

Leon Stefanija

Satira v glasbi

Ključne besede: satira, glasba, pomenoslovje glasbe

Namen in vsebina prispevka

Namen prispevka je podati vsebinski obseg satire v glasbi in nenazadnje njen »domet«. Besedilo je razmejeno na šest poglavij. Uvodnemu komentarju (*Pomenskost glasbe*) in orisu zgodovinskih okoliščin o pomenskosti glasbe (*Zgodovinske okoliščine*), mimo katere ne kaže iskati opredelitve specifičnih žanrov, kot je v nadaljevanju opredeljena satira v glasbi, je podan strnjen prikaz področij v glasbi, vezanih na satiro (*Satira v glasbi: žanr med zvrstmi z besedilom in »čisto« glasbo*). V četrtem delu so podani trije primeri satire v glasbi 20. stoletja (*Značilnosti satire v glasbi*), iz katerih je v zadnjem, petem poglavju izpeljana tipologija satire v glasbi (*Tipi ali izvodi satire v glasbi*).

Pomenskost glasbe – iztočnica

Vsaka doba prinaša svoje poglede na glasbeno povednost. Da glasba mimo lastne oblikovnosti sploh nekaj izraža, je postalo sumljivo samo za zgodovinski hip, in to okrog sredine 19. stoletja, ko je Eduard Hanslick v spisu *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) nekoliko nerodno, zato pa zelo gorečno značilnosti larpurlartistične poetike glasbe pripisal tudi recepcijskim pričakovanjem: ko je nasproti »gnili« estetiki občutkov poudaril »specifično glasbeno« kot glavno in edino relevantno estetsko merilo rekoč: »Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.« (Hanslick, 1922, 59) Seveda se tudi prej in kasneje pojavlja fascinacija nad »specifično glasbenim«. Posebnosti glasbenega, tesno navezani na pojem *harmonije* in njegove različne filozofske, duhovne, politične in praktične pomene (prim. Spitzer, 1963), je v glasbi Zahoda mogoče slediti kot nizu »modernizmov«: praviloma najprej v obliki kritike novih glasbenih vrednot, s katerimi glasba krši *družbeno primerne* normative, ki postopoma dobivajo vlogo *nove* tradicije. Tako je na primer Timotej iz Mileta, poosebljenje antičnega *nenravnega* modernizma, kljub »sprevrženemu mravljinčenju« melodije (*ektrapelous myrmekias*; Barker, 1984, 236–237) – izrazito instrumentalno zasnovanega glasbenega toka – sčasoma vendarle postal »children's

classics« (Barker, 1984, 97). A se je podobna zgodba kasneje večkrat ponovila: do 18. stoletja se je vrsta zlasti cerkvenih avtorjev ravnala kot Avrelij Avguštin, ki se je kesal, da je včasih »bolj ganjen zaradi samega petja kakor zaradi vsebine petja« (*Confessiones*, X, 33, 50). Po prvi svetovni vojni se je klobčič vrednot domala v celoti zapletel: če je Ferruccio Busoni v javnem pismu Fritzu Windischu, organizatorju koncertov v Berlinu, zapisal, da »[o]bstaja umetnost, ki je »onstran dobrega in zlega« in ki v vsakem obdobju ostane velika umetnost«, je skoraj v isti sapi moral dodati zgovorno anekdoto:

Perzijskega šaha so ob obisku v meglenem Londonu vprašali, ali res v njegovi deželi častijo sonce. Šah naj bi jim odvrnil, da če bi tudi oni poznali sonce, bi ga nedvomno častili (Busoni, 1922, 344, 346).

Stefan Kunze večkrat nagovori glasbo od 19. stoletja naprej z utemeljeno domnevo o »pustolovščini avtonomne glasbe« (Kunze, 1998), ki jo je tako glasno začrtal Hanslick, da se danes, po izkušnji različnih modernizmov in postmoderne, ne zdi vprašljiva. Trditev, da je pač specifično glasbeno vselej mogoče opredeliti na ravni glasbenega gradiva, je v enaki meri samoumevna kot problematična. Vsaj od razmaha elektroakustične in elektronske glasbe v petdesetih letih 20. stoletja ni vprašljivo, da glasbeno gradivo ni samo ton, temveč celoten zvočni svet; ne govorimo o umetnosti *urejevanja tonov*, temveč o *oblikovanju zvoka*. Pri tem se pomenska *krhkost* zvočnega sveta, kakor ji sledimo recimo v zvočnih pokrajinah futuristov, stohastične glasbe, spektralne glasbe, nove kompleksnosti ali algoritemske kompozicije, zdi »najnaprednejše«, najbolj izključujoče nasprotje *estetski banalnosti* popevke, narodnozabavne glasbe, etno glasbe, plesne elektronske glasbe ali kake druge poenostavljeno *klišijske* oblikovnosti glasbenega stavka. In »sedimentirani duh« časa, kot se je glasila priljubljena krilatica T. W. Adorna, ki naj bi se razkrival skozi »glasbeno gradivo«, danes nekako nima prepričljive alternativne interpretacije. Najsi estetsko vrednost glasbe razlagajo *kontekstualno* (kot določeno funkcijo, časovno in pomensko zamejeno z nizom spremenljivk) ali *substančno* (kot univerzalijo, ki kljubuje pragmatičnim spremenljivkam v imenu neke nadčasnosti): poleg »avtonomije glasbe« je »avtonomija poslušalca« tista, ki premika jeziček na tehtnici med različnimi *osvetlitvami* glasbenega pomena. In če je na prvi pogled videti, da je na obnebj, kjer je »umetnost teorije enako destabilizirana kot teorija umetnosti« (Ferneyhough, 1995, 76), kar naenkrat več različnih sonc, ki da jih lahko posamezniki po lastni volji izbiramo in častimo iz svojih morda meglenih kotlin, ni pravzaprav videti utemeljenega razloga, da tega imaginarija razlik ne bi mogli videti kot umišljeno galaksijo zrcal, kjer v resnici niti ne gre za različna sonca, temveč za različne »toplomere« sončnih žarkov.

Z drugimi besedami, v mimetični teoriji o glasbi, ki je do razsvetljenega 18. stoletja vezana na tolmačenja tonskega sistema po analogijah z »abstraktno« aritmetiko, se v novoveški glasbeni praksi Zahoda, osrediščeni v zamisli o *lepih umetnostih*, vedno

bolj poudarja »počlovečeno«, »retorično«, vedno bolj »hermenevtično« navdihnjeno videnje tonskega sistema. In konec koncev: glasba naj bo to, kar določi skladatelj, iznajditelj in usklajevalec zvokov. Pomenskost glasbe je seveda precej odvisna od tega, kar pošiljatelj »sporočila v steklenici« nameni prejemniku, vendar tudi od tega, kar prejemnik sliši, zmore ali želi slišati. V tem okolju je seveda razmeroma preprosto poslušati Mozartov *Requiem* v dvigalu luksuznega hotela v Kairu, množico skladb, navdihnjenih z ritmi avstralskih aboriginov, na ekskluzivnem festivalu sodobne akademske elektroakustične glasbe, Schönbergove dodekafonske *Variacije za orkester*, op. 31 v cenemem trilerju in ...

Zgodovinske domneve

in razumeti (vsaj drugo Gervèsovo knjigo) srednjeveške pesnitve *Le Roman de Fauvel*, za katerega je nekaj (pet, morda sedem, gl. Leech-Wilkinson, 1995) uglasbitev prispeval tedaj eden najbolj znamenitih glasbenikov Philippe de Vitry (1291–1361), kot eno prvih tudi glasbenih satir. Šlo je za delo, s katerim se začne ars nova – pravicata modernistična revolucija v glasbenih izrazilih v primerjavi z zadržano ars antiquo.

Zgodovinsko je vsekakor eden prvih glasbenih pomnikov politične satire *admonitio regum ali »priporočila kraljem«*, ki se je v daljši verziji ohranila s 169 skladbami. Toda mimo vsebinskih, sicer vsekakor pomembnih podrobnosti je smiselno *Le Roman de Fauvel* razumeti kot satiro s širše zgodovinske perspektive. V vplivnem enciklopedičnem glasbenoteoretskem spisu 14. stoletja, *Speculum musice* Jakoba iz Liègea (edinem viru o »sporu« med staro in novo umetnostjo tistega časa), je v zadnjem poglavju opisana tudi ustvarjalna praksa ars nove:

Morda bodo nekateri menili, da je moderna umetnost popolnejša od stare, ker je subtilnejša in zapletenejša: subtilnejša zato, ker sega dlje od starejše umetnosti in ustvarja nove dodatke na njenih temeljih; [...] drugi menijo ravno nasprotno. Sodijo, da je glasba popolnejša, če natančneje sledi temeljnemu načelom in čim manjkrat odstopa od njih. Umetnost menzuralne glasbe temelji na popolnosti [perfektnosti] – v tem se strinjajo tako stari kot moderni –, torej je umetnost, ki uporablja več perfektnih [notnih] vrednosti, popolnejša. Umetnost, ki to počne, je *ars antiqua* [...] Če smo rekli, da je ars nova bolj subtilna v primerjavi z *ars antiquo*, in to lahko v bistvu sprejmemo, ne moremo trditi, da je tudi bolj popolna [perfektna]. Ni vsakršna subtilnost izboljšava. [...] Ravno tako smo rekli, da je ars nova zapletenejša od ars antique. Samo na osnovi tega vendarle ne gre trditi, da je popolnejša (Weiss, Taruskin, 1984, 69–70).

Papež Janez XXII. je v svoji *Docta sanctorum Patrum* (1325) podobno grajal *nepopolnost* glasbe, ki jo je prinesla ars nova:

Glasba bogoslužja je [z glasbo *ars nove*] motena zaradi hitrih not. Melodijo prekrivajo s hoketi, izkrivljajo jo z diskanti in razvlačijo muziko z zgornjimi linijami, sestavljenimi iz posvetnih pesmi. [...] Glasovi se nenehno gibljejo sem ter tja, omamljajo uho, ne pa pomirjajo. [...] Lahko povsem ignorirajo cerkvene moduse, ki se [v novi glasbi] že ne razlikujejo med seboj, kar dodobra izrabljajo pri dolgovezenju svojih not.

Naša želja ni prepovedati občasne uporabe nekaterih konsonanc [...], ki povečujejo lepoto melodije. Ti intervali se lahko pojo nad cerkvenimi napevi, vendar tako, da celota napeva ostane nedotaknjena in da se ne spremeni nič, kar je predpisano.

Očitki zoper glasbenoteoretska merila se pri Jakobu iz Liègea in papežu Janezu XXII. kažejo kot *zagovor* razumsko uveljavljenih normativov ob uvajanju novih estetskih idealov: ars antiqua zagovarja teološko utemeljeno *spodobnost*, ars nova bolj humanistično občuteno vrednoto glasbene *subtilnosti*. Glavni pojem spotike – začrtane ob diskusiji o *popolnosti*, *subtilnosti*, *svobodi* in *stabilnosti* – je seveda *harmonija*. Polemika o njej v tem obdobju razkriva globlji zasuk pojmovanja. Jakob iz Liègea je okrog leta 1320 zagovarjal glasbeno tradicijo *starih* kot *dobro* tradicijo *znanosti o harmoniji*; pojmoval jo je enako kot na primer Boetij v 6. stoletju. Oba avtorja harmonije nista opredelila kot *zmožnosti umevanja* (*facultas comprehendendi*) razlik med višinami tonov, kakor jo je sicer opredelil Ptolomej že v 2. stoletju, temveč sta jo označila kot *zmožnost presojanja* (*facultas perpendens*: zmožnost tehtanja, preudarjanja, premisleka) učinkovitosti glasbenega stavka (prim. Riethmüller, 1985, 81–87). *Harmonija* v tem obdobju torej ni predmet samo racionalnega premisleka, aritmetične *nóeme*, ki si jo je prisvojila cerkvena teorija glasbe z glavno avtoriteto v Boetiju, temveč je hkrati tudi »teorija afektov na racionalni podlagi [...] moralnega pojmovanja glasbe« (Schäpfke, 1964, 200). Resda je sorodni glasbenoteoretski tematiki mogoče slediti tudi v antiki. Vendar se v 14. stoletju začne odvijati klobčič pomenskih plasti glasbe in njenih družbenih vlog, ki zaznamuje vso novoveško glasbeno teorijo in prakso v precej bolj oprijemljivih podobah.

Če na najširši ravni poskusimo očrtati klobčič pomenskih plasti, h katerim se obrača glasba, je treba v prvi vrsti opazovati pomenske plasti v okviru institucionalnega pomika v umevanju glasbe: skozi srednjeveško zapuščino dodobra zasidrana v kvadrivij, se od 15. stoletja naprej vedno bolj približuje disciplinam trivija. Tako se je ob prelomu v 15. stoletje Johannes Ciconia spraševal:

Kdo med starimi avtorji je, po zgledih umetnosti gramatike, odkril vzporednice glasbene deklinacije, kakor jih vsebujejo napevi? Ali pa, kdo je

to slišal? Kdo bi verjel, da glasba prav tako pozna deklinacije kakor gramatika; *genera* in *vrste* (Ciconia, 1993, 362)?

Ciconia je v traktatu *Nova musica*, ki je nastal okoli leta 1400, s temi besedami upravičeval glasbo kot določen *jezik*, ki ni bil teoretsko nov, ampak je imel poprej obrobno vlogo znotraj glasbene teorije. Naslov njegovega dela torej upravičuje novo epistemologijo umevanja glasbe. Pripomnil je namreč, da želi popraviti neobzirnost »starih«, zakaj želel je odpreti pot, da

lahko nova glasba raste [...], tako da obenem ohranja izgovorjavo in staro znanost, in ker bo to, kar bo oživljeno, bolje urejeno, lahko označimo kot novo (Ciconia, 1993, 52–55).

Iz Ciconievega pričevanja je mogoče razbrati, da se je v tem obdobju poudarek pri izvajanju kompozicijskih pravil dodobra spremenil. Namesto *popolnosti*, ki jo je Jakob iz Liègea upravičeval s teološkega stališča kot odliko stare muzike in jo je zagovarjal s stališča aritmetične, se pravi kvadrivalne discipline, so tedanji »modernisti« iskali »nov občutek odgovornosti, kjer se pot h Kristusu ne delegira kleru, temveč išče v sebi« (Möller, 1991, 339), predvsem s pomočjo trivija, sprva (v srednjem veku) slovnice in nato (zlasti v 16. in 17. stoletju) retorike. Seveda pa v ožjem smislu do sredine 18. stoletja, v širšem pa do začetka 19. stoletja glasba ostaja zlasti v okviru »pripovedi« tega, kot je posrečeno strnil muzikolog C. Dahlhaus, kar je »od Boga in narave dano in predpisano«: »von Gott und der Natur Gegebene oder Vorgezeichnete« (Dahlhaus, 1966, 112). Ta vzvod, kjer se glasba »poslovi« od harmonije sveta, da bi sama postala v duhu romantizma razumljen (skoraj povsem ohranjen v današnjem smislu: kot *zamaknjen* in *zamikajoč*) »svet zase«, je lepo začrtal Christian Kaden (1992) kot proces »pojezikovljenja« [Versprachlichung] in »počlovečenja« [Vermenschlichung]: s posnemanjem afektov in strasti, podrejanjem poetični besedi, odvrnitvijo od srednjeveško-ontološkega utemeljevanja (zavoljo katerega je videti, da sovpadajo »kozmos, človekova duša in glasba {kot} pojavne oblike enakih matematičnih razmerij«) in vedno močnejšim obračanjem k »retorično-empirični ravni«.

Prav ta »retorično-empirična« raven glasbene povednosti, ki je postala tem bolj mikavna, čim bolj si je glasba sama zastavljala pravila in se odmikala utečenim normativom, je glasbi med drugim odprla možnost estetskega *izrekanja*, tudi satiričnega, dejstvo pa je, da v prvi vrsti zlasti v povezavi z besedilom.

Satira v glasbi: žanr med zvrstmi z besedilom in »čisto« glasbo

Vrsta muzikoloških študij, ki se izrecno ukvarja s satiro v glasbi, obravnava vokalno glasbo, zlasti pesmi in opero. Na tem mestu bi mogli odpreti pravcato galerijo satiričnih podob, povezanih z glasbo. Galerija bi (p)ostala pregled žanrskega uveljavljanja različnih domislic. Podobno kot za literarno satiro zapiše Charles Knight, namreč velja tudi za glasbeno satiro: »Satira je predgenerična. Sama ni zvrst, temveč izrablja druge zvrsti« (Knight, 2004, 4).

Kot »predgenerična« je satira v glasbi toliko bolj izmuzljiva zato, ker se glasbene oblike prvič v zgodovini znajdejo bolj natančno razmejene po zvrsteh komajda v tretjem zvezku *Syntagma musicum* (1619) Michaela Praetoriusa, krovno deljene na skladbe »z besedilom« in »brez besedila«. In tudi sodobno glasbeno oblikoslovje, ki je dobilo ime v tridesetih letih 19. stoletja in se kasneje omejilo na učbeniško zvrst o značilnostih glasbenih del, se že v obdobju okrog prve svetovne vojne sooči z razvejanjem glasbenih del na vrsto poetološko primerljivih, estetsko pa komajda kako med seboj povezljivih struktur glasbenega toka. Literatura o glasbenih oblikah ne prinaša jasnih meril, po katerih bi mogli satiro v glasbi ločiti od programsko v naslovu nakazanih žanrskih skladb. Tako je težko kaj dodati Tiedemannovi ugotovitvi:

Če skušamo v absolutni glasbi poiskati dela, v katerih se je zbralo komično, zabavno, humor ali ironija, šala ali posmeh, naletimo na naslednje naslove skladb: scherzando, scherzo, groteska, humoreska, burleska, capriccio. Te skladbe presenečajo s posebnimi kompozicijskimi domisleki in živijo s kopičenjem protislovij znotraj svojih glasbenih moči, to pomeni: merijo v glavnem na metrične, ritmične, melodične, harmonske, instrumentacijsko-barvne in dinamične učinke presenečenja. Ta kopičenja protislovij razlagajo tudi njihovo izrazno vsebinsko zgradbo, ki večinoma temelji na živahni menjavi vzdušja. Gre za karakterne skladbe, ki sodijo k večdelnim cikličnim oblikam: pesemska oblika, rondo, tema z variacijami. Le pod naslovom Capriccio se skrivajo tudi druge oblike do tridelnega klavirskega koncerta (na primer I. Stravinski: *Capriccio* iz l. 1929) (Tiedemann, 1967, 322).

In Jakob iz Liègea je denimo v kritiki tedaj nove glasbe, kakršno prinaša *Roman de Fauvel*, »prej skušal podati satirične podobe kakor pa dejansko stvarno kritizirati« (Hentschel, 2001, 119), ko se je v *Speculum musicae* obregnil ob »neumnost pevcev«:

Oni pojejo vse preveč bujno in množijo glasove na odvečen način. Nekateri med njimi preveč hoketirajo, lomijo, režejo in preveč delijo glasove s konsonancami; in skačejo [v melodiji] na neprimernih mestih, odskakujejo in kričijo, cvilijo in lajajo tako, kakor to počno psi, in se brezglavo pasejo

po nezdružljivem in polomljenem nemiru, uporabljajoč naravi oddaljene harmonije (*Speculum musicae*, VII, IX/9).

Težko bi našli lepše spremne besede za poslušanje glasbe ars nove, denimo de Vitryjevega moteta *Garrit Gallus flendo dolorose/In nova fert animus*, s kompleksno zasnovano ritmično strukturo (*talea*), koloracijo, uporabo pavz, pasaž kratkih tonov ter s križanjem glasov.

Toda enako težko bi zamejili tovrstno kompozicijsko prakso, ki uporablja »naravi oddaljene harmonije«, na satiro. Pravzaprav bi bil zelo obsežen seznam del, za katera velja Tiedemannovo merilo, ki izhaja iz »kopičenja protislovij znotraj svojih glasbenih moči« ali, z drugimi besedami, iz odstopanja od normativov določenega sloga, zvrsti ali utečenega načina strukturiranja ter izvajanja glasbenega toka. Ne gre namreč za postopek, ki bi se navezoval samo na satiro. Gre za ustvarjalno načelo, ki prežema zgodovino glasbe Zahoda in ga ni mogoče zamejiti na določeno zvrst, pa tudi ne žanr glasbe. Vselej je odvisno od opredeljenosti »narave« glasbenega, ki jo v nadaljnjem podrobneje prikazujejo izbrani zgodovinski primeri, na različne načine povezani s satiro.

V obdobju *ars subtilior* (Günther, 1963, 105–20) ali *manirizma* (Apel, 1950, 10–13), oznaki za »osrednjo tradicijo« poznega 14. stoletja (Strohm, 1993, 35), v kateri se je razrašala predvsem posvetna *harmonija*, sta kot kompozicijski novosti izstopala *subtilitas* ritmike in *dulcitus* harmonskega ustroja (Eggebrecht, 1991, 181). Estetski označbi *subtilitas* in *dulcitus* (prim. še Strohm, 1993, 39) kaže razumeti kot poetološki smerokaz spreminjanja izhodiščne točke izvajanja »narave« glasbe: ob aritmetičnih zakonitostih in glasbeni gramatiki so postajale pomembne tudi *avtorske finese*, po katerih se je posamezna *harmonija* ločevala od drugih. Sprememba »narave« glasbe v 16. stoletju (poleg Kaden, 1992 prim. še Riethmüller, 1985) je Heinrichu Glareanu dopuščala, da je v utemeljitvenem spisu sistema modusov, kot ga poznamo danes, v zadnjem poglavju spisa *Dodecachordon* (1547) dodal »še eno poglavje, ki govori o geniju symphonietae«, o *genialnosti* skladatelja. Glarean je Josquina des Preza označil kot »daleč najeminentnejšega« skladatelja po »značaju«, »vestnosti« in obsežnosti opusa – »razen«, pristavi, »če me občutek vara«. Kljub »zahtevani zmernosti in s študijem pridobljeni presodnosti«, meni Glarean, Josquin v nekaterih skladbah in »na nekaterih mestih ni trezno potisnil silnih vzgibov svojega svobodnega temperamenta«. Glarean poudarja, »s kolikšno močjo pasije in s koliko majestetičnosti« naj bi skladatelj ugledal besedilo, občudujoč skladateljevo *spretnost* (*ingenium*) kombiniranja kompozicijskih pravil. Prav avtorska *spretnost* skladatelja naj bi ga vodila pri ustvarjanju, kot recimo ob motetu *De profundis*:

očitno zaradi nezmerne ljubezni do novosti in čezmerne vnetosti za pridobitev male slave zaradi nenavadnosti, kar je pomanjkljivost, ki so ji vdani

v glavnem bolj talentirani profesorji umetnosti [...]. Kljub nenavadnemu postopku [...] pa je jasno, da zaradi moči njegovega temperamenta očitek starih glasbenikov, namreč očitek prehoda »od dorskega v frigijski« [modus], zanj, ki je ta prehod tako spretno izpeljal brez najmanjše žalitve ušesa, ne bi mogel veljati (Strunk, 1950, 33).

Širitev funkcij glasbe v družbi (ali bolje, njihovo priznavanje) vedno bolj širijo »naravo« glasbe, umetnosti, za katero

ne umanjka dobrega duha, po katerem je [skladateljev genij] mogoče preizpraševati in sprejemati. Med [skladatelji] obstajajo taki [...], ki objavljajo le, da bi pokazali svoje izdelke [...], drugi to počno, da bi zabavali druge, za vajo mladini, tretji spet, da bi podpirali veličastnost cerkvene pesmi. Nadalje je najti take [skladatelje], ki v tej umetnosti olajšajo svojo nujo, in teh je veliko (Strunk, 1950, 33).

Ustvarjalna *nuja*, ki vodi skladatelje, se kljub naraščajočemu individualizmu v ožjem smislu do konca 18. in v širšem do začetka 20. stoletja ne izmakne različnim »funkcijskim prisilam« – pragmatičnim, glasbenoteoretskim, estetskim in splošno kulturnim –, ki spremljajo vsakdan glasbenikov in ponujajo okvir, znotraj katerega nastajajo različne satirično naravnane skladbe, kot so motet *Probitate/Probitando* Petrusa Wilhelma de Grudenza (o. 1400–o. 1480) ali *Die zeit, so jetz vorhanden ist* Orlanda di Lassa (1532–1594), nekatere iz večinoma posvetnih pesmi Ludwiga Senfla (o. 1486–1543) in nekatere t. i. *Spruchgedichte* Hansa Sachsa (1494–1576), nekatere frottole, tudi mascherate, iz katerih slogovno črpa glavnina renesančnih madrigalov in zlasti nekaterih beneških pesmi (torej pesmi dežele, kjer je *Discorso sopra la materia della satira* Francesca Sansovina l. 1560 »začrtal meje žanra, ki je bil v osnovi zasnovan z mrežo povezav med literarnim toposom in tonom« (Feldman, 1995, 14). Satira, povezana z glasbo, bi od obdobja baroka naprej morala zajemati vsaj naslednja, na tem mestu zgolj nakazana in nikakor celovito sistematizirana področja obravnave:

- *satirična glasbenogledališka dela*, kot so npr. opera *Il Girello* Jacopa Melanija (1623–1676), znamenita »kavna« kantata (*Schweigt stille, plaudert nicht*, BWV 211) J. S. Bacha ali pa *Der Schulmeister* G. Ph. Telemanna, *The Beggar's opera* Johna Gaya (1685–1732), *Patience* (ali *Bunthorne's Bride*, 1981) Arthurja Sullivana, in mojstrovin 20. stoletja, kot je *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) Clauda Debussyja, *Ariadna na Naksosu* (1916) ali pa *Capriccio* (1941) Richarda Straussa, *Zgodba o vojaku* (1918) in *Razuzdančevega življenja* (1951) Igorja Stravinskega, opere *La naissance de la lyre* (1925) Alberta Roussela, *satiričnega »bavarskega gledališča sveta« Astutuli* (1953) ali »trionfo« *Carmina Burana* Carla Orffa (1895–1982), *Le grand macabre* (1996) Györgyja Ligetija, glasbeno-scensko »moraliteto« *FAUVEL '86* Lojzeta Lebiča (1934);

- *glasbene zvrsti, povezane s satiro*, kot je a) na glasbenogledališkem področju: del opere buffe, komične opere, Siengspiela, operetne tradicije 19. in kabarejske zapuščine 20. in 21. stoletja, deloma tudi ameriške vaudevilske kulture, sodobno kantavtorstvo, protestna pesem, precejšen kos popularne glasbe ipd., in b) v zgodovini instrumentalne glasbe z vsaj pogojno povezavo s satiro: capriccio, groteska, scherzo, humoreska, burleska, fantazija in drugi programsko zasnovani žanri, zanimivo pa bi bilo raziskati tudi razmerje med instrumentalnim glasbenim gledališčem in različnimi žanrskimi »sporočili v steklenici«;
- *posamezne značilnosti ali deli skladb, povezani s satiro*, na primer a) v vokalno-instrumentalni glasbi: posmehljivi Satiro v *Orfeju* Luigia Rossija, spremenljivost *Orlanda* v operah 18. stoletja, ki je «lahko satir, norec ali pa junak, vendar nikoli vse skupaj» (Harris, 1986, 106), satirični antiheroj P. Brouček Leoša Janáčka, Lady Macbeth v Šostakovičevi istoimenski operi, in seveda tudi v b) instrumentalnih žanrih ali delih skladb, kot so *Pridiga Sv. Antona ribam* v *Drugi simfoniji* Gustava Mahlerja ali pa vrsta odlomkov, zasnovanih na posmrtni koračnici, zadnji stavek v *Šesti simfoniji* Dmitrija Šostakoviča;
- *skladateljski opusi ali glasbene poetike, na različen način povezane s kritiko*: Eric Satie, delno Darius Milhaud, Kurt Weill, Luigi Nono, Maurizio Kagel, Vinko Globokar, pa tudi Fran Milčinski Ježek, skupina Laibach ali Bob Dylan;
- *glasbena publicistika*. Od 18. stoletja narašča tudi satirično pisanje o glasbi, kot je recimo tisto izpod peresa avstrijsko-nemškega glasbenika in glasbenega teoretika Johanna Beera (1655–1700), Louisa-Abla Beffroya de Reignya (1757–1811), »moža peresa«, ki je spisal vrsto uspešnih *pièces de circonstance*, pa kasnejša glasbena publicistika na čelu s Schumannovo »trojno naravo« (»značaji«, ki jih je uporabljal za psevdonime) Florestana, Eusebiusa in Meistra Raroja, do glasbene kritike Georga Bernarda Shawa, esejizma in sodobnega glasbenega feljtona;



slika 1: Karikatura Gustava Mahlerja, ki dirigira svojo Prvo simfonijo
vir: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 25. 11. 1900, np.

- *glasbena satira v povezavi z drugimi mediji*. Likovne upodobitve glasbene satire na različnih predmetih in upodobitvah prinašajo vrsto informacij ne le o vsebinah, temveč tudi glasbilih, posebej piščalih in brenkalih (na primer Staiti, 1992 in Castaldo, 1996), od 19. stoletja naprej tudi v podobi karikatur o glasbi v dnevnem tisku, kot se je rado pripetilo na primer ob praizvedbah simfonij Gustava Mahlerja – pa tudi vlogo glasbe v posameznih gledaliških in filmskih prizorih bi bilo smiselno poiskati skozi optiko satire. *A prova d'orchestra* Federica Fellinija in Stalinov menda najljubši film, *Volga-Volga* Grigorija Aleksandrova, s filozofsko razsežnostjo posrečeno opozarjata na razmerja med »glasbenimi« in »bivanjskimi« mehanizmi (pri Felliniju orkester, pri Aleksandrovu »olimpijada ljubiteljskih umetnikov«: nekakšna »svetova v svetu«, ki tematizirata razmerja med *delom* in *celoto*, čeprav z med seboj popolnoma nasprotnim sporočilom). Omenjena filma, sicer komajda primerljiva, temeljita na enem ključnih vzvodov »življenjske satire z glasbo«, na kakršno naletimo ob uporabi glasbe v »nenavadnih« okoliščinah, na primer v nacionalsocialističnih koncentracijskih taboriščih, pri mučenju z glasbo v ameriškem »tajnem« zaporu v Guantanamu ali pa v filmski industriji komunistične politike Sovjetske zveze, kjer je »višek glasbene komedije [v ruskem filmu] sovpadel z najmračnejšim stalinističnim terorjem« (Ratchford, 1993, 83);
- *ljudska glasbena zapuščina*. V prerezu humorja v glasbi je Marija Bergamo utemeljeno opozorila, da je »[f]olklorna osnova srednjeveškega humorja« v glasbi izšla iz ljudskega izročila (Bergamo, 1985, 41 in naprej). K ljudski zapuščini je smiselno dodati tudi sodobne glasbeno-pesniške zvrsti popularne kulture, zlasti rap, ki kritično premerjajo družbene okoliščine. Seveda ne kaže počez enačiti starejšega ljudskega glasbenega izročila, v katerem so različne oblike humorja prešle trubadurske in minnesängerske pesmi, s kantavtorskimi dosežki sodobnikov; vsekakor pa gre pri obeh pojavih za primerljive in pomenljive družbenokritične vsebine, ki jih ob vprašanju satire v glasbi ne moremo spregledati.

V nadaljevanju se osredotočam na specifiko glasbene satire, zavedajoč se težavnosti, ki jo prinaša tovrstna zamejitev na medij, ki po sebi ne more »govoriti« in »izrekati« določenih vsebin, temveč se lahko kvečjemu z nekaterimi potezami približa pomenskim plastem jezika. Utemeljenost tovrstnega početja je zgolj v tem, da glasba zmore posredovati določen smisel, ki mu skušam slediti v nadaljnjih treh primerih.

Značilnosti satire v glasbi

Ob raznolikosti navedenih kontekstov, znotraj katerih je mogoče govoriti o satiri v povezavi z glasbo, se seveda odpira vrsta vprašanj, med katerimi se zdi ključnega pomena tisto o različnih tipih satire. Iz zgoraj navedenih postavk ali

kontekstov, v okviru katerih je mogoče govoriti o satiri, je namreč dovolj razvidno, da so »spregledani« razločki recimo med humorjem, grotesko in ironijo pomembni tako v Ligetijevem *Le Grand Macabre* kot tudi v vrsti simfoničnih odsekov (na primer žalnih koračnicah, »pocestnih pesmih« ali *Pridigi ribam* v *Drugi simfoniji*) Gustava Mahlerja; med »prostodušnim humorjem« in cinizmom v delih, kakršno je cikel klavirskih miniatur *Trois morceaux en forme de poire* Erica Satieja; med »naivno« čistostjo pastorage, tragiko in satirično ostjo, naperjeno proti režimu, v delih Dmitrija Šostakoviča ipd. Pravzaprav je težava toliko večja, ker satirični prst, ki kaže v pravo smer samo ob kolikor toliko nedvoumno postavljenem »kompasu« z opredeljivimi vsebinami, tudi v 20. stoletju ostaja vezan na določene, vedno hitreje spreminjajoče se poslušalske navade (ki so nenazadnje odločilne tudi za razumevanje satire). Zato nadaljevanje prinaša oris glavnih vzvodov, skozi katere se razkriva satira v glasbi.

Kot delu *humorja* v glasbi, ki ima »enigmatsko pozicijo v širokem seznamu tipov humorja« (Simpson, 2003, 4), prikazu satire ustreza pretres »tipov prepletanj« pomenskih plasti v glasbi. Priročno iztočnico ponujajo Dolarjevi fonetski »modusi« glasu v razmerju do pomena – *akcent* kot »odvračilo, kot motnja v gladkem toku označevalcev«, *intonacija* kot premeščanje označevalcev in *individualna barva* kot nekakšen »nadoznačevalec«, »samostojni ustvarjalec« pomena – z razmeščanjem v »predjezikovne in pojezikovne«, se pravi različne »kontekstualne«, bolj ali manj določljive kulturne strukture (Dolar, 2003, 30, 34 in naprej). Metodološke opore za to ne ponuja toliko osrednji koncept muzikološke semiotike, namreč teorija glasbenih *toposov* (zato moj namen ni opredeliti »satiričnega toposa«¹ v glasbi), temveč prej pristop analize »nejasnosti« Williama Empsona. Za analizo glasbenega tkiva v nadaljevanju si z veliko mero svobode prilagajam njegovo, v osnovi formalistično tipologijo »nejasnosti« (Empson, 1949).²

1 O toposih v glasbi so izčrpno pisali zlasti Monelle (1992 in 2000), Nattiez (1990), Cumming (2003) ter Hatten (2004 in 2005). Gre za opredelitve različno opredeljenih pomenskih struktur, ki izstopajo po določenih potezah bodisi iz konteksta v skladbi, zvrsti, »pravil« o glasbeni obliki, h kateri sodi delo, poetoloških ali pa estetskih normativov, v katere je vpeta skladba. V osnovi gre za »neodvisno« razvijanje metodoloških potencialov glasbene hermenevtike, ki se je v Kretzschmarjevem izvirniku z začetka 20. stoletja navezala na zamisel o glasbenih figurah iz obdobja baroka.

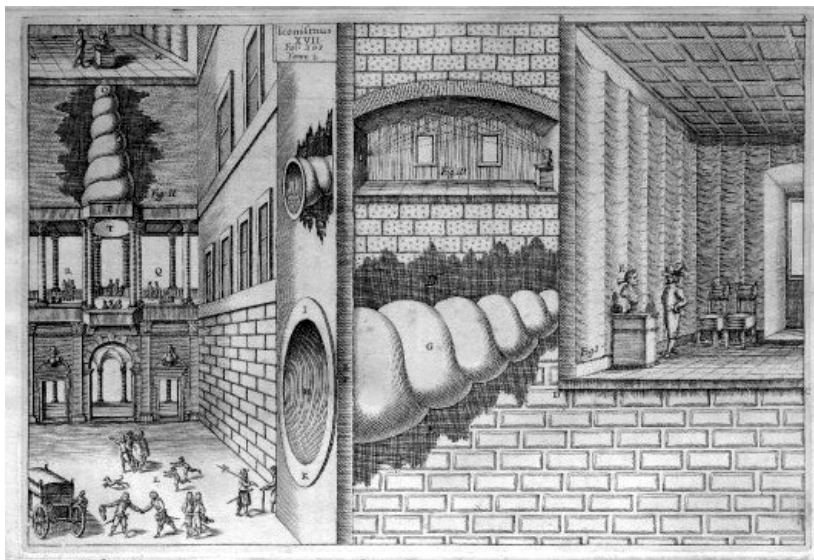
2 Empson je takole opredelil »nejasnosti«:

1. »First-type ambiguities arise when a detail is effective in several ways at once.«
2. »In second-type ambiguities two or more alternative meanings are fully resolved into one.«
3. »The condition for third-type ambiguity is that two apparently unconnected meanings are given simultaneously.«
4. »In the fourth type the alternative meanings combine to make clear a complicated state of mind in the author.«
5. »The fifth type is a fortunate confusion, as when the author is discovering his idea in the act of writing [...] or not holding it all in mind at once.«
6. »In the sixth type what is said is contradictory or irrelevant and the reader is forced to invent interpretations.«
7. »The seventh type is that of full contradiction, marking a division in the author's mind.«

Z drugimi besedami, za učinek »potujevanja«, ki izhaja iz spreminjanja določenih prvin v glasbenem stavku na manj pričakovan (»čuden«, nenavaden, presenetljiv) način, je ključnega pomena to, da »sporočilo« izstopa iz »običajnega«, utečenega ali kakor koli drugače »neproblematično« zakoličenega obzorja. Za razliko od besedila in podobe je v glasbi skorajda nemogoče govoriti o satiri kot »diskurzivni praksi« s tremi »diskurzivnimi pozicijami subjektov«, ki se nenehno prepletajo: ustvarjalca, prejemnika in predmeta satire (Simpson, 2003, 8). Glasba, če jo omejimo na njeno elementarno, brezbesedno, torej zvočno podobo, namreč črpa svoj »predmet« iz pomensko skrajno krhkega področja asociacij, vzporednic, aluzij, gest ipd., kjer so akcenti, intonacije in barvitost glavna izrazila. Naslednji primer nakazuje obseg, znotraj katerega je o glasbi mogoče govoriti kot o mediju satire.

Okvir: glasba kot »glas« drugega

Fascinacija z zvokom kot estetsko, čutno, »golo fiziološko« prvino je samoumevna. Njenim različicam je mogoče slediti skozi stoletja na včasih prav zabaven način, kot na primer v drugem delu Kircherjeve *Musurgia universalis* (1650), kjer avtor, očaran nad akustičnimi lastnostmi zvoka – nad tako opevano (včasih tudi osovraženo) fizikalno *pretočnostjo* zvoka –, ponudi tako rekoč futuristični »prisluškovalni izzum«.



slika 2: »Prisluškovalni izzum«
vir: Kircher, *Musurgia Universalis*, 2. del, 319



slika 3: Transkripcija ptičjega petja
vir: Kircher, *Musurgia Universalis*, 1. del, 63

Iz zgornje slike ni težko razbrati med drugim pragmatične note prisluškovanja akustičnim dogodkom, ki prihajajo »z drugega sveta«, najsibo s ceste ali pa z druge življenjske vrste, kot je avtor v »čisto glasbenem« okviru prikazal z verjetno najbolj znano podobo te knjige – s transkripcijo ptičjega petja: z vzporednico med strukturo narave in njeno *kulturno* preobleko osnovnih gradnikov glasbene melodije in harmonije, torej ritmiko in intervalom –, ki naj bi pritegnila pozornost tako J. S. Bacha kot L. van Beethovna. Površinski skok v polpreteklost razkriva pospešeno dinamiko primerljivih »prenosov« iz enega sveta v drugega. Da bi nakazali obseg tovrstnih »prenosov«, kaže spomniti, da denimo Messiaenova »glasbena ornitologija« – postopek prilagajanja intervalov ptičjega petja glasbenemu tkivu – izhaja iz primerljivih kompozicijskih predpostavk, kot so recimo Janáčkova raba intonančnih pregibov iz naravnega jezika v melodiki in harmoniji, Xenakisova »arhitekturna« kompozicija, Ligetijeva zrela »naravoslovna« glasbena poetika, pa tudi futuristična »glasba strojev«, ideja konkretne glasbe in nenazadnje tudi koncept nedeterminiranosti in naključja Johna Cagea. Vsi omenjeni koncepti kompozicije so del bogate tradicije avtorskih glasbenih poetik 20. stoletja in kljub kritikam je težko reči, da tovrstne »čudne« kompozicijske rešitve ne sodijo v glasbo. Nasprotno, gre za klasične poetološke koncepte in estetske rešitve glasbe 20. stoletja. Njihova glasba se osredotoča na *naglaševanje* nečesa, kar po svoji naravi ni »čisto prav glasbeno« (če je danes kaj takega sploh mogoče reči) ali, bolje, ni se prilegalo pričakovanjem o *glasbenem*.

Zgodovina zahodne glasbe lepo priča o tovrstnih »prelomih« z glasbeno »pravilnim«, »ustreznim«, »primernim«, »spodobnim«, »sprejemljivim« ipd., z nizom premen slogovnih uzanc, ki se iztekajo v avtorske svobode 20. stoletja. Če se zdi nekaterim čaščenje tovrstnih »odklonov« v smeri iznajdevanja novih estetskih rešitev nekako samoumevno in edino smiselno, je za druge obdobje iskanja novih kompozicijskih izrazil znamenje »krize« nekega obdobja, kot je lepo strnil F. Bussoni v znamenitem pismu Paulu Bekkerju (*Mladi klasicizem*, 1920):

Tudi pojav eksperimentov, ki se radi spremenijo v karikaturu, je stalni spremljevalec evolucij: bizarno posnemanje izstopajočih potez tistih, ki kaj velja; trma ali upor, satira ali norčija. V zadnjih petnajstih letih je to vedno bolj pogosto, kar zbuja toliko večjo pozornost po mirovanju v osemdesetih letih [19. stoletja], ki je v umetnostni zgodovini dokaj osamljeno (in žal sovpada z mojo mladostjo) (Bekker, 1922, 276).

Obe stališči sta razumljivi. V obeh primerih – pozitivnem ali negativnem »odstopanju« od uveljavljenega – se odpirajo možnosti tvorjenja pomena prav zaradi nekakšnega »čudnega« *pretoka* informacij iz enega (starega) sveta v drugega (novega; velja tudi obrnjeno): iz *narave stvari* v *naravo ustvarjalca* in seveda tudi v nasprotno smer, iz *narave ustvarjenega* v določeno *naravo življenja* ali, širše, *receptijsko obzorje*.

Primer I: Gustav Mahler in univerzalna satira

V letih 1676–1696 je eden prvih glasbenih polihistorjev, Wolfgang Caspar Printz, napisal razpravo z naslovom *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*. Delo je verjetno najboljše in najkritičnejša obravnava kompozicijske teorije v praksi 17. stoletja. Avtor navaja v podnaslovu pomenljiv pomenski obseg »glasbeniške satire«:

Satirični komponist je namreč tisti [Printz sam], »ki s pomočjo satiričnih zgodb takšne in drugačne napake neučenih, samoraslih, nespretnih in trdoglavih [unverständigen] skladateljev vljudno prikaže in jih podučí, kako se neka skladba čisto, brez napak in utemeljeno komponira in sestavi.«

Podobni očitki o »takšnih in drugačnih« napakah, ki jih srečujemo v vseh zgodovinskih obdobjih, so se postopoma omehčali v očitke o *neustreznosti*, iz katerih izrašča sodobna kultura »osebnih preferenc«. Brez ambicije po obravnavi celotne problematike se v nadaljevanju osredotočam na podrobnost iz opusa Gustava Mahlerja – na tisto podrobnost, ki mu je postmoderno priljubljenost ob stoti obletnici skladateljevega rojstva ponovno prinesla nekdanjo v obliki očitkov izrekana kritika o *samoraslosti*: nekonvencionalnosti, pretiravanju in »mešanju« estetskih žanrov.

Alma Mahler Werfel je po preigravanju klavirskega izvlečka *Prve simfonije* svojega kasnejšega soproga v svoj dnevnik avgusta leta 1899 (torej dve leti preden sta se spoznala) zapisala: »Ostudno – potpuri Wagnerjevih oper.« – ne zaradi tega, ker bi bila simfonija slaba, temveč ker ni dosegala meril »vzvišene zvrsti«, ki so se je po Beethovnovem opusu skladatelji še vedno lotevali z izjemno previdnostjo. Paul Bekker, ki je leta 1921 izdal prvo temeljito analizo Mahlerjevih simfonij, je v študiji v zvezi z njegovo glasbo dvakrat uporabil pojem satire, obakrat v samostalniški obliki. Prvič kot personifikacijo: v zvezi s tematsko zasnovno v *Tretji simfoniji*, kjer navaja estetsko domnevo (Mahlerja?), da ne gre za »dionizično vzdušje, prej naokoli postopajo satirji in podobno robata naravna bitja« (Bekker, 1921, 119); drugič uporabi pojem satire predvsem v zvezi s tretjim stavkom *Druge simfonije*, ki »v svoji mešanici humorja in satire ustreza Mahlerjevi parodistično obarvani šaljivosti [Witz]« (Bekker, 1921, 166). Če je tretji stavek *Druge simfonije* Mahler razumel kot »satiro človeškega ljudstva, ki pa jo bo malokdo razumel« (Bauer-Lechner, 1923, 11), in bi mogli satirično ost v glasbi izpeljati zlasti iz analogij z besedilom pesmi *Des Antonius von Padua Fishpredigt* iz ciklusa *Wunderhorn-Liedern*, je za Bekkerjev navedek o »satirjih in podobno robatih naravnih bitjih« mogoče konkretno uvideti »čisto glasbeni« obseg satire.

Bekker takole formulira odsek:

Znova se začne. Če so pri prvi koračnici izstopale lirске, k petju vabeče sile, zdaj prevzamejo vodstvo robustnejši elementi. »Ni dionizičnega vzdušja, prej naokoli postopajo satirji in podobna robata naravna bitja.« Iz globine se potihoma vzpenja koračnica.



slika 4

Rezki zgornji glasovi zvenijo vmes, budnica rogov se spači v grotesko, neuglašene fanfare, »surovo« udarjajoči neokretni spremljevalni ritmi rogov in pozavn dajejo podobi namenoma prostaško barvo. Je kot spreved rogoviležev, kot naravno mitsko spreobrnjena Walpurgina noč, polna veselja do grobega trušča, polna zlobnega razmaha pritlehnih potez oplojevalnih nagonov. V tej zmešnjavi vrveža in phanja elementov [...].

Prvič se koračniška tema v celoti razvije v prvem stavku iz motivičnih jeder (navajam po partituri UE iz leta 1906, ki jo je imel Bekker v rokah) v t. 247, in to v naslednjem okolju:

Bekkerjev navedek pa prikazuje takte 530–542, ki se v izvorniku glasijo:



slika 5: Gustav Mahler, Takti 530–542 prvega stavka *Tretje simfonije*

Ista kompozicijska struktura izstopi kot utelešenje satire torej zaradi dramaturške vloge v okviru celote (kot začetek novega odseka, ki prinaša »zmešnjavo vrveža in phanja elementov«) in ima že po strukturalni funkciji bolj ambiciozno estetsko težo mimo »lirske, k petju vabeče sile«. S tem je seveda povezana sama zgradba teme ob prvem in drugem nastopu: a) razlika v instrumentaciji (visoki, *svetlejši* register violin nasproti nižjemu, *temnejšemu* registru violončel in kontrabasov), b) s spremembo tonalitete sovpada premena tonskega spola (proti C-duru – čisti b-mol), c) razlika v izpeljavi teme: »Wie aus weiter Ferne« je sklenjena melodična in harmonska enota, ki jo nadalje izpeljuje, medtem ko je »Immer dasselbe Tempo« izrazito razvojno zasnovana – prva »mehansko« gradi, druga »logično« razgrajuje.

Seveda bi se kazalo vprašati, ali je že sama struktura teme – njena intervalna, morda konturna in ritmična zgradba – kakor koli zgodovinsko »obremenjena« z določeno pomensko plastjo. Naslednji, naključni izbor tem po načelu *morebitne* sorodnosti motivičnega jedra spodbuja sorodnost obrisa motivične gradnje te teme in Mahlerjeve uporabe »trivialne« pesmi, kot je *Bruder Martin* ali »Mojster Jaka« v tretjem stavku *Prve*, kjer je kontura teme (kontrabasi) sorodna tisti iz koračniške teme v Mahlerjevi *Tretji*:

slika 7: Gustav Mahler, »Mojster Jaka« iz *Prve simfonije*

Seveda je po samem obrisu mogoče najti več podobnih rešitev, kot so na primer:

Antonin Dvorak: Simfonija št. 8, op. 88, 4. stavek, 2. tema.



Max Bruch: Kol' Adrei ya violino in klavir, 2. tema.



Edward Grieg: Sonata üt. 3 ya violino in klavir, op. 45, 2. stavek, 2. tema.



Franz Schubert: Godišni kvartet št. 14 (Der Tod und das Mädchen), D 810, 2. stavek.



Ludwig van Beethoven: Sonata št. 9 za violino in klavir ("Kreutzer"), 3. stavek



Wolfgang Amadeus Mozart: Violinski koncert, KV 218, 1. stavek, 1. tema.



Wolfgang Amadeus Mozart: Simfonia concertante, KV 464, 3. stavek, 1. tema



Wolfgang Amadeus Mozart: tema iz opere Čarobna piščal



Začetek arije Metla di voi vadano iz drugega dejanja Mozartove opere Don Giovanni.



Wolfgang Amadeus Mozart: Simfonija št. 32, KV 318, 2. tema.



Francoska otroška Alokette.



Bretonska ljudska Allumettes de Saint-Alban.s



slika 8: Za primerjavo s koračniškim motivom pri Mahlerju – izbor naključnih, »morebitnih« predlog.

Če drži prepričljivo utemeljena misel Federica Celestinija, da je Mahler »kot grotesko občutil le »resničnost«« (Celestini, 2006, 40),³ je pravzaprav veliko bolj kot v strukturno sorodnih temah in »vižah«, *morebitnih* »predlogah« koračniške teme iz *Tretje simfonije*, poiskati neko imaginarno predlogo v Mahlerjevi praksi povezovanja žanrov. Podobno kot je prepletel ljubezen in pogrebno koračnico na njemu lasten, vseskozi »gorečno zadržan« način v pesmi *Die zwei blauen Augen*, zadnji iz cikla *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, ki je našla novo okolje tudi v njegovi *Prvi simfoniji*, je koračniška tema iz *Tretje* strukturno sicer lahko zelo nabita z asociacijami in prizivi morda tudi kakega od zgoraj navedenih primerov. Toda zdi se, da njena pomenska prepustnost dolguje veliko več logiki »kompozicijskih univerzalij« (prim. Karbusicky, 1991), ki zlasti na elementarni kulturni ravni učinkujejo kot široka paleta kognitivnih »utrinkov«, »okruškov« in »epizod«, kot pa specifičnim, opredeljenim, konkretno oprijemljivim vsebinskim vzporednicam.

3 Ta je med drugim vezana tudi na dogodek iz Mahlerjevega otroštva, ki naj bi ga leta 1910 zaupal Siegmundu Freudu, namreč da je po prepiru staršev zbežal iz hiše in naletel na lajnarja, ki je vrtel *O, du Liebe Augustin*: »kužna«, »pivska« pesem, ki v refrenu »alles ist hin« izpostavlja žalostno plat, konec, smrt nekoč veselega dunajskega življenja.

Z drugimi besedami: zdi se, da »satirje in druga enako robata naravna bitja« v koračniški temi Mahlerjeve *Tretje simfonije* priključijo določen pomik poudarka v obravnavi žanrske čistosti (med banalnostjo »koračnice« in »vzvišenostjo« simfonije), neka namerna »nejasnost« v uporabi konkretnega žanra (koračnica kot žanr s »fiksni značajem« ali koračnica kot »tema« skladateljeve »svetovnonazorske refleksije v tonih«). V tem je tudi tu začrtani odlomek Mahlerjeve glasbe ne le satira v glasbi ali, natančneje, satira glasbe, temveč satira življenja, bivanja skozi glasbo – kljub temu, da naslovnik ni izsledljiv.

Primer II: Dmitrij Šostakovič in družbena satira

Ko je William Hayes leta 1751 izdal eno prvih brošur »naredi sam svojo glasbo«, ni imel v mislih kompozicije s kockami kot nekaj let za njim Kirnberger (1757) in kasneje vrsta glasbenikov, domnevno celo W. A. Mozart. Namesto mehanizma komponiranja z navadno igralno kocko in vnaprej pripravljenimi takti je Hayes v knjižici z naslovom *The Art of Composing Music by a Method Entirely New* podal čudovito satiro italijanske glasbe in tedanje (ne le) angleške glasbene prakse.

Profesorju glasbe in organistu Univerzitetne cerkve Sv. Marije na Oxfordu resda nekako pritiče mesto »zgodovinskega predhodnika« aleatorične glasbe, glasbe, ki nastaja z naključnimi operacijami, saj govori o tem, da lahko s špricanjem črnila na papir in naknadnim dodajanjem notnega črtovja, ključev, taktic in ritmičnih vrednosti na naključno porazdeljene pikice črnila vsakdo ustvarja glasbo. Toda njegov namen ni bil ta, da bi rešil kompozicijsko prakso, ki jo cinično povzema takole:

Hitherto the Business of Composing Music hath been chiefly in the Hands of Masters; but this admirable Scheme of mine will enable Gentleman to make their own Music; and by a Method so easily, that a Child of Five Years may do it – as well as myself (Hayes, 1751, 21).

Hayesov namen je podati duhovito satiro tedaj prevladujoče italijanske glasbe in v precejšnji meri tudi osebnostnega kulta, utelešenega v ideji »popolnega kapelnika«, toda v praksi domnevno sprevrženega z nastopaštvom glasbenikov: skladateljev, izvajalcev in učiteljev obenem. Satira nacionalne glasbe, ki je bila do konca 18. stoletja tako razširjena, da je Antoine Bemetzriederjev pozval k tolerantnosti do nacionalnih glasbenih tradicij (*Le tolerantisme musical*, 1779), ima določeno nenapisano, v praksi še danes opazno zgodovino. Diskusije o nacionalni glasbi v 18. stoletju seveda ne kaže brez pridržka prenesti v kasnejša obdobja. Vsekakor pa so mehanizmi, ki danes terjajo premislek o različnih vrednostnih sodbah določenih glasbenih slogov in zvrsti – utemeljenih bodisi z geografskimi (»world music«), tehnološkimi (elektronska glasba), kompozicijsko-tehničnimi (spektralizem, nova kompleksnost) ali s kulturološkimi (visoka/nizka, alternativna/elitna glasba) koordinatami –, primerljivi s tistimi, ki jih

nakazuje Hayes. Podobno kot se Hayes s pretvezo predstavitve novega, pragmatičnega postopka komponiranja – pri njegovem opisu se porogljivo obregne ob fascinacijo z italijansko operno estetiko, tehnologijo («as now I live in a place famous for mechanic operations», 22) in »celovito podobo« glasbenega nastopa, *performance* je ključna beseda –, se v dvajsetem stoletju na različne načine ohranjajo ne le ideje nacionalnih glasb, temveč prav tudi Hayesu osrednji vrednotenjski par: kompozicijska tehnika—družbena veljava, neka družbena »prepričljivost« sloga.

Schönbergova skladba za mešani zbor *Drei Satiren* (op. 28) ponuja lep primer gneva nad različnimi »-izmi«. »Slavni teoretik in kontroverzna osebnost glasbenega življenja«, kot se je označil na dokumentarnem posnetku z naslovom *Kdo sem?* nekaj let pred smrtjo, je sredi 1920-ih s svojimi zbori kritično nagovoril štiri skupine glasbenikov: 1. tiste, »die ihr persönliches Heil auf einem [kompositorischen] Mittelweg suchen«; 2. ki svojo ustvarjalnost naravnavajo k starim slogom; 3. »folkloriste« in 4. »alle ...isten«, in denen ich nur noch Manieristen sehen kann« (Grond, 2011). Satira o glasbeni praksi je pri T. W. Adornu veliko bolj ostra, čeprav vsebinsko ožja od Schönbergove. Adornova na različnih mestih izrečena kritika »lažne glasbe«, kot je neoklasicizem etiketiral popularno, sploh »lahko glasbo«, je izgubljala tla pod nogami (čeprav še dolgo vplivna) od sredine petdesetih let naprej. Takrat je namreč Adorno v središču avantgarde, Darmstadt, s predavanjem *O staranju nove glasbe* (1954) opozoril na izvotljenost serializma v času, v katerem je bilo z akademsko resnostjo komajda mogoče govoriti o kakem drugem pojmovanju kakovosti v glasbi mimo tiste, ki naj bi jo zagotavljala bodisi po novih zapovedih strogo urejena struktura bodisi po starih predlogah »na novo prenovljena« oblikovnost. Če je Adorno v omenjenih *Treh satirah* Schönberga (op. 28) občudoval to, da »vsak glasbeni dogodek v njem določa satirična volja« in da »iz njih izhaja še boljša glasba kakor tista, ki bi jo drugi zastavili resno« – skladatelj naj bi povsem dosegel namen: ne gre za »uporabno, temveč *namensko*«, kjer se lahko istočasno »učimo izdelovanja fuge in strahu. Obojega.« Nasprotno pa je neoklasicizem Stravinskega, meni Adorno, »mogoče obrniti na glavo, pa kljub temu pristane na nogah« (Adorno, 1928, 356, 357). Glasbeni slog je pri Adornu izkaz »pokvečenega« časa *in* ravnanja v njem: ne le predmet kritike določenega svetovnega nazora, morale, temveč tudi etične drže.

Seveda je nadalje Adornovi podobna kritika vedno pogosteje zadevala v nelagodje obdobja, ki »zabrisuje meje« med nekoč pomembnimi opozicijami: visoko in nizko, resno in zabavno, domačo in tujo ipd., glasbo po razsrediščenih merilih. Med najlepšimi primeri kompozicijskega »šifriranja« družbene kritike sodi vrsta del Dmitrija Šostakoviča, med katerimi kaže na tem mestu osvetliti njegov *Osmi godalni kvartet*. Na tem mestu je smiselno zgolj poantirano povzeti izvrstno študijo o tem delu Davida Fanninga. O številnih citatih najljubše motivike *Prve, Osmo* in *Desete simfonije, Klavirskega tria, Prvega koncerta za violončelo* in opere *Lady Macbeth*, vztrajnim

ponavljanjem svojega glasbenega »motta« (d-es-c-h), *Šeste simfonije* Čajkovskega, pogrebne koračnice iz Wagnerjeve opere *Somrak bogov* in ruske revolucionarne pesmi Grigorija Mačteta *Izmučen žalostne usode* (*Замучен тяжелой неволей*) Fanning med drugim zapiše:

Te nevprašljive citate je mogoče nadomestiti z aluzijami in nagibi, ki so manj očitni in njihov status nepotrjen (Fanning, 2004, 51).

Osmi godalni kvartet, napisan v nekaj dneh med snemanjem filma o dresdenskih ruševinah le teden po nasilni vključitvi v komunistično partijo – godalni kvartet, ki je pospremil skladatelja na zadnjo pot 14. avgusta 1975 –, ima posvetilo: *V spomin žrtvam fašizma in vojne*. Toda obenem je vse prej kot samo pietetno delo. Šostakovič je vključil vrsto »zasebnih signalov«. Kot je skladatelj zaupal prijatelju Isaacu Glikmanu v pismu 19. julija 1960 (Shostakovich, 2001; prim. še Hartford, 1983, 4, 89), naj bi delo »napisal sebi v spomin [...] solze so mi tekale obilno kot urin po pol ducata popitih piv«, menda celo z občutkom »resnega mentalnega zloma ali samomor« (Volkov, 2004, 610–611; prim. še Dobrikin, 1975).

Fanning se loti nehvaležne naloge iskanja prepričljive argumentacije za psihološke, politične, kulturne in osebne vzgibe semantične »enkripcije« pomena nenavadnega »kolaža« v Šostakovičevem *Osmem godalnem kvartetu*. Kar je botrovalo pri nastanku tega dela, je v osnovi zavajajoče iskati samo v semantičnih potencialih posameznih motivičnih in tematskih prepletov. Ti so nedvomno izraziti, dovolj »zgovorni« tako za glasbeno bolj kot tudi manj razgledanega poslušalca: pogrebna koračnica iz Wagnerjeve opere – opere skladatelja, čigar dela so v tridesetih izgnali iz gledališč in so jih poleg nekaj koncertnih izvedb že v petdesetih med letoma 1945–1991 uprizorili v glasbenem gledališču samo trikrat, čeprav je izvedba opere *Lohengrin* leta 1956 v gledališču Boljšoj izzvala izjemno navdušenje (Bartlett, 1995, 287) – zveni tudi zunaj Wagnerjevega kot »žalna glasba«. In revolucionarna pesem, ki se je »prijela« med ruskimi izseljenci v Londonu, enako kot žalna koračnica »govori« o smrti in *trpljenju tako* znotraj določene družbene kode kakor tudi po elementarnih estetskih potezah. Toda že navezovanje na »Patetično« simfonijo Čajkovskega napeljuje k zasebnemu pojmovanju žrtvovanja, na poosebljenost vojne izkušnje, k nekakšni »univerzalno avtorski« vzporednici med Čajkovskim in Šostakovičem.

Priostreno strnjeno bi kazalo vprašanje nasloviti na nenavadno »intonacijo« glasbenega izraza: gre za »žrtev fašizma in vojne« ali pa je »fašizem« zgolj neka za čas nastanka nujna tautologija, ki je skladatelju pomagala izraziti ne le konkreten politični akt (fašizem) in njegove obče tragične posledice, temveč razplesti osebno doživetje vojne »po pravi vojni«? Ali gre za vojno kot splošno nasilje »od zunaj« ali »od znotraj« videno kulturno prisilo režima nad posameznikom, ki skozi niz avtocitativ in z glasbenim »podpisom«, ki ga je začel uporabljati v *Deseti simfoniji* (1953)? Ali gre za navedke skladb, ki prinašajo kolikor toliko konkretne vsebine, ali za igro zabrisovanja mejnic

med »javnim« in »zasebnim« – med »vsem umljivo« rapsodičnostjo *novoklasicizma* in s citati »šifriranim« »novim« *ekspresionizmom*?

Če bi iskali odgovor v eno ali drugo smer, bi temu delu storili krivico. Kakor koli bi namreč skušali odgovoriti na zastavljena vprašanja o satirični osti, zajeti v Šostakovičevi skladbi – četudi bi jo postavili ob njegove nekoliko drugače izpeljane satirične mojstrovine, kot so, med drugimi, operi *Nos* in *Katarina Ismailova*, *Četrta*, *Šesta*, *Enajsta*, *Dvanajsta simfonija*, sploh v ciklusu pesmi *Rajok* (prim. Redepenning, 1995) –, v *Osem godalnem kvartetu* ne izstopa le satira družbenega stanja, določene politične kulture, temveč je delo obenem tudi glasbena satira o ustvarjalčevi moči in nemoči, nekakšna *ironija* resničnosti – z znanima naslovnikoma: umetnikom in njegovim okoljem obenem.

Primer III: *Fauvel '86* Lojzeta Lebiča in gestika satire

Anekdota pravi, da sta se Gustav Mahler in Johannes Brahms sprehajala pred smrtjo slednjega leta 1897 v toplicah Ischl ob pritoku Traun, ko naj bi stari mojster potožil, da bo po njegovi smrti dokončno konec z glasbo, nakar naj bi Mahler, s kazalcem stegnjenim proti reki, pripomnil: »Glejte, gospod doktor Brahms, tamle prihaja prav zadnji val!« Nekako podobno zvenijo ugotovitve razkroja »velikih zgodb« v obdobju »postmoderne moderne« (W. Welsch), kjer izguba orientirjev v vsesplošni »pluralistični sivini« ne dopušča velikih imen. Pluralizem namreč ni le kriza povednosti, temveč tudi »premik k večji (i)zbranosti« (Jež, 1991).

Prav »i/zbranost« kompozicijskih glasbil od šestdesetih let naprej vrsto skladateljev na različne načine pelje k ustvarjanju nekakšne »*musique informelle*«: glasbe, ki se izmika slogovnim poenostavitvam in si prizadeva najti določen »apelacijski značaj [...] do življenjskega sveta prejemnikov« (Borio, 1993, 173) in za razliko od modernizmov v petdesetih prinaša »pomik smislotvornih elementov od abstraktnih oblikotvornih načel h konkretni, telesno ustrojeni zvočnosti« (prav tam, 169). Od osemdesetih let dalje je opus Lojzeta Lebiča vedno izraziteje naravnano k iskanju »gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice« (Lebič, 1998) na različne načine. Čeprav ostaja »zvest modernizmu šestdesetih let«, ki ga je navajal k »ostrini glasbenega razmišljanja« (Lebič, 1991), ustvarja prepričan, da »niso temeljna vprašanja glasbe nasprotja med lepim in grdim, posvetnim in religioznim ..., marveč med resničnim in lažnim, urejenim ter neurejenim« (Lebič, 2000, 22). Išče skladja med »nasprotjem med šumom in tonom, med zaprto in odprto obliko, med odrom in poslušalcem, med umetnostjo in vsakdanjostjo« – med »logiko srca in logiko razuma« (Lebič, 1994). Komponiranje je za Lebiča »spoj zelo različnih nujnosti« (Lebič, 1992), preobčutljiva entelehija, da bi bilo mogoče doseči soglasje o podobi estetskega mimo tega, da je skladba »seizmograf duševnih stanj in razpoloženj« (Jež, 1994, 73). Glasba

mu »pomeni zvočno izraženo človekovo inteligenco, ki poleg graditeljske logike vključuje bogati svet čustev in navdih« (Križnar, 1997, 124), tako da je treba govoriti o nekakšni duhovni anatomiji zvoka, ki jo vselej spremlja njegov »notranji poslušalec«, ki celo »obstaja v dvojniku: prvem, ki se pusti opazovati in analizirati kot objekt v prostoru (forma formata), in drugem, ki se razodene pri poslušanju kot struktura v času (forma formans)«. Skladatelj »svarilni glas« tako narekuje: »Če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, mora biti delo na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj.« Lebič tako komponiranje pojmuje kot »uokvirjanje, ko se kaj iz enega sveta znajde v drugem« (Lebič, 1994), zavedajoč se omejitve glasbe, namreč: »Vse – smisel, lepota, izraz, sporočilo, resnica – in kar je še podobnih bolj ali manj ustreznih oznak, ki jih izrekamo ob glasbi, se v zvočnem svetu lahko razodevajo le skozi glasbeno formo« (Lebič, 1994; gl. tudi Pompe, 1997).

Dodelana oblikovnost in nanjo vezana »pomenskost« izhajata iz prefinjene glasbeno-gledališke gestike tudi v Lebičevem ciklusu šestih *zborovskoscenskih prizorov* z naslovom *FAUVEL '86*, vokalno-instrumentalnem scenskem delu za soliste, mešani zbor, klavir, tolkala, priročna glasbila in magnetofonski trak. Tematika ga je še enkrat pritegnila leta 2005, ko je za obletnico Marka Muniha napisal koncertno kantato za solista, zbor in orkester, tokrat ne več po »šestdelnem akrostihu besede FAUVEL, temveč iz petih, bolj glasbeno kot vsebinsko povezanih zgodb: Flatterie – Avarice – Dvornik – Ljubezen – In sanje so, po starofrancoskem izvorniku in z odlomki iz poezije Janeza Menarta« (Lebič, 2011).

Skladatelj je novinarki Večera pred kratkim zaupal, da »neposredno politično angažiranih del« v njegovem opusu ni in da mu je šlo »za širše, bolj temeljne stvari med politiko, posameznikom, družbo in glasbo«, skladba *FAUVEL '86* pa da je nastala »iz neke »svete jeze«, družbene kritičnosti« (Lebič, 2010).

Ta prikupna zgodba o mojstrskem prevarantu, ponazorjena ustrezno srednjeveškemu alegoričnemu mišljenju, je oddaljeno oblikovno in vsebinsko ozadje skladbe *Fauvel '86*. Delo se skladno z naslovno besedo deli na šest prizorov, zborovskoscenskih alegorij. Zvočno dogajanje poteka na treh ravneh: na arhaični, z glasbeno govorico, kakršna je bila v navadi v začetku 14. stoletja, ob prelomu med *ars antiquo* in *ars novo* (zajeti so takratni oblikovni tipi, monodično in polifono petje ter glasbeni duktus časa (piščali, brenkala, petje s falzetom ipd.)); na ravni dramskega sporočanja, pripovedi, katere odmaknjenost je nakazana tako, da se junaki zgodbe (*Fauvel*, *Fortuna* in *pripovedovalec*, ki dogajanje povezuje) oglašajo iz zvočnika; na reflektivni ravni, ki ji je posvečena glavna skladateljska pozornost – tu so v glasbeno radikalizirani obliki z današnjimi kompozicijskimi sredstvi posedovana psihološka stanja, ki jih ustvarjajo poudarki iz pripovedi.

[...] *Fauvel '86* ni moraliteta – ne volje niti pravice za kaj podobnega danes ne najdem. *Fauvel* mi pomeni ironično posmehljivo postavo iz davnih dni,

zapleteno v večer turnir dobrega in zla, ali z besedami Milana Jesiha iz osrednjega dela tretjega prizora: »... Iz temne smo in svetle polovice, zgneteni iz laži in iz resnice ...« (Lebič, 2000, 63–64)

Tri ravni »zvočnega dogajanja« Lebičevega »večnega turnirja dobrega in zla«: če jih skušamo razumeti na podoben način, kot je mogoče razumeti oba predhodna primera, Mahlerja in Šostakoviča, se najdemo v zadregi. Ne gre za citate, ki bi ne sodili k skladbi – Lebičeva pripoved namenoma *posnema*, si *prisvaja* pretekle kompozicijske vzorce. Ti učinkujejo kot smerokaz v preteklost, kot prosojna »zavesa«, izza katere poslušalec spremlja peripetije zgodnjega 14. stoletja, zavedajoč se, da to ni »pravi čas« dogajanja. »Pravi čas« se ne odvija na »arhaični« ravni. Dogaja se na drugih dveh ravneh, na ravni »dramskega sporočanja« in »refleksivni« ravni, ki ima »glasbeno radikalizirano obliko« z »današnjimi kompozicijskimi sredstvi« – pravcati zakladnici »prefinjene grobosti« in široke palete fines v zvočni gestiki. V Lebičevem *Fauvelu '86* ni kompozicijsko odstopanje tisto, iz katerega izraščajo »ironične postave« šibkosti in moči človeka. Prav nasprotno od Mahlerjevega in Šostakovičevega primera! Lebičev *Fauvel '86* satire sploh ne išče v glasbenih analogijah (koračnica, citat, samocitat), ki jim je okolje naložilo vsaj neko elementarno pomensko plast, temveč jo postavi v primež, v »objem« obeh drugih ravni: z ene strani zgodbam ekspresionistično sledi na *predjezikovni*, gestično-mimični, empatični, psihološko vzgibani ravni; na drugi strani jo objektivizira »skozi zvočnik« v Fauvelovi zgodbi, povsem jo eksplicira, »razgali« jo v naravnem jeziku, z »navadnimi« besedami. Satira ni »izrečena« z glasbo, temveč je postavljena kot izhodišče skladateljevega notranjega sveta: ni »režija tonskih mas«, temveč jo skladatelj »tolmači« kot »vsebinsko etičnega bremena, ki se naj v skladbi uredniči kot estetska izpoved« (Lebič, 2000, 18).

Za razliko od Mahlerja Lebič ne išče izraznosti v smeri spremembe poudarkov pri uporabi zvrsti in žanrov – delo je tipično »postmodernistično« glede vključevanja starega in tudi ne išče satire v glasbi, ne dela satire iz glasbenega žanra: kljub dodelanim veznim točkam in pretanjenim prehodom med starim in novim teh dveh svetov ne meša in pretaplja med seboj, temveč ju sopostavlja; ločnice med njima so povsem jasne. Ne izhaja iz sopostavljanja »banalnega« in »vzvišenega«, temveč prej iz občega videnja in zasebnega občutenja sveta – sveta glasbe in sveta človekovih doživetij. In četudi je skladba izrazito svetovnonazorsko naravnana, odkrito utopistično, po oblikovnosti Mahlerjevimi simfonijami primerljivo širokopotezno uokvirjena in s privlačnim navdihom »rapsodične dramaturgije«, Lebičev *Fauvel '86* izstopa iz tradicije zvrsti. Je »specifično unikatna« forma, ki ne išče zavetja glasbene zvrsti, temveč si jemlje »uporabne posameznosti« celotne zgodovine glasbe.

Za razliko od Šostakoviča v Lebičevem delu ni nobenega znamenja ustvarjalčeve moči in nemoči, nobene *ironije* resničnosti – ta je preprosto danost. Umetnikova vloga je v tem, da se »refleksivno« odziva na recitirano satiro, kjer je glasbena stilizacija po

zgledeh 14. stoletja bolj del zgodbe same kot glasbene celote (čeprav bi si delo težko zamislili brez teh slogovnih »izletov« v 14. stoletje). Skladba vrhu tega ni usmerjena zoper konkretno okolje, nima osti politične ironije, tako prefinjene in zvonke kot pri Šostakoviču: ni »šifriranih« citatov. Naslovnik Lebičeve satire ni ne umetnik sam in njegovo mesto v okolju, temveč človekova prastara – večna – spremljevalka: značajska šibkost, tista brezosebna, brez naslova – doma pri sleherniku. Družbenost je v Lebičevem delu pravzaprav postavljena na pomožno črto: kot objektivni pokazatelj človekovega osebnega nelagodja. Glavni naslovnik ni človekova kultura, temveč posameznikova nrav, duhovna plat človeka – skladatelj razgalja lastno »refleksijo«. Dodati kaže, da ne gre za človeka v določenem kulturnem ali političnem okolju. Ne »šifrira sporočil« s pomočjo določenih nadjezikovnih, kulturno pogojenih kod (citatov, žanrov), temveč se z akustično mimetiko in gestikulacijo opira na predjezikovno, »elementarno šifrirano« izpovednost zvoka kot naravnega protipola govornemu jeziku.

Tipi ali vzvodi satire v glasbi

Videti je, da je satira pri Lebiču tako rekoč v nebo vprijoča, občečloveška in anonimna ter nemočna ob enem: predloga, ki jo je vzel za svoje delo, velja za prototip zahodne, tudi glasbene satire, medijska razslojenost, ki strukturira delo (»arhaična«, »dramska« in »refleksivna« raven), pa potiska satirično ost na obrobje družbenih normativov. Nasprotno je Šostakovičeva satiričnost razvidna predvsem znotraj družbeno-političnega okvira, ki mu je bil usojen. Primerljiv, nekoliko širši domet ima obravnavana Mahlerjeva glasba: ne sega po konkretnem citatu, temveč s splošno žanrsko »nespodobnostjo« *priziva, priklicuje, namiguje* na »svet satirjev«. V vseh treh primerih je »pomikanje perspektive« iz pričakovanega v neki drugi, neobičajnejši razplet tisto, kar izstopa kot satirično, ironično, humorno – ali pa kot zastrašujoče, groteskno, popačeno, skratka: kot nekaj »nenavadnega«, očitno usmerjenega k določeni vsebinski analogiji ali zgolj »zavito v skrivnost« neizrečenosti, slutnje in pridiha.

Če s potrebno mero svobode njihova tu nagovorjena dela pogledamo najprej s ptičje perspektive, v svoji čutni podobi združujejo temeljna nasprotja »večnega turnirja dobrega in zla«, vsi trije primeri zadevajo jedro satire, kot ga povzema Hoffmann:

Bistvo satire je, da komentira samo sebe in tako poleg svoje lastne umetniške resničnosti ustvarja neko novo soresničnost [Gegenwirklichkeit]; umetnost na ta način ne postane le vzvišeno bitje, razumljeno kot pojav, temveč se neposredno naveže na tubit – čeprav čudaško (Hoffmann, 1985, 244).

Furtwängler je pomenljivo navrgel, da obstajajo sklepni stavki cikličnih skladb, »ki predstavljajo neke vrste humoristično preseganje sveta: videti so plitvi [flach], so pa v resnici globoki« (Furtwängler, 1948, 53). Prav v tem »preprostem triku popačenja perspektive«, ko je stvar videti površna, »v resnici« pa je globoka in odpira

prostor »nevarnosti manirizma« (Hoffmann, 1985, 251), se razkriva satirična ost tudi v obravnavanih skladbah. Mahlerjev, Šostakovičev in Lebičev kompozicijski svet so pravzaprav manirizmi najlepše vrste. Ali ni Mahler klasik poznoromantične kompozicijske tehnike – sloga, ki skupaj s svojimi koreninami v klasicizmu 18. stoletja prežema sodobno glasbeno prakso, ki »sivino pluralizma« ustvarja z neskončnim variiranjem starih h glasbi »pripuščenih« akustičnih pojavov? Ali ni Šostakovičeva citatnost klasičen primer postmodernističnega »cross the border – close the gap«, ki ji lahko sledimo od 19. stoletja, pospešeno pa zlasti od dvajsetih let 20. stoletja naprej? Ali ni Lebičeva gestično-mimična ekspresivnost standard tudi filmski industriji, ki vedno znova poišče klišejske tehnike »suspenza«, »slutnje«, »napovedovanja«, »veselja«, »strahu«, množice fines človekovega občutenja in podoživljanja? Seveda njihovih del nikakor ne kaže zvesti na manirizem kot umetniško poenostavitev, temveč zgolj na kompozicijski pripomoček, metodo, bolje: miselno vodilo pri ustvarjanju. Manirizem v glasbi, tako ali drugače znan vsakemu obdobju, se nenazadnje napaja iz »raztegljivosti« kompozicijskega sistema, glasbene oblike, zvrsti in/ali žanra, ne da bi silil v »razpad sistema« – enako kot satira išče preskoke onkraj »zapovedanega« obzorja v neko drugo, »čudne« perspektive, ki povezujejo resničnost enega sveta z neko drugo, iz drugega sveta.

Seveda na tak način videna satira v glasbi na tem mestu odpira niz poglavij o tipih satire, ki jih v glasbi ne kaže prevzeti po literarnoteoretski vedi, ker izpade ena ključnih značilnosti glasbene satire, namreč njeno razmerje do drugih medijev, kot sta zlasti jezik in podoba. Zato se zdi smiselno takole povzeti tipe satire v glasbi, izhajajoč iz obravnavanih primerov, najprej iz razmerja med besedilom in glasbo.

1. Glasba ima zaradi določenih estetskih potez do besedila »čudno« razmerje, in to v naslednje smeri:
 - a) Glasba je »nevtralna«, »vzporedno« se odvija brez neposrednega vključevanja v pomen besedila kot njegov estetski »ekran«, neproblematizirana danost, kot »paralelni svet«. Pogost način v popularni glasbi (na primer pri rapu, kantavtorstvu, skupini Laibach ipd.) ima v Lebičevem *Fauvelu* na primer takole podobo plesnega kupleta:

The image shows a musical score for the piece 'Fauvel'. It features four vocal parts: Soprano (SOPR. FLAVTA) and Alto (ALT. FLAVTA) for both Fauvel and Fortuna. The piano accompaniment is for Keyboard (KIT.). The lyrics are in French and Slovenian. A note at the bottom indicates that the piano part is an octave lower than written (* alt. Pl. igra oktavo nižje od zapisane).

slika 9

vir: Lojze Lebič: *Fauvel* '86, 48

Nevtralnost je seveda vprašljivo merilo, odvisno tudi od zunanjih okoliščin, poslušalčevega pogleda. Prejšnjemu primeru podobne stilizacije lahko dobijo prizvok groteske, ironije, celo cinizma, če jih postavimo v določeno razmerje do »naslovnika« (tako glasba skupine Laibach kot stilizirani odlomki Ligetijeve opere *Le grand macabre*, naj omenim samo dva primera): na »top listi« mučenja z glasbo v razvpitem zaporu Guantanamo je bila menda tema iz mladinske serije *Sesame street* (Stefanija, 2009).

- b) Glasba »izpostavlja« smisel besedila. V filmski industriji pogosto rabljeni postopki »zvočne opreme«, ki poudarjajo določeno poanto tudi brez neposredne navezave na besedilo, kot na primer večkrat na »dramski« ravni predstavljanja akterjev v Lebičevem *Fauvel '86*, recimo ob govoru Fortune »Edina sem, edina in mogočna ...«. Dinamično strukturirana zvočna dikcija (*p-sfz*, *f-pp*), tremolo in accelerando kot varianta elementarne analogije samopotrjevanja v naravnem govoru:

IV. VARIETE 45

A. - Monolog Fortune; svetlobe.....; Postave Fortune na odru; se postopno / zelo počasi / osvetljuje iz zvočnikell glasba, ki se je ztila / in potem izvilo / iz zeključnega zviženja predhodne "Uilenie"

The image shows a handwritten musical score for a monologue by Fortune. The score is written on a staff with various dynamic markings and performance instructions. The text above the staff reads: "IV. VARIETE" and "A. - Monolog Fortune; svetlobe.....; Postave Fortune na odru; se postopno / zelo počasi / osvetljuje iz zvočnikell glasba, ki se je ztila / in potem izvilo / iz zeključnega zviženja predhodne 'Uilenie'". The score itself includes the text: "FORTUNA (p) Edina sem, edina in mogočna, grejo v vse smeri; (f) Edine, edine in in pote moje (pp) zeto je avojina, moje podoba-". The score is annotated with various performance instructions such as "(p)", "(f)", "(pp)", "(hitreje)", "(medanjevo)", and "(kot prej)". The score also includes dynamic markings like "p", "f", and "pp" and performance instructions like "z letom volone" and "z ključnega zviženja predhodne 'Uilenie'".

slika 10

vir: Lojze Lebič: *Fauvel '86*, 45

Celotna Lebičeva »refleksivna raven«, njegovo »osebno spremljanje« v zvočnem toku izhaja iz tovrstnega pristopa k sporočilom besedila. Podobna »potenciranja« sporočila z glasbo so jedro občudovanja »neizrekljivosti« glasbe, s fascinacijo z glasbo kot medijem, pripravnim za najbolj prefinjeno podajanje palete občutkov.

- c) Glasba »komentira« besedilo z zabrisovanjem pomena, kot na primer v Lebičevem delu *Fauvel '86* ob verzih »in sanje so, da verujemo vanje«, ko pozitivnemu »nasvetu« sledi groteskno požvižgavanje, nekakšen motiv zvonjenja, ob katerem so nedvoumno izrečene misli slišati z vrsto podtonov, ki jih ima lahko »globoka misel« na »plitvem površju«:

instrumentalni glasbi): Piet vom Fass, poklicni preizkuševalec vina, pripit poje poskočnico v bravurozni ariji, izpeljani iz začetka melodije in besedila drugega stavka rekvijema (!): »Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla«:

The image displays a musical score for 'Piet vom Fass' by György Ligeti. It features a vocal line (Piet) and instrumental parts for Flute (Fl.), Flute (Fl.), Flute (Fl.), and Cello (Cello). The score is divided into two systems. The first system includes tempo markings such as 'senza tempo', 'a tempo', and 'subito poco meno mosso', along with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The second system includes tempo markings like 'poco più mosso', 'poco meno mosso', 'subito poco più mosso', and 'meno mosso', along with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The score is written in 4/4 time and includes lyrics in German and Latin.

slika 12

vir: Ligeti, *Le grand Macabre*, verzija 1996, SHOTT Ed. 8522, 1

Podobno kot je baročni kompozicijsko-estetski nauk o glasbenih figurah ostal v obliki večkrat kodificiranega skupka *generativnih* vodil ustvarjanja glasbe (in s Kretzschmarjem tudi poslušalske hermenevtike, torej recepcije glasbenega stavka), so kompozicijski postopki, povezani s satiro, tudi v doslej navedenih primerih »čiste«, »abstraktne« instrumentalne glasbe podani nekoliko ozko: so zgodovinsko zamejeni. Lahko bi rekli, da so podani celo v nasprotju s sicer glasbi usojenim načinom bivanja v razplatenih kontekstih, ki jih združuje predvsem »sistemsko« vrednotenjska stalnica, nekakšen lakmus zgodovinskih estetiških polemik, iz katerih je mogoče kot osnovno merilo učinkovanja izpostaviti njeno čutno *učinkovanje*, ugodje, užitek, ki ga sproži. K šarmantno strnjenemu prikazu tega merila v Dolarjevem »kratkem kurzu iz zgodovine metafizike« (Dolar, 2003, 74–88), ki opozarja, da »je v glasu mogoče razbrati dimenzijo, ki se upira transparentci, smislu in prisotnosti«, kaže na tem mestu pristaviti le, da je instrumentalna glasba toliko bolj izpostavljena določenim součinkom okolja, kolikor manj skuša iskati analogije v pojmovnosti jezika in ostaja na ravni bodisi »predjezikovnega« ali »pojezikovnega« izrekanja.

Zato žanrovskemu mešanju pri navedenem primeru iz opusa Gustava Mahlerja in citatom v Šostakovičevem godalnem kvartetu ne kaže preprosto slediti po enakih merilih kot pri vokalno-instrumentalnih delih, temveč je smiselno »jezikovnim« dodati še nekaj »nadjezikovnih«, metajezikovnih oprimkov. Predpogoj je seveda nekoliko ohlapnejše razumevanje satire v glasbi, ki ne išče rezov, »šivov« in jasnih ločnic med satiro in nekoliko ohlapneje razumljenim humorjem (tudi, recimo, ironijo in cinizmom, kar odpira tudi potrebno tematsko širitev zastavljene naloge za bodoče delo), kar je mogoče zaobjeti z naslednjimi tipi.

2. Glasbeni tok prinaša citate ali »šifrirane« okruške, kot na primer:
 - a) motiviko iz lastnega opusa (Šostakovič);
 - b) motiviko iz skladb drugih avtorjev (Šostakovič);
 - c) »šifrirano izjavo«, kot je skladatelj »podpis« (pri Šostakoviču: d-es-c-h);
 - č) splošno semantizirano »gesto«, kot je Šostakovičev okrušek Wagnerjeve pogrebne koračnice.

Pri tem je seveda treba upoštevati dejstvo, da citiranje začne šele v 19. stoletju pridobivati določen pomenski smisel, ki ga denimo v delih zgodnejših obdobij ne kaže iskati, čeprav so sorodni »glasbeni emblemi« od obdobja baroka naprej izraziti in pomembni gradniki »estetskega kapitala« (N. Cook) glasbe.

3. Glasbeni tok krši značilnosti etablirane zgodovinske zvrsti ali žanra z drugo zvrstjo ali žanrom, in to tako, da na različne načine vključuje:
 - a) različne *zvrsti* (pri Mahlerju je izrazita zlasti povezava med pesmijo in simfoničnim stavkom, ki prežema zlasti prve štiri, t. i. *Wunderhorn simfonije*) ali
 - b) druge *žanre* (od Mahlerja naprej se je povezovanje različnih glasbenih žanrov, zlasti »nizkih« in »elitnih«, ustalilo kot eno od prepoznavnih kompozicijskih znamenj sodobnosti).

Tudi tu kaže spomniti, da je povezovanje različnih zvrsti od nekdaj predmet estetskih polemik. V glasbi je recimo *quodlibet* – »sestavek« raznorodnih pesmi po načelu »kakor želite« – od 16. stoletja naprej postal stalni spremljevalec instrumentalne kompozicijske in ljubiteljske »hišne« izvajalske prakse (enako kot od 19. stoletja naprej potpuriji in venčki priljubljenih melodij in arij krožijo med širokim krogom poslušalcev).

Seveda imajo lahko pomenske pla(s)ti tako citatov kot tudi zabrisovanja mejnic med zvrstmi in žanri precej različne učinke. »Včerajšnji«, »današnji« in »jutrišnji« svetovi kljub težavni primerljivosti tudi v glasbi pogosto trkajo drug ob drugega, prepadi, prehodi in preskoki med njimi pa sprožajo tako metodološko kot vsebinsko komplementarna vprašanja. Ob tu navedeni 2. in 3. tip vzvodov satire v instrumentalni glasbi je zato smiselno postaviti še četrtega in petega, ki se od obeh razlikujeta predvsem

po nekoliko širših vsebinskih in metodoloških zahtevah, ki jih zastavlja opazovalcu, in ne toliko po kompozicijski tehniki.

4. Glasbeni tok krši značilnosti etabliranih kulturnih postavk, kot na primer:
 - a) Kulturno stališče (da je glasbeno delo avtorsko premišljen in realiziran izdelek): znamenita, ekološko ozaveščena »skladba tišine« Johna Cagea, 4'33", ki prenaša že pred tem, zlasti pa kasneje popularno, na različne načine realizirano vzhodnjaško prakso umevanja zvoka kot *harmonije sveta*.
 - b) Glasbeniška kritika ideologije: *Poème Symphonique* za 100 metronomov G. Ligetija, ki »z glasbenimi sredstvi« – metronomom kot »nadčasnim časomerom« – kritizira ne le sodobno glasbo, temveč se skrajno jedko obrne tako zoper *malomeščanstvo* kot *radikalizem* – zoper »vsakršno ideologijo« (Ligeti, nav. po Nordwall, 1971, 8).⁴
 - c) Kulturna norma: *Hallelujah*, zadnji stavek kantate *In mentem venit mihi* Marka Mihevca, je sprožila precej »mešanih komentarjev«, ker je skladatelj bolj ali manj »modernističnima« stavkoma dodal »kletzmer« stavek s prevladujočim trobilnim korpusom (srbski »trubači«?), s čimer je izzval negotovanje širše razumljene kulturne, ne le glasbene norme (tedaj zlasti pri poslušalcih Noči slovenskih skladateljev leta 1998).

Podobnih primerov »kršenja« določenih kulturnih normativov je v vsakdanji kulturni praksi veliko. Odvisne od okvira »popačenja perspektive« se razkrivajo v konkretnih kulturnih danostih, kot nakazujejo navedeni primeri, zlasti pa v določenih »mikrostrukturnih« kulturnih situacijah, kot je denimo »angažirana glasba« skupine Laibach ob »državotvornem slavju« v poznih devetdesetih, nekakšen »podvojeni realizem« v Radfordovi filmski uprizoritvi Orwellowega romana *1984*, kjer otroški zbor poje hvalnico boju v sceni na vlaku ob pogledu potnikov, ki razkrivajo dvoumnost »realnega« (sploh je tovrstna ironija pogosta v filmski glasbi: »Laž postane resnica in spet laž ..., ne morejo te prisiliti, da verjameš«) –, zlasti po tempu in melodični dikciji, včasih tudi instrumentaciji namerno »nasprotno« zasnovana glasbena oprema v gledališču ipd.

5. Glasbeni tok je komajda povezan s konkretnimi glasbenimi ali širše kulturnimi normativi, se pa njegov pomenski potencial, vezan tudi na različice satire, razkriva v obliki »kognitivnih univerzalij«. Skozi zgodovino instrumentalne glasbe so tovrstne kognitivne univerzalijske najpogosteje vključene v skladbe s programskimi ali žanrskimi naslovi, pa tudi agogičnimi oznakami, kot na primer: *scherzo*, *scherzoso*, *scherzando*, *humoreska*, *groteska*, *burleska*, a la *buffa* ipd. Asociacije, ki jih odlomki v tovrstnih delih

⁴ Gre za čudovit primer »dvojnega kodiranja« sporočila: ko z delom glasbene prakse – metronomom – skladatelj aludira na minljivost časa (skladba se konča z zadnjim udarcem metronoma).

vzbujajo, so ohlapne in težko zvedljive na konkretne, določene vsebine, so pa po svoji gestičnosti – po elementarni strukturi: zlasti v ritmiki in metriki, melodični dikciji, harmonski zasnovi, teksturi, dinamiki in agogiki – hvaležne v umetniški produkciji, kjer se glasba povezuje z drugimi mediji (slika, film, gib).

Omenjeni tipi ali vzvodi satire v glasbi z besedilom in v »čisti«, instrumentalni glasbi so pogosto med seboj tesno povezani, prepleteni, sopostavljani, sovpadajo ali drug drugemu sledijo v različni oddaljenosti, skratka: sledijo različnim estetskim funkcijam. Z besedilom podprto pojmovnost glasbe je seveda vedno lažje opredeliti in tudi zahodnoevropska glasba je večidel usmerjena k vokalni in vokalno-instrumentalni glasbi (Wagnerjeva opera je še v začetku 20. stoletja »pravzorec« glasbe, ob katerem se lomijo kopja tako pristašev kot tistih, ki se skušajo izviti njegovemu vplivu). Zato je tudi tu obravnavana tipologija satire zgolj okvir, navigacijska »roža vetrov« na kompasu, ki kaže na skrajnici obzorja: 1. razmerja med oprijemljivo vsebino besedila in bolj ali manj utemeljivim pomenskim razmerjem glasbe do besedila; in 2. okoliščine, ki glasbi podeljujejo določeno satirično, zlasti pa širšo humorno, ironično, groteskno, celo cinično »moč izrekanja«.

Verjetno ni treba preveč poudarjati – četudi je poudarek smiselno ohraniti v spominu pri obravnavi glasbenosemiotske tematike –, da različnih »mešanic« in »prehodnih« vrst, ki jih je mogoče dodati zgoraj navedenim ali jih izpeljati iz njih, verjetno ni mogoče spraviti v obliko telefonskega imenika »satiričnih figur«. Je pa vsekakor mogoče spremljati različne oblike uporabe glasbe, ki ni posebej vezana na pomensko ost, v domala vseh ritualih življenja, ki odpirajo nove, neredko tudi satirično obarvane pomenske pla(s)ti – ali glasbe ali ljudi, ki ob njej uživajo, pa je težko reči in sodi, seveda, v drugo zgodbo ...

Literatura

- Adorno, T. W., *Wagner in Komponisten und Kompositionen* (1928), *Musikalische Schriften* (V). Gesammelte Schriften, Frankfurt 2003, str. 178–550.
- Apel, W., *French secular Music in the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mass. 1950.
- Barker, A., *Greek Musical Writings I*, Cambridge 1984.
- Bartlett, R., *Wagner and Russia*, Cambridge 1995.
- Bauer-Lechner, N., *Errinerungen an Gustav Mahler*, Leipzig, Wien, Zürich 1923.
- Bekker, P., *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921.
- Bergamo, M., *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*, Beograd 1985.
- Borio, G., *Musikalische Avantgarde um 1960, Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, v: *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Band 1 (ur. Danuser, H.), Laaber 1993.
- Busoni, F., *Offener Musikbrief. Berlin (Januar 1922), Von der Einheit der Musik*. Max Hesses Handbücher, Band 76, Berlin 1922.
- Castaldo, D., *Satiri citaredi nella ceramica attica: Un problema aperto, Trent'anni di ricerche musicologiche: Studi in onore di F. Alberto Gallo. Series: Miscellanea musicologica*, No. III, 2, Roma, 1996, str. 355–380.
- Celestini, F., *Die Unordnung der Dinge: Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 56, Stuttgart 2006.
- Cicconia, J., *Nova musica* (navedeno po izdaji Olivera B. Ellswortha), Nebraska 1993.
- Cumming, N., pod geslom: *Semiotics*, *Grove Music Online* (ur. Macy, L.) <http://www.grovemusic.com> [11. 10. 2003].
- Dahlhaus, C., *Musica Poetica und musikalische Poesie*. *Archiv für Musikwissenschaft* XXIII/2, Trossingen 1966, str. 110–124.
- Dekleva, M., *Pogovor z Lojzetom Lebičem*, *Dnevnik* 7. 2. 1994.
- Dobrikin, E., *Muzikal'naya satira v vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha, Problemi muzikal'noy nauki*, iii, Moskva 1975, str. 17–34.
- Dolar, M., *O glasu*, Ljubljana 2003.
- Eggebrecht, H.-H., *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.
- Empson, W., *Seven types of ambiguity*, London 1949 (drugi ponatis).
- Fanning, D., *Shostakovich: String Quartet No. 8*, London 2004.
- Feldman, M., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, Los Angeles, London 1995.
- Ferneyhough, B., *Collected writings* (ur. Boros, J. in Toop, R.), Australia et al. 1995.

- Furtwängler, W., *Gespräche über Musik*, Zürich 1948.
- Grond, A., 'Einleitung', *Arnold Schönberg Center* http://schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=373&lang=de [25. 5. 2011].
- Günther, U., Das Ende der Ars nova, *Die Musikforschung* 16, 1963, str. 105–20.
- Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1992 (13.–15. izdaja).
- Hatten, R. S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Musical Meaning and Interpretation series (ur. Hatten, R.S.), Bloomington and Indianapolis 2004.
- Hatten, R. S., Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture, *Muzikološki zbornik* 41, Ljubljana 2005, str. 5–30.
- Hayes, W., *The Art of Composing Music by a Method Entirely New*, London 1751.
- Harris, E. T., Eighteenth-century Orlando: Hero, satyr, and fool, v: *Opera & Vivaldi* (ur. Collins, M. in Kirk, E.K.), Austin 1986, str. 105–128.
- Hartford, R., Correspondences: Shostakovich, Wagner and the Revolution, *Gramophone* 61, June 1983, str. 4, 89.
- Hentschel, F., Der Streit um die "ars nova" – nur ein Scherz?, *Archiv für Musikwissenschaft* 58. Jahrg., H. 2, 2001, str. 110–130.
- Hoffmann, N. F., Satirisches Verfahren und kompositorisches Material, v: *Studien zur Wertungsforschung*, Band 16, Graz 1985, str. 244–257.
- Jež, J., Presoja lastne ustvarjalnosti, *Naši razgledi* 6. 2. 1991, str. [1]+72–73.
- Jež, J., Pogovor z Vinkom Globokarjem in Lojzetom Lebičem ob njuni 60-letnici, *Naši zbori* 46, št. 3/4 (1994), str. 69–74.
- Kaden, C., Abschied von der Harmonie der Welt, v: *Gesellschaft und Musik* (ur. Pankoke, E., Stagl, J., Weiß, J. in Wuthnow, R., iz zbirke: ur. Lipp, W., Wege zur Musiksoziologie, Sociologia Internationalis, Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung, Beiheft 1), Berlin 1992, str. 28–53.
- Karbusicky, V., Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte, v: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*. Studien zur Wertungsforschung, Band 23 (ur. Kolleritsch, O.), Graz 1991, str. 29–85.
- Kircher, A., *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta; Bd. 2: Qui continet. In Lib. VIII. Musicam Mirificam. In Lib. IX. Magiam Consoni et Dissoni. In Lib. X. Harmoniam Mundi, 1650*. Navedeno po izdaji ECHO <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuViewfull?url=/mpiwg/online/permanent/library/WFCRQUZK/pageimg&mode=imagepath&viewMode=images&tocMode=thumbs&pn=319> [20. 5. 2011].

- Kircher, A., *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Bd. 1: Qua Universa Sonorum doctrina, et Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur ...* Navedeno po izdaji ECHO, <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODocuViewfull?url=/mpiwg/online/permanent/library/B398U3SN/pageimg&mode=imagepath&viewMode=images&tocMode=thumbs&pn=63> [20. 5. 2011].
- Knight, C., *The Literature of Satire*, Cambridge 2004.
- Križnar, F., *Sto slovenskih skladateljev. Sodobni glasbeni ustvarjalci*, Ljubljana, Vrba 1997.
- Kunze, S., De musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge (ur. Bockholdt, R. in Kunze, E.), Tutzing 1998.
- Lebič, L., Glasba je zvoneča metafizika: Slovenčev intervju s skladateljem Lojzetom Lebičem / pogovor pripravila Cvetka Bevc, *Slovenec* 76, št. 133, 11. VI. 1992, str. 21 = Kulturna priloga.
- Lebič, L. [b.n.], *Družina* 47, 7.–15. 2. 1998, str. 16.
- Lebič, J. in H. (ur.), *Lojze Lebič. Od Blizu in daleč*, Prevalje 2000.
- Lebič, L., Med logiko uma in srca: Lojze Lebič, Prešernov nagradjenec / [pogovarjal se je Marijan Zlobec], *Delo* 6, št. 35, 12. II. 1994, str. 30.
- Lebič, L., Doma svetovljan, v tujini Slovenec / Lojze Lebič; [pogovor] Melita Forstnerič Hajnšek. – Portret. – Akademik Lojze Lebič, skladatelj, *I* 66, št. 288, 11. dec. 2010, str. 12–15.
- Lebič, L., *Koncert ob 70-letnici dirigenta Marka Muniha*, dostopno na <http://www.apz-tt.si/en/o-zboru/zgodovina/lojze-lebic/#zacetek> [20. 5. 2011].
- Leech-Wilkinson, D., The Emergence of ars nova, *The Journal of Musicology*, Vol. 13, No. 3, Summer 1995, str. 285–317.
- Meyer, K., *Schostakowitsch: sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 2008.
- Möler, H. in Stephan, R. (ur.), *Die Musik des Mittelalters 2. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber 1991.
- Monelle, R., *Linguistics and Semiotics in Music. Volume 5* (ur. Osborne, N.), Edinburgh 1992.
- Monelle, R., *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Oxfordshire 2000.
- Nattiez, J.-J., *Music and Discours. Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Oxford 1990.
- Nordwall, O., *György Ligeti: Eine Monographie*, Mainz 1971.
- Pompe, G., Lebičeva »metafizična dialektika« – analiza skladateljeve eksplisitne poetike, *Muzikološki zbornik* 43, št. 1, 2007, str. 173–185.
- Ratchfor, M., Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top, v: *Inside Soviet Film Satyre – Laughter with a lash* (ur. Horton, A.), Cambridge 1993, str. 83–93.

- Redepenning, D., "And art made tongue-tied by authority". Shostakovich's song-cycles', v: *Shostakovich Studies* (ur. Fanning, D.), Cambridge 1995, str. 205–228.
- Riethmüller, A., Stationen des Begriffs Musik, v: *Geschichte der Musiktheorie I* (ur. Zamminer, F.), Darmstadt 1985, str. 59–95.
- Schäfer, R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1964.
- Shostakovich, D. in drugi. *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman*, Cornell 2001.
- Simpson, P., *On the discourse of satire: towards a stylistic model of satirical humour*, Amsterdam/Philadelphia 2003.
- Spitzer, L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to and Interpretation of the Word „Stimmung“*, Baltimore 1963.
- Staiti, D., Satyrs and shepherds: Musical instruments within mythological and sylvan scenes in Italian art, *Imago Musica* 7, 1990, str. 69–71.
- Stefanija, L., Musik hassen, v: *Musik in Fremdwahrnehmung und Eigenbild: Dokumentation zum Symposium. Militärmusik im Diskurs*, Bd. 4 (ur. Schramm, M.), Bonn 2009, str. 86–92.
- Strohm, R., *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Strunk, O., *Source Readings in Music History – The Renaissance*, New York – London 1950/1965.
- Tiedemann, H.-J., Scherz und Spott in der absoluten Musik, *Musik im Unterricht* 58, 1967, str. 322–329.
- Волков, С., *Шостакович и Сталин: художник и царь*, Москва 2004.
- Weiss, P. in drugi, *Music in the Western World, A History in Documents*, New York, London 1984.

Leon Stefanija

Satire in Music**Keywords:** satire, music, semiology in music

The article surveys the scope of satire and suggests its range. It is divided into six sections. The introductory comment (The semantics of music) briefly outlines the fact that music has always been a part of communicative endeavors. The historical background of the semantic issues in music is described (Historical surmises), which is necessary to define satire in music as a specific genre combining features from different musical forms.

The third section discusses six areas as the most common contexts of musical satire:

1) satirical music theater works, such as the opera *Il Girello* by Jacopo Melani, the famous *Coffee Cantata* (*Schweigst Still, plaudert nicht*, BWV 211) by Johann Sebastian Bach, *Der Schulmeister* by Georg Philipp Telemann, *The Beggar's Opera* by John Gay, and so on; 2) musical genres associated with satire, either a) within vocal-instrumental music; for instance, opera buffa, Singspiel, operetta, cabaret, vaudeville, and so on, or b) in instrumental pieces, such as capriccios, grotesques, scherzos, burlesques, and so on; 3) individual features or compositional parts related to satire; for example, in a) vocal music, the Satiro in *Orfeo* by Luigi Rossi, the range of the Orlando character in eighteenth-century opera, who “may be satire, a fool or hero, but never all together” (Harris, 1986, 106), the satirical antihero Matěj Brouček in Leoš Janáček's work, and also Lady Macbeth, and in b) instrumental music, such as the sermon of St. Anthony in Gustav Mahler's *Second Symphony*, his marches, and “low-brow tunes,” a number of episodes in Dmitri Shostakovich's works, and so on; 4) works variously related to criticism, such as the work of Eric Satie, Kurt Weill, Luigi Nono, Maurizio Kagel, and Vinko Globokar, as well as Fran Milčinski (a.k.a. Ježek), Laibach, or Bob Dylan; 5) music journalism, from Johann Beer and Louis-Abel Beffroy de Reigny and his popular *pièces de circonstance*, to nineteenth-century music journalism, George Bernard Shaw, contemporary musical feuilletons, and so on; and 6) folk-music legacy, to which it seems reasonable to add some of contemporary musical-poetic genres of popular culture, especially rap.

After delineating the fields in which music has been connected to satire, the relations between them are analyzed in some detail with discussion of the march section in

Mahler's *Third Symphony* (Gustav Mahler and universal satire), Shostakovich's *Eighth String Quartet* (Dmitri Shostakovich and social satire), and Lebič's ingenious *Fauvel '86* (Lojze Lebič and gestural satire).

The last section of the article offers a typology of the satirical potential in music. Five types of relations between music and language's meanings are considered, as well as five groups of satire-connected levers in instrumental music:

1. Music has certain aesthetic features that evoke a "strange" effect: a) music takes a "neutral," "parallel-world" stance toward the text, without direct involvement in the meaning of the text; b) music "highlights" the sense of the text; c) music "comments" on the text in exposing different "telling details"; d) music tries to negate the text.
2. Musical incorporates certain "coded chips" such as a) motifs from one's own oeuvre; b) motifs from compositions by other authors; c) "encrypted statements," such as the "sign" in Shostakovich: the DSCH motif, the BACH motif, and so on; d) semanticized "cultural gestures," such as Wagner's funeral march in Shostakovich's *Eighth String Quartet*.
3. Musical flow is characterized by a "breach of genres": a) various musical forms; for instance, the symphony and the Lied in Mahler, or b) "low-brow" and "high" styles in Mahler and other composers.
4. Musical flow violates the established cultural norms, not only musical ones, with items such as a) certain cultural position, such as John Cage's *4'33"*; b) specific, not only musical, ideology, the *Poème Symphonique* by György Ligeti; c) certain cultural norms, as in Marko Mihevc's *Hallelujah*).
5. The musical stream is hardly connected with concrete musical or broader cultural norms, but its semantic potential emerges out of some "physical cognitive universals," as indicated by programmatic genres and performance indications, such as scherzo, scherzoso, scherzando, grotesque, and burlesque.