

MUZIKOLOŠKI  
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL  
A N N U A L

X X X V I I I  
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 2

Urejuje uredniški odbor • Prepared by the Editorial Board

Urednik • Editor

**Matjaž Barbo**

Uredništvo • Editorial Address

**Oddelek za muzikologijo**

**Filozofska fakulteta**

**Aškerčeva 2**

**SI-1000 Ljubljana**

**Slovenija**

**E-mail: [matjaz.barbo@guest.arnes.si](mailto:matjaz.barbo@guest.arnes.si)**

Izdal \* Published by

**Oddelek za muzikologijo**

**Filozofske fakultete**

**Univerze v Ljubljani**

Izdajo zbornika je omogočilo  
Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport Republike Slovenije

# Vsebina • Contents

Jurij Snoj

**Glasbeno delo in njegove interpretacije**

*A Musical Work and Its Performances*

5

Leon Stefanija

**Slišano, predstavljeno in razbrano**

**Razmislek o obsegu področja analize glasbenega stavka**

*Heard, Presented, Understood*

*Reflecting Upon the Boundaries of Music Analysis*

19

Gregor Pompe

**Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma  
kot slogovne usmeritve**

*A Few Attempts at Understanding Postmodernism  
as a Musical Style*

31

Špela Tršinar

**Kompozicijski stavek klavirskih del Gojmirja Kreka**

*The Compositional Technique in G. Krek's Piano Works*

43

Karmen Salmič Kovačič

**Strukturna funkcija tekture v**

**Žebretovi skladbi *Svobodi naproti***

*The Structural Function of Texture in*

*Žebre's Composition Towards Liberty*

55

Anuša Volovšek

**Recepcija Dmitrija Šostakoviča in njegove *Prve simfonije*  
na Slovenskem (1947 – 2001)**

*The Reception of Dmitry Shostakovich and His First Symphony  
in Slovenia (1947 – 2001)*

69

Niall O'Loughlin

**Expressive Emotion and Symphonic Economy:**

**A Note on Recent Works by Uroš Krek**

*Emocionalna izraznost in simfonična ekonomičnost:*

*Beležka k novim skladbam Uroša Kreka*

85

Matjaž Barbo

**Pojmovanje glasbenega časa v judovsko-krščanski tradiciji**

*The Comprehension of Musical Time in Jewish-Cristian Tradition*

97

Ivan Klemenčič  
**RISM v Sloveniji**  
*RISM in Slovenia*  
105

Darja Freljih  
**Katalogiziranje glasbenih virov za RISM v Sloveniji**  
*Cataloguing for RISM in Slovenia*  
113

Magistrska dela • M. A. Works  
119

Imensko kazalo • Index  
136



UDK 871.6

Jurij Snoj

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

# Glasbeno delo in njegove interpretacije

## A Musical Work and Its Performances

Posvečeno Janezu Lovšetu

**Gljučne besede:** interpretiranje glasbe, historična avtentičnost, glasbeno delo, glasbeni pomen, platonizem v glasbi, estetika glasbe

**Keywords:** performance, historical authenticity, musical work, musical meaning, Platonistic concept of music, aesthetics of music

## POVZETEK

Na osnovi nekaterih v zadnjih dveh desetletjih objavljenih razprav o glasbenem interpretiranju (T. C. Mark, G. Tomlinson, P. Kivy, R. Scruton) so izpeljane in obrazložene tri teze: 1. Razlika med glasbo in neinterpretativnimi umetnostmi (literatura, slikarstvo itd.) ni tako velika, kot se navadno misli. Interpretiranje je umetnosti neodtujljivo in razloček med literaturo in drugimi neinterpretativnimi umetnostmi na eni strani in glasbo na drugi je, da je ob literarnem delu bralec tudi svoj lastni interpret, medtem ko je v glasbi interpretacija zaupana profesionalnim izvajalcem. 2. Izvajalsko gibanje "zgodnje glasbe" je odkrilo izvajalske prakse in vzpostavilo standarde brez katerih si danes ni mogoče predstavljati interpretiranja glasbe izpred druge polovice 18. stol. A kot meni P. Kivy, iskanje avtentičnega pomena glasbenega dela ni zamenljivo z rekonstruiranjem domnevne historično avtentične izvedbe. Z ozirom na naravo glasbenega dela je njegov notranji smisel onstran njegove historične zvočne podobe. 3. T. C. Mark ugotavlja, da je izvedba intencionalni akt. Kot taka ni niti predvidljiva niti ponovljiva. Ob neodtujljivi inspiracijski svobodi pri interpretiranju umetnosti zgodovina izvedb danega dela ni nujno pot k pomenu, ki ga je videl skladatelj; enako lahko vodi tudi stran od skla-

## SUMMARY

Proceeding from some discussions of the topic from the last two decades (T. C. Mark, G. Tomlinson, P. Kivy, R. Scruton) the following three theses are developed and proposed: 1. The differences between music and non-interpretative arts (literature, painting etc.) are not as substantial as generally assumed. It is essential to art in general that it allows and even calls for interpretation. Thus, the disparity between literature (and other non-interpretative arts) on the one hand and music on the other appears to be limited to the fact that in the former the reader assumes the role of her or his own interpreter as well, whereas in the latter it is to professionals that performing and interpreting is entrusted. 2. The early music movement has discovered practices and set up standards without which it is nowadays inconceivable to perform musical works from the time before the middle of the 18th century. However, according to P. Kivy, searching for authentic meaning of a musical work cannot be confused with reconstructing its hypothetical, historically authentic performance. Taking into account the nature of a musical work, its intrinsic meaning necessarily lies beyond its historical sound image. 3. Following T. C. Mark, a performance should be considered as an intentio-

dateljeve resnice, v še neizkušena in neznana področja. Takšno gledanje ni združljivo s platonističnim pojmovanjem izvedb kot instanc, primerkov glasbenega dela, obstajajočega kot ideja.

nal act. As such it is unpredictable as well as irrecoverable. However, because of the inspirational freedom necessary in interpreting the works of art, the history of performances of a given musical work cannot be necessarily understood as approaching the alleged original, composer's meaning of the work; it may equally lead away from it, proceeding way into not yet experienced areas. Such a view cannot be reconciled with the Platonistic conception of performances as instances or tokens of a universal.

### Problem

Ali je možno, da zaigrana kompozicija, zapeta melodija ne bi bila interpretirana? Zdi se, da ne. Dirigent, pevec, instrumentalist, tudi če ima pred sabo skladateljevo partituro in tudi če zvesto upošteva vse skladateljeve napotke, ne more ravnati drugače, kot da si zamisli glasbeni smisel igranega dela; o glasbenem delu, četudi je natančno določeno z glasbenim zapisom, si mora ustvariti lastno predstavo, katere uresničitev je interpretativni akt. A kot je dobro znano, so si interpretacije lahko tudi zelo različne; omejujoč se na zunanje in slišno, se razločujejo v tempu, dinamiki, pa tudi v zvočnosti z ozirom na uporabljena glasbila in načine igranja nanje. Vsakdo, ki se ukvarja z glasbo, se tako ali drugače sooča s problemom glasbenega interpretiranja: Poslušalec zaznava različne interpretacije iste kompozicije; nekatere so mu lahko ljube, druge odklanja; skladatelj presoja, kaj so njegove zamisli postale v rokah drugih; interpret se lahko zave, da je isto kompozicijo mogoče različno interpretirati; glasbeni zgodovinar lahko presoja, ali so interpretacije zgodovinsko ustrezne ali ne.

Že tako preprost in prvinski razmislek o glasbenem interpretiranju, kakršen je pravkar podani, uvaja vrsto pojmov in odnosov med njimi. Na eni strani je samo glasbeno delo, kompozicija, ki jo je ustvaril znani ali neznani avtor. Navadno si predstavljamo, da ima kompozicija svojo razpoznavno in tudi nespremenljivo identiteto, tisto, kar jo določa. Kompozicija je berljiva in dostopna prek skladateljeve partiture, ki je tak ali drugačen zapis kompozicije; a kot nakazuje že besedna zveza "zapis kompozicije", partitura ni istovetna z glasbenim delom samim. Glasbeno delo in zapis, ki sestoji iz določenih znakov, nista isto. Nadalje je tu pojem izvedbe, poustvaritve, interpretacije. Ta izhaja iz partiture, skladateljevega zapisa in v partituri vsebovanih napotkov interpretu. Vendar: če naj poslušalec dojema igrano in poslušano glasbo, mora ta imeti svoj pomen; smisel, ki mora biti razviden glasbenemu intelektu poslušalca. To pomeni, da interpretacija ne more biti le mehanična "izvedba" skladateljeve zamisli, proizvodnja v partituri zapisanih znakov; če naj bo dojemljiva, mora tudi sama poiskati smisel tistega, kar posreduje partitura. Tako je v razmišljanje o glasbenem interpretiranju treba uvesti tudi pojem glasbenega smisla, pomena, ki naj bi ga imela interpretirana skladba.<sup>1</sup>

Na prvi pogled bi se zdelo, da je vse skladateljsko hotenje izraženo v partituri, vendar ni nujno tako. Partitura ne govori le s tistim, kar je v njej izrecno napisano, pač pa tudi s tistim, kar glasbeni zapis predpostavlja, ne da bi izrecno izrazil. Zapisovanje glasbe ima sicer strnjeno zgodovino, vendar tako dolgo, da se je v njenem teku tisto, kar je bilo na

<sup>1</sup> Kot si ni težko predstavljati, je "smisel" glasbenega dela pojem, ne pa nujno tudi vsebinski smisel, saj si je mogoče misliti tudi takšne kompozicije oz. interpretacije, ki je njihov smisel ravno v odsotnosti smisla.

njenem začetku, preobrazilo do nerazpoznavnosti. A tudi glasbena zvočnost, glasbeni instrumentarij in načini izvajanja so se in se ves čas spreminjajo. To pomeni, da je tisto, kar je podano v skladateljskem zapisu, treba brati in razumeti v ustreznem glasbeno-zvočnem in glasbenoizvajalskem kontekstu. Ko je Bach naslavljajl svoje zbirke z izrazom "Clavier Übung", je imel v mislih instrumente s tipkami svojega časa, gotovo pa ne sodobnega klavirja. Ko je komponiral kantate, si je morda zamišljajl ideal, ki bi ga lahko dosegli izvajalci njegovega časa. Vedel je, kako bodo frazirali in kakšne tempe bodo izbirali in morda so v njegovih partiturah izvajalske oznake za fraziranje in hitrost tudi zato tako redke. Iz vsega tega je razvidno, da je glasbenim zapisom treba dodati tudi pojem njihovega zvočnega in izvajalskega konteksta, v katerem so nastali.

Ob prikazanih pojmi se postavlja vprašanje, kaj natančneje so in kakšne so možne povezave med njimi. Kaj je glasbeno delo in kaj je njegova identiteta: Je določena le s tistim, kar je zapisano v partituri? Je tonska struktura kompozicije sama po sebi že jamstvo njene identitete, ali pa je ta brez zvočnega in izvajalskega konteksta partiture izgubljena? Kako si je mogoče razlagati dejstvo, da so zapisi starejše glasbe, gledano z ožmi kasnejšega časa, pomanjkljivi, da nimajo interpretativnih oznak? Ali te oznake manjkajo zgolj zato, ker so bile glede na izvajalske konvencije in navade okolja nepotrebne? To bi pomenilo, da je v Bachovem času interpret Bachove zbirke Klavierübung III vedel, kateri tempo in katero registracijo zahteva uvodni preludij, čeprav Bachov zapis ne vsebuje ne enega ne drugega. Je glasbeni smisel kompozicije dostopen in možen le znotraj zvočnega in izvajalskega konteksta partiture? Strogo vzeto bi to pomenilo, da na sodobnem klavirju ni mogoče podati glasbenih precioznosti, tako značilnih za F. Couperina. Nadalje: Je ob dejstvu, da se glasbena dela različno izvajajo, glasbeni smisel kompozicije en sam, in če je tako, kateri je? Ali tisti, ki si ga je zamislil skladatelj in ga je treba izluščiti iz pomanjkljivih zapisov? Ali je možno, da bi imela ena kompozicija več smislov, ki jih je mogoče videti v različnih interpretacijah, ali pa je treba te vrednostno razvrstiti z ozirom na to, kako blizu so prvotnemu, skladateljevemu smislu skladbe? Ali so različne interpretacije vsebovane že v skladateljevi zamisli skladbe, v glasbenem delu? To bi pomenilo, da je vse, kar so si zamislili izvajalci Chopinove Etude v As-duru, zaobseženo in predvideno že v njej sami kot glasbenem delu; imela bi toliko različnih obrazov in smislov, kolikor ima različnih izvedb; njeno umetniškost bi bilo mogoče videti prav v tem, da omogoča različna razumevanja, veličino njenega skladatelja pa v tem, da jih je dopustil in morda celo predvidel. Je potemtakem zgodovina interpretiranja te kompozicije odkrivanje mnogoobraznosti njenega genialnega avtorja? A če je tako, kaj je identiteta glasbenega dela samega in s čim je določeno?

Prikazana vprašanja obstojijo vsaj od tistega časa dalje, ko so se pojavili prvi glasbeni zapisi. Najstarejši, iz okoli leta 900 izhajajoči zapis graduala Ex Sion species omogoča vprašanje razmerja med njim in dejanskim petjem imenovanega speva, ki v 9. stol. gotovo ni bil znan le v Sankt Gallnu, od koder izvira njegov najstarejši zapis. Na podoben način je mogoče razmišljati o razmerju med zapisi madrigalov v Caccinijevem tisku iz leta 1602, ki ima dolg, izvajalcem namenjen uvod, in Caccinijevimi lastnimi izvedbami v zbirki natisnjenih skladb. V tem smislu je vprašanje glasbenega interpretiranja staro. Razpravljanje o njem pa je mnogo mlajše in občutnejše se je razmahnilo šele v zadnjih desetletjih. Pred 19. stol. se je v prvi vrsti izvajala le vsakokratna sodobna glasba in tako med glasbenimi zapisi in zvočnim ter izvajalskim kontekstom ni bilo občutnejših razhajanj. Ta so se začela pojavljati šele v 19. stol., in sicer s tem, da so opusi nekaterih skladateljev, ki jim je že sodobnost pripisala vesplošno veljavnost, tako kot Beethovnovemu, ostali v glasbenem življenju vseskozi prisotni: ob spreminjajočih se izvajalskih konvencijah, ob spreminjajočem se izvajalskem in zvočnem kontekstu je po določenem času nujno priš-

lo do razhajanj z izvajalskim in zvočnim kontekstom časa njihovega nastanka in zavest o nastalem razkoraku je nujno privedla do vprašanja, kako naj bi se interpretirali.

Še zlasti pa se je razpravljanje o glasbenem interpretiranju pojavilo ob ponovnem oživljanju tiste glasbe, ki je zapadla popolni pozabi. Raziskovanje dejanskega glasbenega življenja preteklih obdobij je, kot je dobro znano, privedlo do odkritij zvočnih svetov preteklosti, do pojmovanja zgodovinsko pravilnega, historično avtentičnega interpretiranja in do izvajalskega gibanja "zgodnje glasbe".<sup>2</sup> Gotovo je bil Bachov opus eden tistih, ki so doživeli največ poskusov zgodovinsko točnega interpretiranja. A težnjo po zgodovinsko verodostojnem interpretiranju moremo videti že v delu benediktincev iz Solemsesa, ki so sredi 19. stol. na osnovi študija najstarejših nevmatskih rokopisov skušali restavrirati avtentično podobo gregorijanskega koral. Morda je prav nerazvidnost glasbenega smisla glasbe srednjeveških in drugih oddaljenih obdobij privedla do pričakovanja, da se bo glasbeni smisel razkril ob rekonstrukciji zgodovinsko avtentične zvočnosti: šele ko bo znano, kako so se gregorijanski spevi dejansko slišali, naj bi se razkril njihov pravi glasbeni smisel. V takšnem miselnem okolju je mogoče razumeti tudi tisto pogosto citirano izjavo, ki je privedla do gregorijanske semiologije.<sup>3</sup> Porast razpravljanja o vprašanih glasbenega interpretiranja pa je nazadnje tudi posledica razgibanega glasbenega življenja. Dejstvo, da je danes istočasno prisotna glasba mnogih zgodovinskih obdobij in okolij, ki se igra na različne načine, da obstojijo različne razvijajoče se interpretativne smeri in da se pojavljajo vedno nove in drugačne interpretacije že mnogokrat zaigranih in premišljenih del in opusov, je moralo privedi do teoretičnega razpravljanja o tem, kaj je glasbena interpretacija in v kakšnem odnosu je do interpretiranega dela.

Razpravljanje o glasbenem interpretiranju ni le enovrstno in pogled po literaturi pokaže vsaj tri glasboslovna področja, ki so jim v središču zanimanja vprašanja glasbenega interpretiranja. Historično avtentično izvajanje je možno le na osnovi ustreznih zgodovinskih raziskav in tako je bilo v zadnjih desetletjih objavljeno nepregledno število raznovrstnih izsledkov v zvezi z glasbeno prakso preteklih stoletij. Te raziskave se osredotočajo tako na zgodovino izdelovanja instrumentov, na vprašanje njihovih uglasitev, na akustiko zgodovinskih prostorov, na sestave izvajalskih skupin, na izvajalske in pevske tehnike, prav tako pa tudi na vprašanja, kakšno je bilo v danem okolju lokovanje, fraziranje, okraševanje. Vse to glasbenozgodovinopisno raziskovanje, katerega izsledki omogočajo branje glasbenih zapisov v njihovih zvočnih in izvajalskih kontekstih, si postavlja za cilj zgodovinsko čimbolj verno rekonstruiranje glasbe, kakršna je v preteklosti v resnici zvenela.<sup>4</sup> S povsem drugačnimi vprašanji v zvezi z interpretiranjem pa se ukvarja psihologija glasbe. Kolikor je mogoče soditi iz površinskega pregleda, je usmerjena predvsem pozitivistično. Tako se posveča vprašanjem tehnične dovršenosti instrumentalistov, zlasti pianistov, in z vprašanji procesov, preko katerih se glasbeno doživljanje pretvarja v telesne gibe in zvok; nadalje presoja konstantnost oz. spremenljivost časa interpretacije danega dela pri istem interpretu; raziskuje naravo sodelovanja in interakcije med dvema istočasno nastopajočima interpretoma. Ukvarja se tudi z vprašanji interpretativne izraznosti in med drugim ugotavlja: dejstvo, da isti interpret isto delo enako izvaja, ne pomeni, da si je zapomnil tempo, dinamiko itd., pač pa, da izhaja iz vedno iste

<sup>2</sup> O zgodovini historično avtentičnega izvajanja se je mogoče poučiti v delu: HASKELL, HARRY, *The Early Music Revival*, London 1988; zanimiva je tudi Brownova razprava: BROWN, HOWARD M., "Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement", *Authenticity and Early Music*, ur. NICHOLAS KENYON, Oxford 1988, str. 27–56.

<sup>3</sup> Eugène Cardine: "Ali ni za glasbenika nekaj samoumevnega, da poskuša razumeti in izvajati gregorijanski koral tak, kot je bil skomponiran?" Gl. CARDINE, EUGÈNE, *La Sémologie Grégorienne*, prevedeno po prvi objavi besedila v delu GÖSCHL, JOHANNES B., *Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz*, I, Dunaj 1980, str. I.

<sup>4</sup> Osrednji tok glasbenozgodovinopisnega razpravljanja o glasbenem interpretiranju je razviden v tridesetih letnikih revije *Early Music*.

predstave o glasbenem delu. Nadalje se psihologija ukvarja z vprašanji vizualnega in korelacije tega z izraznimi funkcijami posamičnih delov interpretirane kompozicije itd.<sup>5</sup> Poleg zgodovinopisno in psihološko usmerjenih raziskav pa je glasbeno interpretiranje tudi predmet glasbenoestetskega in glasbenofilozofskega razpravljanja. Kaj je interpretacija v razmerju do glasbenega dela, kaj je njegov smisel, so v prvi vrsti glasbenoestetska vprašanja, saj se jim je mogoče približati le z miselnim aparatom, ki se je izoblikoval v okviru tradicije filozofskoestetskega razpravljanja o glasbi. Kot si je mogoče predstavljati, se glasbenoestetsko razpravljanje o interpretiranju pogosto navezuje na glasbenozgodovinopisne raziskave, zastavljajoč si vprašanje o njihovem smislu.

Pričujoči spis želi uvesti v probleme teoretičnega razmišljanja o glasbenem interpretiranju, ki sodi z ozirom na pojmovni svet, ki se ga poslužuje, v področje glasbene estetike in filozofije glasbe. V tem smislu so v njegovem osrednjem delu podana in komentirana razmišljanja in izpeljave nekaterih izbranih razprav, objavljenih v zadnjih dveh desetletjih, ki se na teoretični način soočajo z vprašanji glasbenega interpretiranja, zlasti z vprašanjem njegove možne ali nemožne zgodovinske avtentičnosti. V miselnem ozadju razpravljanja o glasbenem interpretiranju pa so v zadnjem delu spisa nadalje razvite in med sabo povezane nekatere misli in izpeljave, predstavljene v njegovem drugem delu. Kratko je vsebino zadnjega dela spisa mogoče izraziti v obliki treh tez: 1. Glasba se v tem, da je interpretativna umetnost, v bistvu ne loči od drugih umetnosti. 2. Rekonstrukcija zgodovinsko avtentične zvočnosti sama po sebi ne vključuje glasbenega smisla. 3. Interpretacije so po svoji bitnosti intencionalna dejanja.

## Pogledi

Med drugimi se je z vprašanjem razmerja med glasbenim delom in njegovimi izvedbami ukvarjal tudi *Thomas Carson Mark*, ki ga je zaradi večje preglednosti skrčil na področje klavirskih interpretacij. V uvodnem delu razprave o "filozofiji" klavirske igre<sup>6</sup> se Mark v smislu analitičnega filozofiranja najprej poigrava z razmerji med osnovnimi pojmi svojih razmislekov, opozarjajoč na izmuzljivost pojma glasbenega dela in uvajajoč osrednje vprašanje svoje razprave, vprašanje o tem, kaj so interpretacije. Glasbeno delo je po Marku nekaj takega, kar ima lahko neskončno veliko dejanskih, prek čutov dostopnih uresničitev, izvedb, instanc. Vendar pa glasbeno delo le vrsta lastnih instanc. Če bi bilo tako, bi se o Schubertovi Deveti simfoniji lahko govorilo šele od leta 1844 dalje, ko je bila prvič izvedena. Po Marku tudi partitura ni jamstvo obstoja glasbenega dela, saj si je mogoče misliti improvizirano, nenapisano sonato, ki more biti glasbeno delo tudi brez glasbenega zapisa. Nadalje Mark uvede razločevanje med instanco dela in njegovo interpretacijo: instanca je le uzvočitev tistega, kar je zapisano v partituri, interpretacija pa nujno dejanje, nekaj, kar nekdo v trenutku izvajanja stori.<sup>7</sup> Chopinova etuda, uresničena na mehanični način, npr. z valjem z ustreznimi žeblički, ki bi, vstavljen v klavir, proizvedel v Chopinovem zapisu določene tone, ne bi bila njena izvedba, bila pa bi njena instanca. Zdelo bi se, da so izvedbe in instance, ki jih torej ni mogoče enačiti z glasbenim delom, potrebne zato, da je glasbena dela mogoče spoznati; da ni tako, je razvidno iz dejstva, da je glasbe-

<sup>5</sup> "Psychology of music", *The New Grove*, 20, London 2001, str. 546–548.

<sup>6</sup> MARK, THOMAS CARSON, "Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of Performance", *Philosophy and Phenomenological Research*, XLI, 1980, str. 299–324.

<sup>7</sup> Na podoben način, le da izhaja iz glasbenega življenja, prakse, ločuje izvajalce od interpretov tudi Stravinski: STRAVINSKI, IGOR, *Glasbena poetika*, prev. MARIJA BERGAMO, Ljubljana 1997, str. 84.

na dela možno tudi tiho brati, tako kot literarna besedila. Ob tem Mark pripominja, da z ozirom na to, kako umetniško delo dejansko živi, razlika med glasbo in literaturo ni tako velika, kot se navadno misli. Vendar pa zahteva branje glasbenega dela določeno z izkušnjo pridobljeno znanje, saj je pri branju glasbenega zapisa treba vedeti, kako se zapisano sliši, to pa predpostavlja izkušnje s toni. Brati je torej mogoče le zato, ker tisti, ki to more, iz realne izkušnje z zvokom ve, kako kaj zveni. To pa pomeni: čeprav je glasbeno delo mogoče spoznati brez instance in brez izvedbe, ni mogoče, da bi vsa glasbena dela obstajala brez izvedb, se pravi, da bi glasba obstajala brez dejanskega zvoka in izkušenj z njim. A ker velika večina ljudi ne bere partitur, se smisel izvajanja in interpretiranja vendarle kaže v tem, da se prek interpretacij, instanc spoznavajo glasbena dela. V nadaljevanju Mark skuša dokazati, da ni tako.

Pri reševanju problema, kaj so interpretacije in čemu služijo, se Mark poslužuje analogije s področja govora, in sicer analogije s citatom (quotation), ki je na prvi pogled nekaj primerljivega instanci ali interpretaciji glasbenega dela. Citat mora po Marku izpolnjevati tri pogoje, da bi ga bilo mogoče imeti za citat: vsebovati mora iste besede kot citirana izjava sama, narejena v preteklosti; vsebovati jih mora hote, saj izjava, ki slučajno sovpadla z neko preteklo izjavo, ni citat; slednjič mora biti tudi citiranje samo namerno citiranje. (Razložek med drugim in tretjim pogojem iz Markovega pisanja ni povsem razviden.) Ti trije pogoji imajo vzporedje v glasbeni izvedbi: izvedba mora vsebovati tisto, kar je v glasbenem zapisu in to mora vsebovati hote, saj zaigrana ali zapeta melodija, ki bi slučajno sovpadala z nekim glasbenim zapisom, ni njegova izvedba; slednjič mora biti izvedba hoteno igranje izbrane kompozicije. Vendar pa samo glasbeno citiranje po Marku še ni interpretiranje. Da bi dognal, kaj je interpretacija (performance), se Mark vpraša po razliki med citiranjem in izjavljanjem, zatrjevanjem (asserting). Za zatrjevanje, izjavljanje je mogoče uporabiti že izrečene besede in ob zavesti, da so bile že izrečene, z njihovim citiranjem torej, je zatrjevanje hkrati tudi citat. Isto je mogoče povedati v obratni smeri: Citat sam po sebi govorno ni dejaven; obrnjen je nazaj, v trenutek, ko so bile citirane besede prvič izrečene ali zapisane. Če pa je citat izrečen kot zatrdilo, kot nova, v trenutku izreka veljavna izjava, je govorni akt, s katerim govorec, kljub temu, da zavestno citira, nekaj pove. Pri tem je bistven govorničev namen: zatrdilo, četudi je citat, je zatrdilo le, če govorec hoče, da je razumljeno kot zatrdilo in če ga poslušalec sprejme kot zatrdilo, četudi ga prepozna kot citat. Z ozirom na to, da nastopi citat kot izjava v novi govorni situaciji, ni težko razumeti, da lahko dobi nov pomen, različen od tistega, ki so ga imele iste besede v trenutku, ko so bile izrečene ali zapisane prvič.

Vse to je mogoče prenesti na glasbeno interpretiranje: Izvajano glasbeno delo je citat; a da bi bila njegova izvedba interpretacija, mora biti tudi izjava tistega, ki ga izvaja. Pri tem je pomemben namen: interpret mora hoteti, da je njegovo izvajanje razumljeno kot zatrdilo in poslušalec mora verjeti, da posluša zatrjevanje. Kot skuša govorec s svojo izjavo, ki je lahko citat, izzvati v poslušalcu prepričanje, da stvari so tako, kot zatrjuje, celo v primeru, da tega sam ne verjame, tako skuša postopati tudi glasbeni interpret. Interpretacija mora biti takšna, da poslušalec lahko reče: "Tako je. Tako stvari glasbeno so." Interpretacija je torej citat, ki je hkrati trditev, izjava z določenim namenom, in taka lahko privzame v trenutku svojega udejanjenja nove pomene.

V nadaljevanju se Mark osredotoči na namernost, intenco kot bistveno lastnost glasbene interpretacije, s katero je mogoče razložiti dejstvo, da morejo biti interpretacije danega glasbenega dela različne. Zopet si pomaga z govorno analogijo. Pri zatrjevanju je zatrjevalec prepričan, da je tisto, kar zatrjuje, res in s svojim zatrdilom hoče napraviti določeni učinek. Če le mehanično ponavljam določeno besedilo – npr. otroško pesmico, ki uči, koliko dni je v katerem mesecu, da bi se osvestil, da jih ima avgust enaintride-

set – ponavljanje kot govorni akt ni zatrjevanje, čeprav je vse, o čemer pesmica govori, res. Podobno je pri glasbeni izvedbi: samo mehanično igranje brez namernosti ni interpretiranje. Prav intenca pomaga razumeti spolzki koncept interpretacije. Z intenco, namero izgovorjene besede morajo imeti smisel. Ta smisel ni razlaga citiranih besed, ni sodba o originalni izjavi, ni pogled na citirane besede od zunaj. Ta smisel je tisto, kar govorec v izgovorjenih in citiranih besedah v trenutku govornega akta vidi sam in kar želi z njimi reči. Glasbena analogija intencionalnega citiranja je interpretacija z lastnim glasbenim smislom in lastno namero. Glasbena interpretacija mora imeti smisel, ki ga interpret sam sprevidi, najde v interpretiranem delu in ki ga z namenom prepričati druge poda v interpretativnem aktu. Interpret Brahmsa ne pove svojega mnenja o Brahmsovi skladbi, pač pa poda tisto, kar čuti in verjame, da je imel Brahms v mislih. Ob tem ni nujno, da je glasbeni smisel interpretacije isti kot smisel, ki ga je v svojem delu videl skladatelj in prav tako ni nujno, da najdejo različni interpreti v istem glasbenem delu isti pomen. S tem pa je mogoče razložiti, zakaj so si interpretacije različne. Markovo razpravljanje se izteče v ugotovitev, da sta glasbeno delo, kompozicija in njena interpretacija dvoje umetniških del, povezanih na mnogoobrazen in zapleten način.<sup>8</sup>

Mark se ne sprašuje niti o historično avtentičnem niti o tem, zakaj natančneje so si interpretacije različne. Tem vprašanjem se je posvetil *Gary Tomlinson*, ki je izdelal teorijo, s katero je mogoče razložiti, zakaj so si interpretacije istega glasbenega dela nujno različne in odkod prihaja tisto, zaradi česar se ločijo.<sup>9</sup> Iskanje zgodovinsko avtentične interpretacije danega glasbenega dela je po Tomlinsonu upravičeno le, če verjamemo, da se s tem približamo avtentičnemu pomenu. Vendar pa avtentični pomen, kot opozarja Tomlinson, ne more biti tisto, kar so v dano glasbeno delo položili njegovi ustvarjalci ali zgodovinska publika; z ozirom na zgodovinsko razdaljo more biti le to, kar si sodobni poustvarjalci mislijo ali verjamejo, da je njegov avtentični pomen. To pa je lahko vedno nekaj drugega. Teoretično Tomlinson razloži možnost različnih interpretacij z osnovnimi postavkami klasične semiotike, ki je obvladovala in še obvladuje velik del humanistične tradicije v zadnjem stoletju: Posamični znak sam zase nima nobenega pomena. Pomene dobijo znaki šele v igri medsebojnih odnosov: z medsebojnimi odnosi znakov nastane kontekst in posamični znaki morejo dobiti določeni pomen šele znotraj svojega konteksta. Pomen znaka je tako nujno le kontekstualni pomen in prav zato se s širjenjem, bogatenjem konteksta – vsega tistega, v čemer dani znak dejansko obstoji – poglabljajo, izostrujejo ali spreminjajo tudi pomene posamičnih znakov. Akt osmišljanja ali opomenjenja je torej recipročni, obojestranski proces: hkrati ko znak dobi pomen iz konteksta, v katerem se pojavi, kontekst tudi razširi in spremeni.<sup>10</sup>

V smislu prikazanih postavk se Tomlinsonu ukvarjanje z zgodovino kaže kot neke vrste pogovor med zgodovinarjem in preteklostjo. Zgodovinar raziskuje, spoznava, rekonstruira pretekle kontekste, ki pa jih nujno razumeva le tako, da jih sprejme v svoj lastni kontekst. Razumevanje znaka iz preteklosti je njegova prilagoditev tistemu, kar v zgodovinarju že je. Objektivnosti ni. Tomlinson pravi, da je delo zgodovinarja v določenem smislu podobno delu kulturnega antropologa. Tudi ta si prizadeva vzpostaviti pogovor med različnimi sočasno obstoječimi konteksti, in sicer v prepričanju, da je cilj in smisel kulturne antropologije širjenje človeškega diskurza sploh.<sup>11</sup> Zgodovinar širi diskurz v časovno globino, pri čemer so pomeni znotraj preteklih kontekstov tisto, kar si

<sup>8</sup> V zadnjem delu razprave Mark razmišlja še o pomenu virtuoznosti.

<sup>9</sup> TOMLINSON, GARY, "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music", *Authenticity and Early Music*, ur. NICHOLAS KENYON, Oxford 1988, str. 115–136.

<sup>10</sup> Nav. delo, str. 118.

<sup>11</sup> Tomlinson se sklicuje na Clifford Geertz; nav. delo, str. 119.

predstavlja, da bi mogli biti. Pomen znaka iz preteklosti zaživi šele v kontekstu, ki ga zgodovinar zanj rekonstruira; a ta kontekst je hkrati nujno del zgodovinarjevega lastnega konteksta, ki postaja ob dialogu s preteklostjo večji in bogatejši. Iz tega sledi, da je pomen, smisel danega glasbenega dela iz preteklosti, kot si ga lahko predstavljamo, po eni strani v njem samem, v obsegu od njegovega prvega do njegovega zadnjega tona, po drugi strani pa v vsem tistem, kar glasbeno delo obkroža. Toni sami kot znaki nimajo pomena in smisla razen v kontekstu celotne kompozicije. A tudi celotno kompozicijo je na višji ravni mogoče razumeti kot znak, ki ima svoj smisel v širšem kontekstu, ki si ga lahko zamišljamo kot glasbenozgodovinsko okolje, v katerem je delo nastalo. Kompoziciji kot celoti daje smisel šele ta. A slednjič je rekonstruirani glasbenozgodovinski kontekst tisto, kar si zamišljamo, da bi lahko bil, saj je nujno le razpršina v kontekstu, ki ga nosi v sebi zgodovinar oz. interpret.

S to izpeljavo je Tomlinson po eni strani opravičil vsakršno zgodovinsko raziskovanje in študij zgodovinsko avtentičnega glasbenega interpretiranja, po drugi strani pa rešil svobodo interpreta. Sodobni interpret lahko spoznava pretekle kontekste. Lahko si zamišlja smisle interpretiranega dela, ki so tudi v njegovem zgodovinskem okolju mogli biti različni, saj si ni težko predstavljati, da skladateljev kontekst ni bil nujno isti kot kontekst njegovega interpreta, in da je bil ta zopet lahko nekaj drugega kot kontekst zgodovinske publike. A hkrati so pretekli konteksti, kot si jih interpret more zamišljati, tudi del njegovega lastnega: so le tisto, kar si misli, da so bili. Interpret vzpostavlja tako dialog s preteklostjo, hkrati pa ostaja on sam.

Vzorčni primer rekonstruiranja preteklega konteksta, ki ga Tomlinson podaja v nadaljevanju, se ne nanaša na glasbeno interpretiranje, pač pa na miselno okolje, v katerem je nastal "Orfeo", glasbenogledališka predstava Angela Poliziana, igrana oz. peta leta 1480 v Mantovi. Glasba predstave ni ohranjena in morda je bila zgolj improvizirana v smislu sočasnih glasbenih formul za improvizirano petje posamičnih pesniških oblik. Vloga Orfeja je v predstavi pel Baccio Ugolini, dober znanec humanista in filozofa Marsilia Ficina, prevajalca in komentatorja Platona in antičnih novoplatonističnih filozofov. Ficino si je kot poznavalec antične filozofije ustvaril obsežno kozmološko platonistično-magično vizijo stvarstva, v kateri je imela svoje mesto tudi glasba. V duhu novoplatonistične filozofije je glasbi pripisal moč, po kateri naj bi človeka dvigala k višjemu, k nebeški lepoti, kot si jo je zamišljala novoplatonistična filozofija; hkrati ji je pripisal tudi magično zdravilno moč in znano je, da je v tem smislu sam praktical petje ob spremljavi lire da braccio. Zdi se, da je pel antične grške himnuse, za katere je doba verjela, da so Orfejevi. Ves ta miselni kontekst je bil gotovo znan Ugoliniju in zelo verjetno je na predstavi leta 1480 razumel sebe kot pevca, katerega petje naj bi imelo v smislu Ficinijeve vizije posebno magično in odrešilno moč.

Tomlinson se je s študijo izbranega primera, "case study" in njej sledečim zaključkom odmaknil od glasbenega interpretiranja v osnovnem pomenu izraza. Svoje razpravljanje namreč zaključuje z mislijo, da je smisle glasbe treba iskati zunaj glasbenih del samih; iskati jih je treba v tistih diskurzih, iz katerih so izšla. Vendar je njegov teoretični model mogoče aplicirati tudi na glasbeno interpretiranje samo: historično "avtentična" glasbena interpretacija bi, sledeč Tomlinsonu, mogla podati tisti glasbeni smisel, ki ga sodobni interpret najde ob tem, ko si zamišlja interpretacijo, kakršna naj bi obstajala v zgodovinskem okolju, v katerem je delo nastalo.

Tomlinson se očitno zaveda, da ni zgodovinske objektivnosti, na področju glasbene interpretacije pa ne historične avtentičnosti. Glasbeno delo oz. njegov pomen sta zanj nekaj, kar je treba vedno znova določiti oz. najti. Prav nasprotne možnosti pa išče platonistično usmerjeno glasbeno filozofiranje. Sam glasbeni platonizem, kakršen obstoji v



glasbenofilozofski misli zadnjih desetletij, nikakor ni nadaljevanje antične platonistične teorije glasbenega etosa, ki je v različnih oblikah obstajala tudi v misli novodobnih stoletij, med drugim tudi kot teorija afektov. Bolj kot to je razmišljanje o bitnosti glasbenih del, utemeljeno na platonistični metafiziki oz. izpeljano iz pojmov, s katerimi je Platon razlagal razmerje med svetom idej in čutno zaznavnimi predmeti realnega sveta. Zdi se, da je temeljna značilnost platonističnega razpravljanja o glasbi prepričanje, da glasbenega dela ni mogoče zvesti na vrsto izvedb in množico kopij njegovega glasbenega zapisa; glasbeno delo naj bi bilo prisotno in določeno z nečim drugim in kopije partitur in izvedbe naj bi bile le njegove instance. A če glasbeno delo ni niti v izvedbah niti v partiturah, se zastavljajo nadaljnja vprašanja: kje obstoji in kako, kaj je njegova bitnost, kaj njegova identiteta, kdaj in kako nastane, če je sploh mogoče govoriti o njegovem nastanku itd. Kot je mogoče pričakovati, dajejo razpravljalci na ta vprašanja različne odgovore.<sup>12</sup>

Kot je bilo omenjeno, vključuje platonistično razmišljanje o glasbi tudi razpravljanje o razmerju med glasbenim delom in njegovimi interpretacijami. S tem vprašanjem se je ukvarjal tudi *Peter Kivy*, in sicer v vrsti esejev, zasnovanih kot polemični odgovori drugim razpravljalcem.<sup>13</sup> Prav zaradi takšne oblike je Kivyjevo gledanje na odnos med glasbenim delom in njegovimi interpretacijami treba izluščiti in sestaviti iz vrste obravnava ožje zamejenih vprašanj. Iz Kivyjevega pisanja je razvidno, da je prepričan, da glasbena dela obstojijo, da so samostojne bitnosti in da imajo svojo identiteto: tisto, zaradi česar so, kar so, in s čimer so določena. Takšno pojmovanje je izraženo zlasti v njegovem eseju o izvajalski zvestobi hotenju ne več živčih skladateljev.<sup>14</sup> Zdi se, da si Kivy predstavlja, da so glasbena dela, bolj kot da bi bila ustvarjena, na neki način odkrita in da so skladatelji, bolj kot da bi bili njihovi ustvarjalci, njihovi odkritelji. Kot poudarja, je razmerje med izumom in odkritjem v filozofiji znanosti zapleteno, saj izum navadno vključuje tudi odkritje, se pravi sprevid nečesa, kar je bilo že poprej, le da tega še nihče ni opazil. Tudi v glasbi je mogoče govoriti o odkritjih: Tristanov akord je za Kivya gotovo odkritje, saj je njegovo bistvo – če ga skušamo imenovati z drugimi besedami kot Kivy – v sprevidu drugačne notranje konstelacije tonov tudi pred sredino 19. stol. znanega akorda. Ker pa je Tristanov akord možen le v glasbenem jeziku določenega Wagnerjevega dela, je tudi to delo mogoče videti kot odkritje.<sup>15</sup> A čeprav Kivy dopušča možnost, da so glasbena dela odkrita, se ne spušča v metafiziko njihovega modusa bivanja pred njihovim skladateljskim odkritjem.

Kivy v svojem pisanju ne pove, kaj glasbeno delo je, pač pa govori o tem, s čim je določeno. Pogled na to vprašanje je izčistil v obliki odziva na pisanje sicer tudi platonistično usmerjenega Jerrolda Levinsona, ki pojmuje kot konstitutivni del identitete glasbenega dela tudi njegovo instrumentacijo.<sup>16</sup> Kivy je nasprotno prepričan, da je identiteta glasbenega dela le v njegovi tonski strukturi: v samih tonih in njihovih medsebojnih odnosih. Glasbeno delo ne izgubi svoje identitete, če ga transponiramo, niti je ne izgubi, če ga orkestriramo ali prenesemo na drugi instrument ali ansambel. Bachova fuga je vedno to, kar je, najsi je igrana na enem od glasbil s tipkami, za kakršno je bila napisana, ali pa jo igra pihalni trio. Posebno ekspresivna mesta v glasbenih delih, poverjena dolo-

<sup>12</sup> Vzorčni primer platonističnega koncepta glasbenega dela, kot si ga je zamislil Jerrold Levinson, je podan v delu: GOEHR, LYDIA, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992, str. 44–68.

<sup>13</sup> KIVY, PETER, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge 1993, str. 33–133 (poglavje "Work and performance"). Kivy je kasneje posvetil celotno monografijo vprašanju glasbenega interpretiranja: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performances*, Ithaca 1995. Njena vsebina tu ni upoštevana.

<sup>14</sup> "Live performances and dead composers: On the ethics of musical interpretation", nav. delo, str. 95–116.

<sup>15</sup> "Platonism in music: A kind of defense", nav. delo, str. 38–46.

<sup>16</sup> "Orchestrating Platonism", nav. delo, str. 75–94.

čenemu glasbilu, za katera bi se zdelo, da imajo svojo izraznost prav v izbiri določenega instrumenta, so po Kivyjevem mnenju ekspresivna, tudi če niso igrana s predvidenim instrumentom; njihova ekspresivnost je v tonski strukturi sami in izbrani instrument jo le podčrtava oz. se je zdel skladatelju z ozirom na naravo ekspresivnosti najprimernejši. Tako je mogoče reči, da je dana kompozicija slabo instrumentirana, da je igrana na neprimernih glasbilih, da je slabo izvedena, da je njena transpozicija neustrezna; nikakor pa ni mogoče reči, da bi bila z vsemi temi spremembami zanikana njena istovetnost. Še vedno je ista Bachova fuga. Identiteta kompozicije je torej v tonski strukturi sami, določeni in fiksirani z glasbenim zapisom, ki lahko vsebuje tudi druga določila, čeprav za identiteto kompozicije niso bistvena (izbira instrumentov, dinamika, tempo, agogika itd.).

Iz prikazanega je že mogoče videti platonistične obrise Kivyjevega razmišljanja: Glasbena dela so skladateljska odkritja, določena s tonsko strukturo in fiksirana v partiturah. Kot odkritja so v bistvu neodvisna od glasbenega zapisa, ki je le način njihove objave, način, prek katerega so dostopna. Izgubljena ali nikoli napisana kompozicija sicer ni izvedljiva, a kljub temu si je mogoče predstavljati, da obstoji kot ideja (v platonističnem smislu). Ob vsem tem je razumljivo, da Kivy pojmuje glasbene interpretacije kot nekaj, kar je v podrejenem odnosu do glasbenega dela kot ideje in njegovega pomena. Kot pravi sam, so interpretacije v odnosu do glasbenega dela kot primerki, v fizičnem svetu obstoječe množice istovrstnih stvari v odnosu do ideje.<sup>17</sup> Interpret torej ne more drugače, kot da prek glasbenega zapisa uresniči in udejani pomen glasbenega dela; a katera koli interpretacija je le ena od njegovih instanc.

Prav zaradi takšnega razumevanja glasbenega dela je Kivy problematiziral historično avtentično interpretiranje,<sup>18</sup> saj je prišel do spoznanja, da ni združljivo s tistim interpretiranjem, ki izhaja iz iskanja pomena glasbenega dela samega. Na prvi in površinski pogled bi se sicer zdelo, da je zgodovinska avtentičnost varuh identitete glasbenega dela, saj upošteva zvočni in izvajalski kontekst, vendar po Kivyju ni tako. Zgodovinska avtentičnost je v rekonstruiranju v preteklosti dejansko zvenečega; tako naj bi bila npr. verna obnovitev tistega, kar so leipziški meščani slišali leta 1727, ko je Bach izvedel svoj Matejev pasijon. Vendar: Bach je imel lastno predstavo o svojem delu in gotovo je imel ob njegovi izvedbi določeni interpretativni namen. Ali je leipziška praiizvedba ta namen dosegla? Ali je bila najboljša možna, ali je bila brez napak, ali je ustrezala tistemu, kar je Bach dejansko hotel? Na ta vprašanja ni mogoče odgovoriti pritrdilno, kar pomeni: tisto, kar se je dejansko slišalo v Leipzigu ali kjer koli, ne more veljati za sodobno izvajalsko normo. Vendar je problem po Kivyju še globlji: Bachovo glasbo je danes mogoče slišati kot anticipiranje tistega, kar so naredila kasnejša obdobja, a ljudje iz prve polovice 18. stol. je niso mogli slišati tako. To pomeni: tudi če se natančno rekonstruirajo stare interpretacije, glasbe še vedno ni mogoče dojeti na tisti način, kot so jo njeni sodobniki. Če pa bi Bachovo glasbo že mogli slišati z ušesi ljudi izpred tristolet, bi se lahko zgodilo, da bi bili do nje morda celo brezbrizni, tako kot so bili leipziški meščani.

Historična avtentičnost je po Kivyju problematična še v nečem drugem. Izvedba danega dela iz preteklosti se sicer more bolj ali manj približati tistemu, kar je v zgodovini v resnici zvenelo, pač v odvisnosti od stopnje glasboslovnega vedenja, in tako si je mogoče zamisliti interpretacijo Matejevega pasijona, ki bi bila bolj ali manj blizu Bachovi. Vendar pa historično avtentična izvedba, ki je predvsem rekonstrukcija na zgodovinsko-pisnem znanju zamišljene prvotne izvedbe, po Kivyju v nečem ne more biti avtentična:

<sup>17</sup> " ... that works are universals, or types, or kinds, performances related to them as particulars, tokens, or instances." Nav. delo, str. 75.

<sup>18</sup> KIVY, PETER, *The Fine Art of Repetition*, str. 117–133 ("The 'historically authentic' performance").

Ko je Bach izvajal Matejev pasijon, gotovo ni "rekonstruiral izvedbe 18. stol.", pač pa je ustvarjal njegovo interpretacijo. Ob tem ni slepo sledil določenim normam, ki jim mora slediti rekonstrukcijska izvedba, prej jih je kršil. Njegova interpretacija je gotovo stremela k muzikalnosti, prepričljivosti, gotovo je bila živa in interpretativno domiselna. Vse te lastnosti pa historično avtentične interpretacije včasih tudi pogrešajo, saj težijo k nečemu drugemu. Rekonstrukcijske izvedbe se morajo pogosto odpovedovati prosti in neomejeni interpretativni umetniški fantaziji in v tem pogledu gotovo niso primerljive s tistimi, ki so v zgodovini dejansko zvenele. Interpretiranje, ki sledi glasbenemu delu in njegovemu pomenu samemu, se po Kivyjevem mnenju ne more omejevati na rekonstruiranje starih izvedb.<sup>19</sup>

### Interpretacija kot intencionalno dejanje

Ko Thomas Carson Mark vzporeja glasno in tiho branje besedila z igranjem glasbenih del in njihovim branjem, izrazi prepričanje, da med glasbo in literaturo z ozirom na način njunega pojavljanja ni tako velike razlike, kot se navadno misli. Markovo misel je mogoče razvijati dalje. Literarno delo, roman se more brati povsem prosto: vsakdo lahko samosvoje doživlja prikazani splet dogodkov in usod z ozirom na lastna doživetja in izkušnje, kar pomeni, da ga lahko interpretira po svoje. Tudi ob likovnem delu je opazovalec prost. Vidi ga, kot ga more ali kot ga hoče videti, pri čemer lahko vzpostavlja proste povezave: na isti sliki se lahko osredotoči enkrat na usklajevanje barv, drugič na kompozicijo figur, tretjič na način prenosa resničnosti v slikarsko iluzijo itd. Enako je z glasbo. Tudi glasbeno delo je mogoče prosto brati ali igrati, ga razumevati in interpretirati na različne načine: na danem mestu kompozicije je mogoče izslišati in izpostaviti sicer zakrito melodično linijo ali pa jo pustiti v ozadju; le z malenkostno nepredpisano dinamično nianso je mogoče ustvariti vtis, kot da se je nepričakovano odprlo novo obzorje, a tak postopek je mogoče tudi izpustiti; z doživetim akcentuiranjem, četudi ni predpisano, je mogoče vzpostavljati nove, tudi nenavadne povezave med posamičnimi sintaktičnimi deli kompozicije, kot je mogoče to tudi opustiti; rahla dinamična izpostavitve tona, za katero ni nujno, da bi bila označena v partituri, spremeni barvni spekter sozvočja in da kompoziciji drugačen odtenek itd. itd. V tem, da je interpretativna umetnost, se glasba v jedru ne razločuje od drugih umetnosti; od drugih umetnosti se loči le v načinu, kako je v dejanskem življenju prisotna. Ob branju literarnega dela (če ni uprizoritev drame) je vsak bralec tudi svoj lastni interpret, v glasbenem življenju pa je interpretacija zaupana poklicnim interpretom, ki svoje interpretacije, kar pomeni svoja razumevanja in slišanja, posredujejo drugim. A če si zamislimo, da lahko ustrezno izurjeni sam bere glasbeni zapis, ob čemer si ga nujno tudi interpretira, je njegovo branje povsem primerljivo s prostim branjem literarnega dela.

Zahteva, da je v literarnem delu nekaj treba razumeti na določeni način in ne drugače, je lahko tudi krnjenje bralčeve proste umetniške fantazije. Če se glasbeni interpret sme primerjati s svobodnim bralcem, bi moral biti ob svojem podoživljanju glasbenega dela enako prost. To bi pomenilo, da bi se v interpretativnem aktu ravnal po svoji predstavi in svojem hotenju. A tako gledanje je, vsaj na površini, v nasprotju z zahtevami zgodovinsko avtentičnega interpretiranja.

<sup>19</sup> Na podoben način je težnjo po historični avtentičnosti zavrnil tudi R. Scruton: Dokler je glasba preteklosti del določene kulture, kot je npr. Bachova glasba del današnje, je nujno tudi izhodišče različnih interpretacij. Šele izguba stika z njo privede do dvoma o tem, kako bi jo bilo treba izvajati, in do iskanja odgovora v rekonstruiranju starih izvedb. SCRUTON, ROGER, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, str. 447–450.

Ob nekaterih historično avtentičnih interpretacijah se vzbuja vtis, da so bolj kot interpretacije glasbenih del poskusi rekonstruiranja glasbenih dogodkov preteklosti. Zdi se, da si ne zastavljajo vprašanja, kako interpretirati glasbeno delo, npr. Matejev pasijon, srednjeveško liturgično dramo, pač pa, kako čim bolj verno rekonstruirati izvedbo iz časa, v katerem je delo nastalo, se pravi, kako čim bolj verno rekonstruirati pretekli glasbeni dogodek, npr. srednjeveško uprizoritev liturgične drame. Koncert s tako izvedbo postavlja sodobno publiko predvsem v vlogo opazovalca uprizoritve obnovljenega koncerta iz preteklosti in šele v drugi vrsti ji omogoča, da spremlja interpretirano delo samo, včasih pa ji s tem, ko se osredotoča na obnovev glasbenega dogodka, poslušanje kompozicije celo otežkoča.

Gotovo si v današnjem glasbenem življenju ni mogoče predstavljati interpretiranja glasbe, zlasti tiste izpred sredine 18. stol., brez glasbenozgodovinskega vedenja o tem, kakšni so bili zvočni in izvajalski konteksti njenih zapisov. Vendar je treba pritrditi Tomlinsonu in Kivyju: iskanje historično avtentičnega interpretiranja je utemeljeno le, če je hkrati tudi odkrivanje glasbenega smisla. Kaj je ta smisel, je pri tem drugo vprašanje. Interpretacija kompozicije mora torej sprevideti njen smisel; a odkrivanje njenega smisla ni isto kot odkrivanje historično avtentične zvočnosti in rekonstruiranje nekdanjih izvedb. Čeprav sta iskanje zgodovinsko avtentičnega igranja in iskanje glasbenega smisla v dejanskem glasbenem življenju prepleteni in sočasno potekajoči dejavnosti, si nista enakovredni. Iskanje glasbenega smisla lahko privede do zgodovinsko avtentične interpretacije, in obratno: tudi študij zvočnega in izvajalskega konteksta lahko privede do glasbenega smisla igrane kompozicije. A rekonstrukcije zgodovinskih izvedb same po sebi še niso jamstvo glasbene smiselnosti.

Interpretacija je, kot poudarja Mark, dejanje: nekaj, kar nekdo naredi, in sicer z določenim namenom. V dejanskem glasbenem življenju so interpretacije sicer največkrat pripravljene vnaprej: pianist vadi in izdela interpretacijo, ki vključuje določeno agogiko, dinamiko itd., dirigent jo pripravi na vajah z orkestrom in predstavi na koncertu. Tako pripravljena interpretacija je lahko mnogokrat izvedena, ponovljena, posneta pa je v povsem enaki obliki dostopna kadar koli. Vendar se je pri teoretičnem razpravljanju o glasbenem interpretiranju treba osredotočiti na bistveno in odmisлити pri tem vse kontingentno. Če odmislimo torej nebstvene lastnosti dejanskega glasbenega življenja: dejstvo, da interpretacije nastajajo z ustreznimi pripravami in da se morejo ponavljati, se interpretacije kažejo kot enkratna in nepredvidljiva dejanja. Čeprav je pianist interpretacijo pripravil vnaprej, je njegovo igranje – kot dejanje z določenim hotenjem, ki se izpolnjuje v čisto določenih okoliščinah; kot namerni, intencionalni akt s hotenim učinkom – nekaj, kar je odvisno od trenutka igranja, saj se v umetniškem zanosu pianist lahko tudi oddalji od gole predstavitve tistega, kar je pripravil. S tem je njegovo igranje v jedru nepredvidljivo in v jedru tudi neponovljivo, saj se ob naslednji izvedbi, tudi če je zelo podobna prejšnji, lahko prepusti drugačnemu navdihu. Vsekakor je naslednja izvedba, četudi je zgolj ponovitev prejšnje, nujno drugo interpretativno dejanje. A ne le, da interpretacije kot intencionalna dejanja niso predvidljive; tudi obnoviti in rekonstruirati jih ni mogoče. Vse, kar od dane interpretacije ostane, je strogo vzeto le spomin ali pa vtis, učinek, ki ga je imela na poslušalce. Tudi če se kdo vzoruje pri preteklih interpretacijah in jih kopira, je njegova domnevno obnovljena interpretacija novo interpretacijsko dejanje z lastnim hotenjem.

Tako gledanje vzpostavlja drugačen odnos med skladateljem in interpretom, oz. med glasbenim delom in njegovimi interpretacijami. Če je interpretacija dejanje z lastnim hotenjem, je v nekem sicer težko določljivem smislu neodvisna od glasbenega dela, čeprav je to še tako natančno določeno z glasbenim zapisom. Tudi skladatelj ne more predvide-

ti in do konca določiti, kaj bo zaigranje njegovega dela, kaj bo v glasbenem življenju dejansko postalo in kakšen pomen bo dobilo. Od tod ni daleč do misli, da s samo partituro interpretativni akt še ni določen in da ni določen niti z glasbenim delom samim, saj si ni mogoče misliti, da bi glasbeno delo, ki je partitura le njegov zapis, že vsebovalo in predvidevalo vse možne izvedbe, kar pomeni tudi tole: Zgodovina interpretacije danega glasbenega dela ni pot h glasbenemu delu samemu in njegovi resnici. – To je razvidno tudi iz samega glasbenega življenja, saj ni videti, da bi se glasbeno interpretiranje približevalo določenemu v obrisih že razpoznavnemu cilju. – Zgodovina interpretacije danega glasbenega dela je lahko tudi pot, ki vodi stran od skladateljeve resnice, v še nepoznano in neizkušeno daljavo.

Ali je pojmovanje glasbene interpretacije kot intencionalnega akta združljivo z glasbenim platonizmom? Zdi se, da ne, in sicer iz dveh razlogov. Prvič: Če so interpretacije dejanja, kot dejanja po svoji bitnosti ne morejo biti instance ideje. Razmislek o tem, ali je vendarle drugače, se pravi, da intencionalna dejanja morejo biti instance ideje, je pravzaprav tema iz zgodovine evropske metafizike, ki je tu ni mogoče načenjati, čeprav bi jo bilo vredno obravnavati prav z ozirom na vprašanja glasbenega interpretiranja. Drugič: Če glasbene interpretacije niso pot h glasbenemu delu, če vsebujejo lahko tudi nekaj, česar v glasbenem delu kot ideji ni predvideno in zaobseženo, med njimi in glasbenim delom ni mogoče vzpostaviti platonističnega odnosa med idejo in njenimi čutno zaznavnimi uresničitvami. Zanikanje platonističnega modela sicer še ne pomeni zanikanje povezave med glasbenim delom in njegovimi interpretacijami; odpira pa možnost novega razmisleka o njej.



UDK 871.61

Leon Stefanija

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Faculty of Arts, University of Ljubljana

# Slišano, predstavljeno in razbrano Razmislek o obsegu področja analize glasbenega stavka

## Heard, Presented, Understood Reflecting Upon the Boundaries of Music Analysis

**Ključne besede:** analiza glasbenega stavka, teorija glasbe, semiologija glasbe, Claude Lévi-Strauss

**Keywords:** music analysis, theory of music, semiology of music, Claude Lévi-Strauss

### SUMMARY

### POVZETEK

Izhajajoč iz pogosto navajane domneve o "nelagodnem" položaju analize glasbenega stavka v sodobni muzikologiji, avtor v sestavku pretresa nekatere osrednje značilnosti področja analize sestavek v štirih poglavjih. Prvo poglavje zadeva oblikoslovje, drugo razmejitve analitičnih ravni, tretje konkreten primer analitičnega prikaza glasbe C. Lévi-Straussa, četrti pa prinaša komentar o vlogi analize glasbe v muzikologiji kot analize glasbenega jezika.

Considering the frequently stated assumption that the current position of (and within) the field of music analysis is "uneasy", the author, through four focuses, discusses some vital characteristics of music analysis. Firstly, he speaks about morphology ("Formenlehre") in music, secondly, about the demarcation of analytical levels, thirdly, he comments on C. Lévi-Strauss's concrete example of analysis, and finally he concludes with a remark on music analysis as an activity of analysing the language of music.

Sestavek vsebinsko sodi na področje teorije analize glasbenega stavka. Gre za razmislek o problemskem obsegu muzikološke veje, katere izhodišče je razčlenjevanje glasbenega stavka.

Izhajam iz pogosto izrekanega stališča o *nelagodnem* položaju analize glasbenega stavka znotraj sodobne muzikologije. To nelagodje je mogoče, s potrebno mero poenostavljanja, nakazati ob zgovorno naslovljenem in odmevnem eseju *How We Got into Analysis, and How to Get Out* Josepha Kermana. Kermanova zahteva po iskanju drugih "estetskih vrednot mimo organicizma" v analizi in ne po "izhodu iz analize"<sup>1</sup> se je izkazala za utemeljeno.

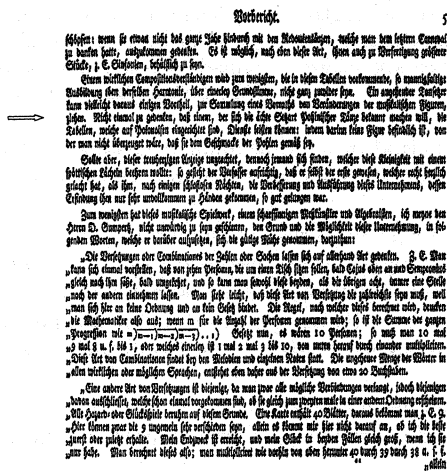
Pomislimo samo na analitične prispevke t.i. "New", "Critical" ali "Narrative" *musicology*, semiološko in antropološko naravnane glasbenoanalitične nastavke, ki so spodbu-

<sup>1</sup> V izvirniku se poanta glasi takole: "What is important is to find ways of dealing responsibly with other kinds of aesthetic value in music besides organicism. I do not really think we need to get out of analysis, then, only out from under." (Kerman 1980: 331).

dili procese (po Jimu Samsonu) "relokacije" (Samson 2001: 52) analize zaradi sodobnih "izzivov do institucij" (prav tam) in njihovih ustaljenih navad. Toda izrazito razsvetljen-sko naziranje, ki "relokacije" analize izvaja v imenu "renewal and discovery within the larger discipline of musicology" (prav tam), posledično seveda terja razmislek o "the larger picture" (prav tam: 54), tudi muzikologije. To verzižno pomikanje pričakovane odgovora iz ožjega področja glasbene analize (razčlenjevanja glasbenega stavka) na širše področje analize glasbe, ki bi ga lahko strnili z mislijo o pomikanju analitičnega obzorja "iz teksta na kontekst", nakazuje kompleksno, *nelagodno* pozicijo področja analize glasbe. Če so namreč v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja mnogi pozdravili okrepljen muzikološki interes za analizo glasbe kot ozaveščenost dotlej preveč zane-marjane panoge v muzikologiji, je področje konec osemdesetih postalo izjemno obšir-no. Vsebuje tako teoretske in metodološke sklope, razvejan analitični interes po analizi vedno širšega repertorija in z njim povezanih členov glasbene prakse tako evropske kot zunajevropske muzike – v enaki meri t.i. resne kot zabavne – in (zlasti na anglosakson-skem govornem področju) zanimanje za analizo izvajalske prakse. Brez vpletanja v so-ciološke razsežnosti tega nelagodnega statusa analize glasbe je torej mogoče reči, da je analiza glasbenega stavka muzikološka disciplina, katere področje se spričo problemati-ziranja doslej predlaganih analitičnih metod – eden vodilnih angleških analitikov N. Cook jim odreka vsakršno "resnično znanstveno vrednost" (Cook 1994) – še ni izoblikovalo in ga že ni več. Vezano je na preveč konkretnih "interesnih skupin" (glasbenih, poslušal-skih in ne nazadnje muzikoloških tradicij), da bi jo mogli opredeliti s skupno definicijo.

**Slišano in predstavljeno I: prispevek oblikoslovja**

Terminološke opredelitve, ki tvorijo zgodovino oblikoslovja do A. B. Marxa, razkri-vajo proces sistemizacije oblikovnih tvorb, ki temelji na dveh spoznavnih področjih: na nauku o harmoniji, ki ga je J.-Ph. Rameau kodificiral v *Traite de l'harmonie* (1722) s pretenzijo po "znanosti", in na "rhythmpoeii" ali nauku o "urejevanju taktov" ("Tactord-nung"), kakršnega je podal Joseph Riepel v svojem kompozicijskem priručniku *Anfangs-gründe zur musikalischen Setzkunst* (1752), ki je izrecno pedagoško naravnčan.



<sup>2</sup> "A B C für diejenigen / welche verlangen die Setzeregeln einzusehen und nicht für die / so Gesetze vorzuschreiben wissen." (Riepel 1752: Einleitung, 2.)



Dejstvo, da Rieplov kompozicijski nauk – “A B C za tiste, ki želijo dobiti vpogled v pravila tvorjenja glasbenega stavka, in ne za tiste, ki jih znajo predpisovati” –<sup>2</sup> izhaja iz kadenčne zveze T-D-T kot osnovnega, hierarhično prvotnega in funkcijsko glavnega vzorca glasbenega stavka, dopušča nasloviti vprašanje oblikovnosti vsaj na tri ravni glasbenega stavka: kompozicijsko, estetsko in idejno. Prvič, sredi 18. stoletja razširjeno pričanje, da “menuet po zgradbi ni nič drugačen od koncerta, arije ali simfonije,”<sup>3</sup> kaže po kompozicijski plati razumeti kot posledico kompozicijskega nauka, katerega osnova je pri Matthesonu (1739) nakazana, pri Rieplu (1752) nadrobno komentirana in pri Kirnbergerju (1757) sistematično podana *mehanska* “komponiranje s kockami” (t.i. “Würfelkomposition”). Enotaktne oblikovne vzorce, iz katerih lahko “sestavlja” menuete, poloneze in trie vsak, ki zna metati kocko oziroma si poljubno izmisliti sosledje števil v danem okviru (6/12) in brati note, Kirnberger sugerira tudi kot “zbirko zaloge predrugečevanja glasbenih figur,” ki prinaša praktično komajda izčrpne možnosti variiranja kombinacij med posameznimi harmonsko-melodičnimi figurami.

Za kombinatoriko gradnje glasbenega stavka, ki jo prinaša tovrstni “mehanizem” (“Spielwerk”) nizanja melodično figuriranih harmonskih zvez, je značilno, da jo vrsta avtorjev od J. Matthesona naprej opisuje z besedjem, ki izhaja iz jezikoslovno-retorične tradicije, vendar skuša slediti postulatoma estetskega formalizma. Na primer: v kompozicijskih učbenikih J. Riepla, kjer je razvidno, da avtor skuša diferencirati osnovne pojme “Absatz”, “Einsatz” in “Theil”,<sup>4</sup> toda namesto sistematične ureditve razmerij med njimi ostaja Rieplov kompozicijski priručnik pri izčrpni obravnavi “abstraktnejše” logike povezovanja številčno različno dolgih zvez od enega do devet taktov: “Einer” (enotaktje), “Zweyer” (dvotaktje), “Dreyer”, “Vierer”, “Fünfter”, “Sechser”, “Achter” in “Neunter”. Temeljno estetsko vrednost posameznih oblikovnih členov – in “red taktov,” poudarja Riepel, je “glavni del glasbene kompozicije vseh skladb”<sup>5</sup> – vidi v vsebinsko “raztegljivi” oblikoslovni kategoriji: “soodvisnost” (Zusammenhang). Tudi pri menuetu se namreč **“ein ganzer Zusammenhang erfordert wird, als zu einem Concert, einer Arie, Sinfonie, u.s.f.”** (Riepel 1752: 2). Kajti soodvisnost oblikotvornih členov – rezultat harmonske hierarhije in skladateljevega izbrušenega “okusa” pri vodenju melodike – je za skladbo enako potrebna kot zaokroženost celote s sodimi takti, ki da “jih je naša natura tako vsadila, da se zdi težko (z zadovoljstvom) poslušati kak drug red” (Riepel 1752: 23). Riepel torej očitno nadomesti ideal “zvočnega govora” ali “tonskega jezika” (Mattheson: “Klangrede”, “Tonsprache”) in z njim povezane vsebinsko-retorične analogije s podmeno organicizma.

Rieplove teoretske iztočnice so, kot je verjetno znano, ključne za “predzgodovino” oblikoslovja kot posebne glasbenoteoretske discipline, kakršno je izoblikoval A. B. Marx. Ključne so kot referenčna točka, ob kateri je razvidna vsebinska premena, značilna za

<sup>3</sup> V vlogi učitelja Riepel poudari: “Da aber **ein Menuet**, der Ausführung nach, **nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Sinfonie**; welches du [„Discantista“] in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.” (Prav tam, 1.)

<sup>4</sup> *Absatz* (odstavek), ki ga ponazoril (1752) z dvotaktom (3/4: c<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-b/a<sup>2</sup>/d<sup>2</sup>a<sup>2</sup>c<sup>2</sup>/h); po Rieplu (*Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, 1755) obstajata dve vrsti: *Grundabsatz*, ki se konča s kadenco na toniki, in *Aenderungabsatz*, ki se konča na dominantni (36ff); *Quint-Aenderung-Absatz* (64) se nanaša na dvotakt pri modulaciji v dominantno.

*Einsatz*: členjeni (razširjeni ali sestavljeni) *Absatz* (1755, 52ff).

*Theil*: odsek iz določenega stavka, zaključen s kadenco, do katerega vodi delna ali celovita *ponovitev* (*Wiederholung*), *ponovitev kadence* (*Verdoppelung*), *zunanja razširitev* (*Ausdähmung*), *skrajšanje* (*Verkürzung*), *vstavek* (*Einschiebel*) znotraj posamezne metrične enote ipd.

<sup>5</sup> Riepel 1752, 3: “Es ist ja dieses, nämlich die **Tactordnung** vollkommen innen zu haben, unter andern **ein Haupttheil der Composition aller musicalischen Compositionen**; und werden weder die Fugenarten gänzlich davon ausgeschlossen.”

pojem "glasbena logika" (prim. Dahlhaus 1979: 105–117) namreč premena, po kateri se je pojem v 18. stoletju nanašal predvsem na harmonsko zasnovo "ritma", kot ga pojmuje še A. Reicha – torej "ritma" kot ritmično-harmonsko-melodičnega člana (dvo-, tri-, šes-, sedemtaktja ali stavka) –, v 19. stoletju pa na motivično-tematsko mrežo povezava v skladbi, ki jih je Reicha poimenoval "dessin" (v Czernyjevem prevodu Reichovega traktata: "Umriss"). Premena, kot kaže vzporednica med Reichovo in Marxovo opredelitvijo motiva:

**A. Reicha (1814: 365)**

**A. B. Marx (1837: 32)**

A. Reicha (1814: 365)

A. B. Marx (1837: 32)

bildet. Eine solche Tongestalt, — eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, — um eine gewisse Tonalität nach ihrem Vorherrschen zu gestalten, die gleichsam ein Kern oder Trieb ist, aus dem die größere Tonalität erwächst, nennen wir

Motiv.

Das Motiv des Beispiels 17 ist die stufenweise Folge zweier gleicher Noten im Auftaktverhältnis das dankbar einfachste und zugleich natürlichste aller Motive, der Urkeim aller Musik. Durch Ablösung des zweiten Tones im ersten Takt vom ersten wird dieser isoliert; kann er aber allein ein Motiv vorstellen? Gewiss nicht, wenn wir Motiv in dem Sinne von Keim, Trieb, Bewegungsantrieb festhalten; wohl aber ist es rationell in dem Besonderen in älterer Musik so häufigen, ja beinahe regelmäßigen vollständigen Anlange, nach welchem die anfängliche Motivbildung einsetzt, den richtigen Ausgangspunkt zu sehen, das Rippenmoment, aus welchem heraus die Bewegung, das rhythmische Leben sich entfaltet und in welchen es wieder zurückkehrt. Wir finden ihn gleichermassen wieder in den Beispielen der Fig. 16 a-d:

se nanaša na različno estetsko vlogo motivičnega jedra. Če pri Reichi "melodični odsek [Abtheilung] ni nič drugega kakor majhna, kratka ideja, ki mora imeti točko umiritive [...] s katero se ločuje od naslednje ideje," je za Marxa motiv "praklica [Urkeim] glasbe". Razlika med Reichovim "obrisom" (Dessin, Umriss) in Marxovim motivom torej ni v funkciji, ki jo imata pri vzpostavljanju soodvisnosti celote, temveč v estetski vrednosti, "teži", ki se jima pripisuje: "obris" je eden med mnogimi, estetsko zamenljiv in ciljno opredeljen glede na kontekst, "motiv" pa je, nasprotno, nezamenljivo estetsko merilo, ki določa in na katerega je tudi treba navezovati vsako nadaljnjo tonsko tvorbo.

Če je za Rieplov "nauk o ritmu" osrednjega pomena pojem soodvisnosti (Zusammenhang), je za oblikoslovne orise, ki vodijo k oblikoslovju A. B. Marxa<sup>6</sup> in mu sledijo, ključna idejna podmena: *organicizem*. Zanjo oziroma za pojem organskega – jasno poučarjena ali potihem vključena pojmovna stalnica pedagoških priročnikov o glasbenih oblikah do danes – je značilno, da sta "zmožla združiti obe področji, [kompozicijsko-

<sup>6</sup> Ob H. Ch. Kochu zlasti Jérôme-Joseph de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition* I-III: 1803, 1805, 1806).

ljetehnično in estetsko" (Schmidt 1990: 45). Organicizem torej združuje pri Rieplu nakazano, pri H. Ch. Kochu<sup>7</sup> pa vsaj načelno jasno razmejena pola "zunanjega" ("mehanskega") in "notranjega ustroja" glasbenega stavka, in briše tudi eno osrednjih ločnic v zgodovini estetike, ločnico med "formo" in "vsebinsko".

Po analogiji z razliko med muzikološkim raziskovanjem glasbenih *oblik*, kar Marx strne s pojmom "umetniške oblike" (Kunstform), in kompozicijsko teorijo *oblikovanja*, ki je za Marxa nauk o "bistvu umetniških oblik" in jo je kodificiral v novi disciplini, ki jo je poimenoval oblikoslovje (Formenlehre),<sup>8</sup> je prepletanje kompozicijske in estetske (receptijske) ravni "glasbenih organizmov" terjalo nenehno širitev opisnih vzporednic, ki jih je pojem organskega dopuščal v 19. in na prelomu v 20. stoletje. (Prim. Thaler 1984: 13-54.) Možnost širitve organicističnih prispodob, kot je opozoril Schmidt ob Marxovem opisu "principa Bachove kompozicije", ki sledi analizi predelave koral *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, se je razkrila na ravni perspektive opazovanja "organskega naravnega razvijanja" ("organische Naturentwicklung"). Natančneje, razkrila se je na spoznavni ravni, pri razlikovanju med *nastalim* (entstandene) in *narejenim* (gemachte), kar Schmidt označi kot "umetnostnoteoretski paradoks" (Schmidt 1990: 236). Ta je v učbenikih analize pogost v obliki opozorila, da je treba razlikovati med subjektivnimi domnevami in objektivnimi dejstvi in ga kaže razumeti kot enega osrednjih razlogov, da različice organicističnega pojmovanja glasbene celote tako rekoč silijo iz koncepta, znotraj katerega so nastale. "Kajti analogija se neopazno pretvori v postulat," poudarja Lotte Thaler, "v kolikor se zabriše meja med [organskim kot] nazorskim modelom in [potezami] opazovanim predmetom; tako morejo država, družba, jezik in umetnost v enaki meri postati živi, naravni organizmi." (Thaler 1984: 7.)

Kot kompozicijski pojem, ključen za oblikoslovje vsaj od A. B. Marxa naprej, se torej organicizem nanaša na razmerja med posameznimi glasbenega stavka. Kot estetski pojem pa organicizem prinaša v razmislek receptijske korelate, po katerih se zgradba glasbenega stavka ne razkriva kot avtonomna, temveč semantično heteronomna oblika človekovega izraza. Obe plati je A. B. Marx skušal zediniti v oblikoslovju, novem nauku, ki bi, zasnovan na predočbi o organski glasbeni celoti, presegel dotedanje razmejevanje kompozicijskega nauka na posamezne poddiscipline (harmonijo, melodiko, ritem). (Prim. Marx 1837: Einleitung, 7 in dalje.) Tako je obenem omogočil, da se ob značilnostih "narejenega", vselej objektivno avtorske in zgodovinsko oprijemljive, razkrijejo in razvijajo vselej subjektivne in "splošne" in ne samo na glasbo zamejene receptijske poteze "nastalega". In kaj prinaša ta vsebinska "prepustnost" organicizma, ki izvira iz oblikoslovja in se je kasneje razvijala v sodobn(ejš)ih analitičnih predlogah (na primer LaRue<sub>2</sub>1992; Berry<sub>2</sub>1987; Lerdahl / Jackendoff 1983) za razkrivanje strukturno-oblikovnih značilnosti glasbenega stavka?

<sup>7</sup> Heinrich Christoph Koch: "Raznolikost delov, ki tvorijo skladbo, je mogoče obravnavati tako po njihovi notranjem kakor tudi zunanjem ustroju [innere/äusserliche Beschaffenheit]. Če se deli obravnavajo s stališča notranje kakovosti [Beschaffenheit] ali po tem, kako so po sebi in za sebe lepi ter kako raznoliko se držijo med seboj, potem je genij, podprt z okusom, tisti, ki te dele iznajdeva in izbira [...]. Če pa raznolikost delov obravnavamo s stališča zunanjega ustroja [Beschaffenheit], jih moremo opazovati 1) glede različnosti njihovih figur, 2) različnosti njihovih zaključkov in 3) različnosti modulacij, to je glede vodenja glasov." (Koch 1782: 12-13.)

<sup>8</sup> A. B. Marx je poudaril, "da lahko obstaja več ali mnogo umetniških oblik," ki jih je treba razumeti kot "utelešenje glavnih potez množice posameznih umetniških del," da pa je "bistvo umetniških oblik" naloga oblikoslovja. (Marx 1838: 5.) Podobno razliko navajata denimo C. Kühn in Lothar Schmidt. Medtem ko Kühn razume nauk o oblikah (Formenlehre) kot področje muzikološkega raziskovanja, ki skuša "ob stvarnih prikazati tudi zgodovinske soodvisnosti" Za Kühna, pojmuje oblikoslovje (Formenlehre) kot skupek ponazoritev "tipov in modelov". (Kühn<sup>1</sup>1992: 8.) Schmidt pri analizi Marxovega učbenika kompozicije opozori na razliko med "oblikoslovjem" in naukom o "umetniških oblikah" s tem, da spomni na tudi danes znano razliko v nemški muzikologiji med "Formenlehre" in "Formtheorie". (Schmidt 1990: 190.)

**Slišano in predstavljeno II: teoretske opore**

Ni vprašljivo, da je analiza glasbenega stavka orodje razumevanja glasbenih pojavov, orodje, ki skuša razkriti "vsebino" glasbenih del. Tako se vprašanja o analizi glasbenega stavka začnejo zapletati na točki, ko je treba slišano vsebino predstaviti.

Vreteno niti različnih "naracij" v grobem začne ločevati predstavitev slišane s tako elementarnimi razmejitvami, kot jih ponujajo denimo Bojan Bujić, Hans Heinrich Eggebrecht, Nicholas Cook ali Kurt Hübner. Bujić govori o "our continuing wavering between two modes of listening" (Bujić 1997: 22): o "dveh ravneh razumevanja glasbe", namreč (1) zasledovanju povezav med posameznostmi znotraj glasbene celote in (2) izpostavljanju ali "capturing some telling detail", kateremu "se pripiše določena vrednost" (prav tam: 19). V drugi preobleki, neodvisno drug od drugega, govorita o enaki dvojnosti slišanja glasbenega tudi H. H. Eggebrecht in N. Cook kot o razliki med estetskem (*ästhetisches*) in spoznavnem razumevanju (*erkennendes Verstehen*) (Eggebrecht 1995) oziroma glasbenem (*musical*) in glasboslovnem poslušanju (*musicological listening*) (Cook 1992: 152 in dalje). Filozof K. Hübner to razliko med "estetskim" in "družboslovnim" pojmom nakaže kot razliko med *kognitivnim* in *konotativnim* slišanjem glasbenega stavka (Hübner:1994: 26-38).

Omenjeni avtorji se strinjajo, da podanih opozicij med seboj ne kaže ostro ločevati, temveč da jih je treba razumeti kot med seboj dopolnjujoči se ravni poslušalčevega odnosa do glasbe: po eni plati glasba kot fiziološki dražljaj, po drugi glasba kot "kontekstualizirajoči" (Bujić), "spoznavni" pojav (Eggebrecht in Cook), ki ima "simbolizirajoče" poteze, poteze "jezikovnosti".

**Slišano in predstavljeno III: razmejitev povezanega ob glasboslovnem pogledu Claudea Lévi-Straussa**

Misel o glasbi Lévi-Straussa se zdi na tem mestu ustrežna zato, ker v prečiščeni obliki razkriva problematiko, nakazano pri zgoraj omenjenih avtorjih in v drugačnih oblikah prisotno v večini glasbenoanalitičnih raziskavah.

Kot je znano, je bil Lévi-Strauss prepričan, da je mit "jezik, ki funkcionira na posebej visoki ravni". Podobno kot je videl v mitu "logični model, ki omogoča preseči kontradikcije," je videl tudi v glasbi – izhajajoč iz antropološko razumljenega vprašanja o glasbi kot jeziku, torej o glasbi kot svojevrstnem jeziku simbolov, ki ga kaže raziskovati po načelih teorije izmenjave (exchange theory) – določene sorodnosti z jezikom.

Čeprav je pogosto posvečal pozornost glasbi, je nemara najbolj jasno strnil svoj pogled na glasbo kot jezik v zadnjem iz niza intervjujev z naslovom *Mythos und Bedeutung* Bibliothek (Lévi-Strauss 1995: 65-79). Tu je poudaril dve vrsti povezav med mitom oziroma jezikom in glasbo: strukturno **sorodnost** in vsebinsko-funkcijsko **kontigviteto** (stičnost).

Strukturne vzporednice med mitom, jezikom in glasbo iz omenjenega pogovora je mogoče strniti z naslednjo preglednico:

MIT	JEZIK	GLASBA
///	fonem	sonem (tonem)
beseda	beseda	///
stavek	stavek	stavek ("melodija")

Tezi o strukturni sorodnosti glasbe in jezika, za katero je bržkone mogoče slutiti bogato zahodnjaško teoretsko tradicijo iskanja povezav med glasbenim stavkom in jezikom, sledi Lévi-Straussova teza o kontigviteti, po kateri naj bi glasba v 17., zlasti pa 18. stoletju, prevzela družbeno vlogo mita. Straussova teza o kontigviteti je intrigantna. Deloma je sprejemljiva, saj je glasba do 19. stol. postala tako rekoč vzor umetnosti. Vendar Strauss ne ponuja dovolj oprijemljivih argumentov: najde možnost utemeljitve (mit izpodriva razsvetljenski um), ne navaja pa razlogov (zakaj bi glasba prevzela funkcijo mita, saj ga kot neobhodni del kulturnih ritualov skozi zgodovino nikoli ni izgubila): manjka torej del argumentacije. Njegovi glavni argumenti se iztečejo v naslednji primerjavi semantičnosti glasbene oblike in strukture, ki je značilna za mit:

“Pozornost vzbujajo denimo to, da fuga, ki je v Bachovem času dobila svojo ustaljeno obliko, zvesto ponavlja potek mitov z dvema nastopajočima osebama ali dvema skupinama oseb. Poenostavimo in si predstavljajmo, da je prva dobra, druga zlobna. Pripoved, ki jo predstavlja mit, narekuje, da ena skupina poskuša ubežati drugi in se pred njo zavarovati; eno skupino torej lovi druga skupina, pri čemer enkrat skupina A dohiti skupino B, drugič skupina B lahko pobegne - popolnoma enako kot pri fugi. V francoščini to imenujemo *le sujet et la réponse*. Antiteza ali antifonija se razteza skozi celotno zgodbo, dokler se obe skupini skorajda popolnoma ne pomešata in prepleteta - to ustreza stretti fuge. Sledi sklepna razrešitev ali sklepni višek konflikta v združitvi obeh principov, ki sta si bila v mitu vseskozi med seboj nasprotna. Lahko bi šlo za konflikt med višjimi in nižjimi silami, med nebese in zemljo, med soncem in podzemeljskimi silami ali kaj podobnega. Glede na strukturo je mitična razrešitev v združitvi močno podobna akordom, ki zaključujejo in skladejo skladbo, kajti tudi sklepni akordi predstavljajo združitve skrajnosti, ki se v tem primeru spojijo. Povrh pa je mogoče pokazati, da obstajajo miti ali skupine mitov, katerih ustroj je enak zgradbi sonate ali simfonije, rondoja, tokate ali kaki drugi obliki izmed tistih mnogih, ki jih glasba ni ravno odkrila, temveč si jih je nezavedno izposodila pri mitu.”

Lévi-Strauss očitno odreja “avtonomnost” celo oblikam, ki sodijo med paradigme (sicer problematično poimenovane in pogosto poenostavljeno tolmačene { prim. Taday 1999 } ) “avtonomne”, “absolutne” glasbe (fuga, sonata, tokata itn.). Po univerzalističnem načelu primerjane glasbene oblike z oblikami mitov izgubijo izvirno ekskluzivnost. Glasbena oblikovnost ni le glasbena. Lahko je mitska, arhitekturna, slikarska, torej simbolna v širšem pomenu. (Lévi-Strauss s tem dodatno oslabi tezo o kontigviteti, čeprav le-ta še vedno ostaja smiselna in v določeni meri tudi nevrpašljiva, saj se nanaša na glasbo, ki tvorijo srčiko glasbene tradicije Zahoda in pojma glasbe kot *vzvišene* dejavnosti človekovega duha.)

Zakaj je Lévi-Straussova misel o glasbi pomembna pri obravnavi mesta analize glasbenega stavka? Omeniti je treba vsaj dva razloga.

Prvič. Njegovo vztrajanje na identični oblikovni semantiki med mitom in glasbo 17.-19. stoletja je kamenček v mozaiku široko uveljavljenega prepričanja o glasbi Zahoda, namreč o glasbi kot skupku glasbenih oblik in kompozicijskih vzorcev, ki - tako kot mit - vsebujejo določeno “elementarno, toda nikakor ne enostavno funkcijo”, kot poudarja Jens Brockmeier (Brockmeier 1999: 178).

Drugič. Na podlagi simbolnih vzporednic lahko govorimo le o določeni *elementarnosti* glasbenega jezika. Ko Lévi-Strauss o glasbi govori kot o simbolnem mediju, ki zmore “sprejemati” in “opuščati” različne funkcije, strukturno sorodnost jezika, glasbe in mita prenese iz spoznavoslovnega na družboslovno raven: “oblike in strukture umetnosti tako raznoliko prekrite in medseboj razvejane kakor mitske” (prav tam 179). Tako je

elementarna sorodnost glasbenih in ne-glasbenih oblik navidez šivankino uho, skozi katerega pa je mogoče potegniti cel šop niti povezav med mitom in glasbo – pa ne samo med njima, temveč tudi med glasbo in jezikom, glasbo in upodablajočo oz. plastično umetnostjo, duševnimi ali pa naravnimi procesi. (Nemara odtod izvira Lévi-Straussova previdnost navajanja razlogov kontigvitete med mitom, jezikom in glasbo.)

Iz obeh navedenih razlogov tako rekoč sili Brockmeierjevo vprašanje: “ali je spricho prepletenosti mita in umetnosti sploh mogoče govoriti o različnih obikah organizacije človekovega sveta in lastne izkušnje?” (Prav tam: 181.) Vprašanje je toliko bolj pomembno, saj to, “da se mit ne nanaša na nikakršne dejanskosti in da imena v njem ne označujejo nikakršnih realnih posameznikov, še ne pomeni, da se odpoveduje izkušenski resničnosti,” torej se ne odpoveduje ravno tisti razsežnosti, ki je ključna tudi za glasbo, namreč razsežnosti *osebnega soočanja* z ustvarjenim delom. Toda odgovor na zastavljeno vprašanje ne more biti pritrdilen, saj “tega razmerja ne kaže razumeti kot razmerja odslifikave ali reference” (prav tam: 283). Nasprotno, kaže ga razumeti kot lastnost, ki jo je mogoče pripisati vrsti različnih pojavov, pomembnih predvsem zato, ker dopuščajo “vzpostaviti igro simbolnih zvez, ki zagotavlja relativno koherenco, stabilnost in trajnost celote” (prav tam: 190).

Lévi-Straussov pogled na razmerja med glasbo, jezikom in mitom torej odpre nekakšen “medprostor”: točko, ki dopušča strukturno sorodnim (primerljivim) tvorbam dodajati, odvzemati ali spreminjati pomenski obseg. Osnovno vprašanje, ki se pri tem razkrije, se ne nanaša na smiselnost in metodološko problematičnost tovrstnega umevanja, temveč na *namen*: kaže iskati skupne poteze sicer različnih pojavov kot (1) osnovo za čim bolj podrobno *povezovanje* različnega ali kot (2) osnovo *primerjanja* različnega? Drugače zastavljeno vprašanje: kaže univerzalistične primerjave razumeti kot spoznavoslovno metodo, ki sodi na področje odkrivanja globljih procesov človekovega delovanja, ali so znanstvenopraktični pripomoček, ki odpira vprašanja interdisciplinarnosti in sodi na področje spoznavoslovnega inštrumentarija?

Zastavljenemu vprašanju, ki ne dopušča ostrega ločevanja med alternativama, je seveda mogoče očitati kratkovidnost. Vprašanja o *spoznavoslovnem in znanstvenopraktičnem namenu* univerzalističnega primerjanja glasbene in neglasbene oblikovnosti sta nedvomno med seboj dopolnjujoči se gledišči, ki se spuščata v širino prastare in v osnovi univerzalistične mišljenjske platforme o sredstvih in namenu. Toda ugovoru nemara umanjka prepričljivosti ob odgovoru, ki se vsiljuje v obliki še enega vprašanja, namreč: mar ni danes glavna težava v tem, da na področju analize glasbe niso problematični novi znanstvenopraktični pripomočki (analitični inštrumentarij), temveč razslojenost prepričanj, katere globlje spoznavoslovne cilje kaže z analitičnim delom in inštrumentarijem doseči v obdobju, ko soobstaja množica primerljivih in če že ne enako tehtnih, vsaj primerljivo smiselnih ciljev?

#### **Slišano in predstavljeno IV: nameni ali namen razmejivte povezanega?**

Kot ena osrednjih zadreg sodobne muzikološke problematike se razkrivajo sicer smiselno zastavljene, ponekod upravičeno tudi polemično priostrene zahteve po upoštevanju različnih glasbenih zvrsti, žanrov, tradicij in kultur kot predmetov analize glasbe. To nikakor ni nov postulat, vendar je v zadnji četrtini 20. stoletja praktično veliko bolj dosledno upoštevana zahteva znotraj sicer k zahodnjaški glasbi orientirane evropske in ameriški muzikologije. Če to problematiko označimo kot vprašanje širše razumljenega središča in obrobja (Nettl 2000: 295), glasboslovne diskusije – se pravi: mimo vprašanje tipa pomembno/nepomembno, geografsko bližje/oddaljeno, v praksi prisotno/odrinjeno na obrobje zavesti današnjika ipd. – še posebej pogosto obkrožajo, prvič, ožji glasbe-

no-analitični problem "žongliranja historizma in modernizma" (Dunsby 1992: 636) in, drugič, širši problemski sklop o upravičenosti in razlogih v praksi utečenega "striktnega etničnega zamejevanja" (prav tam).

Ožje vprašanje analize celotnega repertorija glasbe Zahoda je ozko povezano z vprašanjem analitičnega inštrumentarija, ki se je dodobra uveljavil znotraj muzikologije in se tu še vedno razvija. Nasprotno pa se zdi, da se analitični inštrumentarij za glasbo, ki se izmika umevanju po merilih koncepta glasbenega dela in ideala avtonomne glasbe, kljub nekaterim izjemno vrednim analitičnim metodam, šele poskuša uveljaviti. Vendar se zdi, da se kljub nekaterim obetavnim analitičnim nastavkom, ki skušajo povezati eggebrechtovske ravni analize v smeri *razčlenjevanje glasbenega stavka*<sup>®</sup> *interpretacija izsledkov* – na primer za področje resne glasbe J.-J. Nattiezova tripartitna analiza (Nattiez 1990) ali pa za etno glasbo "cantometrični" sistem A. Lomaxa (Lomax 1968) –, konsenz glede analitičnega inštrumentarija ne izmika zaradi različnih namenov analitičnega dela, temveč v prvi vrsti zaradi različno razumljene vloge analize glasbe v muzikologiji.

O tem nemara zgovorno priča dejstvo, da je v novi izdaji največje angleške glasbene enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kot zadnja postaja zgodovine analize glasbe – utemeljeno – postavljen analitični model Davida Lewina (Lewin 1985–6: 327–92). Ta prinaša v analizo "the use of Artificial Intelligence as a metaphor":

"p = (EV, CXT, P-R-LIST, ST-LIST)

Here the musical perception p is defined as a formal list containing four arguments. The argument EV specifies a sonic *event* or family of *events* being 'perceived'. The argument CXT specifies a musical *context* in which the perception occurs. The argument P-R-LIST is a list of pairs (p<sub>i</sub>, r<sub>i</sub>); each pair specifies a *perception* p<sub>i</sub> and a *relation* r<sub>i</sub> which p<sub>i</sub> bears to p. The argument ST-LIST is a list of *statements* s<sub>1</sub>, ..., s<sub>x</sub> made in some stipulated *language* L."

Lewinov "provisional model" izhaja, simptomatično, s stališča recepcije. Sodi torej med deskriptivne analitične teorije, ki za razliko od preskriptivnih postopkov razčlenjevanja glasbenega stavka – torej tistih teorij glasbenega stavka, ki sistematično obravnavajo posamezno glasbeno prvino in se iztekajo v oblikoslovje – dopuščajo, da njihov jezik sestavljajo "poetične izjave ali zapise [...] freudovske svobodne asociacije [...] gestične 'trditve' iz drugih komunikacijskih sistemov, ki se ponavadi ne umeščajo v rubriko 'žezik', geste kot so zapis izvirnega kompozicijskega gradiva, izvedba glasbenega odseka" (prav tam: 341) in podobna "nadjezikovna" izrazila. Lewinov analitični model torej s semantičnimi vzporednicami "z različnih vetrov" odpira konceptom in terminologiji oblikovne analize pot, po kateri pojavnost glasbe zahteva interdisciplinarno obravnavo.

Njegov analitični pogled tako opozarja na dve med seboj dopolnjujoči se polji analitičnega dela, ki bi ju mogla nakazati *razmejitev* Lawrencea Zbikowskega med iskanji "hierarhije verige obstajajočega" ("chain-of-being hierarchy"), ki jo narekujejo analitične navade, in "atomistično hierarhijo" ("atomistic hierarchy") (Zbikowski 1997: 193-225), rezultat osrednje zahteve po "interdisciplinarnosti", h kateri v osnovi vodi "nezamejenost" zastavljanja vprašanj pri analizi, kot med drugimi poudarja H. H. Eggebrecht v svojem četrtem priporočilu za analizo (Eggebrecht 1995: 135). Rešitev, meni Zbikowski, je v "integriranju teorij glasbe v širšo perspektivo kognitivne znanosti" (Zbikowski 1998: 218), kar bržkone zastavi več vprašanj, kot bi jih mogla odgovoriti. Število poddisciplin, ki bi ga morala najsi še tako različno razumljena kognitivna znanost vključevati v raziskavo, je resda mikaven in vsekakor tudi smiseln postulat. Vendar je obenem ta predlog vprašljiv, in to predvsem zaradi vsebinskega obsega pojma kognicije – *lat. cognoscere*: spoznati, spoznavno raziskovati – in veliko manj zaradi praktičnega "atomiziranja" obstoječih ana-

litičnih pristopov, ki bi jim kognitivna znanost domnevno nadela uzde. Spričo razsrediščenosti muzikoloških hotenj, ki jo je Alastair Williams posrečeno imenoval "current hermeneutic turn" (Williams 2000: 403), namreč ni jasno, ali se s proklamacijo "postmoder-nistične odprtosti" problematizira množica različnega ali različnost interpretacij istega, kar nikakor ni enako.

### Razbrano

Namenov analize v nakazanem oziru ne kaže problematizirati ločeno od vprašanja od njihovih vlog znotraj širšega področja muzikologije. Še zlasti ne, ker je skupno potezo glasbenoanalitičnih prizadevanj "mogoče videti kot prispevek h konkretiziranju glasbene-ga dela s tem, da se posameznim sestavinam izdelka pripišejo učinki specifičnih [spoznav-nih in ožje ali širše "kulturnih"] praks"<sup>9</sup>, kar je težko razumeti kot posledico "enostransko-sti" posameznih analitičnih metod, saj je pogosto očitana "enostranskost" rezultat zahtev po "znanstvenosti" spoznavnega aparata. Spomniti kaže denimo na dejstvo, da se je jezik analize glasbe spreminjal počasneje od pomenskih polj, ki so se v različnih obdobjih širila okoli istega pojma (npr. pojem figure), in obrnjeno, da so posamezne morfološke kate-gorije dobivale različna imena, čeprav so se po svoji vlogi znotraj glasbene oblike nanašale na primerljive pojave (npr. subjekt/tema, odsek/perioda, člen/stavek).

Omenjeni Lewinov analitični model tako kaže razumeti kot željo po enovitosti anali-tične metodologije, podobno kot Lévi-Straussov univerzalistični enačaj med glasbo in drugimi pojavnimi oblikami človekovega duha: ne samo kot vpletanje novega "jezika", temveč tudi kot splet vprašanj o vrednostnih merilih, ki jih nakazujejo procesi intitucio-naliziranja, ali rajši: imenovanja glasbenih oblik.

Procesi imenovanja glasbenih oblik, ki jih je mogoče razumeti kot vrsto iskanj "idealnega jezika o jeziku", je mogoče različno razumeti. Povezave z gramatikalnimi in glasbeno-retoričnimi določili, ki so se prek "rhythmopoeie" J. Riepla (1752) in "periodologije" J. N. Forkla (1788) postopno spreminjale v "čisto glasbene", "formalistične" kategorije v oblikoslovju kot posebni glasbeno-teoretski disciplini pri A. B. Marxu v tridesetih letih 19. stoletja, so zgo-dovina glasboslovnega besedišča, ki ga je T. W. Adorno strnil kot "materielle Formenlehre der Musik" (pod tem nazivom je razumel skupek različnih splošno uveljavljenih oblikoslovno-recepcijskih pojmov { Adorno 1982: 185}), V. Karbusicky (podobno Lévi-Straussu) kot "Ur-formen und Gestaltungskräfte"<sup>10</sup> ali pa P. Faltin kot "syntaktische Kategorien" (na primer: podobnost, kontrast, različnost ipd. { Faltin 1985: 114 in dalje; isti 1979 } ).

Toda različnost umevanja in imenovanja oblikovnih značilnosti glasbenih tvorb ka-že, da je soobstoj "stare" oblikoslovne terminologija v primerjavi z recimo konceptom "auditory stream segregations" A. Bregmana (Bregman 1992), ki prinaša pojmovne us-treznike za posamezne segmente oblikovnosti glasbenih pojavov s stališča kognitivne vede, privedel do točke, ko sta se "med seboj pomešali globina razlagalne teorije in globina estetskega izkustva." (Meyer 1998: 1, 13.) Analitik naj bi po eni strani tako rekoč izvajal vivisekcijo umetnine, ki živi kot del "estetskega kapitala" (N. Cook) znotraj kultu-re; ta pa po drugi strani zahteva od analitika – v kolikor naj ne ostane na ravni pedagoš-kega poenostavljanja in navade razumevanja glasbenega dela kot enkratne stvaritve,

<sup>9</sup> Horner (1998: 159–199) povzema razlike med izhodiščnimi pozicijami opazovanja v ameriški t. i. New musicology. Nave-dek, ki ga je mogoče razumeti tudi kot različico rdeče niti njegove študije o razlikah med posameznimi analitičnimi stališči, se v celoti glasi: "If Taruskin and McClary both can be seen as contributing to the reification of musical work by attributing to components of a product the effects of specific practices, other critics contribute equally to such reification by confusing inherent physical properties of the media of sound and sight with musical effects." (Horner 1998: 182.)

<sup>10</sup> Karbusicky (1991: 29 in dalje) izpeljuje svoj sistem glasbenih praoblik iz obrazca "Wiederholung + Variation", v katerem vidi "Urenergie der musikalischen Kreativität" (Karbusicky 1991: 38).



katere sestavin ni smiselno navajati v slogu telefonskega imenika (C. Dahlhaus) – ravno nasprotno: jasno metodo, dodelane analitične postopke in nedvoumno terminologijo, ki bi omogočila primerljivost izsledkov na različnih ravneh ravno zato, ker bi morala spoznavna vrednost analiziranega temeljiti na logiki sistematizacije, ki je značilna (rečeno z Dahlhausovo ironično primerjavo) tudi za telefonski imenik.

V izogib morebitnemu očitku relativizacije – iz izvajanja bi namreč mogli domnevati, da gre za pledoaje analitičnega aparata, katerega osnovna naloga bi bila razkriti “cultural associations rather than purely intramusical dynamics” (Iyer 1998) – se kaže vrniti na Lévi-Straussov pogled. Treba je poudariti, da je treba iskati prednost njegovega univerzalističnega pogleda, značilnega tudi za najsi še tako različno razumljene “kognitivne analize” glasbenega stavka, iskari v *odpiranju* tistega ozkega šivankinega vratu, skozi katerega se glasbeni stavek kaže v podobi *enega od* jezikov. Lévi-Strauss torej odpira področje, v katerem glasba ni *poseben* jezik, ker ni *običajnega* jezika, jezika brez posebnosti. Vendar ravno s tem, ko jo “ozemlji” na raven množice *jezikov*, ki soobstajajo v določeni kulturi, omogoča izpostaviti tudi njene *posebnosti*.

### Literatura

- Theodor W. Adorno, ‘On the Problem of Musical Analysis’ (prev. Max Paddison), v: *Music Analysis* Vol. 1, No. 2, July 1982, 169–186.
- Wallace Berry, *Structural Functions in Music*, Dover Publications, INC., New York 1987.
- Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organisation of Sound*, MIT Press, Massachusetts-Cambridge 1992.
- Jens Brockmeier, ‘Ordnung und Imagination. Formen und Funktionen des mythischen Denkens in der Kunst’, v: *Musik und Mythos. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik*, ur. Hans Werner Henze, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 1999, 178–234.
- Bojan Bujic, ‘Delicate metaphors, Bojan Bujic examines the relationship between music, conceptual thought and the New Musicology’, v: *The Musical Times* 1997, June, 16–22.
- Nicholas Cook, *Music, Imagination & Culture*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Nicholas Cook, *A guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- Carl Dahlhaus, ‘Musikalische Logik und Sprachcharakter’, v: *Die Idee der absoluten Musik*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1979, 105–117.
- Jonathan Dunsby, ‘Music Analysis: Commentaries’, v: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2, Routledge (London and New York) 1992, 634–646.
- Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, Piper Verlag, München-Zürich 1995.
- Peter Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form* (Beihefte zum AfMw Band XVIII), Wiesbaden 1979.
- Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen, Musik und Sprache*, ASSK Band 1, ur. Christa Nauck-Börner, Rader Verlag, Aachen 1985.
- Bruce Horner, ‘On the Study of Music as Material Social Practice’, v: *The Journal of Musicology*, Volume XVI/2, Spring 1998, 159–199.
- Kurt Hübner, *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, C. H. Beck, München 1994.
- Vijay S. Iyer, *Implications for Music Cognition, Musicology, and Computer Music*, v: *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*, U.C. Berkeley 1998, <http://cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/08.%20Conclusions.html>

- Vladimir Karbusicky, 'Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte', v: Otto Kolleritsch, ur., *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung, Studien zur Wertungsforschung, Band 23*, Wien - Graz, 29–85.
- Joseph Kerman, 'How We Got into Analysis, and How to Get Out', *Critical Inquiry*, Winter 1980, 311-331.
- Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition I*, Rodolstadt/Leipzig 1782. Nav. po faksimilu izvirnika Georg Olms Verlag, Hildesheim 1969.
- Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Bärenreiter, DTV, <sup>3</sup>1992.
- Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, Harmonie Park Press, Michigan <sup>2</sup>1992.
- Fred Lerdahl / Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1983.
- Claude Lévi-Strauss, 'Musik und Mythos', v: *Mythos und Bedeutung*, Bibliothek Suhrkamp 1995, 65-79.
- David Lewin, *Music Theory, 'Phenomenology, and Modes of Perception'*, v: *Music Perception*, iii (1985–6), 327–92.
- Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington 1968.
- Leonard B. Meyer, 'A Universal of Universals', v: *The Journal of Musicology XVI*, 1998, Number 1, 3–25.
- Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discours. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, New Jersey.Oxford 1990.
- Bruno Nettl, 'The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist', v: *Rethinking Music*, ur. Nicholas Cook in Mark Everist, Oxford University Press, Oxford, 287-310.
- Antonin Reicha (prev. Carla Czernyja), *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition IV*, Dunaj 1834.
- Joseph Riepel, *De rhythmopoeia oder von der Tactordnung, 1752. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, 1755*. Nav po Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, ur. Thomas Emmerig, Böhlau Verlag Wien/Köln/Weimar.
- Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch I*, 1837. Nav. po redakciji Huga Riemanna, Leipzig <sup>9</sup>1887. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch II*, 1838. Nav. po redakciji Huga Riemanna, Leipzig <sup>7</sup>1890.
- Jim Samson, 'Analysis in Context', v: *Rethinking Music*, ur. Nicholas Cook in Mark Everist, Oxford University Press, Oxford <sup>2</sup>2001, 35-54.
- Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*, Bärenreiter, Kassel/Basel/London/New York 1990.
- Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1999.
- Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, ur. Carl Dahlhaus in Rudolf Stephan, Band 25, Musikverlag Emil Katzibichler, München/Salzburg 1984.
- Alastair Williams, 'Musicology and Postmodernism', v: *Music Analysis, Volume 19, No. 3*, October 2000, 183-192.
- Lowrence Zbikowski, 'Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspective on Theories of Music and Hierarchy', v: *Journal of Music Theory, Fall 1997, Volume 41, Number 2*, 193-225.

UDK 78.038.6

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Faculty of Arts, University of Ljubljana

# Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve

## Some Contributions to Understanding Postmodernism as a Musical Style

**Ključne besede:** postmodernizem, postmoderna, modernizem, sopostavljanje svetov, glasba 20. stoletja

**Keywords:** postmodernism, postmodern (postmodernity), modernism, parallel construction, 20<sup>th</sup> century music

## POVZETEK

Članek skuša odgovoriti na vprašanje, kaj naj bi bile glavne poteze glasbenega postmodernizma, in odkriva, zakaj prihaja v njegovem razumevanju v muzikološki literaturi zadnjih dvajsetih let do tako diametralno nasprotnih pogledov. Ti izvirajo iz spisov najzgodnejših teoretikov postmodernizma: medtem ko je za J.-F. Lyotarda postmodernizem pravzaprav radikalizirani podaljšek modernizma, v katerem dokončno "umrejo" vse "velike zgodbe", izpostavlja J. Habermas negativistično plat postmoderne kot moderni sovražnega, "neokonservativnega" obdobja.

Konstrukcija pojma (post + modernizem) nakazuje, da mora obstajati aktivna zveza med modernizmom in postmodernizmom, zato so izpostavljene osrednje teorije modernizma in nato še postmodernizma (F. Jameson, J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, C. Jencks, J. Kos) – slednje v luči sprememb postmoderne družbe (informacijska sprepletanost, razmah medijev, monopolni kapitalizem, globalizacija). Izkaže se, da je mogoče skupno točko vseh teorij postmodernizma najti v misli B. McHalea, ki je prepričan, da je za postmodernizem značilna ontološka dominanta, ki se kaže kot sopostavljanje različnih svetov. "Sopostavljanje" je mogoče razbrati tudi iz drugih teorij postmodernizma: iz Baudrillardovih razmišljanj

## SUMMARY

The article tries to discover the main traits of musical postmodernism by detecting why all the attempts at its understanding have led musicologists to diametrically opposed views in the last twenty years. These have their origins in the writings of the earliest postmodern theorists; whereas J.-F. Lyotard considers postmodernism as a radicalised extension of modernism in which all "great stories die out", J. Habermas exposes the negativistic side of postmodernity as being "neoconservatively" hostile to any modernity.

The construction of the term (post+modernism) indicates that there must be an active link between modernism and postmodernism. For this reason, the main theories of modernism and postmodernism (F. Jameson, J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, C. Jencks, J. Kos) are presented, the latter in the light of changes in postmodern society (informational interconnectedness, the explosive growth of the media, monopolistic capitalism, globalisation). It becomes clear that the focal point for all theories of postmodernism can be found with B. McHale who is convinced of an ontological dominating feature typical of postmodernism, which turns out to be parallel construction of various worlds. This "parallel constructing" can be noticed also in other theories of postmodernism:

o simulakrih, Jencksove teze o "dvojnem kodiranju", Jamesonovega raziskovanja heterogene alegorije in dekonstruktivistične metode iskanja aporij. S "sopostavljanjem" pa so povezani tudi vsi osrednji postmodernistični postopki – simulacija, imitacija, palimpsest, pastiš, citat –, ki postmodernistični glasbi podeljujejo semantične vrednosti.

Zadnji del članka opozarja na terminološko nedorečenost v slovenski muzikološki literaturi (D. Cvetko, I. Klemenčič, L. Stefanija), kjer se izraza postmodernizem in postmoderna uporabljata skoraj sinonimno. Zato je predlagano natančno ločevanje med postmodernizmom kot slogovnim obdobjem in postmoderno kot zgodovinsko epoho, taka distinkcija pa omogoča razlikovanje med skladatelji, ki skušajo osmisliti novo "glasbeno gramatiko" (L. Lebič) na ozadju izkušnje modernizma, in tistimi, ki se v luči postmoderne zahteve po komunikativnosti prosto predajajo aplikaciji historičnih, že znanih modelov.

in Baudrillard's reflections on simulacra, Jenck's theses on "double coding", Jameson's research in heterogeneous allegories, and in deconstructivist methods in search of aporias. Moreover, "parallel constructing" is linked with all main postmodern procedures – simulation, imitation, palimpsest, pastiche, quotation, which give postmodern music semantic values.

The last part of the article draws attention to terminological inconsistency in Slovenian musicological literature (D. Cvetko, I. Klemenčič, L. Stefanija) in which postmodernism and postmodernity seem to be used nearly synonymously. Therefore, a precise distinction is suggested: between postmodernism as a stylistic period and postmodernity as a historical epoch. Only in this way one can distinguish between those composers who are trying to implement a new "musical grammar" (L. Lebič) against the background of experience coming from modernism and those who, in the light of postmodern demands for communicativeness, simply capitulate to the application of historical, already known models.

Večina razprav o postmodernizmu se prične z ugotovitvijo, da je razpravljanje o tem pojmu zelo oteženo, saj je naj bi bila njegova vsebina še precej nejasna. Konciznejšo opredelitev naj bi ovirala predvsem široka poljudnost, s katero se pojem uporablja v širših intelektualnih krogih, pravo znanstveno opredelitev pa onemogoča tudi naš neposredni stik s postmodernizmom – praktično ga "še živimo" in do njega zato ne moremo vzpostaviti prave kritične in zgodovinske distance (tudi tu si avtorji niso enotni – mnogi so prepričani, da postmodernizem pravzaprav pripada že preteklosti). Pogledi na to sodobno slogovno obdobje si stojijo marsikdaj povsem vsaksebi,<sup>1</sup> v marsičem pa so pogojeni tudi kulturno oz. nacionalno-geografsko.

Določevanje bistvenih značilnosti postmodernizma je prav gotovo tesno povezano z razumevanjem modernizma, na kar opozarja že sama jezikovna konstrukcija termina ("post"-modernizem – tisto kar pride po ali za modernizmom). "Kaj je postmodernistično v tem smislu, je odvisno od našega definiranja modernizma,"<sup>2</sup> nas opozarja že J. Pasler, podobno pa je prepričan tudi H. Danuser,<sup>3</sup> zato se zdi smiselno še pred poizkusom definiranja postmodernizma pregledati značilnosti modernizma.

<sup>1</sup> Močna nesoglasja okoli pojma postmodernizem v glasbi se zrcalijo že v vprašanju nove in spremenjene vloge subjekta. Medtem ko sta Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1984 in *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, v: Detlef Gojowy (ur.), *Quo vadis musica*, Kassel, Bärenreiter 1990, str. 82-91) in Helga de la Motte-Haber (*Die Gegenauflklärung der Postmoderne*, v: Rudolph Stephan (ur.), *Musik und Theorie*, Mainz, Schott 1987, str. 31-44) pripricana, da gre v postmodernizmu za popolno izgubo subjektivnosti, pa Ulrich Dibelius (*Postmoderne in der Musik*, v: *Neue Zeitschrift für Musik* CL (1989), št. 2, str. 4-9), Wilfried Gruhn (*Postmoderne oder Von neuem Wein in alten Schläuchen und der Lampe des Diogenes*, v: isti (ur.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, str. 5-13), Jan Pasler ("Postmodernism", <http://www.grovemusic.com>) in Thomas Schäfer (*Anti-moderne oder Avantgarde-konzepte? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne*, v: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (1995), št. 2, str. 211-238) poudarjajo prav izrazito dominantno vlogo subjekta, ki naj bi se v modernizmu skril za konstrukcijske, torej objektivistične prijeme.

<sup>2</sup> J. Pasler, nav. delo.

<sup>3</sup> H. Danuser, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, str. 82-91.

Teorije modernizma so nekoliko konsistentnejše (kaže to na definitivni konec modernistične ere?). Osrednje modernistične spremembe se kažejo v zamenjavi zunanje resničnosti z imanenco zavesti; objektivna resničnost se je umaknila subjektivni, ki pa je seveda nepreverljiva in ne more biti splošno veljavna. Ker ni najti več trdnih, absolutnih referenc, je prekinjen tudi stik z metafizično transcendenco in s tem posledično v modernističnih delih ne moremo več iskati lepote metafizičnega sveta. Zmagal je absolutni metafizični nihilizem in umetnik ustvarja zdaj iz "ničā", iz materije svoje umetnosti. Umakniti se mora tudi mimesis, umetniški princip, ki je zaznamoval zahodnoevropsko umetnost, zraslo na dediščini grško-rimske in krščansko-judovske kulturne tradicije. Tako je značilno, da v delih literarnega modernizma ni več najti sklenjene resničnosti in zato je iz njih tudi nemogoče razbrati absolutno resnico. Na ravni literarne tehnike se to zrcali v personalnem pripovedovalcu, ki beleži le svoje psihične zaznambe za razliko od vsevednega pripovedovalca, ki "obvladuje" celotno resničnost predstavljenega sveta. Iz istega vzroka se zdi modernistično še konsekvantnejša pripovedna tehnika notranji monolog. Podobne značilnosti zaznamujejo tudi modernistično arhitekturo. Modernističnega arhitekta zanima forma – ponavadi matematično geometrična –, ki naj bo v arhitekturnem objektu dosledno izpeljana. Arhitekt izhaja iz geometrijskih oblik, iz same abstraktne materije, iz likovnosti, ne zanimajo pa ga več kontekst in regionalne ali nacionalne značilnosti. Postopek je torej popolnoma racionalen, posledica tega pa je prepričanje, da je moč posamezne funkcije arhitekturnih objektov povezati s točno določenimi geometrijskimi oblikami, ki same po sebi s svojo "čistostjo" že zagotavljajo estetsko vrednost take arhitekture.<sup>4</sup> Na drugi strani se v želji po univerzalnosti (smer modernistične arhitekture se imenuje mednarodni stil<sup>5</sup>) odpovedujejo lokalnemu kontekstu in jasnim, enoznačnim arhitekturnim metaforam.<sup>6</sup> Namesto teh uporabljajo raje "nakazane" metafore – zgradbe lahko asociativno povežemo z marsikaterim predmetom, a z nobenim ne enoznačno. Zmaguje torej univalentnost, podobno kot v modernistični literaturi prevladuje paradigmatični pol jezika, ki gradi na asociativni tehniki – podobnost, selekcija, substitucija (D. Lodge).

Za modernistično glasbo naj bi bila najpomembnejša zavrnitev vseh slogovnih karakteristik, ki so dominirale v 19. stoletju – zgodovina Nove glasbe je hkrati tudi zgodovina razpada tradicionalnega glasbenega "jezika".<sup>7</sup> Modernisti naj bi tako zavrli tonalnost, razpoznavno ritmično regularnost, tradicionalno inštrumentacijo in orkestracijo, velike, povečane forme (npr. simfonična), ukinjena pa je tudi distinkcija med hrupom in "glasbo".<sup>8</sup> "Modernizem je zahteval razbitje pričakovanj, konvencij, kategorij, mej in omejitev, prav tako pa tudi empirično eksperimentiranje (po vzoru znanosti) in drzno raziskovanje novega."<sup>9</sup> V ospredju je totalno subjektivna izkušnja umetnika, ki ne zaupa več ničemu drugemu kot imanenci lastne zavesti. Zato se distancira od norm, ki so do sedaj določevale lepoto, ljubezen, moralnost, dobro. Namesto tega postane odločilen intelekt (v glasbi se to kaže v strogi dodekafoniji in kasnejšem serializmu) ali njegovo popolno nasprotje: gola strast (B. K. Etter ponazarja to opozicijo s Schönbergovo atonalnostjo in primarno animaličnostjo *Pomladnega obredja* Stravinskega).<sup>10</sup> Nasploh obvladujejo celotni modernizem močno kontrastna nasprotja; če modernisti zaradi kolapsa moralnega

<sup>4</sup> Podobno prepričanje vodi v glasbi tudi pripadnike serializma, ki so prepričani, da jim kompleksna, intelektualno vodena in zamišljena mreža med posameznimi glasbenimi parametri že zagotavlja visoko estetsko raven skladbe, napisane po takem postopku.

<sup>5</sup> Nikolas Kompridis izenačuje mednarodni stil s serializmom v glasbi (*Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism*, v: *Perspectives of New Music* 31 (1993), št. 2, str. 15).

<sup>6</sup> Charles Jencks (*Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd, Vuk Karadžić 1985) razlaga, da lahko o metafori v arhitekturi govorimo, kadar kakšen arhitekturni objekt lahko primerjamo z drugimi objekti.

<sup>7</sup> Prim.: Rudolf Stephan, *Das Neue der Neuen Musik*, v: Hans Peter Reinecke (ur.), *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, Mainz, B.Schott's Söhne 1969, str. 50.

<sup>8</sup> Prim.: Leon Botstein, "Modernism", <http://www.grovemusic.com>.

<sup>9</sup> Prav tam.

<sup>10</sup> Prim.: Brian K. Etter, *From Classicism to Modernism. Western Musical Culture and the Metaphysics Order*, Singapur, Sydney, Ashgate, Aldershot, Burlington 2001.

reda in iz Nietzscheja izvirajočega nihilizma zavrnejo lepoto, pa želijo po drugi strani občinstvu vendarle sugerirati etični karakter prave glasbene umetnosti – nastrojani so proti masovni kulturni industriji in zatonu vseh standardov (torej proti konvencijam, a za visoko umetniško dovršenost).<sup>11</sup> Modernizem se obrne proč od konvencionalnega pojmovanja lepote, ki ga zamenja etičnost; le-te pa ne določa več stara transcendenca, temveč umetnikova lastna subjektivnost in zavezanost iskrenemu iskateljstvu.

Vzrok za različna razumevanja postmodernizma v glasbi in drugih umetnostih, včasih celo diametralno nasprotna, gre pripisati najzgodnejšim teoretikom postmodernizma, ki so to novo obdobje razumeli vsak na svoj način. Pri tem gre izpostaviti predvsem v Evropi najvplivnejša misleca: Jean-François Lyotarda in Jürgena Habermasa. Prvi razume postmodernizem kot radikalni podaljšek modernizma, ki zavrne še zadnje attribute tradicionalne evropske umetnosti. Prav zato mu obveljajo v resnici avantgardistična Cageova iskanja – predvsem popolno izključevanje vsake racionalne sistemskosti in subjektivizma (poslednjih “velikih zgodb”) s pomočjo naključja in različnih tehnik, prevzetih iz vzhodnjaške filozofije in religije – kot tipično postmodernistična.<sup>12</sup> (Tako pojmovanje postmodernizma v muzikologiji zagovarja še leta 1984 Hermann Danuser, saj je prepričan, da je za čas postmodernizma značilna prav kriza subjektivnosti.<sup>13</sup>) Drugačno pozicijo zavzema J. Habermas,<sup>14</sup> za katerega postmoderna ni nič drugega kot neokonservativna opozicija moderni. Slednja si že od razsvetljenstva 18. stoletja naprej prizadeva za emancipacijo človeka, ta projekt pa še nikakor ni izpeljan do konca. Tako negativistično razumevanja postmodernizma je v najbolj tipični obliki v muzikološko obravnavo sprejela Helga de la Motte-Haber. “Perspektivno skrajšan pogled na moderno” si je zdi glavna značilnost postmodernizma, “ki zanika pot zgodovine in skuša spremeniti ‘nekoč je bilo’ s pomočjo restavracije v ‘vedno bo tako’”,<sup>15</sup> zato se ji zdi prisvajanje starih izraznih modelov zgolj uklanjanje povprečnemu okusu množice.<sup>16</sup> Vse kasnejše aporije izvirajo torej že iz obeh začetnih, danes že zgodovinskih premis, ki pa sta si v marsičem popolnoma nasprotni: “V enem primeru gre za tradicionalistično pojmovanje [J. Habermas], ki je naperjeno proti avantgardi, v drugem primeru pa za avantgardistični pojem [J.-F. Lyotard], ki je usmerjen proti tradiciji in znotraj moderne skrite elemente visoke, tradicionalne umetnosti.”<sup>17</sup> Vendar pa nikakor ne gre spregledati, da J. Habermas<sup>18</sup> razločuje med kulturno in estetsko moderno, zato je smiselno vprašanje, ali ne gre ločevati tudi med postmoderno družbo in njeno tipično umetnostjo (ta misel bo podrobneje razvita v sklepu članka). Duhovna zgodovina nas uči, da je umetnost bistveno zvezana z vsakokratno zgodovinsko kulturo in družbo, ki jo oblikuje. Vplivi družbe spontano prehajajo v umetnost časa. Še posebej tesna sprepletenost med obojima pa je prav ena izmed osrednjih značilnosti postmodernega časa. Zato se zdi označevanje postmodernizma kot “kulturne dominante”, kakršno ponuja Fredric Jameson,<sup>19</sup> zelo primerno. Iz navideznega paradoksa se tako izvija pomembna lastnost post-

<sup>11</sup> Prim.: L. Botstein, nav. delo.

<sup>12</sup> Prim.: Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje*, Novi sad, Bratstvo-Jedinstvo 1988.

<sup>13</sup> Prim.: H. Danuser, “Moderne, Postmoderne, Neomoderne - ein Ausblick”, v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* in isti, *Die Postmodernität des John Cage*, v: Otto Kolleritsch (ur.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall “Postmoderne” in der Musik*, Dunaj, Gradec, Universal Edition 1993, str. 142-159.

<sup>14</sup> Prim.: Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, v: isti, *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981, str. 444-464.

<sup>15</sup> H. de-la Motte-Haber, *Merkmale Postmoderner Musik*, v: W. Gruhn (ur.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, str. 53-67.

<sup>16</sup> Prim.: ista, *Die Gegenauflärung der Postmoderne*.

<sup>17</sup> H. Danuser, “Neue Musik”, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 7, ur. Ludwig Finscher, Kassel, Basel, London, New York, Praga, Stuttgart, Weimar, Bärenreiter, Metzler 1997, str. 75-122.

<sup>18</sup> K zanimivim paradoksom razmišljanj o postmodernizmu sodi tudi ta, da Habermas kot predstavnik “frankfurtske šole”, torej legitimni naslednik Adornove doktrine in s tem revolucionarnejšega, levega gibanja, pravzaprav brani postulate tradicionalne, morda celo “buržuazne” umetnosti.

<sup>19</sup> Prim.: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York, Verzo 1991.

modernizma: družba, kultura in umetnost nevidno prehajajo ena v drugo, tako da je ločevanje med posameznimi polji zmeraj težje.

V postmodernistični umetnosti se zrcalijo spremembe družbe zadnjih trideset let (tj. postmoderne družbe) – predvsem monopolnega kapitalizma, informacijske sprepletenosti, razmaha medijev in globalizacije: (1) spremenjen je odnos množic do kulture, ki se kaže v obliki populizma in z njo povezani (2) okrepljeni želji po komunikaciji z občinstvom, (3) značilna je prevlada materialne, vizualne kulture in (4) kriza jezika.

S približevanjem umetniških predmetov širšim množicam, kar omogoča "tehnična reprodukcija",<sup>20</sup> se je zabrisala meja med visoko in množično kulturo. Kultura se je "razlila" po vsem družbenem polju in danes je zato vse "kulturno".<sup>21</sup> Kulturna dimenzija postmodernizma je izrazito popularna, populistični pluralizem pa naj bi se še najbolj kazal v medijih, demokraciji in na ekonomskem trgu. O druženju visoke in množične kulture nam priča tudi Jencksova teza o dvojnem kodiranju postmodernističnih arhitekturnih objektov. Tako naj bi stavbe postmodernističnih arhitektov nagovarjale tako profesionalce kot tudi široko občinstvo, medtem ko je bila modernistična doktrina rezervirana samo za elito. Z "eksplozijo kulture po vsem družbenem polju"<sup>22</sup> pa je postalo problematično vrednotenje. Kanoni, ki so veljali še celo modernistično obdobje, so zdaj odsotni in aksiologija se mora nujno vprašati, kakšno naj bi bilo razmerje med modo in visoko kulturo. Naraščajoči vpliv kapitalizma in z njim povezana materialnost sta izpodrinila duhovnost. Zato ni čudno, da se je "materialna" logika naselila tudi v umetnosti. Kot posledica tega se nam kultura postmodernizma kaže kot "prvenstveno vizualna"<sup>23</sup> – v središču današnjega zanimanja so tako film, video, slikarstvo, fotografija, arhitektura in oblikovanje, pri čemer lahko opazimo še, kako so tradicionalne vizualne umetnosti že v veliki meri zamenjale "medijske" zvrsti (film video, slikarstvo fotografija, arhitekturo oblikovanje). Dokaz o vodilni vlogi vizualnega so nam lahko tudi brezštevni glasbeni spoti – tu gre očitno za "poprostorjenje" glasbe. Postmodernistično umetnost torej "obvladuje čut vida",<sup>24</sup> utapljammo se v množici podob, ki so vsenaokoli nas, arhitektura pa je tako "privilegirana estetski jezik".<sup>25</sup>

Prostorske umetnosti so povsem preplavile časovne umetnosti tudi zato, ker naj bi današnji subjekt ne znal več organizirati svoje časovnosti. Zato je značilna shizofrenija označevalne verige (gre za sintagmatsko povezan niz označevalcev).<sup>26</sup> Pomen se generira iz odnosov med označevalci, vendar pa danes ostajajo označevalci nepovezani in zato subjekt v sebi ne more več združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter ostaja omejen na izkušnjo čistih materialnih označevalcev oz. čiste, nepovezane sedanjosti. Logična posledica tega je kriza jezika, ki se kaže kot razpoka med besedami in stvarmi. Označenec ("stvar") je degradiran v materialni označevalec, znak v podobo (logo), zato postaja pomen vse bolj "objekten", interpretacija pa se spreminja v produkcijo. "Jezik se spreminja v verigo označevalcev",<sup>27</sup> ki so povsem osamosvojeni. Referenti so likvidirani, kakor tudi produkcija materialnih predmetov. Zato pa raste produkcija znakov, osvobojenih referenčnih vezi in v končni stopnji procesa ni več mogoče razlikovati med označenim in

<sup>20</sup> Prim.: Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis 1998.

<sup>21</sup> F. Jameson, nav. delo.

<sup>22</sup> Prav tam.

<sup>23</sup> Aleš Erjavec, *Subjekt v postmodernizmu, subjekt v modernizmu*, v: isti, *Estetika in kritična teorija*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče 1995, str. 103.

<sup>24</sup> Aleš Erjavec in Marina Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1991, str. 18.

<sup>25</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana, Problemi – Razprave 1992, str. 39.

<sup>26</sup> Prim.: prav tam.

<sup>27</sup> Janko Kos, *Na poti v postmoderno*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura 1995, str. 34.

označevalcem. Revolucija 20. stoletja se Baudrillardu razkriva kot proces uničevanja smisla, ki vodi do končnega "nerazlikovanja".<sup>28</sup> Referente se skuša umetno obuditi s sistemom znakov – realno je nadomeščeno z znaki realnega. Utopljamo se v množici podob, znakov, ob njih pa si ne moremo več domišljati realnega, ker so realnost podobe in znaki sami. Ni mogoče več ločevati lažnega in resničnega, krivdo za to pa je iskati v presežku smisla in realnosti, ki nam ga ponujajo novodobni elektronski mediji. Za naš čas je tako značilna implozija smisla v medijih, saj živimo v "svetu, v katerem je vedno več informacij in vedno manj smisla".<sup>29</sup> Številne informacije v sodobnih medijih požirajo svoje lastne vsebine. Tako se mediji, namesto da bi omogočali komunikacijo, v resnici izčrpavajo v uprizarjanju komunikacije – število informacij vsak dan raste, a že davno presega naše potrebe in mediji tako ne opravljajo več svoje prvenstvene funkcije: informiranja. Mediji ne informirajo več o dogodkih, temveč dogodke zaradi svojih megalomanskih potreb pravzaprav ustvarjajo. Mediji in realno so implodirali – obojega ni več mogoče ločevati.

Iz naštetih vzrokov postanejo v postmodernistični umetnosti še posebej pomembni postopki simulacije, imitacije, palimpsesta, pastiša in citata, ki so med seboj trdno povezani. J. Baudrillard<sup>30</sup> se v svojih teoretičnih pregledih sodobne družbe koncentrira predvsem na problem *simulacije* in podob. Ugotavlja, da poznamo štiri stopnje podob, prek katerih se kaže prehod od znakov, ki prikrivajo, k znakom, ki zakrivajo, da za njimi ničesar ni. Na prvi stopnji je podoba odblesk globoke realnosti, na drugi maskira in ponareja naravo globoke realnosti, na tretji že maskira odsotnost globoke realnosti, na zadnji, četrti stopnji pa nima več zveze s katerokoli realnostjo. Gre že za dobo simulacije, ki se začne prav v trenutku, ko se začenja proces likvidacije referentov. Toda tudi simulacija pozna več tipov: naravni, naturalistični simulaker, produktivni simulaker, za postmodernistični čas pa je značilen simulaker simulacije, ki je zasnovan na informaciji, modelu. Gre pravzaprav za anticipacijo – ne posnemanje – realnega. Simulacija je danes generiranje realnosti prek modelov realnega, ki niso zvezani z izvirom realnosti, ali če razložimo z Baudrillardovo slikovito podobo: danes nastaja zemljevid pred ozemljem.<sup>31</sup> Ločevanje med realnim in imaginarnim, modelom in posnetkom, izvirnikom in kopijo, avtentičnim in neavtentičnim ni več mogoče, saj smo v dobršni meri kopijo že izenačili z izvirnikom, ki včasih sploh ne obstaja.

Kot pogosto postmodernistično sredstvo se navaja tudi *citata*, čeprav Janko Kos ugotavlja, da je to stilno sredstvo mogoče srečati že v prejšnjih obdobjih (rimski lirika se v mnogočem navezuje na grško in jo tudi citira ter včasih kopira), zato je prepričan, da se je treba do značilnosti postmodernizma dokopati z duhovnozgodovinsko metodo in ne prek raziskovanja stilno-tehničnih potez.<sup>32</sup> Vendar Jameson opozarja, da gre v postmodernizmu za drugačno vrsto citata, kot je bil znan že prej. Tujih materialov postmodernisti ne citirajo na način, "kot bi to storila Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco".<sup>33</sup> Tako novo tehniko citiranja imenuje *wrapping* – ne gre za intertekstualnost, en tekst je le "zavit" v drugega, noben del pa ni dosledno nov. Citatna tehnika se nam razkriva v dveh lučeh: lahko jo razumemo kot vdiranje starejšega "teksta" v novejšega, kar bi lahko povezali z intertekstualnostjo, ki je očitno nekaj ahistoričnega in se pojavlja v različnih zgodovinskih obdobjih, ali z Jamesonovo oznako *wrapping*, pri čemer je starejši "tekst" popolnoma stolpljen s substanco novejšega; optiko pa je moč tudi obrniti in tako lahko očitno govorimo o simulaciji citata (tak postopek najdemo v delih

<sup>28</sup> Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija*, Ljubljana, Študentska založba 1999.

<sup>29</sup> Prav tam, str. 101.

<sup>30</sup> Prim.: prav tam.

<sup>31</sup> Prim.: prav tam.

<sup>32</sup> Prim.: J. Kos, *Na poti v postmoderno*.

<sup>33</sup> F. Jameson, *Postmodernizem*, str. 7.



Lojzeta Lebiča *Ajdna, Nicina in Queensland Music*) – citat je torej usodno zaznamovan z izkušnjo tretjega reda simulakra, če si sposodimo Baudrillardovo definicijo.

K imitaciji in citatu se pridružuje tudi *pastiš* (pasticcio), pri katerem naj bi šlo za oponašanje posebnega in edinstvenega.<sup>34</sup> Gre za govorjenje v že mrtvem jeziku, le-to pa je potrebno, ker ni več mogoče izumljati edinstvenega. Umetnik totalno obvlada tuji stil, vse to pa je možno zgolj zaradi spremenjenega postmodernističnega subjekta.<sup>35</sup> Ta je sedaj prazen in prav zato lahko zajame katerikoli drug stil, tudi če gre za popolnoma drug svet. V modernizmu smo bili priča številnim osebnim stilom, tej množici "individualnih resnic" pa zdaj težko verjamemo. Subjekt je mrtev in v umetniških delih ne prepoznavamo več velikega, genialnega avtorja (R. Barthes). Subjekt se ne izraža več, zato izginjajo afekt, emocije in individualna razpoznavnost. O smrti individualnosti nam priča tudi tehnična reprodukcija, ki ukinja auratičnost umetniških predmetov. Namesto modernistične individualnosti stopata anonimnost in kolektivnost. Avtor kot subjekt se ne izraža več, zato postane pomembno delo kot samostojna bitnost.<sup>36</sup> Subjekt se je začel spreminjati že v modernizmu, kjer je postajal brezsubstančen, zgolj v toku obstoječa realiteta, vendar je bila njegova vloga ključna – prevzel je vlogo zaključene resničnosti; sklenjeno resničnost je nadomestila imanenca zavesti. Vendar že J. Derrida opozarja, da konstituirajoča subjektivnost ne obstaja in s tem zavrne fenomenološko opazovanje, kakršno se je razvijalo od E. Husserla naprej. Postmodernizem ukine torej tudi prevladujočo vlogo imanence zavesti in se s tem popolnoma umakne resničnosti.

Ker postmodernizem ukinja še zadnji poskus "strnitve" resničnosti s pomočjo imanence zavesti, je v umetnosti onkraj modernizma vse *a priori* neresnično, izmišljeno in umetno. V delih sicer lahko zasledimo to ali ono resnico, vendar je le-ta zgolj navidezna. Postmodernistični pluralizem se torej kaže na ta način, da lahko v umetniških delih nastopa celo več različnih resnic, vse pa so le navidezne. Umetnost pravzaprav sploh ne išče več resnice, kakor je to v okrnjeni obliki še počel modernizem, temveč postaja "samoreferenčna stvarnost".<sup>37</sup> Pomembno pa je, da se te različne resnice med seboj ne stapljajo. Zato se zdi dovolj smiselna teorija postmodernizma Briana McHalea,<sup>38</sup> ki je prepričan, da je za postmodernizem za razliko od modernizma, v katerem prevladuje epistemološka dominantna – osredotočanje na raziskovanje spoznavnosti sveta in dvom o možnosti le-tega –, značilna ontološka dominantna, ki se kaže kot sopostavljanje različnih svetov. To misel bi zlahka nekoliko prekrjili in ugotovili, da je za postmodernizem očitno značilno sopostavljanje različnih resnic – od katerih so mnoge simulirane –, ki pa se nikoli ne spojijo in ostajajo heterogene. Tako lahko v postmodernističnih delih odkrivamo druženje različnih kultur (J. L. Borges meša stare indijanske kulture z značilno zahodnoevropsko miselnostjo), elitne (visoke) in množične (popularne) kulture, različnih umetnosti in različnih slogov.

Povezovanje različnih in heterogenih resnic, resničnosti in svetov je moč razbrati iz številnih teorij postmodernizma. B. McHale govori o sopostavljanju različnih svetov, medtem ko je J. Baudrillard tipični teoretik "paralelnih resničnosti". F. Jameson poudarja pomen ponovnega rojstva heterogene alegorije, ki se "vrača" zaradi nezmožnosti starih interpretacijskih postopkov. Nekaj podobnega ugotavlja tudi sodobna veja v literarni vedi – dekonstrukcija (J. Derrida, P. de Man), ki redefinira pojem teksta. Pravi "tekst" je za predstavnike dekonstrukcije le tisti, ki ga je moč dekonstruirati. Tako dekonstruktivi-

<sup>34</sup> Prim.: prav tam.

<sup>35</sup> O problemu subjekta v postmodernizmu gl. tudi op. 1.

<sup>36</sup> Prim.: A. Erjavec, nav. delo.

<sup>37</sup> A. Erjavec in M. Gržinič, nav. delo.

<sup>38</sup> Zelo natančno razlaga njegovo teorijo Tomo Virk v delu *Strah pred nainnostjo* (Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura 2000).

sti iščejo v tekstih aporije – neskladja, nerazvozljive paradokse, diametralno nasprotni si interpretacije – in šele z njimi “razlagajo” pomen izbranega teksta. Prav iskanje aporij, ki jih morda lahko razumemo tudi kot “različne resnice” ali “sopostavljene svetove”, pa nas lahko utrdi v spoznanju, da je dekonstrukcija očitno osrednja postmodernistična teorija.

Na podoben način gre razumeti tudi razmišljanja C. Jencksa, ki v zvezi s postmodernizmom govori o dvojnem kodiranju. Ta postopek je moč enačiti s sopostavljanjem. Tako Jencks opazuje, kako postmodernistična arhitektura nagovarja tako profesionalce kot tudi široko občinstvo (modernistična arhitektura se je omejevala na elito), kako je en kod vedno modernistični in drugi bolj poljuden: popularen, navezan na tradicijo, historičen, tak, ki upošteva lokalni kontekst ali pa “komercialni žargon ulice”.<sup>39</sup> Tudi Jencksova določitev postmodernizma govori v prid tezi, da je bistvo postmodernizma mogoče povezati s pojmom simulacije in sopostavljanja različnih, ponavadi kar se le da heterogenih resničnosti. Aporije, paradoksi, dvoumnosti in ambivalentnost predstavljajo bistvene vsebine in glavno značilnost postmodernizma. *Sopostavljanje in simulacija* (včasih tudi sopostavljanje različnih simulacij) živita drug ob drugem. F. Jameson nas sicer skuša prepričati, da sodobna teorija zavrača razlikovanja med bistvom in videzom, avtentičnostjo in neavtentičnostjo ter označevalcem in označenim, pa vendar so prav razpetosti med temi poli, hitro in istočasno preskakovanje z ene strani na drugo, povezovanja do sedaj “nepovezljivega” tiste, ki najbolje označujejo “postmodernistični” tip razlikovanja.

S popolno prevlado postmodernističnega aboslutnega metafizičnega nihilizma je zamrl tudi pomen “velikih zgodb” (J.-F. Lyotard). Tako se je končalo obdobje razsvetljenske racionalnosti in etosa<sup>40</sup> – če je bil za modernizem, kljub prvim nastavkom nihilizma značilen vsaj še subjektivistični etos, je zdaj izgubljen skoraj vsak moralni orientir. V glasbi se je končala “velika” adornoška zgodba o nujnosti stalnega napredovanja: “ni [več] mogoče govoriti o ideji novega kot ‘širitvi’ zvočnega polja, kar je bila osrednja značilnost miselne držbe desetletij, ko je ideja napredka pomenila e(ste)tično nujnost.”<sup>41</sup> Ni vere v napredek, material se več ne razvija.<sup>42</sup> Tudi nekateri skladatelji, v petdesetih letih 20. stoletja nedvoumno zapisani modernizmu sedaj bistveno spreminjajo svojo estetsko naravnost; tako tudi K. Stockhausen ne išče več novega materiala, ampak nove pomene.<sup>43</sup> Spet je torej v ospredju emocionalno-semantična raven glasbe,<sup>44</sup> ki pogosto raste iz “prepletenost[i] sodobnega z minulim”.<sup>45</sup> Tudi N. Kompridis poudarja v navezovanju na H. Klotza pomen fikcionalnosti in pripovedništva v postmodernistični umetnosti – razvoj in formalno logiko sta zamenjali retorika in narativnost.<sup>46</sup> Semantiziranje glasbenega stavka pa je mogoče z uporabo številnih postopkov, ki smo jih omenili pri splošnem pregledu postmodernizma: tudi v glasbi lahko zasledimo povečano število citatov, simulacije in imitacije historičnih ali popularnih stilov, palimpseste in pastiš. Tako sta večkrat soočeni – sopostavljeni – dve različni glasbeni “resničnosti” ali v Jencksovi dikciji: v postmodernistični glasbi delujeta vedno dva koda – značilno je hkratno distanciranje od modernizma (in iskanje zavetja v historizmu) in navezovanje nanj.<sup>47</sup>

<sup>39</sup> C. Jencks, nav. delo, str. 30.

<sup>40</sup> Prim.: W. Gruhn, nav. delo.

<sup>41</sup> Leon Stefanija, *Umevanje “starega” in “novega” v novejši slovenski glasbi, diss.*, Ljubljana 1999, str. 215.

<sup>42</sup> Prim.: H. de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, v: Matthias Brzoska in Michael Heinemann, (ur.), *Die Musik der Moderne*, Laaber, Laaber-Verlag 2001, str. 374-382.

<sup>43</sup> Prim.: Peter Andraschke, *Kompositorische Tendenzen bei Karlheinz Stockhausen seit 1965*, v: Otto Kolleritsch (ur.), *Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik*, Dunaj, Gradec, Universal Edition 1981, str. 48-60.

<sup>44</sup> Prim.: H. de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*.

<sup>45</sup> L. Stefanija, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 114.

<sup>46</sup> Prim.: N. Kompridis, nav. delo.

<sup>47</sup> Prim.: H. Danuser, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*.

V slovensko muzikološko literaturo je problem postmodernizma vstopil dovolj zgodaj. Že leta 1982 – torej le tri oz. dve leti po ključnem Lyotardovem in Habermasovem tekstu – se o postmodernizmu kot “stilni orientaciji” sprašuje starosta slovenske muzikologije Dragotin Cvetko.<sup>48</sup> Podobno kot drugi avtorji izpostavlja odvisnost postmodernizma od začetnega definiranja modernizma oz. celo modernosti, med obema slogovnima obdobjema pa poišče tudi zgodovinsko soodvisnost. V tem smislu gre razumeti definicijo, da naj bi “v postmodernizmu [...] sodilo vse to, kar se je pojavilo po evropski oziroma slovenski glasbeni ‘moderini’”.<sup>49</sup> Ta misel pa v sebi skriva vsaj dve nejasnosti; na kaj se nanaša oznaka ‘moderna’ in ali ne bi bilo bolj logično trditi, da postmodernizem nastopi po modernizmu, kar sugerira že jezikovna konstrukcija pojma. Problema sta seveda tesno povezana: Cvetko z izrazom ‘moderna’ zaznamuje glasbeno dogajanje med obema svetovnjima vojnama 20. stoletja, kot postmodernistična pa mu obvelja sledeča “postwebernijanska faza”, za katero so značilne najrazličnejše “eksperimentalne” kompozicijske tehnike (serialnost, pointilizem, aleatorika, elektroakustična in konkretna glasba, totalna improvizacija).<sup>50</sup> Izkaže se, da eden izmed osrednjih problemov tiči v natančnejši rabi terminov, ki označujejo posamezna slogovna obdobja. Danes, dvajset let kasneje, je seveda lažje glasbeno moderno podobno kot literarno (izraz je prvi uporabil prav literat Hermann Bahr v kritičnem spisu *Zur Kritik der Moderne* leta 1890) razumeti kot podaljšek tradicionalne glasbe 19. stoletja (funkcionalna harmonija, motivično-tematsko delo, subjektivnost izraza, razširjene klasicistične forme) v prvi dve desetletji 20. stoletja (v slovenski glasbi bi jo morda res lahko raztegnili vse do druge svetovne vojne), ko se najprej temeljito spremenijo glasbene tehnike (okoli leta 1910) in nato še glasbena estetika (približno leta 1920),<sup>51</sup> glasbeni modernizem pa izenačiti prav s “postwebernijansko” fazo, ko se po izkušnji holokavsta druge svetovne vojne še radikalizirajo nekatere tendence izpred vzpona nacizma in fašizma (prelom dodekafonije v serialnost in totalno organizacijo) oz. se začne popolnoma na novo, iz “točke nič”.<sup>52</sup> Sicer pa je iz Cvetkovega spisa mogoče razbrati močno odvisnost od Lyotardovega definiranja postmodernizma, saj avtor izpostavlja še konsekvantnejše eliminiranje tradicije in poudarja, da “gre emotivni komponenti sekundarna vloga”.<sup>53</sup>

Naslednjic je slovenska muzikologija aktivno razpravljala o vprašanju postmodernizma v okviru mednarodnega kolokvija “Subjekt v postmodernizmu”, ki ga je konec leta 1989 pripravilo Slovensko društvo za estetiko. S svojimi prispevki so sodelovali trije slovenski muzikologi,<sup>54</sup> ki pa so izpostavili predvsem nebuloznost samega pojma in njegovo nacionalno-geografsko odvisnost.<sup>55</sup> Še najbolj določne poteze novega obdobja je izrisal Borut Loparnik,<sup>56</sup> ki je v središče postavil sociološke in kulturološke dejavnike, saj naj bi

<sup>48</sup> Dragotin Cvetko, *Postmodernizem?*, v: *Sodobnost* 30 (1982), št. 5, str. 476-478.

<sup>49</sup> Prav tam, str. 477.

<sup>50</sup> Cvetko našteva tudi “postwebernijanske” oz. glede na njegovo formulo hkrati tudi postmodernistične skladatelje: J. Cage, K. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel, L. Nono, L. Berio, K. Penderecki, V. Globokar. (Zanimivo je, da izpušča dve veliki imeni glasbe po drugi svetovni vojni: P. Bouleza in W. Lutosławskiego.)

<sup>51</sup> Prim.: Carl Dahlhaus, “Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche”, v: isti, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag 1980, str. 279-285.

<sup>52</sup> Prim.: Ralf Schnell, “Nullpunkt”, *Umbruch oder Kontinuität*, v: *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler 1992, str. 435-448 in Hans Vogt, *Neue Musik*, Stuttgart, Reclam 1972.

<sup>53</sup> D. Cvetko, nav. delo, str. 477. Prim. z opombo 1.

<sup>54</sup> Nataša Kričevcov zapiše o postmodernistični glasbi: “What makes it postmodern is the use of all the known procedures, means and structures (including those which up to recently were the purpose of shaping) through structural, temporal and spatial dislocation.” (*Music of Postmodernism – restoration of ethos*, v: Aleš Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, zv. 2, Ljubljana, Slovensko društvo za estetiko 1990, str. 128.) Gl. še naslednji dve opombi.

<sup>55</sup> Andrej Rijavec se natančno zaveda razlik med ameriškim in evropskim (skorajda ekskluzivno nemškimi) pogledom na postmodernizem. (Prim.: *The Individual as Composer Past and Present*, v: A. Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, str. 180-185.)

<sup>56</sup> Prim.: Borut Loparnik, *Bemerkungen zum Postmodernismus in der Musik*, v: A. Erjavec (ur.), *Subjekt v postmodernizmu*, str. 131-136. O postmodernizmu razmišlja isti avtor tudi v povezavi s krstno izvedbo Lebičevega vokalno instrumentalno scenskega dela (*Lojze Lebič, Fauvel* 1986. Priloži razumijevanju, v: *Zvuk* 1989, št. 4, str. 59-68.)

eklekticism in skladateljska neavtonomnost prispevali predvsem k večji "komunikativnosti" postmodernistične glasbe. Loparnik je torej že zaznal usodno povezanost informacijske, postindustrijske družbe množic in umetnosti oz. kulture, ki v njej nastaja, pomembno vprašanje pa ostaja, zakaj je v naslovu svojega prispevka v nemščini zapisal termin "Postmodernismus". Ta je v nemški jezikovni praksi sicer prešel v tekočo rabo, vendar pa je mnogo bolj pogosta uporaba substantiviranega pridevnika "die Postmoderne", ki v prvi vrsti označuje postmoderno epoho, družbo in kulturo, vendar pa je sam po sebi dovolj močan, da je izpodrinil oznako "Postmodernismus" tudi pri označevanju umetnostne smeri.<sup>57</sup> To potrjuje tudi nemška muzikološka literatura, ki govori skoraj izključno o glasbi postmoderne. Zato ostaja odprto, ali je Loparnik namerno uporabil manj pogost pojem "Postmodernismus" in tako skušal opozoriti na razliko med aktualnim umetnostnim slogom in sodobno družbo, ali pa gre zgolj za dobeseden prevod slovenskega izraza.

Bolj natančno, "oborožena" s tehtnejšo literaturo in primernejšo zgodovinsko distanco, sta o postmodernizmu v zadnjih treh letih spregovorila še Ivan Klemenčič in Leon Stefanija, pri čemer prvi dosledno uporablja termin postmodernizem, drugi pa se mu premišljeno izogiba<sup>58</sup> oz. govori raje o glasbi postmoderne. Klemenčič postavlja postmodernizem v slovensko okolje v osemdeseta leta, kot glavne značilnosti pa navaja ohlajanje pregretega subjektivizma, odpoved umetniškemu prodiranju v novo in neomejeno stari razvoja, upoštevanje dosežkov tradicije, poglobljanje nihilizma, soobstajanje več resnic, historizme, citate in eklekticism.<sup>59</sup> Iz tega je razvidno, da Klemenčič sprejema tako Lyotardovo dikcijo ("ohlajanje subjektivizma") kot tudi Habermasove očitke o zaviranju razvoja, zato v nekakšnem povezovalnem duhu trdi, da "[z]apletenost postmodernističnega razmerja temelji tako na nasprotju do modernizma kot hkrati na njegovem nadaljevanju, torej s prikrajšanjem modernistične izkušnje, z vračanjem k staremu tudi predmodernističnemu na višji ravni",<sup>60</sup> v čemer lahko zasledimo tudi nekaj "ecovskega" duha.<sup>61</sup> V slovenski sodobni glasbi odkriva postmodernistične nastavke v nekaterih delih Alojza Srebotnjaka (*Slovenica, Balade, Naif*), "očitne spremembe" zazna pri Lojzetu Lebiču, "ki svojo dotedanjo vodilno [modernistično] vlogo širi še z upoštevanjem postmodernistične estetike,"<sup>62</sup> kot najbolj tipični postmodernist pa mu obvelja Marko Mihevc, pri katerem "ne najdemo več temeljnega občutka disharmonije, zvezanega z abstraktnim izrazom", temveč "prostodušnost pripovednosti", preplet tonalnosti in atonalnosti in namerne aluzije na simfonične pesnitve Richarda Straussa.<sup>63</sup> Vendar pa se zdita poznejši Lebičev opus in Mihevčeve simfonične pesnitve v precejšnjem razkoraku, vsaj glede na "zapletenost postmodernističnega razmerja" v odnosu do modernizma. Medtem ko Lebič decidirano zagotavlja, da njegov slog nastaja na "ozadju modernizma, iz katerega izhaja",<sup>64</sup> pa Mihevc več ali manj išče "prebavljive smeri",<sup>65</sup> pri čemer je veliko bolj indiferenten do modernistične dediščine.

<sup>57</sup> Prim.: J. Kos, *Postmodernizem*, Ljubljana, DZS 1995.

<sup>58</sup> "V pluralističnem 'vračanju človeka' se zdi sodobnost le še ena v vrsti zgodovinskih postaj prevrednotovanja obstoječega. Vprašljivo ji je pripisati predpono 'post' pred *modernizmom*, še tako kompleksna in za razsrediščeno proklamirana kompozicijska sodobnost ne more temeljiti na drugem, kakor na spreminjanju poudarkov med posameznimi oblikotvornimi prvinami tonskega stavka, torej na sintaktičnih razlikah, in umeščanju novega v določeno pojmovanje zgodovinskega toka." (L. Stefanija, *Umevanje "starega" in "novega" v novejši slovenski glasbi*, str. 58.)

<sup>59</sup> Prim.: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor*, Ljubljana, Založba Obzorja, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2000, str. 206.

<sup>60</sup> Prav tam.

<sup>61</sup> Gl.: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press 1987, str. 277.

<sup>62</sup> I. Klemenčič, nav. delo, str. 221.

<sup>63</sup> Prim.: prav tam, str. 219.

<sup>64</sup> Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 146.

<sup>65</sup> Pogovor s skladateljem Markom Mihevcom. Eva Senčar, *V resni glasbi ni dobrih navceu*, v: *Delo* 41, 16. 1. 1999, str. 40.

Zastavljen problem, ki se očitno razkriva v posebnem odnosu obeh skladateljev tako do bližnje (modernizem) kot tudi bolj oddaljene tradicije (pri Lebiču vse od arhetipskih modelov do simfonike 19. stoletja), osvetljuje Leon Stefanija, ko razgrinja glavna kompozicijska vodila skladateljev slovenske instrumentalne glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja.<sup>66</sup> Smiselno namreč pokaže, da je mogoče ločevati med dvema različnima možnostima "dialoga s preteklostjo" (historični in historicistični), hkrati pa odkriva tudi skladateljske poetike, ki so zavezane principu transhistoricizma, katerega glavne "značilnosti so zvočni vzorci, ki se izmikajo vzporednicam z minulimi ali obstoječimi kompozicijskimi predlogami, čeprav bi jih mogli izslediti v 'estetskem kapitalu' (N. Cook) Nove glasbe."<sup>67</sup> Take distinkcije omogočajo boljše razumevanje Mihevčevih in Lebičevih kompozicijskih snovanj: prvi "potuje" okruške glasbene preteklosti, pri čemer naj bi bile v ospredju name-re semantiziranja (historicizem) in ne toliko sintaktično osmišljanje preteklih vzorcev (historizem), drugi pa se izmika "zgodovinskimi kompozicijskimi vzporednicam v imenu določene transhistoricistične estetske povednosti."<sup>68</sup> Stefanija odkriva različne postopke "predrugačenja minulega", kar naj bi bila ena izmed značilnosti glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja, vendar pa se izmika natančnejšemu slogovnemu poimenovanju in govori v povezavi z najrazličnejšimi kompozicijskimi praksami slovenskih skladateljev iz tega obdobja raje o "obraznosti postmoderne", kar nas bi lahko napeljalo k misli, da s terminom "postmoderna" pravzaprav označuje kulturo neke zgodovinske epohe, katere legitimni del je seveda tudi glasba. Na tej točki se močno približa miselnosti, ki je značilna za sodobno slovensko filozofijo, antropologijo in sociologijo kulture – simptomatično, a po svoje logično in epistemološko utemeljeno je, da se slednji dve vadi v zadnjem desetletju mnogo ukvarjata prav z vprašanjem glasbenega postmodernizma, seveda predvsem v povezavi z rock in pop kulturo<sup>69</sup> (iz drugačnih raziskovalnih izhodišč in zato tudi s svojstvenim metodološkim orodjem). Tine Hribar je tako prepričan, da "[n]imamo moderne in postmoderne umetnosti, marveč imamo umetnost v moderni in postmoderini dobi,"<sup>70</sup> Rajko Muršič pa poudarja, da "ni mogoče govoriti o slogu postmodernizma, temveč le o slogih (časovnega) obdobja postmoderne."<sup>71</sup>

Da bi presegli terminološke dvoumnosti in nedorečenosti ter hkrati uspeli natančneje poimenovati sočasne, a različne fenomene (v mislih imam na primer napetosti, do katerih prihaja pri natančnem slogovnem označevanju del L. Lebiča in M. Miheveca), se zdi smiselno jasno razločevanje med terminoma *postmodernizem* in *postmoderna*, kakršno je že uveljavljeno v nekaterih humanističnih vedah.<sup>72</sup> S **postmodernizmom zaznamujemo umetnostni slog oz. smer** in z oznako **postmoderna zgodovinsko epoho in njeni družbo ter kulturo**. Tako razlikovanje ponuja možnost tudi za označevanje kompozicijskih hotenj, ki sicer kažejo nekatere skupne poteze, vendar izražajo iz povsem nasprotnih izhodišč. Postmodernistična glasba tako nadaljuje z modernističnim izročilom, a ga v trenutku, ko se odpove modernističnemu "kanonu prepovedanega" in si prizadeva s pomočjo družjenja dveh različnih "kodov" ali sopostavljanja različnih svetov pridobiti "takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice,"<sup>73</sup> že tudi presega (v slovenski sodobni glasbi bi za pred-

<sup>66</sup> Prim.: L. Stefanija, nav. deli.

<sup>67</sup> Isti, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, str. 119.

<sup>68</sup> Prav tam, str. 125.

<sup>69</sup> Prim.: Rajko Muršič, *Vase ukričljena doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes*, v: *Časopis za kritiko znanosti* 25 (1997), št. 185, str. 11-30, Boštjan Švajger, *Mladinsko subkulturno dogajanje v Črnomlju v šestdesetih in sedemdesetih letih, dipl.*, Ljubljana 1999 in Robert Loboda, *Kriza rock kulture, dipl.*, Ljubljana 2000.

<sup>70</sup> Tine Hribar, *Sveta igra sveta*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1990, str. 5.

<sup>71</sup> R. Muršič, nav. delo, str. 27.

<sup>72</sup> Prim.: J. Kos, *Postmodernizem*.

<sup>73</sup> Milan Dekleva, *Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagradencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzeto Lebičem*, v: *Dnevnik* 42, 7. 2. 1994, str. 4.

stavnika postmodernistične slogovne usmeritve, ki vendarle še prisega na visoko etično in estetsko vrednost umetnosti, lahko pripisali L. Lebiča). V postmoderni družbi pa je kljub temu, da je vid "za zdaj zmagal nad sluhom",<sup>74</sup> pomemben delež vseeno odmerjen glasbi, ki pa ni vsa tudi postmodernistična. Razmah medijev, premostitev razlike med elitnim in množičnim in neslutena širitev informacijske tehnologije – torej značilnosti postmoderne dobe – so vplivali tudi na marsikaterega skladatelja t.i. "umetniške" oz. "umetnostne" glasbe,<sup>75</sup> ki išče pot do spremenjenega konzumenta. Ta v prvi vrsti ni več elitni, glasbeno visoko izobraženi posameznik, temveč množica; zato "vračanje", govorjenje v mrtvih jezikih, nova tonalnost, animistična repetitivnost – vse kodi, modeli in vzorci, ki jih razume tudi širše občinstvo. Taka glasba glede na razlikovanje, ki ga predlagam, ni postmodernistična, je pa postmoderna v tem smislu, da jo je bistveno zaznamovala družba časa, v katerem nastaja (v ta kontekst prištevam stvaritve M. Mihevca ali tudi nekatera dela A. Kumarja).

Obe oznaki – postmodernistična in postmoderna" glasba – pa ne prinašata aksioloških konotacij: "postmoderna" glasba iz našega trenutnega gledišča ne more veljati za nič manj umetniško kot postmodernistična, saj še ni natančno jasen obseg in pomen, ki naj bi ga imela tradicionalno pojmovana umetnost znotraj postmoderne dobe. Optiko je namreč mogoče tudi obrniti: morda ne "govorijo v mrtvem jeziku" skladatelji postmoderne glasbe, ki želi biti vsečna in nepretresljiva, temveč tisti, ki še zaupajo v vzvišen etos visoke umetnosti. (Naj bo ta zadnja misel razumljena kot razpiranje polja za nadaljnje raziskave in ne kot trpek sklep.)

<sup>74</sup> R. Muršič, nav. delo, str. 16.

<sup>75</sup> Prim.: Jiří Fukač, *Pojmoslovje glasbene komunikacije*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1989.

UDK 876.2 Krek g.  
 Špela Tršinar  
 Bratovševa ploščad 14,  
 SI-1000 Ljubljana

## KOMPOZICIJSKI STAVEK KLAVIRSKIH DEL GOJMIRJA KREKA\*

### The Compositional Technique in G. Krek's Piano Works

#### POVZETEK

Na Slovenskem se je začela klavirska glasba razvijati sicer že v začetku 19. stoletja, vendar pa pomenijo prvi pravi premik šele Novi akordi, katerih urednik Gojmir Krek si je še posebej prizadeval za izboljšanje instrumentalne in s tem tudi klavirske glasbe. Z razmeroma obsežnim klavirskim opusom je k slovenski klavirski glasbi prispeval tudi sam. Posamična glasbena dela znotraj le-tega tudi pomenijo pomembno razvojno stopnjo slovenske klavirske glasbe. Vendar pa analitični prerez pokaže, da skladatelj v glasbeni praksi ni znal ali ni mogel uresničiti svojih v publicistiki deklariranih "modernih" naziranj, ki so v glasbi sicer nakazana, a nikoli do konca uresničena. Tako melodika kot harmonija, pa tudi oblikovorni postopek kažejo skladateljevo trdno navezanost na klasicistično in romantično tradicijo, s katero ne prekine niti v poznem ustvarjalnem obdobju. Zato mu gre pripisati vlogo ključnega razvojnega člana v slovenski glasbi v prvi vrsti kot teoretiku, glasbenemu piscu in kritiku.

#### SUMMARY

Although Slovenian piano music began to develop in the early 19<sup>th</sup> century, the first turning point came only with the New Chords magazine (Novi akordi, 1901–14). Its editor, Gojmir Krek, made every effort to improve the level of instrumental, and therefore also – piano music. He himself contributed a relatively large number of works to Slovenian piano music, some of which represent an important stage in its development. However, as analysis has proven, Krek as a composer was not able to or did not know how to realize in practice, i.e. in his own music, all those declarations of "modernism" he drafted and wrote about in his periodical. It is true that such ideas can be detected in his music, though never in an accomplished way. His melodic, harmonic and formal procedures speak of his deep attachment to the classical and romantic tradition, present also in his later compositions. Therefore, he should be praised for his unique contribution to Slovenian music, first and foremost, as a theorist and a music critic.

\* Vsebina prispevka je povzeta po diplomski nalogi, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Aleša Nagodeta na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Na Slovenskem se je začela klavirska glasba razvijati sicer že v začetku 19. stoletja, vendar so bile to preproste skladbe, ki so zadostovale potrebam in zahtevam takratnega meščanstva. Tako so prevladovali nemški plesi, valčki, polke, koračnice, prebudniške skladbe in skladbe, napisane po ljudskih napevih. Tudi skladatelj, ki bi obvladali kompozicijsko tehniko klavirskega stavka, je bilo malo. Po letu 1848 je težnja po višji kakovosti slovenske glasbe rasla predvsem na področju vokalne glasbe, ki je bila tedanjemu Slovencu bližja kot klavirska in instrumentalna nasploh. Spremembe so prinesle šele prve revije<sup>1</sup>, ki so omogočile redno tiskanje glasbenih del in s tem postopno tudi večjo produktivno silo.

Pravi premik v slovenski klavirski glasbi pa so prinesli Novi akordi, katerih urednik Gojmir Krek si je še posebej prizadeval za izboljšanje instrumentalne glasbe. Po njegovem mnenju je bil glavni vzrok nezanimanja za klavirsko glasbo v prvi vrsti slovenski narod kot narod petja, nenazadnje pa je med Slovenci še vedno primanjkovalo večjih pianistov. Zato tudi takratni skladateljski element tej glasbeni zvrsti ni posvečal večje pozornosti. S poznavanjem aktualne problematike v slovenski glasbi in s postopnim uresničevanjem svojih naprednih idej pa je Krek spodbudno vplival na skladateljsko in izvajalsko prakso v klavirski glasbi.

Z razmeroma obsežnim klavirskim opusom, razdeljenim v dve daljši obdobji, je k slovenski klavirski glasbi prispeval tudi Krek sam. Prvo obdobje je čas, ko je bil Krek urednik Novih akordov (1901–1914). To obdobje sicer ne obsega večjega števila klavirskih del, a je razvojno pomembno. Vse skladbe, nastale v tem času (torej v letih od 1901 do 1914), so bile v glasbeni reviji tudi natisnjene, seveda tudi in predvsem po zaslugi skladatelja samega, saj je kot urednik revije vplival na izbor natisnjenih skladb. Večinoma gre za preprostejša in krajša dela, ki so pomenila velik napredek v primerjavi z že obstoječo klavirsko literaturo na Slovenskem. Skladbe, vsega skupaj jih je 11, so večinoma plesnega značaja in tehnično že razmeroma zahtevne.

S prenehanjem izhajanja Novih akordov je zamrla tudi Krekova ustvarjalnost. Vzrokov za to je več, med drugimi tudi prva svetovna vojna in poklicne – pravniške obveznosti skladatelja, katerega skladateljska dejavnost je zaživela zopet šele v tridesetih letih, natančneje leta 1935. Značilno je, da so vse skladbe poveljnega obdobja oštevilčene z opusi (prva klavirska skladba je *Valček*, op. 4), medtem ko dela iz Novih akordov teh oznak nimajo. Skladbe so večinoma daljše, najpogosteje s programskimi naslovi, značilni pa so tudi daljši ciklusi: na primer *Domače epizode*, op. 29/1–4; *Iz potne torbe*, op. 38/1–5; *Iz naših logov*, op. 55/1–4; *Jugoslovanski plesi*, op. 56/1–3 ter *Jugoslovanski plesi*, op. 61/4–8.

Drugo obdobje je številčno obsežnejše, saj prinaša kar 42 klavirskih del. Vendar pa je bila natisnjena le peščica vseh, natančneje 8.<sup>2</sup> Vzrok za to je potrebno iskati predvsem v vse manjši aktualnosti Kreka kot skladatelja in tudi teoretika. Poveljna leta so prinesla v slovensko glasbo nove stilne smernice, za katere so se zavzemali predvsem skladatelji mlajše generacije. Krek jim ni sledil. Postal je za tisti čas konzervativen, zato tudi vedno manj zanimiv.

Pri obravnavi Krekovih glasbenih, v tem primeru klavirskih del, analitik ne more mimo skladateljevih teoretskih idej in razmišljanj, predstavljenih v Novih akordih. Pri tem se samo postavlja vprašanje, kako uspešno je Krek v publicistiki deklarirana moderna naziranja realiziral v melodiki, harmonski zasnovi in nenazadnje v oblikovanju svojega klavirskega opusa. Analitični prerez pa pokaže, da skladatelj v glasbeni praksi ni znal ali ni mogel uresničiti vseh svojih idej in stremenj za naprednim v glasbi. Njegove skladbe ostajajo zato navezane na tradicijo, saj je kot skladatelj nihal med klasicistično prakso in romantičnim hotenjem.

<sup>1</sup> Cerkevni glasbenik 1878; Glasbena zora 1899.

<sup>2</sup> Vse razen skladbe *Jesen* op. 59, ki je bila izdana 1938. leta v reviji Zvonček, je izdala Glasbena matica leta 1944, po skladateljevi smrti.



Krekov klavirski opus prežema liričen izraz. Njegove melodije so jasne in navadno ne širšega obsega. Preveva jih romantično občutenje, čeprav nikoli ne dosežejo večjega emotivnega naboja. Močan intelekt je vseskozi zaviral skladateljevo globljo izpovednost. Melodika se tako giblje v ozkem pasu izraznih možnosti liričnosti, vendar se skladatelj ne odreče kontrastom, ki pa ostajajo bolj nakazano kot doživeto čustvo. Liričnost glasbenih misli zaznamujeta prevladujoče postopno gibanje in valovanje melodičnega toka ter počasen tempo. Melodije so mirne in nežne ali umirjeno lahkotne, izpeljane pod širšim lokom.

Nasprotje liričnim so duhovite in iskrive, pogosto tudi karakterne glasbene misli, za katere se včasih zdi, da bolj ustrezajo skladateljevi strogo razumski drži. Te skladbe so lahko po izrazu vesele, žive, igrive ali impulzivne. Tempo je navadno zmeren do hiter, melodični tok pa je največkrat drobljen in prekinjen s pavzami.

Posebno eksplozivne in energične so idiomatične skladbe, v katerih je v ospredju virtuoznost glasbenega poteka. Tu se kaže Krekovo poznavanje tehničnih zmožnosti instrumenta (in nenazadnje tudi pianista). Večina idiomatičnih skladb (tri od skupno štirih) pa je nastala v povojnem obdobju, zato ima pomembno razvojno vlogo v smislu tehnične zahvatnosti le ena: *Slovanski capriccio* (izdana v Novih akordih I, št. 1). (primer 1)

primer 1

Pomembno mesto v opusu je Krek namenil plesnim skladbam, največkrat napisanih v smislu valčka ali ländlerja. Melodika teh skladb je večinoma lahkotna, preprosta in široko postavljena, navadno akordsko zasnovana. Osrednjo vlogo ima seveda ritmični pulz v spremljavi. Določene oblike pa so zaznamovane z njej lastno ritmikovo v samem melodičnem poteku (na primer *Mazurka*, op. 66 in *Polka française*).

Večji del skladb ima določen pomenski naslov, ki pa ne pomeni programskega ozadja glasbe. Napoveduje le določeno razpoloženje, katerega je znal skladatelj kljub relativni preprostosti glasbenih misli prepričljivo prikazati. Zgleden primer je ciklus skladb *Iz naših logov*, kjer je "domačnost" glasbenih utrinkov dosegel med drugim tudi s črpanjem glasbene tematike iz slovenske ljudske pesmi: srednji B-del tretje skladbe ciklusa (primer 2) temelji na ljudski "Jaz pa pojdem na Gorenjsko."<sup>3</sup>

primer 2

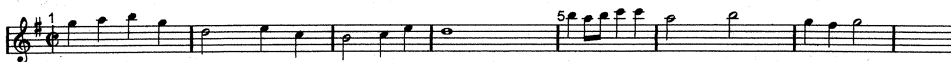
Glasbene misli navadno uokvirja periodična struktura, prevladuje pa simetričnost 8 (16)-taktne periode. Krek je pri tem dosleden; periode so namreč "pravilno" členjene s polkadencijskimi premori in zaključujejo z melodično kadenco, katere intenziteta je ved-

<sup>3</sup> Konkretni primeri ljudskih pesmi so vključeni že v skladbi *Po ljubih potih*.

no dovolj občutena, navadno tonična, le redko se konča na III. stopnji ali dominantni. Melodija znotraj periodične strukture sloni na karakterističnem motivu, ki je najpogosteje enotakten, lahko pa tudi krajši. Na principu klasicistične gradnje slonijo tudi razširjene periode, katerih "nepravilnost" je posledica notranje in zunanje razširitve.

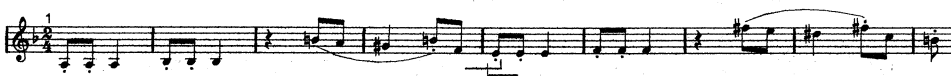
Le posamični primeri kažejo na drugačna odstopanja od simetrične strukture, ne pomenijo pa "rušenja" tradicionalnega: skrajšana perioda in verižno sosledje melodičnih misli. V Krekovem klavirskem opusu najdemo le en primer skrajšane periodične strukture, in sicer v B-delu skladbe *Iz naših logov II*, op. 55/2 (*primer 3*). Le-tu je v 7-taktni periodi (z dvostavno gradnjo 4+3) skrajšan drugi stavek. Predvsem zaradi izrazite spevnosti melodčnega poteka bi bilo pričakovati širši kulminacijski lok, ki bi dopolnil enotaktno "praznino". Vendar pa je le-ta zaradi počasnega tempa primerna in učinkovita.

*primer 3*



Primer skrajšane periode načeloma pomeni tudi veriga melodičnih linij (stavkov). Tudi te so pri Kreku redke. Jasen primer zasledimo v *Humoreski*, op. 43/3 (*primer 4*), v kateri sestoji 9-taktna melodična struktura iz dveh 5-taktnih stavkov v verižnem sosledju, saj je zaključni ton prvega hkrati tudi začetni ton drugega. Stavka sta simetrična, notranje razširjena, sorodnost med obema pa je očitna, saj gre le za modulacijsko spremembo.

*primer 4*



Strukturiranje melodike ni nujno vedno periodično. Skladatelj oblikuje izstopajoči glas razmeroma pogosto v obliki stavka. V kolikor bi se le-ta ponovil, bi bilo seveda oblikovanje zopet periodično. Pogosto njegove ponovitve ni, ali pa jo skladatelj variira in se tako oddalji od pričakovane kvadratičnosti. V takih primerih je zato značilna melodična linija, uokvirjena v stavčno strukturo različnih dolžin, ki je lahko še naprej (simetrično oziroma asimetrično) členjena, navadno pa gre za krajše tematske stavke.

Le redko tvori glasbeni odsek dvotaktje kot samostojna celota. Delo z dvotaktji je namreč značilno v kontrastnih atematskih delih, saj znotraj dveh taktov ne gre za izrazite melodične linije, so pa razpoznavni določeni motivični elementi: na primer *Jugoslovan-ski ples II*, op. 56/2 (*primer 5*).

*primer 5*



Poleg že omenjenega je značilna še sekvenčna gradnja, ko postavi skladatelj v začetku glasbenega odseka razpoznavno melodično linijo različnih dimenzij in jo nato sekvenčno ponavlja, transponira, variira.

V tako značilnem postopku oblikovanja izstopata kot osamljena primera skladbi *No-veleta*, op. 45 (*primer 6*) in *Žuželke v poletnem soncu*, op. 24. V prvi je značilna variacijska gradnja, saj je celotni A-del skladbe osnovan na uvodnem 4-taktju. Vsak nov nastop

te tematske strukture napove vedno nespremenjen uvodni takt.<sup>4</sup> Glasbena misel je z vsakim nastopom tudi oblikovno ali ritmično spremenjena: lahko je notranje razširjena kot posledica kulminacije ali pa je variirana ritmično z "vrivkom" punktirane celice. Melodični tok je členjen s spremembami tempa, sicer pa se skladatelj vseskozi izogiba kadenčnim premorom. S tem skladatelj nakazuje na oblikovno načelo v smislu "neskončne" melodije wagnerjanskega tipa, katerega je (delno) uresničil v B-delu skladbe op. 24 (*primer 7*). V primeru slednje ne gre za neprekinjeno melodično linijo, temveč "le" za 12-taktni melodični lok, ki pa kot tak v opusu kljub vsemu izstopa. Glasbena struktura ni členjena ne harmonsko ne ritmično in niti ne s pomočjo sprememb tempa, tudi ponavljanj ni. Da bi tok ne bil prekinjen, tudi ni polkadenčnih premorov. Le-tem se najbolj izogiba s postopnimi ritmičnimi obogatitvami, s katerimi doseže glasbeni tok svoj višek.

*primer 6*

Three staves of musical notation. The first staff has markings 'accel', 'rit', and 'a tempo'. The second staff has 'rit' and 'a tempo'. The third staff has 'poco accel' and 'poco rit'.

*primer 7*

Three staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time. The second and third staves show more complex rhythmic patterns, including a triplet in the second staff and a sixteenth-note run in the third staff.

Melodika izhaja skoraj vedno iz harmonske spremljave, zato je najpogosteje akordska. Tudi tu se skladatelj nasloni na klasicistično estetiko, sicer pogosto zakrito s kromatičnimi, harmonsko tujimi toni. Le redko srečamo glasbene misli, katerih potek je neodvisen od harmonskega. Tako ali drugače zasnovana melodika je zaznamovana z ustrežno ritmično, ki je kot taka vedno v službi glasbenega izraza. Le-ta ne odloča le o njeni strukturi, pač pa tudi o njeni vlogi. Ritem je največkrat tekoč in umirjen, ritmične posebnosti (kot so binar v ternarju, kvintole, septole in redke spremembe taktovega načina) niso pogoste. Zato je redka tudi ritmična razgibanost v obravnavi tonskega gradiva: večjo diferenciranost ritmičnih figur prinese na primer ciklus skladb *Iz potne torbe*. Znotraj le-tega izstopa tretja skladba (*primer 8*), v kateri se v melodičnem poteku izmenjujejo binarna in ternarna delitev. Na drugi strani pa je prva skladba ciklusa (*primer 9*) edini primer horizontalne polimetrije v Krekovem klavirskem opusu.

*primer 8*

Two staves of musical notation. The first staff has a 3/4 time signature and a 5-measure phrase. The second staff has a 9-measure phrase and a 13-measure phrase, with time signature changes to 3/4 and 3/8.

<sup>4</sup> Sorodnost sosledja štirih tonov z uvodnimi takti Chopinovega Valčka, op. 64/1 je presenetljiva.

## primer 9



V gradnji melodike ostaja Krek torej predvsem tradicionalen. Odmiki so nakazani z razmeroma pogostimi kromatizmi, ki dajejo glasbeni misli za tisti čas vsekakor nov in svež ton. Bolj drzen pa je skladatelj v oblikovanju harmonskega stavka, kar pravzaprav ne preseneti, saj mu "neizmerno bogatejša [harmonija] pomeni glavno činiteljico moderne glasbe."<sup>5</sup> In res je bil skladateljev harmonski stavek iz skladbe v skladbo bogatejši, po kompozicijskih sredstvih vedno raznovrstnejši, s pogosto poudarjeno kromatiko ali harmonsko tujimi toni. A tudi tu teoretskih idej Krek v praksi ni uresničil. Navezanost na klasicistično estetiko je bila v določenih trenutkih premočna in preveč ustrezna skladateljevemu glasbenemu mišljenju. Zato ostaja njegov kompozicijski stavek čist, v skladu s periodično gradnjo pa se v prvi vrsti kaže v trdno zaključenih in prepričljivih zaključnih kadencah posameznih period, večjih delov glasbene oblike in nenazadnje v finalnih taktih. Odmiki v slednjih so še posebej redki in ne pomenijo "novo", pač pa le "manj dosledno". Zaključne kadence namreč prepričljivo zaključujejo glasbena dela, so stabilne in ne ustvarjajo potrebe po harmonskem, melodičnem ali ritmičnem nadaljevanju.

V opusu morda še najbolj presenetita kadenčna zaključka v skladbah *Veselo obvestilo*, op. 56 (primer 10) in *Jugoslovanski ples I*, op. 59/1. V primeru prvega se v finalnih taktih dominantni septakord povsem po pričakovanju razveže v tonični akord v oktavnii legi in tu bi se skladba lahko prepričljivo končala. Vendar pa takoj sledi akord stranske dominante frigijskega akorda, ki zmoti jasnost harmonskega poteka. A se tok glasbe z naslednjim akordom vrne nazaj v tonični akord osnovne tonalitete, s katerim skladba tudi zaključi. Tak hipni odmik od tonalitete je skladatelju potreben, da bi še potrdil zaključek.

## primer 10

G: D' ————— I ————— D<sub>F5</sub> ————— I —————

Preprost in nekoliko manj prepričljiv je zaključek v *Jugoslovanskem plesu I* (primer 11). Pedalna tonika, ležeča skozi celo 8-taktno periodo, je značilna vse do konca, zato basov (tonični) ton nima ostrine in intenzitete, pričakovane v zaključnem toničnem akordu osnovne tonalitete. Le-ta tudi ni popoln, saj manjka kvinta. Zato zaključek skladbe "obvisi v zraku", deluje odprto in nepopolno.

## primer 11

<sup>5</sup> Prim. Gojmir Krek, ur. Dragotin Cvetko (Ljubljana, Partizanska založba 1988), str. 176.

Navezanost na tradicijo se kaže tudi v izbiri tonalitet in v modulacijah znotraj določene glasbene oblike. Tonalitete so namreč "preproste" z manj predznaki (*C, D, F, G, B, a, d, g*), skladatelj le redko poseže po tistih z več predznaki. Dosleden je seveda pri zaključnih akordih, ki so vedno tonični in tako potrjujejo osnovno tonaliteto skladbe. Le nekoliko bolj inovativen je v uvodnih akordskih zvezah, ki v posameznih primerih le niso tonične. Med njimi najbolj izstopajo začetni akordi skladbe *Spomlad trka na duri* (primer 12), ko prva akorda kot stranski VII. na II. stopnjo *F*-dura varljivo napovesta *g*-mol, vendar se ne razrešita po pričakovanju, saj vodi alteracija tona *es* v *e* neposredno v dominantni kvintsektakord osnovne tonalitete.

primer 12

F: VII<sub>II</sub> — D<sub>5</sub>

Večjo harmonsko pestrost, kontrast med posameznimi periodami ali večjimi deli glasbene oblike ter napetost glasbenega toka doseže Krek z modulacijami, ki so največkrat diatonične, redko pa kromatične (na primer *Slovanski capriccietto*, *Veselo obvestilo*, op. 56; *Bagatela*; *Jesen*; *Jugoslovanski ples I, II*, op. 59/1,2). Število tonalnih sprememb navadno narekuje dolžina skladbe, saj zahtevajo daljše, kompleksnejše skladbe več modulijskih sprememb. Zaradi tega dejstva je zato zanimiva 44-taktna skladba *Spomladni dan*, v kateri skladatelj niti enkrat ne zapusti osnovne tonalitete *D*-dura, kar pa ne vodi v monotonost harmonskega toka. Že takoj v začetku je na primer alteriran tonični akord v spremljavi (primer 13), pa tudi v nadaljevanju so alterirani akordi razmeroma pogosti. Prav ta dualizem, enovitost na eni strani ter bogata kromatika na drugi, je vodilo tega glasbenega dela in melodičnega poteka znotraj njega.

primer 13

Mesta tonalitetnih sprememb so predvidena in nastopijo na pričakovanih mestih znotraj glasbene oblike. Modulacije so jasne in logične, hipne ali pripravljene – slednje navadno v taktih na prehodu v večji, kontrasten del skladbe, kjer se tonaliteti (enega in drugega dela) največkrat prežemata, izmenjujeta in dopolnjujeta, sočasnost obeh pa "dokazujeta" oba vodilna tona.

Krekovo ustvarjanje vsekakor obvladuje tonalna hierarhija. Funkcije akordov so jasne in enopomenske. Analiza del razkriva jasno harmonsko shemo, v kateri največkrat prevladujejo glavne lestvične stopnje, funkcionalno nejasnih akordov ni. Znotraj take

harmonske strukture pa se vendarle kaže kompozicijski prijem, ki izpričuje ideje novejših stilnih naziranj. Te ideje pravzaprav ne presegajo skladateljske prakse prve polovice 19. stoletja, a vseeno izstopajo iz skladateljevega klasicistično naravnane koncepta. Kažejo se v pogosti uporabi stranskih dominant, stranskih sedmih stopenj ter mediantike, ki pomenijo trenutne izmike iz osnovne tonalitete in kot take bogatijo harmonski, s tem pa tudi zvočni prostor. Prav tako vlogo imajo tudi harmonsko tuji toni ter diatonične (in le izjemoma kromatične) alteracije različnih, le redko tudi toničnih stopenj. Ne eni ne drugi pa ne pomenijo večjega odstopanja, diatonično strukturo le zakrivajo in hkrati tonsko barvajo. Prav zato so skladbe v samem zvenenju pogosto nejasne.

Stabilnost in jasnost osnovne tonalitete slabijo tudi bitonalitetni takti, ki ne pomenijo vedno zgolj pasusov, grajenih na pedalnih toniki in dominanti. Bitonalitetnost lahko nastopi tudi zaradi prostega vodenja linij, vendar pa latentne harmonije posameznih glasov med seboj nikoli niso bolj oddaljene. Pri tem je večglasna struktura močno odvisna od postavitve tonov – harmonija celotne vertikale zveni toliko bolj enovito, kolikor bolj so toni posameznih akordov med seboj pomešani: na primer *Slovanski capriccio* (primer 14).

primer 14

B: Es: T ||

Rezultat interakcije med melodiko in harmonijo je glasbena oblika, ki pri Kreku ne zapušča shematične zaokroženosti in doslednosti oblikovnega razvoja. Težnja za oblikovno popolnostjo je skladatelju prinesla celo očitek formalizma. Res je sicer pomenila Kreku glasbena oblika dovršenost kompozicijske tehnike, tako da je oblikovnemu postopku nemalokrat podredil druge glasbene parametre. Kljub temu pa skladatelj oblikovni proces ni le slepo zasledovanje v naprej določene sheme, pač pa organski proces razvijanja, vkoreninjen v klasicistični oblikovni estetiki. Oblikotvorno vlogo imajo v prvi vrsti melodika in ritem (torej motivično-tematsko delo) ter harmonija, v širšem planu pa tudi tempo. Oblikovanje pa vedno temelji na osrednjem estetskem principu: edinstvo v raznoterosti. Kontrast je namreč gonilo razvoja celote in vodi k sintezi različnih elementov.

Znotraj takega postopka oblikovanja prevladujejo velike tridelne pesemske oblike (A-B-A), večinoma preproste in z dobesedno ponovitvijo reprize. Prvi A-del je navadno oblikovan kot tridelna pesemska oblika *a-b-a*, ki predstavlja tematsko homogeno zaokroženo celoto. Srednja (*b*) perioda namreč ne prinese nove, kontrastne motivike, ampak najpogosteje temelji na tematskem gradivu osnovne periode. Reprizna perioda je lako dobesedna ponovitev ali pa le minimalno variirana, največkrat v zaključnih taktih, da bi prepričljivo zaključila glasbeni del. Nekatere skladbe pa v oblikovanju prvih delov

odstopajo od prevladujočega oblikovnega postopka. Najpogostejša pri tem je ponovitev obeh period  $\parallel :a: \parallel \parallel :b: \parallel$ , ki pomeni v Krekovem klavirskem opusu sicer redke primer dvodelnega oblikovanja A-dela. Izjemoma pa je moč zaslediti še razvojno oblikovanje variacijskega načela.

Tudi srednji B-del je navadno zasnovan kot tridelna  $a-b-a$  ali dvodelna  $a-b$  pesemska oblika. Pogosteje je zaokrožena celota, neredko pa ga z reprizo povezujejo prehodni modulacijski takti; posledično je konec odprt, trdne zaključne kadence, ki bi zaokrožala celoto, zato ni. Tako kot v oblikovanju A-delov je skladatelj tudi v srednjih B-delih uporabil še drugačne oblikovne postopke, čeprav bolj redko. Najpogostejša med njimi je epizodna gradnja, ki temelji na eni, navadno (dosledno ali nedosledno) ponovljeni periodi  $\parallel :a: \parallel$ .

Skladbe v Krekovem klavirskem opusu so torej bolj ali manj enovito oblikovane. Le redke so take, ki odstopajo od prevladujočega modela. To so lahko krajša glasbena dela, ki ne dosežejo dimenzij velikih oblik. Členjene so v periode, navadno tri ( $a-b-a$ ), pri čemer je srednja vsaj minimalno kontrastna osnovni. Nikoli pa ne prinese povsem nove, kontrastne motivike, zato je glasbena oblika bolj kot ne homogena. Nekatere oblike v opusu izkazujejo monotematsko gradnjo v smislu variacijskega ponavljanja ali razvijanja tematskega gradiva. Pravi pomen teme z variacijami pa ima le ena skladba: *Iz naših logov III*, op. 55/3, v kateri je v prvi variaciji tema postavljena v spodnji glas in še imitacijsko ponovljena, v drugi pa transponirana oktavo višje in skrita v dvaintridesetinskem pasažnem gibanju razloženih akordov. V daljših glasbenih oblikah je izjemoma moč zaslediti refrenski način oblikovanja, in sicer v skladbah *Valse romantique*, op. 46 in *Valse rurale*, op. 44, pri obeh pa ima vlogo refrena začetni A-del.

Tudi pri oblikah, ki od velike tridelne pesemske oblike odstopajo, tako ne gre za odmik od tradicionalnega. Poglobljenost v formi je sicer iz skladbe v skladbo večja, a ostaja skladatelj v oblikovanju glasbenega gradiva vseskozi dosleden. Romantični izraz namreč nikoli ne doseže takih razsežnosti, da bi mu moral prilagajati oblikovni proces in ga s tem (vsaj delno) oslabiti.

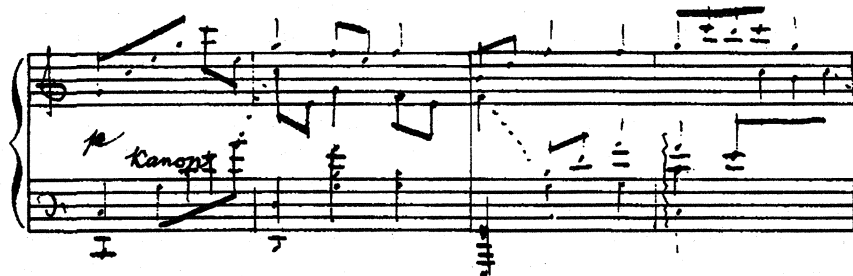
V klavirskem opusu izstopata primera *Sanjarije*, op. 43/1 in *Sarabande*, op. 43/2, ki izpričujeta skladateljevo navezanost na baročno glasbo in še posebej na Bacha. Baročni vpliv je sicer v Krekovih klavirskih delih neizrazit, vendar ga je skladatelj poudaril v svojih spisih v Novih akordih<sup>6</sup>. Omenjeni skladbi pomenita uspešen poskus združitve (2-delne) baročne suite z novejšimi naziranjmi, izraženimi v harmonskem in melodičnem poteku dela. Sorodnost je najbolj izrazita v monotematski strukturi, medtem ko je tonalni koncept bolj svoboden – v njem namreč ni izrazita dominantna sorodnost tonaliteta posameznih delov skladbe, ki je značilna v baročni obliki.

Vsako glasbeno delo ima neko značilno celoto, bodisi motiv ali motivično dvotaktje, s pomočjo katere skladatelj tvori stavke, periode in nenazadnje tudi večje dele skladb. Delo z motivom je pri Kreku raznovrstno, pri tem pa prevladuje njegovo variiranje. Le-to je v prvi vrsti melodičnega značaja, saj lahko tako skladatelj najbolj učinkovito razvija melodični potek. Zaznamujejo ga vrinjeni harmonsko tuji toni ali toni, ki nimajo vloge okraska, pač pa razširjajo melodično linijo. Pri melodičnih spremembah gre lahko za variirano intervalsko gibanje, pogosto pa je spremenjena tudi smer melodičnega poteka.

<sup>6</sup> Bachov vpliv na Kreka je v prvi vrsti razviden iz skladateljevih razmišljanj o glasbi, šele nato tudi v glasbi sami. V obeh primerih pa mu je glasba baročnega skladatelja nudila tisto "tehnično dovršenost", za katero je stremel in katere pomembnost ter nujnost je vseskozi poudarjal.

Dosledno sekvenčno ponavljanje je redko; zasledimo ga le v *Sarabandi*, op. 43/2. Pogosteje je imitacijsko oblikovanje, še posebej v razvojnih in prehodnih delih. Imitacijske ponovitve so navadno svobodne, predvsem melodično variirane. Prav tako redka je stroga imitacija, torej kanon, katero skladatelj uporabi v skladbah *Iz naših logov I*, op. 55/1 in *Domače epizode I*, op. 29/1 (*primer 15*), in sicer le znotraj posamezne periode, ne pa skozi celo skladbo.

*primer 15*



Motiv je lahko tudi ritmično spremenjen. Tak postopek je sicer redek, hkrati pa gre vedno tudi za melodično variiranje. Zato so spremembe majhne, da je ohranjen značaj motivike. V *Romanci*, op. 47/1 je moč zaslediti variiranje s pomočjo diminucije, lahko pa je enakomerno gibanje občasno obogateno s punktiranim ritmom (kot na primer v *Jugoslovanskem plesu VI*, op. 61/6 ali *Iz potne torbe I*, op. 38/1).

Znotraj takšne ali drugačne glasbene oblike pa je značilno tudi delo s kontrasti, ki sicer učinkujejo, a ne pomenijo več kot nujno sredstvo v postopku oblikovanja. Posamezni deli glasbene oblike med seboj namreč kontrastirajo toliko, da upravičijo in utemeljijo novo tematiko v skladbi. Sicer pa skladatelj uporablja ustaljene postopke spreminjanja glasbenega toka: največkrat prinese kontrast nova motivika, lahko še podprta s spremenjenim tempom in drugačno zasnovo. Če je prvi del hiter, melodika vedra in ritem soglasno s tem lahko tudi bolj pester in diferenciran, je drugi del pogosto počasnejši, melodika umirjeno spevna, njej prilagojen pa je tudi ritem. Tako delo s kontrasti je v Krekovem opusu najpogostejše in tudi najučinkovitejše. Le izjemoma je v B-delu skladbe spremenjen tudi taktov način, ki pomeni bistveno spremembo in kontrast utripa glasbenega toka. Pri Kreku edini tak primer zasledimo v skladbi *Domače epizode II*, op. 29/2, v kateri je taktov način A-dela 2/4, B-dela pa 3/8.

Kontrast je torej utemeljen v spremenjenem izrazu, vedno pa tudi v novi tonaliteti. Slednja navadno ne pomeni večje oddaljenosti od osnovne tonalitete skladbe, zato tudi ni izstopajoč dejavnik v spremembi glasbenega poteka: najpogostejša med njima je dominantna sorodnost, neredko pa tudi terčno oziroma mediantno razmerje. Le izjemoma sta tonaliteti med seboj bolj oddaljeni: *Jugoslovanski ples I*, op. 56/1 (B-dur – A-dur); *Iz naših logov II*, op. 55/2 (G-dur – As-dur). Prav zato je vprašanje kontrastnosti glede na tonalni preskok relativno, ima pa nedvomno pomembno vlogo v oblikovanju celote.

Glasbeni kontrast kot tak ne doseže večjih dimenzij, skladatelj ga včasih tudi namerano zakrije, posledično pa navidezno razblini. Kontrastnost med posameznimi deli je lahko tudi prikrita, ko skladatelj v reprizno periodo B-dela uvede značilne melodične postope (*Iz potne torbe V*, op. 38/5) ali kar cela motivična dvotaktja (*Iz naših logov I*, op. 55/1 – *primer 16*) A-dela. Tako zaključna perioda srednjega hkrati napoveduje tudi uvodno periodo repriznega dela.



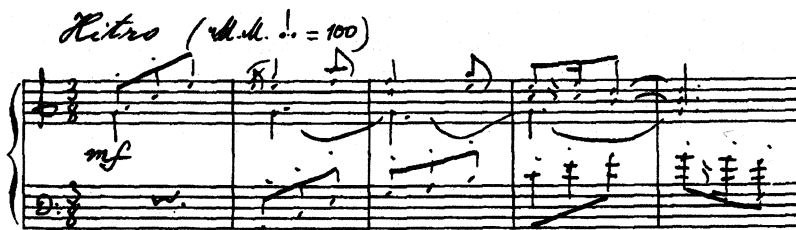
primer 16



Učinkovitost kontrasta pa je izjemoma zmanjšana tudi zaradi enovite spremljave, ki poteka od začetka do konca skladbe *Iz naših logov III*, op. 55/3 (primer 17). Zato pa si A in B-del omenjene skladbe zaradi enovite spremljave toliko bolj kontrastirata v izrazu melodike, prav tako pa tudi v tempu (hitro : mirno). Skladatelj mora razlike namreč še posebej poudariti, da bi upravičil in hkrati zakril enovitost spremljevalnega poteka, ki je tudi ritmično zelo izrazen, poudarjen s punktirano celico. Le tako se lahko izogne morebitni enoličnosti glasbenega dela.

primer 17

A-del, perioda a



A-del, perioda b



B-del



Členjene forme prinesejo v širšem planu tudi spremembe v tempu, ki največkrat sovpadajo s kadenčnim gibanjem in periodično gradnjo, da bi še potrdile zaokroženost nekega glasbenega odseka znotraj celote. Ritardando v zaključku posameznega dela ali odseka skladbe ter še posebno v zaključnih taktih je skoraj obvezujoč; pogosto pa zaokroža tudi posamezno periodo in tako hkrati napoveduje tisto, ki sledi. Če je v zaporedju več period, je tempo med vsako posamezno najpogosteje upočasnen. Taka sprememba tempa je neredko še poudarjena z diminuendom, predvsem v finalnih taktih, le izjemoma pa s crescendom. Slednji nastopi največkrat kot priprava na reprizno ponovitev osnovne periode in tako stopnjuje napetost.

Manj pogost je v Krekovih klavirskih delih *accelerando*, ki nastopi predvsem v razvojnih delih skladbe, ko stopnjuje učinkovitost *crescenda*. Nenavadno v opusu pa je oblikovanje A-dela skladbe *Domače epizode II*, op. 29/2, v kateri vodi daljši *accelerando* k reprizni ponovitvi *a* periode; le-ta pa se nato ne povrne v prvotni tempo, ampak jo zaznamuje nov, hitrejši tempo, s katerim skladba zaključi (osnovna perioda ♩=116, reprizna ponovitev ♩=138).

Tako melodika kot harmonija, pa tudi oblikotvorni postopek izpričujejejo torej nihanje skladatelja med klasicistično in romantično estetiko, hkrati pa že kažejo novejša skladateljska naziranja, ki v Krekovem klavirskem opusu nikoli niso bila do konca uresničena. Tudi v poznejših delih, v katerih sicer poglobi tako izraz kot formo, ostaja Krek kot skladatelj navezan na tradicijo in, kljub težnji po naprednem, slogovno isti, a iz skladbe v skladbo umetniško bolj zrel. Klavirski opus je zato kljub daljšemu časovnemu obdobju, ki ga obsega, bolj ali manj enovit in ne preseže skladateljske prakse 19. stoletja. V Krekovi glasbi se kaže predvsem vpliv Schuberta in Mendelssohna, tudi Schumanna in Brahmsa, le izjemoma Chopina. Zgledi so bili številni, a za Kreka bolj ali manj nedosegljivi. Kromatizem glasbenega poteka sicer nakaže tudi Krekovo navezanost na glasbo poznega 19. stoletja, a le-te nikoli ne doseže in tako ne uresniči naprednejših idej lastnih razmišljanj.

Zato je bil Krek kot skladatelj in teoretik aktualen predvsem v času Novih akordov, a so že takrat nekateri sodobniki z naprednejšimi deli njegov skladateljski prispevek pogosto zasenčili. Analiza del sicer pokaže skladateljevo navezanost na klasicistično in (zgodnje)romantično tradicijo, so pa zato njegove teoretske misli in ideje vplivale na skladateljski element tistega časa ter na takratno glasbeno življenje na Slovenskem nasploh. Z Novimi akordi je tako korenito posegel v glasbeno življenje na Slovenskem in postavil temelje "nove" ustvarjalne dobe. Zato mu vsekakor velja pripisati pomembno vlogo v razvoju slovenske, tudi in še posebej klavirske glasbe.

UDK 875.11 Žebre D.  
Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica, Maribor  
University Library, Maribor

## Strukturna funkcija teksture v Žebretovi skladbi *Svobodi naproti*

### The Structural Function of Texture in *Žebre's Composition Towards Liberty*

**Ključne besede:** glasbena analiza, strukturne funkcije, tekstura, Demetrij Žebre

**Keywords:** music analysis, structural functions, texture, Demetrij Žebre

#### POVZETEK

V članku predstavljena analiza teksture v skladbi *Svobodi naproti* (1944) Osterčevega učenca in slovenskega medvojnega modernista Demetrija Žebreta temelji na teoriji strukturnih funkcij v glasbi Wallaca Berryja. Njeno osrednje izhodišče je predpostavka, da so v komponirani glasbi (v nasprotju z glasbo slučajnosti) akcije (spremembe, dogodki) znotraj posameznih elementov – struktur (linije tonske višine, tonalna in harmonska zaporedja, ritem, metrum, tekstura in barva) zasnovane in kontrolirane tako, da na različnih hierarhičnih ravneh sooblikujejo (s komplementarnim ali kompenzacijskim učinkom) procese naraščanja napetosti, sproščanja in statičnosti, s katerimi pri poslušalcu vzbujajo analogne občutke. Zato je najprej opisana krivulja spreminjanja napetosti v skladbi, ki je nastala na temelju slušne izkušnje in notnega zapisa. Analiza je osredotočena na strukturno vlogo teksture v progresivno-recesivnem gibanju glasbenega toka, pred tem pa so predstavljene bistvene Berryjeve trditve in njegova definicija tega strukturnega elementa z določitvijo in opisi posameznih teksturnih parametrov, ki se v naši in tuji analitični praksi šele uveljavljajo.

#### SUMMARY

The article presents an analysis based on the theory of structural functions in music by Wallace Berry of the composition *Towards Liberty* (1944), written by Osterc's student and Slovenian modernist in the period between the World Wars, Demetrij Žebre. Its point of departure lies in the hypothesis that, in composed music (contrary to chance music), actions (changes, events) within individual elements or rather structures (the line of successive pitches, tonal and harmonic progressions, rhythm, metre, texture, and colour) are conceived and controlled in such a way that, on various hierarchical levels (through complementary or compensatory effects), they take part in processes in progression toward intensity, in recessive actions of relaxation, and in sections of stasis, all of which arouses analogous sensations with the listener. The curve of changes in intensity, realized on the basis of listening and of studying the score, is described first. The analysis focuses on the structural role of texture in the progressive/recessive flow of music, after Berry's assertions and his definition of this structural element have been presented, together with the description of individual textural parameters that are only just winning recognition in analytical practice at home and abroad.

## Uvod

Bistveno vprašanje, ki se je sprožilo ob nameri kakršnekoli analize glasbenega stavka, pa ne le Žebretovih skladb, je bilo metodološko – kaj opazovati, opisovati, analizirati, klasificirati, interpretirati v glasbi in kako. Predvsem pa, kako, da bo o glasbi nekaj povedanega, nekaj več od ločenega opisovanja oziroma “seciranja” skladbe na posamezne strukturne elemente – melodiko, ritem, harmonijo itd., in brez prave predstave o tem, kako so ti med seboj povezani ter vsaj približne predstave o tem, kako glasba zveni. Med prebiranjem množice glasbeno-analitičnih metod in teorij se je vedno bolj porajala nevarnost oddaljevanja od osnovne namere, nevarnost v poglabljanje “analize” analiz, želja po poznavanju vse večjega števila možnosti ter razbiranju koristnih in v konkretnem primeru uporabnih drobcev. V tovrstni agoniji je padla odločitev za temeljitejšo poglobitev v teorijo strukturnih funkcij v glasbi Wallaca Berryja<sup>1</sup>, a brez obremenjenosti z ambicijo “končno” najdene, “najboljše”, “najprimernejše”, “najpopolnejše” glasbeno-deskriptivne metode. Berryjevo razmišljanje me je pritegnilo s svojo težnjo, približati se boljšemu razumevanju glasbene strukture in izkušnje (doživljaja, ekspresivnega učinka glasbe) na način, v katerem sta domneva in intuicija (Berry pojmuje slednjo kot kreativno fuzijo pridobljenega znanja in izkušnje) bistveni v sprožanju vprašanj in odgovorov.<sup>2</sup> Ali se vprašati: Kako glasba govori in kakšna je narava njenega jezika, se pravi premisliti in raziskati kontekstualni pomen (funkcijo) posameznih elementov strukture v njihovem ekspresivnem učinkovanju. Tega naj ne bi, po njegovem, glasbena analiza nikakor obšla<sup>3</sup>.

Po Berryjevem mnenju je zmožnost povezanih glasbenih dogodkov (zaporedij, linij sprememb), da vzbujajo občutke napetosti (disonance, kompleksnosti, nestabilnosti itn.), sprostitev (razveza, sklepa) ter statičnosti, temeljnega pomena v glasbeni izkušnji, vsaj v tistem segmentu izkušnje, kjer sta mišljenje in čustvo (*feeling*) enakovredno soudeležena. In obratno: najpomembnejši aspekt glasbene izkušnje izvira iz medsebojnih delovanj (*interactions*) in odnosov (*interrelations*) med zaporednimi in hkratnimi dogodki različnih kakovosti znotraj kontekstualnih procesov, določenih s kontroliranimi linijami progresivnih in recesivnih sukcesij (17). Raziskovanje naj gre torej vzporedno z izkušnjo in naj bo njena razširitev: perceptibilno zaznaven vpliv in pomen enega dogodka v odnosu z ostalimi naj kot spodbuda privede do preiskave strukture, do njenih racionalno določljivih kvalitiet, do funkcionalno-ekspresivnega pomena (26).

Izraz “funkcija” se pri Berryju nanaša na razvojno, procesualno vlogo nekega dogodka ali zaporedja dogodkov, oziroma na način njegove udeležbe v “uvozu” ekspresivne vsebine, ki je pri komponirani notirani glasbi jasen in racionalno razložljiv (22). Glasba je konstantno vpletena v dialektiko (v sočasnih in zaporednih zvezah dogodkov), pri kateri sta nasprotni tendenci progresije in recesije ter njuni korelati, na primer zgoraj-spodaj, daleč-blizu, gosto-redko, enostavno-kompleksno, v nenehni medsebojni igri na različnih hierarhičnih ravneh (5). Koncept progresivnih in recesivnih aktivnosti znotraj “so-potekajočih” (*confluent*) elementov-struktur sugerira osnovni princip, da gre za “disonance” in “razveze” v okviru vseh glasbenih parametrov (elementov).

<sup>1</sup> Wallace Berry, *Structural functions in music*, New York, 1987.

<sup>2</sup> Berry se zaveda, da je nemogoče, da bi lahko kdaj dosegli popolno razumevanje posamezne glasbene izkušnje, tako kompleksni so namreč elementi glasbe, njihova delovanja in medsebojni učinki. *Ib.*, 1.

<sup>3</sup> Berry pravi: *Reasoned premises concerning the functional-expressive connotations of events (and kinds of events) and concerning their interrelations and confluent parallel or resistant tendencies and interactions are indispensable in analysis.* *Ib.*, 10.

Vsi elementi-strukture v danih primerih sočasnih linij sprememb nimajo enakega pomena ali pa ga sploh nimajo (5), zato je pri analizi medsebojno učinkujočih in hierarhično urejenih "delovanj" (*element-actions*) potrebno najprej določiti, kje se prispevajoči dogodki pojavijo. Ti se po stopnji in vrsti (ne)aktivnosti v "napetostni" tendenci (progresije, recesije, statičnosti) določenega dela skladbe lahko dopolnjujejo (so komplementarni, *complementary, parallel*) ali si nasprotujejo (so nasprotno delujoči, kompenzacijski, *counteractive, compensatory*). Pri tem je pomembno upoštevati idejo hierarhično urejenih ravni, ki se nanašajo na obseg konteksta, obseg opazovanega predmeta (takta, večje metrične enote, fraze, odseka, dela, polovice skladbe ipd.), kajti lahko se pojavi statičnost znotraj nekega strukturnega elementa na širši ravni, na najnižji pa se dogaja aktivnost (13-15).

Berryjeva raziskava se v veliki meri osredotoča na teorije ritma in teksture,<sup>4</sup> ki jima je, kot pravi, v obstoječi glasbeno-teoretični literaturi posvečeno le malo pozornosti, sta pa po njegovem mnenju dva vitalna faktorja v glasbeni strukturi in izkušnji, zato so tonalni, harmonski in melodični sistemi v njegovi knjigi raziskani le kot vzporedni ter součinkujoči (1-2). Namen pričujočega sestavka ni predstaviti Berryjevih teorij, njihovih dokazovanj in dvomov do potankosti, še manj jih kritično ovrednotiti, pač pa s pomočjo njegovih pojmovanj in formulacij razširiti analitični pojmovno-besedni inštrumentarij opazovanih vrednosti strukturnega elementa-teksture in njegovih parametrov.

K osredotočenju na teksturo me je privabila trditev, da so spremembe v tovrstni strukturi pogosto med najlažje perceptibilnimi in dojemljivimi v glasbeni izkušnji (189). Prepoznavanje in ovrednotenje njenih kvalitet sta po Berryju pomembni za razumevanje sloga in slogovnih obdobij (200), tekstura pa je tudi bistven element, s katerim postane razločna in ekspresivna tematska vsebina določene skladbe (236). Zato so teksturni dogodki na vseh ravneh strukture neprecenljivega pomena in orisu in procesualnem oblikovanju vseh oblikovnih prototipov in vseh oblik pred ter po tonalni periodi (240). Poleg tega je Berryjevo videnje teksture tako široko in kompleksno, da se dotika ali celo posega v območja domala vseh strukturnih elementov. Naj bodo najprej na kratko predstavljene nekatere njegove temeljne premise in definicije o tem, v drugem delu pa poskus teksturne analize na primeru Žebretove skladbe.

### O teksturi po Berryju

Teksturo definira Berry kot element glasbene strukture, ki je določen z glasom oz. številom glasov ter ostalih komponent, ki prenašajo glasbeno gradivo v zvočni medij, in z odnosi oziroma učinkovanji med njimi (191). Ker je sestavljena iz zvenceh komponent, je pogojena deloma s številom, obsegom, razvrstitvijo teh komponent (kvantitativni aspekt), deloma pa z medučinkovanji med njimi (kvalitativni aspekt). Kvantitativni aspekt teksture pripisuje Berry teksturni gostoti (*density*), pri kateri ločuje teksturni obseg (*density-space*), gostotno število (*density-number*) in gostotno stisnjenost (*density-compression*). Teksturni obseg definira kot zaprto polje, začrtano z linijami zaporedij tonskih višin zunanjih komponent (249). Gostotno število je število vseh zvenceh komponent (glasov)<sup>5</sup>, gostotna stisnjenost pa razmerje tega števila do danega celotnega prostora

<sup>4</sup> Eno poglavje v knjigi je posvečeno tudi tonalnosti (str. 27-183).

<sup>5</sup> Berry ločuje "zvence" (*sounding*) komponente od "dejanskih" faktorjev (*real factor*). Npr. dve liniji, ki se gibljeta v vzporednih tercah, tvorita en sam teksturni faktor, sestavljen iz dveh komponent. Na mestu, kjer se zgodi sprememba – v ritmu, smeri ali razdalji gibanja ipd., iz dveh zvenceh komponent in enega dejanskega faktorja nastaneta dva dejanska faktorja. *The term 'component' may refer generically to any textural ingredient or factor as indicated in the immediate context of consideration, and as qualified by such adjectival modifiers as 'real' component, 'inactive' component, 'doubling' component, etc. lb., 186.*

(razmaka, obsega, *space*)<sup>6</sup>. Gostotna stisnjenost je bistveno povezana z disonanco, nadaljni aspekt teksture pa je tudi zvočna barva (npr. vertikalno zaporedje dogodkov je lahko instrumentacijsko zasnovano "zlito" ali "ločeno").

Kvalitativno teksturno vrednost določajo razmerja med zvočnimi komponentami in njihova medsebojna učinkovanja, pri čemer je v ospredju kriterij njihove relativne neodvisnosti oziroma soodvisnosti (skladnosti, ujemanja, kongruence). Bistveni faktorji za slednjo so smerna, intervalna in ritmična soglasnost oziroma različnost ter odnosi motivičnega gradiva (vključujoč imitacijo). Gibanje hkratnih melodičnih zaporedij je lahko istosmerno, raznosmerno, nasprotnosmerno; homoritmčno, heteroritmčno, nasprotnoritmčno; in s-ointervalno, raznointervalno ter nasprotnointervalno (193). Spekter teksturnih pogojev ali vrednosti od enostavne (monofonske) do kompleksne (večglasne, nasprotnoritmčne, nasprotnointervalne, nasprotnosmerne, kar je najvišja manifestacija polifonije) teksture je širok, služi kot leksikalna osnova za analizo (193). Berry nato opiše deset tipov teksture, ter razgrne nadaljne probleme o klasifikaciji in terminologiji (192). Imitacija je po njegovem najvišja manifestacija medlinijske samostojnosti<sup>7</sup> in je najbolj prepričljivo nasprotje medlinijske skladnosti, "ideala" mirovanja, proti kateremu teksturni procesi končno težijo.

### **Tekstura v skladbi *Svobodi naproti* D. Žebreta**

Simfonična pesnitev *Svobodi naproti*, ki jo je Žebre ustvaril leta 1944, bo služila tukaj le kot model za poskus "praktične" aplikacije Berryjevega predloga o teksturni analizi in ne bo predmet celovitejše obravnave. V okviru analize teksture bo v pričujočem besedilu namerno opuščeno opazovanje gostotne stisnjenosti, ker je ta teksturni parameter močno povezan z disonanco, slednja pa neizbežno z intervalnimi razmerji med vertikalno razvrščenimi toni, torej s teorijo harmonije 20. stoletja. Zanemarjena bo instrumentacija kot del zvočnega barvanja, čeprav za funkcijo teksture ni nepomemben faktor. Prav tako zahteva podrobnejšo in ločeno obravnavo. Nasprotno pa bosta od ostalih strukturnih elementov upoštevani kot najlažje slušno prepoznavni (in v partituri "vidni") stopnja dinamične jakosti<sup>8</sup> in tonska višina, katerih linije sprememb so mi bile v veliko pomoč pri začrtanju napetostne krivulje (*intensity curve*)<sup>9</sup>.

### Analiza napetostne krivulje<sup>10</sup>

Procesi sproščanja in naraščanja napetosti so v skladbi v pogostem menjavanju, so njeno "dihanje": izmenjujejo se v okviru posameznih fraz, odsekov, kot tudi večjih de-

<sup>6</sup> Vprašanje gostote, zlasti gostotne stisnjenosti, je zelo kompleksno, pravi Berry. Gostotna stisnjenost npr. 3: 24 še ne pove vsega – pomeni le to, da so v razmaku treh oktav razvrščeni trije toni. Zunanja dva sta znana, ker zamejujeta obseg. Bistvena je porazdelitev notranjega oz. notranjih glasov. Moramo razlikovati med relativno večjo tendenco po "zlitju" med komponentami (intervali 4, 5, 8) nasproti bolj heterogenim disonantnim intervalnim vsebinam. To zadeva povezanost gostote z disonanco, ki mora biti upoštevana kot pogojujoč faktor. *Ib.*, 209.

<sup>7</sup> Krajši ko je časovni interval, meni Berry, bolj napet konflikt nastane iz kontradikcije motivične sorodnosti in časovne ločenosti. Krajšanje razdalje v imitaciji je osnova za stretto, spreminjanje tega nasploh pa je funkcionalno v mnogih glasbenih kontekstih in slogih. *Ib.*, 216-217.

<sup>8</sup> O pomembnem vplivu dinamičnih stopenj na glasbeno izkušnjo pravi Berry naslednje: *.../ it seems well to make a point of the fact that one vital aspect of coloration, that expressed in dynamic levels, often goes very far indeed in accounting for the nature of musical experience and meaning.* *Ib.*, 20.

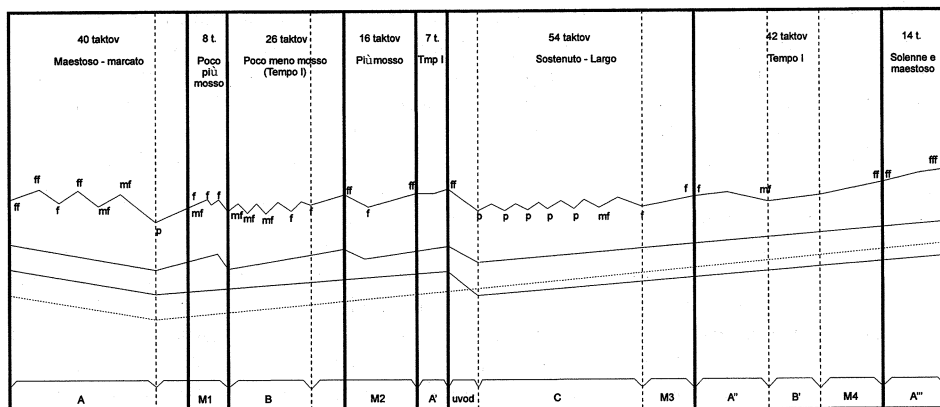
<sup>9</sup> Zgleda za takšno krivuljo, ki bi nakazala nihanja napetosti v splošnem in v celotni skladbi, ne daje Berry nikjer, zato je nastala po zamisli avtorice tega članka.

<sup>10</sup> Grafični prikaz krivulje je le poskus poenostavljenega in zato približnega zapisa nihanja napetosti glasbenega toka v skladbi, nastalega na temelju slušne izkušnje in notnega zapisa. Kazala naj bi potek progresivno-recesivnih procesov v skladbi, ki rezultirajo v součinkovanju vseh elementov-struktur in služijo za izhodišče obravnave funkcionalnega prispevka vsakega od njih, v tem primeru teksture.

lov, polovice, celote. Mesta statičnosti so krajša in v manjšini. Najbolj statično učinkuje ponovitve A in B teme (A', A'', A''', B'), torej znane, vračajoče se "potrditve", najbolj napetostno razgibano, v smislu progresivno-recesivnih valovanj pa prve predstavitve vseh treh tem (A, B, C), prizorišča "novega dogajanja". Te se pojavijo v daljših kompleksih z nekaj ponovitvami. Nekaj progresivno-recesivnega nihanja je tudi v medigrah, za katere je značilno stopnjevanje napetosti (ponavadi v dveh progresivno-recesivnih lokih) pred bodisi novim tematskim območjem ali ponovljeno temo. Vse to skladbo "muzikantsko" razgiba oziroma ji daje "pripovedno" živost. Iz grafičnega prikaza krivulje je tudi razvidno, da del A učinkuje recesivno, medtem ko sta tematska kompleksa B in C progresivno napetostno naravnana.

Ker način razporeditve treh večjih tematskih kompleksov (A, B, C) skladbo razpolovi približno na sredini (takt 97 od 207), sta polovici njena najvišja hierarhična raven pred celoto. Prva polovica skladbe (A-M1-B-M2-A') bolj napetostno niha: začne se z daljšo recesijo (1-34), sledijo pa ji tri srednje dolge progresije z vmesnimi, zelo kratkimi recesijami, ki jih s širše perspektive lahko zanemarimo, tako da dobimo recesivno-progresivno tendenco. Ta je sicer značilna tudi za drugi del (Uvod-C-M3-A''-B''-M4-A'''), vendar z razliko, da je recesija tu zelo kratka, a je zaradi močnega učinka ne moremo zanemariti (pettaktni Uvod), progresija, ki ji sledi, pa kaže veliko večjo zveznost v poteku, brez dodatnih nihanj navzdol in se nadaljuje do konca skladbe. Na najvišji ravni – ravni celote je ekspresivnost glasbe recesivno-progresivna, s tem, da je progresija približno sedemkrat daljša od začetne recesije. To je bil zelo pomemben faktor pri prepoznavanju oblike (med drugim tudi njene dvoumnosti), ki je lahko predmet posebne razprave, in je v tem spisu zaobideno. Za lažje poimenovanje posameznih delov in glede na razporeditev ter skladateljevo obravnavo motivično-tematskega gradiva, ki kaže rondojsko zasnovo skladbe, se je zdel logičen pričujoč prerez skladbe:

Primer 1: Grafični prikaz napetostne krivulje in njenih poenostavitvev



## Tekstura

Tekstura je bistven element, s katerim postane tematska vsebina skladbe *Svobodi naproti* razločna in ekspresivna. Kontrasti med temami, njihovimi zaporednimi ponovitvami oziroma tematskimi območji ter medigrami, so večidel teksturni, s teksturnimi razlikami, ki igrajo analogno ali kompenzacijsko vlogo s spremembami tonalnih zvez, tonske višine v horizontali, harmonskih zaporedij, dinamičnih stopenj in podobno. Tekstur-

ni dogodki, kontrasti in variacije sodijo k temeljni tehniki pri delu z motivičnim gradivom, v tematsko izrazitih in manj izrazitih delih skladbe ter na vseh hierarhičnih ravneh: na ravni motiva, fraze, odseka, dela, skladbe. Razpon teksturnih pogojev je širok: od maksimalne teksturne kompleksnosti do medlinijskega skladja, od zasedenosti celotnega orkestra (maksimalnega gostotnega števila) do monofonije. Poleg tega je tekstura tesno povezana s zvočnostjo skladbe. Le to preddoloča s podvajanjem glasov in barvanjem, katerega del je poleg artikulacije ter zvočne jakosti tudi instrumentacija.

## **Tekstura na ravni posameznih delov skladbe in na ravni njihovih odsekov**

### ***Teme in tematski kompleksi (A, B, C)***

Pri načinu Žebretovega strukturiranja posameznih tematskih kompleksov najdemo več podobnosti. Ena je ta, da so vse teme po prvi predstavitvi nekajkrat ponovljene (melodično dosledno ali variirano): A se dvakrat ponovi, B trikrat, C pa petkrat. Njihovi vsakokratni nastopi so oblikovani v progresivno-recesivni lok tonske višine (vsaka tema ima obliko navzdol obrnjene krivulje dvigajoče-padajočih zaporedij tonov) s komplementarno funkcijo zvočne jakosti na več mestih (gl. crescendo pred nastopom najvišjih tonov, decrescendo pri padajočih melodičnih linijah). Edini izjemi sta tretji in četrti nastop druge teme, kjer so tonska zaporedja pretežno vpenjajoča. Tematski kompleksi kot celote pa se v napetostni tendenci razlikujejo: A-del deluje recesivno, ostala dva pa progresivno.

Najprej se zastavlja vprašanje, kakšno strukturno funkcijo ima tekstura v tako oblikovanem napetostnem nihanju posameznih nastopov tem in kakšno v ekspresivnem učinku posameznih tematskih kompleksov (sklopov).

Ker se v **B-delu** tekstura na ravni posameznih nastopov teme ne spreminja, si velja поблиže ogledati teksturne spremembe v okviru posameznih fraz v A ter C-delu.

V **A-delu** (1-33), ki je sestavljen iz treh odsekov (fraz), treh zaporednih nastopov glavne teme (prva polovica teme se pojavi še kot kontrapunkt k drugi polovici istega nastopa pri prvem nastopu, je teksturni ritem pri vsakem nastopu teme linijam tonske višine in dinamične stopnje komplementaren: teksturna sprememba nastopi na višku z najvišjim tonom in obratom smeri melodičnega gibanja navzdol, približno na polovici vsakega nastopa teme. V okviru posamezne fraze je tako tekstura recesivna (prva polovica : drugi polovici) v gostotnem številu, teksturni kompleksnosti, zvočni barvitosti (gl. podvajanja) in v teksturnem obsegu. Teksturni obseg je najpogosteje spreminjajoča se komponenta tekture, saj se (lahko) spremeni pri vsakem tonu (akordu) v horizontalni. Ker je na splošno v veliki meri pogojen s smerjo melodične linije, kaže tudi progresivno-recesivno tendenco (največji je tam, kjer doseže melodična linija najvišji ton). Glej 2. primer.

V **prvi polovici prve fraze** (1-6) je orkester polno zaseden<sup>11</sup>. Visoko razmerje vseh zvonečih glasov do dejanskih faktorjev tekture ("realnozvenečih" oziroma različnih linij, brez podvojitvev) kaže maksimalno gostotno število, povečano barvitost in bogatost zvoka (eden od faktorjev je tudi harmonija). Ta del prvega teminega nastopa je sestavljen iz štirih subtekstur: treh enoglasnih in ene troglasne, slednja je iz akordsko soodvisnih tonov s funkcijo harmonskega barvanja. Enoglasne (všteta je basova) so med seboj raznosmerne, heteroritmčne in raznointervalne<sup>12</sup>. Tekstura in gostotno število se nenadno zelo spre-

<sup>11</sup> Ob številnih podvojitvah v oktavi in unisonu ter z dodatnimi oktavnimi podvojitvami znotraj prvih violin in fagotov (tu le v prvih dveh taktih).

<sup>12</sup> Edino v t. 3-4 je basova linija nasprotnosmerna glavni melodiji (to je mesto enega od dvigov tonske višine pred viškom in povečanega teksturnega obsega).



Primer 2: Prva tema, začetek

**SVOBODI NAPROTI**  
simfonična pesnitev

DEMETRIJ ŽEBRE  
(1944)

Ed. DSS 672  
© 1975 by Edicija Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana/Yugoslavia  
© 1975 Sub-Edition for all Countries excluding Yugoslavia, Romania, USSR, Bulgaria, Poland, Hungary, DDR, USSR, Albania, Cuba, North-Korea, North-Vietnam, Soc.Republic China by Musikverlage Hans Gertsig, Köln/Cologne  
All rights reserved  
Tous droits réservés

nita (padec s 23 na 6) v taktu obrata (6), a le za en takt, dokler se progresivna tendenca glasbe ne spremeni v recisivno, ko nastopi z najvišjim tonom sproščanje vseh komplementarno (so)delujočih strukturnih elementov. Tekstura v **drugi polovici fraze** (7-12) kaže poleg manjšega gostotnega števila<sup>13</sup> in teksturnega obsega tudi večjo transparentnost, ki je posledica padca gostotnega števila ter razmerja med vsemi zvonečimi in "realno-zvonečimi" komponentami.<sup>14</sup> Kompleksnost teksture je tako med polovicama celotne fraze komplementarno recisivna v efektu, saj od štirih teksturnih slojev ostanejo trije, ki so sicer med seboj tudi neodvisni, so pa veliko manj podvojeni. Kvalitativni aspekt teksture je v primerjavi s kvantitativnim (gostotno število, gostotna stisnjenost, teksturni obseg) kljub temu manj spremenjen, četudi je komplementaren splošni recisivni tendenci.

<sup>13</sup> 10, 11, 14 - gre zgolj za teksturno variacijo na najnižji hierarhični ravni.

<sup>14</sup> Realno zvenijo trije glasovi, sodelujočih je pa 10, medtem ko je bilo to razmerje v prvem delu 6 : 23.

Pri **drugem nastopu teme** (13-20) ima tekstura enako funkcijo v progresivno-recesivnem dvigovanju in padanju tonske višine ter dinamičnih stopenj kot pri prvi frazi in z istimi teksturnimi prijemi (tehnikami)<sup>15</sup>, saj se spremeni v gostotnem številu<sup>16</sup>, v teksturnem obsegu<sup>17</sup> in v teksturni kompleksnosti<sup>18</sup>. Z zmanjšanjem števila teksturnih komponent in plasti je posledično zmanjšana (kvantiteta vpliva na kvaliteto) tudi stopnja medlinijske neodvisnosti, ki pa je manjša predvsem zato, ker sta (ohranjena) enoglasna glavna melodična komponenta in kompleks triglasnih soodvisnih glasov v medsebojnem razmerju manj nasprotnoaktivna oziroma manj neodvisna.

**Tretji nastop teme** (21-33) kaže manjše odstopanje od prvih dveh: začne se s štirimi teksturnimi plastmi (s tremi enoglasnimi in dvoglasno figuralno), torej s petimi dejanskimi komponentami, ki se v drugem delu povečajo na šest<sup>19</sup>. Tudi gostotno število je v drugem delu progresivno (z 9 na 10). Številčno enaka ostane medlinijska neodvisnost glasov, vendar ne njen učinek: glavna melodija ostane edina tematsko izrazita linija (prej sta bili dve), saj so ostale tri zasnovane ostinatno, v smislu sekventno ponovljenega dvo-taktnega vzorca in zato v ekspresivnem učinku statične<sup>20</sup>. Zaznavna je torej tendenca k večjemu linijskemu skladju, barvitosti in polnosti zvoka ob koncu tematskega dela, oziroma kompenzacijska funkcija teksture v splošni napetostni tendenci. Ta Žebretova teksturna tehnika je konstanta, ki se pogosto pojavlja kot sredstvo zaključevanja in kot priprava temu sledečega teksturnega kontrasta. Recesivnost teksture na ravni cele fraze je tako prisotna le v zmanjšanju tematsko izrazitih komponent z dve na eno in v teksturnem obsegu<sup>21</sup>. Omeniti je treba tudi mesti nenadne in kratkotrajne kvantitativne in kvalitativne teksturne recesije (dolgi po 1 takt): mesto hitrega melodičnega vzpona k drugemu melodičnemu višku (28) in zadnji takt v frazi (33).<sup>22</sup>

Če je teksturna sprememba v **A-delu** na sredini posamezne fraze vedno drugačna in pretežno komplementarna napetostni tendenci, je pri posameznih nastopih **C-teme** (prim. 4) na ravni fraze sicer nespremenjena v večini teksturnih plasti, vendar jo, če zanemarimo občasne dodane kratke motive, v drugem delu vsakič obogati dodaten melodično neodvisen glas (kontrapunkt). To prispeva k njeni kompleksnosti in povečanemu gostotnemu številu, zato je progresivno-recesivnemu poteku tonske višine in jakosti nasprotnodelujoča (kompenzacijska). Pri tretjem in četrtem nastopu (gre za transpozicijo) je izjemoma v vsaki polovici drugačna: gostotno število konstantno udeleženih glasov v prvih polovicah bistveno zaniha navzdol (gl. prim. 3).

<sup>15</sup> Omeniti velja skrajšanje drugega dela te fraze, tako da je progresija dolga 5 taktov, recesija pa 3 (v prvi frazi 6:5). Motivično variiran je le ta del (prvi je dosledno ponovljen).

<sup>16</sup> S 13 na 10 in 6 glasov, torej postopno.

<sup>17</sup> Ta se zmanjša s 40 (na začetku fraze) oziroma 47 poltonov (na sredini) na 12 poltonov, oziroma meri A-c3 na začetku fraze, c-b3 na progresivnem višku, cis-cis1 na koncu fraze.

<sup>18</sup> V **prvem delu** (13-17) je sestavljena iz petih teksturnih plasti: treh enoglasnih, ene triglasne in ene ritmične. Enoglasno zvenijo (kljub podvojitvam v unisonu ali oktavi) linija teme, njen kontrapunkt in basovska linija. V medsebojnem odnosu so raznosmerne, heteroritmične in raznointervalne. Triglasni kompleks akordsko skladnih tonov je čez celotno frazo izoritmičen, v obliki enakomernega pulsiranja na vsako dobo (staccato), in ritmično identičen z udarci na bobnen. V **drugem delu** (18-20) pa se število udeleženih teksturnih komponent najprej zmanjša na štiri (t. 18), v zadnjih dveh taktih pa na tri.

<sup>19</sup> Tam število teksturnih plasti ostaja isto, le da še ena od teh postane dvoglasna, terčno podvojena.

<sup>20</sup> Podobno učinkujeta v prvem delu te fraze gibanje basovske linije in figuralna terčna plast.

<sup>21</sup> FIS-a2 na začetku fraze, GIS-h2 na prvem melodičnem višku, c-h2 na drugem melodičnem višku, c-e1 na koncu fraze in a-c1 v zadnjem taktu.

<sup>22</sup> V t. 28 je tekstura razredčena na tri, v drugi polovici takta celo na dve plasti, v zadnjem taktu pa na en sam glas.

Primer 3:\*

1. nastop teme	2. nastop	3. nastop	4. nastop	5. nastop	6. nastop
		I. II.	I. II.		
5 (10)	7 (9)	4 (7) 8	4 (7) 8	11 (15)	10 (14)

To sta mesti večje teksturne redkosti in enostavnosti na ravni tega tematskega kompleksa<sup>23</sup>, vendar z določenim namenom, kar je lep primer učinkovite rabe teksturne variacije pri Žebretu. Teksturni kontrast, melodična variacija (nastopa sta melodično variirana) in dinamična recesija (p-pp - ta je nasprotna tendenci drugih nastopov teme) ustvarjajo občutek napetosti, pričakovanja pred vpeljavo dodatne (v motivičnem gradivu že znane) teme, izpeljane iz Uvoda. Ta nastopi v tritaktnem prehodu med četrtim in petim nastopom, v katerem se teksturni obseg strahovito in nenadno skrči (A-As3 > c-e1 < As-c3).

Primer 4: Tretja tema, začetek

The image shows a page of a musical score for the beginning of the third theme. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2, Piccolo, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Trumpet 1, 2, and 3, Trombone 1, 2, and 3, and Percussion. The second system includes parts for Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is written in a common time signature and features various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like *sole* and *espress. sosten.* A circled number '12' is placed above the Violin 1 part in the second system.

\* Prva številka pove, koliko je konstantno udeleženih glasov, številka v oklepaju pa število vseh, tudi občasno oziroma za kratek čas pridruženih glasov.

<sup>23</sup> Sodelujeta dve realni komponenti: glavna melodija in spremljevalni ostinatni figuralni glas, podvojen v kvartah. Po treh dobach se jima pridruži akordski triglasni motiv. V drugi polovici se glavni melodični liniji pridruži še ena v kontrapunktskem odnosu, dodani sta še v oktavi podvojena komponenta figur in triglasna ležeča akordska plast.

Če sedaj pogledamo funkcijo teksture **na ravni posameznih tematskih kompleksov** v njihovi napetostni tendenci, ugotovimo komplementarnost teksturne spremembe v posameznih od njih vse do zadnjega nastopa tem – recesivnost večine teksturnih parametrov v A-delu, in progresivnost v B ter C-delu. Vendar je pozornosti vredna prav kompenzacijska (nasprotnoaktivna) tekstura ob njihovih sklepih, že omenjena Žebretova tehnika. Lep primer za to ponuja drugo tematsko območje.

Z območjem druge teme (**B**, 49-64) se glasbeni tok vrne v izhodiščni tempo (*Poco meno mosso* (*Tempo D*)). Po predhodni gradaciji v medigri tako poleg recesivnega dogodka v hitrosti nastopi tudi recesivna sprememba v teksturi oziroma teksturni kontrast, ki je najbolj očiten v zmanjšanju vseh zvonečih glasov (gostotnem številu), posledično s tem v podvajanju in v teksturnem obsegu.

Štirje nastopi druge teme razdelijo ta del na štiri odseke, dolge po štiri takte, kolikor jih šteje tema (prim. 5), ki je variirana predvsem s transpozicijo v druga tonalitetna območja, vsakič za terco višje (A-C-E-G). Motivična vsebina teme ostaja pri posameznih ponovitvah popolnoma enaka, zato pride tukaj toliko bolj do izraza teksturna variacija.

*Primer 5: Druga tema, začetek*

The image shows a page of a musical score for a symphony. The top half of the page contains the woodwind and brass sections. The instruments listed on the left are Flute 1 and 2, Piccolo, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Cor Anglais (F), Trumpet 1, 2, and 3, Trombone 1, 2, and 3, and Timpani. The woodwinds and brass are playing a rhythmic pattern with various dynamics and articulations. The Clarinet 1 part has a '1. solo' marking. The Cor Anglais and Trumpet parts have 'p boucé' markings. The bottom half of the page shows the string section with Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings are playing a similar rhythmic pattern. A tempo marking '5 Poco meno mosso (Tempo I.)' is placed between the two sections.

V splošni progresivni tendenci med posameznimi nastopi teme (dvigovanje tonske višine za terco, dinamika mf-mf-mf-f) učinkuje tekstura kot celota komplementarno le do tretjega nastopa teme. Nenehno se povečujeta teksturni obseg (d-a2; G-c3; F-e3; G'-g3) in podvajanje, ostali teksturni parametri pa delujejo v zadnjem četrttaktu recisivno: gostoto število (7, 9, 13, 10), število dejanskih komponent (5, 6, 8, 2), število teksturnih plasti (3, 4, 6, 2), medlinijska neodvisnost (na koncu ji sledi medlinijska skladnost) in kompleksnost teksture, ki se pri četrtem nastopu teme zreducira na dve, sicer močno podvojeni enoglasni realni komponenti (prim. 6). Torej je tekstura z večino svojih parametrov v B-delu progresivno-recesivna, višek medlinijske neodvisnosti je pri tretjem nastopu teme.

*Primer 6:\**

(49-52)	(53-56)	(57-60)	(61-64)
1. nastop teme	2. nastop	3. nastop	4. nastop
1	2 (1-gl.)	2 (1-gl.)	7 (1-gl.)
1	2 (1-gl.)	2 (1-gl.)	3 (1-gl.)
5 (3-gl.)	4 (3-gl.)	3 (3-gl.)	10 (2)
7 (5)	1	3 (1-gl.)	
	9 (5)	1	
		2 (1-gl.)	
		13 (8)	

**Ponovitve A in B teme (A', A'', A''', B')**

Prva polovica **prvega nastopa** A-teme, prvo njeno "vrnitev" za drugim tematskim območjem in dvema medigrama (A') ter njen zadnji nastop (konec skladbe – A'') je Žebre podčrtal z enako teksturno kvaliteto: z zvenenjem vseh orkestrskih glasov in s sestavljeno (kompleksno) teksturo, v kateri prevladuje medlinijska skladnost spremljevalnih glasov (podvojitve). Tako je izpostavil temo, z barvito zvočnostjo pa podčrtal pomembnost teh odsekov. Zlasti mogočno zveni sklepna "potrditev" teme, pomemben strukturni faktor takšnega učinka pa je tudi njena ritmična avgmentacija.

Drugačno vlogo pa je dodelil drugi ponovitvi A-teme (A''', 151-158) ter prvi (in edini) ponovitvi B-teme (B', 159-166). Umeščeni sta med tretjo in četrto medigro ter postaneta tako del dolge progresije v drugi polovici skladbe, ki "spominja" na izpeljavo, saj njuna ponovitev ni dovolj "prepričljiva". To je dosegel Žebre prav s teksturo. Najprej je vrnitev prve teme (151-156) podčrtal s teksturnim kontrastom glede na predhodni del in predhodno progresijo, zato deluje ta recisivno, sproščujoče. Tekstura je zelo razredčena: na eno realno melodično komponento in ostinato subteksturo iz dveh izoritmičnih, heterofonskih komponent, ki se jima na koncu fraze pridruži še petglasna akordska plast. Prehod k B'-odseku deluje napetostno "pripravljalo", z že na več mestih uporabljeno Žebetovo tehniko padajočega lestvičnega zaporedja tonov ob povečani zvočni jakosti in artikulaciji ter z minimalno teksturno gostoto. B', kjer sta kontrapunktično soočeni A in B-tema, je teksturno gostejši, večplasten in z visoko stopnjo medlinijske neodvisnosti.<sup>24</sup> Ekspresivni učinek A' in B'-dela je tako dvoumen: niha med repriznim in izpeljevalnim.

\* Številka pod črto na levi pove število vseh udeležениh glasov v teksturi, številka v oklepaju pa število "realnozvenečih" glasov brez podvojitve. Vsaka posamezna plast teksture je v svoji vrstici.

<sup>24</sup> Nad enkrat avgmentirano prvo temo se dvakrat ponovi druga tema (B'), temu pa sta dodani še dve kontrapunktski liniji ter akordska plast.

**Medigre**

Medigre so najbolj teksturno razgibana mesta v skladbi, saj je menjava teksture v njih hitrejša kot kjerkoli drugje (celo na takt), glasbeni tok pa je razdrobljen na motive in njihovo izpeljevanje (motivično-tematsko delo). Večinoma so sestavljene iz dveh ali treh, med seboj kontrastnih odsekov. Vse so progresivno naravnane, v enem ali dveh napetostnih lokih, s kakšnim vmesnim viškom. V vseh se napetost stopnjuje pred sledečim tematskim območjem (novim, bodisi ponovljenim), ki učinkuje enkrat kot sprostitvev (ko M1 sledi B), drugič kot statični podaljšek viška oziroma sam višek (gl. M2-A', M3-A', M4-A'''). Žebre pogosto v medigrah uporabi strettne tehnike naraščanja napetosti, v katerih je pomembno udeležena tudi tekstura.

Za primer vzemimo **drugi odsek** prve medigre (M1, 41-49), ki poteka v "bolj razgibanem" tempu (*Poco più mosso*) in gradacijo pripelje do cilja zlasti s tehnikami metričnega krčenja in pospeševanja teksturnega ritma. Sestoji iz dveh, sekvenčno ponovljenih štiriktaktij<sup>25</sup>. Tekstura je triplastna: iz dveh melodično samostojnih dejanskih komponent in ene petglasne akordske. Prvo komponento neprekinjeno čez vsako štiriktaktje izvajajo prve violine in viole v oktavni podvojitvi, s prekinitvijo in izmenjuje na pol takta oziroma na njegovo četrtino pa si jo podajajo klarinet in flavta skupaj z oboo (podvajanja v unisonu ali oktavi). Drugo melodično komponento izvajajo rogovi v unisonu, akordska pa se pojavi dvakrat le kot za osminko trajajoče barvanje: dvakrat na prvo dobo takta, tretjič pa na prvo in tretjo dobo v vsakem četrktaktju. Pospešen teksturni ritem v okviru vsakega četrktaktja (menjava teksture na  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ;  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  takta) je usklajen z metrično strukturo oz. pospeševanjem 1, 1, 2; 1, 1, 2 poudarka na takt), z motivičnim deljenjem in z ritmom harmonskega barvanja.

Žebre uporabi tu spet polno zaseden orkester, vendar nikoli istočasno, zato je deljenje na različne zvočnobarvno učinkujoče instrumente (skupine) in njihovo izmenjavanje dodatna teksturna posebnost tega odseka.

Omeniti velja še **prvi odsek** druge medigre (M2, 65-77). Tekstura je v prvih dveh troktaktjih tudi sekvenčno ponovljena (kot vsi drugi strukturni elementi). Prvič v skladbi postane akordska plast "melodično" vodilna, v variirani obliki se ponovi še na začetku tretje medigre (167-172). Takšno teksturo, ki prevzame funkcijo "motiva", oziroma postane neločljiv del motivično-tematske vsebine, imenuje Berry *motivic texture* ali *texture-motive*.<sup>26</sup> Glavna teksturna projekcija je akordsko homoritmična, sestavljena iz dveh akordskih plasti, ki sta harmonsko komplementarni (miksture), vendar intervalno nasprotnosmerni.<sup>27</sup>

Medigro med A' in C nadomešča pettakti **Uvod** v tretjo temo (97-101, prim. 7). Zanimiv je zato, ker v njem doseže teksturna enostavnost ničelno točko. Je monofonska (s podvajanj v unisonu in oktavi). Še bolj zanimivo pa je dejstvo, da je to hkrati središče skladbe in mesto največje umiritve glasbenega toka. Dinamika je recisivni teksturi komplementarna, z zaporedjem padajočih vrednosti (ff-f-mf-p).

<sup>25</sup> Štiriktaktji imata enako teksturno podobo, ritem, melodične obrise in instrumentacijo, spremenjena so le intervalna razmerja in tonalno območje (harmonija). Enaki ostajata tudi dinamika in artikulacija.

<sup>26</sup> *There are many times in music (perhaps especially that of the last hundred years) when materials are of such distinctive textural cast, and when the particular qualities of texture are so vital a factor in the identity and interest of thematic-motivic material, that it seems plausible to think and speak of texture as "motivic" – or of a specific 'texture-motive'. A thematic melody in voices interdependently doubled in 3rds, where this textural feature is a necessary and recurrent aspect of the material, would be properly conceived as "thematic texture" in an important sense. Ib., 254-255.*

<sup>27</sup> Prvo izvajajo trobente, drugo pozavne in tuba.

Primer 7: Uvod v tretjo temo

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1 & 2, Piccolo, Ob. 1 & 2, Cl. 1 & 2, Fg. 1 & 2, Cor. E. 1, 2, 3 & 4, Tr. 1, 2 & 3, Tuba, Tmpn., G.c., Trp., Vln. 1 & 2, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*. A rehearsal mark (11) is present, followed by the tempo and dynamics marking "Sostenuto - Largo J. 72 - 78". The score is written in a single system across the page.





UDK 78.082.1 Šostakovič: 78(497.4)

Anuša Volovšek

Oddelek za mentalno zdravje, Psihiatrična klinika Ljubljana  
Clinical Department for Mental Health, Psychiatric Hospital Ljubljana

# Recepcija Dmitrija Šostakoviča in njegove *Prve simfonije* na Slovenskem (1947–2001)\*

## *The Reception of Dmitry Shostakovich and His First Symphony in Slovenia (1947–2001)*

**Ključne besede:** Dmitrij Šostakovič, Prva simfonija, koncertni komentar, glasbena kritika, orkester Slovenske filharmonije

**Keywords:** Dmitry Shostakovich, First symphony, concert notes, music criticism, Slovenian Philharmonic Orchestra

### POVZETEK

Na osnovi glasbeno-analitičnih dognanj Šostakovičeve Prve simfonije in analize glasbeno-publicističnih tekstov sem opazovala družbeno recepcijo skladatelja in njegovega dela. V ta namen sem analizirala spremne besede koncertnih listov orkestra Slovenske filharmonije ter glasbene kritike, objavljene v dnevnem časopisu, v obdobju med letoma 1947 in 2001. Vsa spoznanja izkazujejo dokaj površno razumevanje skladatelja in njegovega ustvarjanja. Mnogo je izrečenih sodb, ki omenjajo le posamezne "dele resnice", malo pa je takšnih, ki bi predstavljale bistvene elemente v skladateljevem delovanju – razumevanje mesta Šostakoviča in njegove Prve simfonije v zgodovini glasbe ter razumevanje skladateljevega glasbeno-kompozicijskega mišljenja oziroma razumevanje estetike časa in na njej osnovane skladateljeve poetike.

### Summary

On the basis of analytical results concerning Shostakovich's First Symphony and its relevant musical texts in periodicals, the public reception of the composer and his work was observed. For this purpose, concert programme notes of the Slovenian Philharmonic as well as music reviews in daily newspapers, published from 1947 to 2001, were analysed. All these "cognitions" reflect a rather superficial understanding of the composer and his musical creations. Many judgements mention only "partial truths", whereas only a few manage to present the essential elements of the composer's endeavours, i.e. to understand Shostakovich's place and that of his First Symphony in the history of music by getting to the heart of his compositional thinking, and thus detecting the aesthetics of time and their individual derivative – the composer's poetics.

\* Vsebina prispevka je povzeta po diplomski nalogi, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Matjaža Barba na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. V prvem delu sem se ukvarjala z glasbeno analizo Šostakovičeve Prve simfonije. Ker pa mi je ta služila le kot podlaga za predstavitev družbene recepcije skladatelja in njegovega dela, je v prispevku ne predstavljam.

Ustvarjanje Dmitrija Šostakoviča (1906–1975) je v zgodovino glasbe zarisalo globoko brazdo, ki s svojo kompleksno pojavnostjo zahteva tudi kompleksno opazovanje. Nenančno poznavanje družbenih, glasbenih in glasbeno-estetskih premis časa ter nepozornost pri opazovanju njihovega medsebojnega vplivanja kaj hitro zamegli osnovne temelje razumevanja samega pojava.

Čas in prostor Šostakovičevega umetniškega delovanja pogojujeta izjemno specifičen ustvarjalni položaj. Družbene spremembe v Sovjetski zvezi po oktobrski revoluciji so posredno vplivale tudi na umetniške kategorije in znotraj teh tudi na glasbo. Ta je morala biti razumljiva in dostopna širokemu krogu poslušalcev; v svoji razumljivosti pa je morala izražati politično-ideološke in socialne momente ter biti usklajena s socialno in politično doktrino države. Takšne zahteve pa so zajele tudi del glasbeno-estetskih premis določene časa in okolja. Pri opazovanju in analiziranju Šostakovičevih del je poleg poznavanja družbeno-političnih okoliščin in glasbeno-estetskih postavk časa potrebno slediti tudi skladateljevim individualnim umetniškim intencam in skladateljevi poetiki.

Vse zapisane misli in sodbe o glasbenem delu v določenem času in prostoru, ki se pojavljajo v različnih publicističnih objavah, skupno oblikujejo splošno družbeno mnenje o umetnini in določajo njeno družbeno vrednost. Torej lahko družbeno mnenje o umetnini opazujemo kot skupek različnih strokovnih avtorskih mnenj, katerih drugačnost ni toliko odvisna od subjektivno-avtorskega interpretativnega izbora, ampak od poznavanja glasbenega dela in preciznosti pri prilagajanju izbranih vsebin ciljnemu poslušalstvu.

Namen prispevka je predstavitev družbene recepcije Šostakoviča in njegove Prve simfonije na Slovenskem, kot jo je mogoče razbrati iz spremnih besed koncertnih komentarjev in glasbenih kritik koncertnih izvedb dela ter predstavitev izsledkov analize njihovih medsebojnih povezanosti, pogojenosti in ustreznosti.<sup>1</sup> Prilagam tudi kronološko ureditev vseh izvedb Šostakovičevih del, ki jih je izvedel orkester Slovenske filharmonije med letoma 1947 in 2001 (priloge 1–6). Priloga 7 je sistematični prikaz števila vseh izvajanih posameznega skladateljevega dela v posameznih desetletjih in v celotnem omenjenem obdobju. Priloga 8 je urejena po isti metodi kot priloga 7, le da pri tem niso upošteevane ponavljajoče se izvedbe skladateljevih del na posameznih turnejah. Če določeno delo ni bilo izvajano vsaj en mesec pred izvajanjem na turneji, so vse izvedbe v eni turneji obravnavane kot ena izvedba. Če pa je bila skladba izvedena neposredno pred odhodom na turnejo, izvedbe na turneji niso upošteevane.

V obdobju med letoma 1947 in 2001 je orkester Slovenske filharmonije Šostakovičovo Prvo simfonijo pogosto izvajal, če jo primerjamo s številom izvedb ostalih skladateljevih del. Bila je tudi del koncertnega programa petih koncertov gostovanja Slovenske filharmonije v Italiji leta 1955. Če ne upoštevamo gostovanj orkestra, jo je v številu izvajanj na Slovenskem prehitela le še Šostakovičeva Peta simfonija (priloga 8).

Kljub pogostemu izvajanju Prve simfonije pa je število koncertnih komentarjev in glasbenih kritik, ki bi omenjali skladatelja in njegovo delo, manjše. Kar nekajkrat sem namreč zasledila, da je kljub izvajanju Šostakovičevih del komentiranje le-teh izvzeto tako iz koncertnih komentarjev kot tudi iz kritik; v slednjih pa je zelo pogosto zaslediti tudi to, da je Prvi simfoniji namenjeno veliko manj besed kot ostalim delom komentiranega koncerta.

Dokaj majhno število besedil vsekakor delno omejuje vpogled v analitično tematiko. Na drugi strani pa morda zastavlja novo vprašanje: zakaj posamezni avtorji spremnih

<sup>1</sup> Kot gradivo so mi služile spremne besede koncertnih listov orkestra Slovenske filharmonije in glasbene kritike koncertnih izvedb, objavljene v Slovenskem poročevalcu, Ljudski pravici, Delu in Dnevniku.

besed koncertnih listov in glasbenih kritik niso vsakokrat komentirali Šostakovičevih del, ko so bila ta izvajana? Glede na obdobje, v katerem je omenjeni pojav večkrat zaslediti, to je čas 50., 60. in 70. let, bi morda lahko sklepali, da poznavanje ter razumevanje Šostakoviča in njegove glasbe še ni bilo tolikšno, kot je danes, pa tudi v izvajalski praksi njegova dela še niso bila tako "ukoreninjena" kot danes. Morda posamezni avtorji niso želeli podajati posameznih sodb o skladatelju in njegovemu ustvarjanju oziroma so se temu izognili. To so le domneve, ki bi za svojo potrditev potrebovale nadaljnja opazovanja in argumentiranja.

Pri tem sem izpustila dejstvo, da oblike koncertnih komentarjev v omenjenem obdobju niso bile take kot danes, tipizirane skoraj v smislu obrazca: pri vsakem izvedenem delu koncertnega dogodka zapisati nekaj o skladatelju in nekaj o delu. V zgodnejših koncertnih listih namreč velikokrat zasledimo komentar le k eni od izvajanih skladb, prav tako pa so redki tudi podatki o skladatelju. Koncertni komentarji zgodnejšega obdobja (pribl. med letoma 1947 in 1970), v katerih so avtorji pisali o Šostakovičevi Prvi simfoniji, so analitično bolj izčrpni in v posameznih fragmentih kažejo na malenkost večje razumevanje dela kot koncertni komentarji kasnejšega obdobja, v katerem le-ti pričnejo postopoma dobivati analitično manj poglobljen in predvsem opisen značaj. Pri tem bi morda hipotetično lahko sklepala na to, da je postopno razvijajoči se nov tip koncertnega komentarja v obliki "obvezujočega obrazca" vplival na nujnost pisanja o delu, ki pa je verjetno posledično vplivala na pristop in zahtevnost v pisanju.

Težje pa je razčleniti dejstvo, zakaj je bilo Šostakovičevi Prvi simfoniji v glasbenih kritikah velikokrat namenjenega manj prostora kot ostalim delom, oziroma zakaj je prihajalo celo do izpuščanja besed o njeni koncertni izvedbi. Pri tem me omejuje še manjše število primerov kot pri koncertnih komentarjih, ki poleg tega ne izkazujejo posebnih značilnosti in zato tudi ne ponujajo možnosti sklepanja.

Dodaten problem, ki omejuje širši in objektivnejši vpogled v družbeno recepcijo Šostakoviča in njegovega ustvarjanja, so večkrat skoraj dobesedno ponavljajoči se koncertni komentarji.<sup>2</sup> Redko namreč zasledimo, da bi isti avtor, ki je komentiral določeno število koncertnih izvedb Prve simfonije, napisal več različnih spremnih besed. Razumljivo je, da se interpretacija skladatelja in njegovega dela ne more spreminjati iz izvedbe v izvedbo, vseeno pa bi določena spremenljivost pri izbiri različnih podatkov lahko ponujala boljše razumevanje posameznih avtorskih sodb. V devetdesetih letih se število glasbenih piscev sicer poveča, vendar je večina spremnih besed zaupana le enemu, katerega komentarji pa se dosledno ponavljajo.

Zaradi nenehnega ponavljanja v celotnem obdobju, ki večinoma ni vključevalo tudi malenkostnih sprememb, so avtorske sodbe s svojo enkratno "podobo" in sporočilnostjo determinirale določen del tega obdobja, v katerem sta pisala ponavadi največ dva glasbena pisca. Pri tem nastopi nov problem. Avtorske misli, ki so zaradi nenehnega ponavljanja pridobile značaj "kanona" za določeno obdobje, lahko zaradi popolne nespremenljivosti, ki posledično ne dopušča širšega razumevanja, v primerjavi z mislimi drugih obdobj izzvenijo kot nasprotujoče in zato neresnične.

Poleg omenjenega je edini element, ki se spreminja v celotnem obravnavanem obdobju (1947–2001), interpretiranje medsebojnega odnosa skladatelja in družbenih razmer njegovega časa in prostora. Pred devetdesetimi leti sem misel o tem zasledila le dvakrat, v devetdesetih letih pa omenjena tema stopa vedno bolj v ospredje. Razlika je tudi v predstavljanju problematike. Spreminjanje slednje bi lahko razumeli kot postopen

<sup>2</sup> Zaradi tega sem kot vir navedla le eno od ponavljajočih se spremnih besed koncertnih komentarjev k posameznim izvedbam Šostakovičeve Prve simfonije.

razvoj v smeri vedno večje objektivnosti, kar pa zaradi tako majhnega števila besedil pred devetdesetimi leti ne moremo predstavljati kot absolutno resnico.

Izhajala sem iz dejstva, da je Šostakovičeva Prva simfonija delo, ki ga je potrebno opazovati v svojem času, kar posledično pomeni, da je potrebno biti pozoren na estetske premise tega časa ter na osnovi slednjih opazovati skladateljevo individualno poetiko.

Pri predstavljanju Šostakoviča različni avtorji največkrat primerjajo in povezujejo njegovo simfonično ustvarjanje s simfonično tradicijo devetnajstega stoletja oziroma ga omenjajo kot nadaljevalca Beethovnovе tradicije. Poleg tega pa v devetdesetih letih močno izstopa sodba, da Šostakovič ni bil novotar.<sup>3</sup> Pri tem je jasno, da zanemarjajo zgodovinski trenutek, zaradi katerega Šostakovič ni mogel nadaljevati simfonične tradicije, ki je bila v omenjenem obdobju prekinjena. S tem pa tudi zastirajo dejstvo, da je skladateljeva simfonija delo, ki ga je potrebno razumeti kot interakcijo prevzetega modela zvrsti in novega oblikovanja, kot posledico nove estetike. To domnevo pa še dodatno potrjuje omenjena sodba, ki Šostakoviču pripisuje "nenovotarstvo".

Enako velja za predstavitev Prve simfonije. Poleg tega, da zasledimo simfonijo označeno kot "pravzaprav tradicionalno" delo<sup>4</sup>, sodbo, ki ima enako izhodišče kot zgoraj omenjene misli, pa je skupno skoraj vsem avtorjem, da predstavljajo simfonijo kot "mladostno delo". Resda je delo mladostno, toda ne tako, kot ga interpretirajo posamezni glasbeni pisci. Najbolj skrajna oblika predstavitve je simfonija kot "šolsko delo"<sup>5</sup>, nekateri avtorji pa opravičujejo posamezne "prevzete" in "tradicionalne" elemente s skladateljevo mladostjo.

V navajanju prevzetih elementov si avtorji niso enaki. Nekateri navajajo vpliv Stravinskеga in Prokofjeva ali le enega od njiju, nekateri pa v skladateljevem delu opažajo elemente zahodnoevropske glasbe poznega devetnajstega stoletja. Enotni so tudi v tem, da je vsak element, ki ga je Šostakovič prevzel iz tradicije ali od svojih "starejših sodobnikov", potrebno interpretirati kot značilnost mladega ustvarjalca. Interpretacijam manjka celostna slika, ki bi jo lahko dobili, če bi vključili vse našete podatke o prevzetih elementih in jih predstavili kot samoumeven dejavnik v kompozicijskem procesu, ki pa ni opazen le v skladateljevem zgodnjem delu, ampak tudi v njegovem nadaljnjem ustvarjanju. Če pa se avtor odloči, da bo izpostavil določen podatek, torej del resnice, je to smiselno le v primeru, če je v njegovem nadaljevanju možno razbrati, zakaj je izbral prav ta podatek.

Avtorji glasbenih kritik, z izjemo enega<sup>6</sup>, se v umevanju zgodovinskega mesta simfonije in v prevzemanju tujih elementov v njej ne oddaljujejo od mišljenja avtorjev koncertnih komentarjev, pač pa to le potrjujejo. Vse omenjene sodbe dopolnjujejo še z mislimi o pravilnosti romantičnega izvajanja počasnih delov simfonije, kar spodbija kakršnokoli možnost, da bi bilo delo predstavljeno kot delo dvajsetega stoletja. Na to dejstvo je opozoril le en kritik, katerega pravilna sodba pa v množici ostalih ostaja popolnoma zamegljena.

Pri obravnavanju tematskega gradiva simfonije sem izhajala iz analitičnih ugotovitev Šostakovičevega tematskega dela, kar pa me je privedlo tudi do nadaljnjih zaključkov o skladateljevemu simfoničnemu oblikovanju.

Teme kot "nosilke" Šostakovičevih glasbenih misli in specifičen način tematskega dela kot odraz njegovega glasbenega mišljenja gradijo individualen kompozicijski slog,

<sup>3</sup> Monika Kartin: [komentar], v [Koncertni list za 8. modri abonmajski koncert SF, 17. in 18. 2. 1994].

<sup>4</sup> Monika Kartin: [komentar], v [Koncertni list za 8. modri abonmajski koncert SF, 8. in 9. 6. 2000].

<sup>5</sup> D. [anilo] P. [okorn]: v [Simfonični koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 4. koncert rdečega abonmaja SF, 17. 2. 1964].

<sup>6</sup> R. [afael] Aljec: [kritika], v [Ljudska pravica, 15. 1. 1959].

kar lahko razumemo kot dialektiko prevzetega iz tradicije in novega – individualne skladateljeve poetike, ki so jo vodile estetske predpostavke njegovega časa.

In če strnem glavne analitične ugotovitve, je eden osnovnih in zelo izraženih principov Šostakovičevega simfoničnega oblikovanja močna kontrastnost pri tematskem oblikovanju, preoblikovanju in prevrednotenju ter pri konfrontiranju tematskega gradiva v posameznih stavkih in med posameznimi stavki. Posledica takšnega oblikovanja pa je izrazito konfliktna simfonična dramaturgija, katero lahko opazujemo znotraj posameznih stavkov simfoničnega cikla, ki pa na osnovi tematske povezave gradijo večji simfonično-dramaturški kompleks.

Če opazujemo tematsko oblikovanje, ugotovimo, da je Šostakovič nekatere glasbene misli oblikoval iz dveh kontrastnih si tematskih gradiv. To je eden od elementov, ki je stopnjeval že sicer zelo "slikovito" in gestično zasnovane glasbene misli. Naslednja raven doseganja kontrasta je kontrastnost med posameznimi temami v svoji izhodiščni obliki, nadalje kontrastnost med izhodiščno obliko teme in njeno izrazno preoblikovano podobo, ki jo je skladatelj dosegal največkrat s spremembami dinamike, metruma, instrumentacije in intonacije posamezne teme. Nadaljnje kontraste pa je Šostakovič vzpostavljaval z nenehnim zaporednim in simultanim konfrontiranjem različnih značajev različnih glasbenih misli, katerih spreminjanje v svojo končno podobo nastopi šele v četrtem, zadnjem stavku simfonije. Kontrast kot formativni element pa se izkaže tudi na ravni povezanosti stavkov simfonije. Tudi glasbeno-dramaturške gradnje posameznih stavkov si namreč medsebojno kontrastirajo, če jih opazujemo posamezno, a prav na osnovi teh kontrastov oblikujejo izrazito dinamiko dela. Ta je kljub svoji večstavčni obliki tako tematsko kot dramaturško nedeljiva celota.

Glasbeni pisci pa pri omenjanju tematskega gradiva simfonije ostajajo večinoma pri naštevanju in opisovanju značajev posameznih tem. Velikokrat pa brez razloga omenjajo le tematiko prvega stavka, kdaj tudi samo uvodno in prvo temo. Pri razčlenjevanju tematskega gradiva prvega stavka pa se zelo jasno izrazi problematika "kanonsko označenih obdobj", ki sem jo že izpostavila. Do 70. let je prevladovala sodba, da ima prvi stavek Šostakovičeve Prve simfonije tri teme<sup>7</sup>, pozneje, vse do 90., naj bi imel stavek dve temi<sup>8</sup>, v 90. letih pa poslušalec izve, da je celotna simfonija osnovana na eni sami glasbeni misli<sup>9</sup>.

Nobena od navedenih sodb ni popolnoma neresnična, če jo opazujemo izven interpretativnega konteksta, pa tudi popolnoma resnična ne. Razlikovanje med prvima dvema se je na osnovi različnih virov izkazalo kot rezultat individualnih argumentacij. Sodba 90. let pa med temi tremi izzveni najbolj neverjetno. Toda če sledimo Šostakovičevim principom oblikovanja Prve simfonije, ugotovimo, da ima avtorska misel v svojem ozadju latentno idejo tematske povezanosti celotnega dela. Izražena sodba pa je pretirana in zato neresnična. Pri tem se torej tudi izkaže, kako lahko navedeni podatek, ki sta mu odvzeta argumentacija in odgovarjajoči interpretativni kontekst, izgubi v "kategoriji resničnosti".

Avtorji, ki omenjajo tudi glasbene misli ostalih stavkov oziroma vseh štirih stavkov, pa s svojim interpretiranjem v večini ne izkazujejo bistva Šostakovičevega simfoničnega oblikovanja. Nekajkrat je sicer zaslediti posamezne drobce v opažanju, kot so opozarjanje na reminiscenco določene teme oziroma na preoblikovanje uvodne teme prvega stavka. Toda iz slednjega je težko razbrati, zakaj je avtor zapisal takšen podatek, in če ga je že, zakaj ni svojih misli tudi v tej smeri nadaljeval in razvijal. Vsekakor pa je na osnovi

<sup>7</sup> D.[anilo] P.[okorn]: v [Simfonični koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 4. koncert rdečega abonmaja SF, 17. 2. 1964].

<sup>8</sup> Roman Leskovic: v [Simfonični koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za simfonični koncert SF, 11. 11. 1974].

<sup>9</sup> Monika Kartin: [komentar], v [Koncertni list za 8. modri abonmajski koncert SF, 17. in 18. 2. 1994].

tega težko potrditi, da je posamezni avtor morda le razumel skladateljevo ustvarjanje, a se zaradi "neznanih" razlogov ni posvečal tolikšni natančnosti pri analitični predstavitvi.

S svojimi zadnjimi mislimi verjetno ponujam največjo možnost očitka. V uvodu sem namreč opredelila ciljno publiko koncertnih komentarjev in glasbenih kritik ter predpostavila problematiko: kako zadostiti potrebam jasnosti in ne prevelike strokovnosti, obenem pa ohranjati distanco do tolikšnega posploševanja, katerega posledica je lahko dejanska strokovna vprašljivost? Toda pri opazovanju in komentiranju posameznih avtorskih sodb se morda marsikdaj zazdi, da sem morda pozabila na namen glasbeno-publicističnih tekstov.

Vendar pa sem želela prikazati prav nasprotno. Opazovanje in kritiko glasbeno-publicističnih tekstov s poskusom argumentiranja razumem kot nujno na poti k strokovni presoji. Vsekakor pa je potrebno vse izsledke "vrniti v naravno okolje" in opazovati njihovo vrednost znotraj njihove funkcije.

Razumljivo je, da namen predstavitve umetnine in njegovega avtorja ni obširno predstavljanje posameznih problematik. Zelo pomembno pa je, da avtor določene podatke izbira na takšen način, pri katerem je lažja možnost poenostavitve, če je ta pač potrebna.

Največ napak v predstavljanju je namreč rezultat nizanja posameznih podatkov, katerim avtorji odvzemajo odgovarjajoči kontekst, ob tem pa jih predstavljajo kot dejstva. Poznavalec Šostakoviča in njegovega ustvarjanja lahko namreč v večini zapisanih misli, ki sem jih obravnavala, predpostavlja njihova ozadja. Tega pa vsekakor ne moremo pričakovati od poslušalca "ljubitelja". Ta je večinoma nagnjen k sprejemanju podatkov v podani obliki.

Takšnim napakam v podajanju in izbiri se lahko glasbeni pisec izogne večinoma le, če je osnova njegove predstavitve lastno znanje in razumevanje. Verjetno je najpogostejši vzrok neprimerne predstavljanja tudi nepopolno poznavanje konkretnih problematik pri prevzemanju in prirejanju avtorskih misli. Slednje potrjujejo tudi posamezni pisci, ki apriorno navajajo posamezne trditve, tako da izzvenijo popolnoma neverjetno, pri tem pa ne čutijo potrebe po pojasnilu ali po navedbi avtorja ideje in predstavitvi le-te kot "ene od več možnih interpretacij".

Mnenje, da je vzrok nepravilnemu predstavljanju nepopolno poznavanje, še bolj jasno potrjuje primer glasbene kritike. Pisanje takšnih kritik, ki vključujejo oceno izvedbe, namreč ni tako obremenjeno s posploševanjem in prirejanjem. In če slednje ne more biti razlog nepravilni slogovni opredelitvi, ki jo je razbrati iz ocene slogovne interpretacije, je razlog lahko verjetno iskati le v slabšem poznavanju oziroma "nerodno" izbranem izrazu.

V obravnavanem obdobju nisem ugotovila kakšnega bistvenega razvoja niti nazadovanja v razumevanju in predstavljanju omenjenih problematik. Opazila pa sem nekaj primerov, ki jih je potrebno opazovati kot odraz svojega časa. Pri tem izstopa predvsem nekaj primerov glasbene kritike, kar pa je pogojeno z drugačnim načinom predstavljanja in zato tudi malenkost drugačnim spektrom strokovnega izrazja.<sup>10</sup> To v posameznih primerih, v primerjavi z današnjim časom, izkazuje delno nedodelanost. Tako na primer avtor v petdesetih letih piše o "privržencih moderne"<sup>11</sup>, pri čemer je iz konteksta njegove misli razbrati, da pri tem ne misli na termin moderna, kot ga razumemo danes. Zato je v takšnem primeru potrebno, da skušamo razumeti, kaj je določen izraz posameznemu avtorju pomenil, pa tudi čas, v katerem so njegove misli nastale.

Pri tem je zanimivo, da je edini primer kritike, v kateri je avtor po mojem mnenju pokazal popolnoma pravilno razumevanje mesta Šostakovičeve Prve simfonije v zgod-

<sup>10</sup> V obravnavanih glasbenih kritikah je poudarek predvsem na koncertni interpretaciji dela, ki skozi oceno le-te izkazujejo razumevanje simfonije.

<sup>11</sup> Danilo Švara [kritika], v [Slovenski poročevalec, 20. 3. 1954].

vini glasbe, tisti iz petdesetih let. Ta namreč govori o pravilnem slogovnem, neromantičnem in objektivnem izvajanju dela. Posamezniki v tistem času so torej kljub hipotetično manjšemu poznavanju Šostakoviča in njegovih del le razumeli Prvo simfonijo in to, kar delo interpretativno zahteva od izvajalca.

Vsa spoznanja, torej glasbena analiza Šostakovičeve Prve simfonije in analiza zapisov o njej in njenem avtorju, izkazujejo dokaj površno razumevanje skladatelja in njegovega ustvarjanja. Mnogo je izrečenih sodb, ki omenjajo posamezne "delčke" resnice, malo pa je takšnih, ki bi predstavljale bistvene elemente v skladateljevem delovanju. Mislim predvsem na dva dejavnika: razumevanje mesta Šostakoviča in njegove Prve simfonije v zgodovini glasbe ter razumevanje skladateljevega glasbeno-kompozicijsko mišljenja oziroma razumevanje estetike časa in na njej osnovane skladateljeve poetike.

Koncertni komentarji in glasbene kritike torej predstavljajo Šostakoviča kot nadaljevalca simfonične tradicije devetnajstega stoletja in tradicionalista. V njegovih delih različni avtorji opažajo različne vplive posameznih skladateljev tega obdobja. Prva simfonija je "pravzaprav tradicionalno", mladostno, sveže in celo šolsko delo. Če pa bi posamezni avtorji prej omenjena dejavnika vključevali v svoje misli, takšne interpretacije ne bi bile mogoče. In le v tem primeru bi bila predstava o Šostakoviču pravilna: torej predstava o skladatelju, ki ni bil tradicionalist, ki je sicer prevzemal iz tradicije, toda ob tem dodajal novo in svoje lastno glasbeno mišljenje ter na takšen način oblikoval dela nove tradicije, katere ključno delo je tudi njegova Prva simfonija.

## PRILOGA 1

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Simfonija št. 9, op. 70</b>	29. 8. 1947	Simfonični radijski koncert	Orkester Radia Ljubljana, Maribor in slovensko Primorje	Mala dvorana SF
<b>Simfonija št. 8, op. 65</b>	6. 11. 1947	Proslava ob obletnici oktobrske revolucije	Orkester Radia Ljubljana, Maribor in slovensko Primorje	Velika Unionska dvorana
<b>Simfonija št. 8, op. 65</b>	10. 11. 1947	3. simfonični koncert	Orkester Radia Ljubljana, Maribor in slovensko Primorje	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	14. 4. 1950	11. simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Velika Unionska dvorana
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	26. 4. 1950	Proslava OF	Orkester Slovenske filharmonije	Velika Unionska dvorana
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	23. in 24. 11. 1953	2. abonmajski koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	16. 3. 1954	7. izredni koncert ob 35-letnici umetniškega delovanja Jakova Cipcija	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	31. 1. in 1. 2. 1955	3. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	26. 5. 1955	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Sassari
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	27. 5. 1955	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Sassari
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	30. 5. 1955	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Bari
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	1. 6. 1955	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Brescia
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	3. 6. 1955	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Bologna
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	15. 7. 1956	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Ljubljanske Križanke
<b>Simfonija št. 8, op. 65, odlomek</b>	6. 11. 1957	Slavnostna akademija ob 40. obletnici oktobrske revolucije	Orkester Slovenske filharmonije	Velika Unionska dvorana
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	28. 5. 1958	Simfonični koncert mladih umetnikov	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	9. 1. 1959	3. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF



## PRILOGA 2

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Simfonija št. 11, op. 103</b> <sup>12</sup>	27. 2. 1959	4. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	23. 11. 1959	1. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	13. 6. 1960	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Celovec
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	30. 10. 1961	1. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 9, op. 70</b> <sup>13</sup>	19. 3. 1962	4. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	5. 11. 1962	1. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 10, op. 93 (1. stavek) in št. 9, op. 70</b>	19. 12. 1962	Mladinski simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	17. 2. 1964	4. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	7. 3. 1966	6. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	8. 3. 1966	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Novi Sad
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	12. 3. 1966	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Budimpešta
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	15. 3. 1966	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Pécs
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	13. 6. 1966	Simfonični koncert z diplomanti Akademije za glasbo	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	9. 1. 1967	2. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35 in Simfonija št. 6, op. 54</b>	16. 1. 1967	4. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	17. 1. 1967	3. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF

<sup>12</sup> Izvedena prvič v Ljubljani.

<sup>13</sup> Izvedena prvič v Ljubljani.

## PRILOGA 3

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	27. 3. 1967	6. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	25. 8. 1967	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Dubrovnik
<b>Simfonija št. 7, op. 60</b>	6. 11. 1967	Proslava ob 50-letnici oktobrske revolucije	Orkester Slovenske filharmonije, orkester RTV ter Opere	Tivoli
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	23. 2. 1968	6. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	15. 11. 1968	3. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za violončelo in orkester št. 2, op. 126</b>	22. 11. 1968	1. koncert za "Zeleni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	29. 1. 1969	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Zagreb
<b>Koncert za violino in orkester št. 2, op. 129</b>	13. 2. 1970	6. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	19. 11. 1971	2. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	21. 11. 1971	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Celovec
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	16. 3. 1973	3. koncert "5. ciklusa"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	22. 2. 1974	1. koncert "4. ciklusa"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	28. 2. 1974	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Koper
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	13. 12. 1974	2. koncert "2. ciklusa"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	21. 3. 1975	6. koncert "6. ciklusa"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	4. 6. 1976	7. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF

## PRILOGA 4

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35</b>	7. 4. 1978	5. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 7, op. 60</b>	24. 4. 1978	6. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 7, op. 60</b>	8. 5. 1978	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Trst
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	12. 1. 1979	3. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 14, op. 135</b>	23. 2. 1979	4. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 9, op. 70</b>	19. 3. 1981	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Zagreb
<b>Simfonija št. 9, op. 70</b>	20. 3. 1981	5. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za violončelo in orkester št. 1, op. 107</b>	5. 6. 1981	9. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	28. 12. 1981	3. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	30. 9. 1983	1. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	18. 11. 1983	3. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	23. 3. 1984	6. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Suita za bas in orkester, op. 145a</b>	11. 5. 1984	8. koncert za "Rdeči abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	15. 6. 1984	Simfonični koncert mladih glasbenih umetnikov	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	28. 3. 1986	5. koncert za "Rumeni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	18. 5. 1986	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Evain
<b>Simfonija št. 8, op. 65</b>	6. in 7. 11. 1986	1. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom

## PRILOGA 5

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35</b>	19. 3. 1987	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Maribor
<b>Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35</b>	14. in 15. 5. 1987	8. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija, št. 5, op. 47</b>	26. in 27. 5. 1988	8. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 15, op. 141</b>	15. in 16. 6. 1989	9. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	14. 4. 1990	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Portorož
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	20. in 21. 12. 1990	4. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Trije plesi iz 2. Baletne suite</b>	1. 1. 1992	Novoletni koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	9. in 10. 1. 1992	4. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	19. in 20. 10. 1992	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Gradec
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	21. 10. 1992	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Beljak
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	22. in 23. 10. 1992	2. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 1, op. 10</b>	2. 12. 1992	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	30. 11. 1994	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Celovec
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	1. in 2. 12. 1994	3. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	14. 12. 1994	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Salzburg
<b>Simfonija št. 6, op. 54</b>	23. in 24. 3. 1995	6. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 8, op. 65</b>	29. 2. in 1. 3. 1996	5. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom

## PRILOGA 6

DELO	DNE	PRILOŽNOST	IZVAJALEC	KRAJ
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	13. in 14. 6. 1996	9. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	26. in 27. 9. 1996	1. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija št. 10, op. 93</b>	24. in 25. 10. 1996	2. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Hovanščina, uvertura (M. Mussorgski - D. Šostakovič), op. 106</b>	8. in 9. 1. 1998	4. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za klavir in orkester št. 2</b>	29. 1. 1998	Simfonični koncert v sodelovanju z Akademijo za glasbo	Orkester Slovenske filharmonije	Velika dvorana SF
<b>Simfonija št. 5, op. 47</b>	25. 3. 1998	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Piacenza
<b>Simfonija št. 15, op. 141</b>	16. in 17. 4. 1998	7. koncert za "Oranžni abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Simfonija za godala in pihala, op. 73a</b>	7. in 8. 5. 1998	8. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za violončelo in orkester št. 1, op. 107</b>	10. in 11. 12. 1998	4. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za violino in orkester št. 2, op. 129</b>	8. in 9. 6. 2000	8. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	14. 2. 2001	Simfonični koncert	Orkester Slovenske filharmonije	Maribor
<b>Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99</b>	15. in 16. 2. 2001	5. koncert za "Modri abonma"	Orkester Slovenske filharmonije	Cankarjev dom

## PRILOGA 7

	<b>DELO</b>	<b>1947– 1960</b>	<b>1960– 1970</b>	<b>1970– 1980</b>	<b>1980– 1990</b>	<b>1990– 2001</b>	<b>Skupaj</b>
1	Simfonija št. 1, op. 10	9	3	2	1	3	<b>18</b>
2	Simfonija št. 5, op. 47	2	4	4	4	2	<b>16</b>
3	Simfonija št. 6, op. 54	2	7		2	2	<b>13</b>
4	Simfonija št. 7, op. 60		1	2			<b>3</b>
5	Simfonija št. 8, op. 65	2			1	1	<b>4</b>
6	Simfonija št. 9, op. 70	1	2		1		<b>4</b>
7	Simfonija št. 10, op. 93	1		1	1	3	<b>6</b>
8	Simfonija št. 11, op. 103	1					<b>1</b>
9	Simfonija št. 14, za sopran, bas in komorni orkester, op. 135			1			<b>1</b>
10	Simfonija št. 15, op. 141				1	1	<b>2</b>
11	Simfonija za godala in pihala, op. 73a					1	<b>1</b>
12	Koncert za klavir in orkester št. 1, op. 35				1		<b>1</b>
13	Koncert za klavir in orkester št. 2					1	<b>1</b>
14	Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99		2	2	1	3	<b>8</b>
15	Koncert za violino in orkester št. 2, op. 129		1			1	<b>2</b>
16	Koncert za violončelo in orkester št. 1, op. 107				1	1	<b>2</b>
17	Koncert za violončelo in orkester št. 2, op. 126		1				<b>1</b>
18	Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35		1	1	1		<b>3</b>
19	Suita za bas in orkester, op. 145a					1	<b>1</b>
20	Trije plesi iz 2. baletne suite					1	<b>1</b>
21	M. Mussorgski - D. Šostakovič: Hovanščina, uvertura, op. 106					1	<b>1</b>

## PRILOGA 8

	<b>DELO</b>	<b>1947– 1960</b>	<b>1960– 1970</b>	<b>1970– 1980</b>	<b>1980– 1990</b>	<b>1990– 2001</b>	<b>Skupaj</b>
1	Simfonija št. 1, op. 10	4	3	2	1	3	<b>13</b>
2	Simfonija št. 5, op. 47	2	4	3	4	2	<b>15</b>
3	Simfonija št. 6, op. 54	2	4		2	2	<b>10</b>
4	Simfonija št. 7, op. 60		1	2			<b>3</b>
5	Simfonija št. 8, op. 65	2			1	1	<b>4</b>
6	Simfonija št. 9, op. 70	1	2		1		<b>4</b>
7	Simfonija št. 10, op. 93	1		1	1	1	<b>4</b>
8	Simfonija št. 11, op. 103	1					<b>1</b>
9	Simfonija št. 14, za sopran, bas in komorni orkester, op. 135			1			<b>1</b>
10	Simfonija št. 15, op. 141				1	1	<b>2</b>
11	Simfonija za godala in pihala, op. 73a					1	<b>1</b>
12	Koncert za klavir in orkester št. 1, op. 35				1		<b>1</b>
13	Koncert za klavir in orkester št. 2					1	<b>1</b>
14	Koncert za violino in orkester št. 1, op. 99		2	2	1	1	<b>6</b>
15	Koncert za violino in orkester št. 2, op. 129		1			1	<b>2</b>
16	Koncert za violončelo in orkester št. 1, op. 107				1	1	<b>2</b>
17	Koncert za violončelo in orkester št. 2, op. 126		1				<b>1</b>
18	Koncert za klavir, trobento in godala, op. 35		1	1	1		<b>3</b>
19	Suita za bas in orkester, op. 145a					1	<b>1</b>
20	Trije plesi iz 2. baletne suite					1	<b>1</b>
21	M. Mussorgski - D. Šostakovič: Hovanščina, uvertura, op. 106					1	<b>1</b>





UDK 78 Krek U.  
Niall O'Loughlin  
Univerza v Loughbourghu  
Loughborough University

# Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek

## Emocionalna izraznost in simfonična ekonomičnost: Beležka k novim skladbam Uroša Kreka

**Ključne besede:** Uroš Krek, Slovenija, komorna glasba, godala, melodični motivi

**Keywords:** Uroš Krek, Slovenia, chamber music, string instruments, melodic motives

POVZETEK

SUMMARY

Uroš Krek povezuje v svoji glasbi simfonično ekonomičnost z emocionalno izraznostjo. To je videti že tudi v njegovih zgodnejših neoklasicističnih delih in skladbah, napisanih pod vplivom ljudske glasbe. Mnogo od teh del je bilo namenjenih godalom, ki jim je Krek še posebej naklonjen. V Krekovi glasbi 70. let je opaziti široko uporabo izjemno razvitega motivičnega dela, v katerem se kaže skladateljev posebej spreten pristop. Svoje motive spreminja ritmično, z inverzijo, s preurejevanjem in spreminjanjem tonov. Te značilnosti so zelo jasne tudi v novejših delih, tako v *Godalnem sekstetu* iz 1990, v katerem edinstveno in prepričljivo povezuje variacijsko tehniko ter motivično transformacijo z intenzivno emocionalno izraznostjo.

The music of Uroš Krek combines symphonic economy with expressive emotion. Even in the earlier neo-classical and folk music influenced works, this character was evident. Many of these works are written for string instruments for which Krek has a particular interest and affinity. The music of the 1970s contains an extensive use of a highly developed motivic activity which shows his flexible approach. His motives change by rhythm, inversion, reordering, and changing notes. These features are also very evident in more recent works, notably the *Streichsextett* of 1990 which combines variation technique and motivic transformation in a unique and satisfying way with an intense emotional expression.

For over half a century the music of Uroš Krek has impressed the musical world with its skill, imagination and variety. It has a distinctive voice, but its style includes many clear strands: one can note certain influences, but they are almost always so fully absorbed into the textures and idiom that it would be inaccurate to use the word 'eclectic'. One of Krek's earliest works, the *Simfonietta* of 1951, is notable for its engaging neo-classical idiom and its tight symphonic economy: it is these two features, representing heart and mind respectively, which appear so strongly in most of his music.

As a string player himself Krek naturally exploited the possibilities of string sound in the following years. Two such works from this time are outstanding: *Mouvements concertants* of 1955 and the *Sonatina* for strings of 1956. The former is forward looking and

full of conflict. Gone are the easy-going and entertaining melodies of the *Simfonieta*; in their place is a collection of emotionally charged motives that present a conflict that finally resolves itself in an amazingly structured and finally peaceful passacaglia on an original theme. The *Sonatina* is not so full of conflict, but again it uses short and fertile motives with an economy that is hardly suggested by the exuberant tone of the work.

From 1958 to 1967 the composer's position as a researcher at the Ethnographic Institute in Ljubljana gave him access to and familiarity with large numbers of folk melodies. This affected his original music in much the same way as a similar experience affected Béla Bartók. Krek occasionally arranged folk music for modern performers, as in *Pet ljudskih pesmi* of 1963, in which songs from Rezija, Medjimurje and Prekmurje are given with modern piano accompaniments. Normally, however, he took elements from folk music practice and incorporated these into his already established style. One can sense that this happened very soon as in his *Rapsodični ples* ('Rhapsodic Dance') for orchestra of 1959. Here the motives on which the work is built have the distinct inflections of folk music, short scalar runs and the use of the interval of the augmented second, for example, but they are used in a 'symphonic' manner which makes it clear that Krek is simply imbuing his music with the spirit of the music of his country.

Four works for solo performer and orchestra, dating from the 1960s, show Krek absorbing folk influence into his music in a natural and subtle way. In the Concerto for horn and strings of 1960 he contrasted a free horn melody with a predominantly rhythmic section that uses 8/8 time divided into 3+2+3, a common folk rhythm from Slovenia and the Medjimurje region of Croatia. Similarly in the brilliantly delicate Concertino for piccolo and orchestra of 1967, there are passages of folk-derived rhythms, e.g. in the coda of the second movement. The more introspective and emotionally charged concerto, *Inventiones ferales* for violin and strings of 1962, used the Istrian mode for some of its melodic material, in a disguised manner, while there are melodic lines with simple, folk-like stepwise movement in the visionary song-cycle with string orchestra, *Staroegiptovske strofe* ('Old Egyptian Verses'). Krek's use of folk-derived elements took their place very naturally in his style.

Even in these works there are the beginnings of new techniques. The Concertino for piccolo has increasing use of passages of free rhythm in unbarred sections and *Staroegiptovske strofe* use recitative techniques. These now make a modest appearance in works from the 1970s such as the *Sinfonia per archi* of 1973. Much more important than this is the extension of the use of melodic motives and cells which dominate Krek's musical thinking in the years 1970-80. A flexible approach to rhythmic variety and variations in the intervals used in these motives is a dominating feature of *the Solo-Sonata for two violins* of 1972. Yet this work is not an abstruse intellectual exercise, but a vigorous creation of Bartókian splendour. Krek's manipulation of melodic cells in the homophonic, heterophonic and contrapuntal sections of his *Sinfonia per archi* is very impressive, but the work's intensity is never compromised by this melodic economy. The same can be said of two other string works of the time, the Duo for violin and viola and the Trio for string trio, and the piano piece, *Sur une mélodie*, of 1977. It is, however, the second movement of the Sonata for clarinet and piano (completed in 1977) that is a *tour-de-force* of motivic working, a staggering display of how these fragments can be repeated, juggled, transformed and juxtaposed. Again the intellectual side of the piece is balanced by a warm and moving intensity in the first movement and in the second movement an exultant virtuosity that always arises from the needs of the music.

Krek's more recent works have built on the methods established in his earlier music. These techniques, applied imaginatively and almost unobtrusively as part of the compo-

ser's style, can be found in vocal and instrumental works for many different combinations. The small-scale choral works, for example, use a well-managed combination of homophonic and contrapuntal techniques. *Three Autumn Songs* from 1991 for mixed chorus combine straightforward but subtly varied imitation between the different voices, sometimes by inversion, with chordal passages of an unambiguous luminosity that one finds at all stages in the composer's career. The English words of John Gracen Brown are treated with great sensitivity, for example, in the closing bars of the third song where autumn is turning to winter. The texture and harmonic progression are simple, but the false relations create a very colourful sound. We can find many of the same features in the setting of the 42nd psalm, *Salmo XLII* also of 1991. Here the opening Latin words are presented imitatively but unpredictably in the different parts. Again the word setting is very clearly intended to be heard, with numerous examples of words sensitively presented. The Latin words of the Roman poet Horace (Quintus Horatius Flaccus) are set vividly by Krek in the four-part chorus, *Vester, Camenae* of 1994. While the composer keeps his music within a broad tonality, his use of a wide range of dissonance points the meaning of the words very clearly. The setting of *Jutranja pesem* ('Morning Song') by Adam Bohorič (1520-98) dates from 1996. The accompaniment of brass quintet and bells is a typically unusual touch by Krek. It is very interesting how, even in such a short piece, he builds up a range of motives that infiltrate the texture without ever dominating the choral parts. In some respects it is a little like the Baroque chorale prelude in its treatment, with the choir's music presented homophonically and the instrumental parts acting mostly as a counterpoint until the final bars in which the words, 'bratce, sestrice in vso družbo. Amen', are sung in a blaze of glory by the choir, accompanied by brass with the bells ringing above the other sounds.

A single voice and solo brass instrument are both featured in Krek's thanksgiving cantata for soprano, trumpet and organ called *Cantus gratias agentis – Zahvalni spev* of 1994, set to Krek's own Latin words. Although only a short work, it falls into a number of short sections. It appears something like a baroque passacaglia but that is only a superficial impression; rather Krek treats the opening section to a series of free variations. In the same way as in earlier works the various melodic cells or motives are expanded, contracted or transformed in the composer's flexible manner. The soprano part and the trumpet's mostly ornamental or connecting phrases derive their melodic lines from the opening organ part. The form of the work is well tailored to the words. Three times Krek sets to the same melodic phrase the refrain, 'Laudibus te effero et tibi gratias ago' (I cover you with praises and give you thanks). It is placed after the opening verse, a second time in the middle of the work, and a third time at the end, each time set. Between each statement the music moves through a harmonic and melodic fantasy before returning each time to the spiritual core of the work. It is the contrast of intense emotion with his economy of means which gives the work its power.

Krek's recent work has been marked by a number of works for solo instrument and piano. What is immediately apparent in these works is the composer's handling of form which shows little debt to any models, but is always controlled by a skilful handling of motives and harmonic material. Typical of this is his single-movement *Appassionato* for flute and piano of 1989, whose subtitle gives a clue to the composer's method: *parafrasi per flauto e pianoforte*. Like *Cantus gratias agentis* it is written as a single movement in a number of sections of varying tempos which are almost seamlessly linked by the similarity of motives. Its fantasy character is immediately apparent. At the same time Krek establishes his musical motives in a subtle fashion: the piano's accompanying figures achieve a strong unity by balancing repetition and change. The development of new

phrases out of previous ones is a technique that Krek features very strongly here and one that links the sections. Yet there is also a connection with traditional formal structures: the opening slow sections (Moderato – Poco piu largamente – Piu mosso – Andante – Lento) form the first 'movement', the next two (Allegretto, pochissimo meno mosso del movimento precedente – Quasi marcia) form a march-like movement but are linked by a dominant triplet motive that featured strongly in works of the 1970s, the next two (Moderato – Poco piu largamente) form a slow introduction to the brilliant dance-like final Allegro assai which is the longest section in the work.

Even a modest single-movement work like the charming *Sarabanda per Nataša* of 1993 for clarinet and piano is scrupulously worked out in all its motivic transformations. One example is a triplet figure that moves by step but is constantly changing its tones and semitones. The more extended and substantial *Invocazione* for oboe and piano of the previous year develops its material from the opening recitative-like opening statements from the oboe in a way that the attentive listener can follow without difficulty. As in *Appassionato* for flute the shorter sections are naturally grouped by their sharing of melodic motives and by the skilfully composed transitions between them. The 2/4 final section marked Animato concludes the work in a dance-like way that displays the same spirit that informs Krek's neo-classical music of the 1950s, while at the same time showing a neat and precise economy of melodic motives.

While Krek's writing for wind instruments is sonically effective and gratefully written, even if sometimes difficult to play, his music for string instruments is exceptional. Two recent works for violin and piano are good examples: *Vigoroso* of 1991 and *Seconda sonata (Erinnerungen)* of 1994. The former is a single-movement multi-tempo piece that lasts just under ten minutes. The way that Krek builds up his form is fascinating: the opening Movimentato in 12/8 time sets the character for the three parts of the opening section as well as for the closing section. Between these there is a brilliant dance-like section in 3/8 and a short Largo. The four broad sections are played without a break with thematic connections that are not immediately obvious. The whole has a fantasy character with some features which suggest folk violin playing, notably the almost Bartókian violin phrases of the opening (Ex.1). As with much of Krek's music the music has a

Movimentato ♩ = 84

Violin

The image shows a musical score for a violin part. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Violin' and 'Movimentato ♩ = 84'. The music begins with a triplet figure (three eighth notes) marked 'ff'. Above the first staff, there is a 'sul G' instruction and a fermata over a note. The second staff continues the melodic line with a 'sul G' instruction and a fermata. The third staff concludes the phrase with a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

Ex.1 Uroš Krek: *Vigoroso per violino e pianoforte* (bars 1-7, violin part only)

strong emotional character coupled with thematic unity. *Seconda sonata* (*Erinnerungen*) is more expansive and, unlike many recent works, cast in three separate movements. The headings of these movements, *Contemplativo*, *Inquieto* and *Giusto*, give some idea of their individual characters, but, as in the single movement works, there is considerable variety within each one. The first and third movements are very free ternary structures, with the first based on a recitative that is fertile with motives, and the third on a developing melodic formula whose 5/4 (2+3) metrical pattern is used to great effect to build up tension. The central movement, entitled 'Inquieto', has a much more subtle construction: the plan, according to tempo, can be seen as ABACA, but with the constant interplay of motives, this sounds more like a free fantasy.

One of the motives that appears in one form or another in all three movements, has a long history in Krek's music. His works from the 1970s frequently feature a triplet of semiquavers followed by a quaver or crotchet. The notes rise twice and then fall back to a central one (or move in the opposite direction): typically this consisted of a rising third, then a sixth, falling back to the third. Ex.2 takes the clarinet part of the opening of the

Clarinet in Bb

Con brio ♩ = 152

f

6

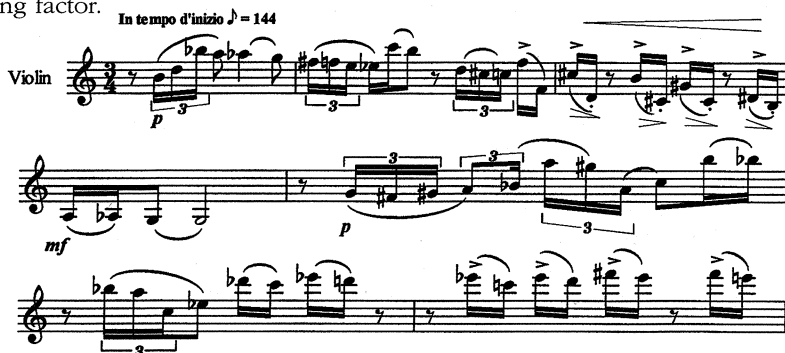
11

14

Ex. 2 Uroš Krek: Sonata for clarinet and piano  
(2nd movement, bars 1-16, clarinet part only)

second movement of the Sonata for clarinet and piano of 1977. Bar 4 has the motive in its rising form and bars 9-10 in its falling version. Note, however, that the note following the triplet is a semitone lower than the middle note of the triplet whichever direction it is played. In bars 12 and 16 the first and second notes of the triplet are reversed while still leaving the note following the triplet a semitone lower than the middle-pitched note of the triplet. At other places in this movement Krek alters the triplet's order and the intervals as a way of creating variety. In the *Seconda sonata* this triplet takes many forms, but

it is immediately recognisable in most cases. Ex.3 shows how Krek incorporated this triplet type (but with different intervals) into the second movement of his sonata. Note how here the intervals change in bars one, five and six. This use of a particularly identifiable but constantly changing motive is a hallmark of the composer's style and a strong unifying factor.



Ex. 3 Uroš Krek: *Seconda Sonata (Erinnerungen)* per violino e pianoforte (2nd movement 'Inquieto', bars 59-65, violin part only)

The freedom with which he treats the changing identity of his motives identity gives a clue to the understanding of the variation technique of the last work to be considered in this survey, *Streichsextett über ein Thema von Frank Martin* of 1990, composed for the Zurich String Sextet. Krek's choice of a theme by Frank Martin was a tribute to the nationality of the Swiss players, but it was also because of the affinity that Krek's music has with the music of Frank Martin. The work's emotional tone is very strong with a powerful intensity immediately obvious in the harmonies found in the theme taken from the opening of the second movement of Frank Martin's Cello Concerto. This atmosphere is maintained throughout despite the many tempo changes and the constantly changing textures which are enabled by the six string parts.

Although written as a continuous piece of nearly twenty minutes' duration, it is composed in nine distinct sections: Theme – Interlude 1 – Variation 1 – Interlude 2 – Variation 2 – Variation 3 – Interlude 3 – Variation 4 – Postlude. Because the theme and the first interlude form a unified section, the work naturally falls into a symmetrical pattern (see Table 1).

Theme	Adagietto	3/4
Interlude 1	[L'istesso tempo]	3/4
Variation 1	Poco piu movimentato	3/4 also 2/4, 4/4
Interlude 2	Giocoso – Sostenuto – Solenne – Tempo primo	3/8
Variation 2	Grave – Poco più mosso – Tempo primo	4/4, 3/4, 4/4
Variation 3	Ruvido	3/2, 2/2, 3/2
Interlude 3	Calmo – Doppio movimento – Tempo primo	3/4, 2/4, 3/4
Variation 4	Risoluto pesante	4/4
Postlude	Allegretto	3/4

Table 1: Uroš Krek: *Streichsextett über ein Thema von Frank Martin* (overall plan)

The all-important three-note motive appears immediately in all the string parts of Frank Martin's theme (Ex.4). This is taken in its original form and rescored for the string sextet.

Adagietto  $\text{♩} = 52$

The score consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello, and a second Violoncello part. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Viola, Vc., and Vc. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Adagietto with a quarter note equal to 52 beats per minute. The dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). The three-note motive is a central element, appearing in all string parts.

Ex. 4 Uroš Krek: *Streichsextett über ein Thema von Frank Martin* (Theme: Adagietto)

Note first the rising third (both major and minor) and falling semitone in the first violin part and its inversion in the second violin part, and secondly the sequence of rising thirds. In the first interlude which treats the motives in imitation between the upper three parts and the three lower ones, Krek has spliced his music seamlessly to Frank Martin's. The variations, interludes and postlude that follow saturate the textures with these motives and their transformations. Variation 1 alters the rhythm, sometimes the order of notes, and adds counterpoints built from the motives. The transition to the second interlude is achieved by changing the motive into a very quiet ostinato which is interrupted by brief fast outbursts of the opening motive which is then lengthened, *poco nostalgico*, in octaves in the violins. Ex.5 gives a long passage from the last part of Interlude 2 that presents the fast ostinato, the augmented version of the opening motive, and the triplet figure, in various combinations and juxtapositions, sometimes with extra notes added to the basic three-note motive.

Giacoso ♩ = 76

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, two Viola parts, and two Violoncello parts. The second system includes Violin I, Violin II, two Viola parts, and two Violoncello parts. The music features various dynamics such as *mp esp*, *p*, and *mp marcato*, and includes performance instructions like *pizz*. The tempo is marked *Giacoso* with a quarter note equal to 76 beats per minute.

Ex.5 Uroš Krek: *Streichsextett über ein Thema von Frank Martin* (from Interlude 2)



10

Vln I *p* *mf dolce*

Vln II *pp sul ponticello* *mf* *nat* *3*

Vla *pp sul ponticello* *mf* *nat* *3*

Vla *pp sul ponticello*

Vc. *mf dolce*

Vc. *mf* *pp sul ponticello*

17

Vln I

Vln II *mp* *pp sul ponticello* *mf* *nat* *3*

Vla *mp* *pp sul ponticello* *mf* *nat* *3*

Vla *mf* *mp* *pp sul ponticello*

Vc. *mf* *pp sul ponticello*

Vc. *mf* *pp sul ponticello*

Ex.5 (continued)

23 3

Vln I

Vln II

Vla

Vla

Vc.

Vc.

*mp*

*pp sul ponticello*

*pp sul ponticello*

*nat*

*mf*

*p sul pont*

*nat*

*mf*

*p sul pont*

28

Vln I

Vln II

Vla

Vla

Vc.

Vc.

*nat*

*nat mp*

*nat*

*nat*

Ex.5 (continued)

It is completely typical of the flexible variation technique that Krek used in this work. After the slow and emphatic Variation 2, the composer subjects his melodic fragments to a virtuosic treatment of strong rhythmic drive in Variation 3. The expressive relaxation of Interlude 3 recalls the intensity of the theme itself but develops the motivic activity very clearly. The central section (*Doppio movimento*) adds newly derived elements in counterpoint to the mainly slowly moving lines found in the outer sections. It is somewhat tedious to describe the processes that Krek uses in the *Streichsextett*, as they depend for their effect on an audible association of ideas that is not always straightforward to explain.

The fact that this constant flux of motives is being handled so apparently effortlessly makes the work's intense expression so easily communicated. It is in fact this combination of motivic economy and expressive sound that gives Krek's music its distinctive character and its unique power.



UDK 78.01

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Faculty of Arts, University of Ljubljana

## Pojmovanje glasbenega časa v judovsko-krščanski tradiciji\*

### The Comprehension of Musical Time in Jewish-Christian Tradition

**Ključne besede:** glasbeni čas, fenomenologija, koncept glasbenega dela, glasba v krščanski liturgiji

**Keywords:** musical time, phenomenology, concept of the musical work, music in Christian liturgy

SUMMARY

POVZETEK

Pri Avguštinu se čas razblinja med resničnostjo sedanjega trenutka ter neulovljivostjo meje med preteklostjo in prihodnostjo, v resnici "nič", ki hkrati nastaja in izginja. V eshatološki prostor med "že" in "še-ne" je vpeta tudi fenomenologija glasbenega časa znotraj katoliške liturgije: tako v smislu pojmovanja njene notranje forme, ki je povezana s krščanskim pojmovanjem časovne zaokrožene zaključenosti, kot tudi v razumevanju njene vsebinske opredelitve, ki je razpeta med sedanjostjo zemeljske liturgije in brezčasnostjo liturgije nebeškega Jeruzalema.

Augustine says that time evaporates between the reality of the present moment and the fathomless border between the past and the present, in fact the unfathomable "nothingness" that appears and vanishes simultaneously. The phenomenology of musical time within the Catholic liturgy is also embedded in eschatological space between "already" and "not yet": both in understanding its inner form, which is connected with the Christian comprehension of a rounded off temporal totality, as well as in understanding its contextual definition, torn between the present of worldly liturgy and the timelessness of that of heavenly Jerusalem.

Ko Jezusa vprašajo o prihodu nebeškega kraljestva, odgovori dvoumno: "Ko so ga farizeji vprašali, kdaj pride Božje kraljestvo, jim je odgovoril: 'Božje kraljestvo ne pride takó, da bi zbuvalo pozornost. Tudi ne bodo govorili: 'Glejte, tukaj je' ali 'Tam je,' kajti glejte, Božje kraljestvo je med vami.'<sup>1</sup> V Janezovem evangeliju je ta paradoks še izrazitejši z navidez nerazumljivo sintagmo "pride pa ura in je že zdaj": "**Pride pa ura in je že zdaj**, ko bodo pravi častilci častili Očeta v duhu in resnici,"<sup>2</sup> oz. "Resnično, resnično,

\* Objavljeno je nekoliko spremenjeno predavanje, ki ga je avtor predstavil v ciklu predavanj *Religija in umetnost zvoka* Društva za primerjalno religiologijo v ljubljanskem Cankarjevem domu 13. decembra 2000.

<sup>1</sup> Lk 17,20-21; prevod vzet iz Slovenskega standardnega prevoda Svetega pisma.

<sup>2</sup> Jn 4,23, po SSP (poudaril M. B.).

povem vam: **Pride ura in je že zdaj**, ko bodo mrtvi slišali glas Božjega Sina, in kateri ga bodo slišali, bodo živel.

<sup>3</sup>

Jezus torej hkrati govori o resnični navzočnosti eshatološkega Božje kraljevanja in obenem o njegovi skritosti in nedoumljivosti do njegovega drugega prihoda.<sup>4</sup> Tako kot se je Jezusovo odrešenje z njegovo daritvijo na križu že dovršilo, bo človeštvo po krščanskem gledanju zares odrešeno šele ob eshatološkem koncu sveta. Celotno krščansko razumevanje zgodovine je tako razpeto med časovni “že” in “še ne” Kristusovega prihoda, znotraj katerega se odvija človeška zgodovina. Ta hodi po stopinjah, ki jih usmerja Božja previdnost. Zato je poznavanje zgodovine povezano z iskanjem, s kontempliranjem njenega izraza, ki ga je mogoče razbrati iz stalno razvijajočega se zgodovinskega dogajanja. Le-to torej ni ujeto v krogotok večnega obnavljanja istega, stalno ponavljajočega se ciklusa, ampak ima svoj začetek in svoj cilj; tako kot posameznikova usoda je povezano z enkratnostjo svojega obstoja – svojega zametka, razvoja in konca.

Zgodovina (oz. celo čas nasploh) je potemtakem v krščanskem razumevanju nujno pojmovana vektorsko opredmeteno, oprostorno. Gre za pojmovanje objektivnosti zgodovine, od katere se je mogoče distancirati, si jo ogledovati in jo preiščevati. Taka opredmetena predstava časa je nekaterim zunajevropskim kulturam popolnoma tuja. Pri primerjavi različnih jezikovnih lastnosti lahko opazimo, da je ena bistvenih razlik med “evropskimi” (torej zlasti tistimi, ki so vezani na izročilo judovsko-krščanske tradicije) in “zunajevropskimi” kulturami (tistimi, ki se razvijajo neodvisno od nje), tudi v tem, da je temeljni koncept sveta v naši predstavi povezan s težnjo po objektivizaciji.<sup>5</sup> V zahodni kulturi tako npr. uporabljamo enako množino za časovne enote (deset dni) kot za prostorske entitete (denimo deset ljudi). Pri velikem delu zunajevropskih narodov tega ne poznajo – tako bi namesto izraza “deset dni” npr. raje uporabljali zvezo “do enajstega dne”. To je opaziti tudi pri trojnem ali v nekaterih jezikih celo četvernem glagolskem časovnem razlikovanju (preteklik, sedanjik in prihodnjik), kjer se vidi, kako so časovne enote v naši predstavi ponazorjene na način vektorske usmerjenosti. Hkrati uporabljamo pri govorjenju o trajanju tudi prostorske metafore (dolga, kratek čas ipd.). Dejansko sam čas objektiviziramo in govorimo o “času”, “trenutku”, “sekundi”, “dnevu”, “letu” ipd. kot o kosu sira. Ne glede na določeno stopnjo metaforičnosti se v tem kaže brez dvoma poseben koncept razumevanja časa kot trdnega “fizičnega” objekta.

S predstavo časa kot zaključene opredmetene tvorbe, ki ni nekaj, kar bi se razblinjalo v nič oz. se variirano obnavljalo v stalnem kroženju brez začetka in konca, je povezano tudi temeljno razumevanje glasbe na krščanskem zahodu.

“Kaj je torej čas? Če me nihče ne vpraša, vem; če naj razložim tistemu, ki sprašuje, ne vem,” piše v znanem odlomku iz *Izpovedi* Avguština. V njegovem razmišljanju se čas razblinja med edino resničnostjo *sedanjega* trenutka, torej tistega med “že” in “še-ne”, ter neulovljivo resničnostjo *meje* med preteklostjo in prihodnostjo, resničnostjo “nič”, ki nastaja in hkrati izginja.<sup>6</sup>

Kot je opozoril Dahlhaus, se je navedenim Avguštinovim aporijam, ki govorijo seveda tudi o bistvu razumevanja glasbe kot časovnega fenomena, izognil Edmund Husserl. Husserl je namreč “sedanjost” razumel ne kot nekaj trenutnega, bežnega, temveč kot trajanje nekega dogodka, ki ga trajanje izpolnjuje. Njegovo enovitost občutimo tako, kot da gre za neprekinjen “trenutek”. Zlasti primerna za ponazoritev dojemanja tako razširjenega trenutka je prav glasba. Kot izrazita umetnost, ki se dogaja v času oz. za katero bi

<sup>3</sup> Jn 5,25, po SSP (poudaril M. B.).

<sup>4</sup> Prim. op. k Mt 3,2 v SSP.

<sup>5</sup> Prim. Patricia Carpenter, *The musical object*, v: *Current musicology* 5/1967, 61.

<sup>6</sup> Prim. C. Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana 1986, 104.

lahko celo rekli, da je čas njena edina prava "predmetna substanca", se zdi, da more obstajati le zahvaljujoč temu konceptu dojetja časa, po katerem moremo opredeliti minevajoč pojav.<sup>7</sup> Pri ponazoritvi sedanosti kot dogodka, zapolnjenega s trajanjem, si je Husserl vzel za primer melodijo: "Celotna melodija se kaže kot sedaj prisotna, dokler še izzvene, dokler še zvenijo tisti toni, ki naj sodijo k njej v enovito zamišljenem kontekstu."<sup>8</sup> Melodija torej ni končana, dokler ne izzveni njen zadnji ton. Vsak ton pa "obstaja" le povezan z drugimi v melodijo. Patricia Carpenter imenuje tak način poslušanja, ki ga zahteva zahodna glasba, "antilogična percepcija", ker zahteva zmožnost razumevanja nesimultanega kot simultanega.<sup>9</sup> Glasba dolguje svoj učinek dejstvu, da ne obstaja zgolj le kot časovno nastajanje, temveč tudi kot prostorsko obstajanje.<sup>10</sup>

Razumevanje glasbe kot simultanosti nesimultanega jasno poudarja tudi dejstvo, da je za zaznavanje glasbe odločilnejšega pomena razumevanje odnosov, ki veljajo med toni (torej dojetje povezanosti sukcesivnih dogodkov), kot pa njihova absolutna vrednost (kot posameznih točk), bodisi v smislu njihovega trajanja ali pa npr. njihove tonske višine. Izsledki mnogih glasbeno-psiholoških raziskav potrjujejo tezo, da ne zaznavamo posameznih tonov, temveč njihovo zvezo. Za identificiranje npr. neke melodije je najpomembnejša postavitev intervalnih razmerij v določenih časovnih intervalih (ritmu). Tako torej melodijo spoznamo kot isto, tudi če jo ponovimo predstavljeno na neko drugo tonsko višino (to seveda pomeni, da so pri taki transpoziciji vse tonske višine v absolutnem pogledu drugačne) oz. če jo ponovimo počasneje ali hitreje (kar torej pomeni, da so absolutne časovne vrednosti znova popolnoma drugačne, kar pa seveda ne ovira prepoznavanja njihovih enako postavljenih razmerij). V tem smislu je tudi zgrešeno ocenjevanje ustreznosti neke interpretacije, kot se to dejansko pogosto počne, zgolj s pomočjo preverjanja absolutnega trajanja konkretne izvedbe. Mnogokrat so si izvedbe zaradi podobno postavljenih razmerij med denimo tempi nekega stavka lahko bližje, četudi so si po trajanju precej oddaljene. Velja pa tudi obratno – lahko gre za dve izvedbi iste skladbe, ki trajata do sekunde enako, a se po notranjih razmerjih razlikujeta in sta si tudi v tem smislu povsem različni. Pri tem velja tudi opozoriti, da ne glede na to, da so za dojetje denimo napetosti neke melodije bistveno pomembnejša medsebojna razmerja med toni (intervali) kot pa njihova absolutna tonska višina, so si intervalna razmerja v različnih legah vseeno med seboj po kvalitativni v našem zaznavanju tudi lahko zelo različna (tako je denimo mala terca v ekstremno nizki legi kvalitativno pravzaprav drug interval kot pa višje postavljen isti interval).

Vsekakor, kot opozarja Husserl,<sup>11</sup> je glasbeno zaznavanje nujno povezano z ohranjanjem preteklega v spominu. Husserl to imenuje "retencija". Retencijo dopolnjuje pričakovanje prihodnjega, t.i. "protencija", ravno tako eden od nujnih pogojev za recepcijo glasbenega dela.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Sodobna glasbena psihologija je tudi empirično skušala postaviti mejo pri zaznavanju zvočnih dogodkov. Tako velja, da dveh zvokov ne razumemo več kot hkratnih, če je med njima več kot 3-5 milisekund. To je torej nekakšna spodnja meja zaznavanja "trenutka". Zato pa lahko šele pri dveh zvokih, med katerima je 30-50 milisekund, zaznamo tudi njuno zaporedje; torej določimo, kateri zvok je nastopil pred drugim. Širše se doživljanje "sedanjosti" opira na posebno pomnjenje in obsega čas približno 3-5 sekund. Znotraj tega časovnega okvira se dogodki odvijajo "zdaj". Prim. Helga de la Motte-Haber, *Psihologija glasbe*, Ljubljana 1990, 94.

<sup>8</sup> *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, v: *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung* IX, 1928, 398, cit. po: Dahlhaus, op. cit., 104.

<sup>9</sup> P. Carpenter navaja članek Helmuta Reinolda, ki je izšel v *Archiv für Musikwissenschaft* 1954. V nje se avtor ukvarja s problemom glasbenega poslušanja.

<sup>10</sup> P. Carpenter, op. cit., 59.

<sup>11</sup> Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 106.

<sup>12</sup> Poseben poudarek daje odnosu do ohranjanja v spominu in napovedovanja prihodnjega v dojetju časa E. Lévinas. Ta poudarja, da umešča "afirmacija čustvenosti v razmerju do smrti drugega in v razmerju z mojo lastno smrtjo ... ti razmerji v osrčje razmerja z Drugačnim in neprimerljivim", ki pa ga "ne moreta zbrati v sinhronijo niti reminiscenca niti anticipacija". Emmanuel Lévinas, *Smrt in čas*, Ljubljana 1996, 16.

Glasbeno zaznavanje je torej povezano z neko "daljico" glasbenega sedanjika, ki se razteza vse od preteklih, še v spominu ohranjenih zaznav, pa do neposrednega prihodnjika, ko tem zaznavam že iščemo ustrezno nadaljevanje. Na slednjem sloni razumevanje denimo razveza vodilnega tona ali dominantne funkcije, pa pričakovanje reprize sonatnega stavka ali dramatičnega dogodka, ki bo sledil tremolu godal, oz. vse do "prezentanja" našega pričakovanja z varljivo kadenco. Še več je seveda primerov za retencijsko ohranjanje preteklega dogajanja v spominu. To je seveda nujen pogoj sploh za izpeljevanje motivičnega in tematskega gradiva v okviru sonatnega stavka ali denimo razpredanje variacij, pa za Wagnerjevo tehniko *leitmotivov* ali Berliozovo *idée fixe*. Pravzaprav je s tem pogojeno razumevanje vsake akordske zveze kot funkcionalne. Retencijsko ohranjanje v spominu ne velja le za kontinuirano dogajanje, temveč tudi za diskontinuiteto različnih dogodkov, kakršno predstavlja denimo zveza med prvim nastopom *leitmotiva* in njegovimi ponovitvami. Slušna percepcija mora na eni strani izolirati vse nepomembno (npr. zunanje zvoke in spremljavo), hkrati pa združiti vse, kar se zdi povezano v kakršne koli glasbeno-strukturne enote (melodija, harmonija, dvotaktje, stavek, perioda), v retencijskem spominu mora ohraniti celoto ter imeti sposobnost primerjanja (med temami, njihovim pojavljanjem, njihovim spreminjanjem) in nato povezovanja v prostorsko strukturo.

Opredmetenost dojemanja glasbenega časa se odraža tudi v za naš kulturni prostor značilnem prostorskem dojemanju glavnih dimenzij glasbenega časa, torej "višine" tonov, pa tudi trajanja. Najočitnejše se to odraža v notacijskem sistemu. Dvodimenzionalnost notnega zapisa je tako po eni strani posledica naših prostorskih predstav, delno tudi neke pragmatične ureditve zvočnega dogajanja z zapisom, po drugi pa obratno tudi notacija sama dejansko vpliva na dojemanje nekega zvočnega dejstva kot "visokega", "nizkega", kot "zaokrožnega", celo "ireverzibilnega" (kot pri Messiaenovem ritmu) ipd. Tovrstno notacijsko urejevanje je tako močno zakoreninjeno v naši zavesti, da nam vzbuja celo nezavedno konkretne prostorske predstave (predstavljam si, da slišimo glissando navzdol; pri glasbi, ki spremlja na filmskem platnu padanje nekega predmeta, ga nujno povezujemo s tem padanjem; oz. tudi brez vizualne ponazoritve tak glissando lahko "razumemo" kot neko "padanje").<sup>13</sup>

Navedeno navidez nespravljivo nasprotje med minevajočim časom, katerega eksistenco Avguštín postavlja pod vprašaj, in retencijsko v spominu ohranjenim časom Husserlovega pojmovanja celovite zaokroženosti zaznavanja rešuje Henri Bergson z vpeljavo dveh različnih pojmov. Bergson tako razlikuje med doživetim časom (*temps duré*) in poprostorjenim časom (*temps espace*).<sup>14</sup> Prvi je čas našega zaznavanja, realni čas, v katerem se gibljemo. Drugi čas pa je tisti, ki ga opredmetimo, potem ko "izzveni" doživeti čas, je torej popredmetena abstrakcija našega doživljanja, časa, ki smo ga živeli. Slednji je pravzaprav nujno povezan z zaznavanjem glasbenega dela. To celo tako močno opredeljuje naše zaznavanje glasbe, da se zdi, da je sploh pravi pogoj za njeno razumevanje.

Dejansko je za evropsko glasbo temeljnega pomena izoblikovanje koncepta glasbenega dela kot identifikacijske točke, okoli katere se vrtila recepcija glasbe. Glasbeno delo, fiksirano z notnim zapisom, je pravzaprav nekakšen "predmetni substrat" glasbe.<sup>15</sup> Glasba je tako lahko opredmetena v nekem konkretnem predmetu, ki nosi v sebi "intencionalno", če govorimo z jezikom fenomenologije, zvenec predmet, realno zvočno podo-

<sup>13</sup> Dahlhaus sicer meni, da se v prostorski predstavi, ki jo vzbujajo toni v naši zavesti ter obratno določajo njihov zapis, "križajo konvencionalni in po naravi dani dejavniki". Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 111.

<sup>14</sup> Prim. ib., 105.

<sup>15</sup> Prim. L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.



bo. Ingarden pravi, da "vsebuje čas v sebi",<sup>16</sup> intencionalno, nevezano na neko realno izvedbo. Ingarden pomen izvedbe celo v takšni meri zanika, da pravi, da poustvarjalne značilnosti (torej razlike v artikulaciji, tempu, agogiki, jakosti ipd.) ne "sodijo k samemu delu in ne sestavljajo nobene plasti".<sup>17</sup> Oziroma, še ostreje: "Zato pa procesi, ki sestavljajo posamezne izvedbe skladbe, ne sestavljajo te skladbe,"<sup>18</sup> saj je vsako izvajanje glasbenega dela "v drugem odlomku časa, [...] ima drugačno časovno značilnost in bolj razvijajoč se kontinuum časovnih značilnosti."<sup>19</sup>

Ideja skladbe je povezana s "celostnostjo, celovitostjo", ki jo v zahodni glasbeni kulturi primarno vzpostavlja zapisanost glasbe na papirju. Celostnost pa tudi najtemeljiteje zaznamuje naše zaznavanje časa, še posebej pa glasbenega časa. V zunajevropskih glasbenih kulturah pogosto naletimo na glasbeno prakso, pri kateri velja, da lahko na določene improvizacijske vzorce glasbeniki neomejeno improvizirajo, da je torej glasbena "struktura" sestavljena iz variacijskega niza, ki je lahko poljubno mnogokrat ponovljen, predvsem pa nima ne jasnega začetka ne konca. V tem smislu je podoben ponavljanju življenjskega ciklusa, ki se stalno krožno presnavlja. Za zahodno glasbo, ki raste iz judovsko-krščanskega kulturnega izročila, vezanega na absolutne, tudi časovne, meje – tako npr. v razpetosti med enim in drugim Kristusovim prihodom ali pa v opredeljenosti z dokončnostjo človeškega rojstva in smrti ter nenazadnje v povezavi z absolutnostjo začetka sveta in njegovega konca v Bogu –, velja, da glasba obstaja primarno kot celovit, zaključen objekt, kot sploh "forma". To je izraz, ki ni domač "zunajevropskim" glasbenim kulturam, prav tako kot praviloma ne poznajo utrjenega zaključenega glasbenega objekta, ki bi ga bilo mogoče opazovati kot zaokroženo, delno ponovljivo zaključeno celoto. To sicer nikakor ne velja brez ostanka za glasbeno prakso, ki se tudi na evropskem "zahodu" na svojem obrobju izmika konceptu glasbenega dela: denimo predrenesanačna glasbena kultura ali različne improvizacijske prakse, pa tudi nova glasba, ki zavestno ruši tak koncept umevanja zaključene zaprte glasbene strukture.

Na zahodu je glasba mikrokozmos, arhitektonska konstrukcija. Skladba je končano delo, *opus perfectum et absolutum*. V tem pojmu, ki se pojavi v besedilu *Musica* Nikolausa Listeniusa iz leta 1537, se tudi dejansko dokončno izoblikuje predstava o tiskani in izdani skladbi, ki je odtlej postavljena neodvisno tako od prakse kot od svojega izdelovalca in zmore postati sama na sebi in sama zase samostojen, celovit in neodvisen glasbeni objekt. Zanj velja odnos "drugosti", distanca med poslušalcem in skladbo, ki jo poslušča. Na eni strani je torej glasba, pri kateri stoji poslušalec v sredini, na drugi pa glasba, ki jo opazuje, torej "glasbeni objekt, namenjen kontemplaciji nekoga, ki je odmaknjen in delo poslušča; nekoga, ki doume mnogo daljnosežnejša razmerja strukture v svoji konfrontaciji s skladbo kot celoto."<sup>20</sup>

V naši glasbeni kulturi je tak predmet označen kot *res facta*. Gre za Tinctorisov izraz, s katerim označuje utrjen predmet, ki ga je mogoče večkrat znova poslušati in tako omogoča kontemplacijo in analizo. Tako "reč" lahko "obkrožim" in se dobro zavedam njene "druge strani".<sup>21</sup> Pojem *res facta* je sinonim za *cantus compositus* in *compositio* ter označuje komponirano delo, posredovano v pisni obliki (tako sodi k *musica poetica*), za razliko od glasbe, ki nastaja v trenutku izvedbe (*musica practica*). Tinctoris je svoj opis

<sup>16</sup> Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 113.

<sup>17</sup> Prim. ib.

<sup>18</sup> R. Ingarden, *Eseji iz estetike*, Ljubljana 1980, 230.

<sup>19</sup> Ib., 277.

<sup>20</sup> P. Carpenter, op. cit., 58.

<sup>21</sup> Ib., 64.

pojma *res facta* utemeljil z razlikovanjem med umetnostmi, ki izdelujejo zaključena dela, ter tistimi, ki nastanejo iz dejanja, iz prakse.<sup>22</sup>

Krščanska teorija že zgodaj problematizira pomen izdelovanja trdnih objektov. Sv. Bazilij npr. je tako v 4. st. razlikoval na eni strani umetnosti, ki s svojimi produkti lepšajo človekovo življenje ter so potrebne in koristne, na drugi pa so neuporabne oz. destruktivne umetnosti: "Pri neuporabnih umetnostih, kot so igranje na harfo, plesanje, igranje na flavto, skupaj s koncem dejanja izgine tudi njegov učinek."<sup>23</sup>

*Res facta* se utemeljuje na objektiviziranem, ne pa živečem času, ki je denimo temeljnega pomena za razumevanje improvizacije. Ta nastaja kot proces, v katerega je poslušalec vključen. Enako velja seveda tudi za glasbo zunajevropskih kultur, ki je primarno aktivnost, torej nekaj, kar se počne. Zato se "poslušalec" v tem primeru ne more oddaljiti od dogajanja, se od njega distancirati, glasbe ne moremo objektivizirati kot nečesa, kar stoji nekje zunaj nas. Glasba je del konkretne kompleksne dinamične situacije, povezane z življenjsko aktivnostjo. Zato je glasba v tej zvezi nujno nekaj, na kar se primarno odzovemo, in ne kaj, kar bi lahko neobremenjeno opazovali.

Glasba zahodnega sveta je tako lahko zbrana v "imaginarnem muzeju glasbenih del" kot objektov, pri katerih je glasbeni proces utrjen v produkt.<sup>24</sup> Utrjevanje fizičnega objekta kot oddaljenega, obstajajočega samega na sebi, omogoča pravzaprav za našo kulturo značilni temeljni pristop, "kontemplacija". Uresničuje se v procesu, ki se v glasbeni zgodovini evropskih kultur vse bolj uveljavlja. Glasba je utopitev, je premišljevanje, je poglobitev. Glasba je s svojo časovno strukturo tista, ki ne le "prikazuje", "slika", "upodablja", "zrcali" ali "pripoveduje", ampak, kot govorijo novejši raziskave o značilnostih naše percepcije glasbe, more neposredno vstopiti v naše doživljanje zaradi podobne strukturiranosti kot jo imajo naša doživetja, emocije, reakcije etc.<sup>25</sup>

"Noben estetski material ni bolj prikladen za izražanje neizrekljivega kot zvok," pravi Schilling.<sup>26</sup> Zato ni čudno, da postane glasba nosilka transcendentnega pomena. Še več, ga uteleša. V tem smislu je treba razumeti tudi njeno posebno mesto znotraj krščanske liturgije. Glasba omogoča "metafizično kontemplacijo"<sup>27</sup> oz. pomeni sama na sebi kontempliranje Božje besede oz. dogajajoče se liturgije nebes.

Vstalega Mesija v podobah nebeškega bogoslužja, ki nam jih slika Janezovo Razodetje, obdaja v liturgiji nebeškega Jeruzalema truma pojocih angelov. Tako je človeško petje pri bogoslužju pravzaprav izraz sodelovanja pri nebeški liturgiji. Petje pri liturgiji je "vstop v vedno že dogajajoče se bogoslužje nebes. Zemeljsko bogoslužje je bogoslužje zgolj tako, da se napoti v že dogajajoče se bogoslužje nebes."<sup>28</sup> Philipp Harnoncourt, eden odličnih poznavalcev mesta glasbe v katoliški liturgiji, opozarja na temeljno nalogo liturgične glasbe: "Judje in kristjani soglašajo v mnenju, da njihovo petje in muziciranje kaže

<sup>22</sup> V *Liber de arte contrapuncti* (1477) Tinctoris nekoliko natančneje definira *res facta* zlasti v razlikovanju od *contrapunctusa*. Pri tem poudarja, da gre za *res facta*, kadar je v neki skladbi več glasov med seboj povezanih in torej natančno izpeljujejo pravila, ki veljajo za medsebojno vodenje glasov – in to v vseh glasovih. *Contrapunctus* pa je takrat, kadar pojejo *super librum*, ko torej improvizirajo na neko koralno melodijo. Pri tem glasovi niso podrejeni zakonitostim medsebojnega pravilnega vodenja, temveč morajo ustrezati le pravilom vodenja posamičnega glasu v odnosu do koralnega speva, ténorja. Disonance, ki so v *res facta* prepovedane, se lahko pojavljajo v *kontrapunktu*.

<sup>23</sup> Cit. po: L. Goehr, op. cit., 150. Glasba se je po prepričanju Lydie Goehr ohranila v tem kontekstu zato, ker je bila povezana s posebnimi funkcijami in prežeta z jasno izraženimi religioznimi in teoretskimi pomeni. Tako so zadostovale njene funkcijske izvedbe.

<sup>24</sup> P. Carpenter, op. cit., 66.

<sup>25</sup> Prim. Laird Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca in London, Cornell University Press, 1999.

<sup>26</sup> Cit. po: ib., 154.

<sup>27</sup> L. Goehr, op. cit., 174.

<sup>28</sup> Joseph Ratzinger, *Med izročilom in prenovami*, v: *Cerkveni glasbenik* 88 (1995), št. 7–9, 49.

na nebesa oziroma da prihaja iz nebes ali da prisluškuje nebesom.”<sup>29</sup> Eden poglobitnih namenov liturgične glasbe je tako, da zbere srca zbranega občestva in jih “dvigne”, usmeri k Bogu oz. k nebesom, k nebeški liturgiji. V tej zvezi je treba razumeti tudi poseben fizični prostor, ki je običajno v katoliški cerkvi namenjen pevcem. Dvignjen pod strop cerkve namreč povezuje metaforično “višino” nebes z zemeljskim občestvom, zbranim pri “bogoslужju”. V tej zvezi je mogoče razumeti tudi posebno mesto glasbe znotraj katoliške liturgije. Kot del neprestano dogajajočega se bogoslужja nebeškega Jeruzalema in hkrati konkretnega zemeljskega vstopa vanj uresničuje na poseben način biblični časovni paradoks eshatološkega “že” in “še ne”.

---

<sup>29</sup> *Ib.*



UDK 781.97

Ivan Klemenčič

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Scientific Research Centre at the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

## RISM v Sloveniji\*

## RISM in Slovenia

**Ključne besede:** RISM, mednarodni popis starejših glasbenih virov v Sloveniji, bibliografske izdaje starejših glasbenih virov, obdobje 1600–1850 v slovenski glasbi, računalniški popis glasbenih virov, izdaje na CD-ROM-u.

## POVZETEK

V besedilu, nastalem na povabilo organizatorja mednarodnega simpozija ob 50-letnici RISM-a l. 2002 v Frankfurtu, je avtor želel predstaviti dosedanje sodelovanje z RISM-om v Sloveniji, ki ga je tudi aktivno spremljal. Uvaja ga predstavitev glasbenozgodovinskih dejstev od srednjega veka do okoli 1850 in danes na Slovenskem ohranjenih virov za to obdobje, ki pričajo o identiteti starega srednjeevropskega naroda. To dejstvo evropskega sobivanja potrjuje tudi hitra vzpostavitev povezav za popis svetovne glasbene dediščine v okviru RISM-a. Pomembno vlogo pri tem je imel utemeljitelj slovenske muzikologije Dragotin Cvetko s svojo mednarodno dejavnostjo. Bil je predstavnik RISM-a za nekdanjo Jugoslavijo in neposredno odgovoren za Slovenijo, kjer je organiziral delovni sedež RISM-a v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Sodelovanje z vodjem te zbirke se je začelo že pri prvi RISM-ovi izdaji tiskanih zbirk (1960) in nadaljevalo pri drugih publikacijah, zlasti v seriji glasbeni tiski (A/D). Nadaljevalo se je tudi pri popisu glasbenih

**Keywords:** RISM, international inventory of older music sources in Slovenia, bibliographical editions of older music sources, the 1600-1850 period in Slovenian music, computational inventory of music sources, editions on CD-ROMs.

## SUMMARY

The text, resulting from an invitation by the organizer of the International Symposium on the occasion of the fiftieth anniversary of RISM, Frankfurt 2002, wishes to present the collaboration with RISM that has taken place in Slovenia up till now, while having been actively supported also by its author. At first the historiographical data concerning music from the Middle Ages to c1850 are introduced, as well as those sources, relevant to the just mentioned period, that are still extant in Slovenia, and give proof of its nation and its Central European identity. Thanks to this European cohabitation an appropriate network for inventorying the world musical heritage within RISM could be set up quite rapidly. In this respect, an important role was played by the founder of Slovenian musicology, Dragotin Cvetko, especially through his international activities. He was a representative of RISM in Yugoslavia, and was directly responsible for Slovenia, organizing its headquarters in the Music Collection of the National and University Library in Ljubljana. Cooperation with the head of the Col-

\* Besedilo je bilo predstavljeno na vabilo organizatorjev mednarodnega simpozija RISM-a 6.–9. marca 2002 v Frankfurtu, ki je bil prirejen ob 50-letnici te ustanove z naslovom Wissenschaftliche und technische Herausforderung der musikhistorischen Quellenforschung im internationalen Rahmen.

rokopisov (serija A/II) in se po uvedbi incipitov in računalniškega zapisa preneslo v Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kjer se je samostojno že popisovalo takšno gradivo. Avtorju tega besedila je bilo delo poznano iz sodelovanja z RISM-om v Glasbeni zbirki in pri izdaji knjižnega kataloga (Glasbeni tiski in rokopisi na Slovenskem do leta 1800 / Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800, Ljubljana 1967) ter nato v Muzikološkem inštitutu. 1993 je bil tu ustanovljen nacionalni odbor RISM-a za Slovenijo in znotraj inštituta oblikovana delovna skupina. Dve leti pozneje je izšel prvi CD-ROM serije A/II, v katerem je med 22 državami zajet tudi popis šestih nahajališč iz Slovenije.

Za delo z RISM-om je zlasti pomembno, da se mednarodni cilji krijejo z nacionalnimi. Iz tega temelja se v inštitutu načrtuje celovita predstavitev gradiva, ki zajema ali bo zajemala računalniško podatkovno zbirko, vzporedni tiskani listkovni katalog, knjižno izdajo in izdajo na CD-ROM-u.

Tudi kot pars pro toto predstavljena problematika pomena muzikoloških raziskav glasbenih virov po Sloveniji in za slovensko glasbo relevantnih v tujini vodi v načelen sklep: globalizacija s projektom RISM-a ne zanikuje individualnega, nacionalnega, nasprotno ga utrjuje in promovira. Odtod prepričljivi rezultati in perspektiva vsakemu sodelujočemu.

lection began already with RISM's first edition of printed collections (1960), and proceeded with other publications, especially the printed music series (A/I). It went on also with the cataloguing of music manuscripts (A/II), and was after the introduction of incipits and computerized records transferred to the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, where material of this kind had been independently already inventoried. The author's acquaintance with such work has thus resulted from his collaboration with RISM at the Music Collection and from the publishing of a printed catalogue (Glasbeni tiski in rokopisi na Slovenskem do leta 1800 / Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800, Ljubljana 1967), as well as from his later efforts in the Institute of Musicology. Here, in 1993, a national Committee of RISM in Slovenia and a working group within the Institute were formed. Two years later, the first CD-ROM of the A/II series came out in which there are, among 22 countries, inventories covering also six locations in Slovenia.

For work with RISM it is of utmost importance that international aims coincide with national ones. In this light, the Institute is planning a full presentation of relevant material comprising a computerized database, a parallel, printed card-index catalogue, and an independent publication in book form as well as on CD-ROM.

The problems of the importance of musicological research in music sources in Slovenia and in those relevant for Slovenian music abroad, lead – as pars pro toto – to a general conclusion: the globalisation of RISM or rather with RISM does not negate the individual, the national; on the contrary, it strengthens and promotes the latter. Hence persuasive results and promising prospects for all partakers.

Slovenska kultura in z njo glasba sta bili od nekdaj del evropske glasbe in kulture, v neposrednem smislu del njenega srednjeevropskega območja. Kljub temu velja spoznanje, da širše najbrž nista dovolj poznani, in to predvsem zaradi zgodovinskega dejstva, ker je bil slovenski narod dolgo časa del večjih državnih tvorb in je svojo samostojno državo vnovič dosegel v najnovšem času, leta 1991. K premajhni prepoznavnosti je pripomoglo tudi sicer razširjeno dejstvo, da ni bilo kontinuitete državnega poimenovanja, ker je bila samostojna predhodnica Slovenije zgodnjersrednjeveška državna skupnost z imenom Karantanija, utemeljena konec 6. stoletja kot prva srednjeveška slovenska in slovanska država. Z njo se je uveljavil model slovenskega bivanja, ko je Karantanija v svojem šeststoletnem obstoju kmalu postala del velike Frankovske države in Svetega rimskega cesarstva, od 8. stoletja oblikujoč svojo civilizacijsko identiteto s sprejetjem krščanstva, s čimer je bistveno prispevala k oblikovanju srednjeevropske identitete. Naslednjih šest stoletij do konca prve svetovne vojne je

bila slovenska etnija del takrat spet največje evropske države, Habsburškega imperija, po marčni revoluciji oblikujoč se v moderen evropski narod. V 20. stoletju je kot ne ravno srečen intermezzo sledila vključenost v predvojno in povojno Jugoslavijo, ki zaradi institucionaliziranega nasilja in nedemokracije ni mogla obstati. Kakorkoli, navkljub zgodovinskim okoliščinam se iz tega srednjeevropskega območja razkriva identiteta starega naroda s svojo izvirno glasbeno kulturo, nastalo v evropskem kontekstu, katere zapuščina nas tu zanima. Govoriti moramo torej o kontinuiteti razvoja začeni s srednjeveškim koralnim izročilom in s tem o ohranjenih glasbenih kodeksih in fragmentih ter zatem o razmeroma bogato dokumentirani renesančni in še posebej poznorenesančni glasbi v rokopisih in tiskih, zadnjih še predvsem iz bližnjih Benetk. Bolj neprizanesljive sile časa v naslednjem obdobju baroka so zabrisale repertoarno podobo v Ljubljani delujočega aristokratskega združenja *Academia philharmonicorum* (1701), najstarejše evropske ustanove te vrste zunaj romanskega in anglosaškega območja. Glasbeni arhiv tega ansambla in tudi glasba njenega skladateljskega kroga kakor tudi tistega jezuitskega kolegija se niso ohranili, danes nam o tedanji glasbeni kulturi priča nekaj glasbenoteoretičnih del in več nahajališč oratorijskih in opernih libretov. Govoriti pa moramo tudi, kot že v času renesanse, o slovenski skladateljski emigraciji in s tem o evidentiranju znatnega dela rokopisnega in tiskanega gradiva v tujini. Znova obilno s tiski in rokopisi se izkazuje obdobje klasicizma, ko je prevzela združevalno vlogo na področju glasbenega poustvarjanja ljubljanska *Filharmonična družba* (1794), najstarejša ustanova te vrste v habsburški državi in širše, ambiciozno združenje meščanov s častnimi člani Haydnom in Beethovnom; bilo je to v času, ko so pobudne vplive neposredno z zahoda zamenjali tisti neposredno s severa, kar se je odrazilo tudi v takrani sakralni literaturi. Tako se sredi 19. stoletja z marčno revolucijo postavlja nekakšna meja tem prizadevanjem, ko je prejšnji kozmopolitizem zamenjalo zavestno ustvarjanje slovenske glasbene kulture in nacionalnega izraza. V tem obdobju druge polovice 19. stoletja in romantičnega razvojnega cikla se na novih temeljih glasbena literatura precej namnoži, dajajoč pomen letnici 1850, ki je prevladujoče veljala za mejno pri popisu starega glasbenega gradiva na Slovenskem.

Glede na ta zgodovinska in glasbenozgodovinska dejstva evropskega sobivanja ni presenetljivo, da so se institucionalno naravno vzpostavile tudi povezave pri velikem novodobnem projektu popisa svetovne glasbene dediščine v okviru RISM-a. Njen pobudnik in nosilec na Slovenskem je bil Dragotin Cvetko, utemeljitelj slovenske muzikologije v glasbenozgodovinskih delih in institucionalno. Kljub povojnim delitvam in ozračju hladne vojne je bil Evropejec, strokovno in prijateljsko povezan s tedanjimi vodilnimi evropskimi muzikologi,<sup>1</sup> ter interpret slovenske glasbe, katere rdečo razvojno nit je videl v povezavi z zahodnoevropsko. Zaradi Cvetkove aktivnosti v Mednarodnem muzikološkem društvu mu je bila zaupana organizacija kongresa te ustanove leta 1967 v Ljubljani, kakor je bilo odtod naravno, da je bil takoj pritegnjen k sodelovanju pri RISM-u. Zato lahko beremo v prvi bibliografski publikaciji te ustanove, v *Recueils imprimés, XVIe–XVIIe siècles* Françoisa Lesura iz l. 1960, da je bil Dragotin Cvetko iz Ljubljane imenovan za predstavnika tedanje Jugoslavije, "s katerim smo bili že prej v stiku,"<sup>2</sup> njemu pa je bil iz Zagreba pridružen Josip Andreis. To je ustrezalo tudi pripravljenosti in zmožnosti sodelovanja, saj sta med tedanjimi šestimi jugoslovanskimi republikami sodelovali le najsevernejši dve, Slovenija in Hrvaška. Civilizacijsko kulturne razlike v skupni državi so bile velike, najprej zato, ker drugi narodi, ki so pripadali pravoslavnemu in muslimanskemu območju, zaradi zgodovinskih okoliščin ne izkazujejo glasbenega razvoja v evropskem smislu od poznega sred-

<sup>1</sup> Prim. tudi Dragotin Cvetko, *V prostoru in času / spomini*, Ljubljana 1995.

<sup>2</sup> Gl. stran 34 navedene RISM-ove izdaje.

njega veka do druge polovice 19. stoletja in ki se je v pokrajini Kosovo začel po drugi svetovni vojni. Iz RISM-ovega vodnika po knjižnicah iz srede osemdesetih let je nadalje razvidno, da je bil za Jugoslavijo sedež RISM-a in RILM-a v Ljubljani, kjer je bil njun vodja Dragotin Cvetko, ob njem pa so navedene še kontaktne osebe za pet republik, med njimi s svojima posebnima predstavnikoma Hrvaška in Slovenija.<sup>3</sup>

In kako je bilo delo za RISM v Sloveniji organizirano? Kot vemo, je bil delovni sedež v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ki je začela delovati znotraj nacionalne knjižnice 1949 in je na začetku osemdesetih let veljala za največjo urejeno zbirko te vrste gradiva v nekdanji Jugoslaviji.<sup>4</sup> Njen prvi vodja Ludvik Zepič je začel sodelovati s Françoisom Lesurom pri pripravi obeh bibliografskih publikacij iz serije B/I-II *Recueils imprimés* z glasbo od 16. do 18. stoletja (druga je izšla z letnico 1964), delo pa je potekalo tudi pri seriji A/I *Einzeldrucke vor 1800* (9 temeljnih zvezkov je izšlo v desetletju med 1971 in 1981). Kdor bi danes preverjal vpise, denimo pri osrednji skladateljski osebnosti na Slovenskem, poznorenesančnem Jacobusu Gallusu, bi našel naveden komplet izvod osmih glasovnih zvezkov *Opus musicum* za vsako od štirih knjig iz let 1586–1590, ki ga hrani Glasbena zbirka v Ljubljani. Če sta bili v starejši bibliografiji tiskanih zbirk upoštevani dve ljubljanski knjižnici, je pri tiskih posameznih avtorjev upoštevanih šest iz Ljubljane, dve iz Maribora, ena iz Novega mesta in pozneje še iz Kopra, se pravi skupaj deset. Zepičevo sodelovanje z Lesurom se je nadaljevalo tudi pri popisu italijanskih libretov in teoretičnih del do 1800, teh drugih v objavi *Écrits imprimés concernant la musique* iz leta 1971 v dveh zvezkih v seriji B/VI.<sup>5</sup> Sodelovanje z RISM-om je bilo aktualno prav tako pozneje, ko je vodstvo Glasbene zbirke 1967 prevzel Ivan Klemenčič. Tega leta septembra je ob že omenjenem 10. kongresu mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani Glasbena zbirka priredila razstavo svojega pomembnejšega gradiva do vključno klasicizma in izdala dvojezični katalog glasbenih rokopisov in tiskov na Slovenskem do 1800, ki je bil sestavljen po prirejenih RISM-ovih pravilih.<sup>6</sup> Tudi ta katalog, čeravno ne zelo obsežen, je bil še dolgo referenčen za številne zainteresirane doma in zlasti v tujini. Ker se je sodelovanje z RISM-om nadaljevalo tudi pri popisu glasbenih rokopisov, je bil l. 1975 izdelan dodatni seznam, ki je poleg gradiva iz Glasbene in Rokopisne zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice vključil še šest knjižnic in glasbenih arhivov s področja Slovenije, pri čemer se je oprl na omenjeni tiskani katalog iz leta 1967.<sup>7</sup> Nov in uporaben vpogled v stanje gradiva

<sup>3</sup> *Directory of Music Research Libraries*, vol V (Czechoslovakia, Hungary, Poland, Yugoslavia), Lilian Pruett, editor, Kassel itd. 1985, 183–184.

<sup>4</sup> Prim. Ivan Klemenčič, *Glasbeno gradivo*, v: *Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice*, Ljubljana 1982, 65–76. Ob izidu tega zbornika je Glasbena zbirka hranila blizu 65.000 enot obdelanega gradiva, med njim tudi starejših rokopisov in tiskov ter svetovnih unikatov in redkosti. Starejši glasbeni rokopisi so se že prej in se deloma še vedno hranijo tudi v Rokopisni zbirki in starejši glasbeni tiski deloma v redni postavitvi.

<sup>5</sup> Prim. korespondenco Zepič – Lesure v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, mapa Razno. Zepičevemu dopisu z dne 5. 4. 1960 sta bila priložena dva seznama s popisom libretov italijanskih oper in glasbenoteoretičnih del, obojih pred 1800, upoštevaje pri tem tri ljubljanska nahajališča. Ohranjena je tudi Lesurova zahvala (žig 23. 4.): "C'est une nouvelle et précieuse contribution à notre travail collectif pour les libretti et les théoriciens." Kopijo dopolnilnega seznama k glasbenoteoretičnim delom, ki ga je Zepič poslal Friedrichu Riedlu v Kassel, je 25. 5. 1961 poslal še Fr. Lesuru v Pariz.

<sup>6</sup> Janez Höfler & Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog. / Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*, Ljubljana 1967. Drugi avtor je izčrpno predstavil gradivo iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, zlasti iz Glasbene zbirke, prvi je v izboru najpomembnejšega gradiva popisal druge knjižnice in arhive v Ljubljani in drugje po Sloveniji, vključno z gregorijaniko; v katalogu je bilo tako zajetih 17 nahajališč, od tega 4 hranišča iz nacionalne knjižnice.

<sup>7</sup> Gl. tipkopis *Music manuscripts in Slovenia before 1800. Supplement for RISM*, [Ljubljana,] 1. september 1975, I. K. (v Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU v Ljubljani). Popis po prvotni zasnovi RISM-a ne vsebuje glasbenih incipitov. Zato je bila poznejša sugestija takratnega vodja centralne redakcije RISM-a Helmuta Rösinga, da bi se z incipiti dopolnil. S tem se je odprlo načelno vprašanje sistematičnosti popisa rokopisov po vsej Sloveniji, posebnega in obsežnega dela, ki bi terjalo kadrovske okrepitve, kakršna v tedanjih razmerah v nacionalni knjižnici ni bila realna.



in njegovo dostopnost na Slovenskem je v naslednjem desetletju omogočil že omenjeni vodnik iz RISM-ove serije C.<sup>8</sup>

Sistematično sodelovanje z RISM-om je prav na področju največjega projekta, popisa glasbenih rokopisov z incipiti, terjalo nov premislek. Stvarna možnost se je odprla z ustanovitvijo Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, ki je začel z delom jeseni 1980. Inštitut si je zadal kot eno svojih temeljnih nalog evidentiranje in popis starega glasbenega gradiva v Sloveniji in evidentiranje relevantnega gradiva v tujini. V približno desetih letih je katalogizacija glasbenih rokopisov in tiskov do 1850 v klasičnem listkovnem katalogu (podrobnejše izdelana na listkih A5 formata) zajela sedem slovenskih nahajališč z okoli 1300 enotami in blizu 1600 listki, pri rokopisih tudi z incipiti, po enim za vsako skladbo. Proti koncu osemdesetih let, po vključitvi Ivana Klemenčiča med sodelavce inštituta, je prišlo do pobude za vnovično navezavo stikov z RISM-om in nadaljevanje dela pri projektu A/II, kar se je tudi uresničilo.<sup>9</sup>

Kompleksnost slovenskega vidika sodelovanja je zajemala prizadevanje po kompatibilnosti z RISM-om in po prvotnem načrtu oblikovanje lastnega računalniškega programa tako za popis starih glasbenih rokopisov kot tudi tiskov na Slovenskem.<sup>10</sup> RISM računalniškega programa za popis glasbenih tiskov zaenkrat nima (ker je zanj to delo opravljeno), a njegovo izdelavo je aktualni vodja centralne redakcije Klaus Keil ob prvih stikih napovedal in pri tem še danes vztraja.<sup>11</sup> Zaradi tega in zaradi pričakovanih težav pri kompatibilnosti incipitov – RISM-ov program PIKaDo deluje na podlagi konverzije iz kodiranega zapisa v notno obliko – je v Muzikološkem inštitutu prišlo do odločitve za dogovor o prevzemu RISM-ovega računalniškega programa.<sup>12</sup> Tako je bil ob podpori Klauza Keila 24. februarja 1993 v Muzikološkem inštitutu ustanovljen nacionalni odbor RISM-a za Slovenijo.<sup>13</sup> Delovna skupina (Ländergruppe) je bila oblikovana iz članov inštituta, bodisi stalnih, ki opravljajo razne temeljne raziskovalne naloge, in sicer ob podpori Ministrstva za znanost, bodisi mladih raziskovalcev, ki po nekajletni izdelavi magi-

<sup>8</sup> Gl. opombo 3. Nahajališča glasbenega gradiva v Sloveniji so tu obravnavana v okviru Jugoslavije na straneh 177–267, v abecednem seznamu jih je navedenih 23.

<sup>9</sup> Prim. pismo takratnega predstojnika Muzikološkega inštituta Danila Pokorna Joachimiu Schlichteju z dne 22. 11. 1990 o konkretnih možnostih sodelovanja. Ker je z naslednjim letom prevzel vodstvo centralne redakcije RISM-a v Frankfurtu Klaus Keil, je prišel njegov odgovor, ki mu je sledila korespondenca z avtorjem tega besedila. Vse gradivo gl. v mapi RISM v Muzikološkem inštitutu.

<sup>10</sup> V ta namen je bil sestavljen osnutek Pravil za katalogizacijo muzikalij v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU (17. 1. 1991) in načrt Katalogizacije z uporabo računalnika (15. 1. 1991), računalniško so bili natisnjeni prvi kartotečni listki A5 formata. V projektu je sodeloval računalniški inženir z ZRC SAZU.

<sup>11</sup> Gl. elektronsko sporočilo Klauza Keila avtorju tega besedila dne 29. 1. 2002.

<sup>12</sup> V tem prvem letu preiskovanja možnosti sodelovanja po pismu J. Schlichteju je I. Klemenčič obiskal v Zagrebu takratni Zavod za muzikološka istraživanja, kjer ga je 5. marca 1991 Stanislav Tuksar, ki je pred tem začel voditi projekt popisa starih glasbenih virov na Hrvaškem in sodelovanja z RISM-om, podrobno seznanil z delom hrvaške skupine in z njenimi načrti (pri katalogizaciji za projekt A/II so začeli sodelovati z RISM-om 1. 1979). Decembra 1992 je sodelavec Muzikološkega inštituta Tomaž Faganel obiskal centralno redakcijo v Frankfurtu, kjer je pridobil nove informacije.

<sup>13</sup> Njegovi člani so Borut Loparnik, vodja Glasbene zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Edo Škulj, glavni urednik Cerkevne glasbenika, sodelavec Muzikološkega inštituta Tomaž Faganel (kot tajnik) in predstojnik Muzikološkega inštituta (od 1992) Ivan Klemenčič (kot predsednik). Gl. zapisnik ustanovne seje, mapa RISM. Prim. tudi poročilo o tem ustanovnem sestanku v INFO RISM (Frankfurt), Nr. 5, Juli 1993: *RISM in Osteuropa*, 21–22. Kar zadeva obravnavo Slovenije in Hrvaške v tem članku, pa tudi Češke, Madžarske in še Poljske, bi zanje, če si dovolimo sugestijo, boljše ustrežal naslov *RISM v Srednji Evropi*.

strskih in doktorskih del zapustijo inštitut.<sup>14</sup> Odločitev je imela tudi simbolični pomen kot odločitev v takrat že svobodni in samostojni Sloveniji, ki se je 25. 6. 1991 osamosvojila od Jugoslavije in je po sledeči desetdnevni vojni z vojaško zmago nad Jugoslovansko armado fizično obranila svoje ozemlje. Da je bila to pravilna usmerjenost po padcu berlinskega zidu, se po desetletju potrjuje prav za Slovenijo, ki edina iz nekdanje skupne države pričakuje skorajšnji vstop v evropsko združbo narodov – ta je za slovenski narod sicer tretja, a prva v vsej širini zavestno evropska. Čeprav novi evropski duh ne pomeni tudi samodejne rešitve materialnih problemov, vliva optimizem.

Sodelovanje z RISM-om je bilo hitro obnovljeno. Po pozdravnem pismu njegovega predsednika Haralda Heckmana<sup>15</sup> je v začetku maja 1993 za teden dni obiskal Muzikološki inštitut v Ljubljani Klaus Keil, ki je namestil računalniški program PIKaDo in uvedel sodelavce inštituta v katalogizacijo glasbenih rokopisov. Slovenija je imela tako priložnost, da je med prvimi osmimi nacionalnimi skupinami začela uporabljati novi skupni računalniški program RISM-a za serijo A/II.<sup>16</sup> Sledil je prvi skupni sad novega sodelovanja, ki je izzval veliko priznanja: decembra 1995 je izšel prvi CD-ROM serije A/II, v katerem je med 22 državami zajet tudi popis šestih nahajališč iz Slovenije s 165 enotami;<sup>17</sup> na začetku leta 2002 obsega ta popis slovenske nacionalne skupine blizu 1000 enot z več kot 1400 skladbami, od tega približno 900 objavljenih na zadnjem RISM-ovem CD-ROM-u iz l. 2001. Ker se je v Muzikološkem inštitutu začelo tudi skeniranje vsega rokopisnega notnega gradiva v barvni tehniki, to pomeni še nekaj manj kot 1000 skeniranih strani obdelanega gradiva. K sistematično vodenemu delu je pripomoglo prizadevanje v Muzikološkem inštitutu zaposliti bibliotekarskega sodelavca, kar se je uresničilo l. 1998; razen skrbi za inštitutsko knjižnico se Darja Frelj lahko v celoti posveča delu za RISM.<sup>18</sup>

Obenem se je izkazalo, da je natančno in podrobno delo s številnimi polji računalniškega programa in še z več incipiti za večstavčna dela ter preverjanje vodnih znakov zamudno, k temu pa je treba dodati še skeniranje. Tako se je postavilo vprašanje, ki se postavlja najbrž vsaki nacionalni skupini, ali je mogoče delo pospešiti in kako to storiti. Odgovora ta hip še ni, zaenkrat se kažejo realne možnosti notranjih rezerv, poleg tega od jeseni 2001 teče akcija podrobnejšega evidentiranja glasbenega gradiva po nahajališčih v Sloveniji, njegove kvalitete in kvantitete, ki jo želimo končati do poletja 2002. Pri tem se je bilo mogoče opreti na novi seznam nahajališč v Sloveniji, ki jih je zaenkrat evidentiranih 32 in jih vsebuje izdaja *RISM-Bibliothekssigel / Gesamtverzeichnis* iz leta 1999.<sup>19</sup> Glede na to bo mogoče predvideti tempo dela in njegov sklep. V slovenskem nacionalnem odboru pa

<sup>14</sup> Praksa sodelovanja nacionalnih skupin (Ländergruppe) z RISM-om je v tem pogledu precej različna. Sedeži raziskav in obdelava gradiva so pogosto izšli zlasti iz večjih in predvsem nacionalnih knjižnic, lahko so še danes njihov del ali kot pridružene ali tudi samostojne enote in ustanove za delo z RISM-om s posebnim financiranjem. Ponekod so se v podobno različnem statusu oblikovale znotraj nacionalnih muzejev ali specializiranih bibliografskih ustanov, tudi zgolj za glasbo, lahko pa tudi kot specializirani nacionalni inštituti za popis glasbenih virov ali prav tako znotraj splošnih oziroma nacionalnih glasbenih inštitutov, ki lahko vključujejo posebne dokumentacijske oddelke za popis glasbenih virov na nacionalni ravni ali jih formalno ne poznajo, teh zadnjih inštitutskih ustanov največkrat znotraj nacionalnih akademij znanosti ali od njih ustanovljenih posebnih znanstvenih ustanov, kamor sodi tudi aktualni slovenski primer.

<sup>15</sup> Gl. pismo z dne 7. 4. 1993 v mapi RISM v Muzikološkem inštitutu.

<sup>16</sup> Prim. INFO RISM, Nr. 5, Juli 1993: *Das Datenbankprogramm der Zentralredaktion im Einsatz bei Ländergruppen*, 23.

<sup>17</sup> INFO RISM, Nr. 6/7, 1995/96: *RISM Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600 / Thematischer Katalog auf CD-ROM*, 8.

<sup>18</sup> Po nastavitvi marca 1998 se je kot oblikovana bibliotekarka med 27. in 31. julijem uvedla v katalogizacijo v centralni redakciji RISM-a v Frankfurtu. Ker dela z zaenkrat edinim programom PIKaDo v inštitutu, to pomeni že oviro za delo drugih sodelavcev. Po sugestiji iz frankfurtske centralne redakcije bi bilo treba preveriti možnost uvedbe računalniškega terminala s priključki do štirih računalnikov, kar terja nov premislek o organizaciji dela v Muzikološkem inštitutu.

<sup>19</sup> Avtor tega besedila je pripravil poenoteni in dopolnjeni seznam v sodelovanju s centralno redakcijo RISM-a v Frankfurtu v letih 1993 in 1994, ko je bila 4. maja izdelana končna verzija in so bile v letu 1996 opravljene korekture iztisa. Gradivo o tem gl. v mapi RISM v Muzikološkem inštitutu.

je bila že dana pobuda, da bi obdelavo gradiva v Narodni in univerzitetni knjižnici prevzeli tam delujoči bibliotekarji. Prav tako je bila s slovenske strani dana RISM-u pobuda za popis libretov iz obdobja baroka in klasicizma, pri čemer se je želelo počakati na možnost skupnih RISM-ovih računalniških pravil obdelave oziroma računalniške maske; zdaj bi želeli začeti z delom v skladu s priporočilom centralne redakcije s trenutno razpoložljivimi pravili.<sup>20</sup> Sicer so v Muzikološkem inštitutu za popis glasbenih rokopisov in tiskov v načrtu štiri oblike popisa: a) računalniška podatkovna zbirka, b) vzporedno tiskani listkovni katalog, c) izdaja v knjižni obliki in č) izdaja CD-ROM-a.

Če govorimo širše o pomenu raziskav glasbenih virov v muzikologiji na Slovenskem, je – kot povsod drugje – interes za raziskave in popis starejšega glasbenega gradiva dvojen, nacionalen in mednarodni. Potrebe po podrobnem evidentiranju glasbenih virov dajejo stvarni odgovor na vprašanje o nacionalni identiteti, kakor obenem prispevajo k vednosti o nadnacionalni glasbeni zakladnici in zapuščini. Danes je stanje že razmeroma boljše, a zato je bilo treba za novodobno povojno nacionalno glasbeno zgodovino na Slovenskem, kolikor se ni opirala na obstoječe popise v knjižnicah in arhivih, zlasti še v nacionalni knjižnici, in seveda omejeno na Eitnerja, glasbeno gradivo evidentirati ali spet omejeno po starih zgodovinskih virih in predvsem na novo.<sup>21</sup> To velja prav tako za razna monografska dela, bodisi da so zajela posamezna obdobja (srednji vek, pozna renesansa in barok, klasicizem) ali skladatelje (Gallus, Striccius, Lagkhner, Posch, Dolar). Potrebe so v precejšnji meri prehitevale tudi izdajo spomenikov slovenske glasbe *Monumenta artis musicae Sloveniae*, v kateri je od začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja izšlo ali je trenutno v pripravi nekaj več kot štirideset zvezkov, če ne štejemo ponovnih izdaj že pošlih zvezkov. Tako je še Gallusov zadnji, dvajseti zvezek s skladbami, ohranjenimi v prepisu, terjal obsežne in zamudne mednarodne poizvedbe, pri čemer tudi RISM-ov izpis z evidentiranimi 190 rokopisnimi enotami iz l. 1996 ni omogočil širite izbora. Seznam enega prvih slovenskih glasbenih zgodovinarjev Josipa Mantuanija iz začetka 20. stoletja je denimo še obsegal 15 Gallusovih rokopisnih motetnih skladb, resda ne vseh popolnih, izdaja v *Monumenta* iz 1996 pa je lahko uvrstila le štiri takšna dela, od tega dve pogojno;<sup>22</sup> kljub temu sta bila lahko prvič objavljena dva Gallusova rokopisna moteta in med štirimi rokopisnimi mašami eno takšno mašno delo. Če se izdaje klasicističnih skladateljev Venceslava Wratnyja, pripravljajoče se Jakoba Franciška Zupana in načrtovane Leopolda Ferdinanda Schwerdta večidel opirajo na evidentiranje domačih rokopisnih virov, so zahtevale izdaje renesančnih in baročnih skladateljev Prennerja, Stricciosa, Lagkhnerja, Poscha in Dolarja mednarodne poizvedbe, podobno tudi načrtovana in mednarodno zasnovana izdaja opera omnia Gabriella Pulitija. Potrebe so sem in tja narekivale tudi izdelavo kakšnega tematičnega kataloga, denimo Gallusovih skladb ali Hrenovih kornih knjig. Tudi pri tej zadnji in najnovejši publikaciji Eda Škulja<sup>23</sup> gre za popis renesančnega glasbenega repertoarja, in sicer iz šestih velikih kornih knjig iz Rokopisne zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, zapuščine ljubljanskega knezoškofa Tomaža Hrena, ki jih je dobil v dar iz Gradca v začetku 17. stoletja. Posebnost teh rokopisnih del je dejstvo, da je med 111 skladbami dobra tretjina takšnih,

<sup>20</sup> L. 1993 je bilo dogovorjeno, da bi to delo prevzela sodelavka Muzikološkega inštituta Metoda Kokole, ki ga je medtem v interni obliki že pripravila.

<sup>21</sup> Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, I-III, Ljubljana 1958-1960. Nedvomno lažje je bilo avtorju, ko je izdal zadnjo zgodovino slovenske glasbe na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja (Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991).

<sup>22</sup> Iacobus Gallus, *V rokopisu ohranjene skladbe / Compositions preserved in manuscript*, transkribiral in revidiral Edo Škulj, Ljubljana 1996 (*Monumenta artis musicae Sloveniae*, ur. Ivan Klemenčič; 28), IX–XII.

<sup>23</sup> Edo Škulj, *Hrenove korne knjige*, Ljubljana 2001.

ki jih RISM v popisu tiskov serije A/I ne pozna, bodisi že da so delo znanih skladateljev z graškega dvora bodisi znanih le iz teh kornih knjig.<sup>24</sup> V tretjem tisočletju torej še vedno govorimo o neznanih delih in skladateljih, o blizu štiristo let starih rokopisnih skladbah, ki jih bo treba v novem tisočletju ne le evidentirati, marveč domnevno neredke tudi prvič natisniti. To in vse drugo povedano je razlog več, da vztrajamo pri načrtanem delu, da ohranjamo smisel sodelovanja, ki ga omogoča RISM v temeljno podporo vsakršnim področjem muzikološkega raziskovanja.

Zato, zaradi svoje narave, in to danes vedno bolj spoznavamo, je RISM, ki se mu je pridružil RILM, že razmeroma zgodaj postal znanilec globalizacije sveta 20. stoletja, nujnosti povezovanja na najvišji ravni. Vendar s spoznanjem, da to ne pomeni zanikovanja identitete individualnega, nacionalnega, pa čeprav izšle iz dolge prednacionalne, tudi izrazito kozmopolitske faze razvoja. Se pravi, čeprav razvoj vodi k združevanju in niveлизaciji, ne bo zanikal identitete posameznega, nasprotno, utrdil jo bo. Tu se lahko enako prepozna in promovira prav vsaka entiteta, tudi slovenska. Individualno, nacionalno s tem ne postaja preživela kategorija, nasprotno opozarja na ustvarjalno bogastvo, s pluralizmom nove demokracije omogoča njegovo boljše poznavanje in utrjevanje tega načela. Tako kot ga politično noče zanikati nova nadnacionalna tvorba Evropska unija. Zato projekt RISM-a s tema dvema skrajnima načeloma ne bi mogel dajati boljšega zgleда družjenja v različnosti na najvišji ravni, zato navsezadnje izkazuje tudi prepričljive rezultate in daje stvarno perspektivo vsakemu sodelujočemu.

---

<sup>24</sup> Edo Škulj, *op. cit.*, 12–14. Morda gre tudi še za prepise iz tiskanih zbirk, česar ni mogoče preveriti po naslovih skladb, ker jih RISM-ova izdaja *Recueils imprimés, XVIe–XVIIe siècles* ne vsebuje, morda gre tudi za prepise iz medtem že uničenih prvotiskov, vendar kot zadnja ostaja tudi možnost, da so prepisi v kornih knjigah nastali iz nenatisnjenih predlog.

UDK 781.97

Darja Frelih

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Scientific Research Centre at the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

# Katalogiziranje glasbenih virov za RISM v Sloveniji\*

## Cataloguing for RISM in Slovenia

**Cljučne besede:** muzikologija, katalogi, glasbeni rokopisi, slovenska glasba

**Keywords:** musicology, catalogues, musical manuscripts, Slovene music

## POVZETEK

## SUMMARY

Slovenija sodeluje v mednarodnem projektu RISM (Répertoire International des Sources Musicales = International Inventory of Musical Sources), pri Seriji A/II (Music Manuscripts after 1600) od leta 1993. Tedaj so na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU (Institute of Musicology at Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences & Arts) v Ljubljani pričeli popisovati starejše glasbene rokopise z območja Slovenije s pomočjo računalniškega programa PIKaDo in začeli sodelovati s centralno redakcijo RISM v Frankfurtu na Maini. Rezultati tega dela izidejo vsako leto (skupaj s podatki iz okoli 30 centrov po drugih državah) v obliki tematskega kataloga na CD-ROMU. Ta bo sčasoma nadomestil "stari" klasični listkovni katalog na Muzikološkem inštitutu, ki trenutno hrani popise za okrog 1300 enot glasbenega rokopisnega gradiva, ki so jih sodelavci inštituta zbrali doslej (a v njem še ni zajeto gradivo iz vseh nahajališč).

V primerjavi s klasičnim katalogiziranjem računalniško terja od popisovalca natančnejše podatke o rokopisu (med drugim opis vodnih znamenj na papirju) in popis večjega števila glasbenih incipitov (saj program v centralni redakciji avto-

Since 1993 Slovenia has been taking an active part in the international project of RISM (Répertoire International des Sources Musicales – International Inventory of Musical Sources), with the Series A/II (Music Manuscripts after 1600). In that year the RISM national group for Slovenia was founded in the Institute of Musicology at ZRC SAZU in Ljubljana and the PIKaDo computer programme installed, by the aid of which the cooperation with the Central editorial offices in Frankfurt am Main, Germany, proceeded. The results are issued every year on a RISM CD-ROM in the form of a thematic catalogue of old music manuscripts from all over the world (data from about 30 countries). Gradually it will replace our conventional card catalogue that now contains about 1300 units of musical manuscript material, collected in the past years by Institute collaborators in various Slovene archives. The completion of this work is being carried out by incorporation into RISM.

To ensure utmost precision of the RISM-cataloguing the Institute professionals borrow the original manuscripts from Slovene musical archives (three up to now). Such a method offers also an

\* Verzija referata v angleščini je bila predstavljena na kongresu "Wissenschaftliche und technische Herausforderung der musikhistorischen Quellenforschung im internationalen Rahmen", ki je potekal od 6. do 9. marca 2002 v Frankfurtu na Maini ob 50-letnici RISM-a.

matsko primerja podatke in ima možnost in "sposobnost dešifriranja" avtorjev, ki veljajo za anonimne. Z namenom, da bi ustregli tem zahtevam, so si na inštitutu izposodili gradivo (doslej iz treh arhivov), ki ga na novo katalogizirajo, obenem pa še skenirajo. Tako bodo dodatno poskrbeli še za hrambo gradiva na sekundarni lokaciji in za ustrezno dostopnost le-tega za nadaljnje muzikološke raziskave.

V letih 1993–1998 je bilo opravljenih 306 računalniških vnosov, v zadnjih štirih letih, odkar je posebej za ta namen zaposlena ena sodelavka, pa dodatnih 666. Avtorica se v prispevku osredotoča na nekatere vidike katalogiziranja, zlasti na vprašanje v zvezi z navajanjem zasedbe (kategoriji "Scoring" in "Scoring block") oziroma dejanskega stanja gradiva, na vprašanje možnih izmenjav podatkov med katalogizatorji, kadar gre za rokopise manj znanih avtorjev ter na vprašanja "timinga" oziroma bolj učinkovite izrabe časa, namenjenega katalogiziranju za RISM.

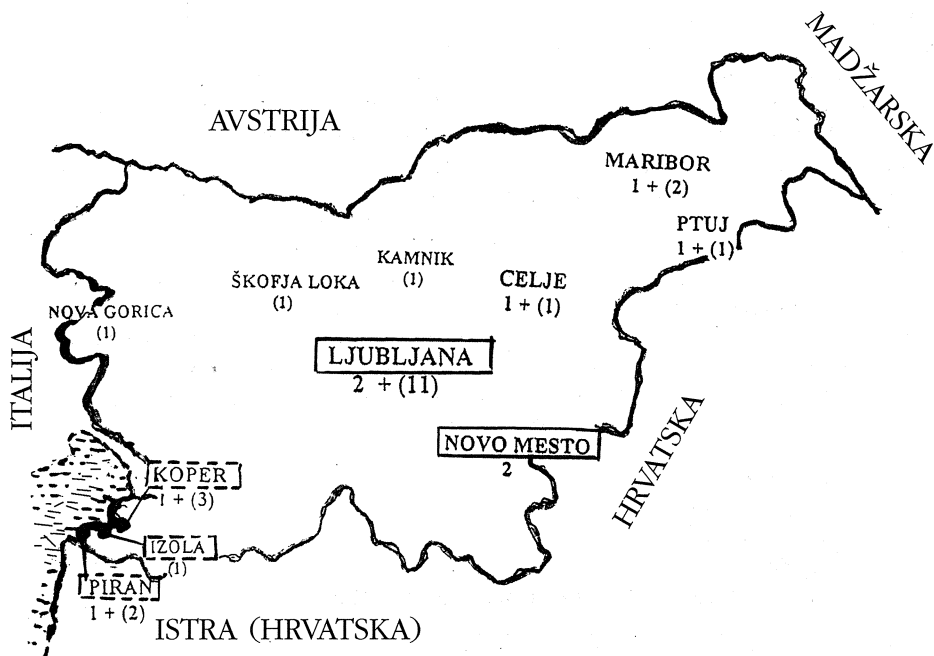
opportunity to scan this temporarily available material. Musical manuscripts are thus preserved at a second location and available for further musicological research. Since 1998 full time post for the RISM-cataloguing work has been established at the Institute. Till then, 306 computer records had been made and in the last years further 666. The author of this article concentrates on some aspects of cataloguing for RISM, e.g. on quotations in the categories of scoring, scoring block and statement of material, on research possibilities of information exchange about less known manuscript composers, and on the timing and/or efficiency improvement of the work involving the RISM project.

Slovenija je ena izmed več kot 30 držav, ki se vključujejo v mednarodni projekt RISM (Répertoire International des Sources Musicales). K sodelovanju v Seriji A/II, ki je namenjena katalogiziranju glasbenih rokopisov po letu 1600 (do 1850), smo pri nas pristopili leta 1993. Tedaj so na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU ustanovili nacionalni komite za RISM v Sloveniji in v povezavi s Centralno redakcijo RISM v Frankfurtu na Maini začeli s popisovanjem glasbenih virov v računalniškem programu PIKaDo (Pflege und Informationsverarbeitung kategorisierter Dokumente).

Sodelavci inštituta so na začetku računalniškega popisovanja vnašali v program podatke o rokopisih iz klasičnega, listkovnega kataloga, ki ga hrani Muzikološki inštitut. Ta "stari" katalog, ki je nastajal postopoma, vsebuje informacije za okoli 1.300 glasbenih rokopisov iz sedmih že obdelanih arhivov oziroma hranišč po Sloveniji, in je še vedno v rabi.<sup>1</sup> Toda računalniško katalogiziranje v primerjavi s prej omenjenim zahteva od popisovalca vnos veliko večjega števila podatkov in podrobnosti o posameznem rokopisu, na primer opise vodnih znamenj posameznih izdelovalcev papirja in med drugim tudi večje število glasbenih incipitov pri posamezni skladbi.<sup>2</sup> Da bi lahko zadostili zahtevam natančne obdelave gradiv, so se na inštitutu s posameznimi arhivi domenili za začasno izposodijo rokopisnega gradiva. Doslej pridobljeno gradivo iz arhivov ljubljanske Stolnice, Kapiteljskega arhiva iz Novega mesta in arhiva tamkajšnjega Frančiškanskega samostana (popis slednjega še poteka) ne bo le računalniško katalogizirano ampak tudi skenirano in tako še dodatno hranjeno za nadaljnje muzikološko raziskovanje in objave. Z vključitvijo v omejnjeni mednarodni projekt pri RISM smo tako pridobili smiselno izdelan računalniški program in obenem posodobili katalogiziranje nacionalne zbirke glasbenih rokopisov, ki tudi za vnaprej ostaja ena od permanentnih nalog Muzikološkega inštituta.

<sup>1</sup> Sčasoma ga bodo nadomestili in pozneje vsebinsko tudi presegli rezultati računalniškega popisa po programu PIKaDo, ki vsako leto izidejo v obliki kumulativnega kataloga na CD-ROMU.

<sup>2</sup> Računalniški sistem v centralni redakciji avtomatsko medsebojno primerja vnešene notne zapise in pomaga odkrivati avtorje skladb, ki so v določenem arhivu dotlej veljali za anonimne.



Primer 1: Nahajališča glasbenih rokopisov v Sloveniji<sup>3</sup>

Do leta 1998 so posamezni raziskovalci z inštituta v program PIKaDo vnesli skupno 306 zapisov. Delo za RISM kot moja prednostna zadolžitev in zaposlitev se je začelo istega leta, po opravljenem tečaju katalogiziranja v Centralni redakciji v Frankfurtu. Do konca leta 2001 sem popisala še nadaljnjih 666 enot gradiva, kar je prikazano na spodnji tabeli.

Nahajališča rokopisov	Število računalniško katalogiziranih enot v letih:				
	(do) 1998	1999	2000	2001	Skupaj:
Ls – Ljubljanska stolnica	181				
Nf – Novo mesto, Frančiškanski samostan	35 + 47	264	245	110	666
Nk – Novo mesto, Kapiteljski arhiv	84				
Ms – Mariborska stolnica	4				
Co – Celje, Opatijska cerkev Sv. Danijela	1				
Pk – Ptuj, Knjižnica Ivana Potrča	1				
Skupaj:	306				972

Primer 2: Prikaz doslej popisanih glasbenih virov za RISM

<sup>3</sup> Za podatke o nahajališčih prim.: "SI – Slovenia", v: RISM-Bibliothekssigel, Gesamtverzeichnis. München, G. Henle in Kassel, Bärenreiter, 1999, str. 119–120.


V prispevku bi se rada osredotočila na nekatera opažanja, posamezna vprašanja in predloge v zvezi s katalogiziranjem za RISM, ki je odvisno tako od strokovnih vedenj in tehničnih znanj, nič manj pa tudi iz privajanja nanj, kar pa je verjetno precej odvisno od posameznika. Šele ob delu s konkretnim gradivom prihaja do reševanja določenih vprašanj in poglobljanja znanja. Poučno je bilo na primer usklajevanje dveh kategorij, namenjenih popisu zasedbe in ugotovitev, da nista nujno povezani s kategorijo, ki prikazuje stanje gradiva. Pri vsaki skladbi, ki jo popisujemo, namreč v "blok zasedbe" (kat. 832) vnašamo podatke o njeni popolni vokalni in instrumentalni zasedbi (vkolikor je ta znana iz diplomatskega naslova skladbe), v blok "zasedba" (kat. 160) pa samo njen skrajšani opis. Če zasedba ni znana, v prvo kategorijo vnesemo le oznako "no indication" (ni podatkov), drugo pa pustimo prazno. Ker pa se da o zasedbi sklepati tudi iz ohranjenega gradiva skladbe, lahko zaradi nezadostnega poznavanja pravil pride do vnašanja podatkov o glasovih v kategorijo zasedbe, kar pa ni pravilno. Ohranjene glasove smemo vpisati samo v kategorijo "stanje ohranjenega gradiva" (kat. 720) in jih ne smemo povezovati s prej omenjenima kategorijama za popis zasedbe.

**Anonymus**  
**Tantum ergo**

160 V (4), org. - E<sup>b</sup>

Hymns  
*Tantum ergo / a / 4 voci ed Organo oblig. / 1854*  
 1854

720 5 part(s): S, A, T, B: 2, 1, 2, 1 - org: 2p.  
 33 x 26 cm wm: -  
 1.1.1: org. Moderato, E<sup>b</sup>, c



1.1.2: S. E<sup>b</sup>, c - *Tantum ergo*

832 VSol 1111  
keyb: org

SI Nf - Ms. mus. 429 RISM A/II: 540.000.345

*Primer 3: Krajši primer popisanega rokopisa iz Frančiškanskega samostana v Novem mestu, s poudarkom na zgoraj obravnavanih kategorijah.*

Drugo pomembno vprašanje v zvezi s katalogiziranjem se nanaša na navedbo skladatelja. Če je njegovo ime dovolj znano, ga enostavno poiščemo v seznamu kompozitorov in prevzamemo. Če ga ni v seznamu, ga moramo najti v leksikonih, enciklopedijah oziroma drugih virih ter ga nato, skupaj z najosnovnejšimi podatki, sami vnesemo. Ob-



|--Komponisten-----  
 |--23020 x Komponist 0 1.0-----  
 |--Nr.: 3660----Vollanzeige-----  
 Komponist | Wratny, Karl Wenzel : : 18/19  
 weiblich | Rism-Zeit : unsicher :  
 : 0 RISM.A/I |  
 : MGG | Wratny, Karl Wenzel (o. D.)  
 : 0 MGG/S |  
 : 0 RIE |  
 : GROVE |  
 : 0 N-GROVE |  
 : EITNER |  
 : RIC/RIZ |  
 : CS-LEX |  
 others |  
 : | Wratni  
 = RISM A/I  
 Suppan S 1 Wratny, (Karl) Wenzel (fl 1785-1789)  
 0 Mendel M 1  
 0 Frank T 19  
 0 Stieger 0  
 0 DEUMM

Comments: MGG: Siehe Artikel "Graz"  
 In HR Zha: Kompositionsdaten 1803-1808;  
 1796-1804 Mitglied der bischöflichen  
 Musikkapelle in Ljubljana

1. Entry 1995: xyz@abc.hr;  
2. User 1997: SI, Ls: xyz@abc.si;  
3. User 2000: SI, Nf: nn@abc.si [etc.]

*Primer 4: Podatki o K.W. Wratnyju, prevzeti iz seznama skladateljev v programu PIKaDo.  
 (Podatki v zadnjih treh vrsticah so izmišljeni in naknadno dodani kot primer oziroma  
 predlog dopolnitve maske).*

staja tudi možnost, da o avtorju ne najdemo nobenih podatkov in poleg priimka in imena (brez navedbe letnic) vnesemo v seznam samo kratico dežele in nahajališča, v katerem hranijo rokopis. V takem primeru bi bilo zanimivo vedeti, kateri katalogizator je ime skladatelja prvi vnesel ter kdo in kje je te podatke pozneje prevzel. Zato predlagam, da bi takšno informacijo dodali v obstoječi seznam. Verjetno ne bi zavzela veliko prostora, za raziskovalca pa bi bila vsaka nadaljnja informacija o avtorju in ostalih nahajališčih njegovih rokopisov zelo dobrodošla.

Naj v zvezi s tem navedem primer: doselj katalogizirano gradivo Frančiškanskega samostana iz Novega mesta obsega 60 zbirk, 262 del anonimnih avtorjev in 344 skladb 75 komponistov. Med slednjimi se pojavljajo imena, ki so slovenskemu muzikologu bolj ali manj zanana, na primer Kamilo in Gašper Mašek, Karl Wenzel Wratny, Leopold Schwerdt, Amando Ivančič oziroma imena skladateljev, povezanih z delovanjem v frančiškanskem redu kot npr. Innocenc Gnidovec, Rafael Illowsky, Rafael Klemenčič, Josef Mikš ali Johann Schreiber. Odgovor na vprašanje, če in v katerih knjižnicah in arhivih se še nahajajo skladbe določenega avtorja, bi lahko dobili s poizvedbami na CD-ROMu, a če bi imeli na razpolago informacijo, kdo in kje je že katalogiziral rokopise določenega avtorja, bi popisovalci med seboj lahko tudi komunicirali in izvedeli še kaj več o določenem skladatelju in njegovih ohanjenih delih.

Ob računalniškem katalogiziranju se pojavlja tudi vprašanje, kako pri tem delu hitreje napredovati. Analiza zadnjih treh let (1999–2001) je pokazala, da je bilo katalogiziranj namenjenih v povprečju 43% celotnega delovnega časa enega katalogizatorja, kar pomeni približno dve popisani enoti na dan.<sup>4</sup> Čas, ki je potreben, da na računalniških disketah shranjeni podatki tri do štirikrat letno potujejo z navadno pošto v pregled iz Ljubljane v Frankfurt in nazaj, obsega okoli 27% časa. V tem obdobju katalogiziranje ni možno in ga ponavadi porabimo za skeniranje. Po povratku disket iz Frankfurta sledijo korekture, ki so v preteklosti v povprečju zavzemale 10% vsega časa.<sup>5</sup> Z izrazom "ostalo delo" je definiran čas, porabljen za inštitutsko knjižnico, pripravljanje abstraktov za RILM in raziskovalno delo. Slednje med drugim vključuje tudi evidentiranje in inventariziranje glasbenih rokopisov, kar je že neposredno povezano z delom za RISM, nekakšna priprava gradiva za katalogiziranje. Opisano delo zaveza okoli 20% časa oziroma je naraslo od prvotnih 12% na 30% v zadnjem letu.

Prepričana sem, da so pretekle izkušnje pri katalogiziranju za RISM dobro izhodišče za nadaljnje delo. Na inštitutu bi radi našli način, kako število kataložnih zapisov, ki zdaj znašajo v povprečju 200 letno, še povečati. Morda bi prihranili nekaj časa, če bi pošiljali diskete v Frankfurt samo enkrat do dvakrat letno. Druga možnost pa se kaže v izkoriščanju notranjih rezerv v okviru inštituta oziroma v večji racionalizaciji delovnega procesa.

<sup>4</sup> Posamezni rokopisi, glede na vrst in obseg, terjajo zelo različno porabo časa. Za maše in litanije s številnimi incipiti, je poraba časa večja kot na primer za vnose posameznih krajših del v okviru neke zbirke, ki jih lahko tudi kopiramo in na novo vnesemo oziroma popravimo samo spremenljive kategorije.

<sup>5</sup> V zadnjih dveh letih je bilo za korekture porabljenega samo 5% časa, leta 1999, ko je bil opravljen tudi popis vodnih znamenj še za pretekla leta, so zavzemale 20% časa.

## Magistrska dela \* M. A. Works

Simona Moličnik Šivic

### Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901—1914

V času, ko se je prestolnica avstroogrške monarhije kopala v bogastvu raznolikega kulturnega, umetniškega in znanstvenega dogajanja – dekadenca, secesija, moderna – so začela tudi druga mesta znotraj velike države razvijati iz “lastne duhovne moči in tradicije svoj lastni obraz in prihodnost”. Ljubljana, v monarhični perspektivi “idilična vasica na samem robu mestnega ozemlja” (H. Rumpfer), ni bila nikakršna izjema. Tudi tu se je vztrajno klesala podoba samobitne umetnosti in kulture. Slovenska glasbena umetnost je proti koncu 19. stoletja dosegla tisto razvojno stopnjo, ko se je bila otresla prenekaterih utilitarističnih podstat. Čitalniško izročilo se je počasi, toda vztrajno nadgrajevalo z zavedanjem nekaterih osnovnih vprašanj slovenskega glasbenega življenja: o nujni poklicne usposobljenosti glasbenikov in potrebi široke strokovne razgledanosti ustvarjalcev, poustvarjalcev, pedagogov, o pomenu izvirne nacionalne glasbe ter strokovne kritike. Problem tako imenovanega zamudništva v dohajanju glasbenih tokov zunaj naših etničnih meja so začutili nekateri posamezniki – predvsem tisti, ki so znali presoditi posledice nezadostno razvitega glasbenega dela v nacionalni kulturi. Krmilo je poprijel Gojmir Krek, močna osebnost, ki je vedela kaj hoče doseči. Njegove lastnosti – osebnostna drža, védenje o glasbi, literarni dar, podprt s temeljito premišljenim načrtom, trdna in jasna uredniška načela – so botrovale *Novim akordom*. To je sistematično urejani glasbeni reviji, ki se je po učinku, doslednosti in strokovni poštenosti, najgloblje vtisnila v glasbeno dogajanje na domačih tleh.

Gojmir Krek je za uresničitev zamisli po “glasbenem zborniku s skladbami boljše fakture” že v začetku pridobil upravnega sodelavca, založnika Lavoslava Schwentnerja, ki je brez pripomb sprejel in pozneje tudi uresničeval Krekov uredniški načrt. Skupaj sta izdala trinajst letnikov (75 zvezkov) glasbene revije, v kateri je bilo prvič objavljenih kar 432 skladb v večini slovenskih avtorjev, med njimi največ samospევov, zborov in klavirskih kompozicij. Njegova neizpodbitna vera v “napredek” slovenske tvornosti je pritegnila v krog sodelavcev vse tiste glasbenike, ki so imeli v glasbi kaj povedati. Oprijeli so se t. i. “*modernega naziranja*”, kakor ga je bil razumel Krek, ter gesla “*Naprej!*”, ki je simbolično označevalo obrat slovenske glasbe v novi čas.

Namen magistrskega dela je bil – med drugim – zbrati, urediti in shraniti na enem mestu (to je v Glasbeni zbirki Narodne in unverzitetne knjižnice) večinski delež arhiva Novih akordov, skupaj z uredniško in založniško korespondenco. Raziskava je ovrgla obstoječe domneve, da je korespondenca izgubljena, kajti izkazalo se je, da ključni dokumenti vendarle obstajajo, le da so bili hranjeni (tudi zamešani) na različnih nahajališčih. Interpretacija gradiva je osredotočena na vprašanja o obstajanju revije; o uredniškem konceptu in njegovi doslednosti; o sodelavcih; nadalje je privedla do opredelitve kroga somišljenikov ter ovrednotenja prispevka Novih akordov k zgodovini slovenske glasbene tvornosti.

V posameznih letnikih revije zaznamo velik vsebinski ter idejni razmah. Glede na to, je obravnava gradiva razdeljena v dva sklopa, ki ju zaokrožata Uvod in Sklep. Prvo poglavje je osredotočeno na prvih osem letnikov kontinuiranega izhajanja revije, ki je pri našala premišljeno izbrane nove skladbe, medtem ko je v drugem delu pozornost us-

merjena na preostalih pet letnikov, ki vsebujejo značilno, v današnjih očeh skoraj legendarno pisano besedo v obliki književne priloge. K tekstovnemu delu naloge so priloženi: *Seznam notnega arhiva Novih akordov*, ki prinaša popis vseh v uredništvu nabranih rokopisnih skladb (danes hranjenih v NUK, Glasbena zbirka) ter troje kazal, ki omogočajo statistični pregled nad celoto objavljenih skladb ter publicističnih in kritičnih prispevkov v literarni prilogi – *Kazalo skladb objavljenih v Novih akordih od I.–VIII. letnika (1901-1909)*, *Kazalo prispevkov v Glasbeno-književni prilogi Novih akordov od IX.–XIII. letnika (1910-1914)*, *Kazalo skladb objavljenih v Novih akordih od IX.–XIII. letnika (1909-1914)*.

Poglavje z naslovom *Novi akordi od I.–VIII. letnika (1901–1909)* pojasnjuje vzgibe za nastanek revije, opisuje podrobnosti v zvezi z uredniškim in založniškim delom ter razlaga tiste ključne okoliščine, ki so krojile eksistenčne možnosti Novih akordov. Prikazan je Krekov uredniški koncept in poudarjeno temeljno vodilo, ki je odločalo izbiro objavljenih skladb. Zamišljeno je bilo, da naj bi revija izhajala vsake dva meseca, to je šest zvezkov na leto. Predstavljeni so vsi povabljeni glasbeniki ter podrobneje obravnavana dela tistih, ki vidno izstopajo od sicer solidnega povprečja. V letih 1901-1909 je izšlo 8 letnikov, to je 46 zvezkov Novih akordov, v njih pa je bilo prvič objavljenih kar 296 skladb različnih zvrsti. Opažen razvoj med zgodnjimi in poznejšimi objavami, je gotovo plod spretne uredniške politike, potrpežljivosti, vztrajnega spodbujanja, neomahljive volje in zahtev po trdem delu. Če so v zgodnjih letnikih v večini prihajale na dan take skladbe, pri katerih so se avtorji spopadali s štrukturalnim načinom mišljenja, so se pozneje vse pogosteje oglašala tehtnejša dela, ki jih vse do danes uvrščamo med spomenike slovenske glasbene dediščine (npr. samospevi Benjamina Ipavca – *Ciganka Marija*, *Menih*, *Mak žari*, *Pozabil sem mnogokaj dekle*, *Če na poljane rosa pade*; Oskarja Deva – *Mak*, *Ptička* ali Antona Lajovca – *Mati in dete*, *Iskal sem svojih mladih dni*; Adamičevi, Savinovi in Lajovčevi zbori, pa tudi instrumentalne skladbe, kot sta npr. klavirski *Serenada* Antona Lajovca in *Scherzo* Josipa Ipavca). Novi akordi so v prvih osmih letnikih "prehodili" pomembno razvojno pot, v kateri je čista tonska umetnost vse bolj prevladovala in izpodrivala utilitarnost. Med najbolj aktivne somišljenike pa sodijo: *Emil Adamič*, *Benjamin Ipavec*, *Viktor Parma*, *Oskar Dev*, *Risto Savin*, *Josip Procházka*, *Anton Lajovic* pod strokovnim in organizacijskim vodstvom *Gojmira Kreka*.

V poglavju *Novi akordi od IX. - XIII. letnika* so najprej pojasnjene okoliščine, ki so reviji pogojile *Glasbeno-književno prilogo*. Sledi oris bistvenih uredniških in založniških podrobnosti ter navedba domnevnih vzrokov za trajni obstanek Novih akordov leta 1914. Nadalje so preučeni prispevki v književni prilogi, pozornost je osredotočena na tiste glasbeno-kritične in publicistične prispevke, katerih pomen je bil bistven za razvoj samobitne nacionalne kulture. V obdobju od IX.-XIII. letnika je izšlo 27 zvezkov *Glasbeno-književne priloge*, kar je nanese kar 250 strani besedila o glasbi. Največ prostora je urednik namenil kritičnim poročilom, ki so včasih pogojevala tudi polemiko. Poštena strokovna kritika se je zdela uredniku namreč nujno potrebna; v njej je videl najbolj zdravo pot za pospeševanje slovenskih ustvarjalnih in poustvarjalnih dosežkov. Ostrih ocen in polemik ni nikoli omejeval, temveč jih je le še spodbujal. Zato je literarna priloga vse bolj dobivala značaj stroge zrcalne podobe slovenskega glasbenega življenja. Tu se je razvilo v razmeroma kratkem času pravo netišče strokovnega razpravljanja o glasbi in kritičnih misli, ki so jih položili v zibel trije stebri Novih akordov: *Emil Adamič*, *Gojmir Krek* in *Anton Lajovic*. Na dlani je bilo, da je Krekov "trud za domačo reč" bogato obrodil. V drugem obdobju je bila prehojena že precejšnja razvojna pot, kar je bilo še posebej opazno tudi pri kakovosti in slogu objavljenih kompozicij. Klavirske skladbe za

t. i. hišno muziciranje so bile vse redkejše, vzniknila so nova, daljša, kompozicijsko in izvajalsko zahtevnejša dela, vredna koncertnega odra. Ob njih so cveteli zbori in samospjevi, nastali z učenimi, sodobnimi kompozicijskimi prijemi. Skladatelji so vsak po svoje, z različno bogato invencijo izpričevali umetniško moč. Nekaj objavljenih kompozicij je že uresničilo Krekovo upanje. Ustvarjalne novosti so namreč vse bolj nastajale iz notranjih vzgibov, iz resnične potrebe po izražanju v tonski umetnosti. V zvrsteh, ki so jih skrbno negovali Novi akordi, ni bilo zaznati več tistih kompozicijskih pomanjkljivosti, zaradi katerih se je Gojmir Krek sploh spustil v svoje "novo podjetje". V krog najbolj aktivnih sodelavcev drugega obdobja pa sodijo: *Fran Gerbič*, *Josip Pavčič*, *Vasilij Mirk* in *Janko Ravnik*.

Sklepno poglavje prinaša bistvene zaključke "pretresanja" notnega in pisnega arhiva Novih akordov. Zdi se, da je bila neskončna razdalja med slovenskim glasbenim delom ob prelomu stoletja in tujimi dosežki relativna, tesno spojena s sociološkimi problemi. Novi akordi so pri nas vsekakor zanetili semena, ki so uspešno poskušala nadoknaditi zamujeno. Okoli leta 1910 je nastal občuten premik v kompozicijskem mišljenju večine slovenskih ustvarjalcev. Glasbene nadarjenosti na domačih tleh ni nihče več tolmačil v idealizirani luči, da bi že sama po sebi zadostovala. Predramila se je potreba po poklicni glasbeni izobrazbi ter širši razgledanosti. Vidno mesto v slovenski tvornosti je prešlo ob izkušenih starejših tudi na mladi rod, v tujini izobraženih skladateljev. Objava Kogojevega *Trenotka* v predzadnji številki Novih akordov iz leta 1914, šteje med izjemne skladateljske dosežke. Krekove neprestane spodbude in klici po "napredovanju" in "moderniziranju" so tu doživeli višek. Tedaj osemnajstletni Kogoj mu je pošiljal rokopise s tako nenavadnimi sozvočji, za katere se zdi, da so preseglji pogovorno širino Krekovega umevanja glasbe. Z današnjim pogledom vidimo na tej razvojni točki slovenske glasbe, se pravi, tik pred koncem Novih akordov, logično zarezo - ne samo v reviji, temveč v obdobju, ki ga je Krek poimenoval z "moderno".

Obranjeno 4. aprila 2002 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

## *The Music and Manuscript Archives of the New Chords (Novi akordi), 1901–1914*

*At the time when the capital of the Austro-Hungarian monarchy was indulging in the variegated riches of cultural, artistic, and scientific happenings, of the Decadence, the Secession, and the Modern Age, other cities within that great state also began, "from their own spiritual power and tradition, to develop their individual image and future". Ljubljana, from the monarchical perspective "an idyllic village on the outskirts of the municipal area" (H. Rumpler), was no exception. Here, the image of an independent art and culture was being tenaciously hewn. Towards the end of the 19<sup>th</sup> century Slovenian music had already overcome a good many of its initial utilitarian traits. The reading room tradition was being continually supplemented with the awareness of the basics concerning Slovenian musical life: of indispensable professionalism of musicians, of the necessity of all-round, well-versed composers, performers, and music teachers, of the importance of autochthonous national music, as well as of competent criticism. The problem of so-called "belatedness" in keeping up with musical trends*

beyond our ethnic boundaries came to be felt by rare individuals, especially those who were able to detect the consequences of incompetent musical endeavours within Slovenian national culture. The helm was taken by Gojmir Krek, himself a strong personality who knew what he wanted to achieve. His qualities – personal integrity, knowledge of music, literary gift, supported by a well considered project, clear and firm editorial principles – were the real forces behind the New Chords (Novi akordi). Thanks to his effectiveness, consistency, and professional honesty, this systematically edited music magazine had a great impact on domestic music affairs. To his plans of a “music periodical with compositions of better texture” he won over, from the very beginning, the publisher Lavoslav Schwentner who accepted Krek’s editorial concept without objections, realizing it also in the future. Together they published thirteen volumes (75 issues), containing for the first time 432 works, mostly lieder, choral and piano compositions, by predominantly Slovenian authors. His unrelenting faith in the “progress” of Slovenian musical creativity drew into his orbit all those musicians who had a say in music. They grasped the so-called “modern thinking”, as understood by Krek, as well as his slogan “Forward!”, symbolically denoting a turn for new times in Slovenian music.

The aim of this M.A. work was, among other things, to collect, to put in order, and to preserve in one place (i.e. in the Music Collection of the National and University Library) the bulk of the New Chords archive, together with its editorial and publishing correspondence. Research has refuted the prevailing assumptions about its loss; on the contrary: the basic documents are still extant, only that they were, mixed with other material, kept on various locations. The interpretation of the material thus gathered focused on the existential problems concerning the periodical, the editor’s concepts and consistency in carrying them out, the contributors, all of which led to the determination of the core of adherents, as well as to the evaluation of the New Chords in Slovenian music history.

Individual year’s issues reveal discernible growth, both conceptual and as regards their content. The material is therefore treated in two complex sections that are rounded off by an Introduction and a Conclusion. The first chapter focuses on the first eight volumes that contain a prudent and continuous selection of new compositions, whereas the attention of the second rests on the remaining five, comprising quite unique, from contemporary points of view legendarily written literary supplements. Annexed, there is an Inventory of the New Chords Music Archive, containing all compositions in manuscripts once sent to the editor (now kept in the Music Collection of the National and University Library), as well as three tables of contents that give a statistical survey of all published compositions, and of journalistic and critical contributions to the library supplement: List of compositions published in New Chords, Vols. I–VIII (1901–1909), List of contributions to the New Chords Literary Supplement, Vols. IX–XIII (1910–1914), List of compositions published in New Chords, Vols. IX–XIII (1909–1914).

The chapter under the heading New Chords from Volume I to VIII (1901–1909) elucidates the stimuli that brought about the founding of the magazine, it describes the details concerning editorial and publishing efforts, and explains all those circumstances that were of existential importance for the survival of the periodical. Krek’s editorial concept is dealt with, as well as the editor’s basic principles that were taken into account when choice was made about compositions that were to be published. The idea was to publish the periodical bimonthly, i.e. six issues a year. All composers invited are introduced, whereas the works of those that surpass the respectable average are treated in greater detail. In the years 1901–1909, eight volumes comprising 46 issues of the New

*Chords magazine were published, with 296 compositions of various genres printed for the first time. Positive development that can be noted between early and later editions is most certainly the result of adept editorial policy, patience, continual stimulation, unremitting will and demands regarding hard work. Whereas in the initial volumes mostly such compositions are to be found in which their authors still coped with four-bar ways of thinking, later, more and more convincing works come to the fore, works that are nowadays considered monuments of Slovenian musical heritage (e.g. Benjamin Ipavec's lieder – Mary the Gipsy, The Monk, The Poppies Are Glowing, Much Have I Forgotten, Oh, Maiden!, If Dew Falls on the Plains; those by Oskar Dev – The Poppy, The Little Bird, or by Anton Lajovic – Mother and Child, I Sought My Youthful Days; Adamič's, Savin's, and Lajovic's choral and also instrumental works, such as Serenade by Anton Lajovic and Scherzo by Josip Ipavec, both for piano). The first eight volumes of the New Chords were quite an accomplishment: pure "art" music gained the upper hand over utilitarianism. Its most active adherents were Emil Adamič, Benjamin Ipavec, Viktor Parma, Oskar Dev, Risto Savin, Josip Procházka, and Anton Lajovic, all under the professional and organizational leadership of Gojmir Krek.*

*Chapter New Chords from Volume IX to XIII begins by explicating the circumstances that conditioned the appearance of the musical Literary Supplement. Vital details regarding the editing and publishing follow, and assumptions are made about the causes that brought New Chords to their final end in 1914. Contributions to the supplement are discussed in detail, especially those critical as well as journalistic writings of importance for Slovenian national culture. During the period in question, 27 issues of the Literary Supplement were published, i.e. altogether 250 pages of text on music. Most of the space was dedicated to critical reports that occasionally led to controversies. To the editor's way of thinking, honest professional criticism was indispensable for furthering the cause of Slovenian musical creativeness and performing practice. Sharp judgements and polemics were never hampered, on the contrary, the editor always encouraged them. In this way, the literary supplement gradually gained the character of a mirror image of Slovenian musical life. Here, in a relatively short period of time, a true nursery for critical thought and professional discussions on music came into being, their god-fathers being Emil Adamič, Gojmir Krek, and Anton Lajovic. It was quite evident that Krek's "efforts for our domestic cause" cropped plentifully. During the second period, visible progress was made, especially as regards the quality and stylistic orientation of the compositions that were being published. Piano compositions for private music-making became rare, whereas new, longer, compositionally and reproductively more demanding works – worth the concert podium – sprang up. There was also an efflorescence of choral works and songs, written in keeping with learned, contemporary compositional technique, with each composer revealing his own creative imagination. Some of the works were already fulfilling Krek's hopes: compositional novelties were becoming the result of inner stimuli, i.e. out of the true urge to express oneself in the art of music. In genres that were carefully treated by the New Chords magazine, none of those compositional deficiencies can be detected because of which Gojmir Krek had actually embarked on his "new venture". The most active collaborators of the second period were Fran Gerbič, Josip Pavčič, Vasilij Mirk, and Janko Ravnik.*

*The final chapter brings the most important conclusions resulting from the analysis of musical and written material found in the New Chords' archive. The infinite distance between Slovenian musical endeavours and foreign successes at the break of the century seems to have been only relative, closely interconnected with sociological problems. However, the New Chords sowed the seeds of making up for lost time. Around 1910*

*one can witness a perceptible shift in thinking among the majority of Slovenian composers, Domestic musical talent was no longer interpreted in an idealized way, as if itself were sufficient. One became aware of the need of musical education that could produce well-versed professionals. The leading role of the elder generation was being handed over into the hands of younger composers who had finished their studies abroad. The publishing of Kogoj's Moment in the penultimate issue of the New Chords in 1914 places the work among those unique, always so very rare compositional achievements. Krek's continual incentives and "calls to progress & modernization" reached their culmination. Hardly eighteen year-old Kogoj had been sending him manuscripts containing such unusual sonorities that they truly must have exceeded Krek's proverbial broad-mindedness as regards his understanding of music. Looking back, Slovenian music had reached a watershed in its development: just before the end of the New Chords it came to a logically decisive point – not only regarding the magazine but also within the period Krek had designated as "modern".*

*Defended on April 4, 2002, Faculty of Arts, University of Ljubljana.*



Urša Šivic

## Muzikološki vidik preobražanja umetne pesmi druge polovice 19. stoletja v ponarodelo

Predmet magistrskega dela je bila slovenska umetna pesem druge polovice 19. stoletja, opazovana kot ponarodela pesem. Gre za obravnavanje tistega zgodovinsko ključnega obdobja, pri katerem je nemogoče zaobiti leto 1848, pomladi narodov, časa idejno-političnega in kulturnega preoblikovanja na Slovenskem. Péta pesem je bila kot glasbena dobrina osrednja, ki je v sredini stoletja pomenila izraz slovenske visoke in priznane umetnosti, kvantitativno in kvalitativno je pomenila višek tedanje glasbene ustvarjalne in poustvarjalne kulture v slovenskem okolju. Ugotovitve pričujoče naloge so kljub enovitemu predmetu obravnave dvostranske: na eni strani so vidiki različnih ved kot poskus opredelitve možnih posrednikov procesa ponarodevanja in na drugi strani glasbeno-analitično opazovanje ponarodele pesmi kot glasbene snovi in glasbenih procesov.

Ker je ponarodevanje proces, ki temelji pretežno na zakonitostih ustnega izročila, je njegovo določno opredeljevanje nemogoče. Pomanjkanje zgodovinskih podatkov do neke mere onemogoča določljivost, še bolj pa procesa prav zaradi časovne razsežnosti ni mogoče ujeti v sistemsko jasno ureditev. Ponarodelost pomeni prenos umetne pesmi iz umetniškega okolja v okolje tradicionalnega izročila, zato je bilo iz danih zgodovinskih virov treba izluščiti tiste dejavnosti in dejavnike, ki bi najbolj jasno nakazovali splošen pomen in vpliv na populariziranje in ponarodevanje pesmi. V raziskovanje so bili vključeni tisti načini glasbenega posredovanja v drugi polovici 19. stoletja, prek katerih je umetna pesem domnevno prešla iz umetniškega, individualnega ustvarjalno-poustvarjalnega okolja v okolje kolektivne ljudske pesemske dediščine, ob tem pa nujno upoštevanje idejno-političnega, didaktičnega, sociološkega in psihološkega vidika. Kot odločujoče so bile pri raziskovanju obravnavane oblike kulturnih prireditev, kjer je imela umetna pesem vlogo umetniškega, poustvarjalnega dela (bésede slovenskih društev in čitalnic), še odločilnejše – predvsem zaradi vključevanja širših družbenih plasti – pa so bile nedvomno prireditve z izrazitejšim družabno-političnim značajem (taborska zborovanja, veselice in podobna družabna srečanja). Upravičeno je najvidnejši pomen pri ponarodevanju pripisati petju v šolah, ker je prav to okolje zajelo najširše plasti prebivalstva, predvsem pa je tedanja slovenska skladateljska ustvarjalnost z različnimi pesemskimi vsebinami – zaradi didaktičnega namena prav šoli opravila ključno vlogo za razširjanje pesmi, njeno utrjevanje v zavesti celotne slovenske družbe in posameznika kot potencialnega nosilca ljudske kulture pa je bilo časovno nedvomno najbolj daljnosežno. Ob vsem tem seveda niso bili zapostavljeni dejavniki, kot so izbor pesmi, njihova slušna realizacija, torej poustvarjanje in večkratno ponavljanje pesmi. Pri tem velja ponavljanje pesmi za bistveni psihološki dejavnik, saj je tako vsebinsko-vrednosti kriterij lahko postal popolnoma sekundaren, torej je pesem, ki je bila večkrat slišana, že vnaprej delovala na čustva, še zlasti pa na pomnjenje ljudi.

Osrednji, analitični del se ukvarja s ponarodelo pesmijo ločeno od njene kulturno-zgodovinske, sociološke in psihološke vpetosti. Ker je ponarodela pesem po vlogi ekvivalentna ljudski, kot tonsko gradivo v sebi nima zgodovinske pogojenosti, prav zaradi dolgotrajnosti procesa in vpetosti v tradicijo ustnega izročila pa prehaja skozi več zgodovinskih obdobj. Navadno živi ponarodela pesem v splošni zavesti kot znana pesem, vendar pa je morala za raziskovalni postopek zadostiti dvema zahtevama: to sta poznavanje avtorstva, ki pesem opredeljuje kot umetno, in variantnost, s katero sodi v

ljudsko izročilo. Zaradi največkrat neuspešnega ugotavljanja glasbenega avtorstva ponarodelih pesmi in v prid podrobnejši analitični metodi se je analitični del omejil na šest izbranih zgledov; to so pesmi Jurija Fleišmana *Pod oknom*, Miroslava Vilharja *Na jezeru*, dve pesmi Gustava Ipavca *Predica* in *Vse mine*, pesem Angelika Hribarja *Ločitev* in pesem Josipa Ludvika Weissa *Sirota*. Primeri njihovih ljudskih variant so bili vzeti iz obsežnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta: natančneje iz rokopisnih zapisov s konca 19. stoletja, predvsem pa iz zvočnega arhiva, ki nastaja po letu 1955.

Primerjalna analitična metoda posega v strukturo ponarodele pesmi s predpostavkami, kje, v čem in v kakšni meri se umetna in ljudska pesem stikata, v katerih prvinah in v kakšnih glasbenih okoliščinah določujoče prevlada prva, kje pa z variantnostjo ljudska ustvarjalnost bistveno poseže v predpisano, umetno pesem. Variantnost ponarodele pesmi že zaradi ustno-slušnega sprejemanja in pomnjenja pogojuje nepredvidljiva spreminjanja, šele podrobnejše analitično opazovanje pa pokaže, da je sicer variantnost brezmejnja, da pa hkrati velja v ustnem izročilu tudi močna ustaljenost določenih obrazcev.

Pričujoča naloga navaja veliko raznolikost vedénja posameznih glasbenih prvin; za ritmiko ljudsko preoblikovanih umetnih pesmi na primer ni značilna inventivnost. Prav nasprotno velja za melodiko; na eni strani ustno izročilo ne posega v temeljno melodično prepoznavnost pesmi, torej velja nespremenljivost predvsem za tematsko določljive intervalne poteke. Prav nasprotno večji intervalni sklopi tematsko drugotnega značaja vase bolj ali manj prepuščajo variantnost. Med načini variantnosti je pogosto zoževanje večjih intervalnih skokov, predvsem v smeri navzdol; po ambitusu široki, akordsko zasnovani melodični sklopi se izkažejo v ustnem izročilu prezapleteni za sposobnost pomnjenja in s poenostavljanjem odpirajo variantnosti številne možnosti. Disonatnih intervalov ustno izročilo ne glede na njihov obseg ne spreminja, saj je njihov notranji harmoski – vedno dominantni – naboj preveč določujoč.

Odkrivanja variantnosti seveda pomenijo prav tako pomemben izsledek kot ugotavljanje nevariantnosti. Vzroki za nespremenljivost posameznih glasbenih prvin so povsem individualni. Izrazito izoritmična melodija na primer ustnemu izročilu ne dopušča možnosti za ritmično-metrične spremembe, saj se zdi, da človekovo pomnjenje lažje usmerja melodijo s kontrastno zasnovano tematiko, kot pa če mu je na razpolago le rahlo spreminjajoča se melodika. Ravno nasprotno se na kontrastnost metričnega poteka ustno izročilo odzove s preoblikovanjem do popolnoma polimetričnih struktur, medtem ko jo enovitost ohranja metrično pretežno izvorno. Variirani intervali so lahko obstoječi sami na sebi, lahko pa posledično vplivajo na izjemen, a ne redek zgled oblikovne spremembe. Ker ustno izročilo ni vezano na sosledje tematskih celic, lahko pride do njihovega novega združevanja, zamenjave ali zavrnitve; variabilnost lahko tako močno poseže v strukturo, da je oblikovna, torej vsebinska podoba popolnoma nova in ne le variantna. Poseganje v izvorno obliko dovoljuje zlasti tista kompozicijska struktura, ki se izraža z malenkostno preoblikovano tematsko snovjo. Nasprotno pesmi s kontrastno tematiko, z jasno ločenimi vsebinskimi deli že same na sebi določajo nespremenljivost vsebinskega poteka. Za najbolj spreminljivo od glasbenih prvin pesmi se je med analitičnim delom izkazala metrika; metrične spremembe so lahko le posamezne, največkrat pa se kažejo kot posledica zakonitosti individualnih načinov petja. Med temi so nepravilni takti, sosledje mešanih taktov, z vdihli podaljšani ali skrajšani metrični obrazci in skrajševanje notnih vrednosti za dosego bolj dinamičnega petja.

Variantnosti glasbenih prvin so odraz ljudske ustvarjalnosti, to, česar pa ljudska pesemska ustvarjalnost ne pozna in je povsem edinstvena vrednost ponarodele pesmi, je prenos interpretativnosti umetne pesmi. Te ustno izročilo ne sprejema kot izraz, v smislu izvajanja

dinamičnih in agogičnih oznak kot izvedbene predloge, temveč jo po svojih merilih – z ritmičnimi in metričnimi spremembami – oblikuje v nove ritmično-metrično urejene razdelke. Opazovanje tovrstnega pojava utrdi predpostavko, da je določena pesem prešla v ljudsko pesemsko dediščino iz okolja poustvarjane glasbe, za etnomuzikološki vidik pa je še toliko pomembnejša ugotovitev, da ustno izročilo sprejema vse prvine pesmi enakovredno – tako notranjega (strukturnega) kot zunanjega (interpretativnega) izvora – in jih enakovredno podredi svojim zakonitostim preoblikovanja.

V najožjem pomenu besede je ponarodela pesem ljudska pesem, katere izhodiščno stanje je avtorska pesem; soodnos med izvornikom in njegovimi ljudskimi preoblikovanji razkriva analitični postopek, ki pa kot le glasbena snov ni oprijemljiv tudi za razumevanje samega ponarodevanja. Opredmetenje ponarodelosti tako pušča marsikatero poglavje odprto, saj sta variantnost in razširjenost – kot osnovni predpostavki ponarodele – za določljivost preveč relativni. Raziskovanje je omejevalo pomanjkanje strokovnih postavk, vsaj osnovnega metodološkega in analitičnega etnomuzikološkega okvira, poljudna in hkrati tekstološka raziskovanja pa izrazito razkrivajo problematiko ponarodele pesmi kot besedno ozaveščene snovi, ne pa tudi glasbeno. Ponarodevanje kot proces je časovno le navidezno dogajanje, ki ga ni mogoče zamejiti in utemeljiti s konkretnimi zgodovinskimi dejstvi, zato so ugotovitve naloge kljub poskusom interdisciplinarnosti podane lahko le kot predpostavke. Izpostavljeni in obravnavani so bili domnevno najbolj značilni in ključni zunanji in vsebinski dejavniki, ki pa zaradi zapletenega skupka različnih vzrokov, časovno navidezne dogajanja in nedefiniranosti glasbenega jezika ne morejo podati absolutno veljavnih odgovorov.

Obranjeno 28. maja 2002 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

## *The Musicological Aspect of the Transformation of Latter-Half-Nineteenth-Century Art Songs into Folk Songs*

*The topic of the present M. A. work was the Slovenian art song of the second half of the 19th century observed as a folk song. It deals with the historical key period in which it is hardly possible to elude the year 1848, the Spring of Nations, the time of ideological, political, and cultural transformation in Slovenia. In mid-century, the sung song was the pivotal musical good, the expression of highly acknowledged Slovenian art, quantitatively and qualitatively it represented the culmination of productive and reproductive musical culture in Slovenian milieu at the time. In spite of the unified subject of research the results are of twofold nature: on one hand, there are the aspects of various sciences as an attempt to define all possible mediators in the process of transformation, and on the other, analytical observation of thus folklorized songs as musical matter and musical processes.*

*Since folklorization appears to be a process predominantly based on the laws of oral tradition, this fact renders pinpointing impossible. The lack of historical data adds up to its undefinability, whereas the process itself, due to extensive spans of time, cannot be formalized into a clear system. Folklorization is therefore to be understood as a transfer of art songs from an artistic milieu to milieux of folksy tradition. So, taking into account available historical sources, those activities and factors had to be detected that seem to be the representatives of general importance and influence upon the popularization and folklorization of art songs. In research, all those forms of musical presentation of the latter half of the 19th century were embraced through which the art song supposedly passed over from the artistic, individually creative performing milieu into that of the collective folk song heritage; it goes without saying, that ideological, political, didactic, sociological, and psychological aspects were taken into consideration as well. Decisive research was dedicated to those forms of cultural performances in which the art song played an artistic, performing part (the so-called "bésede" of Slovenian societies and reading rooms); of even greater importance—above all because of the inclusion of broader sections of the population—were explicitly social or rather political performances (mass meetings, garden parties, and similar social gatherings). The most important role in the process of folklorization was that of school singing, since this very environment could include the broadest strata of the entire population, so that Slovenian composers of that period were those who—through various vocal genres and didactic aims—gave a crucial contribution to the popularization of songs by embedding them in the conscience of every individual in the Slovenian society, all of which proved to be an act of far-reaching consequences considering that, in this way, each individual became a potential promoter of folk culture. Other factors—such as the choice of songs, their sonorous realization, i.e. performance, and frequent repetition, not to say revision, the latter being a key psychological factor—have not been ignored either, since qualitative criteria came out to be of secondary importance, namely: a song heard many a time affects feelings already in advance, and even more so the memory of the people.*

*The central, analytical part of the work deals with the folklorized song separately from its historical, cultural, sociological, and psychological associations. Since a*

folklorized song, as regards its role, equals a folk song, it is not – from the viewpoint of tonal material – historically conditioned. Nevertheless, due to the lasting process and to its embedment in oral tradition, it passes through a number of historical periods. In the general conscience, a folklorized song usually exists in the role of a well-known, popular song. However, for research procedures, it has to meet two conditions, i.e. the knowledge of authorship, which defines it as artistic, and its variable quality, through which it belongs to the folk heritage. Considering the mostly unsuccessful establishment of musical authorship, and in favour of a more detailed analytical methodology, the analytical part has limited itself to six selected examples – songs, by Jurij Fleišman – *Under the Window (Pod oknom)*, Miroslav Vilhar – *On the Lake (Po jezeru)*, Gustav Ipavec – *The Spinner (Predica)* and *Everything Goes By (Vse mine)*, Angelik Hribar – *Separation (Ločitev)*, and Josip Ludvik Weiss – *An Orphan (Sirota)*. Examples of their folk variants have been taken from the rich archive of the Ethnomusicological Institute, or more precisely: from the manuscript records of the late 19th century, and from the sound archive that has been growing ever since 1955.

Comparative analysis delves into the structure of a folklorized song presuming where, in what, and to what extent the art and the folk songs coincide, or rather, what are the elements and musical circumstances in which the former is prevalent, and where does the variableness of folk creativity intrude upon the prescribed art song. Due to oral-aural ways of reception and memorizing, the variability of a folklorized song itself conditions unpredictable changes. However, a thorough analysis shows that variability is limitless, though on the other hand, that oral tradition proves a firm stability of certain models.

The present work records great variability in the behaviour of individual musical elements. As regards the rhythmic in folklorized art songs, there is hardly any inventiveness. With the melodic it is the other way around: on the one hand, oral tradition does not broach the basic melodic characteristics, which means that thematically definable progressions remain as a rule unchangeable, whereas intervallic complexes of thematically secondary character allow major or minor degrees of variability. Among the modes of variableness, contraction of wide progressions should be mentioned, especially those moving downwards. Also wide, chordally based melodic complexes appear to be too complicated for memorizing, so that their simplification leads to many variable solutions. Dissonant intervals, irrespective of their diapason, remained unchanged because their inner harmonic – always dominant – charges are all too decisive.

The detection of variants is as important as the establishment of invariability. Causes for invariableness are completely idiosyncratic. For example: an explicitly isorhythmic melody does not give oral tradition the possibility of rhythmical-metrical changes, since man's memorizing abilities seem to find it easier to control those melodies that are founded on contrasting thematics than to deal with only slightly changing melodic. Oral tradition therefore responds to contrasting metrical developments by transformations that can reach polymetrical structures, whereas a rather unified "original" leaves metrical characteristics predominantly unchanged. Varied intervals can be self-sufficient, although they can cause exceptional formal changes. Because oral tradition is not bound by the sequence of thematic embryos, new fusions, exchanges, or rejections can occur; variability can thus affect the structure to such a degree that the resultant image is a complete formal novum – not a variant. "Intrusions" into the original are mostly possible with those compositional structures which make use of only slightly transformed thematic material. On the other hand, songs with contrasting subject matter and clear-cut formal sections seem, all by themselves, to establish the unchangeability

*of the sequence of contents. Analysis has shown that among various musical elements proneness to change can be mostly expected with the metrics; such changes can be either particular or, which is the more usual case, a result of idiosyncratic ways of singing. Among the latter, one should mention odd metres, sequences of mixed metres, through inspiration prolonged or shortened metrical patterns, contractions of note values – all with a view to achieve a more advanced level of dynamic singing.*

*Variability of musical elements is a reflection of folk creativity. However, what is foreign to this creativity and, at the same time, a unique quality of folklorized songs, appears to be the interpretability of the art songs. However, this quality is never accepted in the sense of expressiveness, of following dynamic and agogic signs as performing points of departure, but, in accordance with its own criteria, forms novelly arranged rhythmical and metrical sections. Such phenomena consolidate the supposition that certain songs of the vocal folk heritage have come from the milieu of performed art music. Nevertheless, it is ethnomusicologically even more important that oral tradition accepts all elements of a song equally – irrespective of their inner (structural) or outer (interpretative) origin – and subjects them, equally again, to its own rules of transformation.*

*In the narrowest sense of the word, a folklorized song is a folk song, the initial status of which was that of an art song with an established author. The relation between the original and its folk transformations can be revealed through analysis. However, only on the basis of musical material alone analytical procedures are not sufficient for understanding the process of folklorization itself. The formalization of folklorization leaves many a chapter open, since variability and wide circulation – two basic presumptions of a folklorized song – are much too relative for any useful definability. Research has tried to reduce the lack of professional criteria, or at least that of the basic – methodological and analytical – ethnomusicological framework. Suffice it to say that popular and textual research shows the problems of folklorized songs as textually conscious, which is far from satisfactory as regards musical matter. The process of folklorization is a temporally fictitious happening that unfortunately cannot be marked off and substantiated by historical facts. The conclusions can be therefore – in spite of interdisciplinary endeavours – given only in the form of presumptions. Exposed and dealt with were supposedly those most characteristic, outer and inner, key factors which, due to a complicated bunch of various causes, temporally fictitious happenings, and undefinabilities as regards the musical language, cannot have given absolutely valid answers.*

*Defended on May 28, 2002, Faculty of Arts, University of Ljubljana.*

Gregor Pompe

## Simfonična dela Lojzeta Lebiča

Osrednji nameni magistrskega dela so bili: odkriti kompozicijsko-tehnične značilnosti simfoničnega ustvarjanja sodobnega slovenskega skladatelja Lojzeta Lebiča (1934), razkriti posamezne kompozicijske postopke in strategije ter idejne podstati, iz katerih le-te izvirajo. Tak sinhron prerez skladateljevega dela je dopolnjen še z diahronim, saj naloga skuša odgovoriti tudi na vprašanje, kako so se vse te značilnosti spreminjale skozi čas: od zgodnje *Simfoniette* (1960) do poslednjega preiskovanega dela *Glasbe za orkester – Cantico I* (1997). Zasnova naloge, ki obsega pet poglavij, sledi Nattiezovem napotilu, da je v "totalnem glasbenem faktu" mogoče odkriti tri ravni: poetičnega predstavlja kompozicijski proces, imanentnega "tekst", torej glasbeno delo samo, estetski pa nastopi z aktom percepcije.

Uvodno poglavje skuša definirati pojem "simfoničnosti", še posebej pa odpira dileme, ki nastajajo ob tem vprašanju v 20. stoletju z razpadom tradicionalnih zvrsti. Pretres osrednje literature (H. Danuser, C. Dahlhaus, G. Mayer), ki se ukvarja z zvrstno problematiko, prinaša spoznanje, da si je pri poizkusu zvrstne opredelitve potrebno pomagati z več kriteriji, ki se skozi čas spreminjajo. Za zvrstno opredelitev Lebičevih del so uporabni trije kriteriji: kriterij zasedbe, kriterij forme in kot vsota obeh še specifični "karakter" simfoničnih del. Glede na te sodijo med Lebičeva simfonična dela *Simfonietta*, *Sentence*, *Korant*, *Nicina*, *Glasovi*, *Tangram*, *Uvertura za tri instrumentalne skupine*, *Queensland Music*, *Simfonija z orglami* in *Glasba za orkester – Cantico I*, kot "problematična" pa se izkažejo tri vokalno-instrumentalna dela – *Požgana trava*, *Novembrske pesmi* in *Miti in apokrif*. Slednja so sicer napisana za simfonični orkester, določa jih "simfonično razmišljanje", v veliki meri pa je zanje značilen tudi bolj kontrasten simfonični duktus, vendar pa so iz nadaljnje obravnave izločene, saj bi morale njihove analize potekati bistveno drugače: upoštevati bi bilo potrebno tudi vezi med besedilom in njegovo uglasbitvijo.

Sledi preiskava skladateljeve "eksplicitne" poetike, kakršna se razkriva v avtorjevih zapisih in razmišljanjih o lastnem delu in stvaritvah. Analiza takih prispevkov je pokazala, da je skladateljeva avtopoetika zaznamovana s številnimi napetostnimi dvojicami: (1) tako je Lebičev kompozicijski proces ujet "med logiko razuma in 'logiko' srca", – bistvo glasbe se skladatelju očitno kaže kot nepomirljivo nasprotje med matematično-objektivno opredeljivostjo (torej naravno danim, fizikalnim) in transcendentno neizrekljivim, saj je zanj glasba po eni strani "stvar razmerij, proporcev [in jo] [p]oslušamo kot nekaj logičnega", spet drugič pa jo razume kot "odraz višjega reda" ali "zvenečo metafiziko"; (2) skladatelj glasbo razume kot avtonomno umetnost, ki nima sporočilne funkcije, vendar pa vseeno priznava, da je glasbi "treba vrniti več pripovedne moči, to pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso"; (3) dialektičnost zaznamuje tudi Lebičev odnos med navezanostjo na rodno Koroško in njeno pokrajino ter odprtostjo za najnovejša dogajanja v svetu, preko ozkih mej domače države; (4) vsa ta navidezna nesoglasja pa se iztekajo v vprašanje o skladateljevi slogovni opredeljenosti, za katero je na eni strani značilna zvestoba modernizmu, proti koncu sedemdesetih let pa se skladatelju kljub zavračanju modnega postmodernizma ne zdi smiselno ločevati "več tako nepomirljivo na staro in novo", njegova glasba pa postane razpeta med primarne arhetipske vzorce in aktualno sodobnostjo. Ta nihanja, razpetosti in dialektične odnose predstavljajo korenike skladateljeve ustvarjalne invencije, bolj kot skrajnosti same pa so za razumevanje skladateljevih del pomembni tisti principi, po katerih so te napetosti med seboj urejene in uravnotežene.

Skladatelj je osrednji napor je namreč usmerjen v iskanje srednje, zlate poti, pri čemer sta mu v glavno pomoč zvestoba etosu in zaupanje arhetipskim vzorcem. Visok etos se razkriva v skladateljevem doemanju glasbe kot dejanja ljubezni in milosti, v njegovem trdem in skrbnem delu ter zaupanju v duhovno vrednost umetniškega dela, medtem ko arhetipski vzorci zaznamujejo predvsem formalno ustrojenost skladateljevih del in njihovo izraznost.

V tretjem poglavju je izrisana skladateljeva življenjska pot in prek posameznih, izrazi- tih "postaj" je mogoče začrtati tudi tri značilna ustvarjalna obdobja: (1) leta iskanja, "trganja" iz "domačnosti" in tradicije (1952–1971), (2) čas modernističnih sintez (1972–1981/85) in (3) obdobje individualne izraznosti ter idejne izšiččenosti (1985–). Taki periodizaciji sledi osrednji del magistrske naloge, ki ga predstavljajo analize desetih Lebičevih simfoničnih del, pri čemer pa metodološko orodje ni ves čas identično, saj kronološko prediranje v glasbene stavke posameznih del omogoča razpoznavanje zakonitosti spreminjanja skladateljeve poetike, kompozicijskih postopkov in tehnik. Zato vsaka izmed analiz v središče postavlja svojo značilnost, ki je odločilna prav za to izbrano delo, prek celote pa se postopoma izrisujejo tudi skupne značilnosti skladateljevih simfoničnih del.

Končna sinteza, mogoča na podlagi opravljenih analiz, prinaša potrditev številnih napetostnih dvojic, ki jih je mogoče reducirati na tri glavna problemska območja. Prvega predstavlja skladateljeva razpetost med racionalnim načrtom in duhovnostjo glasbe; skladatelj najprej racionalno domisli skico skladbe, v toku kompozicijskega procesa pa v skrbno načrtovano strukturo pušča prosto pot tudi intuitivnim domislekom, med obojim – "matematiziranim" razumom in intuitivnostjo "srca" – posreduje etos. Drugo problematiko odpira razpetost med povednostjo glasbenega toka in imanentno glasbenimi rešitvami: čeprav skladatelj dvomi o sporočilnosti glasbe, vanjo vendarle vnaša visoko etične vsebine na ta način, da glasbene rešitve opisuje s poetičnimi moti, zunajglasbene ideje prevaja v imanentno glasbeno logiko, celotno skladbo zaznamuje z enotno semantično zanko ali pa se iz njegovih del zaradi kontrastnih glasbenih kontekstov izluščijo izraziti semantični okruški. Tretji problem pa je povezan s slogovno opredelitvijo skladateljevih del. V Lebičevih skladbah je namreč najti sledi treh različnih slogovnih usmeritev. Medtem ko so glasbeni material, številni kompozicijski postopki in poudarjena etičnost zavezani modernistični izraznost, pa oblikovalni principi sledijo predmodernističnim, celo arhetipskim vzorcem tridelnosti, razpetosti v obliki loka in umeščenosti med "najavljanje" in "vračanje", konfrontacija (ali: sopostavljanje) obeh slogov ("svetov"), ki se najbolj poudarjeno kaže v obliki semantičnih okruškov, pa najavlja še postmodernistične vplive. Zato je enoznačna slogovna opredelitev Lebičevih simfoničnih del praktično nemogoča. Skladatelj sam poudarja svojo zvestobo modernizmu, obenem pa se čuti zavezanega veliki tradiciji zahodnoevropske umetne glasbe, do postmodernizma pa je v svojih estetskih proklamacijah odločno odklonilen. Lebičeva zavrnitev postmodernizma je povezana predvsem z njegovo neetičnostjo: razpadom vrednot, razsrediščenjem, izgubo orientirjev, koncem "velikih zgodb", implozijo popularnega in visoko-umetniškega ter vsesplošnim izenačevanjem. Na taki etični ravni se skladatelj distancira od postmodernizma, v svojo poetiko pa vendarle sprejema postmodernistično semantiziranje, ki nastaja s sopostavljanjem različnih svetov. Lebič je torej tipični modernist, ki se zaveda, da živi v postmodernističnem času – ta pa nanj vpliva.

Zaključek prinaša misel, da številne *razpetosti* in *napetostne dvojice* tvorijo konstitutivno bistvo Lebičeve glasbe, ki raste iz njih, njihovega premagovanja in harmoniziranja. Take dvojice so med seboj *povezane* in *sprepletene*, tako da tvorijo *gosto mrežo*, ki je razpeta na vseh ravneh glasbene produkcije in recepcije, za razumevanje njihovega "de-



lovanja” pa so najpomembnejši “*harmonizatorji*” – tisti elementi, ki posredujejo med večkrat diametralno nasprotnimi možnostmi, saj je skladatelj kljub močnim razpetostim, ki delujejo v njem, ali pa prav zaradi njih, zavezan iskanju srednje, “zlate” poti in ga ne zanimajo skrajnosti. V ospredju je torej značilna *dialektična igra* – med dvema nasprotnima elementoma posreduje tretji, s katerim je mogoče začrtati “varno”, sredinsko pot. Takšni dialektiki pa gre pripisovati *metafizične razsežnosti*, saj navidezna protislovja urejuje nadrejeni etični princip, ki se kaže v razumevanju glasbe kot “duhovnosti”.

Obranjeno 3. septembra 2002 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani

## *Symphonic Works of Lojze Lebič*

*The main aims of the work at issue were, as follows: to discover the compositional-technical characteristics of the symphonic creations of the contemporary Slovenian composer Lojze Lebič (1934), and to bring to light individual compositional procedures and strategies, as well as the intellectual basis they originate from. This synchronous cross section of the composer's work is complemented by a diachronic one, since the research project also wants to give an answer to the question of changes these characteristics experienced over longer periods of time: from the early Symfonieta (1960), to the last analysed work, Music for Orchestra – Cantico I (1997). The scheme of the work, which comprises five chapters, follows Nattiez's instructions that within the “total musical fact” one can discover three levels: the poetic, representing the compositional process, the immanent, representing the “text”, i.e. the musical composition itself, whereas the aesthetic sets in through the act of perception.*

*The introductory chapter tries to define the term “symphonic”, bringing up all the dilemmas that have, with the disintegration of traditional genres, appeared in the 20<sup>th</sup> century. After discussing the main literature (H. Danuser, C. Dahlhaus, G. Mayer) that deals with the problems of genre, one comes to the conclusion that, when trying to define genre, one has to find a way out by making use of several criteria: the criterion of instrumentation or rather setting, the criterion of form, and, as their sum total, the specific “character” of symphonic compositions. According to these, the following works of Lebič can be classified as symphonic: Symfonieta, Sentences, Korant, Nicina, Voices, Tangram, Overture for three instrumental groups, Queensland Music, Symphony with an organ, Music for Orchestra – Cantico I, whereas three vocal-instrumental compositions – Burnt Grass, November Songs, and Myths and Apocryphs – appear to be “problematic”. The latter works are also set for symphony orchestra, and they reveal a “symphonic way of thinking” with that typical, symphonic flow, full of contrasts. However, they were eliminated from further treatment, since their analyses would have proceeded in an essentially different manner: it would have been necessary to take into account the links between the text and its setting as well.*

*The next chapter brings the elucidation of the composer's “explicit” poetics as to be found in his notes and reflections on his own work and individual creations. The analysis of such contributions shows that the composer's autopoetics is characterized by numerous pairs of tension: (1) his compositional process seems to be caught between “the logic of reason and the logic of the heart”, which means that the essence of music appears to him as being an irreconcilable conflict between the mathematically or rather*

objectively definable (in the nature of things, physically explicable) and the transcendently unutterable, since music is on one hand “a matter of relations, of proportions we listen to as something logical”, whereas on the other it can be understood as “a reflection of a higher order” or as “sonorous metaphysics”; (2) the composer understands music as an autonomous art without any informational function, nevertheless admitting that it “should regain more of its narrational powers, i.e. its grammar and syntax should be reevaluated”; (3) dialectical seems to be also Lebič’s relation between his attachment to his native Carinthia and its landscape, and his openmindedness regarding the newest trends abroad, beyond the borders of his native country; (4) all these seeming discrepancies lead to the question of the composer’s stylistic orientation characterized by his typical faithfulness to modernism, although towards the end of the seventies, and in spite of rejecting fashionable postmodernism, he does not find it sensible to go on making “irreconcilable divisions between old and new”, whereas his music becomes torn between primary archetypal patterns and the topical present. All these oscillations, torn states of mind and dialectical relations represent the rhizomes of the composer’s creative imagination. However, for understanding Lebič’s works, more than these extremes themselves, those principles are of importance in accordance with which all these tensions are resolved and balanced. The composer’s main efforts lie namely in the search of a middle, golden course, while faithfulness to ethos and trust in archetypal patterns remain his greatest willing helpers. As regards his understanding of music, high ethical standards are those which, as deeds of love and grace, reveal themselves in his hard and careful endeavours as well as in his trust in the spiritual values of creative work, whereas archetypal patterns mark the formal structure and expressiveness of the composer’s creations.

The composer’s curriculum vitae is given in the third chapter. Taking into account explicit, individual “stations”, three creative periods can be established: (1) years of search, of freeing oneself from “home life” and tradition (1952–1971), (2) period of modernistic syntheses (1972–1981/85), and (3) period of individual expressiveness and intellectual purification (1985–). This is the periodization followed in the main part of the work comprising analyses of ten Lebič’s symphonic creations; the methodological tools used are continuously not the same, since only chronological penetration into single movements of the works in question can pave the way for discovering the laws of change that govern the composer’s poetics, his compositional procedures and techniques. Therefore, each of the analyses focuses upon its characteristic trait, crucial for the very work chosen, while, through the broad picture, the common characteristics of Lebič’s symphonic works become gradually visible.

The final synthesis, possible only after all of the analyses have been undertaken, brings the confirmation of numerous pairs of tension that can be reduced to three main spheres of problems. The first, represents the composer’s dividedness between rational plans and the spirituality of music; initially, the composer makes a rational scheme of the work, whereas during the compositional process intuitive ideas are given green light to trespass the carefully planned structure, so that ethos can mediate between the two – the “mathematically disciplined” reason and the intuitiveness of the “heart”. The next round of problems has its origins in the divide between the narrativeness of the flow of music and the immanently musical solutions: although the composer doubts about the ability of music to communicate messages, his works are infused with high ethical contents in such a way that musical solutions are described by poetic mottos, extramusical ideas translated into immanently musical logic, the whole marked with a unifying semantic loop or

that, because of contrasting musical contexts, explicitly semantic splinters can be extracted from his works. The third problem is that of defining the composer's works stylistically. Whereas the musical material, numerous compositional procedures and emphasized ethicalness appear to be typical of modernistic expressiveness, his formal principles follow premodern, and even archetypal patterns of tripartiteness, sinuous formations, as well as the practice of "announcements" and "comebacks"; however, the confrontation (or: parallel construction) of both styles ("worlds"), which is most evident in the above-mentioned splinters, is already a harbinger of postmodern influences. That is why an unambiguous stylistic definition of Lebič's symphonic creations comes to be practically impossible. The composer himself emphasizes his fidelity to modernism, while at the same time feeling bound to the great traditions of West European art music, so that in his aesthetic proclamations he is firmly negative only as regards postmodernism. Lebič's repudiation of postmodernism originates above all from its unethicalness: from the crumbling of values, loss of focus and points of orientation, the end of "great stories", to the implosion of the popular and the highly artistic, and the general levelling out of everything and anything. On such an ethical level the composer distances himself from postmodernism. However, his poetics is receptive to postmodern semantisation that arises from the construction of parallel worlds. Lebič is therefore a typical modernist who is aware of the fact of living in postmodern times which, nevertheless, do exert influence upon him.

The conclusion brings out the thought that all these numerous cases of dividedness and pairs of tension constitute the essence of Lebič's music which grows out of them either in a conquering or harmonizing way. Such pairs are linked and interwoven between themselves, thus creating a thick network that spreads over all levels of musical production and reception; for understanding the ways they "operate", "harmonizers" are of utmost importance, since they represent those elements that mediate between diametrically opposed possibilities, for the composer – in spite of great inner conflicts raging in him or just because of them – is bound to find a middle, "golden" course beyond any extremes. In the foreground, there is this characteristically dialectical play or rather game: between two conflicting elements the third mediates and traces a "safe" course. This and such dialectics seem to possess metaphysical dimensions, since seeming discrepancies appear to be regulated by a superior ethical principle that, in its understanding of music, shows itself to be – "spiritual".

*Defended on September 3, 2002 Faculty of Arts, University of Ljubljana*



## Imensko kazalo Index

Adamič, Emil	120, 123
Adorno, Theodor W.	28
Andreis, Josip	107
Avguštin iz Hipona	97, 98, 100
Bach, Johann Sebastian	7, 8, 13–15, 23, 25, 51,
Bahr, Hermann	39
Barthes, Roland	37
Bartók, Béla	86
Baudrillard, Jean	31, 36, 37
Bazilij Veliki	102
Beethoven, Ludwig van	7, 72, 107
Bergson, Henri	100
Berlioz, Hector	100
Berry, Wallace	23, 55–58, 66
Bohorič, Adam	87
Borges, Jorge Luis	37
Brahms, Johannes	11, 54
Bregman, Albert	S. 28
Brockmeier, Jens	25, 26
Brown, John Gracen	87
Bujic, Bojan	24
Caccini, Giulio	7
Cage, John	34
Carpenter, Patricia	99
Chopin, Fryderyk	7, 9, 54,
Cook, Nicholas	20, 24, 28, 41
Couperin, François	7
Cvetko, Dragotin	32, 39, 105, 107, 108
Czerny, Carl	22
Dahlhaus, Carl	22, 29, 98, 131, 133
Danuser, Hermann	32, 34, 131, 133
Derrida, Jacques	37
Dev, Oskar	120, 123
Dolar, Janez Krstnik	111
Dunsby, Jonathan	27
Eggebrecht, Hans Heinrich	24, 27
Etter, Brian K.	33
Faltin, Peter	28
Ficino, Marsilio	12
Flejšman, Jurij	125, 128
Forkel, Johann Nikolaus	28
Frelih, Darja	110

Gallus, Jacobus	108, 111
Gerbič, Fran	121, 123
Gnidovec, Innocenc	118
Habermas, Jürgen	31, 34, 39, 40
Harnoncourt, Philipp	102
Haydn, Joseph	107
Heckman, Harald	110
Horacij (Quintus Horatius Flaccus)	87
Hren, Tomaž	111
Hribar, Angelik	125, 128
Hribar, Tine	41
Hübner, Kurt	24
Husserl, Edmund	37, 98–100
Illofsky, Rafael	118
Ingarden, Roman	101
Ipavec, Benjamin	120, 123
Ipavec, Gustav	125, 128
Ipavec, Josip	120, 123
Ivančič, Amando	118
Jackendoff, Ray	23
Jameson, Fredric	31, 32, 34, 36–38
Janez Evangelist	102
Jencks, Charles	31, 32, 35, 38
Jezus	97, 98, 101
Joyce, James	36
Karbusicky, Vladimir	28
Keil, Klaus	109, 110
Kerman, Joseph	19
Kirnberger, Johann Philipp	21
Kivy, Peter	5, 13–15, 16
Klemenčič, Ivan	32, 40, 108, 109
Klemenčič, Rafael	118
Klotz, Heinrich	38
Koch, Heinrich Christoph	23
Kogoj, Marij	121, 124
Kompridis, Nikolas	38
Kos, Janko	31, 36
Krek, Gojmir	43–54, 119–124
Krek, Uroš	85–95
Kumar, Aldo	42
Lagkhner, Daniel	111
Lajovic, Anton	120, 123
LaRue, Jan	23
Lebič, Lojze	32, 37, 40–42, 131–135
Lerdahl, Fred	23

Lesure, François	107, 108
Levinson, Jerrold	13
Lévi-Strauss, Claude	19, 24–26, 28, 29
Lewin, David	27, 28
Listenius, Nikolaus	101
Lodge, David	33
Lomax, Alan	27
Loparnik, Borut	39, 40
Lyotard, Jean-François	31, 34, 38–40
Mahler, Gustav	36
Man, Paul de	37
Mantuani, Josip	111
Mark, Thomas Carson	5, 9–11, 15, 16
Martin, Frank	90–92
Marx, Adolf Bernhard	20–23, 28
Mašek, Gašper	118
Mašek, Kamilo	118
Mattheson, Johann	21
Mayer, Günter	131, 133
McHale, Brian	31, 37
Mendelssohn Bartholdy, Felix	54
Messiaen, Olivier	100
Meyer, Leonard B.	28
Mihevc, Marko	40, 41, 42
Mikš, Josef	118
Mirk, Vasilij	121, 123
Motte-Haber, Helga de la	34
Muršič, Rajko	41
Musorgski, Modest Petrovič	82, 83
Nattiez, Jean-Jacques	27
Nettl, Bruno	26
Nietzsche, Friedrich	34
Osterc, Slavko	55
Parma, Viktor	120, 123
Pasler, Jann	32
Pavčič, Josip	121, 123
Platon	12, 13
Poliziano, Angelo	12
Posch, Isaac	111
Prenner, Georgius	111
Procházka, Josip	120, 123
Prokofjev, Sergej Sergejevič	72
Puliti, Gabriello	111
Rameau, Jean-Philippe	20
Ravnik, Janko	121, 123

Reicha, Antoine	22
Riepel, Joseph	20–23, 28
Rumpler, Helmut	119, 121
Samson, Jim	20
Savin, Risto	120, 123
Schilling, Gustav	102
Schmidt, Lothar	23
Schönberg, Arnold	33
Schreiber, Johann	118
Schubert, Franz	9, 54
Schumann, Robert	54
Schwentner, Lavoslav	119, 122
Schwerdt, Leopold Ferdinand	111, 118
Scruton, Roger	5
Srebotnjak, Alojz	40
Stefanija, Leon	32, 40, 41
Stockhausen, Karlheinz	38
Strauss, Richard	40
Stravinski, Igor Fjodorovič	33, 72
Striccus, Wolfgang	111
Škulj, Edo	111
Šostakovič, Dmitrij	69–83
Tadday, Ulrich	25
Thaler, Lotte	23
Tinctoris, Johannes	101
Tomlinson, Gary	5, 11, 12, 16
Ugolini, Baccio	12
Vilhar, Miroslav	125, 128
Wagner, Richard	13, 100
Weiss, Josip Ludvik	125, 128
Williams, Alastair	28
Wratny, Venceslav	111, 117, 118
Zbikowski, Lawrence	27
Zepič, Ludvik	108
Zupan, Jakob Frančišek	111
Žebre, Demetrij	55–66





Muzikološki zbornik \* Musicological Annual  
XXXVIII / 2002

Izdal **Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani**  
Tisk **Tiskarna Littera picta**

Ljubljana 2002