



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

21

2005

BILTEN

Kazalo

RECENZIJE, POROČILA...

Mednarodni projekt »Hugo Wolf 2003« (Darja Koter).....	3
Potepanje po Gradcu (Špela Lah).....	6
Študij v Mannheimu (Živa Ploj Peršuh).....	8
Študijska ekskurzija v Beograd (Helena Gardina).....	11

TRIVIA

Med pravljicnim in človeškim ali med vodo in zemljo (Gregor Pompe).....	14
Ali se in kako se glasbene kritike med seboj razlikujejo? (Zoran Škrinjar, Pavel Mihelčič, Gregor Pompe).....	17

ČLANKI, PREVODI...

Robert S. Hatten in semiotika glasbe – intervju (Barbara Švrljuga).....	19
Korelacija, interpretacija in zaznamovanost opozicij (Robert S. Hatten).....	25
Muzikologija na koncertnem odru (Katarina Bogunović Hočevar)	35

Mednarodni projekt »Hugo Wolf 2003«

V jubilejnem letu 2003 smo se Slovenci poklonili spominu Huga Wolfa kompleksno in svečano. Ob stoti obletnici skladateljeve smrti je nastal obsežen mednarodni projekt, ki so ga zastavile in izpeljale tri pomembne inštitucije, in sicer Slovensko muzikološko društvo, Društvo Hugo Wolf Slovenj Gradec in Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft. Program je obsegal muzejsko razstavo, koncerte, predavanja in znanstvene simpozije, ki so se odvijali v Sloveniji (Slovenj Gradec), Avstriji (Gradec) in Kanadi (Ottawa). Zasnovali so ga ugledni strokovnjaki z dunajskih in graških univerz, slovensko stroko pa je v programskem odboru zastopal prof. dr. Primož Kuret kot predstavnik Slovenskega muzikološkega društva. V smelo zastavljenem projektu z geslom »Wolf povezuje« so v vlogi organizatorjev sodelovale številne ugledne ustanove iz Kanade (Inštitut za avstrijske in centralno evropske študije Univerze Alberta, Univerza Ottawa, Univerza Carleton, Nacionalni center za umetnost iz Ottawe in Avstrijski kulturni forum Ottawa & New York), Avstrijo so zastopali Avstrijsko muzikološko društvo, Umetniška univerza in Karl Franzens univerza iz Gradca ter Univerza za glasbo in upodabljačo umetnost z Dunaja, slovenski del prireditve pa je potekal v organizaciji več ustanov, med katerimi sta imeli najpomembnejšo vlogo Društvo Hugo Wolf Slovenj Gradec in Slovensko muzikološko društvo. Slovenija je bila k projektu povabljen iz več razlogov: najprej, ker je bil skladatelj slovenskega porekla po obeh starših, povabilu pa je najbrž botrovala tudi renesansa Wolfa na Slovenskem po letu 1990, ki jo posebej del slovenske glasbene stroke in Društvo Huga Wolfa Slovenj Gradec.



Slovesnosti so se začele 22. februarja, na dan skladateljeve smrti, z otvoritvijo razstave v Koroškem pokrajinskem muzeju. Na dokumentarno zasnovani razstavi z naslovom *Poklican in izbran* je bil poseben poudarek na recepciji Wolfove glasbene umetnosti po letu 1903 ter na predstavitvi kritične izdaje celotnega skladateljevega opusa, ki je bila zaključena leta 2001. Na ogled je bilo tudi gradivo o Wolfovem rodovniku, ki doslej še ni bilo dostopno širši javnosti. Aktualna in izvirna je bila tudi arhivska razstava *Hugo Wolf* v Pokrajinskem arhivu Maribor, ki jo je zasnovala dr.

Manica Špendal. Razstava je med drugim obelodanila nekatere javnosti neznane dokumente o Wolfovem najzgodnejšem ustvarjalnem obdobju, ko je bival v Mariboru in Slovenj Gradcu (avtografe, pisma, spričevala...) in jih hrani mariborski arhiv. Vrhunec mariborskega projekta pa je bil koncert Wolfovih skladb, ki jih je napisal kot petnajstleten dijak mariborske gimnazije. Posebno pozornost je pritegnil tudi koncert Wolfovih del na mednarodnem komornem festivalu Glasbeni september 2003, ki je bil posrečeno povezan z Griegom (Wolf je nekoč na Dunaju napisal negativno kritiko o Griegovem koncertu, Grieg pa si je proti koncu svojega življenja dal naročiti zadnje Wolfove samospeve).

Številni koncerti Wolfovih del so potekali skozi vse leto. Društvo Huga Wolfa je ob 100-letnici skladateljeve smrti organiziralo poseben cikel petih koncertov, ki so jih izvedli domači in tuji umetniki, potekali pa so v skladateljevi rojstni hiši ter v dvorani Koroške galerije likovnih umetnosti. Del programa je bil izveden tudi v Ljubljani (Slovenska filharmonija in Mala dvorana SF). S koncerti so se v projekt navezali še drugi organizatorji, in sicer v Linzu (ob koncertu samospevov je bila projekcija filma »Poklican in izbran« v produkciji RTV Slovenija), Gradcu, na Dunaju, v Assam-Saal Freising (Bavarska, v organizaciji Društva bavarsko-slovenskega prijateljstva ter v sodelovanju z Društvom bavarsko-avstrijskega prijateljstva in konzulatom RS v Münchnu), Univerza v Fribourgu (Švica), ki je koncert povezala z mednarodnim festivalom samospeva, podobno je bilo tudi v Comu (Italija). Na vseh omenjenih koncertnih večerih v tujini je slovensko društvo Huga Wolfa pripravilo priložnostno razstavo in predavanje o Wolfovem življenju v mladostnih letih v Slovenj Gradcu.

Projekt je obsegal tudi muzikološke simpozije, ki so se zvrstili v Gradcu (3. - 5. november), Slovenj Gradcu (6. – 7. november) in Ottawi (23. – 26. november). Na graškem simpoziju so predavali: Heather Platt, Manfred Osten (Bonn), Andreas Dorschel (Gradec), Dietmar Goltschnigg (Gradec), Heather Platt (NY), Siegfried Mauser (München), Peter Revers, Kordula Knaus (Gradec), Elmar Budde, Margaretha Saary (Dunaj), Irena Suchy (Dunaj), Jean Jacques van Vlasselaer (Ottawa) in Primož Kuret (Slovenija), ki je zbrane tudi pozdravil v imenu SMD. Ob simpoziju je bil organiziran koncert samospevov z znamenitim Thomasom Hampsonom (pri klavirju je bil Wolfram Rieger) ter predvajanje filma o Hugu Wolfu z nemškimi podnapisi. Na strokovnem srečanju v Wolfovem rojstnem mestu so sodelovali Primož Kuret (*Poreklo Huga Wolfa in kulturno okolje v Sloveniji*), Margret Jestremski (Berlin, *O kompozicijskih postopkih v delu H. Wolfa*), Leopold Spitzer (Dunaj, *Kritična izdaja Wolfovega Corregidorja*), Andrej Misson (Mladostna zborovska dela H. Wolfa), Ivan Florjanc (*Wolfova*

»Christnacht«), Hartmut Krones (Dunaj, *Wolfova »Penthesilea«*), Michael Walter (Gradec, *Wolfov »Corregidor«*), Amanda Glauert (London, *H. Wolf in poezija kot bojno polje*), Susanne Kogler (Gradec, *Vokalne skladbe H. Wolfa in sodoben odnos med poezijo in glasbo*), Michael Aschauer (Gradec, *Komorna glasba H. Wolfa v luči sodobnikov*) in Franc Križnar (*Repertoar del H. Wolfa v arhivu Radia Slovenija*). V koncertnem programu so nastopili Marcos Fink, Andreja Zakonjšek in Nataša Valant (s samospevi Huga Wolfa in Josipa Ipavca), na sporedu pa je bil tudi zborovski koncert s komornim zborom »Carinthia Cantat«. Projekt ob obletnici Wolfove smrti je bil zaključen v kanadski Ottawi s simpozijem s simboličnim naslovom »Strupena muza: glasbeni svet Huga Wolfa« (»Vixen Muse: Hugo Wolf's Musical World«). Potekal je pod okriljem treh že omenjenih univerz, dopolnjevala pa ga je serija koncertov eminentnih solistov, kot sta Wolfgang Holzmair in Michale Schade, ki sta izvajala Wolfove in druge samospeve. Na zaključnem simpoziju so predavali vodilni evropski in ameriški strokovnjaki, ki se posvečajo opusu Huga Wolfa, v historičnem kontekstu pa je bilo mednarodni stroki predstavljeno tudi kulturno okolje skladateljevih mladostnih let (P. Kuret) in renesansa Wolfa na Slovenskem, posebno po letu 1990 (D. Koter). V posameznih programskih sklopih so bile obravnavane naslednje teme: Wolf - dunajski kritik, besedila v ciklusih samospevov, libreto, edicije in vplivi Wagnerja na opero *Der Corregidor*, analize posameznih del, konzervativnost in radikalnost glasbenega Dunaja v Wolfovem času, vplivi Wolfa na naslednike in Wolf v socialnem kontekstu. Kanadski del projekta so podprle številne ugledne ustanove. Posebno čast prireditvi in vsem sodelujočim državam, Kanadi, Avstriji in Sloveniji, je na koncertu izkazala generalna guvernerka Kanade, nj. ekselenca Adrienne Clarkson. V svojem nagovoru je poudarila pomen multikulturalnega združevanja stroke treh držav. Projekt sta z veliko naklonjenostjo podprli tudi Veleposlaništvo RS v Ottawi, ki ga vodi ambasadorka Veronika Stabej, in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Slovenija je bila v Kanadi deležna posebne pozornosti kot dežela, iz katere izhaja eden največjih evropskih skladateljev. Tudi mednarodna strokovna javnost je do Wolfovega rodnega kraja izkazala spoštovanje in vsestransko zanimanje za kulturno okolje, ki je dalo velikemu skladatelju popotnico za življenje.

Darja Koter*

* Gospe Darji Koter se opravičujemo, ker je njen prispevek izpadel iz zadnje številke zaradi tiskarskega škrata. Zato ga kljub »časovnemu« zaostanku objavljamo tokrat.

Potepanje po Gradcu

Graški režim

Pričujoče besedilo bo bralca popeljalo po sledih raziskovanja v avstrijskem Gradcu. Vse naslove, številke, imena in druge uradne informacije so na voljo na spletnih straneh in v drugih dokumentiranih oblikah, zato naj jih tu ne išče. V ospredju je sproščena beseda, ki želi živo in slikovito strniti nekaj vtisov iz simpatičnega mesteca z bogato kulturno tradicijo.

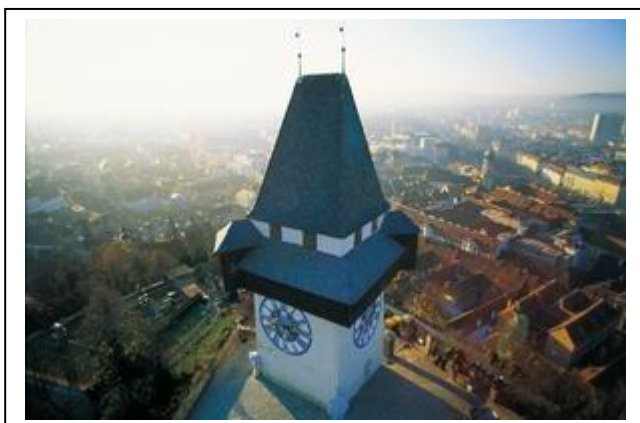
Pot se začne na Muzikološkem inštitutu, po domače na Oddelku za muzikologijo, na graški Univerzi Karl Franzens. Pristrčna stavba nizke rasti že od zunaj pridobi tujega obiskovalca. Nobene pretirane strogosti in formalnosti ni začutiti na vhodu, ki kar vabi v svoje osrčje. Sprva se zdi, da je inštitut eno samo stopnišče, kot v večstanovanjski zgradbi, v kateri so prostori očem prišleka še skriti. Na vrhu te pričakajo steklena vrata – zaklenjena. Piše: pozvoni. Če je sreča, ti pride odpret kakšen od navzočih študentov, ali pa celo kateri od profesorjev. Takoj začutiš domačnost, ki ga potrdi stik tako s profesorji kot s študenti – saj nisi edini »tujek«, ki bi bodel v oči. Po registraciji v tajništvu si njihov. Nihče te nič več ne vpraša, sprašuješ sedaj samo še ti.

Glavni cilj obiska je bil spoznati knjižnico oziroma njeno aktualno »vsebino«. Čitalniški del, v katerem so računalniki, avdio oprema ter police, obtežene z različnimi leksikoni, priročniki, enciklopedijami in drugimi publikacijami, je prijetno kaotičen. Mimo »nametanih« miz in stolov starejšega datuma pride obiskovalec do še enih vrat – če si med prvimi, bodo zaklenjena. V takem primeru je pač potrebno skočiti do tajnice in s polomljeno nemščino »Darf ich den Schlüssel haben?« si odkleneš pot do starejših tiskovin, diplomskih, magistrskih in doktorskih nalog, partitur ter drugih dokumentov. Ko enkrat spoznaš sistem označevanja, postane brskanje med številnimi zanimivimi knjigami, ki jih pri nas ne najdeš, pravi užitek. Nikar pa ne gre iskati pomoči pri kakšnem bibliotekarju, saj take osebe ni. Tajnica ti le zabiča, nikar vračati knjige na svoje mesto, da se ne bi kaj pomešalo; za »sposojeno« literaturo je tam kar – predpotopni nakupovalni voziček, v katerem se čez dan kupičijo knjige, nekdo (?) pa jih kasneje pač vrne tja, kamor spadajo.

Predstojnikova pisarna, »odišavljena« s sladkobnim vonjem po pokajeni fajfi, je obiskovalcu vedno odprta, čeprav na mali oglasni deski pred vhom jasno piše, da se je potrebno vnaprej dogovoriti s tajnico. Profesor, navdušen nad dejstvom, da nekdo v mali Sloveniji v svoj raziskovalni proces vključuje tudi del graške glasbene zgodovine, prijazno pomaga z nasveti. Dogovori se za obisk v opernem arhivu in

posreduje vse potrebne informacije ... le tiste poglobitne, kje točno se Opernarhiv nahaja, ne. Ko te v osrčju Graza številni mimoidoči vendarle napotijo do prave lokacije, obstaneš, saj je ta eno samo gradbišče. Skromni Slovenček, ki v spoštovanju do, s kulturnim življenjem bogatega, mesta pričakuje malodane razkošje, zazija v modro uniformirane gradbenike, ki prekladajo, natovarjajo in kako drugače ropočejo na velikem dvorišču, obdanem s starimi stavbami. Končno se najde nekdo, ki ti pokaže pravi vhod – lesene, zasilne, ozke, delavske stopnice. V drugem nadstropju vstopiš v težko pričakovano zakladnico dokumentov. Tudi ta te takoj prevzame s svojo domačnostjo. Vodja arhiva, mlad Bolgar, poročen z Zagrebčanko, ravno predaja delovno mesto prijaznemu domačinu. Nagovori te kar v hrvaškem jeziku in hitro dobiš na mizo – edino v prostoru, namenjeno različnim funkcijam – vse potrebno. Čas beži, dnevi gredo mimo, dokumenti so počasi pregledani, tebi pa je žal, saj bo kmalu potrebno zapustiti to res prijetno atmosfero opernega arhiva, kjer te nihče, ampak res prav nihče, niti enkrat ni vprašal ali prosil za kakršnokoli legitimacijo, kaj šele, da bi bilo potrebno izpolniti kakšno prijavnico ali celo vplačati članarino. Kako zelo drugače

od vajene formalnosti ljube Slovenije.



Po dragocenem nasvetu ustrežljivega arhivarja, ki se tu in tam še nekoliko lovi na novem delovnem mestu, se raziskovanje nadaljuje v Landschaftliches Bibliothek. Ta navzven sicer ne poka po šivih zaradi kakšne svoje velikosti, a kljub temu ne navdaja

obiskovalca z intimnostjo ali domačnostjo Muzikološkega inštituta oziroma Opernega arhiva. Tu postaneš številka, eden izmed ... Pa vendarle, ko najdeš pravo osebo, ki te bo vpeljala v svet mikrofilmov, lahko začneš delat. Nobenih prijav, najav, vpisov ali podobnih formalnosti, katerih smo vajeni doma – saj so knjižnični zakladi pred tatvino zavarovani z magnetnim čipom. Številne naprave za branje mikrofilmov kažejo, da je knjižnica ne le bogato založena s časopisi ampak tudi dobro obiskana. Morda kateri od tujih obiskovalcev prvi hip ne osvoji pravilnega ravnanja z mikrofili – ne samo, ker pač ni vaje rokovanja s takimi napravami, pač pa preprosto zaradi vodilnega v časopisnem oddelku, čigar nemščina ni več nemščina, ampak močan dialekt, ki ga je potrebno najprej dešifrirat. Zato se toplo priporoča spremstvo osebe, ki jezik obvlada do te mere, da je sposobna

osnovnega dialoga. Navaden smrtnik z muzikološko izobrazbo na ljubljanski univerzi tega namreč ni. Ali pač?

Branje mikrofilmov je sicer zelo zanimivo, a hkrati tudi naporno. Je sicer enostavnejše kot listanje starih časopisov velikega formata (kot je npr. Laibacher Zeitung v ljubljanskem NUK-u), kjer moraš vsak list obrniti, pri tem pa biti pazljiv, da ne poškoduješ dragocenega papirusa. A večurno ždenje v že zastarele ekrane hudo bremeni oči, zato pride resnično prav, da te 5 minut pred 17 opozorijo, da bo potrebno počasi zaključiti. Kajti ob 17.00 se vrata zaklenejo – kdaj so delo odložili vsi tisti, ki so še malo poprej veselo skakljali po hodnikih, stopniščih in drugih, obiskovalcu skritih prostorih? Kakorkoli, zadnji od teh čaka le še tebe, ki si morebiti skočil še »tja«, da bi bila pot domov bolj sproščena. Pa saj se trgovine tudi ne zaprejo neprodušno, ko odbije zadnja ura, si misliš.

To je le »drobtinica« Gradca, saj ta nudi še veliko več; bogastvo kulturnega življenja, ki ga je čutiti na vsakem koraku, pa pripoveduje že drugo zgodbo.

Špela Lah

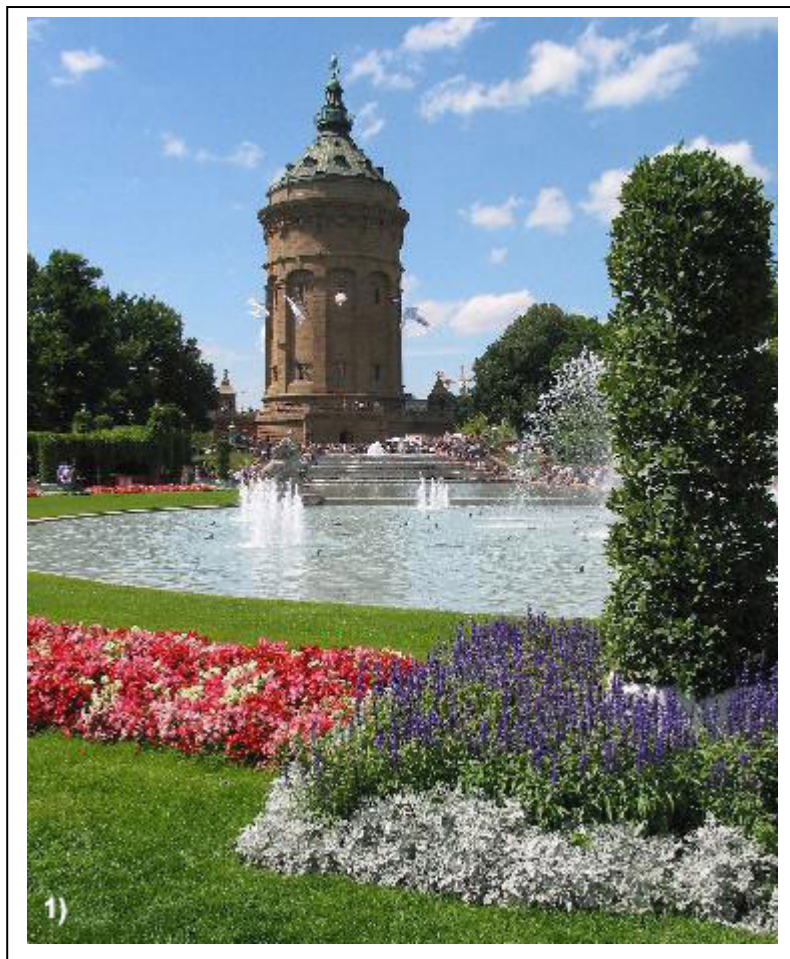
* * *

Študij v Mannheimu

V mannheimskih kvadratih, ulicah, ki so razvrščene kot šahovnica, v vrsti N, zvedavo oko najprej uzre bleščeč napis, ki vabi v največji mestni kino. Človek bi že mislil, da je v napačni četrti, vendar takšen Mannheim je, pisan, nepredvidljiv, vse je na enem mestu, nobene načrtnosti, nobenega starega dela,...No ja, če odmislim povojno arhitekturo, bloke v pravem pomenu besede, vedno presenetljiv infrastrukturni koncept mesta, potem malce zadiši po mogočnosti in ugledu, ki ga je Mannheim užival še do konca druge svetovne vojne. In po starih časih. O teh priča ogromen grad, po velikosti drugi največji baročni grad v evropskem merilu, v katerem zdaj biva univerza in številne fakultete, ki gostijo, na grobo rečeno, 15.000 študentov.

Brez tega uvoda, bi študent, ki je prišel s tujega, zapustil vrsto N v kvadratih in se podal naprej. Vendar je Akademija za glasbo oziroma Visoka šola za glasbo prav tam. Skriva jo napis, ki vabi v kino. In če pod

njim obstaneš in dobro prisluhneš, slišiš glasbo. Klavir, klarinet, bobni, saksofon, klasika ali jazz? Glasba pomeni, da si na pravem mestu. Nato pa še eno presenečenje. Meni najljubši pogled se odpre, ko se končno napotiš za ogromni napis, zaviješ na dvorišče in uzreš tri nadstropja baletnih razredov s steklenimi okni. Baletke v sinje modrih dresih, baletke v črnih dresih in v belih dresih, v vseh mogočih položajih in hitrostih vadijo neumorno in se ne zmenijo za radovedne obiskovalce.



Šola, stara in nova zgradba, je za 600 študentov glasbe odprta od rane sedme (prezgodnje) ure do desete zvečer. Prav tako ob vikendih in praznikih. Počitnice so vsaj zame zgolj navedbe na papirju (dirigentski razred praviloma konča zadnji in začenja prvi, vsaj teden pred ostalimi), uradno pa trajajo ves marec, poletne se začnejo v drugi polovici julija in končajo z začetkom oktobra. Študentje se lahko vpišejo v zimski in poletni semester, ostanejo pa različno

dolgo: štiri, pet let ali več, odvisno od nadgradnje študija. Programi pa se delijo v glavnih treh delih na klasično glasbo, jazz in ples.

Študenti dirigiranja ponavadi zasedamo vedno iste prostore v petem nadstropju nove zgradbe (Neubau) in v četrtem nadstropju stare zgradbe (Altbau). Vsaka učilnica ima najmanj dva koncertna klavirja, čembalo in po potrebi male orgle- pozitiv, poleg tega pa kamero, CD predvajalnik z zvočniki na steni, televizijo in ogromno ogledal in različno velike podeste. Le taktirko si vsak prinese svojo. Posedujemo tudi svoj notni arhiv, da so stvari, ki jih rabimo večkrat, pri roki. Sicer pa tudi do šolske knjižnice ni daleč. In do pisarne, ki skrbi za organizacijo koncertov, tudi ne.

Za organizacijo študija dirigiranja sicer skrbimo študentje sami. Tako je oddelek od znotraj v rokah profesorjev in njihovih asistentov, vendar

morajo nemalokrat sodelovati tudi ostali študentje . Takšen sistem namenoma vodi študente, da se, ko je program semestra okvirno določen, sami odločajo kaj, v kolikšni meri in kdaj bodo študirali. Dirigiranje vedno poteka v skupini. Profesorji nikoli ne določajo, kdo bo kateri dan na vrsti, študentje so sami odgovorni za hitrost svojega napredovanja in za prežvečene takte pod budnim očesom profesorja. Podobno je s koncerti, ki jih prirejamo ob koncu vsakega semestra. V sklopu študija je namreč možno sodelovanje s študijskim zborom glasbenih pedagogov (prib. 60 pevcev), študijskim zborom dirigentov po študijski skupini najvišjega nivoja (pribl. 24 pevcev), z akademskim zborom, kjer pride v izbor vokalno-instrumentalna glasba (od 60 do 100 pevcev), in s komornim zborom (od 16 do 40 pevcev), ki vsak semester nastopa na festivalih ali tekmovanjih.

Poleg tega je obvezno delo z akademskim orkestrom na njegovih repertoarnih vajah, včasih s pevci operne šole, ob tem pa se vrstijo različni projekti v okviru izobraževanja kot so: dirigiranje Filharmoničnega orkestra Baden-Baden, nastopi na Dirigentskih podijih (neke vrste tekmovanje med Visokimi šolami v regiji) in drugi projekti, za katere te izberejo individualno.

Ob vseh predmetih dirigiranja mora (ponavadi ob četrkih) ostati čas še za predmete teorije. Najbolj zanimiv in priljubljen v tem trenutku je predmet Intonacija, kjer se s pomočjo računalnika učimo slišati razliko tonov oziroma intervalov v centih in jih nato korigirati. Seveda je vse skupaj zares napeto, ko je posameznik pred živim orkestrom ali zborom in se tam, na vaji odloča, v katero smer bodo uglašeni glasbeniki in v kateri temperaturi.

Morda je za bralca zanimivo še to, da na mannheimski Visoki šoli za glasbo ne obstaja samo zborovsko oziroma samo orkestrsko dirigiranje, pač pa sta obe disciplini združeni v eno. Študij pa se zato imenuje Dirigiranje.

V razredu se nam nemalokrat pridružijo instrumentalisti, godalni kvartet ali celo večja zasedba, ki nam pomaga doumeti celovitost del, z vsemi problemi izvajanja in tehnikami igranja. Tako tudi najbolj neposredno dobimo napotke, kako formulirati naslednji "ukaz" glasbenikom na vaji. Zelo zanimivo ob tem je odkrivanje razlik med glasbeniki iz različnih dežel. Kako reagirajo ljudje različnih narodnosti, kulturnih sredin, iz večjih, manjših dežel, vzhoda, zahoda. Kajti dirigent mora znati nagovarjati vsakogar in to kar se da enoznačno.

V našem razredu so situacije povezane z omenjenimi problemi pogoste, saj vsak od petih študentov zastopa svoje barve - Nemčije, Švice, Italije,

Koreje in Slovenije. Hkrati pa so tudi hitro rešljive, saj se zelo dobro razumemo in nesebično sodelujemo po najboljših močeh.

Živa Ploj Peršuh

* * *

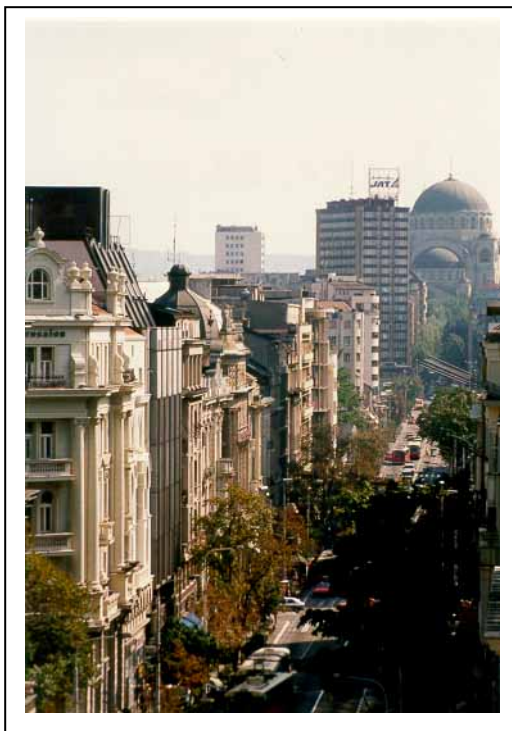
Študijska ekskurzija v Beograd

Beograd, 25. - 27. marca 2005

Konec marca letos smo se muzikologi odpravili na obisk k našim nekdanjim sodržavljanom. Odpeljali smo se v Beograd. Povod za ekskurzijo so bila predavanja Roberta S. Hattna - profesorja glasbene teorije na ameriški Univerzi v Indiani -, ki je gostoval na beograjski Fakulteti za glasbeno umetnost. V treh dneh smo se torej seznanili z zanimivimi idejami in načini preučevanja glasbene umetnosti po Hattnu, nekoliko spoznali mesto Beograd in se spoprijateljili s tamkajšnjimi kolegi muzikologi.

Na pot smo se odpravili 25. marca zjutraj izpred Filozofske fakultete. Potniki smo lahko izbirali med novejšim kombijem in šoferjem asist. Pompetom ali starejšim kombijem v rokah prof. Stefanije. Razporedili smo se in odšli, prav kmalu pa smo že imeli postanek za kavico. Na poti smo študenti predstavili že prej pripravljene prevode nekaterih starejših Hattnovih predavanj, ki so nas uvedla v tematiko glasbene gestike, o kateri je govoril v Beogradu. Vozili smo se skoraj ves čas po avtocesti. V bližini naše destinacije pa sta nam na ali ob poti delala družbo celo buldožer in čreda ovac. Po približno sedmih urah vožnje smo prispeli v Beograd. Sprva smo se peljali skozi novi del mesta, kjer smo se počutili zelo domače, saj so okrog nas viseli ogromni reklamni napisi: Merkur, Mercator ipd. Nato pa smo skozi stari del mesta prišli do hotela Royal, ki pa žal ni imel svojega parkirišča. Sploh je parkiranje v Beogradu velik problem, saj je mesto razdeljeno na cone, kjer je čas parkiranja omejen, ponekod zgolj na 15 min. Naša šoferja sta se precej namučila pri iskanju parkirnega prostora, saj sta po mestu krožila skoraj dve uri, nato pa vozili parkirala v garažno hišo. (Omenjena vožnja in nekajdnevna parkirnina pa sta povišali naš denarni prispevek za ekskurzijo.) Medtem pa smo se

ostali že razporedili v dokaj prijetnem hotelu v središču mesta in se sprehodili po bližnji ulici Kralja Mihajlova. Zvečer so si nekateri privoščili izlet s splavi oz. ladjicami po Savi, drugi pa so isti večer naleteli na, pomislite!, člane Društva ljubiteljev tanga in z njimi odplesali nekaj figur.



Naslednji dan smo se odpravili na Hattново predavanje na Fakulteto za glasbeno umetnost, kjer je tudi Katedra za muzikologijo. Pred vhodom je stala stojnica s knjigami, ki jih pri nas težko dobimo, zato je veliko študentov izkoristilo priložnost in nabavilo dela Despića, Peričića in drugih. Sledilo je zanimivo predavanje profesorja Hattna, saj je svoje razmišljanje podkrepil s številnimi notnimi primeri in večkrat tudi sedel za klavir. V obeh predavanjih (tudi naslednji dan) se je izkazal kot duhovit predavatelj in pedagog, spreten pianist in velik poznavalec glasbene literature. Po predavanjih pa smo se družili z beograjskimi študenti muzikologije, ki

nas sicer niso naučili branja cirilice, povedali pa so marsikaj o študiju muzikologije. Tamkajšnji predmetnik je zelo podoben predmetniku študentov akademije za glasbo. Tukaj so torej harmonija, kontrapunkt, kar štiri leta klavirja itn., celoten študij pa traja kar pet let. Z njimi smo se sprehodili po Kalemegdanu, od koder se razprostira čudovit pogled na izliv reke Save v Donavo.

Poleg Kalemegdana pa smo v Beogradu obiskali tudi nekaj ustanov. Ogledali smo si nacionalno knjižnico in oddelek za glasbo. Bili smo tudi v Glasbeno-informacijskem centru, kjer je v petem nadstropju (varneje se je tja odpraviti peš kot pa z dvigalom) spominska soba Josipa Štolcerja Slavenskega. Skladatelj, ki se je rodil v Čakovcu leta 1896 in študiral glasbo v Budimpešti ter Parizu, je od 1924 do svoje smrti leta 1955 živel in deloval v Beogradu. Spominsko sobo so na tej lokaciji (Trg Nikole Pašića 1) odprli že leta 1983, od leta 1997 pa je tam tudi Glasbeno-informacijski center SOKOJ-a, kjer hranijo večino zapuščine Slavenskega. Najbližja institucija naši nastanitvi pa je bila SANU, to je tamkajšnja akademija znanosti in umetnosti, v okviru katere je bil pred sedeminštiridesetimi leti ustanovljen Muzikološki inštitut. Raziskovalci so nas prisrčno sprejeli in pogostili ter predstavili težišče svojega dela in nekaj publikacij. Priznali pa so tudi, da imajo težave s popisovanjem in z urejanjem gradiva. Menijo namreč, da bi morali imeti zaposlenega

človeka, ki bi se posvečal izključno dokumentaciji. Ta izjava je potrdila naš občutek, da so pri nas podobne institucije oz. hranjeno gradivo bolje urejeno.

Izlet v Beograd pa seveda ne bi bil popoln, če ne bi poskusili znamenitih čevapčičev in pleskavic, pasulja in mnogo drugih značilnih dobrot. Žal pa nismo uspeli obiskati kakšnega koncerta. Naj bo to razlog za ponoven obisk Beograda, ki je na nas pustil močan vtis. Sicer pa se nadejamo morebitnega obiska beograjskih študentov v Ljubljani, saj smo z njimi vzpostavili in obdržali dobre stike.

Helena Gardina



Med pravljicnim in človeškim ali med vodo in zemljo

Pravljčna opera je v zadnji četrtini 19. stoletja skladateljem predstavljala pomembno nišo, skozi katero so se skušali izmakniti močnemu Wagnerjevemu vplivu. Zdi se, da je nekaj takšnega poizkušal tudi Antonin Dvoržak s svojo predzadnjo, a danes najbolj znano opero *Rusalka*. Seveda obstaja za vsakega režiserja osrednje in gotovo najbolj mučno vprašanje, komu so takšne pravljčne opere sploh namenjene. Gre za dela za mladino ali pa je mogoče v pravljico skriti tudi občečloveško relevantna vprašanja?

Režiser Robert Carsen je s svojo postavitvijo *Rusalka* v Pariški nacionalni operi leta 2002 (posnetek je izšel leto dni kasneje v obliki DVD pri založbi TDK) dokazal, da je moč pravljčno vsebino močno razgibati in jo razumeti kot metaforo splošnega odnosa med moškim in žensko, obenem pa se ni odpovedal tudi vsej pravljčni ikonografiji. Tako so gozdne nimfe še vedno v belino odeta pravljčna bitja, ki zasanjano (blazine v njihovih rokah kažejo na sanjskost njihovega bitja) tavajo po jezeru in se medsebojno škropijo. Pri tem seveda ne gre spregledati pomembnega deleža scenografije in kostumografije (oboje delo Michaela Levina), ki sta zasnovani izrazito minimalistično in s tem tudi ekonomično ter povedno. Gozdni svet predstavlja bazen z vodo in temne barve, »nepravljčno« prizišče pa predstavlja zakonska postelja – znak povprečnega človeškega življenja. Spregledati ne gre tudi simbolnosti črne in bele barve v kostumih: bela je barva nedolžnosti, črna divje spolne energije.

Glavne zaostritve prinaša Carsen v drugem dejanju. Oder je razdeljen na dve zrcalni polovici, kjer se kot v preslikavi paralelno odvijata dve zgodbi. Simbolnost takega paralelizma je jasna, nenavadno pa je vse bogastvo, ki ga prinaša – dvojnosti v *Rusalki* po Carsenu ne ugledamo samo med svetom pravljичnih bitij in »navadnih« ljudi, temveč tudi med moškim in žensko, svetim in profanim, visokim in nizkim, med naravo in kulturo. Tuja princesa trosi svoja bogastva v zapeljivi črni opravi, nema Rusalka ostaja v snežnobeli belini, medtem ko se zdi povodni mož advokat, ampak tak s srcem na pravem mestu. Paralelnost svetov se v zadnjem dejanju podre. Namesto dveh spalnic je pred nami končno samo ena in poslednji Rusalkin poljub, s katerim se Rusalka otresi svojega prekletstva smrtonosna vešče, je smiselno preinterpretiran: Rusalka s sebe končno spusti belo obleko. Pod njo je seveda črna in v postelji si vzame tisto, kar ji pripada. Rusalka se je emancipirala kot ženska, pred klici in opozorili povodnega moža pa zapre vrata. Zakon (advokat) je vendarle za ljubeznijo.



Pariška postavitve pa ni nedosegljivo prečiščena samo na vizualnem nivoju, temveč tudi v pevsko-glasbenih kreacijah. Glavne vloge so zaupane pevcem, ki so opero pod vodstvom Charlesa Mackerrasja pred časom uspešno posneli za založniško hišo Decca (460 568-2). Renée Flemenig je kot Rusalka praktično neprekosljiva. Njena barvanja, rahli glissandi in šatiranja so seveda stvar okusa, vendar se zdijo nekako v skladu s pravljичnim, svetu odtegnjenim bitjem. Podobno je nezamenljiv Franz Hawlata kot povodni mož – njegov bas je prodoren, a vedno mehak, kar daje njegovemu liku kredibilnost, skoraj nekakšne očetovske dimenzije. Dober je tudi Sergej Larin kot princ s tipično »slovansko« barvo tenorja. Zanimiva je primerjava z bolj junaškim Benom Heppnerjem na zvočnem posnetku – Heppner je sicer prodornejši, pa vendar je mogoče Larinu bolj verjeti, saj je v skladu z vlogo neodločen,

zmuzljiv in na koncu tudi ranljiv. Še najslabše jo odnese Eva Urbanova kot tuja princesa, saj je njen glas v nekaterih legah bolj vibrirajoč, kot bi bilo to potrebno. Pa vendar je tudi tak odstop mogoče dramaturško motivirati: kdor se identificira z Rusalko, lahko v vreščenci princesi ugleda pač zoprno »baburo« in neželjeno teknico.

Charles Mackerras sicer velja za prvega interpreta češke glasbe, vendar pa se zdi interpretacija Jamesa Conlona še skoraj boljša. In to iz nenavadnega razloga: Conlon se predaja barvitemu zvoku, proti koncu pa nam skuša zelo jasno dopovedati, da je Dvoržak očitno poznal Wagnerja. Tako se s sklepnimi akordi pod Conlonovim vodstvom nedvoumno vračamo k obrežju Rena, tam nekam, kjer je skrito rensko zlato. Poanta je seveda ista: red je v naravi, prestopanje mej med pravljicnim in zemljskim, med moškim in žensko pa zna biti travmatično.

Gregor Pompe

Ali se in kako se glasbene kritike med seboj razlikujejo?

Ocena izvedbe *Rapsodije v modrem* v interpretaciji Fazila Saya, Simfoničnega orkestra iz Baltimorja in dirigenta Jurija Temirkanova na zlatem abonmaju 28. oktobra 2005

V osrednji točki večera, znameniti Rhapsody in blue, verjetno najbolj popularni skladbi Georga Gershwina, se je orkestru pridružil nadvse zanimivi turški interpret, pianist Fazil Say. Umetnik s precej izrazito eksponirano osebnostjo je navdušil ljubljansko občinstvo že v prejšnji sezoni z interpretacijo Beethovnovega 3. klavirskega koncerta ter seveda z dodatki, kjer se je izkazal tudi kot izvrsten improvizator in skladatelj (ima namreč že kar nekaj komornih in orkestralnih partitur). Če je ostro profesionalno uho pri interpretaciji Beethovna zaznalo odlično ritmično trdnost, mogoče celo nekoliko preveč eksakten in jeklen odnos do klavirskega zvoka, pa mu je ta kvaliteta prišla ravno prav pri interpretaciji nekaterih delov Gershwinove partiture. Občasno smo pogrešali nekoliko bolj tonsko prefinjen odnos v oblikovanju mehke klavirskega zvoka, ki ravno zato večkrat ni bil dovolj prisoten. Občasno se je pianist spuščal v nekoliko slogovno prevelike ritmične ekshibicije, ki so malce razrahljale sicer dobro zamišljeno interpretacijo. Fazil Say ima na srečo izjemen umetniški potencial, veliko sugestivno moč in smisel za oblikovanje trenutnega vzdušja, kar včasih postavi dirigenta pred bolj zahtevno nalogo. Vendar je bila to verjetno ena od najboljših interpretacij te skladbe, res prava rapsodija zvokov in barv, v izvedbi pianista Saya podprta tudi s solidnim poznavanjem jazzovske glasbe (za razliko od mnogih interpretacij te skladbe, ki smo jih slišali pri nas v zadnjih 20 letih, ko je šlo za očitno slogovno nepoznavanje). Z uvodnim solom klarineta, odličnimi trobilnimi efekti in nasploh zelo barvitim zvokom je izdatno pripomogel tudi sijajen orkester.



Gostujoči pianist se je občinstvu oddolžil najprej z nekoliko neobičajno, prekomponirano verzijo Gershwinovega »Summertime-a« (znamenita arija iz opere Porgy in Bess), kjer se je pokazal njegov harmonski odnos do main stream jazzovskih skladb in morda malce preveč usmerjenosti v virtuozne efekte brez vsebinske podlage. Nadaljeval pa je s svojo originalno kompozicijo, ki izhaja iz turške etno glasbe in je z zelo čustveno vzburjeno interpretacijo

resnično navdušila sicer običajno nekoliko zadržano ljubljansko občinstvo.

Zoran Škrinjar

In če smo na začetku doživeli avtentično sliko Gershwinove glasbe, smo v nadaljevanju občudovali tehnično lahkotnost in umetniško samosvojest turškega pianista Fazila Saya. Pianist igra kot da bi bila glasba njegova najljubša igrača. Pasaže, akorde stresa z rokava; na klavir se prilepi, se ga polasti. Delo, ki ga igra, mu je sredstvo in spodbujevalec (njegovih) idej. Gershwin pa se mu izmika in umakne. Glasba je Gershwinova, pianist pa hoče, da bi bila vsaj malo njegova. Tam, kjer se Gershwin prepozna z detajlom, si Fazil Say vzame veliko časa. Njegov pogled naj bi premaknil Gershwinovega. In to je narobe. Velika dela ne morejo biti sredstvo za ekshibicijski nastop posameznika. Tako kot Rhapsody in blue nikoli ni bila Rapsodija v modrem, tudi interpretacija turškega pianista ni bila kaj več kot odlična predstava – show, ki je dal glasbi drugačno, konveksno sliko. Dirigent in orkester sta pianista (morda) občudovala, a z njim in z njegovimi interpretacijskimi vzgibi sta imela tudi nekaj hitrostnih težav. Da razume turški pianist Gershwinovo glasbo na svoj, poseben način, je prikazal z dodatno improvizacijo na témo iz opere Porgy in Bess – Summertime. Iz preproste, a genialne mojstrovine je naredil igračko, s katero se je šel drugačne harmonske prebliske in melodične preobrate. Fazil Say je pianist z neznanskim umetniškim potencialom, s svojo drugačnostjo pa se je kar naprej poganjal v nevarne ovinke. Iskal je druga pota, ovinke, kjer je bila ravnina.

Pavel Mihelčič, Delo

Res pa je, da ni za ameriški glasbeniki prav nič zaostajal tudi turški pianist Fazil Say v *Rapsodiji v modrem*. Kot že na lanskem koncertu naših filharmonikov nas je tudi tokrat zasul z ognjemetom muzikalnosti. Prav nobena fraza tako ni ostala brez osebnostne note, brez agogičnih in dinačnih barvanj. Saya se tako ni mogoče naveličati, pa čeprav hodi včasih po ozki brvi med glasbeno obliko in njenim muzikalno že skoraj manierističnim predočanjem. No, onstran te meje je Say v svojih kompozicijsko-improvizacijskih ekshibicijah, ki so samo še gola muzikalnost, daleč proč od Glasbe.

Gregor Pompe, Dnevnik

Dr. Robert S. Hatten, profesor glasbene teorije na Univerzi v Indiani, nas je obiskal letos oktobra, ko je imel v koncertni dvorani Univerze v Ljubljani tudi dve predavanji.

Barbara Švrljuga

Robert S. Hatten in semiotika glasbe - intervju

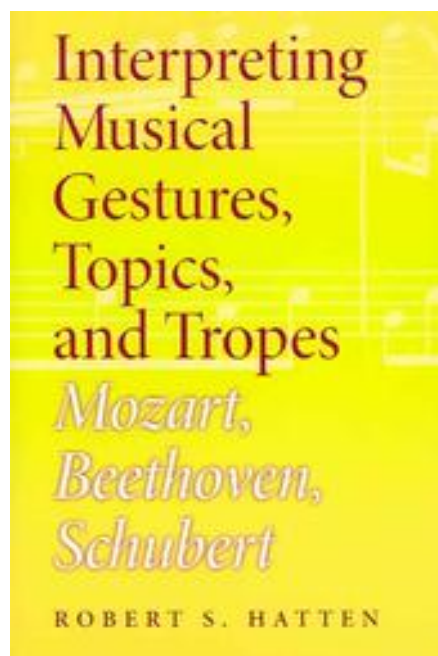
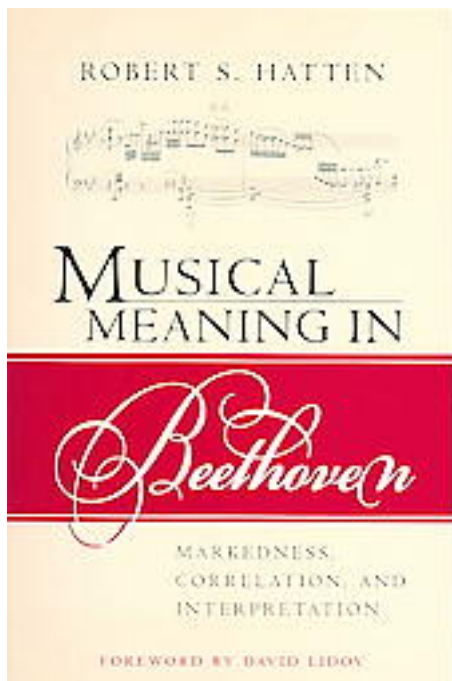
Muzikologija, zgolj po imenu približno sto let stara veda, latentno obstaja kot premislek o glasbi (ustvarjanju, izvajanju in poslušanju) praktično toliko kot glasba sama. V zgodovini se je razvijala vzporedno z drugimi vedami in dosegla stopnjo, za katero se zdi, da se mestoma s svojimi dognanimi teorijami in specifičnim in dodelanim metodološkim aparatom odtuja od poslušanja in izvajanja glasbe, saj raziskuje področja v globini partiture. Mnogi muzikologi, glasbeni teoretiki in izvajalci se tega problema zavedajo, zato so si znova začeli postavljati nekatera izmed najstarejših vprašanj o glasbi, med drugim: kaj nam glasba lahko pove? Ali lahko nagovarja naš razum in čustva tako, kot ju nagovarja pojmovni jezik? S temi in podobnimi vprašanji se ukvarja skupina muzikologov, ki so po bolj ali manj ločenih poteh na podlagi semiotike oz. lingvističnih dognanj o ustvarjanju pomena razvili teorije o pomenu glasbe.



Enega izmed pomembnejših teoretikov glasbene semiotike smo imeli pred kratkim priložnost slišati tudi v naši bližini. V Beogradu je na oddelku za muzikologijo akademije za glasbo 24. in 25. marca letos na povabilo profesorice dr. Tatjane Marković gostoval ameriški muzikolog in pianist, profesor z Univerze v Indiani dr. Robert S. Hatten. Dr. Hatten je na dveh predavanjih predstavil svoje pristope k dojetanju pomena glasbe, in sicer teoriji o topikih in gestah, ki ju je podrobneje razčlenil v svojih

študijah, ki sta izšli pri založbi Indiana University Press: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* iz leta 1994 in lanski izdaji *Interpreting Musical Gestures, Topos, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. V središču raziskav dr. Hattna je razmerje med

analizo, interpretacijo in izvedbo: sprašuje se, kako teoretični izsledki lahko vplivajo na interpretacijo partiture in razumevanje glasbe. Na predavanjih skuša razmerja med teorijo in izvedbo tudi praktično ponazoriti, zato na klavirju interpretira odlomke iz klavirskih skladb na način, kot ga narekuje njegova teorija.



zgoraj: platnici monografij R. S. Hattena

Na svojem prvem predavanju na beograjski Akademiji za glasbo je dr. Hatten s številni primeri ponazoril, kako se kažejo glasbeni topiki, medtem ko se je v drugem predavanju formalno razložil svojo najnovejšo teorijo o topikih v povezavah z gestami.

Svojo teorijo topikov in gest je dr. Robert Hatten razložil v kratkem intervjuju za naš radio, ob čemer je izrazil tudi veselje, da kot znanstvenik lahko prispeva h krepitvi pozitivnih stikov med preveč razdeljenim zahodom in vzhodom.

Zelo sem vesel, da sem sprejel povabilo tukajšnje profesorice Tatjane Marković. Spoznal sem jo na mednarodnem semiotskem srečanju, ki ga je organiziral profesor Eero Tarasti na Univerzi v Helsinkih. Znova sva se srečala na mednarodnem muzikološkem simpoziju v Belgiji. Imela sva veliko priložnosti, da sva se pogovarjala o svojih idejah, zato me je povabila, naj predstavim svoje minulo in sedanje delo o glasbenih topikih. Pravkar sem bil v Varšavi – predaval sem na Beethovnovem velikonočnem festivalu – in sem pomislil: če sem že prišel tako blizu,

potem lahko obiščem še Beograd. Tokrat sem prvič v Beogradu in sploh na Balkanu in to me zelo veseli.

Osrednja tematika vašega raziskovanja sodi v področje glasbene semiotike. Zakaj po vašem mnenju potrebujemo semiotiko glasbe?

Najprej lahko definiram semiotiko kot pristop h glasbenemu pomenu in označevanju. Izraz je sicer bolj znan v lingvistiki in literarni teoriji, toda pristop h kodom in načini interpretacije so se razširili na vse dimenzije ljudske kulture, pa tudi na živalsko kraljestvo. Mene pa pri pristopu h glasbi zanima predvsem interpretacija izraznega pomena, ki seveda prav tako vključuje čustva. Obstajajo načini, kako pristopiti k splošnim aspektom izraznega pomena v glasbi. To naj bi bilo v določenem kulturnem in slogovnem obdobju pomembno tudi za občinstvo in ne zgolj za skladatelje. V središču semiotskih raziskav so prav rekonstrukcije teh slogovnih značilnosti oziroma kodov. Moja semiotika se ne loteva zgolj rekonstrukcije na splošnih ravneh kodov, temveč tudi bolj določenih ravni – interpretacije konkretnih glasbenih del. Tu postane teorija veliko bolj spekulativna; vendar moramo začeti raziskovati od splošnega k specifičnemu, od znanega k neznanemu, od splošnih obrazcev do izraznih, lepih in enkratnih primerov umetniških del.

Na svojih predavanjih ste z glasbenimi primeri ponazorili uporabnost semiotike v interpretaciji: med najpomembnejše izsledke sodijo t.i. topiki, ki ste jih predstavili na primeru Mozartove glasbe. Zakaj je potrebno razumevanje topikov?

Za svoje prvo predavanje sem se odločil, da predstavim čim več primerov iz Mozartovih klavirskih sonat, tako da si bomo lahko predstavljali razpon in globino tistega, kar imenujemo topiki v glasbi. Topiki so slogi ali tipi skladb, ki so »uvoženi« v instrumentalna dela, na primer v sonato ali simfonijo, in bi bili brez programskega konteksta narazložljivi. Kako naj se zdaj lotim dela, ki nima specifičnega programa ali referencialnosti? Izkaže se, da mnoga t.i. »absolutna« glasbena dela računajo na kode interpretacije, ki so povezani s topiki. Topiki so vzorci glasbe, kot na primer različni plesi (menuet, sarabanda, kontradanca itn.), ali različni slogi, ki so povezani z načini glasbene izvedbe (tak je na primer kontrapunktični ali imitacijski slog, ki je znan kot »učeni slog«). V glasbi so lahko navzoče tudi določene geste, kot je na primer fanfarna gesta ali gesta kvinte v rogu. Vse te nimajo zgolj določenih znakov – na primer roga in kvinte – temveč tudi stranski pomen: rogova kvinta lahko

predstavlja tudi gozd in klic, ki bi ga lahko povezali z odhodom; tak primer najdemo v Beethovnovi klavirski sonati Les Adieux. S študenti na predavanju sem raziskoval, kako lahko pristopimo k tej splošni ravni opisa topikov in se potem premaknemo na specifično raven, to je – kako interpretirati, kam topiki merijo pri zarisovanju dramatične konture dela, tako imenovanega tematskega diskurza dela, ki je lahko obarvan in začinjen z njimi.

Zanimivo je, da združujete osebnosti glasbenika izvajalca in znanstvenika. Začeli ste kot pianist, vendar danes svoje pianistično znanje uprežete predvsem v službo znanosti.

Pravzaprav sem najprej diplomiral iz klavirja. Specializacijo sem opravil na Univerzi v Indiani, kamor sem se vrnil potem, ko sem leto dni študiral pri Charlesu Rosnu v New Yorku. V Indiano sem se vrnil, da bi naredil doktorat iz glasbene teorije. Moje zgodnje delo je bilo povezano predvsem s semiotško teorijo, ki izhaja iz lingvistike, in je bilo predvsem glasbenoteoretsko. Sčasoma sem postajal vedno bolj prepričan, da lahko predstavim boljše argumente, če jih sam izvedem na klavirju in s tem pokažem, kako se teoretsko povezuje s svojo manifestacijo v izvedbi. Če se je izvedba zato spremenila in je postala prepričljivejša, potem bodo moji poslušalci toliko bolj nagnjeni k temu, da teoriji verjamejo. Pokazalo se je, da se v nekaj zadnjih letih odpira novo področje v muzikologiji: to je »analiza in izvedba« – povezave med teorijo in njeno uporabnostjo. Upam, da bom prihodnje leto v Bostonu imel priložnost, da poučujem in vadim s študenti na podlagi svojih izkušenj na Univerzi v Indiani. Tam imamo namreč odličen razred za godalni kvartet in profesor me je povabil, naj poučujem stavke Beethovnovih godalnih kvartetov, ki sodijo v področje raziskovanja v moji prvi knjigi Glasbeni pomen pri Beethovnu. Odkril sem, da se da z najmanj verbalnimi pripombami povezati raven gestike. Ko izvajalec dojame to raven, lahko hitro reši tudi določene tehnične težave in čustveno in izrazno dojame, kako oživiti glasbo ali kako jo narediti prepričljivo na drugačen način. Skušal sem premostiti razpoko med teorijo in interpretacijo s tem, da sem jo prikazal v svojem lastnem delu.

Vaša teorija se dotika občutljivega področja pri glasbenikih in poslušalcih – oboji so namreč največkrat prepričani, da je glasbo treba predvsem čutiti, tako med igranjem kot tudi med poslušanjem. Vaša teorija topikov in gest pa zamaje prepričanja o neotipljivem

čutenju glasbe, hkrati pa govori tudi oz. zgolj o tistem, kar ob glasbi čutimo.

Vsekakor lahko v tem prepoznamo določeno spoznavno komponento. Spomnimo se rogove kvinte, ki je sicer referencialna, toda njeno izrazno in čustveno plat je zelo težko določiti, saj lahko vsak posameznik ob poslušanju določene skladbe svobodno čuti, kakor hoče: lahko jo recimo poveže s tragičnimi izkušnjami, ki jih je morda dožvel v preteklosti. Za takega poslušalca bo prav to čustvena vrednost skladbe. Teoretično pa seveda skušamo dokazati, da gre za intersubjektivni »dogovor« oz. da skladatelj »uporablja« določen slog, kod ali zmožnosti, da bi predstavil ali izrazil neko področje čustvenega pomena. Včasih lahko prikažemo zgolj obrise takih čustev, kot npr. tragično ali komično. Včasih pa je mogoče prodreti tudi globlje v stranske pomene različnih področij in specificirati stopnje recimo bridkosti v glasbi. Pogosto jih podpirajo izrazne opozicije – in strukturne opozicije lahko podpirajo izrazne opozicije. Imamo nekaj dokazov, s katerimi to lahko podkrepimo. Izvajalci, tako kot skladatelji, bi lahko vse to spoznali tudi kognitivno. Kar pa zadeva izrazno vrednost gest – ko izveš, da nekdo želi izraziti pastoralno razpoloženje, so konotacije, ki iz tega zrastejo, lahko zelo različne. Lahko je rustikalno pastoralno – to je t. i. »nizki slog« z zelo igrivimi, skoraj komičnimi grobimi mehanizmi, kakršne poznamo iz Shakespearejeve drame Sen kresne noči. Najdemo jih v zelo kmečkih odlomkih – npr. ländlerju ali preprostih menuetih. Potem imamo pastoralno »srednjega sloga«, ki je lahko zelo izrazno in je v nasprotju z grobim nižjim slogom elegantno. Toda pastoralno lahko prenesemo tudi v t. i. »visoki slog« bodisi cerkvene ali posvetne skladbe. Pri njem nagovarjajo duhovna ljubkost, vedrina, vizija duhovnega, lepega, trenutek vpogleda v tisto, kar je popolno. Ta visoka raven pastoralnega je nekaj, kar je veliko raziskoval Beethoven: tako na primer v počasnem stavku njegove pozne sonate Hammerklavier op. 106 najdemo trenutek (zgolj dva takta), v katerem se skladatelj premakne na višjo raven in nakaže transcendenčno. Okno vizije se odpre zgolj za kratek hip, nato se zapre in se po transcendenčnem G-duru vrne k tragičnemu fis-molu.

Topike lahko izrazno interpretiramo v mnogih dimenzijah, po tem pa jih lahko kontekstualiziramo v konkretnih skladbah in jim dodamo še bolj določen čustveni izrazni pomen.

Govorite o uporabnosti svoje teorije predvsem v glasbi 18. in 19. stoletja. Toda kako široka je vaša teorija? Ali jo lahko preizusimo tudi na glasbi 20. stoletja ali na stari glasbi?

Da, pravzaprav glasbo 20. stoletja poučujem v tretjem letniku svojih dodiplomskih univerzitetnih študentov in občasno tudi na podiplomski ravni. Rad bi poudaril, da se skladatelji 20. stoletja – Debussy, Bartók, Hindemith, Stravinski, Schönberg, Berg, Webern – dotikajo pomenov topikov na različne načine. Vse zelo zanima izrazni element. Webernova glasba se morda zdi poslušalcem zelo abstraktna, toda pravzaprav jo je zasnoval – kot je Schönberg nekoč povedal v zanimivi metafori – kot »simfonijo v eni sapi«. To je tako, kot da bi strnil ekspresivnost glasbe poznega 19. stoletja v kratek trenutek mrzličnega navdiha; skoraj tako, kot če bi zvezde potlačili v črno luknjo. To stopnjo izrazne občutljivosti so skladatelji po vojni po mojem mnenju napačno interpretirali kot abstrakcijo. Toda lahko odkrijemo, da topiki vdirajo tudi v njihove skladbe. Od Schönbergove uporabe različnih ritmičnih figur plesov iz suite do Bartókovega raziskovanja topikov, ki niso znani v evropski glasbi, namreč tistih, ki izhajajo iz avtentične ljudske glasbe balkanskega območja in severne Afrike. To je izredno zanimivo področje raziskovanja, v katerem lahko zgolj začnemo zajemati izrazne konotacije intersubjektivno razumljenega temelja glasbenih topikov.

Morda bi lahko pogovor sklenili s krovnim vprašanjem: ali ima po vašem mnenju glasba pomen, in če ga ima, kakšnega?

To je vprašanje za 100 dolarjev, kot bi rekli, ali celo za 64.000 dolarjev. Pomen je neskončno poizvedovanje o možnostih katerega koli jezika: tako pri pesniškem nikoli ne moremo priti do konca izraznega pomena pesmi. V jeziku glasbenega koda nimamo enake referencialne razsežnosti, vendar pa imamo sredstva, s katerimi lahko pridemo do generativnega področja izraznega pomena. Imamo tudi sredstva za še natančnejšo specifikacijo kvalitativnih aspektov teh splošnih področij pomena. Toda seveda nikoli ne bomo izčrpali vseh vprašanj in problematike tega pomena. Filozofi glasbe iz preteklosti so trdili, da glasba ne more imeti globine pomena, ker ni jezik, jaz pa sem vesel, da danes lahko rečem, da vendarle obstajajo razsežnosti in analogije z jezikom, ki so lahko precej produktivne, kolikor ne prerreferencializiramo pomena, ki ga v glasbi iščemo.

Robert S. Hatten

Korelacija, interpretacija in zaznamovanost opozicij*

Struktura teorije

Obstajata dve kompetenci, ki sta vključeni v razumevanje glasbe: slogovna in strateška (prim. 1). Prva ustreza splošnim principom in zakonitostim sloga, druga pa individualnim izbiram in izjemam, ki jih sproža neko delo. Ker sta slog in delo različni ontološki kategoriji, bo med obema vedno obstajala nezmanjšana in produktivna interakcija, kakršno lahko rekonstruira teoretik ali zgodovinar. Takšno interakcijo imenujem »metodološka dialektika« (Hatten, 1982: 100). Podobno konstruktivno dialektiko lahko odkrijemo tudi na nivoju poslušalca, ki se uči sloga prek posploševanja iz del samih in katerega strateška interpretacija del je po drugi strani vodena prek vzpostavljanja slogovne kompetence.

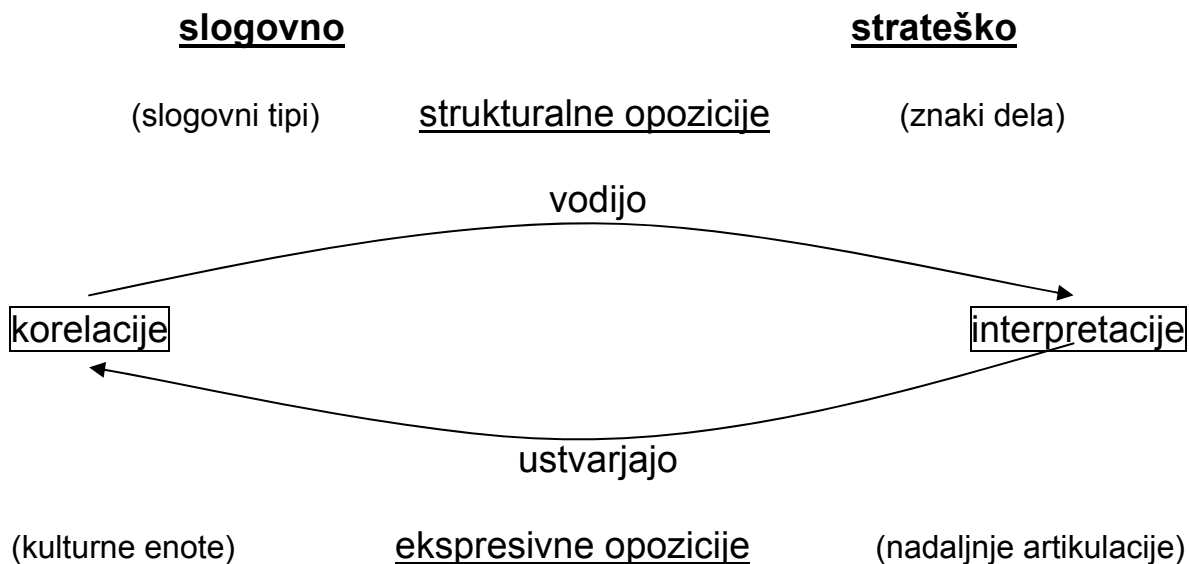
Za izrazni pomen sem v primeru 1 prikazal dialektiko med slogovno in strateško kompetenco s pomočjo vzajemnih puščic, ki povezujejo slogovne *korelacije* in strateške *interpretacije*. Korelacije in interpretacije razumem kot prenašanje izraznih opozicij na opozicije v glasbenih strukturah. Za korelacije je značilno, da vključujejo splošne *kulturne enote* (D. Schneider, 1968:2, cit. po Umberto Eco, 1976: 67) ali izrazna stanja, kakor jih definirajo osnovne semantične opozicije v kulturi (žalostno proti veselemu; tragično proti netragičnemu). Te kulturne enote se zrcalijo v splošnih slogovnih tipih, kakor jih opozicijsko definirajo tradicionalne ali druge teorije (mol proti duru). Na drugi strani pa interpretacije še nadalje določajo in kontekstualizirajo izrazna stanja, tako da se postavljajo v zvezo z *entitetami* – strukturami ali procesi –, ki se dejansko manifestirajo v glasbenih delih (i.e. *znaki* svojih slogovnih tipov).

Znaki imajo razpon dopustnih variacij, ki so zamejene do te mere, da ne zamračijo identifikacije svojega tipa. Tako lahko kontekstualna

* Gre za prevod odlomka iz drugega poglavja Hattenove knjige *Glasbeni pomen pri Beethovnu. Zaznamovanost, korelacija in interpretacija* [*Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*], ki je izšla pri založbi Indiana University Press leta 1994. Prevod je predvsem informativnega značaja. Prevajalec se zaveda nekaterih slabših prevajalskih rešitev.

interpretacija variacije znotraj znaka vodi do bolj individualiziranih in manj splošnih izraznih pomenov, kakor jih ponuja izrazna *korelacija* tipa. Kljub omejitve zaradi »zvestobe tipu« dovoljujejo znaki rast pomena in lahko vodijo do kreacije novih tipov znotraj sloga.

**zgodovinska in teoretična rekonstrukcija
slogovnih in strateških kompetenc**



primer 1 osnovni model interakcije med slogovnimi korelacijami in strateškimi interpretacijami glede na izrazni pomen v glasbi

Model, ki sem ga načrtal, je do neke mere zavajajoč v svoji domnevno hierarhični derivaciji interpretacij prek procesa nadaljnjih *artikulacij* ali podrazdelitev splošnih korelacij. [...] Enostavni diagram ne more zaobjeti vseh potankosti konteksta, ki zadevajo znake v delu, in kontekstualna razmerja so za interpretacijo pogosto bolj pomembna kot katerakoli variacija znotraj znaka. Obsežnejši konteksti, ki vsebujejo tisto, kar imenujem *izrazni žanri* in *tematski diskurz* poudarjajo tiste strukturne poteze, ki zahtevajo nadaljnjo interpretacijo.

Soočeni s kompleksnim prekrivanjem mnogih potez v danem glasbenem odlomku se morda lahko strinjamo s pesimističnim pogledom Rogerja Scrutona (1983: 50-52), da izraznosti ne moremo ujeti s pomočjo pravil, saj so kontekstualni efekti nepredvidljivi. Moj namen ni napovedovati efektov edinstvenih kontekstov in tudi ne postavljati pravil izraznosti, temveč veliko bolj s pomočjo korelacij preskrbeti začetne točke za nadaljnje interpretacije, ki bodo računale tudi na posamezen kontekst.

Za Scrutona je naslednji problem, ki je povezan s teorijami izraza, da so pogosto »intransitivne«, ker »smo nenaklonjeni zaznavanju vsebine neodvisno od njene forme« (1983: 54, 98). Z drugimi besedami: če je izrazna vsebina edinstvena in jo lahko identificiramo zgolj s pomočjo reference na določeno glasbeno pasažo, potem postaja problematična domneva, da sta forma in vsebina sploh ločeni. Čeprav se strinjam, da bi edinstvene oblike v glasbenih delih morale imeti ustrezne edinstvene izrazne vsebine, to še ne pomeni, da bolj osnovnih struktur, ki so jim za osnovo, ni mogoče razumeti v smislu bolj splošnih korelacij, ki na drugi strani omejujejo interpretacijo bolj edinstvenih površinskih struktur.

V svojem prizadevanju za uveljavitev intranzitivne narave glasbenega izraza Roger Scruton zavrača »trenutno modne 'semantične' in 'semiotične' teorije glasbenega pomena« (1983: 35), pri čemer se nanaša še posebej na študiji Derycka Cooka (1959) in Jeana-Jacquesa Nattieza (1975). Semiotike inicijative vidi kot precej trivialne poizkuse, ki jim manjka trdna osnova v glasbenem razumevanju (*Verstehen*):

Vsak, ki je dovolj pameten, lahko interpretira glasbo kot jezik ali kod ali sistem znakov; na primer na ta način, da posamezne dele, strukture, motive in zveze postavi v vzajemno zvezo z objekti, občutki in vedenji, ki naj bi jih simbolizirali. Vse kar potrebujemo za to vajo je, da naj bi glasba razodevala sintaktične strukture (i.e. ločeno pomenski »elementi«, ki jih lahko kombiniramo v pomenske celote) in »polje reference«, s katerim je lahko povezana. Izražati potem pomeni označevati ali stati za nek predmet v polju reference glede na pravila glasbene semantike. [1983: 35]

Po mojem mnenju se Scrutonov očitek nanaša zgolj na tisto, kar sem imenoval korelacijsko prizorišče, in to bi bil veljaven argument samo, če ne bi bilo to prizorišče neprestano obogateno s hermenevtičnimi procesi interpretacije, ki vodijo do novih tipov (in tako tudi do bolj visoko prečiščeneih korelacijskih mrež). Sledeči glasbeni primeri naj bi pomagali nasprotovati očitku, da lahko semiotika teorija glasbe ponudi zgolj preprosto dekodiranje glede na semantična pravila.

Dokazoval bom, da delitev na slogovne in strateške kompetence omogoča glasbeno semiotiki teoriji, da pobegne, kar bi bil precej ubijalska kritika, ki jo objavlja Scruton:

Zdi se mi, da je presenetljiva napaka tistih teorij glasbenega pomena, ki postavljajo pogoje za aplikacijo emotivnih terminov za glasbo ta, da rešujejo kritična vprašanja [»kdaj je prav, da slišimo glasbo v smislu neke

'vsebine'«] s preveliko *lahkoto*. Omogočajo nam, da povemo, kaj izraža pasaža, vendar prek reduciranja izkušnje izraza v sposobnost razpoznavanja in na ta način odmikanja od njegove pomembnosti. [1983: 99]

Toda *interaktivni* nivoji razumevanja, ki sem jih tukaj oblikoval – slogovni nivo tipov in njihovih korelacij ter strateški nivo posameznih znakov in njihovih interpretacij v dejanskih delih – obsegajo veliko več kot golo prepoznavanje. Sledeči seznam ilustrira mnogoterost procesov, ki jih mora poslušalec preizkusiti in teoretik rekonstruirati v zasledovanju aspektov te težko opredeljive totalnosti, ki jo poznamo kot glasbeno razumevanje (ali *Verstehen*):

1. Identifikacija strukturalnih *tipov*, ki obstajajo v *slogu*, in njihova *korelacija* z izraznimi tipi (kulturne enote);
2. Identifikacija *znakov* v delih in njihovih potencialnih korelacij kot znakov slogovnih tipov;
3. Interpretacija kontekstualnih razmerij med znaki v smislu njihove strateške uporabe;
4. Generalizacija tistih značilnosti, ki definirajo nove *tipe*;
5. Vključitev nekaterih novih tipov (in njihovih korelacij) v *slogovno* kompetenco, s čimer se odpira možnost za interpretacijo kasnejših del tega sloga (*rast* sloga) v nasprotju do tistih, ki ostajajo specifične za posamezno delo;
6. Razglabljanje o tem, kako interpretirati edinstvene značilnosti dela, ki jih še ni mogoče generalizirati.

Drug način za opisovanje osnovne dialektike med slogovnimi in strateškimi kompetencami je analogen z razumevanjem izjave v jeziku: najprej jo *dekodiramo* glede na kod (Scrutonovo »razpoznavanje«) in nato *interpretiramo* glede na kontekst. Lingvisti razpravljajo o stopnji, do katere sta obe stopnji avtonomni v našem razvijanju jezika, in tudi tu je na delu dialektika. Čeprav fonologijo razumemo kot relativno zaprt sistem (definiramo ga z analizo razločevalnih značilnosti), se sooča s serijo (akustičnih in artikulacijskih) variacij v fonemih, ki so rezultat njihovega kontekstualnega mesta v besedah. Drugi aspekti, ki komplicirajo fonološki sistem, kot na primer poudarek in intonacija (t.i. suprasegmentalni aspekti), so strukturalno odvisni od vložka na višjem (semantičnem in pragmatičnem) nivoju. Tako tudi najbolj sistematični nivo jezika ne more kompetentnega poslušalca odrešiti zahtev po interpretativnih dejanjih in le-ta ne morejo biti nikoli reducirana na preprosto dekodiranje, kar bi sicer pričakovali na tej ravni.

Philip Lieberman (1985) je postavil hipotezo, da poslušalcem ni potrebno procesuirati (ali dekodirati) vsakega fonema, temveč da lahko razumejo s pomočjo ugibanj, ki temeljijo na njihovem poznavanju večjih enot (besed, sintaktičnih konstrukcij, semantičnih razmerij in pragmatičnih kontekstov). Michael Silverstein (1976) trdi, da semantike ni mogoče razumeti brez pragmatike. Navaja primer indeksalnih leksemov (kot so na primer zaimki), ki potrebujejo kontekst, da bi pridobili svoj polni pomen.

Lekcija iz lingvistike je, da dekodiranje (korelacije) in interpretiranje nista nujno popolnoma razločeni stopnji tudi v najbolj sistematiziranem jeziku. Po tej analogiji ne moremo pričakovati, da sta identifikacija slogovnih tipov in interpretacija strateških tipov – podobno kot slogovna analiza in kritična analiza v terminologiji Leonarda Meyerja (1973) – popolnoma avtonomni ravni tako za kompetentnega poslušalca ali tudi teoretika, ki rekonstruira te kompetence.

Še ena analogija izhaja iz lingvistike, in sicer da je obveza po pomenu, čeravno težko opredeljiva, edina kontrola realnosti formalnih kategorij. Takšni premisleki so še posebej pomembni za bolj oddaljene sloge, še posebej kadar so teoretiki v skušnjavi, da bi formalne kategorije določili s pomočjo mehanične segmentacije ali grupiranja na podlagi Gestalt teorije. Za kognitivno organizacijo glasbe moremo domnevati, da je bogatejša, kot bi to lahko napovedovala ali odkrivala takšna rudimentarna sekanja.

Toda *zaznamovanost* je morda najbolj produktivni koncept, ki ga lahko lingvistika ponudi glasbeni teoriji. Kot koncept, ki ga je za semiotske sisteme poleg jezika posplošil Michael Shapiro (1983), lahko zaznamovanost uporabimo v glasbi na način, ki pomaga razložiti nenavadno organizacijo in osnovno vlogo glasbenih opozicij – tako pri specificiranju kot tudi kreiranju izraznih pomenov.

Koncept zaznamovanosti

Zaznamovanost kot teoretični koncept je mogoče definirati precej enostavno kot vrednotenje glede na razliko. Kjerkoli že najdemo diferenciacijo, tam so neizogibno tudi opozicije. Poimenovanja takšnih opozicij so določena glede na kakšno izmed značilnosti, ki je razločevalna za opozicijo. Tako bosta imela dva termina opozicije neenako vrednost ali bosta asimetrična v smislu zaznamovano proti

nezaznamovanemu, kar ima posledice za pomen vsakega izmed terminov.

Kakor je to razumljeno v lingvistiki »zaznamovan termin zahteva obstoj posebne značilnosti, nezaznamovani termin pa negira takšno zahtevo« (Battistella 1990:2). Zaznamovani termin označuje fonološko, gramatično ali konceptualno informacijo, kar pa ne moremo trditi za bolj splošni, nezaznamovani termin. Tako lahko nezaznamovani termin uporabljamo, kadar opozicija ni pomembna ali kadar je potrebna izključitev zaznamovane informacije.

Kadar na primer uporabimo nezaznamovan termin »krava«, nam očitno ni potrebno razločevati spola živali; kadar uporabimo zaznamovan termin »bik« določamo moški spol in v tem kontekstu bi uporaba besede »krava« najverjetneje namigovala na opozicijski pomen ženskega spola. Tako je beseda »bik« zaznamovana za razlikovanje spola, termin »krava« pa je nezaznamovan.

Izločevalna opozicija (navzočnost A nasproti odsotnosti A) funkcionira na ta način; nezaznamovan termin je mogoče uporabiti, kadar je A nepomemben ali kadar je A izrecno izključen. *Ekvivalentna opozicija* (A proti B, pri čemer je $A = \text{ne } B$ in je $B = \text{ne } A$) na drugi strani »zahteva prisotnost nasprotnih značilnosti bolj kot prisotnost ali odsotnost posamezne značilnosti« (Battistella 1990:2). »Man/woman« je v angleškem jeziku očitno izločevalna opozicija (vsaj dokler trenutne reforme angleškega jezika niso bolj široko sprejete), saj termin »man« (nezaznamovano) lahko referira na ves človeški rod, medtem ko termin »woman« (zaznamovano) nespremenljivo določa spol (točno nasprotno kot opozicija »bik – krava«). Na drugi strani pa je opozicija »moški/ženska« [male/female] ekvivalentna.

Še en primer nam je lahko v pomoč. V angleščini in nekaterih drugih jezikih razlika med sedanjikom in preteklikom nima nujno, kot bi mislili, pomena »sedanjost« proti »preteklost« v smislu simetrične, ekvivalentne ali vzajemno izključevalne opozicije. Takšna opozicija je veliko bolj izključevalna in prinaša ustrezno asimetrijo vsebine glede na sedanjost in preteklost. Zaznamovani čas v tej opoziciji – pretekli čas – dosledno nosi konceptualno vsebino preteklosti; nezaznamovani sedanji čas pa lahko na drugi strani pogosto izraža sedanjost ali preteklost. Če premislimo stavek: »Dela pozno.« Čeprav je uporabljen nezaznamovan sedanjik, lahko stavek pomeni, da oseba trenutno dela pozno ali pa, da je delala in tudi na splošno dela pozno. Pretekle instance so izpeljane iz takih uporab sedanjika. Po drugi strani pa se stavek »Delal je pozno« nikoli ne more nanašati na sedanje stanje dela. V resnici ožji spekter pomena, zamejen na pretekle dogodke, sugerira zaznamovano opozicijo glede na nezaznamovani sedanjik. [...]

Čeprav so vrednosti zaznamovanosti specifične glede na jezik, pa se pojavljajo nekatere univerzalne tendence. Kot opaža Battistella, »se zdi ednina v samostalnikih univerzalno nezaznamovana glede na množino in dvojino; sedanjik pa je ponavadi nezaznamovan glede na preteklik« (1990: 24). V resnici sugestivno razmerje zaznamovanega/ nezaznamovanega do atipičnega/prototipičnega, figure/osnove, ospredja/ozadja »sugerira, da je zaznamovanost lahko uporaben koncept pri opisovanju organizacije družbe, kulture in umetnosti« (Battistella, 1990: 5). Zdaj se obračam k takim premislekom v zvezi z glasbo.

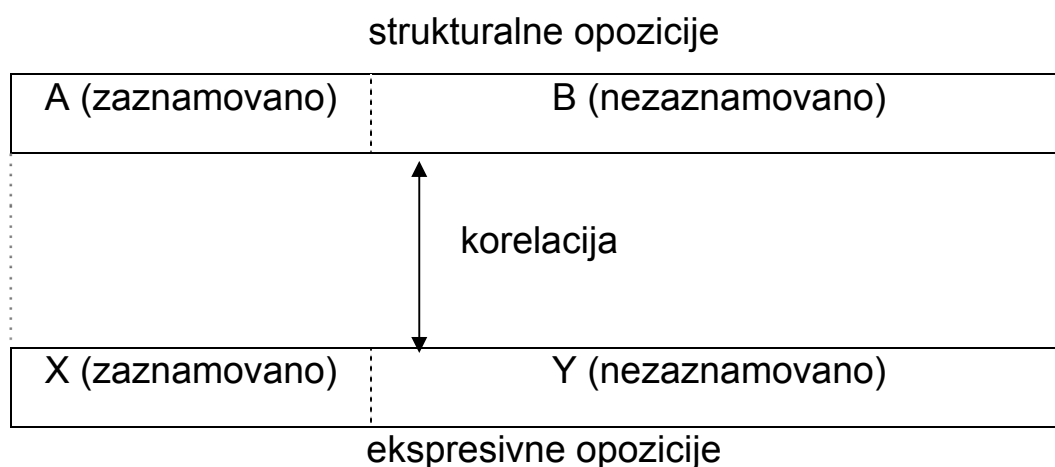
Zaznamovanost v glasbi

Znana opozicija v glasbi je tista med durom in molom v klasicističnem slogu. Mol ima ožji spekter pomena kot dur, saj mol skoraj dosledno izraža tragično, medtem ko dur ni preprosto opozicija (komično), temveč ga moramo določiti bolj na splošno kot netragičnega, kar obsega bolj široko razpete moduse izraza, kot so heroično, pastoralno in bolj pristno komično ali *buffa*. Čeprav je opozicija na prvi pogled ekvivalentna, je v resnici asimetrična zaradi širšega obsega potencialnih izraznih stanj, ki korelirajo z durom. V resnici bi lahko kdo trdil, da je opozicija tudi izključevalna, saj je včasih dur uporabljen tudi za izražanje tragičnega (Gluckova znana arija »Che farò senza Euridice«) ali grenkega (*cavatina* iz Beethovnovnega Godalnega kvarteta v B-duru op. 130). Po drugi strani pa mola ponavadi v klasicizmu ne srečamo kot netragičnega in križanja tonskih spolov (uporaba molovskih modulacij v durovskem delu) vedno označujejo tragično ali bridko perspektivo.

Eden izmed dokazov za slogovno kodiranje zaznamovane opozicije je ta, da distribucija terminov pogosto odraža asimetrijo njihove opozicije – z drugimi besedami: zaznamovani termin se bo pojavil manj pogosto kot nezaznamovani. To je res v primer mola proti duru v klasicizmu, vendar ne v zgodnjem baroku, kjer mol ne vzbuja dosledno ekspresivnih stanj v domeni tragičnega.

Še en dokaz za zaznamovanost mola prihaja iz zgodovine recepcije klasicističnih del. Če mol korelira z ožjim obsegom pomena kot dur, potem bi morala dela v molu tendirati k temu, da izzivajo bolj specifične ekspresivne interpretacije kot dela v duru (z izjemo tistih durovskih del, ki so sama zaznamovana z opozicijami, ki omogočajo interpretacije kot heroično, pastoralno, *buffa* itd.). Res, če pogledamo nekatere

Beethovnovе sonate iz zgodnjega in srednjega obdobja, potem najdemo molovske stavke v sonatah op. 2, št.1; op. 10, št. 1; in *Patetična*, *Mesečina*, *Viharna* in *Appassionata* so središče veliko večje pozornosti in bolj specifičnih izraznih interpretacij kot durovski stavki sonat op. 2, št. 3; op. 10, št. 3, op. 14, št. 2, op. 31, št. 1; ali sonate *Waldstein*. Ime, kot je *Viharna*, ne glede na to, ali jo je skladatelj odobril ali ne, odraža tudi zaznamovanost. Durovski stavki sonat, ki sta dobili izrazna naslova – *Patoralna* in *Les Adieux* – so v primeru prve karakteristični ali v primeru slednje programski in tako ponazarjajo zaznamovanost glede na opozicijo, ki se ne tiče tonskega spola.



primer 2 zaznamovanost kot asimetrična organizacijska struktura, ki je osnova korelacijam med strukturalnimi in ekspresivnimi opozicijami

Očitno lahko zgodovina recepcije le približno naznačuje tendence. Ne trdim, da del, kot je *Waldstein* sonata, ni mogoče interpretirati na načine, ki bi še naprej določali netragično – v prvem stavku imamo očitno herojske in himnične topične elemente –, toda da bi šli preko »netragičnega«, moramo vzbuditi druge opozicije, kot je dur vs. mol.

Če domnevamo, da je zgornja analiza pravilna, kaj je potem funkcija zaznamovanih vrednosti? Primer 2 ilustrira, kako zaznamovane opozicije organizirajo korelacijsko včrtovanje [mapping] med strukturalnimi in ekspresivnimi opozicijskimi pari (znotraj širše sheme v primeru 1). Zaznamovani termini se združujejo drug za drugim in obsegajo ožje območje, saj vsak odraža ožji spekter (ekspresivnega) pomena in bolj redko uporabo (ali bolje, bolj omejeno distribucijo mest, kjer se lahko uporabljajo) kot njihovi nezaznamovani dvojniki. Ta »kongruenca« med zaznamovanostjo *označevalca* in *označenega* je osnova zaznamovanosti v jeziku in po Battistelli je povezana z osnovnim principom, znanim kot *zaznamovana asimilacija*: »zaznamovani elementi

tendirajo k temu, da se pojavljajo v zaznamovanih kontekstih, medtem ko se nezaznamovani elementi pojavljajo v nezaznamovanih kontekstih« (Battistella, 1990: 7).

1. Analogija (figurativna komparacija razmerja)

$$A : B :: X : Y$$

(A je B-ju tisto, kar je X Y-lonu)

2. Korelacija (dobesedno zarisovanje signifikacije)

mol	tragično
dur	netragično

primer 3 kako se korelacije razlikujejo od analogij

Analogna zaznamovanost seveda ni edino razmerje, ki je nujno za *motiviranje* originalne asociacije med opozicijskimi pari; potrebni so še drugi zgodovinski argumenti, kakor nam skuša dokazati Scruton. Večinoma sem se naslanjal na splošni konsenz o izraznem pomenu opozicije mol-dur v klasicističnem slogu, saj nas bi preiskovanje zgodovinskih motivacij vodilo predaleč stran. Zaznamovana razmerja pa lahko odražajo koherenco, ki je osnova korelacijam, tudi če se je originalna motivacija izgubila. Motivacije težijo k temu, da se oddaljujejo, potem ko korelacija postane *konvencionalna* ali *simbolična*, v nasprotju z zanašanjem na takojšnji *ikonizem* lastnosti, ki si jih delita A in X ali B in Y. Tako lahko zaznamovanost razumemo kot *sistematično motivacijo* v tem pogledu, da vzpostavlja način, po katerem so kodirani slogovni pomeni. Kakor bomo videli, zaznamovanost poleg tega pomaga koordinirati rast pomenov znotraj sloga.

Korelacije ne bi smele biti izenačene z analogijami kljub očitnim podobnostim. Analogije pomagajo motivirati korelacije, vendar pa imajo korelacije drugačno strukturo (primer 3). *Analogija* je razmerje, ki izrašča iz primerjave razmerij: A je B-ju tisto, kar je X Y-lonu, pri čemer »kar« implicira figurativni pomen, ki pojasnjuje naravo enega relacijskega para v terminih drugega. *Korelacija* pa je bolj dobesedno včrtovanje pomena (dobesedno za dani slog), ki ga vodi analogna zaznamovanost vrednosti dveh parov opozicij. V tem smislu lahko A »pomeni« X. »A je B-ju tisto, kar je X Y-lonu« ne implicira preprosto, da A pomeni X, temveč da je povezan z B-jem na takšen način, ki ga je mogoče primerjati z načinom,

kako je X povezan z Y-onom. Pogosto ta »način« zahteva kreativnost metafore, da bi ga lahko interpretirali. Analogijo lahko najboljše razumemo kot eno izmed *motivacij*, ki je osnova zarisovanju korelacij.

prevedel **Gregor Pompe**

Muzikologija na koncertnem odru

Pričujoče besedilo je nastalo na temelju praktičnih izkušenj ob pisanju koncertnih listov, ki so vedno znova odpirale različna vprašanja te navidezno nepomembne tematike. Je predvsem premislek o problemu pisanja v omenjenem segmentu in ni produkt absolutnih dognanj. Nanaša se le na tisti del koncertnega lista, ki govori o skladateljih in skladbah. Pisanje o izvajalcih/izvajalkah je v tem prispevku izpuščeno.

Fenomen pisanja koncertnih listov je danes že tako uveljavljen v koncertni glasbeni praksi, da se pisanje o njem na prvi pogled zdi že skoraj banalno. S svojo pojavnostjo je koncertni list postal samoumevni del koncertnega življenja, ki ga poslušalec a priori prejme na koncertnem večeru. Za večji del njegovih bralcev (odjemalcev) se zadeva lahko tu zaključi, ker je zanje dovolj, da v tem navadno brezplačnem prispevku, ki ga dobijo na voljo pred koncertom, izvejo nekaj več (še zdaleč ne vse) o delih, skladateljih in izvajalcih. Izhodišče tistih, ki pišejo koncertni list, pa je lahko seveda bistveno kompleksnejše. Beseda 'lahko' je uporabljena namenoma, saj se marsikateri pisec ne zaveda kompleksnosti, ki jo h koncertu priloženo besedilo lahko nosi.

Na kaj se pravzaprav nanaša omenjena kompleksnost? (1) Pisec se mora zavedati, komu je koncertni list namenjen, kdo so njegovi bralci in, posledično, kakšna je raven njihovega glasbenega znanja. Jasno je, da je na večini klasičnih koncertov – abonmajskih in izven – najmanj osemdeset odstotkov poslušalcev dejansko ljubiteljev glasbe, ki poznajo (odvisno kako dolgo spremljajo koncerte resne glasbe) evergreene klasične glasbe ali še kakšno delo več. Koncertni list bi bilo torej glede na koncept in vsebino potrebno prilagoditi tistemu delu odjemalcev, ki zastopajo večino. To posledično pomeni, (2) da mora vsebina zadovoljiti potrebe večine, kateri je tudi namenjena. Potem, ko postanejo začetne predpostavke pisanja koncertnega lista jasne, se odpre (3) vprašanje vsebine in (4) koncepta. Kakšna naj bi bila torej vsebina, ki bo vpeta v logičen in smiseln kontekst. Čeprav je vsebina namenjena večini oz. ljubiteljem glasbe, pa še zdaleč ne pomeni, da zanemarja tistih slabih dvajset odstotkov publike, ki se z glasbo tako ali drugače profesionalno ukvarja ali pa vsaj pozna glasbeno stroko. Vsebina naj bi zadovoljila vsaj potrebe večine, če ne že vseh bralcev, tj. poslušajočih, ne glede na njihovo glasbeno izhodišče. Najprej in predvsem naj bi izpolnjevala (5) pogoj strokovnosti, brez katerega naj se pisec sploh ne bi loteval dela. Vsebina naj bi bila ne glede na stopnjo zahtevnosti podana razumljivo. Četudi denimo teče beseda o absolutni in programski glasbi, leitmotivih, monodiji, o terminih glasbenega oblikoslovja in harmonije, torej o strokovnem izrazoslovju, ki ni nujno del splošne kulturne, naj bi tovrstne

pojme pisec podajal na način, ki ne podcenjuje niti ne precenjuje povprečnega bralca; na način, ki naj bi bil večini razumljiv. Seveda ne gre razumeti, da je potrebno s tem strokovno terminologijo vsakič znova obrazložiti; razlaga pojma je odvisna tudi od teže, ki jo ima ta v kontekstu koncertnega lista. Koncertni list naj bi bil užiten tako tistim, ki sodijo med glasbeno-strokovno poslušalstvo kot tudi ljubiteljem resne glasbe. Jezik pisanja, tj. podajanja vsebine, pa je seveda odvisen od avtorja in njegovih jezikovnih 'začimb', ki lahko osnovnemu okusu (vsebini) nudijo priboljšek. Koncept predstavlja okostje vsebine in je zato nujna predpostavka pisanja koncertnega lista. Jasno je, da ne obstaja le eden in pravi koncept pisanja ali obrazec, ki bi ga pisci vedno znova prakticirali. In še dobro, da je tako, ker bi sicer besedila koncertnih listov začela spominjati na zasnove številnih Konzertführerjev in podobnih glasbenih vodičev. Če že omenjamo Konzerführerje, je pač potrebno povedati, da nekateri pisci še vedno strogo sledijo njihovim vsebinam in konceptu, v katerem je najprej podan odlomek o skladateljevem življenju, nato pa odlomek o skladbi, tovrstnemu principu pa sledijo vsa dela s sporeda. Omenjeni način vsekakor ni sporen, je pa gotovo šolski primer izbire koncepta za pisanje koncertnega lista. Če imamo na sporedu skladbe neznanih ali manj znanih avtorjev, ko je bralca dejansko potrebno seznaniti z osnovnimi biografskimi podatki, se tak način pokaže kot smiseln. Če pa govorimo o velikih skladateljskih imenih, pa se zdi izbira takšne poti nekoliko obrabljena. Katero pot bo pisec v takem primeru ubral, je odvisno od njegove kreativnosti, ki pa mora prav tako izhajati iz smiselnega koncepta. Če je, denimo, na koncertnem sporedu kakšna Mozartova maša, se ponuja možnost kratkega uvoda v Mozartova duhovna dela, npr. kakšno mesto zasedajo v skladateljevem opusu, kaj so njihove značilnosti itd. Če pišemo o kakšni Beethovnovi simfoniji, ni potrebno še enkrat ponavljati že 'stokrat' prežvečene skladateljeve nesrečne življenjske zgodbe, temveč se lahko nekoliko bolj posvetimo Beethovnovemu simfonizmu ali pa spregovorimo o pomenu simfonije na začetku 19. stol. ipd. Kakšno delo neredko zaznamuje zanimiva okoliščina, ki lahko prav hitro zamenja suhoparno naštevanje biografskih podatkov.

Zasnova koncertnega lista je prav tako odvisna od narave koncertnega programa. Če gre za tipičen abonmajski simfonični koncert, v katerem lahko pričakujemo izvedbo koncerta za solistični inštrument in orkester ter kakšno simfonično delo, je jasno, da bo koncept koncertnega lista kot celote imel že vnaprej zasnovo nekakšnega mini potpurija, v katerem ne bo nujno obstajala neposredna ali posredna povezava med skladatelji oz. rdeča nit, ki bi združevala celoten program. Lahko pa se zgodi, da so vsi skladatelji pripadniki enega naroda, ali pa istega glasbeno-zgodovinskega sloga; tako lahko ena od omenjenih premis postane

zanimivo izhodišče pisanja ali pa uvod h koncertnemu listu. Jasno je, da bo, če program vsebuje večje število različnih skladb, tudi kreativnost pisca nekoliko bolj omejena, ker se bo namesto enemu ali dvema 'problemoma' posvetil programskemu potpuriju. Navadno je tu še prostorska omejenost, ki ga sili na prilagajanje zasnove določenemu številu tipkanih vrstic.

Nekoliko drugače je pri komornih koncertih, kjer lahko izhodišče pisanja predstavlja že sama zasedba: npr. klavirski duo, klavirski trio, godalni kvartet, pihalni kvintet itd. Pisec se lahko tako posveti zgodovini zvrsti in v ta kontekst uvrsti skladbe s programa, če denimo ne najde povezave med samimi skladbami ali med skladatelji.

Iz opisanega je razvidno, da je izbira koncepta individualna odločitev pisca. Ta lahko izhaja iz zasnove kakršno jo ponujajo številni glasbeni vodiči za simfonično, komorno in koncertno glasbo, lahko pa se pisec osredotoči na nek problem (zvrsti, zgodovinskega konteksta, konteksta pripadnosti itd.), ki ga sam spozna kot relevantnega in ga v izbranem konceptu tudi izpelje.

Takšno pisanje zahteva muzikološko poglobljenost in širše poznavanje tematike, v katerih naštevanje podatkov pogosto zamenjata interpretacija dejstev in razlaga vzročno-posledičnega. Uvrščanje posameznega v nek širši zgodovinski kontekst predstavlja odjemalcu bolj mikavno branje, pisec pa lahko s tem načinom posredno vpliva na njegovo 'izobraževanje'.

Če je pisec angažiran za pisanje večjega števila koncertnih listov znotraj enega abonmajskega cikla, se pogosto zgodi, da se določena, navadno tista bolj znana skladateljska imena, večkrat ponovijo. Pri tem se posledično odpira novo vprašanje: ali lahko tudi ta okoliščina vpliva na zasnovo posameznega koncertnega lista oz. zasnovo posameznih skladateljskih imen? Vsekakor. Tisti pisec, ki bolj poglobljeno in širše pristopa k problemu, gotovo ne bo ponavljal istih vsebin, temveč bo tisto, kar je prvič podal razširil, nadaljeval ali pa bo odprl kakšno drugo vprašanje. Koncertni list naj bi v celoletnem prerezu, v katerem se večkrat ponovi določeno skladateljsko ime ponudil bralcu ne le širše poznavanje življenja in dela tega skladatelja, temveč tudi nekoliko bolj razvejan pristop k njegovi umetnosti. Vse to pa je odvisno tudi od konteksta, iz katerega posamezno delo izhaja.

Iz vsega navedenega izhaja sledeča predpostavka: pisec mora imeti veliko več prebranega in predelanega gradiva, kot ga potem dejansko uporabi v koncertnem listu. Šele tako lahko sintetizira snov in preseže Konzerführerjevsko ali pa še slabše – prepisovanje iz omenjenega. S tem še zdaleč ne gre razvrednotiti koncertnih vodičev, med katerimi so

določeni res dobra popotnica pri pisanju koncertnih listov. Vendar jih večina sledi klišejski obravnavi skladatelja in dela, ki pa je lahko nedvomno odskočna deska nadaljnjemu pisanju.

Razglabljanje o vprašanju vsebine in koncepta koncertnega lista bi se lahko še nadalje razpredalo in utemeljevalo s številnimi primeri.

Določenega obrazca za dober koncertni list torej ni. Gotovo pa je, da bo njegova kakovost premo sorazmerna s pisčevo poglobljenostjo v tematiko, ki jo obravnava. Poglobljenost se ne bo izražala v naštevanju temveč v interpretaciji podatkov. Pisec naj bi takrat, ko program koncerta to omogoča, sam 'iznašel' koncept, v katerem bo vsebina ne le najbolj smiselno zaživela, temveč vplivala tudi na širjenje glasbene kulture slehernega poslušalca.

Katarina B. Hočevar

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 Hočevar
ISSN 1318-167