

OHK - Muzikologija

Per
BILTEN
2003

78(497.12)(060.55)

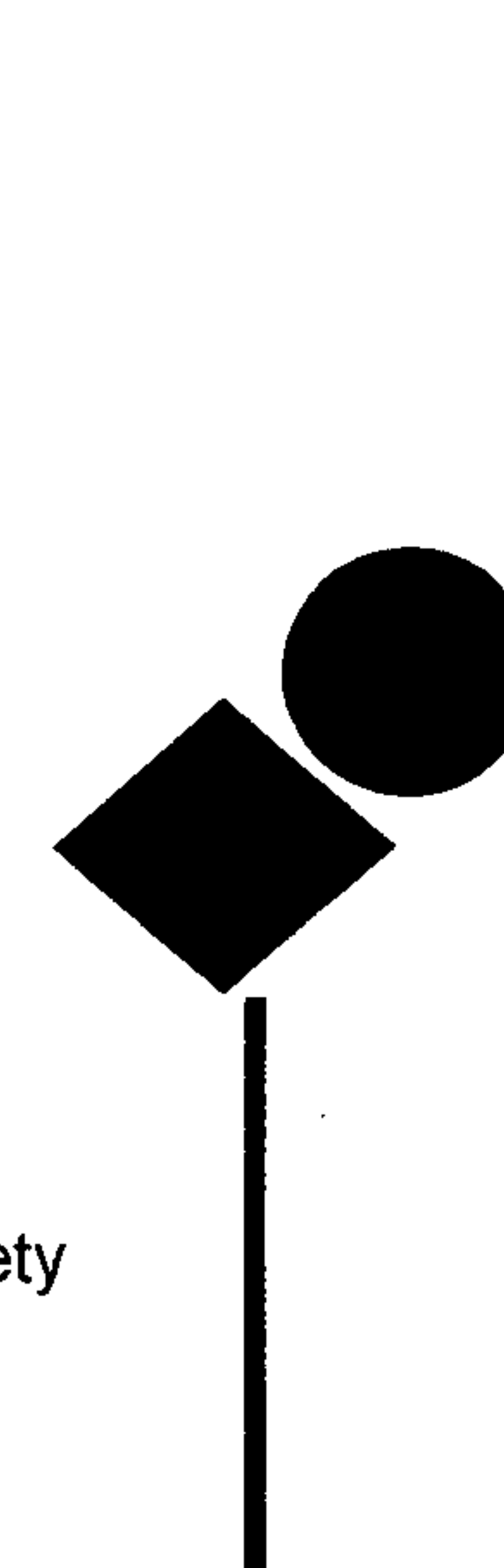


54600001182,18

COBISS

UNIV. V LJUBLJANI - FF

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



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

18

2003

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 18, 2003
Izdaja Slovensko muzikološko društvo
Uredniški odbor: Simona Moličnik Šivic, Leon Stefanija
Urednik Biltena Slovenskega muzikološkega društva št. 18: Leon Stefanija
ISSN 1318-167

BILTEN

Doktorju Danilu Pokornu v spomin	1
Spremna beseda	3
Povzetek	
Povzetek magistrske naloge Bogdane Borota, <i>Interakcija med pedagoškim in umetniškim delovanjem vzgojitelja</i>	4
Ocene in poročila	
... monografije	
Matjaž Barbo, <i>Pro musiva viva</i> (Gregor Pompe)	6
Edo Škulj, <i>Hrenove korne knjige</i> (Aleš Nagode)	8
Edo Škulj, <i>Jenkova orglarska delavnica</i> (Aleš Nagode)	9
Edo Škulj, <i>Gregor Rihar (1796-1863): ob 140-letnici njegove smrti</i> (Aleš Nagode)	10
... zgoščenska	
Rostrum 2000-2003 (Leon Stefanija)	11
... časopis	
Torkovi resni klepeti (Matjaž Matošec)	13
... diplomske naloge	
Češki underground, folk revivali in tolminske avtonomne godbe (Jana Šimenc)	15
Odmevi	
... dogodki	
Svetovni glasbeni dnevi 2003	17
Svetovni glasbeni dnevi (Dušan Bavdek)	17
Nekaj misli o festivalu (Katarina Bogunović)	20
Nekaj misli in veliko več vprašanj (Gregor Pompe)	22
Drugi Slovenski orgelski dan (Klemen Karlin)	26
Orgelski tečaj in koncert: François Espinasse (Dalibor Miklavčič)	28
Pogovor na simpoziju: "Fascinacija Schnittgerjevih orgel" – Lübeck (Dalibor Miklavčič)	29
... predavanja	
Na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete (Lidija Podlesnik)	33
Predavanje Vinka Globokarja: <i>L'armonia drammatica</i> (Barbara Švrljuga)	34
Esej	
»Prepuščenost na Neurathovi barki«: primer naturalizirane teorije glasbe (Matthew G. Brown)	37
Novosti s knjižnih polic	
... na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete (Lidija Podlesnik)	48
... na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU (Darja Frelih)	54

Doktorju Danilu Pokornu v spomin

Moj dolgoletni predstojnik, gospod doktor Pokorn, je v službenih prostorih pogosto vpričo nas vseh večkrat glasno takole razmišljal: *Življenje, tisto življenje z vsem dobrimi in z našega razgledišča še nerazumljivimi izzivi, je človekov najboljši, a tudi najbolj skrivnosten in presenetljiv dramaturg. Tega dramaturga, je dejal doktor Pokorn, pa je treba spoštovati, ga poskušati dojeti in ga tudi z vso odprtostjo sprejemati in se mu brez ugovorov podrediti.*

S to mislijo, ki je očitno zrcalila Pokornovo življenjsko spoznanje, je skušal svoje sodelavce kot prijazni šef opogumiti. Opogumiti takrat, kadar nas je, nepripravljene, vsakdanjik presenetil s svojo trdo in bolečo neizprosnostjo.

A tej misli tedaj nismo znali slediti, kajti razumevanje te misli pač ni stvar intelekta. Bolj zaradi spoštovanja našega predstojnika smo razpredanje o *dramaturgu življenja* sicer brez ugovorov poslušali, čeprav si s tem nismo znali pomagati.

Seveda si nikoli nisem predstavljal, da si bom to njegovo misel priklical v spomin prav v trenutku, ko sem izvedel, da se je doktor Pokorn dokončno soočil z vso resnico – spet enkrat nenapovedanega – *dramaturga življenja*. Na to misel, ki sem ji tolikokrat sledil iz Pokornovih besed, nisem pomislil niti, ko me je nedavno srečanje z ljubeznivim, tokrat nekako skrivnostno mirnim dr. Pokornom, nevsiljivo opozorilo na njegov resen spopad za življenje. Misel, da se je treba skrivnostnemu dramaturgu življenja enostavno podrediti je z naglo Pokornovo smrtjo postala zdaj tudi naše bridko življenjsko izkustvo.

Gospod Danilo Pokorn je bil kot mnogi slovenski glasbeniki po svojem prvem poklicu jurist. Glasbeni talent, nagnenje do prodiranja v skrivnosti glasbe in nato poklicanost za muzikologa je udejanil s kasnejšim študijem na Akademiji za glasbo. Od začetka 50. je bil polna tri desetletja ustvarjalni sodelavec – urednik – slovenskega radia, daljše obdobje direktor Glasbene produkcije in nazadnje vodja radijskega Muzikološkega studia. Medtem je promoviral za doktorja muzikoloških znanosti in v monografiji opozoril na zanimivi opus patra Amanda Ivančiča. Sourejal je elitno zbirko gramofonskih plošč *Ars musica Sloveniae*, kot izkušen urednik in poznavalec radijskega medija – sodeloval je tudi v televizijskih sporedih – pa postal eden prvih pobudnikov mnogih slogovno ubranih koncertov predvsem slovenske glasbe, pri katerih je bil nepogrešljiv organizator in pisec komentarjev.

Od začetkov *Festivala sodobne komorne glasbe Radenci* je zavzeto deloval v programskem odboru te vsakoletne jesenske prireditve. Leta je kot njegov vodja skrbel za aktualnost, vsebinsko zanimivost in programsko prodornost tega, za poznavanje naše in evropske sodobne glasbe še danes edinstvenega festivala.



Ko je leta 1980 začel delati na Muzikološkem inštitutu, ki ga je ustanovil na SAZU Dragotin Cvetko, in je postal kasneje del Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, se je lahko posvetil izključno raziskovanju glasbe. Devet let je bil kot znanstveni svetnik tudi njegov obzirni, a spodbujajoče ustvarjalni predstojnik. Pomembno je vplival na vsebino, delo in usmeritev svoje ob ustanovitvi še majhne skupine svojih sodelavcev. Znal in zmogel nas je vedno prijazno spodbujati, nas navdušiti za raziskovalno delo. Kot sourednik zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae* je bil sopobudnik celovite izdaje velikanskega opusa Jakobusa Gallusa. Za to zbirko in za več drugih izdaj je pripravil Ivančičevo glasbo in z razpravami prispeval k širšemu poznavanju tega skladatelja. Kot vodja inštituta je predvsem vsebinsko in kot velikodušni gostitelj bdel nad mnogimi odmevnimi znanstvenimi srečanji, a ne le-to. Ob mnogih predstojniških zadolžitvah je s številnimi objavami v strokovnih revijah predstavljal tudi izsledke svojih lastnih raziskav.

Osebnost doktorja Danila Pokorna je enkratno zaznamovala slovensko muzikologijo kot eno mlajših znanstvenih disciplin: zaznamovala muzikologijo s spoštljivo zajetnim in mnogovrstnim opusom, zaznamovala z organizacijsko popolnostjo, v katero je spretno prelivljal svoje pravniško znanje, zaznamovala zlasti z vnemo, z raziskovalno radovednostjo in enako predanostjo tako davni glasbeni preteklosti, polpreteklemu in nenazadnje tudi današnjemu času, slovensko muzikologijo je zaznamovala predvsem z njegovim občutljivim peresom in z izbrušeno, pravniško zadržano besedo, besedo, ki tankočutnemu bralcu razkriva Pokornovo za glasbo goreče srce.

Sodelavci muzikologa doktorja Danila Pokorna – mnogi smo radi sprejeli prijateljstvo, ki nam ga je širokogrudno, a obzirno ponudil – mu za toliko pomembnih stvari, ki smo jih prejeli od njega, ob slovesu lahko izrečemo za vse le našo iskreno hvaležnost.

Tomaž Faganel

DHK - Muzikologija

Per
BILTEN
2003

78(497.12)(060.55)



54600001182,18

COBISS

UNIV. V LJUBLJANI - FF

Spremna beseda

Spoštovani!

Osemnajsta številka biltena je izšla po daljšem premoru, v skromnejši zunanji podobi in brez bibliografskih novic. Razlogi za vse to so običajni. Ob diskusiji o novi glasbeni reviji, ki jo je spomladi 2003 priredilo Društvo slovenskih skladateljev, je kazalo, da se resno pripravlja nova glasbena revija, ki bi vključevala tudi velik del muzikoloških tem. Zato je tudi uredništvo Biltena SMD "čakalo" na morebitne dogovore med udeleženi diskutanti. Ker doslej dogovora ni, čas pa prinaša tudi muzikološke novice, je Bilten SMD 18 pred Vami. Oblikovno je skromnejši zaradi smiselnega in potrebnega varčevalnega ukrepa vodstva Slovenskega muzikološkega društva. To se je odločilo, da bo denar, odmerjen tiskanju Biltena SMD, namenilo izdaji tretje številke iz zbirke *Varia musicologica*. Glede izpuščenih bibliografskih novic pa je verjetno nepotrebno omenjati vedno večje število vpisov novih knjig in pa neprimerno ustrenejši prostor za tovrstno informiranje: COBISS. Pa še to: prispevki v tej številki niso lektorirani.

S to številko se zaradi delovnih obveznosti še uradno poslavljava sourednika Biltena SMD, Simona Moličnik Šivic in Leon Stefanija, z željo po še boljšem in uspešnejšem nadaljevanju zastavljenega dela novemu uredništvu.

Obenem seveda lepa hvala tudi piscem prispevkov, ki so sodelovali z dosedanjim uredništvom. Ker so z razumevanjem pisali brez sicer zasluženega honorarja (z eno samo izjemo, ko se je v društvu pod vodstvom Jurija Snoja začuda znašlo nekaj denarja za plačilo piscem). Lepa hvala torej (po abecednem redu): Luisi Antoni, Ambrožu Bajcu Lapajnetu, Alenki Bagarič, Matjažu Barbu, Katarini Bedina, Petru Bedjaniču, Mariji Bergamo, Katarini Bogunović, Veroniki Brvar, Nataši Cigoj Krstulović, Luciji Čačkovič, Branku Čepinu, Marcu Desmetu, Ceciliji Emeršič, Tomažu Faganelu, Ivanu Florjancu, Saši Frelihu, Darji Frelih, Egiju Gašperšiču, Marjeti Gerkišič, Detlefu Gojowyju, Mariji Gombač, Metodi Kokole, Ani Kokotec, Maši Komavec, Janezu Kopaču, Darji Koter, Mojci Kovačič, Francu Križnarju, Zoranu Krstuloviću, Nani Kure, Primožu Kuretu, Tanji Kuštrin, Urški Lenarčič, Borutu Loparniku, Alešu Nagodetu, Miri Omrzel, Ani Prevc Megušar, Pavlu Mihelčiču, Daliboru Miklavčiču, Kseniji Požar Žizek, Andreju Rijavcu, Suzani Ograjenšek, Svaniboru Pettanu, Gregorju Piršu, Lidiji Podlesnik, Maši Poljanec, Gregorju Pompeju, Urški Pompe, Darji Rakovič, Mitji Reichenbergu, Branki Rotar Pance, Karmen Salmič, Barbari Sicherl Kafol, Jožetu Sivcu, Mirku Slosarju, Juriju Snoju, Borutu Smrekarju, Samu Šaliju, Radovanu Škrjancu, Urši Šivic, Edu Škulju, Mancij Špendal, Barbari Švrljuga, Alenki Tomc, Stanislavu Tuksarju, Jadranki Vrtačnik, Almi Zubović, Dragici Žvar in seveda vsem tistim, ki so in bodo kakor koli sodelovali pri rojevanju novih števil Biltena.

Povzetek

Bogdana Borota

Interakcija med pedagoškim in umetniškim delovanjem vzgojitelja

(Magistrska naloga)*

Vzgojiteljeva oziroma učiteljeva strokovnost se izkazuje na dveh polih: edukativnem in strokovno-predmetnem. Edukativne znanosti mu pomagajo usmerjati njegovo pedagoško delovanje v vzgojno-izobraževalnem procesu. Kot strokovnjak pozna smernice otrokovega razvoja ter vplive socialnega, kulturološkega in vzpodbudnega okolja. Ustrezno izbira programe, pristope in modele, metode in načine dela z otroki, ustrezno izbira vsebine in dejavnosti in je fleksibilen v prostorski in časovni organizaciji. Umetniško delovanje pa se izkazuje v reprodukciji in produkciji umetniških (glasbenih) vsebin ter v samem procesu posredovanja le teh. V nalogi sta prikazana poudarek in aplikativnost iz glasbenega področja.

S sprejetjem novega kurikulumu za vrtce je vzgojitelju dana tako avtonomija kot odgovornost. Dovoljena mu je lastna presoja pri izbiri dejavnosti, vsebin in metod dela. Zahteva se le, da je njegova svoboda delovanja usklajena s kurikularnim dokumentom, sprejetim na nacionalni ravni. Pomemben motivacijski pobudnik vzgojiteljevega delovanja je njegov interes. Narava vzgojiteljevega dela je taka, da dopušča možnost vplivanja osebne nezainteresiranosti ali obratno, vplivanja prevelikega vzgojiteljevega interesa, na porušenje ravnotežja področij dejavnosti v vrtcu ali osnovni šoli. Zato v empiričnem delu ugotavljam porazdelitev interesov bodočih vzgojiteljev po posameznih področjih njihovih delovanj.

Možnosti posodabljanja vzgojiteljevega delovanja izhajajo iz sodobnih spoznanj o specifičnih razvojih posameznih sposobnosti in spretnosti. Glasbene sposobnosti so odvisne od razvitosti otrokovega zvočno-slušnega sistema, ki preko raznovrstnih glasbeno-slušnih vsebin vzpodbuja njegove zaznavne procese, s katerimi si dograjuje pojmovni svet in razvija glasbeno mišljenje, ki je v predšolskem obdobju povezano z intuicijo in predvidevanji. Otrok sliši glasbo kot celoto, spremlja spreminjanje dinamike in tempa, ugotavlja ustreznost nadaljevanja melodičnega poteka in pravilnost združevanja posameznih delov. Pomemben zaznavni način glasbenih informacij je avditivna modalnost, ki se dopolnjuje z vizualno in kinestetično. Poleg tega je v začetnem obdobju pomemben razvoj sposobnosti razlikovanja enakih in različnih zvokov, ki vodi v začetno glasbeno opismenjevanje.

Osnovo vzgojiteljevemu umetniškemu delovanju nudi didaktika glasbe, ki je, z vzajemno induktivno in deduktivno raziskovalno potjo, enovito strukturo ter izogibanjem normativnosti, sodobno koncipirana posebna didaktika s posredniško funkcijo med stroko in splošno didaktiko. Znotraj naše glasbeno – pedagoške šole se je, kot rezultat življenjskega dela Brede Oblka, izoblikoval celovit pristop do glasbene vzgoje, ki je poimenovan kot Metodična zasnova glasbene vzgoje v Sloveniji. Njena filozofska izhodišča izhajajo iz narave glasbene kulture, glasbenih vsebin in tudi širšega okvira umetnosti. Pedagoška praksa oz. glasbene dejavnosti pa so refleksija temeljnih faktorjev glasbene kulture. Ker gre obenem za kontinuiteto skozi različne stopnje institucionalne oblike vzgoje in izobraževanja, govorimo o razvoju poslušanja glasbe, razvoju izvajanja glasbe, razvoju ustvarjalnosti ter razvoju glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj, ki so rezultat prvih treh razvojnih področij. Tretje področje opredeljevanja so splošni in posebni cilji, ki so v nalogi podrobno opredeljeni za predšolsko obdobje in prvi razred devetletke. Prikazani so primeri glasbenih dejavnosti ter glasbenorazvojne zmožnosti in interesi otrok v prvem in drugem starostnem obdobju. Po vzoru tematskih naslovov posameznih triletij devetletke, je prvo starostno obdobje opredeljeno s tematskim naslovom Od zaznavanja do izvajanja glasbenih vsebin, drugo starostno obdobje pa Od izvajanja glasbenih vsebin do igre in glasbenih doživetij.

Temeljni cilj empiričnega dela naloge je ugotoviti porazdelitev interesov bodočih vzgojiteljev po področjih: jezikovno – družboslovno, športno – gibalno, glasbeno, naravoslovno – matematično ter področje drugih umetnosti. Neodvisna variabla – obiskovanje glasbene šole – statistično pomembno ne vpliva na rezultate. Ugotovljeno je, da interesi niso enakomerno porazdeljeni po posameznih področjih. Največ interesa so študentke pokazale za aktivnosti na glasbenem področju, temu sledi jezikovno – družboslovno področje. Med glasbenimi aktivnostmi je na prvem mestu poslušanje glasbe s preferenco do zabavne glasbe, kar nakazuje razkorak med glasbeno – pedagoško teorijo in prakso, ki postavlja glasbo v pasiven in slučajnosten položaj. Na glasbenem področju je ugotovljen trend upadanja interesa skozi tri časovna obdobja: pred vstopom na fakulteto, med študijem in predvidevanja po končanem študiju.

Rezultati nakazujejo potrebo po raziskavah učinkovitosti šolskih in študijskih programov, ki naj bi zagotavljali strokovno usposobljenost vzgojiteljev oziroma vzpodbujali otrokov glasbeni razvoj kot integrativni del njegovega celostnega razvoja.

* Zagovarjana 19. 6. 2003 na Oddelku za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani.

Ocene in poročila

... monografije

Matjaž Barbo

Pro musica viva

(Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001)

Po dolgem času je spet izšel "prispevek za slovensko glasbeno zgodovino" - Matjaž Barbo v svojem delu, povzetem po doktorski disertaciji obravnava izsek iz polpretekle zgodovine slovenske glasbe, ki pa nima zgolj historičnih pomenov, temveč v marsičem oblikuje tudi današnjo glasbeno kulturo – člani skupine *Pro musica viva* danes niso več "jezni mladenič", temveč osrednji "določevalci" slovenskega glasbenega življenja, ob tem pa ne gre prezreti tudi osrednje estetske dileme, ki jo odpira tudi Barbo v svojem delu in ki se nanaša na problem vsebinske določitve "novega", "sodobnega", ta pa dobiva v postmoderni(stični) optiki neslutene razsežnosti in obrate. Knjiga pomeni pravi dokaz za to, kako je zgodovina mnogo bolj pomembna za sedanjost, kot bi to smeli pričakovati.

Delovanje skupine *Pro musica viva*, v kateri so se leta 1962 zbrali takrat mladi slovenski skladatelji (D. Božič, K. Cipci, J. Jež, L. Lebič, I. Petrič, A. Srebotnjak, M. Stibilj, I. Štuhec), nezadovoljni nad možnostmi za lastno uveljavitev v glasbeni javnosti in željni "novega", "sodobnega", ki je takrat preplavljajo zahodno Evropo (Darmstadt, Pariz, Donaueschingen, Varšava), prinaša pomembno zarezo v zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja, saj prinaša generacijske in estetske konflikte, povezane z zahodnoevropskim modernizmom. Študija Matjaža Barba prav zaradi takih vzrokov ni zamišljena zgolj kot pregled delovanja skupine, temveč se spreminja v pravo zgodovinsko panoramo glasbenega življenja v Sloveniji v drugi polovici petdesetih in prvi polovici šestdesetih let. Kot tloris, v katerega je nato vpeto delovanje skupine, so najprej izrisane teoretične osnove novega v glasbi 20. stoletja, s posebnim poudarkom na dogajanju po drugi svetovni vojni. V tako široko zastavljen okvir glasbene kulture 20. stoletju postavlja Barbo v nadaljevanju slovensko glasbeno življenje, kakor se je kazalo v delovanju Kluba komponistov, sekcije Muzika 59, društva Collegium musicum, glasbeni publicistiki in pomembnejših glasbenih festivalih. Prav ti dejavniki so namreč v marsičem pogojevali nastanek in določili gibal skupine *Pro musica viva*, katere glavni cilji so bili vezani na uveljavitev "sodobne" slovenske glasbe, "sodobnih" tujih tokov in skladateljev slovenske predvojne "avantgarde"

(predvsem M. Kogoja in S. Osterca). Dejavnost skupine se je navzven kazala predvsem v prirejanju koncertov in iniciiranju delovanja komornega Ansambla Slavko Osterc, skladatelji pa so gotovo veliko pridobili tudi ob skupnem "prebiranju" in analiziranju takrat pri nas (pre)težko dostopnih partitur velikanov glasbe 20. stoletja. Vendar pa skupina že v samem temelju ni imela dovolj povezovalne moči; skladatelje je sicer vezala zavezanost "sodobnosti", vendar pa je bila njihova stilna in estetska usmeritev svobodna. Prav zato so si lahko na različne načine tolmačili "sodobnost", ki je bila v marsičem odvisna od konteksta takratne slovenske glasbene kulture (prav zato se zdi smiseln avtorjev zgodovinski prerez slovenskega glasbenega življenja). Skupini gre tako pripisovati pomembno vlogo pri procesu uveljavljanja Nove glasbe kot estetsko relevantne, njeni skladatelji so se preizkusili praktično v vseh takrat novih kompozicijskih tehnikah (dodekafonija, deloma serialnost, nove zvočne možnosti inštrumentov, elektroakustična glasba, aleatorika, odprta forma itn.), kljub vsemu pa so si bili ob koncu delovanja skupine vsi umetniki vsaj v kompozicijskem smislu močno vsaksebi.

Po takem zgodovinskem in primerjalnem prerezu avtor študije v zadnjem delu s fenomenološko lupo predstavlja še skladateljsko delo vsakega izmed članov skupine v času delovanja skupine. Na ta način ostaja zvest zastavljenemu zgodovinskemu okvirju in odpira možnost za nadaljevanje in zgodovinska navezovanja, odpove pa se izpostavljenemu vrednotenju dela posameznikov. Pa vendar bi se iz zaključne misli o "zveneči metafiziki" Lojzeta Lebiča in razpostavitve obravnave posameznih skladateljev dalo razbrati tudi estetsko-kvalitativno merilo. Študija se torej konča "odprto": predelan je izsek, ki pa ga je prav zaradi "demokratično" postavljenih zaključkov mogoče in potrebno nadaljevati. Matjaž Barbo je tako opravil pomembno delo, ki se kaže kot prispevek k novejšemu slovenskemu glasbenemu zgodovinopisju, in s tem odprl še eno pomembno žarišče: za razvito glasbeno kulturo ni odločilno samo bolj ali manj muzikalno in tehnično dovršeno muziciranje in bogato koncertno življenje, temveč tudi aktivno razmišljanje o glasbi: tako sinhrono (o sedanjem trenutku) kot diahrono (o preteklosti). Rezultati takih analiz, prerezov in njihovega primerjalnega vpenjanja pa lahko samo obogatijo slovensko glasbeno kulturo in nikakor ne samo slovenske muzikološke vede ali znanosti nasploh.

Gregor Pompe

Edo Škulj

Hrenove korne knjige
(Ljubljana: Družina, 2001)

V slovenskih knjižnicah najdemo malo glasbenih virov, ki bi imeli tak pomen kot Hrenove korne knjige, ki jih hrani glasbena zbirka ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice. Čeprav se jih je strokovno opazovanje že večkrat dotaknilo, ter je bila njihova vsebina in pomen pregledno prikazana v besedilih o slovenski glasbi na prehodu iz 16. v 17. stoletje, do danes nismo imeli publikacije, ki bi izčrpno predstavila njihovo vsebino. To vrzel poskuša zapolniti monografija Eda Škulja, *Hrenove korne knjige*, ki je leta 2001 izšla pri založbi Družina. Pretežni del knjige se posveča vsebini Hrenovih kornih knjig. Avtor predstavlja fizični opis in domnevno namembnost knjig ter vsebino posameznih zvezkov. V posebnem razdelku se pomudi ob v njih vsebovanih skladateljskih imenih, ter navaja osnovne življenjepisne podatke o tistih, ki jih je mogoče identificirati. Posebno poglavje predstavlja tematski katalog v knjigah vsebovanih skladb. Pri vsaki enoti avtor navaja avtorja in naslov, incipit, mesto v zbirki in - če je mogoče - podatke o sodobni tiskani izdaji po RISM. Dostop do vsebine olajšujejo številna kazala: posebno kazalo bralcu hitro in v pregledni obliki omogoča hkrati pregled nad zastopanostjo posameznega skladatelja v zbirki in številom posameznih glasbenih zvrsti posameznega skladatelja v zbirki, imensko kazalo, krajevno kazalo, kazalo naslovov skladb in kazalo avtorjev skladb.

Poseben pomen pa ima poglavje, ki je skromno označeno kot "Dodatek" in ki se posveča odnosu škofa Hrena do cerkvene glasbe. To poglavje je namreč verjetno eden bolj celovitih orisov Hrenove življenjske poti, v kolikor se ta dotika glasbene umetnosti. Posebej informativen je opis njegovega šolanja v Gradcu in na Dunaju, ki je v pomembno razširilo Hrenova glasbena obzorja in vzpostavilo visoke umetniške standarde, ki jih je kasneje uveljavljal pri glasbenem delu ljubljanske stolnice in gornjegrajske sostolnice. Pomemben je tudi pregled Hrenove dejavnosti povezane z gradnjo orgel v ljubljanski stolnici in v Gornjem gradu, ki lepo kažejo, kakšno dobro se je zavedal vloge, ki jo je imela glasbi pri doseganju baročne reprezentativnosti. Prevod splošnega poglavja o Hrenovih kornih knjigah omogoča uporabo te knjige tudi nemško govorečemu bralcu. Vsekakor gre za publikacijo, ki slovenskemu bralcu prinaša novo vedenje o glasbenem okusu in delovanje tega velikega protireformatorja. Te pa bo mogoče prispevale tudi k boljšemu razumevanju njegove vloge in njegovega pomena za slovensko kulturo.

Aleš Nagode

Edo Škulj

Jenkova orglarska delavnica
(Ljubljana: Družina, 2001)

Slovenska literatura o orglah, kot pomembnem in na Slovenskem malone edinem pomniku materialne glasbene kulture, je zelo skromna. Ob nekaj sicer obsežnih in mnogokrat tudi lepo ilustriranih delih, ki se posvečajo najpomembnejšim na Slovenskem še ohranjenim instrumentom, pogrešamo dela, ki bi se sistematično posvetila opusom posameznih na Slovenskem delujočih orglarskih mojstrov. Te naloge se je lotil Edo Škulj, eden največjih slovenskih poznavalcev orgel in njihove preteklosti. In prav nič ne preseneča dejstvo, da si je za prvo delo te vrste izbral Jenkovo orglarsko delavnico, ki je več kot pol stoletja gradila, predelovala in popravljala orgle širom po Sloveniji, pa tudi v drugih državah na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Knjiga je izšla leta 2001 pri založbi Družina.

Knjigo začenja kratek pregled življenjepisov obeh orglarskih mojstrov te delavnice, očeta Franca in sina Antona Jenka. Temu sledi pregled vseh skoraj neverjetnih 225 opusov, ki sta jih mojstra izdelala v razponu sedemdesetih letih med letoma 1927 in 1997. Avtor je zbral podatke o dispoziciji posameznega instrumenta in historiatu njegovega nastanka. Zanimiv dodatek so tudi tako opazke o stanju orgel pred predelavo oz. popravi, kakor tudi sodobna poročila o nastajanju instrumentov in odzivi nanje. Dostop do tega obsežnega gradiva omogočajo številna kazala (imensko, krajevno). Preglednega značaja so dodatki, ki bralcu omogočajo hiter pregled opusov po določenih značilnostih (kronološki seznam, velikost, abecedni seznam krajev, pregled po škofijah ali državah). Knjigo zaokrožata zares izčrpen seznam literature o orglah Jenkove delavnice in obsežen tujejezični povzetek. Škuljeva knjiga je bogat vir za vse, ki jih zanima orglarstvo na Slovenskem v 20. stoletju, hkrati pa je lep spomenik orglarskima mojstroma, ki sta s svojim znanjem in nazori zaznamovala razvoj te stroke na Slovenskem.

Aleš Nagode

Edo Škulj

Gregor Rihar (1796-1863): ob 140-letnici njegove smrti
(Ljubljana: Družina, 2003)

Letos nekako tiho in neopazno mineva 140 let od smrti slovenskega skladatelja Gregorja Riharja. Ob tej priložnosti je izšla tudi monografska predstavitev tega skladatelja, katerega zgodovinski pomen močno presega obseg in kvaliteto njegovega opusa. Rihar je namreč dovršen del 19. stoletja veljal za prvega slovenskega skladatelja in utemeljitelja slovenske glasbe sploh. Šele v zadnjih dveh desetletjih pred letom 1900 je njegova zvezda nekoliko potemnela, nekaj zaradi vpliva cecilijanstva, nekaj zaradi nezanimanja liberalnih krogov za cerkveno glasbo, nekaj pa tudi zaradi nepopolne glasbeno tehnične podobe njegovih skladb. Vse to pa ni vplivalo na dejstvo, da ostajajo njegovi napevi do danes verjetno najbolj znan in priljubljen del repertoarja slovenske cerkvene pesmi.

Škuljeva knjiga predvsem povzema avtorjeve dosedanje raziskovalne izsledke in jih bralcu predstavlja na enem mestu in v praktični obliki. Sam jo je razdelil v štiri tri večje vsebinske celote. V uvodnih poglavjih predstavlja splošne kulturno-zgodovinske razmere v Riharjevem času, stanje cerkvene glasbe in glasbenega življenja nasploh. Naslednja vsebinska celota je obsežna in - kjer je mogoče - s sodobnimi viri dokumentirana biografija, ki pa povzema tudi vse prej ustno prenešene drobce informacij, ki so se ohranili v kasnejši čas. V tem okviru se dotika tudi posameznih Riharjevih z muzikološkega gledišča obrobni dejavnosti kot je uredniško delo, duhovniške naloge, ipd. Tretji vsebinski sklop predstavlja recepcijo Riharjevega opusa. Avtor oriše vse tri zgodovinske faze, ki jih je Riharjev opus doživljal po smrti svojega avtorja: začetno nekritično navdušenje in povzdigovanje, historično-cecilijansko kritiko in zavračanje ter končno ponovno sprejetje kvalitetnega v njegovem opusu in umestitev - včasih prirejenih - Riharjevih skladb v "klasični" repertoar slovenske cerkvene glasbe. Zadnji vsebinski sklop je posvečen Riharjevemu skladateljskemu delu. Posamezna poglavja se posvečajo njegovemu glasbenemu stavku, predstavitvi njegovih zbirk, njihove vsebine in - kar je posebej pomembno - v posebni enoti so zbrani incipiti vseh Riharjevih skladb. Delo zaokroža tudi izčrpna bibliografija besedil o Gregorju Riharju in - kar je redkost v slovenskih muzikoloških publikacijah - številne upodobitve Riharja, ki predstavljajo skoraj vso ohranjeno ikonografijo. Knjiga je tako bogat vir informacij za vsakogar, ki se posveča življenju in delu tega pomembnega slovenskega ustvarjalca, odpira pa tudi možnosti za ponoven razmislek o virih njegovega glasbenega okusa in osebnega sloga ter pomena, ki ga ima za slovensko glasbo 19. stoletja.

Aleš Nagode

... zgoščanka

Rostrum 200-2003
(Zgoščanka Založbe kaset in plošč RTV Slovenije)

Med letošnjo bogato bero posnetkov slovenske sodobne resne glasbe si zgoščanka s slovenskimi deli, ki so bila predstavljena na mednarodni skladateljski tribuni Rostrum v letih 2000-2003 vsaj iz dveh razlogov zasluži posebno pozornost. Poleg ene komorne skladbe je namreč posnetih šest simfoničnih del, tako da celota ponuja prerez dela skladateljev, rojenih v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Povrh pa že uvrstitev skladb na ugledni glasbeni forum – Mednarodni glasbeni svet ga bo, kot doslej, ob pomoči UNESCO in mreže radijskih postaj prihodnje leto organiziral petdesetič – nakazuje določeno kakovostno raven. Zgoščanka je zato zanimiva tudi kot izsek reprezentativnih dosežkov slovenske sodobne resne glasbe.

Izbrana glasbena dela so plod različnih glasbenih hotenj. Kljub temu pa obstaja skupna poteza: vsaka skladba je na svoj način povezana z estetiko modernizma in obenem vsaka po svoje odstopa od nje. Povezavo (in odmik) nakazuje že asociacijska pregnetenost večine naslovov: *Tišina je deževala gaseč ogenj časa* (Nevill Hall), *Pred snegom* (Peter Šavli), *Dies irae* (Mihael Paš), *Hologram* (Larisa Vrhunc), *Musica da camera* (Vito Žuraj), *Svetlobne sence* in *Tri iveri* (Tadeja Vulc).

Ključno vez vseh skladb z meandri modernizma kaže iskati ob vprašanju mere konceptualizacije, strogosti glasbenega toka. Čeprav je po slušni izkušnji težko odgovoriti na vprašanje o stopnji strogosti glasbene misli, ga je smiselno obdržati v spominu kot poslušalsko oporo. Zasnove nekaterih skladb jo pravzaprav zahtevajo. Denimo Hallova skladba – na Rostrumu se je uvrstila v kategorijo priporočenih del, kar je med slovenskimi skladatelji doslej uspelo samo Primožu Ramovšu, Lojzetu Lebiču in Urošu Rojku – je izjemno kompleksno tonsko bitje. Po skladateljevih besedah delo izhaja iz zamisli o "arhitektonsko-skulpturni kontinuiteti" zvočnosti. Celota je izpeljana po načelu razvejevanja enega zvočnega dogodka, iz katerega se razpleta mreža drugih, sorodnih zvočnih pojavov. Sorodna estetika, čeprav z drugačnimi kompozicijskimi rešitvami, je značilna za skladbo letošnje nagrajenke Prešernovega sklada Larise Vrhunc. Po zasnovi je njena skladba enako bogata kot Hallova in tudi tu gre za zunajglasbeni vzgib, pravzaprav bolj za "fizikalistično" spodbudo pri glasbeni obliki. Toda v nasprotju s Hallovo skladbo, glasbeni tok *Holograma* sledi načelu združevanja različnega v enovito zvočno čipko.

Ob zahtevnosti izpeljevanja zvočnega tkiva, "brezinteresnih" igrh prefinjenega senčenja, zgoščevanja in redčenja zvočnosti v Hallovi in

Vrhunčini skladbi se zdita skladbi Tadeje Vulc, absolventke kompozicije na Akademiji za glasbo, bolj oprti na nekakšno logiko "trenutkov občutij". Zlasti *Tri iveri* – skladba za tolkala in predmete iz lesa, za katero je skladateljica dobila študentsko Prešernovo nagrado – razkriva izostren občutek za sosledje krhkih ritmiziranih zvočnih dogodkov.

Nekoliko drugače je sicer med seboj težko primerljivimi skladbami Paša, Žuraja in Šavlija. Proces razgrinjanja zvočnih dogodkov se v njihovih delih razlikuje od tistega v omenjenih skladbah predvsem po "širini čopiča", s katerim so napisane njihove glasbene pripovedi. Zdi se, da ti skladatelji iščejo nekoliko bolj konkretne asociacijske okruške v primerjavi z zvočno iskrivostjo Hallove, Vrhunčine in Vulčine skladbe. Paš je denimo uglasbil filozofsko prisposodo življenja z "živo elektroniko", Žuraj je idejo o "energetskem" razvijanju celote udeležil skozi niz različnih kompozicijskih odsekov, Šavli pa je "simbolistični" zamah izbrane pesniške spodbude uglasbil v skupek razpoloženjskih epizod.

Kot celota ponuja zgoščena vredna skupek tistih skladateljskih hotenj, pri katerih strogost kompozicijskih korakov išče čutno neposrednost glasbenega izraza. Še posebej privlačni potezi omenjenih del sta bogata, v nekaterih skladbah naravnost bujna členjenost glasbenega poteka in v osnovi prvinska domišljenost oblikovne tektonike. In prav tovrstna kompozicijska kompleksnost ob sočasnem iskanju elementarnih skladateljskih opor, kar je v večji ali manjši meri značilno za vsa omenjena dela, dopušča misel o soočanju mlajših skladateljev z zanimivim glasbenim idealom: z iskanjem reda v nadrobno domišljenih postopkih izmikavanja shematičnosti urejenega.

Skratka, zgoščena ROSTRUM 2000-2003 je vsebinsko domišljen projekt izpod okrilja osrednje slovenske založbe nosilcev zvoka. Ne glede na to, ali imajo izbrane skladbe, sicer dragocene sodobne glasbene umetnine, moč dolgotrajnega umetniškega učinka, bi podoben skupek tudi drugih posnetkov slovenskih del z ROSTRUMa nedvomno pripomogel k prepoznavnosti tega učinka, njegovega obsega in vrednot, ki jih nedvomno prinaša.

Leon Stefanija

... časopis

Torkovi resni klepeti

V Sloveniji še vedno nimamo periodične publikacije, ki bi se posvečala izključno resni glasbi v vseh njenih pojavnih oblikah. Resda izhaja vrsta revij, ki so bolj ali manj specializirane za določena področja znotraj resne glasbe (*Naši zbori, Cerkevni glasbenik...*), izhaja tudi lepo število zbornikov, biltenov in glasil, ki so pretežno znanstvene narave, a vendar so te publikacije namenjene razmeroma ozkemu krogu bralcev. Izhaja celo revija, ki se dejansko posveča izključno glasbi, vendar je v *Muski resni glasbi* odmerjenega relativno malo prostora.

To vrzel je vsaj delno zapolnilo glasilo z naslovom *Torkovi resni klepeti*, ki ga izdaja Društvo Torkovi večeri, ureja pa Breda Pretnar. Poskusna številka je izšla julija lani, prva pa oktobra 2002. Od tedaj so izšle že štiri številke, zadnja septembra letos. Glasilo tako izhaja štirikrat letno, s čimer vsaka številka zapolni enega od letnih časov, ki je tudi označen na naslovni strani. Prve tri številke so se posvečale *glasbi, operi, baletu, plesu in še...* (to je bil njihov podnaslov), v zadnji pa se je omenjenim področjem pridružilo še gledališče. Tako je jasno, da tudi to glasilo ni v celoti namenjeno resni glasbi, čeprav se v večjem delu posveča prav glasbi, operi in baletu. A tega glasilu nikakor ne gre zameriti, saj je dostopno brezplačno, poleg tega pa ne gre le za prijetno in kratkočasno čtivo, saj vsebuje precej člankov, ki vrednotijo posamezne dogodke in kulturne vsebine številnih institucij. Pravzaprav gre za zvrstno zelo pestro publikacijo, ki bralca obvešča o minulih in prihodnjih kulturnih dogodkih, ki le-te komentira in vrednoti ter predstavlja njihove ustvarjalce in poustvarjalce. Avtorji člankov, ki prihajajo iz Slovenije in nekaterih tujih držav, so znana in ugledna imena kulturnega življenja, med njimi pa se najde tudi kakšno manj znano ime. Omembe vredno je tudi dejstvo, da pisci za svoje delo ne zahtevajo nobenega honorarja, kar je izjemno pomembno za izhajanje samega glasila, saj ima društvo velike težave s financiranjem izdajanja le-tega. Večji del finančnih sredstev predstavljajo prispevki donatorjev in prihodki od oglaševanja. Glasilo, ki je namenjeno najširšemu krogu bralcev, izhaja v dva tisoč izvodih in obsega štiriindvajset strani, dosegljivo pa je na blagajnah in v preddverjih vseh pomembnejših kulturnih institucij.

Uvodna beseda je v vseh dosedanjih številkah pripadla direktorju ene od kulturnih ustanov. V zadnji je ta čast doletela ravnatelj SNG Drame Ljubljana, Janeza Pipana, ki izraža občutke in pričakovanja pred novo gledališko sezono in na kratko predstavlja program ljubljanske Drame. V nadaljevanju glasila sledi portret nove voditeljice programa resne glasbe, opere in baleta v Cankarjevem domu, Ingrid Gortan, in njeno razmišljanje o

snovanju programa za tako veliko institucijo, zatem pa še predstavitev programa sedaj že minulih Svetovnih glasbenih dnevo in vseh pomembnejših kulturnih, predvsem glasbenih ustanov v Sloveniji. Predstavljeni sta tudi sezoni Hrvaškega narodnega gledališča Zagreb in Bolšoj baleta iz Moskve. Obsežni predstavitvi glasbenega dogajanja doma in v tujini sledijo *Razmišljanja Neje Kos o verziji Dinka Bogdanića*, koreografa, režiserja in dramaturga baleta Romeo in Julija Sergeja Prokofjeva, ki je bila na sporedu 51. ljubljanskega poletnega festivala, zatem pa še ocena glasbene izvedbe Jureta Doboviška. Sledi nekaj člankov o baletnem dogajanju v Zagrebu in Beogradu. Breda Pretnar poroča o gostovanju Baleta Narodnega gledališča Beograd v Zagrebu, Mladen Mordej Vučković (gre za članek, objavljen 11. 07. 2003 v hrvaškem časopisu *Vjesnik*) in Lidija Sotlar pa govorita o vtisih s te predstave. Milica Jovanović ocenjuje predstavo Prokofjevega baleta Romeo in Julija v izvedbi beograjskega narodnega gledališča, Marija Janković pa gostovanje Baleta HNK Zagreb v Beogradu s *Cirkus primitif baletom* skladatelja Jeana Marca Zelwerja. Urednica poroča o gostovanju Baleta Kirov v Operi Graz v mesecu juniju in posreduje v angleški reviji *Dance now* objavljen intervju z umetniškim direktorjem Baleta Kirov, Makharom Vazijem. Bosiljka Perić Kempf piše o festivalu *Mostly Händel* v Bruslju, dr. Franc Križnar pa ob 45-letnici delovanja Klavirskega tria Lorenz na kratko predstavlja zgodovino te zasedbe in ocenjuje njihov koncert v Križevniški cerkvi v okviru 51. ljubljanskega poletnega festivala. Sledi portret velikana ljubljanske opere, tenorista Rudolfa Francla, avtorja dr. Henrika Neubauerja, zatem pa še poročila z 11. republiškega tekmovanja mladih plesnih ustvarjalcev, 17. mednarodnega koreografskega tekmovanja v Hannoveru in 13. mednarodnega trienala gledališke knjige in periodike. Za konec predsednik Društva baletnih umetnikov Slovenije predstavlja zgodovino društva in poroča o volilnem občnem zboru društva.

Iz tega kratkega povzetka je razvidno, da zadnja številka *Torkovih resnih klepetov* med drugim obravnava široko področje glasbenega poustvarjanja v Sloveniji in v tujini, medtem ko se ustvarjalnosti praktično ne posveča. Seveda je treba upoštevati naravo samega glasila ter deloma tudi dejstvo, da je jesen čas začetka nove koncertne in gledališke sezone, zaradi česar je bil tako velik del te številke odmerjen predstavitvi le-te. Pa tudi če bodo prihodnje številke podobne, ne bo s tem nič narobe, saj je kakovost člankov najmanj zadovoljiva. Ker se podarjenemu konju ne gleda v zobe, lahko *Torkovim resnim klepetom* le zaželimo, da bi bili kos finančnim težavam in nas tako še naprej obveščali o kulturnem dogajanju pri nas in v tujini.

Matjaž Matošec

... diplomske naloge

Češki underground, folk revivali in tolminske avtonomne godbe

Namesto značilnega zagovora v predavalnici, so predstavitve diplomskih del trije študentje Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo ter Oddelka za sociologijo kulture, na vsem všečno pobudo mentorja doc.dr. Rajka Muršiča, izpeljali 21. novembra 2002 v klubu Gromka na Metelkovi. Izbrana lokacija naj bi ponudila ustrežnejši in bolj "akustičen" kontekst za razpravljanje o glasbeni tematiki, ki je bila povezovalni element študentskih raziskav.

Prvi nas je z "The plastic people of the universe: Analiza in sinteza razmerij med rock skupino in komunistično družbo na Češkem v drugi polovici 20. stoletja" Viktor Škedelj (diplomant Etnologije in kulturne antropologije; med novembrom in marcem 2002 je študiral na Karlovi univerzi v Pragi) speljal na češki "underground". Kaj je pomenil underground na Češkem, kako opredeliti to podkulturo, kako se je razvijala, kakšen vpliv je imela v širšem družbenem in glasbenem kontekstu so nekako bistvena vprašanja, na katera je avtor odgovoril predvsem z natančnejšo analizo češke rock skupine The plastic people of the universe, ki naj bi bila najpomembnejša za razvoj in dinamiko češke alternativne glasbe. Začetki banda (leto 1968) so bili sicer tesno vezani na ameriški oz. britanski glasbeni izraz (najmočnejši vpliv newyorškega The Velvet Underground), a je kasneje razvil popolnoma prepoznaven zvok (v češki alternativni glasbi se danes govori o t.i. "plastikovski underground smeri"). Po seznanitvi z burnimi delujočimi fazami tega neuradnega neodvisnega underground banda (kar je najradikalnejša (pod)skupina po sistematiki čeških rock skupin v sedemdesetih), ki v nekakšni obliki deluje še danes, je avtor govoril še o slovenski/jugoslovanski zasedbi Buldožer, saj je med njima opazil več podobnosti (čas delovanja, vpliv na takratne in kasnejše glasbenike, problemi z vladajočo socialistično strukturo, glasbena forma, podobna poetika, črn humor, "poza").

Naslednja predstavitev, avtorice Katarine Juvančič (diplomirana sociologinja kulture in etnologinja in kulturna antropologinja), ni bila nič manj vrtinčasta, saj je v diplomskem delu "Kje so tiste stezice? Revitalizacija tradicionalne glasbe na Britanskem otočju od srede 20. do začetka 21. stoletja in njen vpliv na obujanje ljudskih godb na Slovenskem", zgrajenim na interdisciplinarnem, deduktivnem ter komparativnem metodološkem temelju, ki presega toge konceptualizacije meja med glasbami, kritično obravnavala revitalizacijo prvin ljudske kulture, bolj znanih pod pojmom "folk revivals". S primerjavo ameriških (predvsem t.i. "Folk song Movement"), angleških ter slovenskih zanimanj za transformacije ljudske glasbe je, z zaobjetimi političnimi, kulturnimi, družbenimi in glasbenimi reprezentacijami,

prikazala kompleksnost specifičnih družbenih resničnosti, ki so stimulirale nastanek in zaton teh gibanj. Nivo trdno kritične drže je obdržala tudi v nadaljevanju pri opisovanju tenzije med institucionalnim in neprofesionalnim raziskovanjem ljudske glasbe po 2. svetovni vojni na Slovenskem.

Tretji, zadnji pripovedovalec, Miha Kozorog (diplomirani sociolog kulture in etnolog in kulturni antropolog), pa je s svojo "zgodbo o godbi", zasnovano na diplomskem delu "Glasba –prostor–identiteta: Primeri iz Tolmina po letu 1945", osvetlil lokalno (pod)kulturo/sceno segmenta mladih, in s tem pomen prostorov ter identifikacijskih procesov za razumevanje lokalnega popularnoglasbenega dogajanja. Kozorog nam je koncizno predstavil, na podlagi intervjujev, opazovanja z udeležbo ter s skupino-centričnem pristopom, pridobljene obrise glasbeno-družabnega ("žurerskega") dogajanja v Tolminu sredi devetdesetih let, kjer naj bi se z jezikovnimi, stilskimi, tematskimi, prostorskimi značilnostmi lokalnih "avtonomnih" (rock, metal) godb, ki spletajo, nadgrajujejo simbolne igre skupnosti, izkazovala zavest o skupnosti in o lokalni identiteti.

Uradna diskusija je bila krajša. Neuradno pa je (ljudska) godba, podprta s teorijo ter kasneje tudi udejanjena po zakonih spontanosti, prežemanja in prehajanja, pridržala mnogoštevilne udeležence seminarja več ur na Metelkovi. Zelo spodbudno!

Jana Šimenc

Odmevi

Svetovni glasbeni dnevi 2003

O Svetovnih glasbenih dnevih, ki so letos potekali od 26. septembra do 3. oktobra 2003 v Sloveniji in sodijo med najpomembnejše glasbene dogodke v Sloveniji, so svoje misli prispevali trije avtorji. Njihovi prispevki so še posebej zanimivi, saj so vsi trije tudi sami sodelovali pri izvedbi tega velikanskega projekta: Dušan Bavdek kot generalni sekretar Svetovnih glasbenih dnevov 2003, Katarina Bogunović kot sourednica *kataloga Svetovnih glasbenih dnevov ISCM – Slovenija* in Gregor Pompe kot soavtor (z Jurijem Snojem) razstave *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*.

Svetovni glasbeni dnevi – Slovenija 2003

Na svetovnih glasbenih dnevih v Manchestru leta 1998 je Generalna skupščina Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM) na kar pet let pred samim dogodkom dokončno potrdila, da bo Slovenija pripravila letošnji festival. Prej je bilo v navadi potrjevati organizatorje dve leti pred izvedbo festivala, vendar se je prav v zadnjih letih jasno pokazalo, da postaja ta čas prekratek. Merila kakovosti izvedbe so se medtem zaostriła, še bolj neprijetno pa se je to v zadnjem desetletju pokazalo ob odpovedih dveh organizatorjev ravno dve leti pred festivalom – Slovenije in Avstrije. Razlogi za našo takratno – takoj po osamosvojitvi zagotovo upravičeno odpoved so znani (izhodiščna ideja je bila, da bi festival leta 1993 pripravila cela Jugoslavija oziroma navsezadnje vsaj Slovenija in Hrvaška); manj utemeljen pa je bil odstop Avstrije, ki bi morala festival pripraviti lani. Naši severni sosede so še v Romuniji leta 1999 predstavljali svoje načrte, vendar je prihod Jörga Haiderja v avstrijsko vlado v letu, ki je sledilo, povzročil tako drastično kleščanje državne podpore kulturi, da se računi prirediteljev niso več izšli. Kot je po naši odpovedi vskočila in pred natanko desetimi leti svetovne glasbene dneve pripravila Mehika, je na skupščini leta 2000 v Luxembourggu zadrego rešil Hong-Kong. Izjemno sposobni organizatorji so tako uspeli lani pripraviti zelo dostojen festival, vendar so ostali prireditelji kar po tekočem traku pričeli zahtevati potrditve svojih kandidatur vsaj tri (Švica) ali štiri leta (Hrvaška) vnaprej.

Za nas je bila tako zgodnja potrditev nuja, saj s sredstvi, ki jih je zagotovila država, ne bi mogli kriti vseh stroškov. V programskem pogledu smo torej potrebovali dovolj časa za dogovore z našimi vodilnimi glasbenimi

ustanovami o vključitvi njihovih abonmajev v okvir Svetovnih glasbenih dni, v materialnem pogledu pa smo potrebovali čas za dogovore z občinami in prireditelji izven Ljubljane ter sponzorji za zagotovitev dodatnih sredstev. Čas nam je še kako prav prišel tudi pri dogovarjanju s tujimi izvajalci, saj smo si prav zato lahko dokajšnjo podporo zagotovili tudi s strani kar nekaj tujih kulturnih centrov, fundacij in veleposlaništev.

Težko si je predstavljati, pa tudi opisati, koliko dela, časa, kilometrov, papirja, računalniškega spomina in polic v arhivu so zahtevale priprave na festival in sam izvedba. Število "spremenljivk" je podobno kot v kakem kompleksu diofantskih enačb.

Izvajalcev o pomenu festivala ni bilo potrebno prepričevati, tako da odpovedi skorajda ni bilo. Žal smo se morali odpovedati prihodu znamenitega Ensemble Modern, ki je pač zahteval mnogo previsok honorar za naše finančne zmožnosti. Sponzorji in pokrovitelji so bili ob začetku naših priprav precej zadržani - a bolj ko je v javnosti naraščalo védenje o festivalu, laže je bilo sklepati dogovore. Celotno število podpornikov je nazadnje naraslo na 46, kar vsaj dvakratno presega dosežke prirediteljev iz prejšnjih let. S predstavniki občin Ljubljana, Maribor, Krško, Postojna, Piran in Bled smo prve stike vzpostavili še v prejšnjem tisočletju in vsaj z nekaterimi imeli kar precejšnje težave pri prepričevanju o pomenu prireditve. Nazadnje so nam jo zagodle še lanske občinske volitve, ki so pomaknile sklepanje zaključnih, trdnih dogovorov krepko v letošnje leto. Imeli smo tudi kanček sreče, da so se na koncu vsi delčki lepo povezali v mozaik, kot smo si ga želeli.

Na mednarodni razpis "Call for Works", ki se je izteklo 31. maja lani, smo prejeli 417 del z vsega sveta. Pošiljalci so bile sekcije ISCM iz posameznih držav članic, skladatelji sami in založniki. Po novih pravilih združenja ISCM lahko programski odbor festivala oblikuje program popolnoma samostojno. Kljub temu se večina prirediteljev še vedno drži "starega" načina in program oblikuje po predhodni selekciji mednarodne žirije. Zanj se je odločil tudi umetniški vodja Pavel Mihelčič in vanjo povabil Andreja Laporta, Arneja Mellnäsa, Iva Petrića, Krzystofa Pendereckega, Doino Rotaru in Alojza Srebotnjaka, ti pa so svoje delo – pregled vseh partitur opravili medsebojno neodvisno v poletnih mesecih oziroma do srede oktobra 2002. Velikemu prijatelju Slovenije in do nedavnega predsedniku ISCM Arneju Mellnäsu se je življenje zaradi zahrbtne bolezni izteklo kmalu po vrnitvi domov. Njegova želja, da bi letos, ko bi praznoval svojo sedemdesetletnico, v Slovenijo povabil svojo celotno družino, se mu žal ni uresničila.

Individualna točkovanja članov žirije smo sešteli in najbolje ocenjena v posameznih kategorijah uvrstili na program. Z dodatnim mednarodnim razpisom (kar je običajno) smo še enkrat nagovorili sekcije, ki bodisi prej niso poslale ničesar bodisi nobenemu od del iz njihovega prvega izbora mednarodna žirija ni naklonila zadostnega števila točk. Pri sestavi programa je sicer (marsikdaj na žalost) potrebno upoštevati še nekaj parametrov in –

navadno se tam navsezadnje znajde le približno polovica najbolje ocenjenih del s strani mednarodne žirije. Ostala so tja uvrščena na predlog izvajalcev oziroma umetniških vodij sodelujočih sestavov, umetniškega vodje festivala ter umetniškega sveta oziroma programskega odbora. Predvsem zaradi težnje po zagotovitvi kar največje zastopanosti držav članic ISCM se na programu včasih znajdejo tudi dela, ki jih sicer tam ne bi bilo.

Po dosedanjih izkušnjah vsak festival prinese le nekaj (navadno jih je moč prešteti na prste ene roke) izrazito dobrih, izstopajočih skladb. Pri nas je bilo takih zagotovo več. Generalni sekretar ISCM Henk Heuvelmans in predsednik ISCM Richard Tsang sta me poprosila za pomoč pri zbiranju glasovnic za izbor najboljšega dela mladega skladatelja do 35 let (Nagrada ISCM-CASH), ki je potekalo v odmoru zaključnega koncerta. Takrat sem si lahko ogledal posamične seštevke in opazil, da je bilo izrazito dobro ocenjenih vsaj sedem del - samo mladih skladateljev. Če prištejemo vsaj še toliko del starejših avtorjev ni nenavadno, da so tuji gostje zelo pohvalili visoko kakovostno raven festivala. Kritikom programa velja seveda pritrčiti, da je bilo nekaj del tudi (precej) slab(š)ih, a tako je bilo še prav vsakič doslej in najbrž še nikoli tako malo.

Slovenija je tokrat v svoji zgodovini Svetovne glasbene dneve ISCM gostila prvič. Po zagotovitvi večine tujih obiskovalcev je bil naš festival najboljši doslej. Lahko smo ponosni na visoko raven del slovenskih skladateljev, predstavljenih na festivalu in ob njem, na zelo visoko poustvarjalno raven naših izvajalcev, na glasbeno stroko, ki je poleg rednega programa pripravila izjemen pregled glasbene ustvarjalnosti na našem prostoru nekoč in danes. Še nikoli ni bilo na svetovnih glasbenih dnevih srečanj skladateljev, tako številnih in bogatih razstav, cikla glasbenih filmov. Z izbiro Narodnega muzeja, Muzeja novejših zgodovine in Bežigradske galerije ter z razselitvijo festivala po vsej Sloveniji smo gostom v največji možni meri predstavili slovensko kulturo nasploh. Tudi muzikološki simpoziji so bili doslej prej redki kot redni gostje festivalov ISCM. S predstavitvijo nove zbirke spremljav slovenskih ljudskih pesmi in s pritrkavanjem na ljubljanskem Tromostovju smo se dotaknili ljudskega izročila. In ne nazadnje: Vinko Globokar je bil kot prvi slovenski skladatelj izbran za častnega člana združenja ISCM.

Predsednik ISCM Richard Tsang je napisal takole:

Dear Dusan,

Sorry for not keeping in touch after your extremely successful festival. My congratulations to you and Pavel again for doing such a great job. How is life after ISCM Festival? I bet you have lots of 'hangovers'. But to be honest, I heard only good things about your festival - especially some wonderful performance experiences we have had.

Cheers.

Richard

Dušan Bavdek

Nekaj misli o festivalu

Osemdnevni festivalski maraton se je zgodil zelo hitro in intenzivno, če pomislimo, da so se priprave nanj pričele že pred osmimi leti. Takrat je Slovenija oziroma slovenska sekcija Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM) izvedela, da bo gostiteljica eminentnega festivala za sodobno glasbo.

Festival *Svetovni glasbeni dnevi ISCM* ima za seboj že 80 let dolgo tradicijo. Doslej smo je bili deležni le obrobno. Obrobno zato, ker so se imena slovenskih skladateljev sicer pojavljala na programih Svetovnih glasbenih dni, vendar slovenska sekcija ISCM doslej ni imela priložnosti organizirati oziroma gostiti omenjenega festivala in s tem aktivno ter neposredno potrditi svoj delež pri Mednarodnem združenju za sodobno glasbo.

Prvi in poglavitni del festivala so vsekakor predstavljali koncerti. Drugi, za kulisami odvijajoči se del, so bile generalne skupščine ISCM, na katerih so zasedali vodstvo krovne organizacije za ISCM in delegati številnih ISCM sekcij članic Mednarodnega združenja za sodobno glasbo.

Koncerti, na katerih smo lahko slišali dela, ki jih je izbrala tako mednarodna žirija kot slovenski programski odbor, predstavljajo prestižni nivo festivala, v katerem država gostiteljica ponudi poslušalstvu bolj ali manj znana izvajalska imena. Generalne skupščine tvorijo formalni del, lahko bi rekli skrito srčiko festivala, na katerem potekajo pogovori, kritike in razprave, zlasti v smeri organizacijskih in finančnih vprašanj. Poudariti je treba, da sta oba dela – tako koncerti kot generalna skupščina – enako pomembna v dolgoletni tradiciji Svetovnih glasbenih dni, s tem, da ima prvi reprezentativno vlogo, drugi pa formalno legitimira obstoj prvega s svojim organizacijskim delom. Opozorila bi še na tretji dejavnik, ki mogoče še najbolj transparentno vpliva na podobo festivala. To sta mednarodna žirija in programski odbor, ki skrbita za programsko podobo festivala oz. izbirata dela skladateljev.

Kako se je izkazala slovenska sekcija ISCM oziroma celoten odbor pri pripravah Svetovnih glasbenih dni 2003? Kakšna je bila kakovost celotnega festivala? In kdo je sploh kompetenten, da dokončno odgovori na to vprašanje?

Pogled v preteklost ... Po začetnih premislekih in prvih idejah se je začelo intenzivno delo na pripravah in realizaciji megalomanskega projekta, ki je bil v tovrstnih razsežnostih pri nas na glasbenem področju nekaj novega, organizatorjem pa velik izziv in pot v neznano. Umetniški vodja festivala Pavel Mihelčič je leta 1997 zbral prve sodelavce. Njihovo število je iz leta v leto naraščalo.

Letošnji festival je vseboval 28 koncertov, ki so se odvijali na različnih koncih Slovenije, vrsto spremljevalnih prireditev, muzikološki simpozij in pet generalnih skupščin. Kdor je spremljal vse prireditve, lahko zagotovo pritrди, da je šlo za festivalski maraton. Celostni program festivala je bil vsekakor

vsebinsko poln in bogat. Reprezentativna vloga gostiteljice se je izkazala za raznovrstno, saj je poleg raznolikih vsebin poslušalcem ponudila tudi različne izvajalske zasedbe, od komornih do simfoničnih, vključno z baleti in najnovejšimi dosežki na področju elektronske glasbe. Kvaliteta izvajalcev je sicer nihala, vendar v celoti gledano ni razočarala pričakovanj občinstva. V nekaterih primerih bi lahko celo rekli, da smo slišali nekaj vrhunskih izvedb tako slovenskih kot tujih izvajalcev.

Pomembni "soigralci", brez katerih bi bila izvedba in heterogenost festivala nemogoča, so bili Društvo slovenskih skladateljev, Cankarjev dom, RTV Slovenija, Slovenska filharmonija in SNG Opera in balet Ljubljana. Slednji trije so prispevali k bogatejši izvajalski raznolikosti in skupaj še z dvema tujima orkestroma poudarili reprezentančno raven festivala.

Programski del festivala oziroma izbira skladb je pri nekaterih kritikih in poslušalcih povzročila negotovanje. Tu se seveda strinjamo z dejstvom, da so bile določene skladbe dejansko slabe, precej je bilo povprečnih. Toda bile so tudi dobre. Slaba luč najprej leti na mednarodno žirijo in programski odbor. Toda preden krivdo dokončno naprtimo omenjenima organizacijskima telesoma se najprej vprašajmo, kakšna je bila kakovost prispelih skladb na razpis *Call for Works* slovenske sekcije ISCM (ki so sestavljale približno petdeset odstotkov končnega programa in katerih selekcijo je opravila mednarodna žirija) ter katere okoliščine so vplivale na izbiro vseh ostalih skladb s strani programskega odbora. Upoštevati je treba dejstvo, da so bile v festival vključene vodilne nacionalne koncertne institucije, ki so deloma tudi vplivale na program festivala s svojimi zasnovami abonmajskih koncertov. Verjetno je tu še vrsta okoliščin (v katere se ne želim spuščati), ki zunanjemu opazovalcu niso (in ne morejo biti) znane, so pa vsekakor relevantni dejavnik pri določanju vsebinske in formalne podobe Svetovnih glasbenih dni.

Če se ponovno vrnem na programsko zasnovu in skušam odgovoriti na vprašanje o meri kakovostne uresničitve festivala, mi na misel najprej pride trditev, ki jo je izrekel belgijski skladatelj in eden od članov letošnje mednarodne žirije André Laporte. Laporte, ki že 33 let spremlja festival *Svetovni glasbeni dnevi* meni, da je dober znak, če na festivalu slišimo pet dobrih skladb oziromavisoko kakovostnih glasbenih del. Objektivna obrazložitev te misli ni tako preprosta, enosmerna in samoumevna. Tako kot tudi ne vrednotenje festivala, ki ga pogosto skušamo opredeliti s "črno-belo" tehniko, ne da bi pri tem upoštevali vse okoliščine, ki so vplivale na njegovo celostno podobo. Poleg tega je treba letošnji festival umestiti v širši kontekst – kontekst, ki temelji na primerjavi z vsemi prejšnjimi Svetovnimi glasbenimi dnevi in na temelju tega izsledka naprej ocenjevati in vrednotiti njegov dejanski uspeh, kakovost ali pa zgrešenost. Objektivne sodbe vsekakor ležijo nekje "zunaj". Dokončne odgovore na nekatera v tem kratkem prispevku zastavljena vprašanja nam lahko ponudijo tisti, ki so dodobra seznanjeni s

tradicijo Svetovnih glasbenih dnevov ter njihovim zgodovinskim ozadjem tako v smislu organizacijskih kot reprezentativnih dosežkov.

Festival *Svetovni glasbeni dnevi ISCM 2003* je mimo. V številnih medijih smo lahko spremljali le reakcije na njegove posamične segmente. Nikjer nismo zasledili kaj več besed o kakovosti njegove celostne podobe. Mogoče bi lahko lažje presojali njegovo (vprašljivo) pomembnost in (morebitno) kakovost, če bi dobili objektivnejšo sliko celega festivala.

Katarina Bogunović

Nekaj misli in veliko več vprašanj

Svetovni glasbeni dnevi kot osrednja manifestacija Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM) so imeli v svojih začetkih pomembno pragmatično funkcijo – med skladatelji različnih nacionalnosti naj bi posredovali nove ideje in hkrati pomagali pri premagovanju mučnih geografskih ločnic med skladateljskimi "poetikami", ki seveda niso identične z estetskimi. Dvakrat je v prejšnjem stoletju kot glavni motivacijski faktor nastopila svetovna vojna in vakuum, ki je nastopil po njej, je v kozmopolitskem duhu poenotil skladatelje. Vendar vsakič le za kratek čas. Zdi se, da glavna klika tiči v razumevanju pojmov NOVO in SODOBNO, česar se močno dobro zaveda tudi muzikologija, ki si je prav zato izmislila termin Nova glasba, s katerim pa danes pokrivamo vse prej kot sodobno glasbo. Je Nova glasba tista, ki je stopila na stran "adornovskega napredka", Sodobna glasba pa vsa tista, ki ni Nova, vendar nastaja v danem trenutku? Pereč problem močno hromi poslanstvo Mednarodnega združenja in s tem posledično Svetovne glasbene dneve – za nekatere ostajata združenje in festival še vedno najvišja mednarodna institucija sodobne glasbe, drugim pa le okostenel aparat, ki nima pomembnejše funkcije, kot na primer evrovizijska popevka. Sloveniji kot majhni državi, ki je vedno na lovu za svojo promocijo in uveljavitvijo, zato tak festival pomeni ogromno. Rekel pa bi, da bi morala biti obogatitev lastnih znanj in vedenj o glasbi našega trenutka celo pomembnejša od zunanje promocije.

Vendar pa je Svetovne glasbene dneve v zadnjem desetletju prizadela še druga "naravna nesreča": globalizacija in brutalna postmoderna izenačitev. To pomeni, da izbrane in nabrane skladbe ne predstavljajo več toliko izoliranih, močno individualnih, iskrenih kompozicijskih glasov, temveč se zlivajo v enotno harmonijo komunikativnega, pa vendarle močno dolgočasnega. Je zatorej predstavitev sploh potrebna? So "kompozicijski

glasovi" v recimo Tatarstanu bistveno drugačni kot tisti v Kanadi? Če so še pred tridesetimi leti Darmstadt, Pariz, Varšava, Köln pa tudi Zagreb veljali za glavne centre sodobne glasbe, kjer je bilo mogoče srečati osrednje skladateljske osebnosti, testirati nove tokove in navezati pomembna poznanstva, danes ostajamo brez pravega kompasa. Živimo v razsrediščnem času, v katerem je po koncu "velikih zgodb", utonila tudi možnost za jasno vrednotenje. Zato je bilo pričakovati, da bodo Svetovni glasbeni dnevi pravi pelle-melle vsega mogočega – od historično povzemajočega do eksperimentalno hermetičnega. Vendar je bil pravi rezultat še nekoliko bolj grozljiv: postmoderna očitno učinkuje kot nekakšen veliki talilni lonec, saj si je bila velika večina skladb močno podobnih. Njihova glavna značilnost je bila obrtniška popolnost – virtuoznost, zvočno razkošje, večkrat premišljeno izpeljano iz alikvotnega niza, močna ritmična pulzacija kot nekakšen artificalni odmev rockovske kulture, niansirana orkestracija, vse skupaj pa je bilo usmerjeno v željo po večji komunikativnosti. Skladbe niso načenjale novih kompozicijsko-tehničnih vprašanj, niso zaostrovale zvočnih in dinamičnih napetosti, največkrat so ostajale brez "eksistencialistične" povedne note, z izjemo koncerta "žive elektronike" pa tudi niso iskale novega glasbenega materiala. Je čas iskanja mimo? Ali Novo ni več mogoče in ga je zato izpodrinilo Sodobno?

Ne verjamem. Bolj se zdi, da se je glasba dokončno predala logiki transkapitalizma. Skladatelj več ne ustvarja v slonokoščnem stolpu svoje individualnosti, ne ukvarja se več v romantični maniri s svojo subjektivnostjo, niti ne ruši podedovanih norm, niti ne stika za transcendentalno lepoto, temveč se skuša približati občinstvu. Ni kriv sam, kriv je velik institucionalni glasbeni pogon. Tako me ne čudi, da so bila najbolj problematična prav simfonična dela – ta so pogosta zvezana z velikimi stroški in le redka glasbena institucija je pripravljena tvegati z Novim; občinstvo je lažje obdržati s Sodobnim. Edino merilo zato ostaja obrtniška izurjenost, tehnična verziranost, smiselnost orkestracije. Ideje in čas za poglobljenost so zamenjali hitrost dogodkov, spektakularnost orkestracije, psevdoanimizem. Povsem drugače kot Sodobna simfonična dela, ujeta v abonmajski ris skupaj z velikimi deli 20. stoletja, se je zdel koncert "žive elektronike": skladatelji, očitno brez institucionalne in »tržne« preganjavice, so ustvarili nekaj zares uspešnih del ter dokazali, da tudi elektronski medij lahko "živi", seveda v komplementarnem sožitju z akustičnimi glasbili.

Oceno slišanih skladb pa je seveda takoj mogoče precej relativizirati. Nekatere skladbe so vendarle zasijale iz mučne sivine in dokazale, da s trdom, znanjem in odgovornostjo še vedno nastajajo močna dela kot odraz inventivnosti, inovacije, racionalne prizadetosti in umetniškega etosa. Lahko smo zadovoljni, da so se med vidnejša dela teh Svetovnih dnevov gotovo zapisale kompozicije Primoža Ramovša, Lojzeta Lebiča, Uroša Rojka in Vinka Globokarja. Manj posrečeni pa so se zdeli spremljajoči, opoldanski koncerti,

na katerem se je predstavljala predvsem generacija mlajših slovenskih skladateljev, večinoma močno zaznamovanih s postmoderno inercijo. Morda bi bilo bolje namesto ekstenzivnosti predstaviti kvaliteto.

Še neko značilnost velja omeniti: včasih so celo bolj kot skladbe navdušili izvajalci. Tako je prevzel nizozemski The Nieuw ansambel z dirigentom Davidom Porceljinom z zvočno mehko, predanostjo sodobni materij in skrajno filigransko natančnostjo. Morda je tudi zato Krog s štirimi trii, dirigentom in poslušalci razvpitega Tan Duna v resnici izvenel kot pridušen obred, zapolnjen s tihim lebdenjem glasbe, ki vedno znova potone v melodiji Seikilosovega epitafa. V svoji ritmični eksekuciji so bili neprekosljivi tudi tolkalci iz Strasburga, žal pa so bile izbrane skladbe, z izjemo animističnega dela Noesis Doine Rotaru, spet veliko preveč motorične, enolične, usmerjene v virtuoznost. Odličen je bil tudi Simfonični orkester frankfurtskega radia, vendar je žal igral velika dela 20. stoletja, ne pa kakšne prav aktualne kompozicije (sem prištevam tudi Jevtičev koncert za flavto in godalni orkester, ki ga je s prelepim tonom poustvarila Irena Grafenauer). Ne gre se več slepiti, v komunikacijskem trikotniku avtor-delo-poslušalec, se pomembnost vse bolj nagiba k zadnjem členu: k poslušalcu in izvajalcu. Živimo v času "Nove pozunanjenosti".

Preden nanizam vrsto polemičnih vprašanj, s katerimi hočem razburkati slovensko glasbeno in s tem tudi muzikološko javnost ter seveda testirati, kdo sploh bere Muzikološki bilten, bi rad dodal tudi povsem osebno opazko, ki se mi zdi, da vendarle dobro označuje festival: med samim festivalom sem si mislil marsikaj pikrega, takoj po njegovem koncu pa sem spoznal, da neizmerno pogrešam konstantno tekanje z enega na drug koncert, simpatično občinstvo, ki je znalo ločiti med dobrim in slabim in tudi nekaj tistih skladb, ki so me vendarle prepričale, da se je vredno ukvarjati s sodobno glasbo – kot kritik, muzikolog in skladatelj. O kvaliteti in pomembnosti lahko torej izključno določa le "point of view".

In zdaj, če parafraziram Ivesa, Vprašanja brez odgovora. Ali ni država namenila tako veliki mednarodni manifestaciji bistveno premalo denarja? Ali se ni zdel tudi za to festival kot nekakšen "stisnjen" teden, na katerem so sopihali predvsem lastniki abonentskih kartic: Svetovni glasbeni dnevi so se spremenili v gosto zaporedje srebrne, zlate, modre, oranžne in skoraj zelene abonentske barve? Temu primerno se je moral prilagoditi tudi spored: Honegger, Kodály, Schoeck, de Falla, Hindemith, Zemlinsky, Ravel pa tudi Osterc nimajo menda nič opraviti z glasbeno sedanostjo? Ali pač? Koliko nas je festival stal in koliko nam je dal? Je smiselno, da žirija, ki izbira skladbe, v 4 dneh pregleda 400 partitur? Kakšno veljavo imajo dandanes Svetovni glasbeni dnevi: je to promocija sodobne glasbe ali promocija turističnih zanimivosti države, v kateri se odvijajo vsakoletni glasbeni dnevi, pri čemer sta oba cilja verjetno posvečena, slovenski predsednik, ki smo ga lahko videli le v obliki slike na prvi strani kataloga, pa verjetno stavi na drugo? Kje so bili

na koncertih mladi skladateljski kolegi, s katerimi bi pozno v noč žolčno premlevali dobre in slabe skladbe, kje so bili študenti muzikologije, ki bi me potem morili, zakaj mi je vseč to in ne ono, kje so bili študenti akademije, da bi ugotovili, da ne predstavlja izziva zgolj Griegov klavirski koncert? Vprašam se, komu je bil namenjen festival? Zakaj sodobna glasba, sploh, če imamo stare dovolj?

Gregor Pompe

Drugi Slovenski orgelski dan

Slovensko orgelsko društvo je v soboto, 4. oktobra 2003, pripravilo že 2. slovenski orgelski dan. Po lanskoletni prvi tovrstni prireditvi v ljubljanskem Zavodu sv. Stanislava je tokrat za prizorišče izbralo Velenje in tamkajšnjo Glasbeno šolo Fran Korun Koželjski, ki se je v dobrem desetletju razvila v pomembno orgelsko središče. Zanimiv spored je privabil precejšnje število članov društva in drugih prijateljev orgel. Celodnevni prerez pestrega orgelskega dogajanja, zajet v lično oblikovani programski knjižici, je blizu sedemdesetim udeležencem ponudil na eni strani strokovna predavanja in pogovore o aktualnih temah z različnih področij organistike, na drugi strani pa priložnost za prijetno druženje in izmenjavo vsakovrstnih predlogov in idej, seveda ob neobhodni spremljavi orgelske glasbe. Odlična organizacija je izdajala usklajeno ekipo sodelavcev, v kateri sta levji delež bremena nosila mag. Ema Zapušek in Tomaž Sevšek.

Uvodni del je minil v znamenju rednega občnega zbora Slovenskega orgelskega društva, ki trenutno šteje 150 članov, med njimi tudi šest orgelskih strokovnjakov iz tujine. Občni zbor je ob pogledu na prehojeno pot in opravljeno delo načrtno predvsem smernice prihodnjega delovanja. Med projekti, ki jih društvo namerava uresničiti v tem šolskem letu, omenimo seminar liturgične orgelske igre na Primorskem, 8. mednarodno orgelsko šolo z Michaelom Kapsnerjem v Velenju, ogled nekaterih slovenskih orglarskih delavnic, revijo orgelskih oddelkov, študijske skupine za učitelje orgel, predavanje v Slovenski filharmoniji, poletni orgelski cikel, pa še kaj bi se našlo.

Strokovni del 2. slovenskega orgelskega dne je uvedla demonstracijska učna ura z nemškim orglavcem *Hannfriedom Luckejem*, profesorjem na salzburškem Mozarteumu. V odkrivanju in podčrtavanju muzikalno-tehničnih poudarkov Sonate neznanega skladatelja in sklepnega stavka Bachove Triosonate v d-molu BWV 527 se je izkazal za prodornega in ustvarjalnega pedagoga. Ob skopo odmerjenem času ni bilo moč pričakovati čudežev, pa vendar sta učenki *Veronika Rošer* in *Nina Štalekar* uro zapuščali s kopicico dragocenih nasvetov in vzpodbud za samostojno vadenje.

Tudi omizje o možnostih poklicnega udejstvovanja organistov – cerkvenih glasbenikov ni ponudilo dokončnih rešitev in receptov, je pa zato odprlo ali vsaj dodatno osvetlilo nekatera žgoča vprašanja, povezana z omenjeno problematiko. Razmah na področju izdelovanja in restavriranja orgel ter porast zanimanja za učenje in igranje orgel sta le dva najbolj očitna pokazatelja dviga orgelske kulture v našem prostoru v zadnjih letih, z večanjem števila kvalitetnih instrumentov in mladih izobraženih orglavcev pa se seveda upravičeno zastavlja tudi vprašanje, kako s tem poklicem zaslužiti

za vsakdanji kruh. Gordijski vozeli so poskušali razplesti dr. Štefan A. Ferenčak, mag. Tomaž Nagode, Primož Malavašič, Tadej Sadar in Matej Podstenšek, ki je vodil pogovor.

Dr. Martin Kares, predsednik Nemške zveze izvedencev za orgle, zaradi obolevnosti žal ni prišel v Velenje. Načrtovano predavanje o različnih orgelskih tipih, naši odgovornosti do orgelske krajine in zahtevah vrhunske orgelske pedagogike glede instrumenta za poučevanje je tako prevzel Dalibor Miklavčič, predsednik Slovenskega orgelskega društva. Zavedajoč se, da je nemogoče, v enem samem instrumentu združiti vse različne tipe orgel, je navzočim ob predvajanju zvočnih posnetkov predstavil poseben tip glasbila, ki ga je razvil dr. Kares. T.i. „baročno-romantične“ mehanske orgle z zmožnostjo prenosa vseh registrov za eno oktavo navzdol so resda kompromisna, a cenovno ugodna rešitev, ki se od elektronskih ponaredkov loči po lepi intonaciji, občutljivih klaviaturah in resničnih piščalih.

Zadnje predavanje 2. slovenskega orgelskega dne je bilo posvečeno plesu in orgelski glasbi ob koncu 16. stoletja. V orgelskih tabulaturah tega časa je moč najti veliko število raznovrstnih plesov, na številna vprašanja interpretacije, ki se poustvarjalcem zastavljajo ob izvajanju teh skladb, pa je mogoče odgovoriti le s poznavanjem tedanje plesne kulture. Predavatelj Marko Motnik je udeležence povabil, da so najbolj priljubljene poznorenesančne plese kot so *pavana*, *galiarda* in *branle* zaplesali tudi sami ter se tako poskušali čimbolj vživeti v živahno sliko tedanjega človeka, ki se je neposredno odražala prav v njegovem plesu.

Bogat dan je okronal večerni koncert na Allgäuerjevih orglah v Orgelski dvorani Glasbene šole Velenje. *Hannfried Lucke* je delom J. P. Sweelincka, Bacha-očeta, neznanega skladatelja, našega J. Zupana, W. A. Mozarta, A. F. Hesseja in E. Gigouta dodal lastno improvizacijo. Med koncertom se je mag. Ema Zapušek, podpredsednica Slovenskega orgelskega društva, zahvalila vsem, ki so kakorkoli pripomogli k uspešni izvedbi 2. slovenskega orgelskega dne: domačim in tujim orgelskim strokovnjakom-predavateljem, gostiteljici in soorganizatorici Glasbeni šoli Velenje z ravnateljem mag. Ivanom Marinom, prav tako pa vsem sponzorjem in donatorjem, ki so s svojo finančno podporo omogočili izvedbo celotne prireditve.

Da pa se ne bi prehitro razšli, je enajst slovenskih orglavcev, orglavk in čembalistk mlajše generacije, vsak izmed njih je v sproščenem pokoncertnem vzdušju izvedel po eno skladbo, poskrbelo še za "izzven" 2. slovenskega orgelskega dne. "Izzven" je beseda, ki jo bomo v Slovarju slovenskega knjižnega jezika zaman iskali, zato pa simbolično nakazuje svežino duha in idej kroga ljudi, ki je združil svoje moči v prizadevanjih za dvig ravni profesionalne in ljubiteljske orgelske kulture.

Klemen Karlin

Orgelski tečaj in koncert: François Espinasse

V okviru Svetovnih glasbenih dni (WMD2003) je v kapeli Zavoda svetega Stanislava od 28. do 30. Septembra potekal mojstrski orgelski tečaj s priznanim francoskim organistom Françoisom Espinassom, ki ga je smiselno zaključil koncert sodobne orgelske glasbe. Espinasse (1961) deluje kot organist pariške cerkve St. Severin, kot profesor za orgle pa na Conservatoire National de Bordeaux. Njegova bogata diskografija obsega dela Clérambaulta, Dumaga, Marchanda, Guilaina, C.P.E. Bacha, J.S. Bacha, Brahmsa, Radulescuja, Amya, Darassa in Messiaena ter raznih španskih mojstrov, pri čemer izbira znane, slogovno ustrezne orgle: Toulouse, Ottobeuern, Carnea, Porrentruy, Pariz...

Mojstrski tečaj je bil posvečen predvsem francoski glasbi (a seveda brez slavnega Bacha tudi tokrat ni šlo), poudarek na francoski glasbi pa se je izkazal za zelo zanimivega in poučnega, saj smo se na dosedanjih mojstrskih tečajih v Zavodu sv. Stanislava bolj posvečali raznim drugim slogovnim področjem. Tečaj je obsegal dve krajši predavanji in aktivno sodelovanje z mojstrom.

Prvo predavanje je bilo posvečeno francoskim historičnim orglam, klasičnim in romantičnim, med slednjimi predvsem Cavaille-Collu. Espinasse je s seboj prinesel tudi pripadajoče posnetke, da bi dobili občutek za "francoske" registracije.

Drugo predavanje pa je bilo namenjeno francoskim skladateljem po obdobjih. Kot je razvidno že iz njegove diskografije, je maestro Espinasse poznavalec vseh obdobj, posebej pri srcu pa so mu modernejši francoski umetniki. Kar precejšen poudarek tečaja je tako veljal življenju in delu Messiaena. Za zaključek tečaja pa nam je predstavil še modernega belgijskega skladatelja Benoïta Meriniera in njegove Cinq Inventiones, ki jih je zaigral tudi na večernem koncertu.

Ta je obsegal sodobni deli dveh povsem različnih skladateljev: prvi je škotskega rodu, John McLachlan, skladba pa nosi ime Here Be Dragons in je posvečena mlademu skladateljevemu sinu. Sin si lahko to šteje v neizmerno čast, globoko pa dvomim, da jo bo predvajal svojim sošolcem in sošolkam na rojstnodnevnih zabavah ... Druga pa je že omenjena skladba Benoïta Meriniera, Cinq Inventiones, v katerih je avtor našel nekaj zanimivih rešitev v prepletanju resničnih in umetnih alikvotov.

Koncert in mojstrski tečaj sta pri udeležencih izzvenela zelo pozitivno in mislim, da nisem edini, ki bi se veselil ponovnega srečanja s Françoisom Espinassom.

Dalibor Miklavčič

Pogovor na simpoziju: "Fascinacija Schnittgerjevih orgel" – Lübeck

S svetovno priznanim izdelovalcem orgel in vrhunskim orgelskim restavratorejm Jürgenom Ahrendom se je pogovarjal predsednik Slovenskega orgelskega društva, Dalibor Miklavčič.

Kako to, da danes spet tako angažirano raziskujemo predklasična obdobja glasbe, orgelski barok, renesanso ... ne le na področju izvajalske prakse, ampak, kar je nujna predstopnja: na področju izdelovanja glasbil?

Iz stilističnih razlogov se je v 19. stoletju izdelovanje orgel oddaljilo od klasičnih, baročnih korenin – to lahko razberemo iz glasbene literature in tudi tehnične literature o gradnji orgel. Prišlo je torej do oddaljitve od klasične, visoke obrtno-umetniške tradicije in nastajale so orgle, ki so bile izdelane pravzaprav tovarniško. Vse do začetka 20. stoletja je veljalo mnenje, da so pnevmatične orgle zelo dobre. In ker so se prepogosto kvarile, so jih kmalu zamenjali z električnimi ... Orgle so bile v slepi ulici, nobene razumne razvojne možnosti ni bilo več.

Začetnik "nove dobe", ponovnega rojstva orgelskih klasičnih vrednot, je bil Hans Henny Jahn. Schnittgerjeve orgle v Hamburgu so v njem zanetile doživljenjsko veliko zanimanje za baročne orgle. Čeprav so bile v letih po prvi svetovni vojni še brez perspektivnih piščali, je bilo nanje mogoče z užitkom igrati - bile so res izjemen inštrument. Jahn je leta 1919 prvi načel temo orgelskega preporoda, bil je poetična duša in odličen govornik. Nihče ne bi mogel bolj goreče prepričati ljudi, da so baročne orgle "tisti pravi ideal". Da samo z njimi lahko dosežemo tako glasbo, ki jo želimo. Jahn je bil dejansko tisti, ki nas je pripeljal na točko, kjer se nahajamo: danes namreč želimo rekonstruirati uničene, izgubljene zgodovinske orgle, ker smo prepričani, da jih potrebujemo. Če bi bil Jahn danes z nami, bi s svojim žarom gotovo potegnil vse za seboj. Tudi takrat je znal ljudi navdušiti. In to je pripeljalo do tega, da so Schnittgerja vzeli za zgled. Na njegove orgle v cerkvi sv. Jakoba v Hamburgu so romali slavni organisti, npr. iz Leipziga Günther Ramin, kantor Tomaževe cerkve, torej Bachov naslednik in Jahn je povabil še mnogo drugih, ki so tam redno koncertirali. On pa je s svojimi gorečimi govori navduševal ljudi...

... morda še nisem odgovoril na vaše vprašanje: zakaj se danes vse odvija v to smer, ne v kakšno drugo ... Bolj ko se trudimo, da bi se približali originalu, večja je verjetnost, da bomo uspešni. K temu spada tudi postopek izdelave piščali, obseg klaviatur in pozicija sedenja. Pri starejših orglah ni bilo mogoče sedeti zleknjeno kot v fotelju, ampak je bil organist v aktivnejši poziciji, podobno morda kot kolesar na kolesu. Tako je bil neposredno pri stvari... skratka, vsekakor: bolj ko je rekonstrukcija natančna, večja je verjetnost, da bo iz orgel prihajala glasba, kot jo res želimo slišati. V primeru

Schnitgerja gre npr. za glasbo, kjer je bistvena srednjetonska uglasitev in z dobro rekonstrukcijo takega glasbila lahko dosežemo veliko boljše rezultate, kot pa z "modernimi" orglami. K vsemu pa spada tudi vizualni aspekt. Če bi rekonstruiranim orglam vzeli staro podobo, bi jim manjkala bistvena dimenzija. In sicer vizualna dimenzija. Resne raziskave kažejo, da ljudje namreč ne poslušamo samo z ušesi, temveč zvočne vtise združimo z vizualnimi in jih celostno hranimo v možganih. Človek torej spremlja glasbo tako z ušesi kot tudi z očmi. Vzemimo npr. knjigo avtorja Winklerja "Fenomeni poslušanja glasbe": izobražene ljudi so testirali - igrali so jim isto glasbo na podobnih orglah, a v prvem primeru je bilo oko prikrajšano, ker so imele orgle le zasilno ohišje. V drugem primeru pa je imelo oko kaj občudovati, saj so imele orgle lepo ohišje in že je bila prisotna instiktivna slutnja, da iz takega ohišja lahko prihaja subtilna, večplastna, lepa glasba. Človek preprosto in instiktivno zaupa nečemu, kar vidi in to spoji z ostalimi čuti ... Žal seveda danes obstajajo tudi orgle, pri katerih je en pogled dovolj, potem se obrneš stran. Velikokrat prideš v kak prostor in zagledaš moderne orgle, potem se hitro obrneš stran in upaš, da je na drugi strani kaj bolj zanimivega: kak čudovit star oltar, ne pa pragmatične moderne orgle, četudi te morda nekako "služijo svojemu namenu". Skratka, danes smo spet na višji stopnji zavedanja in razumevanja kot na začetku 20. stoletja.

Mnogo ljudi, tudi v Sloveniji, danes težko uzre v orglah njihov pravi pomen, večinoma se gleda nanje bolj uporabniško ... spremljava zbora ..., zaradi česar so restavratorska merila včasih prehudo poenostavljena.

To pomeni, da živite v situaciji, ki je še posebno nevarna. Saj imate veliko kulturnih znamenitosti, težave pa nastanejo, če nanje ne pazite oz. če zanje ne skrbite. Obstaja nevarnost, da bodo propadle. Ravno za to gre. Potrebno je ustvariti potrpežljivo in sočutno vzdušje za pogovor z organisti. Vsak od vas, ki ste bili danes tukaj (8 članov SOD, op. pisca), bi moral zbrati nekaj organistov in jih peljati v cerkev, da bi potem skupaj poskušali ugotoviti, zakaj vam neke historične orgle ugajajo, čeprav so morda v slabem stanju, razglašene in nekatere piščali sploh ne delajo. Namignite, da je zvok teh orgel na nek način šarmanten in sladek, ali pa da ima nek poseben značaj. Če se bodo z vami strinjali, ste na pol že zmagali. Kajti tega pri na novo zgrajenih, orglah, ki imajo preveč statično oskrbo z zrakom in trd zvok, ne boste našli. Najti je treba čim več različnih načinov, kako ljudi navdušiti za kaj takega.

Ne vem sicer, kakšno je stanje pri vas. Kje so glavne ovire, da čudovitih zgodovinskih orgel, kot jih vidim na vaših slikah (v knjigi *Orgle na Slovenskem*, Bizjak/Škulj, op. pisca), ne negujete? Ti inštrumenti bi morali ljudi nagovoriti že s samo zunanjostjo, izgledom. Tako kot človek rad pogleda dobro umetniško sliko, rad pogleda tudi dobre orgle. Če pa imajo potem še podoben zvok ...

Precej poudarjate pomen srednjetonske uglasitve orgel za obdobje do konca 17. stoletja, ponekod še dlje ...

To lahko preizkusite tudi sami, če pojedete ob srednjetonsko uglasenih orglah, kot vernik ali kot pevec. Ko slišite čisto terco in zraven zapojete, se počutite varno, dobro - tudi višino tona lažje zadenete. Ne slišite namreč le osnovnega tona, ki ga morate ujeti, cel akord je čist in vas "potegne vase". Ker je zraven velika terca čista, je vaše delo lažje. Tako v duši nastane občutek za večjo harmonijo. **Menim, da ni dovolj cenjeno to, kar se dogaja v človeku, ko posluša čisto glasbo, dobro glasbo.** To je čisto druga dimenzija ... Orgle imajo zato samo eno osnovno uglasitev, ki je zares dobra, to je srednjetonskost. Zavedam se, da s tem zelo zožim "splošno, univerzalno uporabnost" orgel. To sprejemem. Kar pa je na izbiro, ti tonski načini, omogoč ustvarjanje čudovitih zvokov. Pri orglah gre za to, da delujejo tudi pri zelo visokih frekvencah 2000 - 4000 Hz: si lahko predstavljate, kako lepo, da, prav sladko se sliši čistost tona, ki jo ustvari popolno uglasena velika terca pri visokih frekvencah. Ne znam drugače opisati. Ta sladkost, ki jo je moč slišati že od daleč. Višje ko gremo s frekvenco, bolj pomembno je, da je zvok čist: razglašeno terco najlažje preneseš v basu. V srednjih legah enočrtani oktavi je že malo težje. Razglašene visoke tone pa človek težko prenese, ljudje jih preprosto ne maramo. To je glavni razlog, zakaj je srednjetonskost najboljša.

Gotovo tako izhodišče nudi tudi izzive ne le poustvarjalni, marveč tudi skladateljski prihodnosti? Verjetno take orgle lahko spodbudijo današnje skladatelje k nečemu novemu?

Večkrat sem že razmišljal, če nam to nudi priložnosti za naprej. Lahko trdimo, da v današnji glasbi žal največkrat slišimo zvoke in tone, ki na nas slabo vplivajo in jih slabo prenašamo. Lahko se s tem strinjamo ali ne, vendar tako je. Tudi v slikarstvu je tako: dandanes nastajajo slike, ki človeka pustijo hladnega, ali pa jih sploh noče v drugo pogledati. V glasbi je podobno: ne samo, da je nočeš dvakrat poslušati, še prvič jo težko slišiš do konca. Lahko si predstavljam, da s čistimi toni, z umetniško intonacijo in z dobrim inštrumentom lahko skladatelja spodbudimo, da napiše kaj boljšega od tega, kar danes večinoma poslušamo. Tako lahko glasbo spravimo na višjo raven, seveda, če jo napiše mojster. In tudi danes ljudje, ki nosijo v sebi potencial za mojstra, nedvomno obstajajo.

Klaviature vaših orgel veljajo za visok zgled občutljivosti in odzivnosti ...

Na podlagi izkušenj iz restavratorstva sem spoznal, da je dobro včasih narediti tudi nove orgle, ki imajo plitek ugrez tipk in lažjo trakturo, zato da imajo organisti možnost igrati natančno in okretno. Tako lahko npr. italijansko glasbo igrajo subtilneje. Ni dobro slepo upoštevati modernih standardov, sicer so tipke preveč težke in jih je težko hitro premikati. Italijanske orgle so dober zgled ... če v Sloveniji na primer kdaj gradite majhne orgle, se morate

zavedati, da potrebujete manj zraka in zato tudi bolj plitve tipke: v tem primeru je 5 mm dovolj, morda 6 mm, za boljši občutek. Več sploh ni potrebno.

Ste vse to znanje črpali tudi iz sodelovanja z dobrimi izvajalci?

Sem verjetno eden redkih, ki so se uspeli distancirati od banalnih zahtev povprečnih organistov. A z nekaterimi izvrstnimi organisti sem v stalnem ustvarjalnem stiku in ti so bili povsod, kjer sem izdeloval svoje orgle - imam prijatelje, kot je na primer Harald Vogel, ki živi v moji soseski, pa Cor Edskes ... bili so še mnogi drugi, s katerimi sem se veliko pogovarjal - šlo je za pogovore v "nadaljevanjih", cele serije!

Ne moreš namreč od povprečnega organista zahtevati, da ti pove, kako oz. kakšne orgle naj narediš. Tako ne gre. Svoje znanje moram stabilizirati, uskladiti vse, kar vem. Dobro pa je, da imaš koga, ki je dosegljiv, ki je v bližini ... pogovori z dobrimi organisti so v veliko pomoč. Vedno se je treba posvetovati z dobrimi organisti, slabih pa se ogibati, saj te ti vodijo le na stranpota.

Dalibor Miklavčič

... predavanja

Na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Obvestila o posebnih predavanjih na Oddelku za muzikologijo so vedno objavljena na oddelčnih spletnih straneh: <http://musicology.over.net>. Poleg teh pripravlja zanimiva muzikološka predavanja tudi Historični seminar pri ZRC-SAZU, o čemer se je mogoče informirati na spletni strani: <http://www.zrc-sazu.si/hs>.

Naj bo naslednji seznam predavanj Oddelka za muzikologijo vabilo vsem, ki jih muzikologija zanima:

- Stanley Sadie, *Sir George Grove and his Dictionary: Responding to Changing Needs over 125 Years*, Filozofska fakulteta, 28. 10. 2002;
- Julie Anne Sadie, *Musical Genius in Context: Revaluating the Fragile Legacy*, Filozofska fakulteta, 28. 10. 2002;
- Metoda Kokole, *Concerti ecclesiastici: med rojstno Italijo in asimilacijo v deželah severno od Alp (1602-1639)*, nastopno predavanje za izvolitev v naziv docenta, Filozofska fakulteta, 6. 11. 2002.
- Gerald Florian Messner (Sydney), *Anthropological Aspects of the Magic Flute*, Filozofska fakulteta, 10. 12. 2002;
- David Hiley (Univerza v Regensburgu), *The Symphony in England, Plainchant in Regensburg, Medieval English music*, Filozofska fakulteta, 18. in 20. 2. 2003;
- Hana Breko (Hrvaška akademija znanosti in umetnosti), *Puljski misal iz 11. stoljeća, narudžba skriptorija Tegernsee za baziliku sv. Tome u Puli*, Filozofska fakulteta, 20. 3. 2003;
- Kjell Skjellstad (Oslo), *Beyond beauty, the Aesthetics of Norwegian Contemporary Music*, Filozofska fakulteta, 13. 5. 2003.
- Ursula Hemetek (Avstrija), *Music and Minorities, political Aspects of Applied Ethnomusicology*, Filozofska fakulteta, 16. 4. 2003.
- Nico Schüler, osem predavanj z naslovom *Computer Assisted Music Analysis*, Filozofska fakulteta, 14. in 15. 10. 2003
- Anthony Seeger, *The Cosmos, Society, and Music Among the Suyá Indians of Brazil*, Filozofska fakulteta in Akademija za glasbo, 11.11.2003

Lidija Podlesnik

Predavanje Vinka Globokarja: L'armonia drammatica

Vztrajni privrženci sodobne glasbe so lahko v soboto, 4. oktobra, dan po sklepu Svetovnih glasbenih dnevov, obiskali ponovljeno predavanje Vinka Globokarja (prvo je bilo nekaj dni pred tem na Akademiji za glasbo) na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete in si hkrati ogledali posnetek njegove glasbene drame *Harmonija človeštva*. Za predavanje in obsežno opero se je zbralo maloštevilčno občestvo, harmonično zlito iz samih skladateljev in muzikologov. Predavatelj je znal ceniti (i)zbrane poslušalce in je svojo snov predstavil preprosto, strnjeno, jasno ter dovolj povedno, brez odvečnih ekskurzov in refleksij, ki praviloma spremljajo podobne skladateljske predstavitve. Lahko bi rekli, da je predavanje pridobilo skoraj pozitivistične značilnosti: odstavek o zgodovinskem ozadju; o besedilu in njegovem avtorju; dramaturgija; skladateljeva obravnava besedila; uglasbitev: vokal in orkester, zbor; glasbena konstrukcija. Poslušanje celega dela. Vprašanja poslušalcev in debata.

Povprečen poznavalec Globokarjega dela bo k operi pristopil z velikim zanimanjem in celo sumom. Zakaj opera? Mar ni Globokar – Globokar prav v zavračanju tradicionalnih vzorcev in sploh negaciji njihovega enotnega obstoja? Brž se kot odgovor plaho ponuja misel, da gre najbrž za parodijo stare zvrsti, da Globokarjeva "opera" postavlja na glavo tako zvrst samo kakor tudi operni aparat. Vendar nas v to ni utrdilo skladateljevo predavanje:

1. Besedilo za opero je prispeval Edoardo Sanguinetti, italijanski pesnik, ki je znan po svojem dolgoletnem sodelovanju z Lucianom Beriom (Passaggio, Laborintus II). Njegova pomembna odlika je velika fleksibilnost v delu s skladateljem – sebe ni silil v ospredje in je svoja besedila vedno prilagajal namenu Beriove glasbe. Na enak način je sodeloval z Globokarjem. Prinesel je dokončano besedilo, vendar pa je skladatelju pustil proste roke za njegovo obravnavanje in spreminjanja.

2. Globokar je bil s katastrofičnim in naturalistično zaznamovanim besedilom zelo zadovoljen in je svojo svobodo docela izkoristil - vendar na svoj način, ne značilnim "opernim" krajšanjem. V osnovno dramatsko zasnovo ni posegal, toda s kompozicijskimi postopki je besedilu odvzel enega izmed njegovih osnovnih namenov: razumljivost. Globokar je vsak poskus, narediti operno besedilo razumljivo, zaman. Glasbena obdelava vsakršnim prizadevanjem navkljub vedno zabriše vsaj del njegove razločnosti. Zato je svojo pozornost usmeril predvsem v izrazito dramskoglasbeno karakterizacijo oseb. Dosegel jo je z različno uglasbitvijo vokalnih partov. Ideja je izpeljana do skrajnosti: osebe se ne ločujejo zgolj po legi, temveč tudi po različnih načinih petja (klasično, popularno petje, Sprechgesang), slogih, celo jeziki. Vsako

spremlja določena instrumentalna skupina z značilno barvo. Sanguinettijevo besedilo je obsežno in Globokar ga je le redkoma uglasbljal dosledno. Največkrat osebe simultano pojejo različna besedila. Pri tem se križajo različne plasti – različna besedila (jeziki) in značilne orkestrske spremljave, zgolj mestoma pa iz mreže dogajanj izstopi kaka ključna beseda, ki jo istočasno zapojejo vse osebe. Zdi se, da je razumljivost popolnoma onemogočena. Globokar je zanjo vendarle poskrbel z nenavadnimi napotki: med odmori naj bi režiser poskrbel za to, da gledalcem predstavi ključne točke iz drame.

3. Posebno vlogo ima zbor, ki izhaja iz vloge zbora v antičnih grških tragedijah in še dodatno podčrta trenutno razpoloženje. V prvem delu zgolj komentira dejanje in služi kot gibalno, medtem ko v drugem uprizarja nekaj, kar bi lahko primerjali s tableaux – s kričanjem in drugimi neartikuliranimi zvoki stopnjuje dramatične in čustvene učinke ter potencira tragiko in zmedo.

4. Nerazumevanje besedila skoraj popolnoma onemogoča razumevanje drame. Skladatelj gre še dalje in v libretu ne daje natančnejših režijskih napotkov. Njegova želja je, prispevati zgolj glasbo. Režiserju pušča proste roke in si želi, da bi opero uprizorili popolnoma neodvisno od njegovih idej. Končna produkcija naj bi bilo razumevanje drame iz treh zornih kotov: pisatelja, skladatelja in režiserja.

Pred leti, v času Evropskega meseca kulture je Globokar (po lastnem mnenju) z neuspehom uprizoril opero v Ljubljani. Neuspela naj bi zato, ker je odpovedalo sodelovanje v umetniškem triu in je sam poskrbel tudi za režijo. Video zapis, ki ga je zavrtel na predavanju, je bil posnet v Bielefeldski operi. Izpostaviti velja morda zaminivo scenografsko rešitev – hitro menjavo scen je sproti zarisoval slikar in njegove slikarije je projektor direktno prenašal na sceno.

Po poslušanju opere je "izbruhnilo" nekaj ključnih vprašanj. Eno pomembnejših je bilo, ali je skladatelj uglasbil plasti posameznih likov ločeno in jih šele na koncu združil, ne da bi imel natančno predstavo, kako bodo zveneje simultano. Globokar je odgovarjal, da je ostal zvest zastavljenemu konceptu in da je delo rezultat naključne polifonije in harmonije elementov. Pa vendarle naj bi pomagala tudi skladateljska "kilometrina", ki mu je "znala sugerirati", kako se bodo določeni elementi ujemali. Pri poslušanju dve in pol ure trajajoče opere se je zares zdelo, da so edino gibalno dogajanja številne, bolj ali manj neodvisne plasti, ki jih je ob prvem poslušanju skorajda nemogoče sistematično spremljati. Vendar samo za primer: v sklepu prvega dejanja je učinkovit dramaturški višek dosežen z izključno glasbenimi sredstvi – čutili smo enovito in usmerjeno glasbeno stopnjevanje, ki je homogeno zaključilo dejanje. Ali je bilo prostih izstopov iz temeljne zasnove tudi več? Vtis je ostal, da tudi opera Dramatična harmonija izvira iz razpoznavne Globokarjeve poetike. Toda istočasno se je naravno prilegla klasičnemu opernem odru. Globokar je torej predstavil svojo pravo opero z vsemi njenimi

bistvenimi lastnostmi. Morda je bilo v tem pravo presenečenje tega predavanja.

Barbara Švrljuga

Esej

Čeprav po obliki in vsebini nekoliko odstopa od utečene prakse objavljanja prispevkov v Biltenu Slovenskega muzikološkega društva, čtivo M. G. Browna prinaša kratkočasno spisan, a utemeljen pogled na sicer večno (ne le) muzikološko debato med "pozitivisti" in "kontekstualisti", ki je še pred nekaj leti na angleškem govornem področju (zlasti v Združenih državah) zvaljala pravcate poplave muzikološkega črnila.*

"Prepuščenost na Neurathovi barki": primer naturalizirane teorije glasbe

POVZETEK: Sestavek z oporo na delo Neuratha in Quineja osvetljuje nedavne debate med teorijo glasbe in New musicology. Čeprav se strinja s kritikami pripadnikov New musicology, ki jih naslavljajo na tradicionalno teorijo glasbe, članek prinaša zagovor uporabe empiričnih metod in celo podpira trend k naturaliziranju teorije glasbe.

Nekateri se morda sprašujete, kdo za vruga je Neurath in sploh kaj ima njegova barka opraviti s teorijo glasbe. Zagotavljam, da ne gre za neumnost in da se bodo povezave v nadaljevanju članka zjasnile. Naj spomnim, da je bil Neurath filozof, ki je pomagal osnovati dunajski krog v 1920ih; pisal je prispevke s področja sociologije, politike in izobraževanja. In v enem od esejev je uporabil prisposodbo o luknjičasti barki, da bi razložil, kako se dobiva znanje o zunanjem svetu.¹ V zadnjih letih se je Neurathova barka povezala celo z veliko bolj slavnim filozofom, cenjenim ameriškim logikom Willardom Van Ormanom Quinejem.² Moj namen je uporabiti Quinejevo

* Objavljeno na spletni strani: <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.2.2/mto.96.2.2.brown.html>

Copyright © 1996 by the Society for Music Theory. Prevedel Leon Stefanija.

¹ Neurath je najprej uporabil omenjeno pripodobo v članku 'Protokollsätze', v: *Erkenntnis* 3 (1932) : 204-214. Ta esej je v angleščino prevedel George Schick ('Protocol Sentences', v: *Logical Positivism*, ur. A. J. Ayer New York: Free Press, New York 1959, 199-208, zlasti 201). Ob tej priložnosti bi se želel zahvaliti Jennifer Williams Brown, Lindi Cummins in Douglasu Dempsterju za mnoge koristne nasvete pri pisanju tega članka.

² Čeprav nisem prepričan, kdaj je Quine prvič navedel Neurathovo barko, jo omeni v spisu 'Identity, Ostension, and Hypostasis', prvič natisnjenem v *Journal of Philosophy* leta 1950. (Spis je kasneje ponatisnjen v drugi izdaji knjige *From a Logical Point of View* (Cambridge: Harvard University Press, 1961/1980, 65-79). P(ri)sodoba je glavna opora kasnejših spisov in se pojavi kot epigram na začetku *Word and Object* (Cambridge: MIT Press 1960, vii). Sintagma "Adrift on Neurath's boat" prihaja iz članka 'Five Milestones of Empiricism', v: *Theories and Things*, 72. Za izčrpnjšo bibliografijo Quinejevih del gl.: Lewis Edwin Hahn and Paul Arthur Schlipp, *The Philosophy of W. V. Quine* The Library of Living Philosophers Vol. 18, La Salle, Ill: Open Court, 1986, 669-686.

verzijo omenjene prisposode pri osvetlitvi debat med teorijo glasbe in New musicology. Očitno je treba za razumevanje relevantnosti Neurathove barke opredeliti, za kaj gre pri tej debati. To pa ni lahko delo, saj diskusija pokriva tematsko široko področje in vrsto stališč. Na koncu zastavlja vprašanje ideologije in obsega – torej: kaj naj bi bil namen teorije glasbe in katere vidike glasbe je treba proučiti. Vendar obenem zastavlja vprašanje o ravnanju s teorijo glasbe, in osredotočil se bom ravno na to spoznavoslovno ali metodološko problematiko.

Z željo po skrajni enostavnosti sem napisal kratko pravljico.³ Zgodba ima srečen konec za teoretike, vendar prinaša veliko koncesijo zagovornikom New musicology. Čeprav so vse osebe izmišljene, nastopajo kot sestavljeni obrisi, ki vsebujejo poteze vrste resničnih muzikologov. Nekateri med viri navajam v opombah. No, če sedite udobno, začnem.

Pred ne takoavnimi časi je v ozvezdju, blizu našemu, živel preudaren teoretik glasbe, akrajsano: PTG. Bil je pošten človek, ki se je prebijal s skromnim življenjem v spremstvu svojih dveh zanesljivih droidov, imenovanih ArtusiDeetusi in 3ZPo. PTG je zelo skrbel za glasbo in je skušal najti dobre, urejene načine razumevanja določenih skladb. Vsak dan je iz predala vzela svoje partiture in jih radovedno odprl, da bi razkril strukturalna ozadja, na katerih so dela temeljila. PTG je skušal zadostiti trem zahtevam: objektivnosti, resnici in avtonomiji.⁴ Pazil je, da objektivno ločuje metodo, ki jo uporablja, od izsledkov opazovanja in je bil prepričan, da bo tudi drugi analitiki prišli do podobnih rezultatov, če bodo uporabljali enako metodo pri analizi skladb, ki jih je analiziral. PTG je verjel, da so njegovi rezultati resnični, ker ustrezajo dejstvu, in da so tudi avtonomni, ker niso onesnaženi z rečmi, ki jih ni v notah. Globoko v sebi je PTG vedel, da verjetno obstajajo tudi druge poti razumevanja glasbe; a ta je poplačal vložen trud.

Nekega dne je slišal, da nekdo trka na njegova vrata. Ko jih je odprl, je pred seboj zagledal okretnega novega muzikologa, skrajsano: ONM. Do grla sit z overjanjem pristnosti, datiranjem in editiranjem partitur je tudi ONM želel analizirati glasbene zapise in je zato prišel pogledat, kaj počne PTG. Ko je ONM videl te dobre, urejene metode, je PTG-ja označil z zmerljivkami – pozitivist, objektivist in modernist!⁵ Namesto agonizirajočega tehtanja vsake

³ Zamisel sem si izposodil pr Jerryju A. Fodorju, *A Theory of Content and Other Essays*, Cambridge: MIT Press 1990, 195ff.

⁴ Vsaj tako trdijo zagovorniki New musicology. Po Leppertu in McClaryjevi: "V kratkem, discipline teorije glasbe in muzikologije izhajajo iz podmene o avtonomiji glasbe. Previdno ločujejo gledišča biografije, patronatstva, kraja in časa od pogledov na glasbeno sintakso in strukturo. Obe disciplini enako pretendirata po objektivnosti, katere iluzija je mogoča šele takrat, ko se vprašanja, ki štejejo za veljavna, zamejijo na tista, na katera je dejansko mogoče odgovoriti brez kvalifikacije. Ideologija o avtonomiji glasbe torej informira konvencionalno recepcijo 'ljubitelja glasbe', ki glasbo poluša ravno zato, da se odmakne od resničnega sveta in izkusi to, kar naj bi bila avtentična subjektivnost." (Richard Leppert and Susan McClary, "Introduction," *Music and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, xiii.)

⁵ Naj v celoti navedem Treitlerjevo misel: "Kar Taruskin imenuje 'modernism', kar Dreyfus imenuje 'objectivism' in kar Kerman imenuje 'positivism' (pogosto govori o vplivu 'modernizma' na glasbene študije, toda vedno v ožjem pomenu kompozicijske zgodovine), so obrazi, ki imajo izrazite družinske poteze. Včasih

note v vsakem taktu je ONM želel opazovati glasbo po širših merilih. Želel je vključiti vse, kar ni zapisano v notah partiture. Njegov moto je bil: "čim več, čim bolj živahno in čim bolj zapleteno – bolje".⁶ Hihital se je nad idejo objektivne analize. Več je vedel; vedel je, da je analiza vedno obremenjena s teorijo.⁷ ONM je torej dvomil, da je lahko analiza sploh objektivna; menil je, da je lahko kvečjemu provizorična in odvisna od teoretikovih predpostavk.⁸ In ONM ni bil prevzet, da je PTG obravnaval partiture avtonomno; zanj jih je bilo mogoče razumeti samo znotraj določenega kulturnega, intertekstualnega ali subjektivnega konteksta.⁹

Sprva sta PTG in ONM odpravila medsebojna nesoglasja kot otroške dvoriščne vojne. Toda stvari so se spremenile, ko je ONM začel brcati PTG-ja. ONM je vzel idejo, da so analize obremenjene s teorijo in iz tega sklepal, da analize ne izhajajo iz skladbe, temveč poslušalčeve glave.¹⁰ ONM je trdil, da so analize ventrilokvistična dejanja, v katerih analitiki manipulirajo skladbo, da bi ustrezala njihovim nameram.¹¹ Menil je tudi, da gre neizbežno za napačna branja, saj da so analize provizorične in nepopolne.¹² Analitikova

se jih nadene na pojmovanje znanja, ki je bilo imelo kontinuirano življenje dejansko skozi celotno zgodovino kulture Zahoda: kot vztrajanje pri ločevanju poznavalca od poznanega kot pogoja znanja in posledična diskvalifikacija samega cilja od participacije znanja – depersonalizacija znanja." (Leo Treitler, 'Review: Joseph Kerman, *Contemplating Music*', v: *Journal of the American Musicological Society* 42, 1989, 397-398.)

⁶ Gl. odgovor Leonardu B. Meyerju izpod peresa Walterja Frischa 'Comment and Chronicle', v: *Nineteenth-Century Music* 15/3, 1992, 261.

⁷ Po Garyju Tomlinsonu: "Dejstva niso tiste stvari, ki jih vidimo okoli nas z 'nedolžnim očesom'. Nasprotno, vselej so odvisna od interpretacije, dejanja asimilacije v kulturni splet ..., pri čemer so zamotana v odnose z drugimi obrežji in s tem pridobivajo pomen" (Gary Tomlinson, 'The Web of Culture: A Context for Musicology', v: *Nineteenth-Century Music* 7/3, 1984, 353.) Nicholas Cook prihaja do podobnih sklepov, namreč da "teorija glasbe temelji na izkustvu posameznika in zategadelj objektivnost ni mogoča in ne zaželen cilj." (Nicholas Cook, *Music Imagination and Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1990, 243.)

⁸ Kot zapiše Treitler: "Zahteva po gotovosti ni nič drugega kot zahteva po čim bolj koherentnem kontekstu misli, ki je konsistentna z dejstvi." (Leo Treitler, 'History, Criticism, and Beethoven's Ninth', v: *Nineteenth-Century Music* 3, 1980, 208-209.) Podobno, po Suzanne Cusick, "ne obstaja popolno branje katerega koli besedila – najsi gre za arhivsko, teoretično ali glasbeno – ... in 'new musicology' ... zahteva soočenje z intelektualnim terorjem sveta, ki nima definitivnih, avtoritativnih branj, ter razvijanje intelektualne prakse, ki bi ustrezala temu svetu." (Suzanne G. Cusick, 'Communication', v: *Journal of the American Musicological Society* 57/3, 1994, 562-563.)

⁹ Na primer, po Tomlinsonu "ne moremo razumeti umetniških del (ali česar koli drugega) zunaj kulturnega konteksta. Gre samo za vprašanje, ali izberemo zamejen in zamejujoč diskurz, solipsistično konverzacija s pomeni, ki jih avtomatično razberemo, ali se namesto tega skušamo dokopati do drugih pomenov, domnev, hotenj in strahov." (Tomlinson, 'The Web of Culture', 362.)

¹⁰ Naj še enkrat navedem Cusicka: "Vsi jeziki so neizbežno spolzki in evokativni, kakor tisti, ki jih prepoznavamo kot retoriko in metaforo – četudi samo zato, ker bralci vnašajo v tekst iluzije in izmišljije lastnega uma. Kot literarne prikazni so vsa naša branja obsojena ... (Res, noben 'tekst' ne obstaja neodvisno od bralčevega mišljenja.)" (Cusick, 'Communication', 563.)

¹¹ Abbate je menila, da "so analitična branja vedno ventrilokvistična dekodiranja kritikovega glasu". (Abbate, 'Ventriloquism', v: referat, prebran na letnem srečanju American Musicological Society in the Society for Music Theory v Austinu, Texas, oktober 1989.)

¹² Ta pogled je najbolj očiten pri piscih, kot sta Kevin Korsyn in Joseph Straus, ki se navezujejo na teorijo bojazni pred vplivom Harold Blooma [anxiety theory of influence]. (Gl. Kevin Korsyn, 'Towards a New Poetics of Musical Influence', v: *Music Analysis* 10/1-2, 1991, 3-72; in Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.) Izčrpne recenzije teh študij je podal Richard Taruskin, 'Review: Korsyn and Straus', v: *Journal of the American Musicological Society* 46, 1993, 114-138.)

naloga naj bi bila ovrednotenje relativne moči napačnega branja.¹³ ONM je opustil zahtevo po dokončni analizi in je želel veliko različnih branj.¹⁴ Ni ga zanimalo, če so resnična ali zavezana vzročnim zakonom, zadostovalo je, da so poučna in zanimiva.¹⁵ Drugo za drugim je ONM nadomestil objektivnost s subjektivnostjo, resnico z relativizmom in avtonomijo s kontekstualizmom. Ljudstvo je bilo navdušeno, zlasti ko je nakazal, da njegova nova metoda zahteva več in ne manj rigoroznosti v primerjavi s PTG-jevo.¹⁶

"Rigor mortis. Še več!" je menil PTG. Ni mislil, da so empirične metode sploh tako slabe in je nerad opustil misel o objektivnosti, resnici in avtonomiji. PTG-ja so torej skrbele nekatere bolj skrajne pozicije. Za začetek, čeprav se je PTG strinjal, da so analize vedno obremenjene s teorijo, ni mislil, da ne obstajajo skladbe brez poslušalca. Na dan je privlekel preprost nasproten primer.¹⁷ Predstavljajte si dve Beethovnovi sonati. Čeprav ONM lahko svobodno ustvari kakršno koli branje, nihče ne pričakuje, da bo podal enako analizo za obe skladbi. Zakaj? Ker je glasba drugačna in ne samo zato, ker bi ONM izdelal svoji analizi v različnem času ali z drugačnih kontekstov. Na določeni stopnji morajo fizične razlike med skladbama krotiti misel ONM-ja. Podobno, kdaj je ONM govoril o relativni moči napačnega branja ali poučnih analogijah, glede na kaj? Napačno branje je lahko napačno branje samo takrat, če se meri po kakem standardu, in analogija je lahko poučna, če pojasnjuje nekaj, kar poprej ni bilo jasno. In nauk: trditev, da so vsa opazovanja obremenjena s teorijo, je eno, medtem ko je docela druga reč trditev, da nikoli ne moremo najti nevtralnih opazovanj glede na teorijo ali analizo, ki se jo preizkuša.¹⁸ Res, znanstveniki redno preverjajo in tehtajo; ti kontrolni poskusi zagotavljajo, da bodo kolegi znanstveniki mogli ponovno priti do istih izsledkov. Tovrstne intersubjektivne potrditve ohranjajo posameznika v stiku z realnostjo.¹⁹

¹³ Taruskin razloži njihovo logiko takole: "Glasbeni pomen (ali izrazno vsebino) je treba konstruirati z revizionističnimi strategijami ...[.] dela je treba vrednotiti po načelu relativne moči, ki jo prinašajo napačna branja le-teh, kar poskrbi za obljubljeni kritiški razsežnost." (Taruskin, 'Review', 120.)

¹⁴ Naj navedem Freda Everetta Mause: "Ne bi le morali uvideti verjetnost prihodnosti, kot je zaznamovana z glasbeno in lingvistično mnogoterostjo, temveč bi morali to mnogoterost pozdraviti in jo negovati ... Raje bi videl, da se diverzifikacija diskurza o glasbi označi za svobodno aktivnost imaginativnega raziskovanja in kot pozitivno zadovoljstvo." (Fred Everett Maus, 'Response', v: *Indiana Theory Review* 10, 1989, : 92-93.)

¹⁵ Po Subotnikovi mora kontekstualistična razlaga opustiti "nekoliko zastarelo, vulgarizirano predočbo znanstvenega modela" in "se spopasti s problemi, ki jih ni mogoče rešiti z golo postavitvijo dejstev ali enostavnih metod o vzroku in učinku." (Rose Subotnik, 'On Grounding Chopin', v: *Music and Society* ed. Leppert and McClary, 105-106.)

¹⁶ Na primer, po Cusicku nova muzikologija "zahteva več rigoroznosti, ne manj, zaradi mnogoplastnega branja evidence in ozaveščenost osebnih nagnjenj; več pripravljenosti za soočanja z alternativnimi branji in za javni premislek o naših branjih [...]; več pozornosti pri ločevanju med zadovoljivimi in nezadovoljivimi argumenti, zgodovinsko ali interpretativno razodevajočim in irelevantnim." (Cusick, 'Communication', v: 563.)

¹⁷ John M. Ellis, *Against Deconstruction*, Princeton: Princeton University Press, 1989, 117-118.

¹⁸ Richard N. Boyd, 'The Current Status of Scientific Realism', v: *Scientific Realism* ed., Jarrett Leplin, Berkeley: University of California Press, 1984, 53.

¹⁹ Gl. James Harris, *Against Relativism. A Philosophical Defense of Method*, La Salle Ill.: Open Court, 1992, 191-193.

Nadalje je PTG priznal, da so njegove analize provizorične in nepopolne, vendar je zanikal, da gre zgolj za napačna branja. Opazil je, da ovire pri empiričnih argumentih niso ugotovitve, ali so argumenti resnični ali napačni, temveč dejstvo, da jim vedno umanjka gotovosti [fall short of certainty]. Toliko je bilo prediskutiranega pri Humeu v osemnajstem stoletju, pred nedavnim pa sta problematiko razširila Hempel in Goodman.²⁰ PTG se je spomnil klepeta med fizikom in laikom o letečih krožnikih. Fizik je vztrajal, da ne obstajajo. Vendar ko ga je laik pobaral, naj svojo trditev dokaže, je fizik ni mogel. Fizik je priznal, da je to, kar lahko reče, "bolj ali manj verjetno," ne more pa enkrat za vselej dokazati, kaj je mogoče in kaj ne.²¹ Prigoda poudarja pomembno poanto: eno je vprašati, kaj analizi zagotavlja resničnost, drugo pa vprašati, ali je utemeljeno. Empirizem počne drugo, ne prvo; empirični argumenti dobivajo vrednost, če predvidijo bodoče dogodke in so napačni, če slabo predvidevajo.²²

Končno, čeprav je PTG sprevidel, da skladb nikoli ne more razlagati avtonomno, ni bil prepričan, da je kulturno, intertekstualno, ali subjektivno znanje bolj relevantno ali zanesljivo v primerjavi z drugimi vrstami znanja. ONM je pravilno vztrajal pri stališču, da se z glasbo srečujemo v določenem kulturnem kontekstu, vendar je PTG vedel, da naše (raz)umevanje glasbe oblikujejo tudi drugi dejavniki. Na določeni točki, recimo, se sprožijo bazične biološke in kognitivne sposobnosti.²³ Nadalje se PTG-ju ni zdelo očitno, da so kulturna, intertekstualna in subjektivna znanja tako drugačno od drugih tipov znanja.²⁴ Ne nazadnje, ONM si je pomagal z dejstvi o kulturi, politiki, družbi, spolu itn.²⁵ Ampak: kako je vedel, da gre za dejstva? Kako je vedel, katera med mnogimi možnimi dejstvi uporabiti? Gotovo je to napravil tako, da je uporabljal enake empirične metode kot PTG. Dejstva ONM niso bila nič manj

²⁰ David Hume, *A Treatise Concerning Human Nature* (1739) in *An Inquiry Concerning Human Understanding* (1748). Carl Hempel, *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays* (New York: Free Press, 1965) in Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast* (London: University of London Press, 1955). Za izčrpno diskusijo gl. Grue. *The New Riddle of Induction*, ed. Douglas Stalker (Chicago: Open Court, 1994).

²¹ Richard Feynman, 'Seeking New Laws of Nature', 133.

²² Predstavo, da je znanstvena hipoteza lahko samo napačna, toda nikoli dokazana, je najmočnejše artikulirana v pisanju Karl Poppra. Quine podpira to splošno predstavo v spisu z naslovom 'Empirical Content', v: *Theories and Things*, 28.

²³ Philip Kitcher, *The Advancement of Science*, Oxford: Oxford University Press, 1993, 65.

²⁴ Glede subjektivizma gl. Thomas Nagel, 'What is It Like to Be a Bat?', v: *Philosophical Review* 83/4, 1974, 435-450; in Frank Jackson, 'Epiphenomenal Qualia', v: *Philosophical Quarterly* 32, 1982, 127-136. Za odmeve gl. Owen Flanagan, *Consciousness Reconsidered* (Cambridge: MIT Press, 1994), Daniel Dennett, *Consciousness Explained* (Boston: Little, Brown, 1991): 398-406 in 441-448; William Lycan, *Consciousness* (Cambridge: MIT Press, 1987) : 75-81; Paul Churchland, *The Engine of Reason, the Seat of the Soul* (Cambridge: MIT Press, 1995).

²⁵ Na primer, Mary Ann Smart: "Feministična muzikologija, zdaj je jasno, ne bo zagotovila ene ali enostavne poti naprej. Toda s svojimi preizpraševanji etabliranih podmen, skupaj s svojimi obvezami do posameznih političnih resnic, lahko ponudi zatočišče pred tekmujočimi muzikološkimi filozofijami, torej prostor, kamor je mogoče umestiti novote in domišljijo tako v glasbene kot družbene realnosti." (Mary Ann Smart, recenzija *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, v: *Journal of the American Musicological Society* 47, 1994, 549.)

negotova in nič manj obremenjena s teorijo. In čeprav je ONM domneval, da sebe poznamo bolje od zunanjega sveta, PTG o tem ni bil tako prepričan.²⁶ Psihologi so ga prepričali, kako zmotljiva sta lahko znanje o sebi in introspekcija.²⁷ In filozofi, kot Wittgenstein, so pokazali, da osebna perspektiva ni najboljša za filozofijo, še manj za utemeljevanje kake teorije znanja.²⁸ PTG ni zanikal, da so vedenja s področja kulture, intertekstualnosti ali subjektivno znanje relevantna za analizo glasbe; le apriornega razloga ni videl, da bi jim dajal prednost. To pa zato, ker sta relevantnost in zanesljivost predvsem spoznavni in manj kulturni, intertekstualni, ali subjektivni postavki. Ta poanta se je izvrstno razkrila v nedavnih diskusijah o t. i. problematiki okvirja.²⁹

PTG je ostal v negotovosti. Kako naj sprejme ONM-jevo kritiko in obenem vztraja pri pojmih objektivnosti, resnice in avtonomije? Sprva PTG ni vedel, kaj storiti, a je nenadoma začutil čudno silo v sebi, ki mu je vlila moči, da vrne kritiko. Pograbil je telefon. Sprva je pomislil, da je na telefon dobil prvo pomoč dežurnega psihologa, ampak je spoznal svojo zmoto, ko ga je glas na drugi strani vprašal, če želi "petminutno utemeljitev ali celotno v pol ure"?³⁰ PTG se je odločil za drugo možnost.

Klinika argumentov ni bila to, kar je pričakoval, in ni bila locirana nekje v močvirju znotraj Dagobah sistema. Tajnica ga je predstavila prijaznemu, vendar rezkemu gospodu z imenom Obi Van Quinobi. Čeprav PTG ni bil vajen razlagati teorij in stvari z logičnega stališča, je opisal svojo debato z ONM-jem. Govoril je o objektivnosti, resnici in avtonomiji, privlekel je celo graf Schönbergovih *Gurrelieder*, ki jih je slučajno imel pri roki. Po pozornem poslušanju je Obi Van dejal, da ima slabe in dobre novice. Če je PTG resnično pozitivist, je dejal, naj rajši spremeni svojo zgodbo. Pozitivizem naj bi bil namreč mrtev. Njegova kritika je zvenela precej podobno kot ONM-jeva. Obi Van je odklonil prošnjo, naj potegne ločnico med teorijo in opazovanjem, ter je predlagal, da se "teoretske trditve prerazporeditvijo med opazovalne trditve"³¹ Obi Van se je strinjal s PTG-jem, da je to, kar sprejmemo kot resnico, odvisno od teoretskega razgleda.³² Nič, je trdil, ni odporno na revizijo

²⁶ Paul Churchland, *Matter and Consciousness* (rev. ed.), Cambridge: MIT Press, 1988, 76.

²⁷ Owen Flanagan, *The Science of the Mind*, Cambridge: MIT Press, 1991, 81. Massimo Piattelli-Palmarini, *Inevitable Illusions*, New York: Wiley, 1994; Elizabeth Loftus and Katherine Ketcham, *The Myth of Repressed Memory*, New York: St. Martin's, 1994.

²⁸ Stavek je parafraza iz: Roger Scruton, *Modern Philosophy*, London: Penguin Books, 1994, 56.

²⁹ Gl. Zenon W. Pylyshyn (ur.), *The Robot's Dilemma. The Frame Problem in Artificial Intelligence*, Norwood, N. J.: Ablex Publishing Corporation, 1987. Clark Glymour opisuje v svojem eseju ('Android Epistemology: Comments on Dennett's "Cognitive Wheels"', 65-75.) iz omenjene antologije, kako problem okvirja artikulara znane filozofske teme.

³⁰ Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones in Michael Palin, *The Complete Monty Python's Flying Circus. All the Words* vol. 2, New York: Pantheon, 1989, 87.

³¹ Quine, 'Five Milestones of Empiricism', v: *Theories and Things*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, 71. Gl. tudi 'Two Dogmas', v: *From a Logical Point of View*, 41.

³² Quine: "Zmešnjava je, če domnevamo, da stojimo daleč proč in prepoznamo vse alternativne ontologije kot resnične na nekaj njihovih načinov, vse načrtovane svetove, kot resnične. Gre za zmešnjavo resnice in

in ker so vse teorije preddoločene s podatki, na katerih temeljijo, ena skladba lahko doživi nešteto različnih branj.³³ In Obi Van je enako kot ONM zavrnil vsakršno misel o avtonomnem razumevanju skladb; vztrajal je, da "naše trditve o zunanjem svetu zadevajo ob tribunal čutnih izkušenj samo kot skupno in ne individualno telo"³⁴.

Toliko o slabih novicah. Kaj pa dobre? Obi Van je dejal, da je empirizem mogoče rešiti kljub morebitnemu propadu pozitivizma. Povedal je nekoč slišano zgodbo. Po zgodbi, empiristi nalikujejo mornarjem na morju v barki z mnogimi odprtini, skozi katere curlja voda. Namesto temeljitega popravila ladje od ladijskega gredlja navzgor, popravljajo luknje v ladji, ko ta pluje po odprtem morju. Medtem ko mornarji menjajo posamezne preluknjane deske, drugi hlodi držijo ladjo nad morsko gladino. Vendar ko se ena luknja zakrpa, se prikaže druga; malo po malo se ladja spremeni, in to samo s pomočjo razvijajoče se konceptualne sheme ["krpanja lukenj"].³⁵ Z drugimi besedami, empirične raziskave so vedno odprte. Raziskovalec ne začnejo s praznimi tablicami, nimajo metod za dokončno potrditev in ne dosegajo definitivnih rešitev. Nasprotno, potapljujejo se *in medias res*. Preizkušajoče morajo verjeti v podedovani svetovni nazor, vendar morajo obenem uvideti, da so nekateri nedefinirani deleži napačni.³⁶ Morajo izboljševati, razčiščevati in razumevati z domnevami med evidenco in sistemom: preveč evidence ustvari zgolj zapis opazovanj; preveč sistema ustvari neutemeljen mit.³⁷ Z osredotočanjem na način, po katerem empirist opravičuje svoja prepričanja, se spoznavoslovje prerazporeja s psihologijo in se s tem naturalizira.³⁸

Obi Van je rekel, da Neurathova barka ne zavezuje k sklepom, ki jih je potegnil ONM. Čeprav je Obi Van zbrisal mejnico, ki ločuje teorijo od opazovanja, je še vedno verjel, da obstajajo objektivna fizična dejstva, ki naša prepričanja vežejo na realnost.³⁹ To je pomenilo, da je barka resnična barka in da so luknje resnične luknje. Obi Van je dejal tudi, da se kljub zavračanju empirizma kot teorije o resničnosti strinja z njim kot s teorijo o

evidenčne podpore. Resnica je imanentna, ni višjega. Govoriti moramo od znotraj teorije, čeprav ene od mnogih." ('Things and Their Place in Theories', v: *Theories and Things*, 21-22.)

³³ Quine, 'Two Dogmas', v: *From a Logical Point of View*, 42-43.

³⁴ Prav tam, 41.

³⁵ Quine, 'Identity, Ostension, and Hypostasis', v: *From a Logical Point of View*, 78-79.

³⁶ Quine, 'Five Milestones of Empiricism', v: *Theories and Things*, 72.

³⁷ Quine, 'What Price Bivalence?', v: *Theories and Things*, 31.

³⁸ Quine: "Naturalizem ne zavrača spoznavoslovja, temveč ga asimilira v empirično psihologijo." (Quine, 'Five Milestones of Empiricism', v: *Theories and Things*, 72.) Za izčrpno diskusijo naturalizirane epistemologije gl. Quine, 'Epistemology Naturalized' in 'Natural Kinds', v: *Ontological Relativity and Other Essays*, New York: Columbia University Press, 1969, 69-90 in 114-138. Ti in drugi eseji so objavljeni v: *Naturalizing Epistemology*, ur. Hilary Kornblith, Cambridge: MIT Press, 1985.

³⁹ Quine: "Izenačujoč me z Bradleyem, Cresswell mene obremenjuje s kraljestvom konkretizirane izkušnje ali pojavnosti, postavljene nad neoprijemljivo realnostjo. Moji naturalistični pogledi niso taki. Imam moči resničnih zunanjih objektov, ki zadevajo ob naše živčne končnice, in imam trditve o resničnih objektih delno iz pogojevanja teh razdraženj in delno iz kompleksnih povezav med trditvami." (Quine, 'Responses', v: *Theories and Things*, 181.)

evidenci.⁴⁰ Čeprav empirizem nikoli ne da absolutne resnice, more ponuditi rezultat, ki pokriva obstajajoča vprašanja, podati natančno napoved bodočih dogodkov in dopušča, da izsledke preverjajo drugi raziskovalci. To je ravno nasprotno kot pri ONM-ju. Nazadnje je Obi Van spoznal, da naša prepričanja o svetu ne nastajajo avtonomno, temveč v kompleksni mreži, ki zadeva ob realnost samo ob robovih.⁴¹ Vendar ni verjel, da so kulturni, intertekstualni in subjektivni podatki edine sestavine te mreže.⁴² Zanj mreža zaobjema ves obseg empiričnega znanja ali vsaj velike kose tega znanja.⁴³

No, želel bi dodati, da je PTG nato odšel domov, dobil MacArthurjevo raziskovalno štipendijo in srečno živel do konca svojih dni. Vendar ojoj, ni jasno, kako bi morali interpretirati besede in ugovore Obi Vana. Potrebujemo namreč potrditev realnosti. V nadaljevanju tega sestavka zato želim preveriti, kakšna je videti naturalizirana teorija glasbe na splošno in kakšne specifične aplikacije lahko vzgaja.

Čeprav obstaja veliko načinov naturaliziranja teorije glasbe, ponavadi vsi vključujejo dve potezi: 1) zavračajo kakršen koli fundamentalistični niz standardov za vrednotenje teorij in analiz; in zavračajo 2) iskanje povezav, podobnih zakonom, med t. i. estetskimi in neestetskimi značilnostmi.⁴⁴ Glede prve poteze – naturalizirana teorija glasbe nakazuje, da je vprašanje vrednotenja teorij in analiz tesno prepleteno s predmetom empiričnega prikaza. Najbolj ceni stališče, po katerem je treba teorije glasbe in analize presojeti po njihovi empirični ustreznosti – to je: ali se ujemajo s fizičnimi dejstvi – in napovedni moči – torej: ali napovedujejo, kako se bo določena glasbena zveza pojavila v bodočih primerih. Z drugimi besedami, sprejema možnost konstruiranja zakonitostim podobnih posploševanj o glasbenih pojavih in emocionalnih stanjih, ki jih povzročajo, in možnost, da te posplošitve morejo preveriti tudi drugi ljudje.⁴⁵ Glede druge poteze – z iskanjem povezav, podobnih zakonitostim, med estetskimi in neestetskimi značilnostmi se za naturalizirano teorijo zabrišejo razlike med teorijo glasbe,

⁴⁰ Quine: "Primerno pravilo za izkustvo vnanjih dražljajev ni osnova za resničnost, temveč za zagotovljeno verjetje." In doda: "Če je empirizem konstruiran kot teorija resničnosti, potem je to, zaradi česar ga Davidson obdolžuje kot tretjo dogmo, po pravici obdolžitev in obenem po pravici odrekanje. Empirizem kot teorija resničnosti lavira mimo, hvala bogu. Kot teorija evidence pa empirizem ostaja z nami, brez seveda dveh starih dogem." (Quine, 'On the Very Idea of a Third Dogma', v: *Theories and Things*, 39.)

⁴¹ Quine, 'Two Dogmas of Empiricism', v: *From a Logical Point of View*, 42.

⁴² Na primer, Quine trdi, da kulturni relativizem inherentno spodbija samega sebe: "Resnica, meni kulturni relativist, je kulturna vez. Toda če bi bila, potem bi on, znotraj svoje kulture, moral videti svojo resnico, vpleteno v kulturno vez, kot absolutno. Ne more razglasiti kulturnega relativizma ne da bi se dvignil nad njim, in ne more se dvigniti nad njega, ne da bi se mu odpovedal." (Quine, 'On Empirically Equivalent Systems of the World', v: *Erkenntnis* 9 (1975): 327-328.)

⁴³ Quine, 'Five Milestones of Empiricism', v: *Theories and Things*, 71.

⁴⁴ Za diskusijo o naturalizirani estetiki gl. Douglas Dempster, 'Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art', v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44/2, 1985, 153-165; in isti: 'Renaturalizing Aesthetics', v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 (1993): 351-361.

⁴⁵ Za izčrpno diskusijo o teh postavkah gl. Matthew Brown in Douglas Dempster, 'The Scientific Image of Music Theory', v: *Journal of Music Theory* 33, 1989, 65-106; in isti, 'Evaluating Music Theories and Analyses', *Journal of Music Theory* 35, 1991, 247-279.

psihoakustiko, kognitivno psihologijo in nevrobiologijo. Osredotočanje na vprašanja, kako ljudje razumejo in se odzivajo na glasbo, se znanstveni subjekt potisne nazaj v diskusijo, vendar ne v solipsističnem smislu, temveč v tem, da je zasebne poglede mogoče potrditi ali ovreči intersubjektivno s pomočjo empiričnih poskusov.⁴⁶

Za ponazoritev vpliva, ki ga lahko naturaliziranje izvrši na teorijo glasbe, bi ponudil samo en primer. Področje, na katerem sta se znašli skupaj teorija glasbe in New musicology, je vprašanje vpliva; eden najbolj znanih načinov razlage tega vprašanja je t.i. teorija bojzani poetičnega vpliva Harolda Blooma [Anxiety Theory of poetic influence].⁴⁷ Za Blooma vpliv pogosto vključuje napadalen odziv na preteklost in ljudi, ki so jo oblikovali. Meni, da so pesmi agresivne prepesnitve starejših pesmi; samo napačno branje omogoča pesnikom, da uveljavljajo premoč nad predhodniki.⁴⁸ Kako Bloom utemelji svojo teorijo? V ožjem smislu, to stori z uporabo šestih revizijskih razmerij.⁴⁹ Ta razmerja poskrbijo za test z lakmusovim listom, s pomočjo katerega je mogoče ugotoviti, kdaj se je vpliv lahko pokazal in kdaj ne. V širšem smislu pa svojo teorijo utemelji z navezovanjem razmerij na različne freudovske pojme, kot sta potlačenje ali Ojdipov kompleks.⁵⁰ Ti koncepti tvorijo razlagalno hrbtnico njegove teorije. Če želimo problemu vpliva pristopiti z naturaliziranega stališča, moramo premisliti o empirični ustreznosti in napovedovalni moči revizionističnih razmerij in Freudovih konceptih, ki jih podpirajo. Toda, joj, nobena trditev ni zelo varna. Po eni strani so Bloomova razmerja nepotvorljiva in skrajno solipsistična. Če sta, kot opazja eden od komentatorjev, podobnost in nepodobnost lahko znamenji vpliva, bi bila lahko vsaka skladba, napisana pred katero drugo, vir vpliva.⁵¹ Kako vemo, katere različnosti se porodijo zaradi vpliva in katere ne? Po drugi strani pa obstajajo resni ugovori zoper potvorljivost Freudove teorije. Popper, Grunbaum in drugi so nakazali, da so klinična opazovanja lahko nepreklicno obložena s teorijo.⁵²

⁴⁶ Kitcher, *The Advancement of Science*, 9.

⁴⁷ Gl. na primer, Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1973; in isti, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press, 1975.

⁴⁸ Bloom: "Da bi živel, mora pesnik napačno interpretirati očeta, z odločilnim dejanjem zatajitve, ki je ponovno pisanje očeta [re-writing of the father]." Gl. Bloom, *A Map of Misreading*, 19.

⁴⁹ Bloom navaja ta razmerja takole – Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis in Apophrades.

⁵⁰ Bloom: "Nietzsche in Freud sta, kolikor lahko rečem, prvotna vpliva na teorijo vpliva, kot je predstavljena v tej knjigi Freudove raziskave mehanizmov obrambe in njihovo ambivalentno funkcioniranje poskrbijo za najbolj jasne analogije, ki sem jih zasledil, za revizije razmerij, ki vodijo intra-poetične povezave." (Bloom, *The Anxiety of Influence*, 8.)

⁵¹ Kot meni Taruskin, "če je podobnost evidenca o vplivu, je lahko nepodobnost še močnejša evidenca o vplivu; če je lahko pesnikova neposredna aluzija, da ne omenjam njegovo odprto sprejetje ali priznanje, pričevanje o njegovi doveznosti, je odsotnost aluzij in zanikanje evidenca še močnejše doveznosti – kaj, potemtakem, lahko ovreže teorijo? Nič je ne more ovreči: kot teorija je zračno 'verifikacionistična' in če bi pretendirala na znanstveni status, bi jo s posmehom vrgli ven s sodišča." (Taruskin, 'Review', 119.) Obtožbo solipsizma je premeril Suresh Raval v *Metacriticism* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1981), 170.

⁵² Gl., na primer, Karl Popper, *Conjectures and Refutations* (New York: Basic Books, 1962), 'Replies to my critics', v: *The Philosophy of Karl Popper* ed. P. A. Schilpp (La Salle, Ill.: Open Court Books, 1974), 961-

Obstajajo tudi drugi načini, da bi razumeli vpliv z naturalističnega stališča? Menim, da je odgovor pritrdilen. Lepe priložnosti razlaganja vpliva vidim v načelih teorij učenja, pomnjenja in ekspertize.⁵³ Čeprav gre za oblikujoča se polja, so kognitivni znanstveniki nakazali, da učenje vključuje procese kot so abstrakcija, generalizacija in reševanje problemov, in da eksperti shranjujejo svoje znanje hierarhično po obrazcih. Prepričljiv primer je lahko, menim, ob pojmovanju Schenkerjeve teorije kot modela razlage znalske tonalne kompozicije. Veliko razlogov je, da se Schenkerjev *Ursatz* in strukturnih transformacije obravnavajo kot abstraktne reprezentacije določenega splošnega modela gibanja v tonalni glasbi. In kot je opozoril Robert Gjerdingen, schenkerianski grafi kažejo, kako skladatelji tonalne glasbe obravnavajo glasbeno gradivo v skladu s shemami "od zgoraj navzdol" [top-down schemas].⁵⁴ Ker mladi skladatelji najprej osvojijo načela tonalnosti bolj v manjših kakor globalnih kontekstih, se zdi, da je sposobnost globalnega abstrahiranja znamenje ekspertize. Videti je, da to potrjujejo poskusi Nicholasa Cooka s tonalnimi zaključki na višji ravni.⁵⁵ Za pomiritev strahov, da se Schenkerjevi teoriji ne da dokazati napačnosti – nedavno objavljena študija Douglasa Dempsterja, Davea Headlama in Matthewa G. Browna nakazuje, da obstajajo meje tega modela, ki se jih da preveriti.⁵⁶

Naj strnem. Sedanja debata med teorijo glasbe in New musicology odpira pomembna spoznavoslovne in metodološke teme. V kolikor zagovorniki New musicology pripovedujejo svarične zgodbe o mejah teorije glasbe, so, po mojem mnenju, njihove poante dobrodošle in zagotavljajo primeren odmev. Da, obstajajo problemi pri obravnavah empiričnega znanja. Da, zavrniti je treba pozitivistično videnje objektivnosti, resnice in avtonomije.

1197; Adolf Grunbaum, *The Foundations of Psychoanalysis: A Philosophical Critique* (Berkeley: University of California Press, 1984) in nadaljevanje *Validation in the Clinical Theory of Psychoanalysis. A Study in the Philosophy of Psychoanalysis Psychological Issues* 61 (Madison CT: International Universities Press, Inc. 1993). Za izčrpno diskusijo Grunbaumovih pogledov gl. *Behaviorial and Brain Science* 9 (1986). Splošni oris statusa Freudove teorije ponujata publikaciji: Sidney Hook (ur.), *Psychoanalysis, Scientific Method, and Philosophy* (New Brunswick, N. J.: Transaction Publishers, 1990); in Richard Wollheim / James Hopkins, *Philosophical Essays on Freud* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

⁵³ Bibliografija s tega področja je enormna. Za koristne orise gl. Michelene Chi, Robert Glaser, and Marshall J. Farred., *The Nature of Expertise* (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Assoc., 1988) in K. Anders Ericsson and Jacqui Smith ed., *Toward a General Theory of Expertise* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

⁵⁴ Robert Gjerdingen: "Spoštljiv do harmonske in melodične razsežnosti vodenja glasov v resni glasbi, je bil eden zgodnjih zagovornikov teorije shem avstrijski teoretik[, pianist in publicist] Heinrich Schenker. Menil je, da v delih velikih mojstrov organiziranje harmonije in melodičnih linij vodi shema na visoki stopnji, imenovana *Ursatz* ali "osnovna struktura." (Gl. Robert Gjerdingen, *The Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, 23.)

⁵⁵ Gl. Nicholas Cook, 'The Perception of Large-Scale Tonal Closure', v: *Music Perception* 5/2, 1987, 197-206. Cook je vprašal skupino študentov glasbe, naj presodijo o stopnji sklenjenosti in koherence v širšem obsegu pri tonalitetno sklenjenih in odprtih verzijah šestih skladb. Pri izsledkih je prišel do tega, da so se glede skladb, daljših od minute, študenti razdelili na skorajda enaki skupini, od katerih je eni bolj všeč zaprta, drugi pa odprta varianta. Na podlagi tega poskusa je Cook prišel do sklepa, da so teorije, ki poudarjajo tonalne povezave v širšem obsegu, veliko bolj primerne kot modeli za skladatelje, bolj kot za poslušalce.

⁵⁶ Matthew Brown, Douglas Dempster, and Dave Headlam, 'The #IV/bV Hypothesis: Testing the Limits of Schenker's Theory of Tonality', v: *Music Theory Spectrum* Volume 19, Number 2, Fall 1997, 155-183.

Da, urediti je treba načine preverjanja teorij in analiz. Toda če je to vse, kar nameravajo zagovorniki New musicology, bi morali nekoliko utišati svojo retoriko; njihov skepticizem ni niti približno tako nov, kot nakazujejo, in njihovi napadi na empirizem so pretirani. Toda če zagovorniki New musicology pozivajo k splošni zavrnitvi empirizma, se z njimi razhajam. Ne, nisem prepričan, da so presegli metodološke probleme, ki jih oni in jaz vidimo v tradicionalni teoriji glasbe. Ne, nisem prepričan, da so ponudili koherenten niz spoznavnih vodil za izvajanje analitičnega diskurza. Ne, ne verjamem, da so priskrbeli edino alternativo za bodočnost. Kar zadeva mene, mi je ljubše naturalizirati teorijo glasbe. Tovrsten pogled poudarja potrebo po iskanju povezav, ki bi bile podobne zakonom, ne le med posameznimi estetskimi značilnostmi, temveč tudi med estetskimi in neestetskimi značilnostmi.⁵⁷ Tovrsten pogled briše mejnice med teorijo glasbe in kognitivno psihologijo in spodkopava razliko med teorijo, analizo in kritiko.⁵⁸ Je naturalizirana teorija glasbe sploh sposobna obstati? To, menim, je empirično vprašanje.⁵⁹ Najboljši način je, da preizkusimo sami. Nekateri med vami se morda zgrozite pred to idejo; to je vaša izbira in polje je gotovo dovolj veliko, da se priznajo različna gledišča. Za tiste pa, ki smo pripravljene na krov z Neurathom – izgledi so skrajno razburljivi; zato naj, prosim, kdo vzame zavitek dramamina⁶⁰.

Matthew G. Brown

⁵⁷ Dempster, 'Renaturalizing Aesthetics', 352.

⁵⁸ Joseph Kerman, *Contemplating Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, 68-69. Kerman pripisuje razliko Lewinu and Coneu.

⁵⁹ Quine, 'Responses', v: *Theories and Things*, 181.

⁶⁰ Take Dramamine[®] for the Ride and Leave Motion Sickness Behind.

Novosti s knjižnih polic

... na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete

ADOLESCENTS and their Music. If It's Too Loud, You're Too Old. Edited by Jonathon S. Epstein. New York, London, Garland, 1994. (New Directions in Sociology, vol. 1).

ARNOLD Schönbergs »Berliner Schule«. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Edition text + kritik, 2002 (Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. H. 117/118).

BERICHT über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil 1: Lieder und Gesänge – Geistliche Werke. Herausgegeben von Dietrich Berke ...[et al.]. Duisburg, Deutsche Schubert-Gesellschaft, 1999. (Schubert-Jahrbuch 1999).

Born, Georgina: Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde. Berkeley, University of California press, 1995.

BÖSENBERG, Friedrich. Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. Zwei musikpsychologische Abhandlungen. Leipzig, Kahnt Nachfolger, 1911. (Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik).

BREKO, Hana: Misal MR 70 zagrebačke Metropolitanske knjižnice, kontekst nastanka i primjene srednjovjekovnoga glazbenog rukopisa. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003. Serija Muzikološke studije, br. 7).

COLOCVIUL internațional. Patrimoniul cultural național. Strategia conservării - o strategie a integrării în circuitul valorilor europene. [Coordonatorul volumului Gabriela Tarabega]. București, Univers enciclopedic, 2000.

COMPUTER-Applications in Music Research. Concepts, Methods, Results. Edited by Nico Schüler. Frankfurt am Main [etc.], Peter Lang, 2002. (Methodology of Music Research, Bd. 1).

CONTEMPLATING Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Selected and edited with introductions by Ruth Katz and Carl Dahlhaus. Volume I: Substance. Volume II: Import. Volume III: Essence, IV: Community of Discourse. Stuyvesant, Pendragon press, 1989-1993. (Aesthetics in Music No.5).

La DANZA barocca a teatro. Ritornelli a ballo nell'opera veneziana del Seicento. A cura di Riccardo Carnesecchi. Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003. (Cultura popolare veneta, Nuova Serie, 22).

DAVIDOVIĆ, Dalibor: Istraživanja recepcije u muzikologiji i njihovi izgledi. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2002. (Muzikološke studije Br. 5).

DAVIES, Peter J.: Mozart in Person, his character and health. New York [etc.], Greenwood press, 1989.

DENT, Edward J.: Mozart's Operas. A Critical Study. London, Oxford university press, 1962. (Oxford paperbacks, No. 7).

EDLER, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830. Mit 65 Notenbeispielen und 60 Abbildungen. Laaber, Laaber, 2003. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7,2).

ETHNOLOGISCHE, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Oskár Elsček zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Franz Födermayr und Ladislav Burlas. Bratislava, Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Asco art & science, 1998.

Die FALSCH E Wut über den Verlust des Groschens. Über die aktuelle Mißachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2002. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 42).

FRANCE Cigan, duhovnik, glasbenik, vzgojitelj. Urednik Nužej Tolmajer. Celovec, Krščansko kulturna zveza, 2002.

FUJAK, Július: Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru (interpretačné sondy do /ne/konvenčnej hudby). Nitra, Univerzita Koštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2000.

GLASBENA dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja. Vodnik po razstavi. Avtorica besedila Alenka Bagarič, Metoda Kokole. Uredila Metoda Kokole. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2003.

GLAVA in srce. Zbornik ob 100-letnici Pevskega in glasbenega društva 1901-2001. Gorica, Slovenski center za glasbeno vzgojo Emil Komel, 2001.

GLAZBA i baština. Zbornik u čast Lovri Županoviću. Urednik Ennio Stipčević ...[et al.]. Šibenik, Gradska knjižnica »Juraj Šižgorić«, 2000. (Knjižnica Faust).

GLOBOKAR, Vinko: Laboratorium. Ljubljana, Slovenska matica, 2002.

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. Schriftleitung Markus Bandur. 32. Auslieferung. Stuttgart, F. Steiner, 2002.

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. Schriftleitung Markus Bandur. 33. Auslieferung. Stuttgart, F. Steiner, 2002.

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. Schriftleitung Markus Bandur. 34. Auslieferung. Stuttgart, F. Steiner, 2003.

HANSEN, Mathias: Arnold Schönberg . Ein Konzept der Moderne. Kassel [etc.], Bärenreiter, 1993.

HAYDNS Streichquartette. Eine moderne Gattung. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Edition text + kritik, 2002 (Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. H. 116).

HEIM, Armin: »O Kreutzer, theurer Meister«. Die Conradin-Kreutzer-Gedenkfeiern in Meßkirch. Zur Entstehung, Entwicklung und Funktion lokaler Selbstdarstellung. Tübinger, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2002. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes der Universität Tübingen, Bd. 95).

HOFMANN, Wolfgang: Goldener Schnitt und Komposition. Versuch zur Fixierung eines Ordnungsprinzips. Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1973.

HUGHES, Meirion, Robert Stradling: The English Musical Renaissance 1840-1940. Constructing a national music. Manchester, New York, Manchester university press, 2001.

HURTE, Michael: Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1982. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 32).

HUTNYK, John: Critique of Exotica, Music, Politics and the Culture Industry. London, Sterling, Pluto press, 2000.

JOHANN Sebastian Bach. Was heißt »Klang=Rede«? Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Edition text + kritik, 2003 (Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. H. 119).

KATALOG edicij DSS. Urednica izdaje kataloga Milena Košir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 2003.

KOGLER, Susanne: Am Ende, Wortlos, die Musik. Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2003. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 39).

KOMPONISTEN der Gegenwart. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. 23. Nachlieferung, April 2002. München, edition text + kritik, 2002.

KOMPONISTEN der Gegenwart. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. 24. Nachlieferung, Oktober 2002. München, edition text + kritik, 2002.

KOMPONISTEN der Gegenwart. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. 25. Nachlieferung, April 2003. München, edition text + kritik, 2003.

KRUMMACHER, Friedhelm: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart. Mit einem Beitrag von Joachim Brügge. Mit 253 Notenbeispielen und 39 Abbildungen. Laaber, Laaber, 2003. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6,2).

LEXIKON zur Deutschen Musik-Kultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien. Herausgegeben von Sudetendeutsches Musikinstitut. Bd. 1: A-L; Bd. 2: M-Z. München, Langen Müller, 2000.

Das LIED im Deutschen Südwesten im 18. Jahrhundert und in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg herausgegeben von Georg Günther und Reiner Nägele. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2002. (Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 2002/Bd. 9, Sonderdruck).

LIPP, Gerhard: Das Musikanthropologische denken von Viktor Zuckerkandl. Tutzing, Hans Schneider, 2002. Musikethnologische Sammelbände, Bd. 18).

MATHEMATICH and Music. Proceedings of an international conference on mathematical approaches in music. Maribor, Mathematics Students' Society, Mass club Pef Maribor, 2003.

MIKLAUŠIĆ-ČERAN, Snježana: Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću. U svjetlu koncertnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2001. (Serija Muzikološke studije, br. 3).

La MOTTE, Diether de: Nauk o harmoniji. Ljubljana, Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik, 2003.

MUSIC and Film. Edited by Don Fredericksen, Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2002. (Seria Filmoznawcza Nr 2.)

MUSIC and Social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Edited by Ron Eyerman and Andrew Jamison. Cambridge, Cambridge university press, 1998. (Cambridge cultural social studies).

Die MUSIK als Medium von Beziehungs-Befindlichkeiten. Mozarts und Wagners Musiktheater im aktuellen Deutungsgeschehen. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2002. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 40).

MUSIK der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Edition text + kritik, 2003 (Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Sonderband).

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 6, E-Fra. Kassel [etc.], Metzler, 2001.

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 7, Frau-Gre. Kassel [etc.], Metzler, 2002.

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 8, Gri-Hil. Kassel [etc.], Metzler, 2002.

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 9, Him-Kel. Kassel [etc.], Metzler, 2003.

MUSIK/SOZIOLOGIE/... Thematische Umkreisungen einer Disziplin. Ausgewählte Beiträge aus der Arbeit des Wiener Instituts für Musiksoziologie. Hrg. Irmgard Bontinck. Strasshof, Vier Viertel Verlag, 1999.

MUSIKALISCHE Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2003. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43).

Das MUSIKTHEATER – Exempel der Kunst. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2001. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 38).

MUSIKTHEATER im 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Siegfried Mauser, unter Mitarbeit von Jens Malte Fischer ...[et al.]. Laaber, Laaber, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14).

Der MUSIKVERLAG und seine Komponisten im 21. Jahrhundert. Zum 100-jährigen Jubiläum der Universal Edition Beigefügt: Abstracts sämtlicher Beiträge der Studien zur Wertungsforschung, Band 1-42. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, Universal Edition, 2002. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 41).

PAULUS, Irena: Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski filmski savez, 2002. (Serija Muzikološke studija, br. 6, Filmološke studije, br. 1).

PETTAN, Svanibor: Roma muzikusok Koszovóban, kölcsönhatás és kreativitás. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2002. (Európai cigány népzene 5.).

PODOBE notacij 2. Urednik kataloga razstave Miloš Bašin. Ljubljana, Bežigradska galerija, 2003.

Zum PROBLEM und zu Methoden von Musikanalyse. Herausgegeben von Nico Schüler. Hamburg, Bockel, 1996.

QUEER Episodes in Music and Modern Identity. Edited by Sophie Fuller and Lloyd Whitesell. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2002.

RAVNIKAR, Bruno: Kinetografija. Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1980.

RETHINKING Music. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford, Oxford university press, 2001.

RICHARD Wagner und seine Zeit. Herausgegeben von Eckehard Kiem und Ludwig Holtmeier. Laaber, Laaber, 2003. (Große Komponisten und ihre Zeit).

SCHEBERA, Jürgen: Kurt Weill, an illustrated life. New Haven, London, Yale university press, 1995.

SCHERING, Arnold, Frank Reinisch: Neue Tabellen zur Musikgeschichte. Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, 2003.

SILVESTRE Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico. Recopilación de Rosaura Revueltas. México, Ediciones Era, 1989.

SKLADATELJSKE sledi po letu 1900. Urednik izdaje Črt Sojar Voglar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 2003.

SKRABEL, Zorka: Arhivska zapuščina Marjana Kozine (1907-1966), skladatelja, publicista in prevajalca. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 1996. (Gradivo in razprave / Zgodovinski arhiv, 16).

SNOJ, Jurij, Gregor Pompe: Pisna podoba glasbe na Slovenskem. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.

SREDNJEVJEKOVNE glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Splitu, 21.-24. 05. 1997. Urednik Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2000. (Muzikološki zbornici, br. 8).

STEVENS, John: Music and Poetry in the Early Tudor Court. Cambridge (etc.) Cambridge university press, 1979.

STEINBECK, Wolfram, Christoph von Blumröder: Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik, von Wolfram Steinbeck. Mit 63 Notenbeispielen und 51 Abbildungen. Teil 2: Station der Symphonik seit 1900. Von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder. Unter Mitarbeit von Eberhard Hüppe und Günter Moseler. Mit 79 Notenbeispielen und 41 Abbildungen. Laaber, Laaber, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3,1; 3,2).

STRELLER, Friedbert: Sergej Prokofjew und seine Zeit. Laaber, Laaber, 2003. (Große Komponisten und ihre Zeit).

ŠKULJ, Edo: Gregor Rihar (1796-1863). Ob 140-letnici njegove smrti. Ljubljana, Družina, 2003.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič: Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov. Ljubljana, Nova revija, 2002. (Pričevanja / Nova revija).

The THEORY of Music. Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. Descriptive catalogue by Christian Meyer in collaboration with Giuliano di Bacco ...[et al.]. Volume VI. München, Henle, 2003. (Répertoire International des Sources Musicales, B III 6).

The THEORY of Music in Arabic Writings (c. 900 – 1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X by Amnon Shiloah. München, Henle, 2003. (Répertoire International des Sources Musicales, BxA).

TWO Aquileian Poetic Offices. Introduction and edition by Jurij Snój. Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2003. (Musicological Studies Vol. LXV/8).

UNIVERZA v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 40 let. Uredila Leon Stefanija, Lidija Podlesnik. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2002.

VODUŠEK, Valens: Etnomuzikološki članki in razprave. Uredila Marko Terseglav in Robert Vrčon. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003. (Zbirka Folkloristika).

VOGEL, Martin: Die Lehre von den Tonbeziehungen. Mit einem Tafelanhang von Martin Kähler. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1975. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 16).

WITKIN, Robert W.: Adorno on Music. London, New York, Routledge, 1998. (International library of sociology).

Lidija Podlesnik

... na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU

BACEWICZ, Grażyna: Muzyka na smyczki trabki i perkusje. Partytura. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. (Biblioteka małych partytur, 31).

BACH, Johann Sebastian (1685-1750): J.S. Bach's Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts. Leipzig, 1738. Translation with facsimile, introduction, and explanatory notes by Pamela L. Poulin. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1994. (Early music series, 16).

BIAS, Iwona: Aleksander Lason. Portret kompozytora; Esej o kompozytorze Andrzej Chłopecki. Katowice, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2001.

BIAS, Iwona: Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista. Esej o kompozytorze Stanisław Kosz. Katowice, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2001.

The CAMBRIDGE companion to Bach. Edited by John Butt. Reprinted. Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 2001. (Cambridge companions to music).

BOYDEN, Matthew: Opera. The Rough guide. A complete guide to the operas, composers, artists and recordings. Edited by Jonathan Buckley. Reprinted. London, Rough Guides, 1997. (Rough guides music reference series).

BUTT, John: Playing with history. The historical approach to musical performance. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. (Musical performance and reception).

The CAMBRIDGE companion to Bach. Edited by John Butt. Reprinted. Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 2001. (Cambridge companions to music).

CARPENTER, Nan Cooke: Music in the medieval and Renaissance universities. New York, Da Capo Press, 1972. (Da Capo Press music reprint series).

CASELLA, Alfredo: I segreti della Giara. Firenze, Sansoni, 1941. (Documenti e testimonianze, 2).

CHOIRBOOK of the Burgundian court chapel. Brussel, Koninklijke Bibliotheek ms. 5557. Introduction Rob C. Wegman. Peer, Musica-Alamire, 1989. (Facsimile series).

CONTRACTUS, Hermannus (1013-1054): Historia Sancti Wolfgangi Episcopi Ratisbonensis. Einführung und Edition von, introduction and edition by David Hiley. Ottawa (Canada), Institute of Mediaeval Music, 2002. (Wissenschaftliche Abhandlungen, 65/7).

A CORRESPONDENCE of Renaissance musicians. Edited by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky, Clement A. Miller. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1991.

DAVIDOVIĆ, David: Istraživanja recepcije u muzikologiji i njihovi izgledi. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2002. (Muzikološke studije, 5).

DEJLIG er jorden. Psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv. Studier under redaktion av Karl-Johan Hansson, Folke Bohlin, Jorgen Straarup. Abo, Abo Akademis förlag, 2001.

DOLARJEV zbornik. Uredil Edo Škulj. Ljubljana, Družina, 2002. (Knjižnica Cerkevne glasbenika, 15).

DRUŠTVO slovenskih skladateljev. Katalog edicij DSS = Catalogue of music editions. 2003. Urednica Milena Košir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 2003.

FESTIVAL slovenske cerkvene glasbe. Zbornik kolokvijev. Uredil Edo Škulj. Ljubljana, Slovensko Cecilijino društvo; Družina, 2002. (Knjižnica Cerkevne glasbenika, 17).

GLOBOKAR, Vinko: Laboratorium. [Prevedel Peter Bedjanič]. V Ljubljani, Slovenska matica, 2002.

HERRMANN, Ursula: Satirikon der Musik-instrumente. Zeichnungen von Henry Büttner. 1. Aufl. Berlin, Neue Musik, 1986.

INTERNATIONAL who's who in classical music. Editor Elizabeth Sleeman. 18th ed. London, Europa Publications, 2002.

ITALIENISCHE Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten. Herausgegeben von Enrico Careri und Markus Engelhardt. Laaber, Laaber-Verlag, 2002. (Analecta musicologica, 32).

JOHANN Sebastian Bach as organist. His instruments, music, and performance practices. Edited by George Stauffer and Ernest May. London, B. T. Batsford, 1986.

KRIŽNAR, Franc: Sto slovenskih glasbenikov. [Fotografije Tihomir Pinter]. Ljubljana, Prešernova družba, 2002.

Das LIED im deutschen Südwesten im 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg herausgegeben von Georg Günther und Reiner Nägele. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2002.

LOMBARDI, Annalisa: *Contributi alla musica lombarda del Seicento / Annalisa Lombardi, Maurizio Padoan, Alberto Colzani*. - Bologna ; Milano : A.M.I.S., 1972. (Biblioteca di "Quadrivium", 2).

MALIPIERO, Riccardo, *La musica di una vita*. A cura di Laura Oretti. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 2002.

MARJAN Kozina. 1907-1966. Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda, Novo mesto, 19.-20.4.2001. Uredil Primož Kuret. Novo mesto, Glasbena šola Marjana Kozine, 2002.

MAŠKOV zbornik. Uredil Edo Škulj. Ljubljana, Družina, 2002. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika, 16).

MATHIESEN, Thomas J. : *Apollo's lyre. Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1999. (Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature, 2).

MCKINNON, James W.: *The Advent project. The later-seventh-century creation of the Roman Mass proper*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, cop. 2000.

MEGENBERG, Konrad von (1309-1374): *Historia Sancti Erhardi. Einführung und Edition von, introduction and edition by Roman Hankeln*. Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2000. (Wissenschaftliche Abhandlungen, 65/4); (Historiae).

MIKLAUŠIĆ-Čeran, Snježana: *Glazbeni život Zagreba u XIX. Stoljeću. U svjetlu koncertnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda*. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2001. (Muzikološke studije, 3).

MIRKOV zbornik. [Uredil Edo Škulj]. Ljubljana, Družina, 2003. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika, 18).

MOZARTS Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.-9. Juli 1999. Herausgegeben von Theodor Göllner und Stephan Hörner. München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; in Kommission bei C. H. Beck, 2001. (Abhandlungen, N. F., H., 119).

MUSIC theory and the exploration of the past. Edited by Christopher Hatch and David W. Bernstein. Chicago; London, The University of Chicago Press, 1993.

MUSICOLOGY and sister disciplines. past, present, future. proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997. Edited by David Greer with Ian Rumbold and Jonathan King. New York, Oxford University Press, 2000.

The NEW Bach reader. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents. Edited by Hans T. David and Arthur Mendel. Revised and enlarged by Christoph Wolff. New York; London, W.W. Norton, 1999.

OPERA incerta : Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben : Kolloquium Mainz 1988 : Bericht. Hrsg. von Hanspeter Bannwitz ... [et al.]. Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Stuttgart, F. Steiner, 1991. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 991/11).

PAULUS, Irena: *Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo; Hrvatski filmski savez, 2002. (Muzikološke studije, 6); (Filmološke studije, 1).

PENGUINOV vodič kroz opere. [Uredila Amanda Holden te Nicholas Kenyon i Stephen Walsch; prevoditelji Darko Brdarić, Mirko Kovač, Davorin Lovrić; izbor i tekst "Hrvatske opere" Jagoda Martinčević]. Zagreb, Izvori, 2002.

POLSKA muzyka współczesna : kierunki, idee, postawy [redakcją Daniela Kadłubca i Magdaleny Dziadek]. Katowice, Interfon, 2001.

PREMRLOV zbornik. Uredil Edo Škulj. Ljubljana, Družina, 1996. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika, 10).

PULITI, Gabriello: *Lilia convallium (1620); Sacri accenti (1620)*. Transkribirala in revidirala, angleško besedilo, transcription and revision, English text by Metoda Kokole]. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti; Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Muzikološki inštitut, 2002 [i.e. 2003]. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 42).

SKLADATELJSKE sledi po letu 1900. Urednik izdaje Črt Sojar Voglar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 2003.

SREDNJOVJEKOVNE glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Splitu, Hrvatska, 21.-24. 5.1997. Urednik Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2000. (Muzikološki zbornici, 8).

ŠKULJ, Edo: *Gregor Rihar (1796-1863). Ob 140-letnici njegove smrti*. Ljubljana, Družina, 2003.

TWO Aquileian poetic offices. Einführung und edition von, introduction and edition by Jurij Snoj. Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2003. (Wissenschaftliche Abhandlungen, 65/8).

VILLANELLA napolitana canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno internazionale di studi, Arcavacata di Rendano, Calabria, 9-11 dicembre 1994 / a cura di Maria Paola Borsetta e Annunziato Pugliese. Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999.

Darja Frelj