 1580 so vodilno vlogo v Bardijevi hiši prevzemali Bardi sam in poleg njega še Girolamo Mei kot glavni teoretik antične glasbe ter Vincenzo Galilei kot praktični glasbenik. Viden predstavnik te skupine pod patronatom grofa Bardija je bil tudi Giulio Caccini. Idejno nasproten tej prvi »kamerati« pa je bil v veliki meri kasnejši Corsijev krog, ki se je kot neformalna skupina zbiral v Corsijevi hiši po 1592 in je, vzpodbujen s teoretičnimi razpravami v predhodnem Bardijevem krogu, poskušal tudi praktično poustvariti muzično rekonstrukcijo antične drame. V tem krogu so bili poleg Jacopa Corsija še glasbenik Jacopo Peri in pesnik Ottavio Rinuccini, ki sta bila ključna pri postavitvi prvih opernih predstav nam

Ključni idejni in teoretski vpliv na *florentinsko kamerato*, torej na Bardijev krog, je imel Girolamo Mei, ki je kot Vettorijev sodelavec aktivno sodeloval pri rekonstrukciji antičnih dram že v petdesetih letih 16. stoletja. Kasneje je pomagal tudi pri razumevanju antičnega muzičnega v Aristotelovi *Poetiki*, ko je Piero Vettori pripravljaj svoj komentar k tej knjigi.<sup>10</sup> Mei je posegal na področje antične glasbe in antičnega gledališča, čeprav sam ni nikoli študiral glasbe in se z glasbo tudi praktično ni ukvarjal. Bil je teoretik, ki je v vatikanski knjižnici v Rimu študiral izvirne kodekse o antični glasbi. Meijeva avtoriteta je bila zelo velika, »few spoke of the ancient drama without citing his authority,«<sup>11</sup> poleg tega pa je bil Meijev mecen Giovanni Battista Doni, sicer florentinski glasbeni zanesenjake, aktivni član akademijskih diskusij o oživitvi antične muzičnosti.

Pri svojem delu je Girolamo Mei prišel do nekaterih zaključkov, ki so vplivali na prepričanje in delo Bardijevega kroga in so večinoma skoraj identični z današnjimi stališči o antični glasbi. Temeljna Meijeva stališča glede zvočne forme antične glasbe so bila naslednja:<sup>12</sup> (1) *Grki naj ne bi poznali polifonije, ampak zgolj enoglasno zborsko petje*; (2) *instrumentalna spremljava naj bi bila enoglasna z vokalom*; (3) *dramske igre – tragedije in komedije – naj bi bile v celoti péte*. Tretja točka utemeljuje tesno povezavo med besedo in glasbo. Zaradi avtoritete in povezave z Bardijevim krogom so ta do določene mere skrajna stališča zelo vplivala na kasnejše dogajanje opernega »obujanja« antične muzičnosti. Meijev vpliv na grofa Bardija in njegovo skupino je razviden v ohranjeni korespondenci.<sup>13</sup>

---

izgubljene *Dafne* iz leta 1598 in ohranjene *Evridike* iz leta 1600. Pojemovno moramo ta dva kroga ločiti, saj so bile njihove estetske predstave in način dela (»bardijevski« diskutacijsko-teoretski pristop in »corsijeviski« praktično-(po)ustvarjalni) zelo različni; pogosti so bili neposredni konflikti – cf. Pirrota (1954).

Korektno je, da s *florentinsko kamerato* označujemo Bardijev krog, Corsijevo skupino pa pojmujeemo samo zase (s tem sledimo opozorilu v Palisca (1964) in Palisca (1994), op. št. 76 na str. 450, kjer avtor dosledno utemeljuje tako pojemovno razločevanje). Poleg tega pa se moramo zavedati, da je bila *florentinska kamerata* neformalna skupina intelektualcev in da so o gledališču in muzičnem razpravljali tudi v drugih, formalnih skupinah, kakršna je bila denimo *Accademia degli Alterati*. Nekaj povsem običajnega je bilo prehajanje članov iz kroga v krog: »The overlapping of membership among all these groups, moreover, makes it hard to keep their contributions distinct.« (Palisca (1990), str. 10; isto v Palisca (1994), str. 410).

<sup>10</sup> P. Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Firenze, Bernarndo Giunti, 1573.

<sup>11</sup> Palisca (1994), str. 415.

<sup>12</sup> Glej v Franchi (1988), str. 38, ki povzema po *Hieronymi Meij Florentini*.

<sup>13</sup> Pisma je zbral C.V. Palisca pod naslovom *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, v *Musicological Studies and Documents*, 3, 1960., druga izdaja, Stuttgart: Hänssler, 1977. Cf. tudi Palisca (1954, 1977).

Ob dopisovanju z grofom Bardijem si je Mei dopisoval tudi z Vincenzom Galileijem, ki je bil ključni raziskovalno-ustvarjalni mož renesančnega »novoglasbenega« gibanja, iz katerega se je rodila opera kot glasbena oblika. Vincenzu Galileiju med drugim pripisujemo odkritje Mesomedovih antičnih himen, zelo vpliven pa je bil njegov traktat *Della Musica antica e della moderna*;<sup>14</sup> v njem je pod vplivom Meijevih spoznanj dokazoval, da je bila tragedija v celoti péta. Bil je zavzet zagovornik monodičnega stila in nasprotnik kontrapunkta. S svojo ustvarjalnostjo je Galilei bistveno vplival na celotno Bardijevo *florentinsko kamerato* in se odločno postavil proti tistim, ki so dvomili o antični muzični celostnosti.

Zanimivo (in obenem simptomatično) je, da je bil dvom o tako neločljivi povezanosti glasbe, besede in plesa najočitnejši prav pri Galileijevem učitelju Gioseffu Zarlinu<sup>15</sup> in Meijevem učitelju Pieru Vettoriju.<sup>16</sup> Del velike odmevnosti Galilejevega pisanja smemo razumeti kot posledico tega, da je učenec, ki je hotel ustvariti nekaj »novega«, moral neposredno in očitno nasprotovati svojim učiteljem, ki so bili nesporne avtoritete in predstavniki takrat priznanega kontrapunktičnega glasbenega stila. Galilei je na vsak način želel ustvariti nekaj »drugačnega«. Bil je prvi, ki je komponiral v »novem« slogu *seconda pratica* in obenem entuziastičen predstavnik renesančne misli. Le-ta pa se je rada oziroma morala sklicevati na »naravo« in na antična grška besedila. »*The imitation of nature and the imitation of the classics, two principles that dominated the literary discussions of the day, thus served Galilei as the fountainheads for his musical experiments.*«<sup>17</sup> Galilei je v svojem prepričanju združil idejo »naravne enostavnosti« in nekaterih antičnih grških konceptov, ki jih je prevzel prek dopisovanja z Meijem. Iz Galileijevih glasbenih traktatov tudi vidimo,<sup>18</sup> da je Galilei iz teh dveh

<sup>14</sup> Izšlo v Firencah (G.Marescotti) leta 1581.

<sup>15</sup> Zarlino in Galilei sta prek svojih prepričevanj ustvarila pisno diskusijo, ki je še vedno ohranjena. Kritike Galilejevih tez je Zarlino objavil v Benetkah leta 1588, nanje je Galilei odgovoril z *Discorso di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino intorno all'opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importanti particolari attinenti alla Musica*, Firenze 1589. O tem sporu cf. še Fubini (1984), str. 43-56; Glej tudi uvodni tekst Palisce k zbirki Meijevih pisem, *op.cit. supra*. Posamezni deli iz te akademske diskusije citirani tudi v Franchi (1988), str. 52-53, op.39.

<sup>16</sup> Vettori se je s filološkim pristopom pridružil tistim, ki so zagovarjali, da tragedija ni bila v celoti glasbena in péta. V Firencah izidejo leta 1560 njegovi *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*; glej Franchi (1988), str. 51, op. 33-34.

<sup>17</sup> Palisca (1994), str. 351.

<sup>18</sup> Gre za traktat *Dicorso intorno all'uso dell'enharmonio, et di chi fusse autore del cromatico* in za dodatek temu pod naslovom *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio con la solutione di essi* (Firence, Biblioteca Nazionale Centrale, *MS Galileiani*, 3, fos. 3<sup>r</sup>-34<sup>v</sup> in 63<sup>r</sup>-68<sup>r</sup>). Izdani tudi v Rempp (1980), str.163-84.

O »pravilni« naravni enostavnosti, sklicujoč se tudi na grško umetnost glej *MS Gal.* 3, fo. 67<sup>r-v</sup> (izdaja Rempp str. 181), za angleški prevod glej Palisca (1960).



povezav (narava in antika) oblikoval idejo enostavne ritmično-besedno-melodične muzičnosti, ki naj bi bila »prava« in ki je v svoji pojmovni obliki o enotnosti »*mousikē*« živa še danes. Pri tem se je Galilei skliceval na antično grško glasbo predvsem zaradi avtoritativnosti antike kot obdobja, ne pa zaradi poskusa verodostojne rekonstrukcije. Še celo več, Galilejevo zagovarjanje muzične enotnosti med besedo in glasbo je dejansko izviralo bolj iz njegove praktične izkušnje s toskansko ljudsko glasbo kot iz antike: »*The true character of Galilei's reaction against polyphony (...) was not born simply of humanistic enthusiasm over an alleged Greek practice but principally of a devotion to the homophonic idiom of Italian popular music*«. <sup>19</sup> Galilei je bil predvsem vpliven glasbeni praktik in ne teoretik, s svojim praktičnim delom (s katerim je materializiral predvsem Meieva teoretiziranja) pa je imel prek grofa Bardija velik vpliv tudi drugod. Grof Bardi, aristokratski in mecenski član več pomembnih florentinskih akademij, je bil v neposrednem stiku z medičejskim dvorom in goreč zagovornik Meijeve in Galilejeve stališč. <sup>20</sup> Dejansko so bili ti trije – Bardi, Galilei in Mei – jedro *florentinske kamerate*. Na druge člane je bil njihov vpliv največji, kar lahko vidimo na primer pri Cacciniju, <sup>21</sup> pomembnem skladatelju »novega« sloga tistega časa, ki je sprejel ta vpliv in v predgovoru k svoji *Le nuove musiche* <sup>22</sup> posebej opozoril, da se mora petje podrediti besedi in da se je treba izogniti dolgim melodičnim pasažam (*passaggi*) na kratkih besednih zlogih. Bardi je neposredno vplival tudi na plemski stan drugih mest, denimo Ferrare, navezal je stik s filozofom Francescom Patrizijem, ki je pod Bardijevim vplivom začel zagovarjati stališče pojoče povezanosti besede in glasbe v antičnih tragedijah itd. Skratka, ideja celostnega razumevanja antične muzičnosti je postajala aktualna v večini mest renesančne Italije. <sup>23</sup>

Toliko o kontekstu renesančnih akademijskih razprav, ki so vodile v ustvarjanje novega glasbenega sloga. Vprašanje pa ostaja, pri katerih

---

<sup>19</sup> Palisca (1994), str. 362-3.

<sup>20</sup> Wellesz (1961b), str. 416-7: »*Noch präziser als Galilei hat Graf Bardi selbst in einem Schreiben an Caccini die Summe der Gespräche gezogen und »die Kriegserklärung gegen den Kontrapunkt erlasen.*«

<sup>21</sup> Glej »Giovanni Bardi, Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene'«, v Palisca (1989), str. 120-121.

<sup>22</sup> Izdano v Firencah (Marescotti) leta 1601.

<sup>23</sup> Cf. P.O.Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford 1964; L.Bolzoni, *L'universo dei poemi impossibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Rim 1980; po Franchi (1988). Glej tudi poglavje *Theory of Dramatic Music* v Palisca (1985), str. 408-33. *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, izdano v Ferrari (Vittorio Baldini) leta 1598; glej Palisca (1994), str. 408. O tej problematiki cf. Schrade (1954, 1960).

antičnih tekstih so se ideje srečevale in kako so te antične tekste brali in komentirali.

Osrednje področje florentinske renesančne razprave o umetniškem, o umetnosti, o poetičnem se je zgostilo ob vprašanju, kaj vpliva na emocije, na afektivno človekovo naravo? Srednjeveška razdelitev »svobodnih umetnosti« (septem artes liberales) je vključevala glasbo med aritmetiko, geometrijo in astronomijo, torej med »umetnosti« števil. Za humanistično razpravo o vplivu muzičnega na človeka je bil ta položaj glasbe precejšnja ovira. Najhitrejša rešitev se je ponujala kar v redefiniciji položaja glasbe v okviru »svobodnih umetnosti«. Giulio del Bene, prvi regent *akademije Alteratov* v Firencah, je spremenil položaj preprosto tako, da je glasbo kot eno od umetnosti izločil iz *quadriviuma* in jo postavil ob bok umetnostim *triviuma*, torej ob gramatiko, dialektiko in retoriko, ki jim je dodal še poetiko in jih pojmovno označil kot tistih pet »svobodnih umetnosti«, ki vplivajo na človekovo čustveno-afektivno stanje.<sup>24</sup> S tem spremenjenim pojmovanjem glasbenega je postalo tudi lažje povezati z glasbo vprašanje katarzičnega v antični drami. S tem so se lahko tudi približali Aristotelovim spisom o muzičnem v *Politiki* in *Poetiki*. Vprašanje pa je, koliko je Aristotelovo pojmovanje glasbenega sploh podobno florentinskemu. Ne glede na to, da so *Alterati* pojmovno premaknili glasbo iz »številčnih« k »lepim« umetostim (torej s področja znanosti k umetnostim), je zelo verjetno ostal vpliv predhodnega, še srednjeveškega pojmovanja glasbenega, ki je bilo pod močnim vplivom Boetijevega, prek njega s pitagorejskim mysticizmom opredeljenega razumevanja glasbe. Kot smo pokazali prej, je Boetij razumeval in utemeljeval glasbo kot samostojno, od prakse ločeno racionalno disciplino. Vprašanje ločevanja znanosti od umetnosti srečamo tudi v Meijevih pismih Galileiju,<sup>25</sup> ki je imel odločilen vpliv na Bardijev krog in ki naj bi bil tisti, ki je »očistil zrak, napolnjen s pitagorejskim

---

<sup>24</sup> (...) à fine che noi possiamo, per la gramatica bene et correttamente ragionare, non havendo noi questo da natura, per la retorica persuadere, et tirare la volunta delli huomini dove ci pare, et per la musica imparare ad essere ordinati et composti bene nel animo nostro, et a movere gli affetti non meno che si faccia la retorica et per delectarsi et sollevarci dalle fatiche che nelle operatione humane ogni giorno supportiamo. et finalmente della poesia accio che possiamo descrivere et dimostrare col imitare lationi delli huomini quasi lidea delle virtu et de virtu de gli eccelenti huomini, et id il verso, nel quale é opinione che sia **il parlare delli dei exprimere inoltre concetti et imitare gli affetti et i costumi altrui, e delectare et giovare l'uno laltro per questa cosi piacevole et bella arte** – poudarek moj. Giulio del Bene, *Del convivio delli Alterati*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl.IX. 137, fos. 18v-19<sup>r</sup>. Po Palisca (1994). *ibid.*, str. 411, op. 13, beremo, da je bilo to mnenje posredovano *Alteratom* februarja 1575.

<sup>25</sup> Gre za dve pismi Galileiju. Obe hranijo v Rimu, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS *Regina lat.2021*, fo.48<sup>v</sup>. (angleški prevod v Palisca (1977), str. 140) in MS *Regina lat.2021*, fos. 19<sup>v</sup>-20<sup>r</sup> (angleški prevod v Palisca (1989), str. 65).

*misticizmom*«. <sup>26</sup> Toda četudi je prišlo do zavrnitve močno ukoreninjene pitagorejske tradicije, je bil renesančni čas takšen, da popolna zavrnitev antične tradicije ni bila mogoča. Poleg sklicevanja na »naravo« je renesansa zahtevala tudi antično referenco. Toda čeprav je šlo pri florentinskem angažmaju za prekinjanje s starimi koncepcijami, prekinjanje s kontrapunktično kompozicijsko tehniko in redefinicijo vloge glasbe, je od boetijevske tradicije vendarle ostalo nekontekstualno, zgolj zvočno dojeto pojmovanje *mousikē*. Namreč tudi florentinska iskanja antične muzičnosti so bila usmerjena predvsem na iskanje zgolj zvočne in zgolj oblikovne muzične celostnosti. To, kar so antični teksti označevali z *mousikē* in je v antiki morda pomenilo bolj družbeno-kontekstualni umetnostni pojav, je renesančna misel razumela kot zgolj zvočni fenomen. Z razliko od antičnega pomena *mousikē* je bilo renesančno iskanje »prave« antične muzičnosti omejeno na glasbo sâmo in njeno povezavo z besedo.

Tako preberemo v eseju Giovannija Bardija o antični glasbi, da »*la musica essere un componimento di fauellare, d'armonia, e di ritmo*«. <sup>27</sup> Pri tem naj bi bil Bardi, v potrditev trditvam v zgornjem odstavku, pojmoval harmonijo samo znotraj glasbeno-zvočnega okvira, v odnosu do besede: »*He (Bardi, op. avt.) restores to the word 'harmony' its Greek meaning of proportion between low, high, and median pitch in voices and instruments, among long and short syllables and faster and slower motion, and of the harmony of all these elements in combination. After a long disquisition to emphasize that harmony and rhythm, according to him, must follow speech.*« <sup>28</sup> Pojemovno še bolj ozko iskanje antične muzičnosti, ki je bilo zdaj omejeno zgolj na odnos med zvokom in afekti, srečamo pri Lorenzu Giacominiju, vidnem članu *akademije Alteratov*, predvsem v njegovi diskusiji, podnaslovljeni z *De la purgatione de la tragedia*, <sup>29</sup> v kateri je jasno tudi Giacominijevo razumevanje glasbenega vpliva, ki je bilo v izhodišču analogno Aristotelovemu stališču, ki je bil prepričan, da različne melodije in *harmoniai* različno (katarzično) vplivajo na poslušalca. Za uvid v socialno mrežo in s tem pojemovno okolje, je pomembno dejstvo, da se je Giacomini referenčno skliceval tudi na

---

<sup>26</sup> V Palisca (1994), str. 37 beremo: »*Galilei cleared the air, still laden with Pythagorean mysticism.*«

<sup>27</sup> Gre za Bardijev esej *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene'*, v Palisca (1989), str. 92-93. Glej tudi Palisca (1994), str. 28.

<sup>28</sup> Palisca (1994), str. 28-29.

<sup>29</sup> Giacominijeva razmišljanja in govori so bili zbrani in izdani v Firencah, pod Giacomini, *Orationi e discorsi* (Sermartelli, 1597); navedena razprava na straneh 29-52. Ta Giacominijev esej naj bi imel velik vpliv na kasnejše umetnostno razumevanje 'očiščevanja'; o tem beremo v Hathaway (1962), str. 251-260.

Girolama Meija (»*Aggiugnete il giudizio di Academico vostro la cui autorità appresso voi, & appresso gli huomini scienziati è meritamente di molta stima, il Mei dico che in questo sentimento prende la purgatione de la Tragedia.*«<sup>30</sup>), za katerega smo že prej povedali, kakšen vpliv je imel na Bardijevo *kamerato* in s tem na krog, ki je prek *recitativnega* (zgodnjeopernega) sloga praktično udejanjal idejo o celostnosti antične *mousikē*.

Doslej smo razgrnili idejno soodvisnost Meija, Bardija in Galileija, ki so bili v formalni povezavi z akademijo Alteratov, skupaj pa so predstavljali jedro neformalne *florentinske kamerate*, ki je odločno zagovarjala tesno, inherentno povezavo besede in melodije, pri kateri se melodija podreja besedi, in ne obratno. Videli smo tudi, da se je poskušal ta krog idejno odmikati od splošno prepoznavnega »pitagorejsko-boetjevskega« abstraktnega razmišljanja o glasbi. Istočasno je Galilei eksplicitno zapustil tudi kontrapunktično kompozicijsko tradicijo, katere nosilci so sicer posredno zagovarjali neizrazito soodvisnost besede in glasbe v antiki. Seveda pa tudi pri Meiju, Bardiju in Galileiju ni šlo za splošno zavrnitev antike, ampak za iskanje »drugačne« antike, ki bi lahko rabila kot antična referenca za koncept, sicer poiskan v »naravi« oziroma »ljudskosti«. Galileijevo povezavo med antiko in ljudsko glasbo smo opisali že prej, podobno pa lahko vidimo tudi v Giacominijevih lastnoročnih opombah na Bartolijevem pismu. Opombe so pravzaprav Giacominijeva diskusijska vprašanja Bartoliju o Meijejevih stališčih glede antične glasbe in kažejo na vzporedna in primerjalna vprašanja o antični glasbi in specifični kračin in dolžin v toskanščini.<sup>31</sup> Prav tako vemo za Girolama Meija, da je poleg antične glasbe pisal tudi o verzu v toskanskem jeziku.<sup>32</sup>

Bardijeva *florentinska kamerata* je bila usmerjena predvsem v teoretično diskusijo in je zato bistveno prispevala k teoretičnemu formiranju »mita« o enotnosti grške *mousikē*. Ta vpliv se je praktično udejanil s pomočjo kompozicijskih eksperimentiranj Jacopa Perija kot skladatelja in Ottavija Rinuccinija kot libretista. Družno sta (ob ustvarjalni in mecenski pomoči Jacopa Corsija) ustvarila prvo opero – *Dafne*, ki je bila izvedena v Corsijevi hiši leta 1598 (glasba je izgubljena). Ohranila pa se je druga opera, *Evridika*, ki so jo izvedli na slavlju ob poroki Marije Medičejske s francoskim kraljem Henrikom IV. Navarskim. Ob izdaji glasbene partiture

<sup>30</sup> Giacomini, *Orationi e discorsi*. Palisca (1994) domneva, da je imel Giacomini pri tem v mislih Meijejevo pisanja *De modis musicis antiquorum*.

<sup>31</sup> Gre za Bartolijevo pismo z dne 2.11.1577, hranjeno v Biblioteca Riccardiana, *MS 2438 bis, pt.III, št.5*; o tem glej Palisca (1994), str. 427, op. 55.

<sup>32</sup> O antični glasbi v že večkrat navedenem *De modis musicis...*, o verzu v toskanščini pa beremo v traktatu *Del verso toscano*, katerega kopije hranijo v Biblioteca Riccardiana, *MSS 2597 & 2598* in v Pariški Bibliothèque Nationale, *lat. 7209<sup>3</sup>*.

je Peri kot skladatelj napisal tudi uvodne besede,<sup>33</sup> ki jih lahko beremo kot verbalizirano končno posledico teoretičnega obujanja antične muzičnosti v Firencah v drugi polovici 16. stoletja, kar je imelo kasneje prevladujoči vpliv na dožemanje celostnosti antične *mousikē*:

*...onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, a che però si doueua imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando) stimai, che gli antichi Greci, e Romani (iquali secondo l'openione di molti cantauano su le Scene le Tragedie intere) vsassero vn'armonia, che auanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. (...) mi diedi tutto a ricercare l'imitazione, che si debbe a questi Poemi; e considerai, che quella sorte di voce, che dagli Antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamauano Diastematica (quasi trattenuta, e sospesa) potesse in parte affretarsi, e prender temperato corso tra i mouimenti del canto sospesi, e lenti, e quegli della fauella spediti, e veloci, & accomodarsi al proposito mio (come l'accomodauano anch'essi, leggendo le Poesie, & i versi Eroici) auuicinandosi all'altra del ragionare, la qualle continuata<sup>34</sup> appellauano; Il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro.<sup>35</sup> – Poudarek moj.*

Vse od teoretičnih začetkov razprave o antični muzičnosti pa do končnega rezultata, prvih opernih partitur in izvedb, lahko torej sledimo pojmovnemu prepletu razumevanja *mousikē*, ki se je začel z odmikom od Boetijevega mistično-pitagorejskega razumevanja glasbe. Toda to ni pomenilo odvrnitve od antike, ampak iskanje neke druge antične tradicije – sklicevanje na antiko je bilo namreč za uveljavitev kakršne koli akademske razprave v florentinski renesansi tako rekoč referenčna nujnost. Tako sta postala »obvezna diskusijska lektira« Platon in Aristotel, kjer se je z interpretacijo nekaterih njunih delov oblikovalo prepričanje o celostnosti antične muzičnosti. Toda čeprav je šlo

<sup>33</sup> Gre za izdajo Jacopo Peri, *Le musiche sopra l'Euridiche* (Firence: Marescotti, 1600). Kasnejša izdaja: faksimile, *Bibliotheca musica Bononiensis*, Giuseppe Vecchi (ur.), Bologna: Forni, 1969. Sicer Perijevo besedilo povzgam po Palisca (1994).

<sup>34</sup> *Continuato*, zvezni glas je v antični teoriji predstavljal govorni način. Drugačen je bil glas z oznako *diasthmatikh/* (glej Perijev tekst zgoraj: *Diastematica*), ki je predstavljal nezvezno, intervalno pojoči glas. V antični literaturi govorita o tem Aristoksen (*Harmonicorum*, I.8-9) in Aristid Kvintilijan (*De musica*, I.4). Peri je lahko prebral to označevanje in antično poimenovanje v Boetijevi *De institutione musica*: »His, et Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces posit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continue cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum« (I.12, v izdaji Leipzig: G.Teubner, 1867).

<sup>35</sup> Peri, *Le musiche... op.cit.*

načeloma za spreminjanje pojmovne vloge glasbenega, ki je zdaj iz racionalno-spekulativnega okvira postalo bolj umetnostno-praktična disciplina, je v temeljnem pogledu renesančnega časa še vedno vidna srednjeveška tradicija racionalistično-abstraktnega razumevanja glasbe.

Tipična značilnost florentinskega (monodično-recitativnega) iskanja celostne umetnine, ki naj bi obudila antično *mousikē*, je omejitev iskanja celostnosti na oblikovnem, zvočno-tekstnem nivoju. Celostnost se je inventirala v rekonstrukcijskem zlitju glasbe in besede. S stališča renesančnega časa je bilo to pravzaprav logično, saj je bila že redefinicija vloge glasbe (torej premestitev glasbe na področje umetnostnih disciplin in iskanje formalistične možnosti povezovanja glasbe in besede) dovolj korenit premik. Po drugi strani pa ta sicer velika sprememba v odnosu do srednjeveškega pojmovanja antične glasbe morda le nima tako resnične zveze z antiko, kot so verjeli tisti, ki so porajali operno obujanje antične muzičnosti.

Videli smo namreč, da je bilo iskanje povezave med glasbo in besedo znatno opredeljeno z značilnostmi toskanskega jezika in zanimivo je da niti vsi tisti, ki so se hkrati sklicevali na to, da s tem obujajo antično muzičnost, niso bili povsem prepričani, da je to res. Antika se je dejansko v veliki meri uporabljala kot referenčna avtoriteta: »*The ancients were read as much in search of justification for prevailing trends as to find solutions and models to imitate.*«<sup>36</sup> In že nekateri Florentinci so dvomili: »*Rinuccini and his circle were too steeped in the classics to believe that Dafne or Euridice realized a rebirth of ancient tragedy, though they were conscious of certain parallels between these and the ancient tragedies and comedies. If any misunderstanding of Greek drama was a factor in the experiments, it was that inherent in the theory proposed by Mei, that the tragedies were sung in their entirety.*«<sup>37</sup> Vendar se je gledano institucionalno, tako v umetniškem (glasbenem) ustvarjanju kot v intelektualnih akademskih krogih, ohranila druga stran, ki je postulirala inherentno, organsko povezavo med melodijo in besedo in v tem iskala odgovor za celostnost antične muzičnosti. To stališče so potem sprejele tudi vse operne reforme - od florentinskega opernega začetka prek Glucka do Wagnerjeve oblike *Gesamtkunstwerk* in še kasneje, skoraj do današnjih dni, do forme *Schulwerk* Carla Orffa. Temu je s filološko interpretativnim prispevkom sledil tudi vplivnejši akademski intelektualni del: najprej vplivna dvojica Lully-Quinault in kasneje še Rameau ter Rousseau, o čemer bo govoril drugi del tega besedila.

<sup>36</sup> Palisca (1968) str. 38. Isto v Palisca (1994), str. 429.

<sup>37</sup> Palisca (1968), str. 37. Ponatis v Palisca (1994), str. 428.

## Literatura

- Callidwell, J. (1981). *The De Institutione Arithmetica and the De Institutione Musica*. V: M. Gibson, ur., *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford: Basil Blackwel.
- Franchi, S. (1988). *Monodia e Coro: Tradizione Classica, Scritti Critici e Origini del Melodrama*. V: Gentili & Pretagostini (1988).
- Hathaway, B. (1962). *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Palisca, C.V. (1954). Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. *Musical Quarterly*, 40, 169-189.
- Palisca, C.V. (1960). Vincenzo Galilei and some Links between 'Pseudo-Monody' and Monody. *Musical Quarterly*, 46, 344-60.
- Palisca, C.V. (1968). The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music. V: W.W.Austin (ur.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*. Ithaca (NY): Corenll University Press. 9-38.
- Palisca, C.V., ur., (1977). *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music*. Stuttgart: Hänssler.
- Palisca, C.V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.
- Palisca, C.V. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven: Yale University Press.
- Palisca, C.V. (1994). *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Pirrotta, N. (1954). Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata. *Musical Quaterly*, 40, 169-189.
- Rempp, F. ur. (1980). *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*. Köln: Arno Volk.
- Schrade, L. (1954). L'Edipo Tiranno d'Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque. V: *Musique et poésie au XVIe siècle*. Pariz: Editions du CNRS.
- Schrade, L., ur. (1960), *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*. Pariz: Editions du CNRS.
- Wellesz, E. (1961a). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Oxford University Press (posebna izdaja 1998, Sandpiper Books).
- Wellesz, E. (1961b). Die Oper in Italien im 17. Jahrhundert. V: Adler, G., ur., *Handbuch der Musikgeschichte*. Tutzing: Hans Schneider.
- Wörner, K.H. (1992). *Zgodovina glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Prispevek Jonathana Walkerja sodi med spise, ki kritično premerja raziskovalna načela, značilna za tako imenovano tisti del ameriške muzikologije, ki si je sredi osemdesetih let 20. stoletja v ZDA nadel ime *New* (tudi *Critical*, *Postmodern* ali *Deconstructive*) *Musicology*. Gre za eno tistih besedil, ki problematiko *dekonstrukcije* razgrinjajo v obliki eseja o prizadevanjih domnevno novih spoznav(oslov)nih poteh v sodobni ameriški muzikologiji, s katerimi se tudi pri nas srečujemo pravzaprav na vsakem koraku.

L. S.

Jonathan Walker

## Dekonstrukcija muzikologije: strup ali zdravilo?\*

*Ključne besede: dekonstrukcija, Derrida, Platon, Saussure, tekstualnost, McClary, Hepokoski*

*ABSTRACT: Spis je kritični pretres zahtev dekonstrukcije in »tekstualnosti«. Trije odseki argumentacije zadevajo: I) Derridaja in eno njegovih najpogosteje citiranih dekonstrukcij; II) probleme Saussurjeve semantike in poststrukturalistične tekstualnosti; III) odkrite strategije dekonstruiranja v muzikoloških spisih.*

I

[1] Ob sklepu eseja, ki spremlja enega Derridajevih oponentov, Christopher Norris pogojuje bodoče izzive Derridaja takole:

"[V]sak prepričljiv ugovor bo moral ponuditi več kot samo ponavljanje tega, kar velja za litanije antidekonstruktivističnih idées reçues. Natančno bo moral pokazati, kje Derridajev argument zaide na napačno pot; kje Derrida napačno bere ali razlaga izvirna filozofska besedila; ali kje

---

\* Prevajalec Leon Stefanija je angleško besedilo poslovenil po izvorniku: Jonathan Walker, 'The Deconstruction of Musicology: Poison or Cure?', v: MUSIC THEORY ONLINE, A Publication of the Society for Music Theory Copyright (c) 1996 Society for Music Theory, Volume 2, Number 4, May 1996, ISSN 1067-3040. All queries to: mto-editor@boethius.music.ucsb.edu or to mto-manager@boethius.music.ucsb.edu



zahteve dekonstrukcije postanejo žrtve boljše, ustrežnejše, zgodovinsko informirane, neizpodbitne teoretične kritike.«<sup>1</sup>

Pogoji se mi zdijo sprejemljivi in pošteni, zato se jih bom v sestavku rad držal. Najprej bom skušal podati kritiko Derridaja, nato kritiko tekstualnosti in interdisciplinarnosti, ki poenostavlja in izkrivlja Derridajeva pisanja, in na koncu še kritiko prevzemanja teh argumentov pri nekaterih muzikologih v zadnjem desetletju, v spisih, ki jih je danes na splošno mogoče označiti z *New musicology* (z oznako, ki je obsojena na skorajšnje izginotje). Če bi zamejil svojo kritiko na poststrukturalistične podmene, ki prodirajo v velik delež sodobnega dela muzikologije in drugih vej humanistike, bi me morda obdolžili prelahkotnega napada na cilj. Zato se esej večidel sooča z najbolj pomembnimi viri teh idej, četudi so s širjenjem postale še tako poenostavljene in razvrednotene. Bralca bi na tem mestu spomnil, da prostorska omejitev preprečuje izčrpno obravnavo tematike; zato želim v skladu s sokratskimi načeli, pregledanimi v prvem delu članka, samo spodbuditi nadaljnji dialog znotraj arene MTO [Music Theory Online].

[2] Naj začnem s poučno zgodbo. V Derridajevem spisu *Platonova lekarna* iz zbirke *Dissemination* zasledimo najbolj pogosto citirani primer metafizičnega besedila, ki vsebuje seme lastne dekonstrukcije.<sup>2</sup> Norris v biografiji Derridaja meni, da gre za »dobro izhodiščno točko ...[,] kajti Derrida se tu ukvarja z nekakšno mitičnim inavguracijskim momentom, ki odpira 'logocentrično' epoho, katere učinki (kot meni) segajo od Platona do današnjih dni«<sup>3</sup>. Začnimo torej s tem. Dekonstrukcija praviloma vključuje razsežnost analiziranega besedila, ki se jo označuje kot *marginalno*: v tem primeru Derrida pretresa metaforo, za katero meni, da vsebuje kanček pomenske neopredeljivosti, ki grozi, da bo spodkopala kanonično branje besedila. Besedilo je odlomek iz Platonovega spisa *Phaedrus*<sup>4</sup> in v Derridajevih rokah spregovori zoper svojega avtorja; Derridajevo »natančno branje« [»close reading«] besedila skuša prikazati, kako so lahko retorične figure besedila v protislovju z argumentacijo, na kateri besedilo temelji.

[3] *Phaedrus* je raziskava retorike, po kateri je umetnost pogubna, če ne upošteva razuma in znanja. V nasprotju z Derridajevim branjem, Platon ne prikazuje retorike in filozofije kot binarne opozicije, ker obsoja samo določene retorike, medtem ko velikodušno priznava, da recimo retorična šola Isocratesa, torej šola enega Platonovih tekmecev, ponuja veliko

<sup>1</sup> Christopher Norris, *What's Wrong With Postmodernism*, London, 1995, 160.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy," *Dissemination* (1972), ang. prev. Barbara Johnson (London, 1981).

<sup>3</sup> Christopher Norris, *Derrida* (London, 1987), 28.

<sup>4</sup> Plato, *Phaedrus*, 274ff.

vrednega. Tako Platona ne zanima izdelava okorele in neupogljive razlike med logiko argumenta in načinom, na katerega je podan. Odlomek, ki ga obravnava Derrida, je osredotočen na egiptovski mit, ki ga Sokrat povezuje s Phaerdrusom, plitvim mladim retorjem – na način ilustracije njegovih argumentov o pisanju. Bog Teut je prišel k Tamusu, kralju Egipta, in mu v dar ponudil dolg seznam svojih izumov. Tamus je sprva poslušal Teutove razlage o vsakem prinesenem daru. Nekatere je sprejel, druge zavrnil, pač po svoji presoji o vrednosti vsakega daru posebej. Ko je Teut prišel do daru pisanja, je dejal: »Moj gospod, Kralj, to je dar, ki bo izboljšal modrost in spomin Egipčanov. Odkril sem zdravilo za spomin in modrost.« Tamus je zavrnil dar s tehtno grajo, ki jo je vredno navesti v celoti:

"Teut, vzornik iznajditeljev, iznajditelj umetnosti ni najboljši sodnik dobrega ali škode, ki se obesi na tiste, ki se z njo ukvarjajo. Tako je tudi v tem primeru. Ti, ki si oče pisanja, si svoji stvaritvi iz navdušenja pripisal ravno nasprotno od njene resnične funkcije. Tisti, ki si jo bodo pridobili, bodo opustili vaje, ki pomagajo njihovemu spominu, in bodo postali pozabljivi. Zanašali se bodo na zapisano besedo, da bodo priklicali stvari v spomin. Zanašali se bodo na zunanje znake, namesto da bi zaupali svojim notranjim močem. Kar si odkril, je zdravilo, ki pomaga priklicati v spomin, in ne pomniti. In kar zadeva modrost, tvoji učenci bodo čaščeni zaradi te iznajdbe brez resničnosti. Dobili bodo veliko informacij brez pravega navodila in bodo zelo dobro izobraženi, čeprav jih je večina precej nevednih. In ker so polni z domišljavostjo o modrosti namesto s pravo modrostjo, bodo breme družbe.«<sup>5</sup>

(Zdi se, da ima Tamus dobro razumevanje za zapisovanje nekaterih študentov, ki divje pišejo predavanja in si zapomnijo velike količine podatkov z upanjem, da bodo te dejavnosti nadomestile razumevanje.) Beseda, ki sem jo prevedel kot »zdravilo«, se v izvorniku glasi »phármakon«; leksikoni jo opredeljujejo kot zdravilno tvar ali strup. Oba pomena sta se ohranila tudi v sodobni grščini v dveh besedah z isto korenino: *phármakon* danes pomeni samo zdravilo, medtem ko glagol *pharmakóno* pomeni zastrupiti. To je jedro argumentacije doslej.

[4] Po Derridaju je ta navidezna dvoumnost razlog za »nedoločljivost« besede. Poglejmo si to trditev z dveh plati. Prvič, v podanem kontekstu ima »phármakon« očitno pozitiven pomen. Teut bi težko prepričal kralja, če bi mu ponujal strup. Derrida se zaveda tega, vendar skuša pokazati, da se drugi, nasprotni pomen sam podtika v intendirani pomen. Drugič,

---

<sup>5</sup> Plato, Phaerdrus, trans. W. Hamilton (London, 1987), 96.

lahko potemtakem uporaba besede odgovori na vprašanje o pomenu? Menim, da lahko, in ravno to je Derrida primoran ignorirati spričo svojega celotnega pristopa k jeziku. Kajti očitni dvojni pomen ni binarna opozicija, ki operira samo znotraj zaprtega lingvističnega sistema, temveč je povezana predvsem s potezami zunajlingvističnega [extra-linguistic] snovnega sveta. Kot kasneje Paracelzsius je dejal že Platon, da je »samo od odmerka odvisno, ali strup zastruplja ali ne«<sup>6</sup>. Kar torej imamo, ni saussureovska semantična opozicija znotraj enega označevalca [signifier], temveč mundano opazko, ki razočara – opazka namreč, da lahko majhen odmerek zdravi, medtem ko večja doza zastrupi. Kot ponavadi, implicitni lingvistični idealizem dekonstrukcije izključuje možnost vsakršne interpretacije, ki se nanaša na našo izkušnjo in percepcijo zunanjega sveta, kajti »il n'y a pas de hors-texte«. Tako se beseda, katere pomen je zlahka razumljiv v kontekstu splošnega medicinskega znanja in je dosegljiva tako Platonu kot nam, razdrobi v protislovju zaradi podmen [assumptions], ki jih dekonstrukcija predpisuje besedilu. Protislovje zato ni odkrito, temveč prej ustvarjeno z dekonstrukcijskim branjem besedila.

[5] Doslej imamo samo en, vendar ključen primer Derridajevega domnevno »natančnega branja«, ki se izkaže za drugačno. Gre za ključen primer, ker odlomek domnevno razgalja »inavguralni moment 'logocentrične' epohe, katere učinki segajo od Platona do današnjih dni«. Seveda Derrida ne bi bil Derrida, če bi se lotil enostavnega iskanja virov; v prvi vrsti ne gre za to, da je Platon stvarnik »logocentrične epohe« in vir vseh njenih problemov, temveč da je navedeni odlomek iz *Phaedrusa* simptomatičen za vrsto sile, ki se jo naprti jeziku, kadar koli iščemo filozofske resnice. Toda za kakšno vrsto sile gre? Katere silnice, po Derridajevem prepričanju, sprevrtačajo pomen besedila? Ob razlagi si pogledjmo naslednji Derridajev korak v odlomku iz *Phaedrusa*, ki uvaja mehanizem intertekstualnosti.

[6] Derrida trdi, da so sile jezika razlog, zaradi katerega se besede, ki imajo isto korenino, razkrijejo v diskusiji o zdravilu in strupu. Trdi, da je druga beseda, ki pomeni bodisi čarovnika bodisi grešnega kozla, ključ do diskusije, in ker besede, po Derridajevi postsaussurovski semantiki, dobijo svojo identiteto in pomen skozi razmerja do drugih, odsotnih besed jezika, ni problematično, da te besede ni v Platonovem besedilu. Čarovnik je lahko, po leksikonski opredelitvi, uporabnik napojev, tudi strupenih, medtem ko po branju Frazerjeve *The Golden Bough* Derrida opaža, da so v zgodnjem obdobju Aten nekatere ljudi, ki so živeli znotraj

---

<sup>6</sup> Ta etimološka zmeda je zagotovo zbudila veliko bralcev. Prvo referenco v tisku je o zadevi, po mojem vedenju, podal Alexander Nehemas, recenzija Norrisa, *ibid.*, *The Philosophical Review*, Vol. 100/2, 1991, 303-6.

polisa, pregnali kot »sredstva«, ki odvrtaajo grozečo nesrečo. Podrobno razpravlja o tej predočbi grešnega kozla in trdi, da je beseda v Platonovem besedilu posledica navzočnosti domnevno sorodnega »phármakon«, da pa je obenem tudi ni v besedilu, da je izključena, tako kot je bil grešni kozel po zakonih polisa izključen. Beseda je nato vezana na diskusijo o opoziciji znotraj/zunaj, za katero Derrida prav tako misli, da je predirljiva in neizogibna znotraj logocentrizma.

[7] Zavzel bi stališče, da se Derrida zopet moti na način, ki je simptomatičen za njegov pristop k jeziku. Opazili boste, da sem se doslej izogibal omeniti grško besedo za čarovnika in grešnega kozla. Obstaja razlog. Ker stara grščina v svoji pisani obliki ni imela naglasov, je samo govorjeni jezik razkril, kateri zlogi so poudarjeni. Zaradi Derridajevega opozorila, da je bil govor v »logocentrični epohi« vseskozi privilegiran, je ta točka osrednjega pomena. Kar je Derridaju na tem mestu ušlo iz vida, je dejstvo, da čarovnik in grešni kozel nista izpeljanki iz iste grške besede, temveč prej iz dveh različnih, in da razlika samo na videz izhaja iz govora:<sup>7</sup> pharmakós (poudarek na zadnjem zlogu) predstavlja grešnega kozla, medtem ko phármakos (poudarek na prvem zlogu) predstavlja našega čarovnika in uporabnika strupenih napojev.

Tako je slednja izvorno sorodna z našo besedo phármakon, medtem ko prva izgine z obzorja. To ponuja ličen primer nasprotja Derridajevega neologizma "différance": če je Derrida ustvaril besedo, katere dvojni pomen – razlika [differance] in preložljiv [deferral] – je razviden samo v zapisu in ne v govoru, imamo tu razliko v pomenu, ki je razvidna samo v govoru, ne pa tudi v pisani besedi. To je čedna ironija, ki jo sproži Derridajevo besedilo. Zdi se, da vpletanje grešnega kozla zelo lepo poveča tveganje z vpeljevanjem politične razsežnosti v Platonove domnevno binarne opozicije; toda Derrida ne napravi samo zelo učinkovite napake v procesu, marveč se lahko vpletanje zgodi zaradi močno nebuloznega pojmovanja silnic in sil, ki se pretakajo v jeziku. To je povezano z njegovo semantiko différance, ki jo je izpeljal iz del F. de Saussura – vendar s to zadevo se bom ukvarjal pozneje. V šali bi mogel ponuditi še en primer derridajevske semantične preložitve [defferal]: pisanje je bilo v egiptovskem mitu ponujeno kot dar, seveda pa v nemščini *Gift* predstavlja strup, kar krepi Derridajevo izvorno poanto. S temi sredstvi – domnevno bolj yaleovsko kakor derridajevske dekonstrukcije – lahko dokažemo kar koli.

[8] *Phaedrus* je delno Platonov zagovor Sokratove dialektične metode. Nasproti postavlja vnaprej napisani govor retorja, ki ga lahko poda ob drugi priložnosti in občinstvu, ki se precej razlikuje od tistega, kateremu

---

<sup>7</sup> Prim. Nehemas, *ibid.*, 304,5.

je bil govor izvirno namenjen. Seveda obstaja delež ironije v dejstvu, da Platon sam pušča kos pisanja za talca usode v hvali Sokrata, ki se je uprl skušnjavi, da zapusti govorno dialektiko in s tem ni ohranil nič napisanega; in ta ironija bi dejansko le stežka ušla Platonu. Sokrat v dialogu navaja pritožbo zelo praktične narave, namreč da vnaprej napisani govori ne morejo ustrezati in se ne morejo po potrebi prilagoditi predsodkom in malomarnosti bodočega občinstva. Tu ni binarnih opozicij, ker, kot sem dejal, Sokrat ne dopušča retoriki – umetnosti pisanja govorov, ki je pozorno naravnana na potrebe svojega poslušalstva – laskanja, temveč zahteva prepričljivost. Kakopak, dialektična metoda ostaja Sokratu ideal, kajti razumi učinkujejo med seboj neposredno in drug govornik lahko načeloma takoj ukrepa ob vsaki zmoti, prehitrem zaključku ali nesporazumu. Sokrata torej skrbi, da znanja, dobljenega zgolj iz pisanih virov, ne bo nujno spremljalo razumevanje; bralec lahko sprejme sklepe podrobne argumentacije povsem dogmatsko, ne da bi sledil argumentom. (To ustreza moji učni izkušnji, saj je na primer nekaj mojih študentov na predavanjih iz estetike navdala groza ob misli, da je kakovost argumenta treba bolj ceniti kakor dobljene sklepe – vajeni so urejenega pakiranja domnevnih faktov, ki si jih je mogoče zapomniti za potrebe izpita; v tem primeru je razumevanje potrata.) Sokrat se loteva praktičnega problema in zdi se, da obravnava tega po hermenevtiki sumničenja, ki za vsako ceno išče privilegiranje govora pred pisanjem, zgreši cilj, in to brez substančnega nadomestka zanj – to je dodatka k dejstvu, da se domnevno natančno branje izkaže močno poškodovano na načine, ki neposredno spodkopavajo Derridajevo dekonstrukcijsko interpretacijo. Za lesk sodobnosti lahko Sokratov argument primerjamo z e-pošto kot obliko pisanja, ki bi popolnoma zadovoljila vse svoje kritike, ker lahko pisec odgovori nazaj; akademska diskusijska platforma bi v najboljšem primeru zelo zadovoljila Sokrata in morda ponuja prednost, ki bi jo morda priznal: odgovore je mogoče sestaviti bolj previdno, saj lahko o njih preišljujemo veliko bolj nadrobno kot pri govornem dialogu.

[9] Tako imamo primer pisanja, ki sovpada s Sokratovim idealom diskurza. Spomniti bi si tudi morali, da so bili primeri pisanja, o katerih je razmišljal Sokrat, namenjeni govornemu podajanju, saj je bila retorika predmet razmisleka. Nadalje se moramo spomniti, da je tiho, notranje branje razmeroma sodoben pojav in razmeroma redek pojav, ki je izzval komentarje še pred petimi stoletji; celo ob občinstvu, ki ga je sestavljal en sam človek – samo bralec –, so bila napisana besedila vezana na govorni glas. Koncertni podij, mimogrede, razkriva lastno etiko na pisani glasbi: navada od Liszta naprej zahteva, da se izvajalec note nauči na pamet, v prepričanju, da se glasba šele takrat ponotranji

[10] Derrida zavaja tudi glede domnevno kanoničnega branja *Phaedrusa*, ki naj bi ga njegovo dekonstrukcijsko branje zavrglo. Znanstveni konsenz naj bi bil, po Derridaju, da je *Phaedrus* eden od Platonovih najbolj bornih izdelkov, bodisi nezrel bodisi senilen: v obeh primerih nevreden enake pozornosti, kakršne je deležna večina Platonovih del. Vendar je to travestija sodobnega raziskovanja Platonovega dela, ki je prepričljivo ugotovila, da je *Phaedrus* zrelo delo, katerega literarna kakovost je vredna občudovanja, ne graje. Bežen pogled na prevod Walterja Hamiltona<sup>8</sup>, ki je najširše dosegljiv v Veliki Britaniji, že iz Uvoda razbere, kako so navdežno nezdružljivi segmenti besedila dejansko skrbno združeni, medtem ko bi nas Derrida želel prepričati, da so sodobni komentatorji enotnega mnenja o *Phaedrusovi* naključnosti. Hamilton se ne izogiba niti mitu o pisanju in ob njem ni v zadregi. (Naj še pripomnim, da *Phaedrus* v dialogu pušča vtis, da Sokrata sumi, da si je mit izmislil v tistem trenutku kot slikovito ilustracijo svojega izvajanja.) Torej je to, v veliki meri fiktivno kanonično branje tisto, zoper katerega Derrida ponuja svojo novo transgresivno interpretacijo – dramatični zastor z ozadja, ki pa za Derridaja vendarle ni resničen.

[11] Naj strnem. Prvič, Derrida v svoji obravnavi *Phaedrusa* vprašljivo interpretira sodobni raziskovalni konsenz o *Phaedrusu*; drugič, trdi, da bo s svojim natančnim branjem zavrgel domnevno kanonično interpretacijo tako, da bo upošteval detajle Platonovega besedila, vendar se pri podrobnejšem pregledu njegovo branje razkrije za veliko manj natančno in kot predmet zunanjih namenov, ki vodijo k branju, kakršnega podrobnosti v besedilu, kot so različne »v-interpretirane« binarne opozicije, ne morejo vzdržati; tretjič, svojo dekonstrukcijo besedila zasnuje na semantični nedoločljivosti besede, ki je zlahka določljiva zunaj lingvistike; četrtič, vplete drugo besedo v besedilo in zagovarja to strategijo na podlagi dvomljive potrebe, ki da izhaja iz njegove semantike, načrtane s pojmom *différance*; petič, glede odsotne besede, domnevnega ključa za razumevanje odlomka, se izkaže, da gre pravzaprav za dve besedi, kar pokvari domnevano povezavo in ironično razkrije simptomatičnost določene sleposti Derridajevega pristopa.

## II

[12] Čeprav na kratko, bi oris Derridajevih pogledov na jezik in njihovo izpeljavo želel predstaviti ob posebnem branju Saussura. Pred smrtjo je Saussure, historični lingvist, podal vizijo nove, ne-historične lingvistike, ki bi zmogla sinhrono obravnavati jezik.<sup>9</sup> Derrida skuša prikazati Saussura

<sup>8</sup> Platon, ang. prevod Hamilton, nav. delo, 7-11.

<sup>9</sup> Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916.

kot varuha fonocentrizma, privilegiranja jezika nad pisanjem, kljub temu, da je to sodbo veliko težje nasloviti na Saussura kot Platona.<sup>10</sup> Saussure je namreč skozi vse intelektualno življenje raziskoval zapisana besedila kot historični lingvist – preden se je razvila tehnika snemanja na nosilce zvoke, so bili zapiski edino gradivo, ki ga je mogel obravnavati. Saussure je v svojih zadnjih predavanjih med drugim razlagal, kako more govorjena beseda — kot sistem — najti prostor v novem, sinhronem raziskovanju jezika iz katerega koli trenutka zgodovine; ta pojavnost jezika je bila predlagano nasprotje za lingvistično prakso in nima ničesar skupnega z domnevanim varovanjem fonocentrične tradicije od Platona naprej.

[13] Saussure je v teh predavanjih raziskal fonemsko raven jezika in prišel do zaključka, da fonemi sodijo v sistem opozicij, ki dopuščajo razlikovati, recimo, med pojmom maček in taček. Njegov drzen spekulativni preskok naj bi opozoril, da tudi semantično plat jezika vodi sistem opozicij. Ravno ta zamisel je omogočila strukturalistično podjetnost v družbenih in humanističnih vedah, dala Lévi-Straussovo strukturalistično antropologijo in Nattiezovo strukturalistično muzikologijo. Saussure je menil, da besede dobivajo pomen samo znotraj lingvističnega sistema razlik [differences], da vsak koncept dobi svojo identiteto v razmerjih do tega, kar ni, se pravi v razmerjih z drugimi koncepti. V rokah Saussureovih naslednikov, kot je Jakobson, se je ta domneva začela kazati kot nevzdržna. Jakobson je v tridesetih letih 20. stoletja razdelil fonemski atom in pokazal, da vsak fonem tvori vrsta sočasnih, a snovno različnih potez; znanost fonetike lahko te poteze opiše po njihovi akustiki ali po fizioloških spremembah v govorčevi ustni votlini. Analiza fonema je odrinila zanimanje za opozicijske modele v lingvistiki in na splošno tudi pridobitev strukturalizma, toda implikacije niso bile takoj zaznavne.<sup>11</sup> Model sintagmatske in paradigmatske osi se je kot pripomoček za razlago prepletanja gramatikalnih in semantičnih potez v stavkih izkazal za prešibkega pri mnogih splošnih lingvističnih tvorbah, in ob koncu petdesetih let 20. stoletja so bile vse Saussurejeve hipoteze preizkušene in spoznane za pomankljive;<sup>12</sup> novi model je lingvistom priskrbel Chomsky s transformacijsko in generativno slovnico. (Morda je bil še bolj pomemben, od Fregeja naprej, razvoj semantike z opozicijo resnica/funkcija, ki jo Saussure ni upošteval.) Zdi se, da je ta revolucija v starševskih znanostih lingvistike zapustila nedotaknjen

<sup>10</sup> Derrida, *Grammatology* (1967), ang. prev. G. Spivak (Baltimore, 1974), 27-73.

<sup>11</sup> Izvrsten razgled po tej tematiki je podal Leonard Jackson, *The Poverty of Structuralism*, New York, 1991, 70-75.

<sup>12</sup> Jackson preizpraša tudi De Manovo uporabo opozicije metonomija/metafora, ki je odvisna od iste opozicije, namreč opozicije sintagma/paradigma, ki so jo lingvisti že zdavnaj zavrgli, *ibid.*, 77-7.

strukturalizem v drugih disciplinah, četudi so se temelji danes razsuli. Odtod strukturalistično pisanje muzikologa Nattieza še v sedemdesetih letih 20. stoletja.<sup>13</sup> Ravno s sestopanjem strukturalizma v lingvistiki je frankofonski svet izbral, da si ga bo zblojeno prisvojil, tako da njegove spreobrnjene pojavne oblike zunaj lingvistike ni povzročil Chomsky, temveč zelo drugačna kritika, ki jo je ponudil Derrida. Tako v začetku šestdesetih let 20. stoletja zasledimo Barthesov *Système de la mode* (Paris, 1967), večinoma nebrano delo visokega strukturalizma, ki oleseni možgane, nakar je proti koncu desetletja spodbijal lastno strukturalistično preteklost v seminarjih, ki so vodili k objavi *S/Z* (Paris, 1970). Podobno zasledimo v frankofonski Kanadi, z dopustno čezatlantsko zamudo, v osemdesetih letih 20. stoletja Nattiezovo divje veslanje nazaj, ki ga izvaja v veri, da se ne pokaže kot naivec v poststrukturalističnem okolju.<sup>14</sup>

[14] Derrida je v svoji *Gramatologiji* preskočil revolucijo Chomskega in se je oprl na Saussurova predavanja iz leta 1916 kot na zadnjo besedo o jeziku in pomenu. Razen zgoraj omenjenih pomankljivosti kaže to razumeti kot pritrditev Saussurove potencialno najbolj zavajajoče metodološke izbire: zamejevanje na neodvisni svet jezika in neodvisni svet misli, da bi predstavil jezik kot samozadostni sistem. Toda ko se zunanji svet spričo metodoloških razlogov odmakne izpred oči, je težko reči, na kateri točki ga je logično mogoče ponovno vpeljati. Tako pridemo do nekakšnega lingvističnega idealizma, za katerega je svet kreacija jezika. Medtem ko Derrida ne odobrava te doktrine, jo potihem sprejema vrsta postmodernih spisov s področja humanistike. Saussure v svojih predavanjih o arbitrarni povezavi označevalca in označenca nikakor ni predstavil revolucionarne ideje: meni le, da zvok besede ni nujno povezan s konceptom, na katerega se nanaša beseda – to bi moralo biti razvidno vsakemu otroku, ko prvič opazi, da obstajajo jeziki, ki so drugačni v primerjavi z njegovim. Vendar ko je ta povezava enkrat vzpostavljena, vez med besedo in objektom zunaj lingvističnega sveta, na katerega se nanaša, ni nikakor arbitrarna. Večina literarnoteoretskih tolmačenj Saussurea ostaja na tej točki brezupno zbegana.<sup>15</sup>

[15] Derrida za svoje izhodišče vzame Saussureovo semantiko čiste difference. Kot rečeno, Derrida pozablja na referenčne funkcije jezika. Na

<sup>13</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une semiologie de la musique*, Paris, 1975.

<sup>14</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse*, prev. C. Abbate, Princeton 1990.

<sup>15</sup> Na primer: Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979, 4-5; in Terry Eagleton, *Literary Theory*, Oxford, 1983, 96, 7. Eagleton ima vsaj prav glede razlike med označevalcem in označencem. Podobno zmeda o Saussurju je mogoče najti v: Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980; Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*; Julia Kristeva ne uide tem zmedam, kot brez težav pričajo strani *The Kristeva Reader*, Oxford, 1986, ur. Toril Moi. Kristeva je vsaj dosledna, da jasno izreče svojo ravnodušnost do vprašanja o lingvistiki qua znanosti in to celo zavrača, v: 'The Ethics of Linguistics', *Desire in Language*, Oxford, 1980.



tej točki – Derrida meni, da gre tu zares – bi vprašal, kaj semantika čiste difference sploh pomeni? Poglejmo, na primer, besedo »sheep« [slov.: ovca] v angleščini: njen francoski ustreznik je »mouton«; ker imamomo za žival, ki je za zakol in je namenjena prehranjevanju, drugo besedo, namreč »mutton«, morajo Francozi shajati z eno besedo za oba koncepta. Po lingvistični ekonomiji čiste difference bi morali torej razumeti, da angleško govoreči ljudje, zahvaljujoč jeziku, lahko konceptualno izklešemo svet na tak način, da razlikujemo med živo in mrtvo ovco, medtem ko naj francosko govoreči ljudje ne bi poznali te razlike. Mislim pa, da večini Francozov še zdaleč ni vseeno, ali na jedilno mizo dobi žive ali mrtve ovce in da se francoski kmetje zavedajo razlike, ko britanski tovornjaki iztovarjajo žive ali mrtve ovce. Takšen je absurd teorije, ki jezik obravnava kot popolnoma avtonomen sistem. Vendar Derrida vztraja pri tej težko sprejemljivi semantiki kot izhodišču svojega dela. Od tod dalje generira svoj najljubši paradoks tako, da prikazuje, kako se z ekonomijo razlikovanja pomen besede stalno prelaga – kako ne obstaja samoprikazujoči se pomen, ker znak dolguje svojo identiteto ostanku sistema.

[16] Nadalje se bom posvetil besedilnim strategijam interdisciplinarnosti, ki izhajajo iz te pozicije in prežemajo velik delež sodobnih humanističnih ved. Saussureovska izključitev vsakršne od jezika neodvisne resničnosti jeziku izmakne referenčno funkcijo. Tako je treba opustiti trditve o resničnosti, ker ni reference. S tem se zabrišejo razlike med literarnim pisanjem, ki ne daje neposrednih trditev o svetu zunaj besedila, in vsakim drugim pisanjem, ki skuša razširiti naše znanje zunaj-tekstualnih [extra-textual] zadev, najsi gre za kvantno fiziko ali teorijo glasbe. Tudi razlike med verbalnimi in neverbalnimi artefakti je mogoče odstraniti, ko se jeziku oddtujijo referenčne funkcije. Tako je nezmožnost tvorjenja trditev z glasbo irelevantna: glasba v tem oziru ni nič bolj in nič manj diskurzivna od jezika. In vse človekove artefakte je mogoče obravnavati znotraj generalizirane teorije »teksta«, ne glede na različnost vpletenih medijev. Interdisciplinarnost je poskus realizacije tega projekta: ker je vse tekst, so meje med disciplinami iluzorne. Različne umetnosti je tako mogoče obravnavati na enak način in razlike med umetnostmi in dejanskimi diskurzi postanejo navidezni.

[17] Za teorijo glasbe ima nakazana miselnost jasne posledice. Razrešitev disciplinarnih meja v imenu generaliziranih tekstov izmakne tla vsem opravičilom, ki se nanašajo na specialistična tehnična znanja – na tem ali kakem drugem področju. Zato ni podlage za pritožbe, če interdisciplinarni outsider seže po ozemlju, za katerega smo mislili, da je naše, brez kakršnega koli poznavanja teorije glasbe, morda celo brez sposobnosti branja not, češ da se ni treba dogovarjati o tehničnih

predpogojih, če ni disciplinarnih meja. Namesto pristopa teorije glasbe, po katerem je muzika umetnost s svojim obsežnim repertorijem tehnik in je utemeljena na svojskem gradivu, zvoku [sound], interdisciplinarni pristop reducira glasbena dela v kulturne dokumente. Kot je nekoč dejal psiholog Maslov, če je tvoje edino orodje kladivo, nagibaš k temu, da v vsem vidiš žičnik. Teoretiki glasbe bi zato morali še enkrat premisliti, preden se pridružijo slavju interdisciplinarnosti, saj je cena za to zabavo v končni fazi odpovedovanje tehniki. In te tehnike so posamično odprte za raziskave – kot priča naraščajoče število prispevkov, ki se ukvarjajo z izsledovanjem genealogije Schenkerjeve misli, kot William Pastille<sup>16</sup> in drugi, njegovimi organicističnimi povezavami z estetsko ideologijo, kot kaže kritika Alana Streeta<sup>17</sup>, in projektom nadomeščanja njegovih metodoloških osnov, na primer Matthew Brown in Douglas Dempster<sup>18</sup> ter mnogi drugi. Vse to je dobrodošlo, vendar medtem ko lahko teorija glasbe iz vsega specialističnega tehničnega znanja modificira ali nadomešča dele tehničnega repertorija, ne more preživeti odstranitve vsega specialističnega tehničnega arzenala.

[18] Dosedanji premislek odstira pogled v prihodnost. Nedoslednost ima lahko včasih prednosti. Posledice izpeljanih teorij niso vedno prepoznavne. In misel vodi precej v stran od Derridaja v zamegljene sfere sodobnih akademij. Tako predlagam pogled na nekatere poskuse muzikologov, ki skušajo dekonstruirati glasbene tekste s strategijami, ki so podobne Derridajevim. Te strategije vključujejo natančno branje glasbenih tekstov, da bi na ta način našli elemente, ki spodkopavajo hierarhije, domnevno prisotne v partituri. To potemtakem zahteva osamitev tehtanja prek binarnih opozicij z izrazi privilegiranja in potlačitve, ki jih je mogoče vstaviti med binarne opozicije političnega porekla. Na tak način se zasledujejo zakodirani vzorci sokrivde in subverzije v glasbi. Z omenjeno strategijo je povezana strategija odkrivanja pregrešnega [transgressive] elementa v partituri, ki ga ne more vsebovati okvir, določen s strani kanoničnega branja analiziranega dela, in ki pretrga ter podvomi v opozicijo notranje/zunanje, s katero se vzdržuje ideologijo avtonomije glasbenega dela. Kot pri Derridaju bom pretresel ta natančna branja, ki kršijo kanonične poglede, da bi videl, ali imajo jamstvo v [notnem] tekstu.

---

<sup>16</sup> Med najnovejšimi prispevki: 'Schenker's Value Judgments', v: MTO Vol. 1.6 (1995).

<sup>17</sup> Alan Street, 'Superior Myths, Dogmatic Allegories', v: Music Analysis Vol. 8 (1989).

<sup>18</sup> Matthew Brown in Douglas Dempster, 'The Scientific Image of Music Theory', v: Journal of Music Theory Vol. 33 (1989), 65-106.

## III

[19] Susan McClary v članku *The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year*<sup>19</sup> poskrbi za analizo prvega stavka Bachovega Brandenburškega koncerta številka 5. Osamiti skuša pregrešni element — tistega, ki je ukročen ravno v pravem času za začetek finalnega ritornela. Analizo uvede ovadba formalizma, nakar avtorica skuša opredeliti tonalitetnost, navezujoč jo na »družbene vrednote, ki jih artikulira« in ki so docela meščanske, sestavljene iz »prepričanj o napredku, širitvi, zmožnosti doseganja končnih ciljev z racionalnim prizadevanjem bistrumnosti posameznega stratega, ki operira znotraj normativov in jim obenem tudi kljubuje«. Pot od glasbe do podrobnosti McClaryjinega političnega branja ni jasna. Na primer, McClaryjeva, kot mnogi muzikologi danes, priznavajo razdelano hierarhijo tonalitete glasbe; toda ali to ne nakazuje, da je tonaliteta dvignila vrednote aristokracije ali cerkve, ki je ne nazadnje zaposlovala večino skladateljev v 18. stoletju? Zakaj naj bi kar domnevali, da tonalitetnost artikulira meščanske vrednote? Vloga tonike v tej sliki ni jasna: je »končni cilj«, ki ga je treba doseči z »racionalnim prizadevanjem«? Ali je »normativ«, ki mu lahko »posamezni strateg« pogosto kljubuje?

[20] Kakor koli, McClary izbere stavek iz Petega Brandenburškega koncerta, da bi prikazala, kako se v skladbi iz tega obdobja izvaja politika tonalitete. Njeno branje je seveda pregrešno v primerjavi s kanoničnimi branji, ki padejo med norme formalizma – odtod »blasphemy of talking politics« v podnaslovu njenega prispevka. Koncert označi kot obliko, ki »se nanaša na napetosti med dinamičnim individuum in stabilno družbo,« kjer naj bi ritornel predstavljal stabilnost, solistični part pa dinamičnost. V tem stavku se ritornel slabo ujema s takim opisom zaradi težko opredeljive strukture in obrisov melodike (takti 3, 4), toda če bi to poudarila, bi obremenila svoj pogled, ki ga McClaryjeva želi podati s komplikacijami. Pregrešni element, ki ga izbere, je vloga čembala, ki skorajda uspe uprizoriti revolucijo, tako da izstopa iz svoje tradicionalno skromne vloge in skuša uničiti ne le *ripieno*, temveč tudi obe konvencionalni solistični glasbili. Osredotoči se na znamenito kadenco, v kateri čembalo »razbrzda elemente kaosa, iracionalnosti in hrupa, dokler se končno ne razblini občutek tonalitete, metrike in oblike, od katere je odvisen slog osemnajstega stoletja«. Čembalo dopušča le sebi, da se ponovno zlije v finalni ritornel, »ko se zdi alternativa – norost«. Analiza se

---

<sup>19</sup> Susan McClary, 'The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year', v: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, ur. Richard Leppert in Susan McClary, New York: Cambridge University Press, 1987.

sreča z nekaj pomembnimi težavami. Prvič, čembalist je bil tradicionalno v vlogi vodje; ponižna vloga, ki bi mu jo pripisala McClaryjeva, to izriva iz obravnave. Drugič, čembalist se obnaša kot normalen član solistične skupine od prvega vstopa naprej, tako da mora McClaryjeva zatreti prispevek čembala k stabilnosti za večji del stavka, enako kot prikrije nestabilnost ritornela. Tretjič, in to je najbolj pomembno, McClaryjin pogled na kadenco poda dodobra popačeno podobo partiture: čembalo pride v ospredje postopoma, ne naglo, in od petinšestdesetih taktov je prvih enainštirideset bolj krotkih in neskaljenih kot kateri koli predhodni odsek. Ta odlomek se konča s šestimi takti ležečega sozvočja na dominantni, iz katerega se ponovno razrastejo šestnajstinska razložena sozvočja in lestvice, kar je značilno za predhodni glasbeni tok v stavku. Šestnajstinke se nadaljujejo šest in pol taktov, dokler ponovno ne nastopi pedal na dominantni, in od teh taktov samo dva in pol vsebujeta kromatiko, in sicer v obliki kromatičnega pomikanja navzdol po zmanjšanih septakordih, kar zasledimo tudi drugod pri Bachu (na primer Bb Partita). Ritem je celo v tako kratkem členu zelo jasen: leva roka prinese prvo noto vsake dobe v taktu, desna pa vsaki dobi doda nadaljnje tri šestnajstinke. Nato zopet nastopi dvanajst taktov nedvoumnega pedala na dominantni in kadenca čembala se konča z enako mero ugleda, kot se je začela.

[21] V drugem prispevku McClaryjeva analizira prvi stavek Brahsmove Tretje simfonije, paradigme hanslickovske absolutne muzike, tako da sledi kanoničnim interpretacijam in jim skuša kljubovati.<sup>20</sup> Zagovarja stališče, da oblika sonatnega stavka s svojima tematskima kontrastoma vsebuje zakodirano nasprotje med spoloma, medtem ko tonaliteta sonatne oblike vključuje konflikt med Jazom, ki ga predstavlja tonika, in Drugim, ki ga predstavlja tonaliteta, v katero glasba modulira; patriarhalna narava tradicionalnih strategij sonate je razvidna iz čiščenja [purging] Drugega, ki se izvrši s potrditvijo Jaza pred koncem stavka. McClaryjeva skuša v svoji analizi rešiti Brahmsa izpod Beethovne sence tako, da pokaže, kako Brahms spodkopava patriarhalne strategije svojega predhodnika. Spomnili se boste, da McClaryjeva ni navdušena nad posiljevalcem Beethovnom, kakor ga je nekoč označila v diskusiji o njegovi Deveti simfoniji, kar žene njeno odrešujoče delo za Brahmsa in Schuberta. To odrešenje se po McClaryjinem prepričanju zgodi v reprizi — z obravnavo gradiva, ki ponazarja Drugega. Za razliko od ekspozicije, kjer se je zgodil prehod iz F-dura v A-dur, repriza ne prinese Drugega na toniki, temveč v D-duru. Ta strategija, meni McClaryjeva, izvije drugo

---

<sup>20</sup> Susan McClary, 'Narrative Agendas in »Absolute« Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony', v: *Musicology and Difference*, ur. R. Solie, Berkeley: University of California Press, 1993, 326-344.

temo, žensko, »iz nadzora 'patriarhalne' tonike«. Nesrečna okoliščina za McClaryjino natančno branje je ta, da gre na tem mestu za eno Beethovnovih standardnih strategij pri gradnji sonatnega stavka, ki v ekspoziciji modulira v medianto, tako da Brahms dejansko uporablja Beethovna kot model in ga ne sprevača.

[22] Za konec pogledjmo analizo scene iz Verdijeve opere *Il trovatore*, ki jo je podal James Hepokoski: romski »Zbor nakoval«, ki se izmenjuje z Azucenovo pripovedjo »Stride la vampa«<sup>21</sup>. Hepokoski domneva, da je Verdi v svojih zgodnjih in srednjih operah uporabljal fiksne oblike, ki so bile trdno zakoreninjene kot konvencije in kot take jih je tedanje občinstvo prepoznalo in razumelo. V operah iz srednjega obdobja je Verdi še dodatno spreminjal te forme in s tem pri občinstvu vzbujal pričakovanja, ki so mogla preusmerjati ali pa razočarati ušesa poslušalca na smiselne načine. Strategije so bile namenjene evociranju semantičnih kompleksov, ki so se pretakali v tedanjih kulturnih in političnih državah. Hepokoski je naslikal opero v tedanji Italiji kot ustanovo bledečega fevdalnega vladajočega razreda, ki si jo je lastilo meščanstvo, da bi legitimiziralo svoj pogled na svet. Uživajoč prestiž aristokratske opere je tudi meščanstvo želelo razrešiti nekdanje velike konvence z neposrednostjo, spontanostjo in naravnostjo, za čemer je stremelo njihovo romantično prepričanje. Hepokoski tako razgrne francosko kitično obliko arije Azucena's in italijansko lirično formo »Zbora nakoval« in rezultirajočo francosko-italijansko opozicijo uvrsti med politične (kot je, denimo, meščansko/aristokratsko) in kulturne opozicije (kot naravno/konvencionalno). Mešanje svetovnih nazorov v tej sceni, ki je rezultat združevanja različnih oblik, vodi do spora med dvema družbenima razredoma, ki med seboj tekmujeta za premoč, in razkrije njune skupne interese.

[23] Osrednja uporaba Azucenine kitične arije je v tem sistemu opozicij videti preveč ambiciozna, kajti kitična oblika je bila konvencionalno sredstvo pripovedi — ne glede na asociacije s Francijo, meščanstvom ipd. —, ki jih ta oblika domnevno vsebuje. Interpretacija Hepokoskega naposled zaide v težave pri splošni tematiki, s tezo o fiksnih formah, ki jo potrebuje za osnovo svojih binarnih opozicij: tezi popolnoma umanjka podpore v sodobni literaturi. Komentator, ki omenja oblike – Basevi –, je uporabljal izraz zato, da bi opozoril na konstitutivne dele velikih oblik, premerjajoč tako tudi sceno, ki jo Hepokoski označuje z njim. Basevi, kot

---

<sup>21</sup> James Hepokoski, 'Il trovatore as Sociocultural Drama: Generic Mixtures and Clashing World-Views', neobjavljen referat, Belfast International Congress iz okvira Verdi Studies 1993.

je ugotovil Roger Parker<sup>22</sup>, je obravnaval oblikovne zadeve ad hoc in njegov pogled nas prisili k priznanju, da je oblika preveč prilagodljiva in spreminjajoča, da bi ponudila temelje za kakršne koli jasno razmejene binarne opozicije. Toda brez teh opozicij ni dekonstrukcije.

[24] Trije omenjeni primeri analize niso podani kot paradigme derridajevske dekonstrukcije, temveč kot zgledi dekonstrukcijskih strategij v sodobni muzikologiji. In tudi če bi McClaryjeva in Hepokoski pikolovsko sledila Derridajevemu postopku, bi še vedno doživela brodolom pri vprašanju Saussureove semantike, ki si jo Derrida deli z okornejšim lingvističnim idealizmom, danes značilnim za tako številne humanistične vede.

Kot sem skušal prikazati, iskanje binarnih opozicij znotraj teksta ni utemeljeno, ko se enkrat uvidi, da Saussureova semantika ni učinkovita. Ker je Saussure skušal izpeljati znanstveni projekt, je namreč posledično klonil pred znanstveno metodo, ki je prej varljiva kakor dogmatska; eno je zatorej spoštovanje Saussureove zgodovinske vloge in nekaj povsem drugega gojenje založene dogmatske lojalnosti do teorije, ki je bila ovržena že dolgo nazaj.

Navesti je mogoče vrsto primerov domnevnih muzikoloških dekonstrukcij, ki ne vzdržijo svojih trditev, ker pa nevarnost, da bi koga iz občinstva z napadom užalil, narašča s številom navedenih primerov, sem z izbiro manjšega števila primerov ubral zgolj bolj diplomatska pota, saj sem menil, da je bolje ohraniti nekaj primerov za morebitne nadaljnje diskusije. Naj sklenem s pripombo. Če vam dobri Teut iz Platonovega mita prinese v dar dekonstrukcijo, dobro premislite o njegovih trditvah, razen če želite strup namesto zdravila. Današnja muzikologija potrebuje zdravilo za svoje prevzetne teoretske slabosti, vendar bi to zdravilo le stežka našli v zaklinjanju in napojih dekonstrukcijskih čarovnikov (phármakos). Nasprotno pa če menite, da sem dekonstrukcijo ponudil kot grešnega kozla (pharmakós), so vaši ugovori dobrodošli na platformi MTO.

prevedel Leon Stefanija

---

<sup>22</sup> Roger Parker, 'Insolite forme', neobjavljeni referat, Belfast International Congress iz okvira Verdi Studies 1993.



Slovensko muzikološko društvo  
Oddelek za muzikologijo  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 2  
1000 Ljubljana

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 19 2004  
Izdaja Slovensko muzikološko društvo  
Uredniški odbor: Gregor Pompe (predsednik), Katarina Bogunović  
ISSN 1318-167