



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

20

2004

BILTEN

Kazalo

RECENZIJE, POROČILA...

Muzikološki simpozij o življenju in delu Emila Adamiča (Darja Koter).....	3
Študijsko leto na Univerzi v Regensburgu (Jernej Weiss).....	5
Musikmesse 2004 (Milena Košir).....	7
Balet in družabni ples v operah W. A. Mozarta (Lidija Podlesnik).....	9

TRIVIA

Glasben(išk)e počitnice ali elitni festival? (Barbara Švrljuga)...	13
Demon iz Rusije (Gregor Pompe).....	18

ČLANKI, PREVODI...

O operi, provinci, znanosti in drugih rečeh (Vlado Kotnik).....	20
Metamorfoze pojmovanja antične <i>mousikē</i> II (Martin Žužek-Kres).....	33
Klavirska glasba od 1830 do 1920 (Arnfried Edler).....	47

Muzikološki simpozij o življenju in delu Emila Adamiča

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

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

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

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

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

Darja Koter

Študijsko leto na Univerzi v Regensburgu

S prispevkom želim predvsem spodbuditi študijske kolege, naj se odločijo za dodiplomsko študijsko izpopolnjevanje v tujini ter si v prvorazrednih izobraževalnih okoljih razgibajo ustvarjalnih moči in tako razširijo muzikološko obzorje. Skupaj z dvema kolegicama smo se v študijskem letu 2002/2003 udeležili študentske izmenjave SOCRATES / Erasmus na partnerski instituciji Univerze v Regensburgu.

Dobrih osem ur trajajoča pot z vlakom iz Ljubljane do okoli 100 km severovzhodno od bavarske prestolnice oddaljenega Regensburga, vodi med drugim skozi Salzburg, München in Freising. Mesto na Donavi, ki je po velikosti in številu prebivalstva danes primerljivo z Mariborom med drugim navdušuje s srednjeveškim obrambnim obzidjem, veličastno gotsko katedralo svetega Petra, baročno okrašenim benediktinskim samostanom svetega Emmerama, sedežem grofije Turn in Taxis, med najbolj popularne regensburške zanimivosti pa gotovo sodi katedralni deški pevski zbor »regensburških vrabčkov«. Vendar Regensburg ni le mesto bogate kulturne in umetniške tradicije, je tudi eno najuglednejših univerzitenih središč Bavarske.

Študij na Univerzi v Regensburgu, ki je nedavno tega dopolnila 40 let in letno sprejme okoli 17 000 domačih in tujih študentov, ponuja vrsto možnosti, da je čas preživet v tujini kar se da plodovit. Aranžma, ki nam je omogočal, da smo na Univerzi v Regensburgu v zimskem in letnem semestru 2002/2003 študirali muzikologijo kot glavni in nemščino kot stranski predmet, nam je v sodelovanju z dr. Jurijem Snojem omogočil takratni predstojnik Inštituta za muzikologijo in dekan ene izmed štirih Filozofskih fakultet Univerze v Regensburgu prof. dr. David Hiley. Z izdatno pomočjo Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pa nam je uspelo zagnati že kar nekoliko zarjavelo birokratsko kolesje.

Regensburg sem izbral predvsem zaradi možnosti, ki jih ponuja tamkajšnji študij muzikologije. Čeprav na Inštitutu za muzikologijo Univerze v Regensburgu običajno večje število ur namenijo poučevanju glasbenozgodovinskih in glasbenoteoretskih predmetov, je mogoče skoraj vsak študijski semester izbrati tudi med nekaj nadvse zanimivih predavanj s področja sistematične muzikologije. Sodelavci Inštituta za muzikologijo Univerze v Regensburgu skušajo v programu diplomskega in magistrskega študija vsak študijski semester ponuditi kar se da tematsko zanimiv in raznolik repertoar predavanj, seminarjev in vaj. Že omenjeni prof. dr. David Hiley, katerega temeljni področji pedagoškega dela sta srednjeveška in angleška glasba, predava tako v angleškem kot

v nemškem jeziku, ostali sodelavci Inštituta za muzikologijo pa z izjemo gostujočih profesorjev v nemškem jeziku. Prof. dr. Wolfgang Horn s predavanji in seminarji pokriva obdobji renesančne in baročne glasbe ter glasbe na prelomu v 20. stoletje, prof. dr. Siegfried Gmeinwieser prvenstveno oblikuje predavanja s področja katoliške cerkvene glasbe, dr. Bettina Berlinghoff-Eichler in dr. Andreas Pfisterer večino seminarjev in vaj namenjata izbranim poglavjem iz glasbe klasicizma in romantike, dr. Torsten Fuchs prireja nadvse zanimive vaje o glasbi med obema svetovnima vojnama, dr. Reiner Kleinertz poleg predavanj in seminarjev iz sistematične muzikologije predava glasbo po letu 1945, dr. Agustí Bruach, dr. Michael Wackerbauer in dirigent univerzitetnega orkestra mag. Graham Buckland pa na vajah poučujejo glasbeno-teoretske predmete. Študentom so torej na voljo predmetna področja v razponu od srednjeveške glasbe do glasbe nekaterih današnjih skladateljskih sodobnikov. Poleg predavanj na Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu lahko študentje obiskujejo predavanja, seminarje in vaje tudi na drugih fakultetah Univerze v Regensburgu. Tako se lahko npr. seznanijo z osnovami etnomuzikologije na Inštitutu za glasbeno pedagogiko ali poslušajo vrsto zanimivih predavanj na bližnji Akademiji za cerkveno glasbo in glasbeno vzgojo. Če k temu dodamo še redna predavanja gostujočih profesorjev na Inštitutu za muzikologijo, možnosti znanstveno-raziskovalnega dela študentov pri projektih »Fidelio F. Finke« in »Heiligenoffizien«, zavidljivo opremljeno poslušalnico, možnosti praktičnega seznanjanja z izvajalsko prakso v univerzitetnem zboru in orkestru, pestro glasbeno-reproduktivno okolje z rednimi komornimi in simfoničnimi koncerti (Philharmonie Regensburg, Regensburger Kantorei) ter opernimi in baletnimi uprizoritvami (Theater Regensburg), dragoceni glasbeni zbirki regensburškega Inštituta sudetskih Nemcev in centralne škofijske knjižnice v Regensburgu postane jasno, da so študentu na voljo idealne okoliščine za kar najbolj uspešen študij. Delovni dan se začne ob 9. uri (predavanja vedno cum tempore), konec predavanj pa še zdaleč ne pomeni konca delovnega dne. Sanjsko opremljena univerzitetna knjižnica z nadvse bogato notno zbirko je za obiskovalce med delavnikih odprta vse do _ ure. Kreditni sistem študentom omogoča deloma samostojno izbiro študijskih predmetov, postavlja kvote potrebne za napredovanje v višji letnik ter tujim študentom zagotavlja možnosti priznavanja izpitov in seminarjev na matičnih univerzah. Ob številnih možnostih, ki ji jih ponuja študij na Univerzi v Regensburgu ni presenetljivo, da so na Inštitutu za muzikologijo z nami študirali tudi študentje iz Češke, Poljske, Ukrajine in Združenih držav Amerike. Ob tem je potrebno kritično omeniti, da vsi naštetih z bistveno večjim mesečnim prispevkom iz Erasmus štipendij, kot slovenski študentje.

Nenazadnje je študij v tujini najboljši tečaj za izpopolnitev tujega jezika. Sam sem še najbolj užival, ko sem se lahko v spodbudnem okolju še zadnjič preizkusil v vlogi študenta in poglobil obstoječa ter pridobil nova znanja, metode in stališča, ki sedaj že bogatijo moje raziskovalno delo doma.

Jernej Weiss

* * *

Musikmesse 2004

Mednarodni glasbeni sejem v Frankfurtu; 31. 3. – 3. 4. 2004

V Frankfurtu je letos potekal 25. glasbeni sejem, ki med poznavalci velja za enega vodilnih sejmov glasbene industrije. Vsako leto si ga ogleda mnogo obiskovalcev, ki jih zanimajo glasbene novosti ali pa sejem obiščejo poslovno. Sejem namreč ni samo informativnega značaja; vsak razstavljeni prostor ima tudi poseben kotiček, namenjen pogovorom o sodelovanju, navezovanju in ohranjanju poslovnih stikov. Kljub temu, da so letos dolžino sejma skrčili iz petih na štiri dni, je obisk presegel pričakovanja organizatorjev. Ogledalo si ga je preko 65000 obiskovalcev iz 87 držav; največ iz evropskih držav, kot so Nizozemska, Belgija, Luksemburg, Avstrija, Švica in Francija, poleg njih pa so bili najštevilčnejši obiskovalci iz Amerike, Japonske, Južne Koreje, Izraela in Avstralije.

Glasbeni sejem je izredno privlačen, saj ogromen sejmski prostor ponuja za vsakogar nekaj. Na 110.000 kvadratnih metrih je 1470 razstavljalcev iz 50 držav ponujalo na ogled pisano paleto različnih inštrumentov, glasbene literature, digitalne glasbene opreme, DJ opreme. Sejmski utrip so popestrili tudi z 200 koncerti in glasbenimi delavnicami, ki so se vsakodnevno odvijali na treh glasbenih odrih, dobro obiskan pa je bil tudi forum, kjer so se letos posvečali tematiki s področja glasbenega poučevanja in poslovanja.

Glasbena industrija in založništvo sta svoje izdelke predstavljala v osmih halah, do katerih se je zaradi razsežnosti razstavnih prostorov najhitreje prišlo kar po tekočem traku. Obiskovalcem je bil morda najbolj privlačen klavirski salon, kjer je bilo razstavljeno skoraj nepregledno število

različnih klavirjev. Tam je bilo še posebno živahno, saj so mnogi s posebnim veseljem lahko preizkušali zvok nekaterih nedosegljivo dragih klavirjev.

V Frankfurtu se vsako leto predstavi tudi kakšno slovensko podjetje. Letos je svojo dejavnost že drugič uspešno predstavilo Društvo slovenskih skladateljev, ki je s svojo bogato založniško dejavnostjo presenetilo marsikaterega obiskovalca, poleg njih pa se je mednarodni javnosti predstavil tudi letos ustanovljeni SIGIC - Slovenski glasbenoinformacijski center.



Milena Košir

Balet in družabni ples v operah W. A. Mozarta

Predavanje dr. Michaela Malkiewicza na Oddelku za muzikologijo, 14. in 17. maja 2004

Predavanja z domačimi in tujimi gosti na Oddelku za muzikologijo so namenjena predvsem študentom dodiplomskega in podiplomskega univerzitetnega študija, večkrat pa zanimive teme in ugledni gosti privabijo na Filozofsko fakulteto tudi druge poslušalce. Predavanja o zgodovini plesne umetnosti so pri nas redka, zato je bil obisk muzikologa dr. Michaela Malkiewicza iz Salzburga posebna priložnost, da mu prisluhnejo slovenski plesni strokovnjaki kot tudi plesalci, saj je bilo v najavi predavanja napovedano, da bo za boljše razumevanje zaključne plesne scene v Mozartovi operi Don Juan, del predavanja namenjeno učenju enega od treh najznačilnejših družabnih plesov 18. stoletja. Dr. Malkiewicz se že vrsto let ukvarja tudi s praktičnimi prikazi historičnih plesov, v Sloveniji pa ga poznamo predvsem po uspešno izpeljanih delavnicah renesančnih plesov.

Predavatelju smo sledili zbrano in z zanimanjem. Odlično poznavanje in prepletanje dveh področij - muzikologije in zgodovine plesa - je predavatelja vodilo v izrazito sproščen nastop in povezavo s poslušalci. Vabljeni smo bili k aktivnemu sodelovanju in smo se lahko preizkušali v poslušanju kratkih slušnih primerov in ugotavljanju preprostih glasbenih oblik, z odgovarjanjem na vprašanja, katerih odgovore smo lahko povezali iz predhodne predavateljeve predstavitve, z reagiranjem na bistroumne komentarje ob gledanju odlomkov oper in s postavljanjem raznovrstnih vprašanj. Za študente, ki se v svojem seminarskem delu srečujejo z obdelavo najrazličnejših tem, je bil v poteku predavanja prikazan znanstveni pristop raziskovanja, ki v ospredje postavlja raziskovalčevo sposobnost iskanja idej, nizanju različnih povezav in zanimivih ugotovitev. Teh v predavanju dr. Malkiewicza ni manjkalo in so resnično pripomogla k poglobljenemu razumevanju predstavljene teme, za katero smo bili prepričani, da nas zaradi že opravljenih temeljnih raziskav o Mozartu in njegovem delu ne more več presenetiti.

Dr. Malkiewicz je v svojem predavanju v dveh izpeljavah predstavil Mozartove povezave s plesom. Z razliko od drugih pomembnih skladateljev, ki so pisali glasbo za družabne plese in balete kot npr. Monteverdi, Beethoven in Schubert, je bil Mozart velik poznavalec in ljubitelj družabnih plesov. V svojem pismu s potovanja po Italiji iz leta 1770 je poleg glasbe za ples - kontradanse, poslal plesnemu mojstru Hofmannu v Salzburg tudi predloge za koreografsko izpeljavo tega plesa. Kasneje je sodeloval še z drugimi koreografi, med katerimi zaradi

svoje posebne vloge v zgodovini baletne umetnosti najbolj izstopa J. G. Novere.

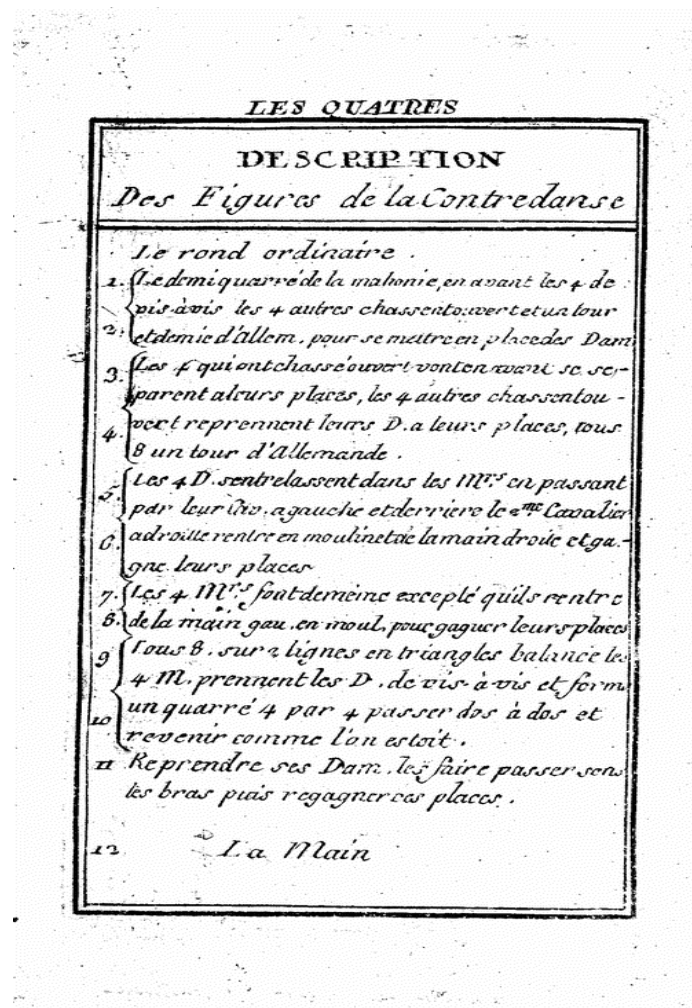
Kako neizogibno je poznavanje historičnih plesov je dr. Michael Malkiewicz prikazal na primeru znamenitega prizora plesa v Mozartovi operi *Don Juan*, kjer pevci ob petju tudi plešejo. Dramaturško igro s petjem in plesom je Mozart oblikoval s tremi plesnimi pari, ki istočasno izvajajo tri različne plesse: Don Oktavijo in Donna Ana plešeta menuet, Don Juan povabi Zerlino na kontradanso, čeprav tega plesa ne more izvajati samo en plesni par, temveč vsaj dva nasproti si stoječa para (od tu tudi ime tega plesa), Leporello in Massetto – dva moška plesalca izvajata nemški ples v objemu, kot je značilno za plesno držo pri tem plesu, ki je predhodnik valčka. Povsem jasno je, da skladatelj plesa ni vključil zgolj kot dopolnilo petju in sceni, temveč kot sredstvo za vizualno stopnjevanju že tako zapletene situacije. V Mozartovi kontradansi za dva plesalca lahko prepoznamo Don Juanovo skrajno drzno zapeljevanje in namigovanje na opolzko, z moškim plesnim parom pa Mozart požene in napne dejanje do groteske. Seveda učinek, na katerega je Mozart ob premieri računal ob plesno izobraženemu poslušalcu-gledalcu, pri današnjih gledalcih zbledi, s tem pa tudi moč Mozartove zaključne scene. V video posnetkih z različnimi režijskimi rešitvami, katerih odlomke smo si pogledali na predavanju, je ples v tem delu opere največkrat izpuščen ali pa izvajan zgolj kot prosto miganje ob glasbi. Pričakovana intenzivnost se ob zaključni sceni pri tovrstnih izvedbah ne izpelje, kar pa poruši celoten dramaturški potek Mozartove opere. Zbrani smo pod vodstvom predavatelja za zaključek prvega dela predavanja zaplesali kontradanso v postavitvi, kot so jo plesali v 18. stoletju.

V nadaljevanju je predavatelj želel poiskati značilne modele iz bogate glasbeno-plesne zgodovine, ki so se prenesli v 20. stoletje, in s tem utemeljiti smiselnost svojih povezovalnih raziskav. Te so ga pripeljale do obsežnega opusa plesnih filmov Freda Astaira, v katerem je prepoznal tip Mozartovega plesalca in pevcu (sicer poznan že iz obdobja renesanse). Podrobna obravnava njegovih filmov je pokazala presenetljive ugotovitve in tudi druga stičišča. Iz zgodovinskega spomina je plesni film črpal značilna mesta za plesne točke – za predstavitev plesalca solista, za ples v dvoje (značilni *Pas de deux*) in zaključno plesno sceno z zborom plesalcev kot v Mozartovi operi *Lucio Silla* na glasbo chaconne. Nekdaj ločeni tipi plesalcev v zgodnjih baletih 17. stoletja - »ballerino serio«, »ballerino grottesco« in »mezzo carattere« - se v 20. stoletju lahko izoblikujejo tudi v enem samem plesalcu, kot je bil Fred Astaire. Od samih začetkov gledališkega plesa naprej in tudi danes koreografe zaposluje iskanje najugodnejše rešitve za utemeljen prihod plesalcev na oder (*entrée*). Tudi v tem primeru so bile na predavanju

prikazane zanimive predstavitve iz plesnih filmov Freda Astaira in pri tem njegova izredno domiselna uporaba številnih rekvizitov, kot so dežnik, plašč, klobuk in podobno.

Predavanje dr. Malkiewiczza je bilo strjeno in je vsakemu od prisotnih poslušalcev na dostopen in razumljiv način ponudilo dovolj konkretnih izhodišč za nadaljnje premišljevanje o predstavljeni glasbeno-plesni temi.

Lidija Podlesnik

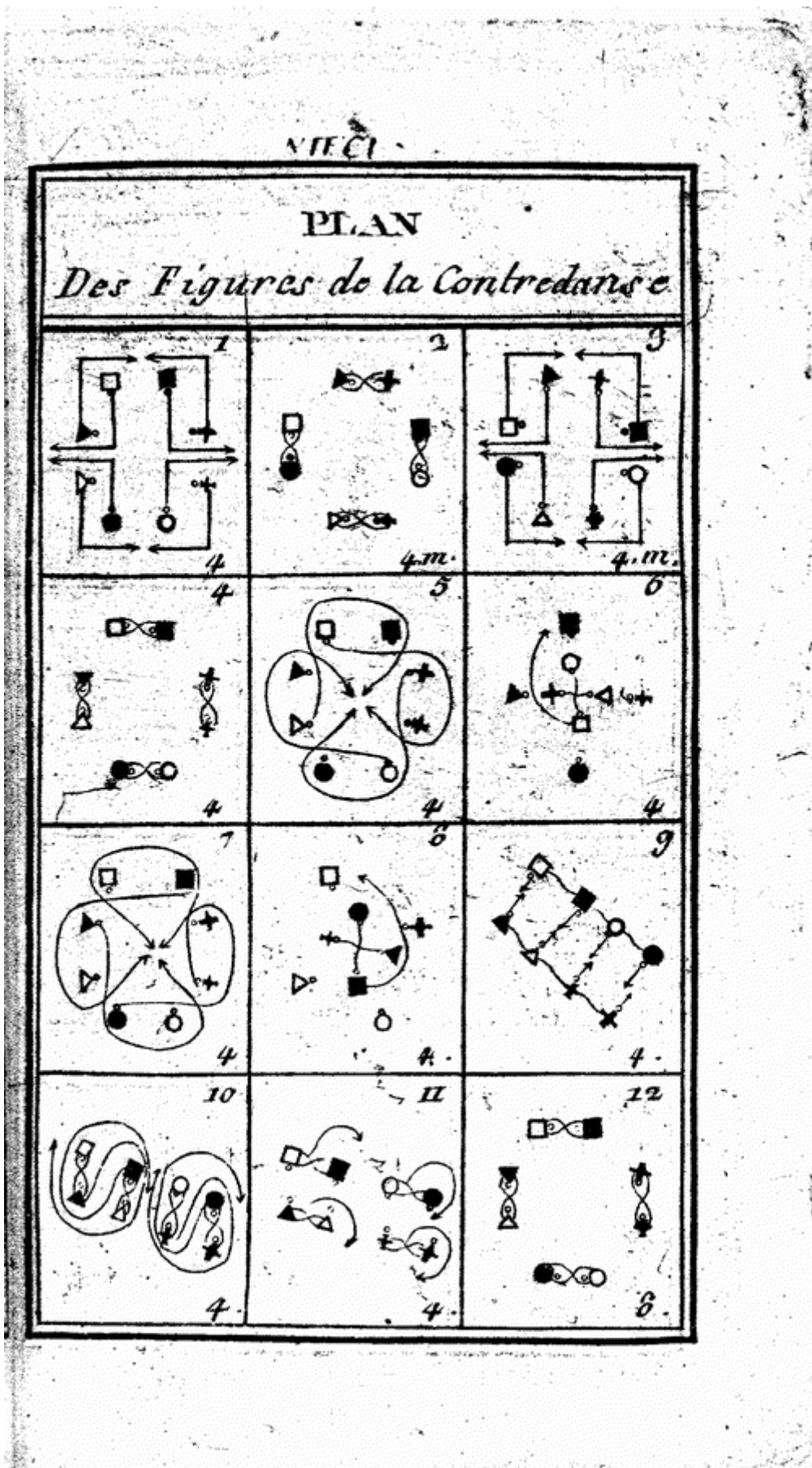


zgoraj: 2. stran zapisa kontradanse

na naslednji strani: 3. stran zapisa kontradanse

Skoraj vse kontradanse so se plesale s 4 pari, ki si stojijo obrnjeni drug proti drugemu v kvadratu. Običajno je opis kontradanse natisnjen na štirih straneh: 1. stran je naslovna stran, na 2. in 3. strani sledita besedni in grafični opis plesnih figur, 4. stran je notni zapis.

Vir: Contredanses; description des figures, plan des figures, Pariz, 17__
__, zbirka kontradans je v elektronski obliki dosegljiva na straneh kongresne knjižnice iz Washingtona).



Glasbe(nišk)e počitnice ali elitni festival?

Festival v Verbierju, Švica; 16. 7. – 1. 8. 2004

V zadnjih letih smo priča neustavljivi »epidemiji« glasbenih festivalov. Poleg priznanih festivalov, ki svoj ugled utemeljujejo na dolgoletni tradiciji in kakovosti koncertov prvovrstnih svetovnih izvajalcev, raste vedno več manjših festivalov, ki za svoje osrednje idejno vodilo postavljajo najrazličnejše postavke. Te so pogosto povezane s turistično zanimivostjo kraja festivala – nek slavni skladatelj je tam preživel kakšno poletje, kraj lahko ponuja naravno ali zgodovinsko posebnost, ki naj bi v druženju s klasično glasbo zamikala tudi slučajne popotnike. V tem kontekstu zaseda Festival Verbier nenavadno mesto, saj se umešča v obe kategoriji hkrati in v obeh konkurira. Mestoma mu spodleti, mestoma pa dosega presežke.

Verbier je smučarsko mestece v švicarskih Alpah ob tromeji z Italijo in Francijo. Do nadmorske višine 1500 metrov pelje zgolj ena pot – osem kilometrov dolga strmo vzpenjajoča se ovinkasta cesta. Pozimi so v alpskem slogu urejene, a hkrati luksuzne kočje in udobni hoteli polni zapravljenih in veselih smučarjev, ki si lahko privoščijo smuko v eni izmed postaj največjega smučišča na svetu: v Štirih dolinah. Poleti pa je mestece v glavnem mirno in tiho, z izjemo dveh tednov v drugi polovici julija, ko se na različnih prizoriščih vrstijo koncerti, v številnih kavarnicah na prostem ter na sprehajalnih potkah v okolici pa se srečujejo glasbeniki, obiskovalci in pokrovitelji festivala. Turistična privlačnost Verbierja je tu – že iz vasi pogled sega k večno belim goram, kdor pa se vzpne (peš ali z žičnico) še višje, lahko občuduje najvišje alpske vršake in kot na dlani mu leži sam Mont Blanc.

Toda naravne lepote prizorišča visoko v Alpah so zgolj delček idelologije festivala, težišče so vendarle koncerti, ali bolj natančno, seznam nastopajočih glasbenikov. Obe značilnosti so organizatorji očitno želeli povezati v geslu festivala "Bližje nebu". Na seznamu izvajalcev se namreč nahaja vsa glasbeniška smetana. Na matinejah in večernih koncertih se vrstijo recitali in komorni koncerti, na katerih se izmenjujejo glasbeniki, kot so na primer pianisti Leif Ove Andsnes, Marta Argerich, Lang Lang, Jevgenij Kisin in Jean-Yves Thibaudet, violinisti Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Joshua Bell, Maksim Vengerov, violist Jurij Bašmet, violončelist Miša Majski in pevci Thomas Quasthoff, Anja Silja in Marjana Lipovšek (napovedana je bila tudi vzpenjajoča zvezda, ruska sopranistka Ana Netrebko, o kateri smo pisali v prejšnji številki, toda oba nastopa je v zadnjem trenutku odpovedala zaradi bolezni). Za dirigentskim pultom rezidenčnega mladinskega orkestra festivala pa so

poleg njegovega umetniškega vodje, sicer (med drugim) dolgoletnega vodje Metropolitanske opere Jamesa Levina, letos stali še Neeme Järvi, Valerij Gergijev in Jurij Temirkanov. Nekoliko manj v prid festivalu pa govori dejstvo, da je osrednja koncertna dvorana pravzaprav veliki plastični šotor, ki ne more biti ne dovolj udoben niti akustično zadovoljiv za kakovostno glasbeno doživetje. Pa vendar je ta šotor že enajstič zapored postal za dva tedna dom glasbeniškega Parnasa. Zakaj?



Odgovor na to vprašanje priča o moči, sposobnostih in dosežkih, ki jih zmore sodobni glasbeni menedžment. Festival je namreč zamisel enega samega človeka, ki še danes stoji za celim projektom. Izvršilni direktor festivala, švedski glasbeni

menedžer Martn T:som Engstroem si je še pred začetkom festivala zgradil uspešno kariero glasbenega agenta in je zastopal med drugim pevke Jessye Norman, Birgit Nilsson in Barbaro Hendricks ter dirigente Karla Böhma, Bernarda Haitinka in Giuseppeja Sinopolija, leta 1999 pa je postal tudi podpredsednik programskega odbora založbe Deutsche Grammophon. Poznanstva, ki jih je sklenil s pomembnimi glasbeniki, je izkoristil za uresničitev svoje ambicije – svoje ugledne prijatelje je prepričal, da je zamisel o festivalu visoko v Alpah dovolj nenavadna, da bi lahko bila uspešna in da jim bo še všeč. *»Verbier sem odkril pozimi,«* pravi Engstroem, *»na smučanju s svojo družino. To je prelepa smučarska postaja in mislim, da je največja v Evropi. Poleti sem se vrnil z otroci in našel kraj popolnoma zapuščen. Vsi hoteli in restavracije pa so bili odprti. Tako sem začel razmišljati, da bi v tem kraju organiziral festival. Večino svojega življenja sem bil namreč glasbeni agnet, že dolgo časa pa sem si želel ustvariti nekaj svojega. Svoj projekt sem predstavil lokalnim oblastem, ki so ga odobrile. Na srečo sem imel zelo debel adresar in sem lahko poklical svoje prijatelje. Začeli smo leta 1994 in že takrat so nastopili Zubin Mehta, Jevgenij Kisin, Maksim Vengerov, Gil Shaham, Jurij Bašmet, Miša Majski. Večina glasbenikov, ki so danes naši redni gosti, je začela gostovati že prvo leto.«*

Engstroem se je zanesel na svoja prijateljstva tudi pri vprašanju denarja. Financiranje nastopov dragih gostov je v primeru Festivala Verbier še posebej pereče, toda Engstroem izpostavlja povsem drugačno idejno plat svoje zamisli: *»Želel sem ustanoviti festival, ki ne bi temeljil na denarju, vsaj ne v mojem razmerju z glasbeniki.«* Ne glede na to, da se zdi njegova ideja še tako utopična, je pri njej vztrajal. *"Žal sem v svoji karieri videl, da je veliko zanimivo zamišljenih projektov propadlo zaradi denarja. Zato sem že prvo leto postavil zgornjo mejo za honorar, ki ni*

zelo visok in ki je za priznane umetnike pravzaprav zgolj žepnina. Vsota je še danes enaka, ne glede na to, ali glasbenik igra na enem ali pa na petih koncertih", pravi Engstroem in ponosno zatrjuje: *"Glasbenik, ki pride v Verbier, ne pride zaradi denarja. Pride zaradi umetniških razlogov in zato, ker je tukaj večina njegovih kolegov."* Vzdušje v festivalskem mestecu, resnici na ljubo, to zgolj potrjuje. Videti je, da glasbeniki izkoriščajo vsako priložnost za zabavo, pogovore in poleg obveznega tudi za neobremenjeno skupno muziciranje.

Vprašanje financiranja pa je še odprto. Odgovor se skriva v močni organizaciji pokroviteljev, pravnih in predvsem fizičnih oseb, ki so si Verbier izbrale za kraj počitnikovanja. *»Srečni smo, da imamo zelo veliko organizacijo prijateljev festivala, ki šteje približno tisoč članov. Oni so naš največji pokrovitelj,«* pravi Engstroem. *»Skupaj vsako leto plačajo približno 500.000 švicarskih frankov v gotovini, prirejajo vse zabave in večerje po koncertih, opravljajo prostovoljno delo in gostijo vseh osemdeset študentov akademije. Prijatelji festivala kupijo tudi glavino vstopnic. Zato na vsakem koncertu lahko računamo na vsaj 1200 obiskovalcev.«* Cene vstopnic dosegajo kar 120 evrov za koncert in 2000 evrov za abonma, a so koncerti kljub temu večinoma razprodani. *"Šotor, v kateremu prirejamo koncerte, šteje 1750 sedežev, večkrat pa so koncerti razprodani in moramo dodati še sto sedežev"*, ugotavlja Engstroem in dodaja: *"Zato sem prepričan, da je prihodnost festivala precej varna."*

Poleg občinstva narašča tudi obseg izvajalcev, saj Engstroem poskrbi, da poleg starih gostov zvabi v Verbier vedno nove in mlajše glasbenike. Tako bi morala letos prvič v Švici nastopiti Ana Netrebko, vendar je s svojo odpovedjo ogrozila dva vrhunca festivala. Enega je rešila Marta Argerich, ki je nastopila v spremenjenem programu in s tem spet pritegnila razočarano občinstvo. Engstreomov festivalski mehanizem je danes že tako utirjen in notranje povezave dovolj trdne, da se zdi, da bo festival mirno zaplaval v svoje drugo desetletje.

Pa vendar je bil začetek precej negotov. Poleti 1994 se je za slavnimi glasbeniki na prvi Festival Verbier pripeljalo še slabih dvesto glasbenih navdušencev, ki so zasedli prve vrste priložnostne koncertne dvorane v šotoru, ki je že takrat lahko sprejel 2000 obiskovalcev. Skromen začetek se je prelevil v pravo nesrečo, ko se je med koncertom violinskega virtuoza Maksima Vengerova in festivalnega simfoničnega orkestra pod vodstvom Zubina Mehte vtilil dež in je cela dvorana bobnela. Toda ne glasbeniki niti zbrano občinstvo se ni vdalo – koncert se je nadaljeval, poslušalci pa so se s svojimi sedeži nagnetli okoli odra in tako skušali ujeti nekaj več glasbe. Čeprav je občinstvo z leti naraščalo in se je po naključju narave število deževnih večerov zmanjšalo, spremlja

izhodiščna težava festival še danes. Za kakovostno poslušanje so namreč primerne zgolj prve vrste sedežev v šotoru, saj se zvok z vsako naslednjo vrsto občutno zgublja. Kljub prizadevanjem, da zgradijo pravo koncertno dvorano, pa v kratkem še ni videti rešitve. Obiskovalci se bodo vsaj še nekaj let morali zadovoljiti s koncerti v velikem šotoru.

Zdi pa se, da se glasbeniki ne dajo kaj dosti motiti. Svoje nastope opravljajo profesionalno, čeprav je večkrat čutiti, da se (še posebej "zvezdniški" del) prepuščajo nekemu nenavadno sproščnemu razpoloženju. Za večino koncertnih sporedov je na splošno značilno, da ob dela z železnega repertoarja postavljajo



relativno redko izvajane, oz. manj znane skladbe »velikih« skladateljev. Tako sta na primer Martha Argerich s svojo mehko ponotranjeno interpretacijo in violinist Vadim Repin na istem koncertu poustvarila Beethovnov »Kreutzerjevo« in po tem še zgodnji *Klavirski kvartet* brez opusa istega skladatelja z violistom Jurijem Bašmetom in violončelistom Gautierom Capuçonom. Vmes je Martha Argerich spremljala baritonista Thomasa Quasthoffa v izvedbi cikla samospievov *Don Kihot in Dulcineja* Mauriceja Ravela. Quasthoff je vsak samospev podal s tako glasbeno živostjo in skoraj igralsko prepričljivo interpretacijo, da se je zdelo, da se gre za umetniško popolnost bolj zahvaliti baritonistu kot skladatelju. Podobno bi lahko rekli tudi za koncert pianista Jevgenija Kisina z gosti (V. Repin, R. Capuçon, J. Bašmet in A. Knjazev), ki so izvedli *Klavirski kvintet* Antonina Dvořaka. Napeta energija, ki jo je Kisin »vsilil« svojim kolegom in muzikalna zamaknjenost Bašmeta, ki so se je navzeli vsi glasbeniki, sta razgibali delo, ki mu včasih zmanjka notranje konsistentnosti. Obakrat so glasbeniki popustili zahtevam občinstva, ki v Verbierju ploska in zahteva dodatke nenavadno vneto in vztrajno. Ponavljanja in dodatki so se vrstili, dokler se niso poslušalci utrudili, a zdelo se je, da bi glasbeniki rade volje nadaljevali še dolgo v noč.

Posebni delež namenja festival mladim glasbenikom, ki svojo priložnost dobijo v komornih koncertih, se izobražujejo na mojstrskih tečajih in predvsem sodelujejo pri festivalskem orkestru UBS, ki nosi ime svojega glavnega pokrovitelja. Mladi glasbeniki, ki jih zbirajo na avdicijah po vsem svetu, vadijo in nastopajo pod dirigentskimi palicami uglednih imen. Letos je imel z orkestrom še največ uspeha (sreče) njegov umetniški vodja J. Levine, ki je, čeprav obremenjen z boleznijo, svoje glasbenike uril v intenzivnem urniku vaj slabih deset dni. Pod Levinovo zanesljivo taktirko je orkester obvladal obsežni in zahtevni repertoar, ki

vključuje dela, kot so simfonična pesnitev *Till Eulenspiegel* R. Straussa, monodrama *Pričakovanje* A. Schönberga in *Simfonija št. 2* G. Mahlerja. Orkester letos ni dokončno dosegel prave zvočne zlitosti, zato pa so njegovi člani zmogli lepo zaokrožen in mehek ton in solisti prepričljive nastope. Zvesto so sledili vsem dirigentovim vzgibom in so lahko ustvarili predane muzikalne presežke.

Na začetku avgusta se hoteli izpraznijo, šotor podre in kmalu se mestece spet potopi v mirno čakanje na smučarsko sezono. Moramo pa priznati, da je pot po vijugasti cesti med alpskimi vršaki in obisk vrhunskih (komornih) koncertov pod ledeniki precej nenavadna izkušnja. To zagotovo čutijo tudi nastopajoči, ki svoje praviloma večdnevno bivanje v Verbierju lahko izkoristijo za polovične ali glasbene počitnice in se s svojimi kolegi sproščeno družijo izven naglice potovanj redne koncertne sezone. V podtonih prireditve je morda čutiti, da razpuščena dionizičnost narave vpliva na sicer profesionalno urejeno organizacijo in nastope. Če k temu prištejemo še nasplošno sproščeni slog prevladujočih Francozov in francoskih Švicarjev, domačnost kraja in neobremenjenost, ki se je nalezejo tudi drugi obiskovalci, potem se zdi Verbier idealni poizkusni teren za nova glasbena partnerstva in razširitev repertoarja. Občutek je, da med prijatelji in dobro razpoloženimi pokrovitelji tudi morebitni spodrsaljaki ne morejo naleteti na sovražne obsodbe. Če ob tem razmišljate, da bi se kdaj odpravili na festival v Verbier, potem bi vam svetovala, da tako popotovanje dojamete predvsem počitniško, pri čemer bi ob grandioznih cenah morda veljalo premisliti o odprtju dobro založenega računa pri kakšni švicarski banki. Z roko v roki z drago (in kakovostno) turistnično ponudbo shaja prav tako elitno glasbeno razvedrilo.

Barbara Švrljuga



Demon iz Rusije

Kljub takšni ali drugačni skepsi – ta je bila povezana predvsem z dejstvom, da je orkester »skočil« v Ljubljano med dvema koncertnima izvedbama težke opere v Salzburgu – smo morali na festivalskem koncertu v Ljubljani priznati, da sodijo Orkester Marijinskega gledališča iz Sankt Peterburga in njegov šef dirigent Valerij Gergijev med najbolj »vroče« glasbenike ta čas. Posebej vznemirljiva je bila izvedba sicer že kar premočno »izlajnane« *Pete simfonije* Petra Iljiča Čajkovskega, ki pa v tako ognjeviti izvedbi, v kateri ni bilo prostora za prazno sentimentalnost, temveč zgolj za rast notranje motivične in formalne dramatičnosti, postaja prava glasbena umetnina. Podobno izvedbo so nam v prejšnjem letu v okviru zlatega abonmaja »ponudili« tudi Filharmoniki iz Sankt Peterburga, zato se mi zdi smiselno vprašanje, ali nismo trčili zgolj ob ruska »branja« partiture, ki so očitno zmožna odmisli »baletno« sentimentalnost à la Karajan. A odgovor se očitno skriva nekje drugje in njegovo ime je Valerij Gergijev. Slednji je namreč isto simfonijo posnel tudi za založbo Philips (462 905-2), ki je pripravila posnetek z Dunajskimi filharmoniki iz salzburškega festivala. Tisto, kar je najbolj presenetljivo, je, da zveni sicer deklarirano mehki dunajski orkester nenavadno trdo, da z vso grozljivostjo izstopajo trobila in da je ritmični utrip povsem v službi dramatičnosti in muzikalne gibljivosti. Igra avstrijskega in ruskega orkestra pod vodstvom istega dirigenta postaja skorajda identična, zaradi česar velja interpretacijske poudarke pripisati predvsem dirigentu.

Zato smo se odločili »preveriti« še eno interpretacijo Gergijeva, ki se smiselno omejuje predvsem na ruski železni repertoar. Simfonična suita *Šeherezada* Nikolaja Rimskega-Korsakova sicer gotovo sodi med bolj priljubljena simfonična dela, vendar roko na srce umetniško gledano verjetno ne gre za ne vem kakšno umetnino; vpogled v partituro nam razkrije sicer sijajno, obrtniško dodelano orkestracijo, vendar pa sta forma in še bolj v neskončnost ornamentirana lestvična melodika bolj kot ne uborni – misel, s katero si bom verjetno nakopal jezo mnogih ljubiteljev glasbe. Vendar pa sem prepričan, da lahko muzikalno predana izvedba razkrije tudi vse čare partiture Korsakova. In res: Gergijevu to uspe in še kaj več, zato se ni čuditi, da je bil posnetek, ki mi je bil dosegljiv v SACD verziji (torej 24-bitni zvok v surround obliki), izbran med najboljše v kategoriji simfoničnih del v reviji Grammophon, ki sicer kar nekoliko preveč očitno favorizira angleške glasbenike in založniške hiše.

Osupljiv je že sam začetek: uvodna harmonska sekvenca se razlije z nenavadnim zvočnim bogastvom in sledijo konstantna barvna spreminjanje iste, razpotegnjene tematike, pri čemer je pogosto porušen tudi enakomerni ritmični utrip – seveda v funkciji glasbenih premen in muzikalno napetega loka. Tretji stavek nas v pravljíčnost ne odnese z zasanjano mlačnostjo, temveč polnim zvokom, ki pa kljub prezentnosti ostaja mehak, brez besed pa moramo ostati ob akrobacijah v drugem stavku in finalu. Gergijev »podi« svoje glasbenike z osupljivo vnemo in težko si je zamišljati, da je v takem tempu sploh možno igrati. In to pravilno in hkrati muzikalno. Velike orkestrske kaskade pa niso nikoli same sebi namen ali prazno povnanje, temveč vedno v glasbeniški funkciji in vpete v konstantno gradacijo, ki teče od začetne sekvence, do končne izmiritve po centralnem višku. Ob poslušanju me je dejansko preveval fizični občutek nemira in ekstaze, nemara nekakšna živčnost, ki jo lahko razberemo tudi z obraza Gergijeva. Pred nami je torej »odrešujoča« interpretacija, ki uspe celo nekoliko šibko partituro zlepiti v en sam, nepretrgani glasbeniški utrip.

Nič drugače pa ni tudi z izvedbama obeh »spremljevalnih« del. Borodinova kratka skica *V stepah Centralne Azije* prinaša tako atmosfersko lebdečo prazno kvinto kot tudi mogočni središčni izbruh, medtem ko briljanca izvedbe orkestrske priredbe (Ljapunov) sicer klavirskega dela *Islamey* Milija Balakireva zopet jemlje dih. Težko je verjeti, da taka tehnična virtuoznost odlikuje sicer operni orkester!

Če interpretacijskih pomankljivosti praktično ni, bo morda koga kljub avtentičnosti zmotilo glasno stokanje dirigenta, ki je postalo že nekakšen zaščitni znak, in celo nekoliko preveč odmeva – skladbe so posnete kar v Marijinskem gledališču –, ki postaja v SACD različici s prostorskim zvokom celo preveč poudarjen.

Skratka, zdaj več ne more biti dvoma, da v Sankt Petersburgu prebiva nova dirigentska legenda, ki poleg glasbeniških očitno poseduje tudi menedžerske sposobnosti. Pa tudi te se zdijo nekako »etično« unovčene: Gergijev se ne prodaja bogatejšemu zahodu, temveč ostaja zvest svojemu Sankt Petersburgu. Gre za domovinska čustva ali nekakšen privatni prevzem velike operne inštitucije?

Slednje bo pokazal čas, vendar pa smo Gergijevu že zdaj hvaležni, da ne stopa po poteh dokončnega medijskega zdrsa v psevdopopularno, ki ga je zagrešila njegova varovanka Anna Netrebko.

Gregor Pompe

Vlado Kotnik

O operi, provinci, znanosti in drugih rečeh*

Provincia kot svet, kjer videz strokovnjaštva vlada dejanski znanosti

Govor o operi lahko nedvomno uvrstimo v eno od tistih področij znanstvenega udejstvovanja v Sloveniji, za katero bi lahko v zelo blagi presoji ugotavljali, da ga čvrsto ovijajo zatohli socialni in nepredušni ideološki mehanizmi večplastne zapostavljenosti in nerefektiranosti, popolne marginalizacije ali obilno dekoriranega popačenja tematike v širšem slovenskem kulturnem, političnem, akademskem in znanstvenem miljeju. Posledica učinkovitega spoja ideološke spretnosti "nacionalnega pogleda" na operni fenomen na eni in nezmožnosti distančne refleksije opere na drugi strani, ki se najbolj izrazito krepi ravno ob pogojih popolne klientelne strukturiranosti slovenskega opernega prostora, kjer bistveno vlogo igrajo prav mentalne anomalije posameznikov, skupin ali kar celih ustanov, je prav ta, da v Sloveniji nimamo nobenih študij, ki bi se ukvarjale z razsežnostmi družbenih reprezentacij opere in ki bi poskušale kakorkoli kritično, neposredno in odkrito spregovoriti in reflektirati t. i. operne problematike, ki so v mnogo čem tudi posledica neposrečenega ali zgrešenega angažmaja teoretizacije opere nekaterih predhodnih raziskovalcev, občasnih interpretov in zastopnikov različnih znanstvenih disciplin. Posledica dolgih letargičnih in pasivnih desetletij pa je nenadoknadljiva vrzel, ki jo v najbolj elementarnem smislu ponazarja prav pomenljivo pomanjkanje referenčne literature, bazična nerazdelanost študij o operi in nespregledljiva odsotnost konsistentne, vitalne, konkurenčne, refleksivne, avtonomne in aktivne produkcije znanstvenih spoznanj o operi v slovenskem prostoru. Taka anemična, unificirana in monopolizirana situacija pa kar kliče po antropološki analizi razmer, v zavetju kakršnih se tradicionalistične recepcije opere utemeljujejo kot edino polje, ki ga slovenski akademski prostor sploh premore in glorificira.

Antropologija opere kot specifično in suvereno znanstveno polje, kakršnega sem skušal razviti v svoji doktorski disertaciji z naslovom *Od arheologije diskurzov o operi k antropologiji opere: pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*, je nastala kot posledica

* Pričujoče besedilo je nastalo kot povzetek doktorske disertacije in je za to objavo prevedeno, nekoliko predelano in prirejeno. Za lažje razumevanje pričujočega zgoščenega zapisa priporočam v branje dva svoja teksta, *Reprezentacije opere* (2003) in disertacijo z naslovom *Od arheologije diskurzov o operi k antropologiji opere* (2004).

cele verige okoliščin, ki so se v štiriletnem temeljitem raziskovanju opere v Sloveniji nemalokrat potrjevala prav na podstati številnih barier, preprek, zmot, klišejev in drugih v slovenskem prostoru žal zelo "legitimiziranih" oblik delovanja ne le posameznikov, ampak celih institucij. V tem kontekstu opazimo, da se naše antropološko branje opere dosednji strokovnjaški recepciji opere kaže izrazito negativno, moteče, nepotrebno, celo nekompetentno, vsekakor pa prej presojano po klientelni pripadnosti raziskovalca kakor po kaki znanstveni relevanci ali celo izvirnosti njegovega dela.

V prizadevanju po drugačnem raziskovanju opere, ker me pisanja prejšnjih raziskovalcev in opernih strokovnjakov pač niso mogla zadovoljiti, sem ob stiku z nekaterimi konkretnimi strokovnjaškimi mentalitetami prišel do spoznanja, da obstajajo v slovenskem družbenem prostoru bariere, vgrajene v same temelje mentalne strukture, ki je po svojem bistvu in gonilu neobhodno provincialna, in prav kot takšna onemogoča, vnaprej izključuje oz. izloča vsakršno drugačno izrekanje o neki stvari – pa četudi gre "zgolj" za govor o operi. Izkazalo se je, da moje delo, torej moja misel ni mogla in ne more računati na že *strukturirano polje* neke misli v prostoru, v katerem se ta misel sicer nezadržno, neobhodno in neodpravljlivo poraja. Očitno je to ne ravno redka usoda *strukturno drugačne misli* v socialno neobčutljivem in mentalno provincialnem habitusu, kakršnega raziskovalci živimo tako rekoč na vseh ravneh družbene realnosti v Sloveniji. Na veliko nerazpoznavnost opere kot realno prisotnega in simbolno bogatega socialnega tkiva kaže že to, da se nikoli prej ni govorilo o pravici do raziskovanja¹ opere in izrekanja o operi (ker seveda ni bilo razlogov, še posebno če upoštevamo historiat izrekanja in še bolj neizrekanja o tovrstnem aspektu slovenskega opernega imaginarija, saj je to "od nekdanj" in skrbno varovano pripadalo točno določeni bodisi akademski bodisi kulturniško-psevduometniški srenji), še manj pa o samem raziskovanju opernega fenomena v preteklosti (gre za absolutno tabuizirano temo), če vemo, da *"je bil dosednji slovenski "nacionalni" operni milje, vključujoč kanonično znanstveno, državno in kulturniško srenjo, vedno stvar ozkih, nedotakljivih krogov, "ekspertno" pisanje o operi pa doslej kajpada povsem neproblematizirano in nezdvo mljeno"* (Kotnik 2003a: 5). Poleg tega je treba dodati še bistveno kozmetično korekturo: primat na področju raziskovanja opere, operne umetnosti, operne dejavnosti je doslej na Slovenskem bil trdo v oblasti tradicionalnih

¹ Še iz časa opravljanja terenskega dela imam v živem spominu izkušnje, ko mi je nekaj psevdoadministratorjev s slovenske operne scene dalo vedeti, da je opera v Sloveniji polje, za katerega vlada velik interes, da še naprej ostaja značilen popolni raziskovalni tabu objekta, kakor tudi vsakršna odmaknitev nekaterih akterjev (tudi iz akademske sfere) od potencialne objektivacije.

in dogmatičnih glasbenozgodovinskih, muzikoloških, umetnostnozgodovinskih, literarnozgodovinskih, gledaliških, glasbeniških in drugih kulturniških žebanj, katerih strokovnjaštvo je obilno saturirano s kompleksno, vendar sila homogenizirajočo akademsko tradicijo (samo)prisanega nacionalnega pomena oz. poslanstva (cf. Rijavec 1996: 35–37; *Slovenski nacionalni kulturni program – predlog 2000*: 58). Posvečenost takih petrificiranih akademskih dogem in kanonov, največkrat utemeljenih na spontani filozofiji preučevalcev (Althusser 1985: 76) in psevdoznanstvenih ideologijah (Canguilhem 1987: 9–16) je tista, ki še danes s precejšnjo destruktivno močjo ovira vse, kar bi lahko bilo raziskovalno relevantnega in vitalnega sproduciranega v slovenskem družboslovju in humanistiki, vključno s študijami o operi.

Antropologija opere kot refleksija družbene skonstruiranosti raziskovalca in polja

Nedvomno se z doslej proizvedenimi fiksacijami, "*zasidranostjo pomenov in mentalnimi tirnicami seveda ne bi smeli zadovoljiti npr. antropologi, sociologi, humanisti ..., da ne bi tudi ti mogli preučevati fenomena, ki mu v najširšem pomenu besede pravimo "opera".*" (Kotnik 2002: 249) V disertaciji zato opozarjam na temeljni razkorak med arheologijo diskurzov o operi (reprezentirano v "nezmotljivi" inertnosti in interesni osamosvojenosti producentov teh diskurzov, kakor tudi v disciplinarno deformirani zlepitvi oz. spojitvi z objektom, o katerem pišejo, ali pa v inkorporirani apriorni "inverziji v objektivaciji" (Kramberger 2002: 53–70), tj. v sprevrženem načinu opredelitve raziskovalčevega razmerja do objekta) in tukajšnjo t. i. antropologijo opere (opredeljeno z bistvenim spoznavnim postulatom razčiščevanja "generičnega razmerja opazovalca do opazovanega" (Bourdieu 2002: 29) oz. nenehnega ozaveščanja raziskovalčevih pozicij do objekta preučevanja).

Osnovni namen antropologije opere je osvetliti, opazovati in analizirati lokus *arheologije diskurzov o operi* (v foucaultovskem pomenu; Foucault 2001: 148–150), predvsem znanstvenih, a tudi tistih, ki si nadevajo videz znanstvenosti – torej tistih z znanstveno pretenzijo, pri čemer naš postopek vključuje prav pojmovanje fenomena opere kot presečišča raziskovalnih (torej družbenih) praks in stičišča diskurzivnih reprezentacij. Antropologija opere pomeni epistemološki premik v perspektivi gledanja opere kot raziskovalnega objekta, se pravi spremembo perspektive raziskovanja, metod in prijemov, in sicer premik, rečeno z Rotarjem, iz vnaprej doktrinarno determiniranih paradigmov k

temu, da se pri raziskovanju poskušamo ravnati po tistem, kar v raziskovalnem materialu obstaja, ne pa po tem, kar naj bi zaradi tega ali onega miselnega sistema v njem bilo (Rotar 2002: 186).

V tem kontekstu si disertacija zadaja dvojno nalogo: z izbranimi zgledi – več zgodovinskimi (pod ingerenco zgodovinskoantropološke naravnave perspektive) in enim nadrobnim etnografskim (socialnoantropološko metodološko paradigmo), ki je pravzaprav koncipiran kot študija primera – in s prezentacijo teoretskega loka analize nekaterih dosedanjih razprav o operi poskuša razmisliti o epistemološki strukturi raznorodnih konceptualizacij fenomena opernega in o razlagalni uspešnosti podob opere kot produkta ne le umetniških opernih praks in njihovih družbenih reprezentacij, ampak kot rezultata nekih znanstvenih praks in okvirov teoretizacij. Omejenost teh se v slovenskem znanstvenem prostoru kaže prav v veliki odsotnosti refleksije opere ne le kot družbene reprezentacije, ampak kot znanstvene oz. raziskovalne prakse. S prikazom etnografsko zasnovane študije primera o funkcioniranju operne dejavnosti v dobi slovenske "tranzicije" antropologija opere dobiva spoznavno vrednost in epistemološko upravičenost tudi na praktični ravni in ne le v teoriji.

V tradiciji slovenske obravnave opere gre opaziti neko splošno tendenco oz. skupno značilnost, ki jo na epistemološki ravni kaže večji del strokovne operne literature, in sicer to, da sicer deloma osvetli družbenozgodovinske in kulturne pogoje skonstruiranosti opere v okviru skladateljske, ali boljše, glasbeniške ali umetniške prakse, pozablja pa ta tradicija na dejstvo, da so znanstvene metode objektivacije, s pomočjo katere se v znanostih sploh mislijo družbeni fenomeni, tudi družbeno skonstruirane realitete. In tu se skriva epistemološko bistvo antropologije opere: antropologija opere se ne more konstituirati kot znanost in vednost zgolj s tem, da reflektira, komentira ali problematizira druge diskurze (npr. muzikološke, glasbenozgodovinske, filozofske, sociološke obravnave opere), ampak si mora zagotoviti ustrezen interpretativni horizont, s katerega lahko gleda na svojo lastno delo, na lastno skonstruiranost in jo v fazi samo-analize kritično ovrednoti. Če parafraziramo Bourdieuja, preučevalci opere kakor tudi drugi znanstveni delavci pogosto pozabljajo ne le na to, da je družbeni svet skonstruiran (torej tudi svet opere), ampak tudi to, da so sami preučevalci-konstruktorji družbeno skonstruirani in da je njihova skonstruiranost odvisna od njihove pozicije v (nacionalno zamišljenem) družbenem prostoru, v polju specialistov, v polju lastne discipline in drugih družbenih znanosti, v lokalni akademski in kulturniški klienteli, v distanci, ki jo imajo do nacionalnih ideologij in drugih esencializiranih kategorizacij ipd. (Bourdieu 2004: 144–145). Skratka, kakor pokažem na mnogih mestih v

disertaciji, raziskovalci smo sami *utelesitelji* številnih konstrukcij. Nihče, torej tudi avtor tega članka, ni imun na pogoje svoje družbene skonstruiranosti: temu se lahko raziskovalec zoperstavi samo na en način, in sicer, da nenehno reflektira svoje lastne pozicije, izhodišča in početja v znanstvenem podjetju.

Sumarna topografija neke disertacije o operi

V prejšnjih dveh poglavjih sem skušal podati skrčen družbeni in epistemološki okvir za precizacijo govora o antropologiji opere. To kar sledi v tem poglavju, bi lahko označil kot formalno-vsebinska členitev disertacije, v kateri sem razvil antropologijo opere. Delo se deli v štiri temeljna poglavja, pri čemer bi za prva tri lahko rekli, da je zanje značilna zgodovinskoantropološka epistemologija razpoznavanja intelektualnih tradicij, ki so obravnavale ali preučevale opero (z vidika zgodovine etimologije in terminologije, nadalje z vidika svetovne teoretizacije in nazadnje z vidika slovenske produkcije znanja o operi), zadnje poglavje pa je spisano z močno naslonitvijo na epistemologijo socialne antropologije, katere disciplinarni imperativ je tudi terensko delo in izdelava etnografije. Poglejmo na kratko nekaj naših realizacij.

Prvo širše poglavje, naslovljeno *Rabe poimenovanja opere kot reprezentacijske kategorije označitve nekega diskurzivnega polja*, poskuša pretresti osnovni pojmovni instrumentarij, ki v dominantni meri zarisuje obrise in meje obravnavanja opernega fenomena, upoštevajoč pri tem teoretske ali druge predispozicije kreatorjev korpusov znanj o operi. Naslovni okvir je treba razumeti v širšem indikativnem pomenu, ki zadeva vprašanje definicije opere, vprašanje terminološke multiplicitete in semantične eksuberance. Tu so predstavljene zadrege pri poimenovanju in preučevanju fenomena, ki se ga s precej lebdečim in hkrati navidezno povsem razumljivim enotnim izrazom imenuje "opera". Opozoriti želimo zlasti na to, da teoretsko korektna denominacija tega fenomena ne zajema vseh pomenov, s katerimi so nekateri preučevalci v temelju izhajali ob karakterizacijah govora o operi. Vpeljane in standardizirane rabe tega pojma zato bržkone ne osvetljujejo dejstva, da so fiksirane označitve opere preučevalce vodile v privzete konceptualizacije polja, ki postavlja opero kot objekt enostransko in ozko v okvir (nacionalne) kulture, (elitne) umetnosti, (resne) glasbe, (glamuroznega) spektakla ipd. Te "definicije" opere, ki jih moramo vedno znova ob njihovih izbruhih preverjati in jih ne smemo jemati za samoumevne, kar je nenazadnje metodološka zahteva "antropološkega

pogleda", sem skušal predstaviti ravno skozi branje raznovrstnih denominacij diskurzivnih reprezentacij opere. Naše izhodišče tukaj je, da so socialni okviri raziskovalnih objektov prvenstveno pogojeni z zgodovino besed, ki jih zastopajo ali vključujejo, kar pomeni, da ima vsaka beseda, tudi opera, svojo preteklost, svojo zgodovino, modus in kontekst rabe ali celo posebno socialno permanenco ali cel set rab v preteklosti ali v določeni diskurzivni realnosti. Enako smo lahko ugotavljali pri besedi opera: zlasti smo se fokusirali, kakšne mutacije in transformacije je ta leksem doživel, ko se je v drugi polovici 16. stoletja preselil iz pisateljskega, uredniškega in vsakdanjega imaginarija v nov imaginarij specifične manifestacije glasbe in gledališča (torej imamo semantično linijo: *vsakdanje opravilo – zbrano literarno delo – dramma di musica – opera*), in nadalje v začetku 20. stoletja, ko je beseda – ne, kakor bi morebiti mislili, po golem naključju – vstopila spet v nek drug, tokrat medijski imaginarij (torej imamo *opera vs soap opera*). Semantična transformacija je seveda šla vsled evolucije in diferenciacije samega opernega žanra na eni, kakor tudi raziskovalnega definicijskega poimenovanja, ki se je običajno izteklo v klasično slovarsko pojmovanje opere kot "največjega gledališko vokalno-instrumentalnega scenskega dela" na drugi strani. Znotraj tega klasičnega pojmovanja pa so se utirile poti raznih intelektualnih tradicij, ki so k operi pristopale na različne načine (deskriptivno, dialektično, normativno, funkcionalistično, formalistično, simbolistično, afekcijsko, kritično ipd.). Naša analiza odkrije, da je glavna značilnost naštetih paradig, recimo jim spoznavni pristopi, tako rekoč uniformna in monolitna dialektika objektivacije opere, ki predstave o operi deloma implicitno deloma eksplicitno razdeli v dva tabora: na prvega, kjer imamo znanstveno, teoretsko in raziskovalno pertinentne predstave o operi (npr. opera kot literatura, visoka kultura, *Gesamtkunstwerk*, teater, nacionalna institucija, družbeni fenomen, estetska struktura, lepa glasba, resna umetnosti ipd. idr.) in na drugega, kamor naj bi bile uvrščene znanstveno, teoretsko in raziskovalno nepertinentne predstave o operi (npr. opera kot ekonomsko podjetje, raziskovalni teren, izumetničena umetnost, arhaizem, vreščanje, realiteta odnosov in mreža ljudi ipd. idr.). V tem poglavju temu dvostopenjskemu klasičnemu modelu sopostavimo "antropološki" model razumevanja navedenih kategorij, za katerega je bistven raziskovani imperativ, da so vse predstave o operi raziskovalno pertinentne za problematizacijo. S tem pridobimo, da lahko marsikatero predsodke in stereotipe o operi pritegnemo v znanstveno osmislitev, ne pa, da jih – kakor to počne tradicionalno orientirana slovenska muzikologija – prepušča oralni družbeni reciklaži, meneč, da so nerelevantne, neprimerne za akademsko proučevanje, medtem ko je prav to raziskovanje v Sloveniji sproduciralo mnoge hegemonne konstrukte (npr.

opera kot visoka kultura, nacionalna umetnost ipd.), ki jih ni uspelo reflektirati, temveč so jih muzikologi in tudi drugi pisci, ki so se inspirirali pri muzikoloških in glasbenozgodovinskih avtoritetah, reproducirali na način, kakor da gre za naravne danosti in kajpak znanstvene kategorije.

V poglavju *Oris vsebin vednosti o operi in njihovo teoretizacijsko ozadje* je predstavljen disperzen zgodovinski pregled tega polja vednosti s področja svetovne teoretizacije. Epohalno strukturirani razgled po tovrstnih teoretizacijah od konca 16. do konca 20. stoletja se nam je v grobih obrisih zarisal takole: zgodnja zgodovina pisanja o operi v zaledju (post)renesančnih akademij (N. Anderson 1994, Pirrotta 1981, Palisca 1968 *et al.*), od spekulativne teoretizacije k problematizaciji poetike opere v 17. stoletju (Weisstein 1964 *et al.*), interpretativni angažma francoskih enciklopedistov (D'Alembert, Diderot, Voltaire 1877, 1951; Rousseau 1768 *et al.*), Marcellova operna satira kot kritična refleksija operne mašinerije in Algarottijev geometričen pogled na opero na prelomu iz 17. v 18. stoletje (Marcello 1949, Pauly 1948, Algarotti 1764 *et al.*), preoblikovanje pogleda na opero v 18. stoletju (Stanley 1980, Bergeron 1996 *et al.*), wagnerizem 19. stoletja (Wagner 1851, Smith 1970, Godefroid 1995, Shaw 1967, Schopenhauer 1984, Kierkegaard 1979, Nietzsche 1970, 1989; Bronfen 1996, Žižek 1993, 1994, 1996, *et al.*), divergentno disciplinarno kategoriziranje vednosti o operi v 19. stoletju (Abbate 1992, Duckles 1970 *et al.*), Busonijeva in Brechtova teorija opere v začetku 20. stoletja (Busoni 1994, Gatti 1934, Brecht 1966 *et al.*), čas tehnoloških sprememb in vladavina posnetka (Tambling 1987, Eisenberg 1987, Gaisberg 1946, Gelatt 1977, Mordden 1984 *et al.*), enciklopedizacija opere v 20. stoletju (Sadie 1980, 1989, 1992, 1996, *et al.*), adornoška in dahlhausovska podloženost nove muzikološke evidence (Dent 1940, Grout 1947, Dahlhaus 1986, 1991; Kerman 1957, 1991; Adorno 1968, 1986; Abbate 1991, 2001, Parker 1989, 1996, *et al.*), Lévi-Straussovo strukturalno antropološko branje opere (Jamin 1999, Barthes 1977, Lévi-Strauss 1980, 2002, *et al.*), sociologija opere kot pledoaje za interpretacijo operne kulture (Rosselli 1984, 1988, 1992; Lindenberger 1984, 1998; Evans 1999, Martorella 1979, 1975, 1982; Merriam 1964 *et al.*), "smrt opere" kot (post)modernistični konstrukt filozofizacije opere (Tanner 2000, Žižek/Dolar 2002, Salazar 1984, Kivy 1999, Robinson 1986 *et al.*), ekspanzija poljudnoznanstvene, psevdoznanstvene in poljudne literature o operi v devetdesetih letih 20. stoletja (Blyth 1992 *et al.*).

Največja težava večine literature o operi je njena specifična epistemološka naravnost, ki pretežno vidi opero kot goli fenomenaliziran objekt umetnosti, glasbe ali kulture, pri tem pa povsem izključi ali ignorira ozaveščanje procesov vzpostavitve vednosti o operi s

strani posameznih intelektualnih ali preučevalskih tradicij. Pomanjkljivost literature je ta, da bolj govori o operi kakor o vednosti o operi, kar pomeni, da večina avtorjev svojih analitskih in raziskovalnih postopkov sploh ne reflektira, temveč takoj "padejo v objekt". To dejstvo je bržčas vplivalo tudi na mojo konstrukcijo prikaza vsebin vednosti o operi, kakor tudi dejstvo, da so študije o zgodovini vednosti o operi izjemno maloštevilne oz. jih tako rekoč ni. V omenjenem poglavju naredim lok od tradicionalno razmejenih vednostnih diskurzov o operi, pretežno nasedlih v sferi muzikološke in glasbenozgodovinske stroke, preko nove muzikološke evidence, k drugim eksplicitnim obravnavam opere, ki sedajo v polje semiologije, antropologije, sociologije, filozofije. Prav tako sem skušal torej orisati začetke akademskega preučevanja opere in organizirati debato okrog znanstvene, teoretske in ideološke konstrukcije polja govora o operi, upošteva vpliv filozofsko-estetskih in glasbeno-umetnostnih teorij, in nenazadnje tudi hermenevtičnih izcedkov v interpretacijah operne kulture, ter ob tem prikazati njihov možen vpliv na procese socialne konstrukcije ideologij v/o operi in stereotipne fascinacije pri poskusih interpretacije operne kulture kot dejanske družbene prakse. Naš poglaviten uvid v pojmovanju razvoja produkcije vednosti o operi je, da nimamo opravka s kontinuiranim razvojem oz. stalnim napredkom v znanju in predstavah o operi, temveč z mnogimi prekinitvami in preskoki, ne nujno vedno v smeri napredka. V konceptualnem smislu nam je bilo tu v veliko oporo Kuhnovo spoznanje glede pojmovanja razvoja znanstvenih spoznanj in teorij, ki je verjetno najbolj odločilno načelo tradicionalni pogled na razvoj znanosti kot urejenega sistema ter nenehnega in v glavnem kontinuiranega napredka, kjer vsaka nova stopnja v razvoju vrska vase rezultate in spoznanja vseh prejšnjih stopenj in se še za korak približa objektivni in popolni resnici (Kuhn 1970). Tako se npr. Marcellova tako rekoč "etnografska" recepcija beneškega življenja s konca 17. stoletja v svoji subtilni korespondenci do razpoznave dejanske družbene prakse opere zdi veliko bolj aktualistična kakor prenekateri aspekt študij o operi izpod okrilja akademskega tradicionalistično orientiranega muzikološkega ali glasbenozgodovinskega kanona iz 20. stoletja (Bergeron & Bohlman 1992), katerega tipična značilnost je bila tajitev materialne podlage realne operne prakse in kodiranje operne umetnosti v abstraktno teoretizacije.

Tretje poglavje z naslovom *Vpogled v slovensko "klasično"² produkcijo znanja o operi* predstavlja vpogled v temeljno slovensko produkcijo

² Izraz "klasično", ki ga je treba tu vzeti skrajno v narekovajih, sem morda ne najbolj posrečeno uporabil za oris tiste literature, na katero so me mnogi informanti iz etnografije napotili kot na "temeljno", "glavno", "osrednjo" ali "klasično" literaturo izpod peres slovenskih avtorjev.

vednosti o operi, ki se ji po neki tradiciji večinoma zelo samoumevno pripisuje nekakšna naturalizirana "pravica" do pisanja o operi oz. podeljuje neka temeljna akademska legitimacija za preučevanje opere. Že zaradi strukturnega mesta, ki ga v slovenskem prostoru produkcije znanja o operi zaseda omenjena produkcija, ki vsebuje mnogo indicev, da se jo dojema kot kanonično in primarno referenco, se zdi vsaj lapidaren vpogled v stanje te produkcije tekstov o operi nujen tudi iz razloga, da omogočimo pot refleksiji lastnih izhodišč in formulaciji odmika od določenih epistemoloških izhodišč omenjene produkcije.

Glavne karakteristike tovrstne slovenske muzikološke, glasbenozgodovinske, glasbeniške recepcije opere in tiste "drugovrstne", ki se je navdihovala pri prvih dveh, bi lahko strnili v naslednja raziskovalna izhodišča: monolitni diskurz in naivna epistemologija, kakršna je bila značilna za tradicionalno pozitivistično orientirano glasbeno teorijo in glasbeno zgodovino, ki sta svoje objekte neproblematizirano vpenjali v razne zgodovinske (linearne, generične, evolucionistične, nacional(istič)ne, progresistične, developmentalistične, avtenticistične in esencialistične) konstrukcije; dementno strukturiran interes za znanstveno refleksijo fenomena opere; romantične predstave raziskovalcev o operi kot "svetinja narodove kulturnosti" (fenomen zbirateljstva notacij in primerkov slovenskih opernih del za dokazovanje historične kontinuitete slovenske glasbene oz. operne dediščine); proučevanja izvorov in korenin slovenskega opernega ustvarjanja; tendenca privilegiranega raziskovanja notne paleografije; libretistične deskripcije; popolna odsotnost terenskega raziskovanja opernih praks oz. muzikološka izolacija od realnega objekta; tendenca privilegiranega obravnavanja opere kot umetniškega žanra – občasno vpetega v njegove institucionalizirane okvire delovanja; marginalizacija oz. epistemična nezmožnost preučevanja opere kot družbenega fenomena, kot družbene reprezentacije, kot strukture medsebojnih odnosov ljudi in mentalnih mrež – torej opernega imaginarija; zamejevanja preučevanja opere striktno na slovensko etnično oz. nacionalno ozemlje oz. na pretežno slovensko operno produkcijo; neseznanjenost s svetovno teoretizacijo in nepoznavanje sodobnejših vsebin in problemskih polj na področju raziskovanja opere; konceptualna zastarellost, zaverovanost v sintetično perpetuiranje stare vednosti, glasbenozgodovinski deskripcionizem in nezmožnost refleksije dejanskih opernih problematik; zaprtost specialistične srenje v nedotakljive akademske kabinentne prostore in odmik od vsakršne "operne realnosti"; pozitivistična vera v nezdvo mljivo objektivno danost opere kot družbenega fenomena; samovoljno in svojsko prisojanje goli faktografski in historiografski deskripciji analitsko interpretativno vrednost; tabuizacija vsakršne znanstvene kritike lastnih ali sorodnih intelektualnih tradicij. To poglavje

opravičujem z dejstvom, da je v prid vednosti o operi nujno potrebno narediti nekakšen analitičen pregled profesionalnih spoznanj, in to v prostoru, ki se ne odlikuje ravno po intelektualnih razmislekih strokovnih tradicij, kar gotovo velja za označeno obstoječo "klasično" produkcijo vednosti o operi v Sloveniji.

Če na kratko sklenemo: v pričujočem poglavju smo dokazovali, da je mentalni dispozitiv vednostnih diskurzov o operi, ki so se oplajali pretežno iz glasbenozgodovinske in muzikološke vednostne formacije, v veliki meri slonel na povsem predmodernih nereflektiranih predstavah o operi kot "narodni stvari", koncentrirani v vprašanju izvornostnih in razvojnostnih konceptualizacij "slovenske opere". Ugotavljali smo, da je sedanja produkcija akademskega znanja o operi v diskurzivnem smislu neposredna naslednica reappropriiranih deviških poskusov teoretizacij še iz druge polovice 19. stoletja in prve polovice 20. stoletja, ko se opero zunaj nekih "narodnobuditeljskih" vzgibov pač še ni dalo misliti. Naposled smo lahko skozi spremljanje historične konstitucije akademističnega ukvarjanja z opero na Slovenskem prišli do spoznanja, da so konture obravnave opere slovenskih preučevalcev tako danes kakor v diskurzih izpred trideset ali štirideset let še vedno enake, in tako rekoč "konstitutivno" vselej potekajo po robovih identifikacijskih krogov reprezentacij nenehno sugeriranega "slovenstva", sicer razpravam ustrezno transformiranega v kategorije "slovenske opere", "slovenskega značaja slovenske opere", "avtohtonosti" in "avtentičnosti" opernega repertoarja slovenskih opernih hiš, "nacionalne umetnosti", "reprezentančne" oz. "visoke kulture" idr. Iz predstavljenega smo prav tako lahko opazili, da so tovrstne obravnave, ki so se vseskozi v slovenski akademski kakor širši javnosti prikazovale kot znanstvena dognanja, v resnici v svojem "interpretativnem naporu" nenehno zatekale k ideološkim mišljenjskim operacijam, ne da bi se avtorji tega zavedali. Tako smo lahko videli, da preučevalci s področja slovenske muzikološke, glasbenozgodovinske ali iz njih inspiriranih drugih obravnave opere do danes niso bili sposobni sproducirati niti ene kritične revizije ali problematizacije tovrstne pretekline intelektualne tradicije, temveč se prav nasprotno dogaja, da se stare vednosti nenehno reproducirajo v preoblikah nekoliko drugačnega, posodobljenega besednjaka, v analitskem smislu pa še zmerom nasedajo istim historicističnim, esencialističnim, progresističnim, developmentalističnim, romanticističnim in nacionalističnim eshatološkim ciljem svojega početja. Po vsem povedanem smo potemtakem prišli do točke, ko lahko ugotavljamo, da se celo najnovejša slovenska pisanja o operi brezprizivno udinjajo "narodu" kot varuhi, potrjevalci, oskrbovalci in razširjevalci njegove identitetne oz. samobitnostne reprezentančne kulturne podobe. Vsa ironija tovrstnega izvedeništva v tradiciji slovenskega preučevanja opere

pa je v tem, da si izvedenci sami nalagajo naročilo, ki ga očitno pojmujejo kot poslanstvo za "narodno dobrobit".

V zadnjem poglavju z naslovom *Na poti v antropologijo opere*, kjer predstavimo del etnografije in aspekt terenskega dela (Kotnik 2003b), opravljeno leta 2001 v slovenskem opernem *habitusu* (Bourdieu 2002), smo lahko konkretno pokazali, kako je tak "vpotegnjen", neanalitski preučevalski diskurz o operi povsem harmonizirano generiral nekatere druge vrste, npr. državni, politični, kulturnobirokratski, opernoupravljalški, opernoumetniški, opernokritiški in nenazadnje tudi medijski diskurz. Največji paradoks slovenskega izvedeniškega (dostikrat pod krono muzikološkega in glasbenozgodovinskega) ukvarjanja z opero pa je v tem, da se na eni strani tema strokama rado ostentativno pripisuje privilegirano akademsko pozicijo na področju preučevanja opere, navsezadnje sta stroki v preteklosti pogosto sami opero vehementno obravnavali, kakor da gre za nekaj privilegiranega, izbranega, posebnega, specialnega, po drugi strani pa lahko opazamo drastičen mankorelevantne literature s tega področja, kar kaže, da se omenjeni stroki nista intenzivno, še manj sistematično ukvarjali z raziskovanjem opere. Ta situacija je torej vse prej, kar bi namreč pričakovali že zaradi njune (samo)pripisane akademske avreole v hiši slovenske znanosti in še zlasti zaradi afirmativne apropiacije opernega fenomena kot lastnine neke discipline)³. Na kratko rečeno, samo v provincialnem prostoru se lahko dogaja, da so družbeni fenomeni v zaskrbljujoči nemilosti nekakšnih hierarhičnih predalčkov, ideoloških predpravil do vstopa in klientelno strukturiranih vrtičkov lokalnih znanstvenih veljakov ter celih disciplin, ki naj bi družbene fenomene sicer prvenstveno *zgolj* preučevale. V *normalni znanosti*, torej v znanosti, ki je reflektivna in ki je zmožna reflektirati samo sebe, je jasno, da družbeni fenomeni niso in ne morejo biti last ali posest niti nekega/enega človeka, niti neke/ene znanstvene paradigme, niti neke/ene discipline. V Sloveniji pa naletimo na nadvse nenavadno situacijo, ko neka nacionalno saturirana akademska instanca pravzaprav ne ve dobro, kaj bi počela z objektom – družbenim fenomenom, ki si ga sicer po nekem disciplinarnem, kajpak "naravnem", redu stvari prisvoja za sebi lastnega; enakega pripisa pa je, sodeč po naši terenski poizvedbi, deležna tudi iz vseh drugih sorodnostnih interesnih reprezentanc v obkrožajočem jih okolju prevladujočega fiksiranega akademizma in po striktno nacionalnem ključu nepropustnega opernega imaginarija, tj. s strani opernih umetnikov, upravljavcev opernih hiš, kulturnih uradnikov, opernih publicistov, glasbenikov in ljubiteljev operne umetnosti.

³ Več o tem sem pisal v knjigi *Reprezentacije opere*.

Okvirna literatura

- Abbate, Carolyn (2001) *In Search of Opera*, Princeton University Press, New Jersey.
- Abbate, Carolyn (1991) *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Adorno, Theodor W. (1986) *Uvod v sociologijo glasbe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Althusser, Louis (1985) *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov (1967)*, Studia Humanitatis, ŠKUC Filozofske fakultete, Ljubljana.
- Anderson, Nicholas (1994) *Baroque Music: from Monteverdi to Handel*, Thames and Hudson, London.
- Bergeron [ur.], Katherine & Bohlman [ur.], Philip V. (1992) *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, University of Chicago Press, Chicago.
- Bergamo, Marija (1998) "Muzikologija med znanostjo in umetnostjo", v: *Muzikološki zbornik*, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Zvezek XXXIV, Ljubljana, str. 7–14.
- Bourdieu, Pierre (2002) *Praktični čut I, II*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Bourdieu, Pierre (2004) *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Liberalna akademija, Ljubljana.
- Canguilhem, Georges (1987) "Kaj je znanstvena ideologija?", v: *Vestnik IMŠ*, št. 2, Ljubljana, str. 9-16.
- Cvetko, Ciril (1963) *Opera in njeni mojstri*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Cvetko [ur.], Dragotin (1982) zbornik *Slovenska opera v evropskem okviru*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana.
- Dahlhaus, Carl (1986) *Estetika glasbe*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Dent, Edward J. (1940) *Opera*, Pelican Books, Penguin Books, New York.
- Evans, David T. (1999) *Phantasmagoria: A Sociology of Opera*, Ashgate Publishing Group, Aldershot.
- Foucault, Michel (2001) *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Grout, Donald Jay (1947) *A Short History of Opera*, New York & London.
- Kerman, Joseph (1957) *Opera as Drama*, Oxford University Press, London.
- Kivy, Peter (1999) *Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Klemenčič, Ivan (1961) *Razvoj opere*, Prosvetni servis Ljubljana, Ljubljana.
- Kotnik, Vlado (2003a) "Obronki slovenske operne realnosti", v: *Dnevnik*, št. 6, 8. 1. 2003, Ljubljana.
- Kotnik, Vladislav Vlado (2004) *Od arheologije diskurzov o operi k antropologiji opere*, Doktorska disertacija, ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, Ljubljana.
- Kotnik, Vlado (2002) "Opera v etnografiji: primer modela zagotavljanja operne umetnosti v Sloveniji", v: *Monitor ISH*, Vol. IV, No. 1–4, Ljubljana.
- Kotnik, Vlado (2003b) *Reprezentacije opere*, Samozaložba, Ljubljana.

- Kramberger, Taja (2002) "L'inversion dans l'objectivation: le mouvement régressif d'une culture provinciale faisant office de la culture nationale", v: *Monitor ISH*, Vol. IV, št. 1-4, Ljubljana.
- Kuhn, Thomas S. (1988) *Struktura znanstvenih revolucij*, Krtina, Ljubljana.
- Kuret [ur.], Primož (1992) zbornik *Opera kot socialni ali politični angažma?*, Slovenski glasbeni dnevi 1992, Simpozij 5. 5. – 8. 5. 1992, Ljubljana.
- Lindenberger, Herbert (1998) *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Lindenberger, Herbert (1984) *Opera. The Extravagant Art*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Martorella, Rosanne (1982) *The Sociology of Opera*, Praeger, New York.
- Merriam, Alan P. (2000) *Antropologija glasbe*, Znanstveno publicistično središče, Ljubljana.
- Palisca, Claude V. (1989) *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven & London.
- Pirrota, Nino (1981) *Music and Theater from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rijavec, Andrej (1996) "Zgodovinsko-kulturološke razsežnosti muzikologije", v: *Glasbeni forum*, Zavod RS za šolstvo, Ljubljana.
- Robinson, Paul (1986) *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, Ithaca.
- Rosselli, John (1984) *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rosselli, John (1992) *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rotar, Braco (intervjuvanec) & Vrdlovec, Zdenko (intervjujoči) (2002) "Od neskončnega univerzuma do sklenjenega sveta", v: *Monitor ISH*, Vol. IV, št. 1–4, Ljubljana.
- Sadie, Stanley (1992) *The New Grove Dictionary of Opera*, Grove's Dictionaries of Music, New York.
- Salazar, Philippe-Joseph (1984) *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd
- Sivec, Jože (1976) *Opera skozi stoletja*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Slovenski nacionalni kulturni program – predlog* (2000) izdajatelj Ministrstvo za kulturo RS, Nova Revija, Ljubljana.
- Tomlinson, Gary (1987) *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley.
- Weisstein, Ulrich (1964) *The Essence of Opera*, The Norton Library, W. W. Norton, New York.
- Žižek, Slavoj & Dolar, Mladen (2002) *Opera's Second Death*, Routledge, New York & London.

Martin Žužek–Kres je po diplomi na Akademiji za glasbo nadaljeval podiplomski študij na Institutum Studiorum Humanitatis – Fakulteti za podiplomski humanistični študij, kjer se je v okviru magistrskega študija (program Antropologija antičnih svetov) ukvarjal z antično grško glasbo. Vzporedno s podiplomskim študijem je tudi absolviral dodiplomski študij psihologije na Filozofski fakulteti. Sicer je zaposlen v orkestru SNG Opera in balet Ljubljana. Svoje prispevke je objavil v različnih strokovnih revijah (Keria, Monitor IHS), na Oddelku za muzikologijo pa je imel 23. 3. 2004 predavanje z naslovom *Antična grška glasba na antičnem grškem simpoziju*.

Martin Žužek

Metamorfoze pojmovanja antične *mousikē* (2. del)

Muzikološka posvojitve florentinske invencije

V prejšnji številki *Muzikološkega biltena* smo v prvem delu tega enovito zamišljenega besedila orisali institucionalno in intelektualno mrežo začetkov udejanjanja operne umetnosti in z njo povezano »rekonstrukcijsko«
invencijo celostnosti antične *mousikē*, katere osrednja praktična posledica je bilo zavzemanje za imanentno povezanost glasbe in besede, kjer je bila slednja v nadrejenem položaju. Naslednje strani bodo poskušale osvetliti, na kakšen način se je tako koncipirana celostnost antične *mousikē* zlagoma inkorporirala tudi v zahodno akademsko prepričanje o antični *mousikē* in njenem razpadu. Videli bomo, da se je v obdobjih teoretičnega in praktičnega obujanja antične muzičnosti problematika venomer zožila zgolj na formalistično raven – torej zgolj na vprašanje koliko beseda determinira melodijo.

Vse do 19. stoletja je bilo to obujanje sožitja besede in glasbe opera, ki je kot umetnostna smer »reformistično«
kolobarila od reforme do reforme. Toda specifični dogodek v akademskem muzikološko-filološkem okolju – spor med Nietzschejem in Willamowitz-Möllendorffom – je veljavo florentinskega pojmovanja celostnosti antične *mousikē* dokončno kanoniziral. Po renesančnem opernem začetku v Firencah, ki se je najprej širil po Apeninskem polotoku, se je muzično obujanje antične tragedije selilo tudi v Francijo. Jean-Baptist Lully je z mecensko pomočjo Ludvika XIV. ustvaril temelje za *tragédie lyrique*, v kateri dramska beseda prevladuje nad glasbo. Za nas še pomembnejše pa je spoznanje, da sta Jean-Phillip Rameau in Jean-Jacques Rousseau, ki sta bila sicer intelektualna nasprotnika v zvezi s francosko glasbo

njunega časa,¹ svoja teoretiziranja v povezavi z antično glasbo konceptualizirala na skupnem, v renesansi inventiranem formalističnem imenovalcu. Tako Rameaujevo kot Rousseaujevo iskanje povezanosti med besedo in glasbo ni preseglo formalističnih mej. Tako kot je Rameau sledil tradiciji »sklapanja« besede in glasbe, je tudi Rousseau utemeljeval njuno »naravno« povezanost, ki da naj bi bila obstajala pri antičnih Grkih in se razgubila v modernih jezikih.

O tem beremo v Rousseaujevem *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*,² ki nam omogoča vpogled v avtorjevo pojmovanje povezanosti glasbe in besede v antiki. V sedmem poglavju tega eseja z naslovom *O sodobni prozodiji* piše Rousseau o tem, kako naj bi bilo z melodijskim akcentom v antičnem grškem jeziku: »Dionizij Halikarnaški pravi, da se je za kvinto zvišal ton pri ostrivcu in znižal pri krativcu; tako je bil prozodični naglas tudi melodičen, predvsem strešica, kjer se je glas, potem ko se je zvišal za kvinto, na istem zlogu znižal še za drugo kvinto.«³ Rousseau ostaja zvest formalistični pojmovni tradiciji: »Vsak jezik, pri katerem lahko istim besedam damo več glasbenih napevov, nima določenega glasbenega naglasa.«⁴ Torej: antična grška glasba, ki je bila po Rousseaujevem prepričanju še vedno organsko zlepljena z besedno prozodijo, je imela zaradi tega določen melodijski pesniški potek: »Če bi bil naglas določen, bi bil določen tudi napev. Brž ko je petje samovoljno, pa naglas ne šteje več.«⁵ In po Rousseaujevem mnenju rabi glasbeni del prozodičnega govora za vpliv na čustva (za razliko od neprozodičnega, ki ima vpliv na razum): »Jezik, ki ima le artikulacije in glasove, ima torej le polovico svojega bogastva. Resda lahko izraža misli, toda za izražanje občutij in podob potrebuje še ritem in tone, torej melodijo. To je tisto, kar je imel grški jezik in česar naš jezik nima. (...) Vedno se čudimo izrednim učinkom govornišтва, poezije in glasbe med Grki; ti učinki se v naših glavah ne pokažejo, ker jih več sami ne čutimo.«⁶

S svojim razumevanjem povezave jezika z glasbo je Rousseau še dodatno utrdil že tako uveljavljeni formalistični vidik in pri tem uvedel novo miselno pot, ki je živa še danes: iskanje emocionalnega vpliva prozodične semantike. Rousseaujeva je tudi interpretacija razpada antične *mousikē*, ki v jedru velja še danes. V poglavju *Kako se je glasba izrodila*, beremo:

¹ Cf. Starobinski (1999).

² V slovenskem prevodu Simone Praper Grilc je delo izšlo leta 1999 (= Rousseau 1999).

³ Rousseau povzema ta stavek po C. Duclos, *Remarques sur le Grammaire générale et raisonnée*; glej Rousseau (1999), str. 30.

⁴ Rousseau (1999), str. 31.

⁵ *Ibid.* str. 31.

⁶ *Ibid.* str. 50; XII poglavje (*Izvor glasbe*).

»Študij filozofije in razvoj rezoniranja, ki sta izpopolnila gramatiko, sta jeziku odvzela ta živi in čustveni poudarek, zaradi katerega je bil jezik tako pojoč. Od časa Menalipida in Filoksena so glasbeniki, ki so bili sprva v službi pesnikov in so igrali le pod njihovim vodstvom ter takorekoč pod njihovo taktirko, postali samostojni. Nad to svobodo tako bridko toži Glasba v Ferekratovi komediji, katere odlomek nam je ohranil Plutarh. Tako je melodija, ki odtlej vse manj sledi govoru, neopazno privzela nekakšen ločen obstoj, glasba pa je postala bolj neodvisna od besed.«⁷

Za našo analizo vplivov in pojmovne verige o razbitju antične *mousikē* je ta odlomek pomemben zato, ker so dobrih 50 let kasneje (v drugi polovici 19. stoletja) skoraj z istimi besedami akademske filološko-muzikološke avtoritete v Nemčiji in Franciji utemeljevale pojmovanje razpada muzičnosti. V Westphalovi monografiji o antični glasbi, v delu, na katero se je referenčno opiral tudi U. von Wilamovitz-Möllendorf pri artikulaciji svojih stališč v sporu z F. Nietzschejem, kar bomo natančneje še videli, je zapisano:

In dieser spätern Zeit (v stavku nekoliko prej R. Westphal navaja Filoksena in Timoteja, ki sta sicer omenjena prav v Ferekratovem fragmentu, ki ga navaja Rousseau), *die bereits den Uebergang von den klassischen in den nachklassischen Hellenismus bildet, fängt die Musik an, eine freie, selbstständige Stellung neben der Poesie einzunehmen, ähnlich der modernen Kunst.*⁸

Antična muzična umetnost je bila pojmovana abstraktno in zgolj zvočno (glasbeno) in skoraj nihče se ni spraševal o kontekstnih vprašanjih, kontekstualnih vplivih in družbeni umeščenosti *muzične tekhnē* v grški kulturi. Domala celotno intelektualno okolje, tako raziskovalci kot tudi umetniki so sprejeli pri florentincih spočeto formalistično iskanje celostnosti antične muzične enigme in njenega razbitja. Ta način interpretiranja pa se je v strokovni literaturi ohranil vse do danes. Ključni sodobni avtorji, ki se ukvarjajo s problematiko antične glasbe, poskušajo doreči prav to, koliko in kakšna je bila prozodična melodičnost antičnega grškega jezika in kako je to vplivalo na emocionalno stanje antičnega Grka.⁹

Muzikološko-filološke avtoritete nemškega in francoskega prostora druge polovice 19. stoletja so imele velik institucionalni vpliv. Med njimi so bili

⁷ *Ibid.* str. 67.

⁸ Roszbach & Westphal (1885), podnaslov *Griechische Harmonik und Melopoeie* str. 4.

⁹ Anderson (1973), Commoti (1989), Landels (1999).

avtorji in njihovi vplivni teksti: Ch. E. Ruelle (*Etudes sur l'ancienne musique grecque*, Pariz, 1875), W. Christ (*Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1879), F. A. Gevaert (*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Genf, 1875-1881), C. Jan (*Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, 1895), H. Abert (*Die Lehre vom Ethos in die griechische Musik*, Leipzig, 1899) in verjetno najvplivnejši med njimi R. Westphal, čigar »kapitulacijski« opis antične muzičnosti, »... zeigt sich bald, dass die antike Musik nicht die Bedeutung der modernen hatte. (...) Im Alterthum war dies Alles anders«,¹⁰ se zrcali tudi v sodobnih definicijah. Slednje so večinoma artikulirane s pomočjo vpeljave tega, da je pred razpadom *mousikē* obstajala neka »mitska«, nam nedoumljiva zveza med besedo, glasbo in plesom. *Mousikē* se zato v danes aktualnih definicijah pretežno kaže kot nekaj, česar si pravzaprav ne moremo predstavljati; kot nekaj, kar je del »mitičnosti« antike, ki je mi, njeni nasledniki, sploh nismo zmožni dojeti. *Mousikē* tako ostaja za evropski intelektualni prostor nek neprevedljiv konstrukt in nedoumljivo področje, večinoma definirano kot nekaj, kar *mousikē* »ni«.

To lahko na primer beremo v obče privzeti glasbeni enciklopediji Grove: »Although 'music' (*mousiké*) is a Greek word, classical Greece did not use it to mean what we call music. It had no word for that«.¹¹ Pomensko enako lahko vidimo v Wörnerjevi *Zgodovini glasbe*, ko beremo, da gre za »enotnost, ki si je danes ne moremo več predstavljati«;¹² ali kakor zapiše Blaukopf, da se »danes le stežka miselno vživimo v to razdružitvev jezika in glasbe (...) še bolj problematična je za nas predstava o prvobitni enovitosti obeh področij«.¹³ Podobno nas opozarja tudi Anderson, ko piše, da gre za napako, »the error involved in choosing the term »music« to render *mousiké*«.¹⁴ Pri Westphalu pa beremo še eno značilnost evropskega muzikološkega ukvarjanja z grško glasbo: Westphalovo sklicevanje na nujno poznavanje ritma J. S. Bacha za razumevanje ritma antične glasbe,¹⁵ kaže na pojmovno preokupacijo z zahodno glasbeno tradicijo. Podobno zasledimo tudi pri Mauriceu Emmanuelu, ki govori o

¹⁰ Rossbach & Westphal (1885), str. 2-3.

¹¹ *Grove Encyclopedia of Music*, Greece, §1, 1: Ancient, Introduction, str. 121.

¹² Wörner (1992), str. 36. Knjiga se kot študijska literatura uporablja tako na *Akademiji za glasbo* kot tudi na *muzikološkem oddelku Filozofske fakultete*, uporabljana pa je tudi na *filološkem oddelku Filozofske fakultete* (vse Univerza v Ljubljani): citirano iz diplomskega dela Brvar (1999), kjer pri opredelitvi *mousiké* neposredno (sicer necitirano) navaja besede iz Wörner (1992): glej v diplomskem delu str. 3, šesti odstavek, in v Wörner (1992), str. 36, četrti odstavek.

¹³ Blaukopf (1993), str. 201.

¹⁴ Anderson (1994), str. 143.

¹⁵ Westphal (1883), str. 5.

prisotnosti »Evripidovega ritma« pri Debussyju.¹⁶ Na vprašljivost tega, da je izhodišče razumevanja antične glasbe zahodna glasbena tradicija, opozarja tudi West: »*The fact is that their music (sc. glasba antičnih Grkov) is better understood by putting it in the broad category of ethnic music, (...) than by looking in it for the workings of supposedly natural and universal principles which are actually abstracted from German music of the eighteenth and nineteenth centuries, as was once the approach.*«¹⁷

Ključni problem muzikološkega rekonstrukcijskega angažmaja je bila na eni strani nereflektirana posvojitve florentinske invencije celostnosti antične *mousikē*, ki se je definicijsko zožila na odnos med besedo in glasbo; poleg tega pa muzikologija 19. stoletja tudi ni hotela gledati na glasbo drugače kot na samosvoj umetnostno-abstraktni fenomen, ki so ga lahko formalistično analizirali skozi optiko zahodne glasbene tradicije. Vpliv je bil močan, tudi na samo filologijo. Westphalova stališča so vplivala na Ulricha v. Wilamowitz-Möllendorfa, ki je bil ena najvplivnejših filoloških avtoritet 19. stoletja. Wilamowitz-Möllendorf se je referenčno oprl na Westphalova stališča, ko je »filološko« nasprotoval idejam Friedricha Nietzscheja ob izidu njegovega eseja *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*; ta je bil prvo odmevno filološko nasprotovanje takrat prevladujočemu formalistično-rekonstrukcijskemu iskanju antične muzičnosti, kakršno so zagovarjali prej našteti avtorji. Za nas ni tako pomembno, ali so bili Nietzschejevi postulati pravilni ali ne, ali se z njimi strinjamo ali ne, pomembno je, da je bil njegov interpretacijski angažma (glede na oster odziv) očitno nesprejemljiv za takrat prevladujoče akademske sheme o antični glasbi. Nietzschejeva inovacija je bila v tem, da interpretacije ni gradil zgolj na tekstualnem, formalističnem iskanju antične muzičnosti, ampak je poskušal muzično povezati z mitološkim ozadjem in v tem iskati bolj izvorni antično-grški pomen antične glasbe. Tako pa tudi muzično ni predstavljalo več zgolj formalistično-estetske umetnine, kakor so jo na podlagi florentinske invencije poskušali inventirati »filološko-muzikološki« krogi, ampak le eno od semioloških ravni mitologije in obredov. Optika razumevanja antične *mousikē* je bila s tem spremenjena in očitno nesprejemljiva za takrat prevladujoče akademsko okolje. Verbalni spor z Nietzschejevim interpretacijskim *novumom* je začel takrat mladi Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf s sestavkom *Zukunftsphilologie*,¹⁸ na katerega je v obrambo F. Nietzscheja odgovoril z odprtim pismom v *Norddeutschen*

¹⁶ Emmanuel (1911) = sodobni ponatis kot dodatno poglavje »*Le rythme d'Euripide à Debussy*« v Emmanuel (1987).

¹⁷ West (1992), str. 3.

¹⁸ Wilamowitz-Möllendorf (1872a). Ponatisnjeno tudi v Gründer (1969).

Allgemeinen Zeitung Richard Wagner.¹⁹ Wilamowitz-Möllendorf je nato odgovoril še z enim esejem, kjer pa je njegovo referenčno sklicevanje na R. Westphala povsem nedvoumno:

»Dass hiermit eben die Parakataloge beschrieben wird, geht aus der scharfsinnigen Combination **von Westphal** (*Gesch.d.alt.Mus.117*) mit Sicherheit hervor. Hier ist nun aber ganz klärlich nicht etwa von einem recitativartigen Vortrag die rede (wie G.Herman meinte), noch weniger von einem in wunderlichen Weise unrythmischen Vortrage des Sprechenden (woran Burette dachte), sondern offenbar von einem Wechsel zwischen eigentlichem Gesang und melodramatischen Vortrage (s.**Westphal**, *Gesch.d.Mus.132 f.Griech.Metrik I 18*).«²⁰ - Poudarek moj.

Wilamowitz-Möllendorfova kritika Nietzschejevega poenostavljanja je bila v mnogočem sicer upravičena, toda Nietzschejev prispevek ni bil v rešitvah, ampak v odprtju novega interpretativnega horizonta. Tega pa U. v. Wilamowitz-Möllendorf ni uvidel in se je pri svojih argumentacijah referenčno raje naslanjal na takšno pojmovanje antične glasbe, ki je rekonstrukcijsko interpretacijo omejevalo na formalistično, iz konteksta iztrgano zvezo med besedo in melodijo.

Intelektualno okolje, v katero sta sodila R. Westphal in U. v. Wilamowitz-Möllendorf, gledalo na antično glasbo z vidika svoje kulture in iz svojega časa izhajajočega dojemanja glasbe. Poleg tega pa so ti avtorji imeli zaradi svojega institucionalnega položaja prevladujoč vpliv na kasnejše raziskovanje antičnih svetov v celoti. Posledica je bila jasna: tudi antična glasba in z njo povezano raziskovanje razbitja celostnosti *mousikē* je bilo izpeljano analogno analizam glasbe »zahodne« kulture tistega časa. In kot smo videli v prejšnji številki *Muzikološkega biltena* (v prvem delu tega besedila, ko smo obravnavali florentinsko inventiranje celostnosti antične *mousikē*), se je ta konceptualizacija začela v krogu, na katerega so odločujoče vplivali Mei, Bardi in Galilei.

Kar je še dodatno zanimivo, je dejstvo, da rekonstrukcijski želji navkljub v času Westphalovega in Wilamowitzevega znanstvenega prepričevanja tako rekoč ni bilo avtentičnih virov, ki bi omogočali neposredno glasbeno rekonstrukcijo. Do leta 1841, ko so bili kot *Anonyma Scripta Bellermanniana* izdani nekateri z glasbenimi označitvami ohranjeni bizantinski manuskripti, so bile od renesančnega časa dalje (izdane skupaj z rokopisi V.Galileija) znane zgolj nekatere *Mesomedeejeve pesmi*, ki naj bi imele notacijske označitve. Šele 1892 je C. Wessely izdal

¹⁹ Wagner (1872); ponatis v Gründer (1969).

²⁰ Wilamowitz-Möllendorf (1872b) str. 21-22. Ponatis v Gründer (1969).

papirus z notacijo Evripidovega *Oresta*.²¹ Leta 1893 pa so bile pod avtorstvom H. Weila in Th. Reinacha prvič editirane *delfske himne*²² in istega leta je bila odkrit tudi nagrobnik s *Seiklovo pesmijo*. Ne glede na skopost virov pa je bilo rekonstrukcijsko iskanje antične glasbe in iskanje oblikovne povezave med grško besedo in melodijo zelo živahno ter obenem za filološko-muzikološki svet edino sprejemljivo. Kontekstualno ali kulturno-ritualno interpretiranje antične muzičnosti, kakor je (gledano epistemološko) v svojem času inovativno predlagal F. Nietzsche, je bilo eksplicitno zavrnjeno in postavljeno kot nasprotno akademsko uveljavljenemu estetskemu »branju« antične muzičnosti.

Nemško-francoska filološko-muzikološka tradicija je uveljavljala svoj formalistični koncept tudi kasneje, ko je morala razlagati v antičnih tekstih močno izraženo povezavo med muzičnim in etičnim (oboje je očitno izpostavljeno predvsem pri Platonu, kasneje pa tudi pri Aristotelu in helenističnih teoretikih). Zvesti mehanističnemu dojemanju povezave med besedo in melodijo so iskali »trdo« povezavo med glasbo in vplivom glasbe na posameznika. Tako se je že zelo zgodaj pojavilo razmišljanje o neposrednem vplivu določenih ritmično-melodičnih *no/moi* (zanje nihče ni natančno vedel, kaj so pomenili antičnim Grkom) na poslušalčev nevrološki-perceptivni aparat. Leta 1899 je Abert pisal o neposrednem vplivu *mousikh/* na poslušalca:

»Dem körperlichen Nervenreiz gesellt sich ein bestimmter seelicher Affekt bei, hervorgerufen durch das geistigere Element der Melodie.

(...)

In diesem Geiste betrieben, wird unter den Künsten besonders die mousikh/ zu einer der gewaltigsten sittlichen Mächte. Zu bemerken ist übrigens hierbei, dass bei Plato mousikh/ auch die Poesie in sich schließt. Dicht-und Tonkunst machen in ihrer Vereinigung die sittliche Bildung der Menschen aus und stehen der Gymnastik gegenüber; beide zusammen, Musik im weitem Sinne und Gymnastik, sind in ihrer harmonischen Vereinigung die Grundlage aller Bildung und Erziehung überhaupt.«²³

Ta interpretativni koncept poskuša povezati *mousikē*, pojmovano kot abstraktno melodično-poetsko formo, in njen vpliv na poslušalca. Abert je (gledano institucionalno) sodil v isti akademski krog kot Westphal, ki je vplival na Wilamowitza. Kot vidimo, so ti krogi hipotetične konstrukte raje usmerjali v iskanje neposrednih vplivov glasbe same, brez njene

²¹ C.Wessely ga je izdal v 5. zvezku *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, Dunaj, 1892.

²² H.Weil & Th.Reinach, *Bulletin de correspondance hellénique*, XVII, 1893; XVIII, str. 372.

²³ Abert (1899), str. 1 in 10.

povezave s socialnim, simbolnim ali mitološkim kontekstom. *Mousikē*, bolj ali manj pojmovana v svojem zoženem pomenu kot glasba (*die Musik*), je v shemah akademskih krogov 19. stoletja ostajala v okviru abstraktno pojmovane zgolj zvočne umetnosti, kakor je vse skupaj postuliral florentinski čas v kontekstu udejanjana novega glasbenega sloga opere.

Zanimivo je tudi, da je bila v tej »zgodbi« formiranja in kolobarjenja »mita« o enotnosti *mousikē* umetniška »(re)konstrukcija« vedno tista, ki je prehitela »znanstveno« interpretacijo. Oziroma so bili velikokrat skladateljski »(re)konstruktorji« obenem tudi raziskovalci, ki so s svojo argumentacijsko dejavnostjo pravzaprav poskušali opravičiti in uveljaviti svoj inovativen umetniški izraz. Tako umetniško-raziskovalno vzdušje je bilo v renesančnih Firencah in kasneje v Parizu. Tudi Rousseau in Rameau sta bila skladatelja. Rousseauju, za katerega smo pokazali kakšen je bil njegov intelektualni vpliv, celo pripisujemo iznajdbo *melodramičnega* glasbenega sloga, kjer nastopata skupaj govornica beseda in glasba v kombinaciji s pantomimo. Melodrama (zvrst se je imenovala tudi *monodrama*) pa je imelo močan vpliv tudi na nemški *Singspiel*, ki je sčasoma prerasel v osrednji glasbeno-scenski slog nemškega prostora v 18. stoletju in je imel vpliv na kasnejše skladatelje, končno tudi na Richarda Wagnerja.

Tretji raziskovalni program, ki ga zasledimo kot stalnico obravnave antične *mousikē* in v kateri je že v izhodišču razvidna florentinska zožitev pojmaovanja *mousikē* na zvezo besede in tona, je iskanje povezanosti melodije z akcentualnim naglasom starogrškega jezika (kot smo videli je tudi o tem pisal že Rousseau). Ta pristop je ostal živ vse do danes. V Landelsovi monografiji²⁴ je v tem smislu napisano celotno poglavje, ko avtor poskuša bralcu prek prozodičnosti v nekaterih oblikah angleškega jezika precej površno predstaviti, kakšna naj bi bila videti muzična zveza med besedo in prozodično melodiko in poleg tega govori o tem, kako težko si danes predstavljamo to zvezo. Podobno zasledimo v Blaukopfovem sociološko-glasbenem besedilu – v razdelku, ki govori o razvezi besede in tona, tako najprej preberemo, da »razkola med jezikom in glasbo ni mogoče dovolj jasno poudariti, če želimo razumeti s poznoantičnim in zgodnjerednjeveškim krščanstvom spremenjeno strukturo glasbenega vedénja«. ²⁵ K temu dodaja, da »gre za izluščenje 'glasbenega' iz kompleksa, ki je bil prvotno tesno prepleten iz jezika, glasbe in giba«, ²⁶ in svoje stališče nekoliko kasneje podčrta s

²⁴ Landels (1999), 4. poglavje *Music, Words and Rhythm*, str. 110-129.

²⁵ Blaukopf (1993), str. 199.

²⁶ *Ibid.* str. 199.

prepričanjem, da »ne moremo dvomiti, da je razvoj glasbenega vedénja tesno povezan z razvojem jezikovnega vedénja«. ²⁷ Blaukopfovo stališče ob referenčnem navezovanju na Georgiadesove interpretacije tudi ne skriva prepričanja, da pomeni razveza besede in tona »rojstno uro zahodne glasbe (...) ponazarja vhodna vrata v zahodno, krščansko duhovno zgodovino«. ²⁸ Pred tem pa naj bi bilo drugače, »the Greek verse line behaved differently. (...) There was no room for an independant musical-rhythmic setting; nothing could be added or changed«. ²⁹ Celostnost *mousikē* je pojmovana le kot oblikovna odvisnost melodije od besede in v zahodni akademski zavesti očitno ostaja prisotna predstava, da pomeni razpad celostnosti *mousikē* začetek dolgotrajnega procesa, »v katerem se bo glasba naposled etablirala kot avtonomna umetnost«. ³⁰

Takšno razumevanje oziroma ponavljanje ideje o razdružitvi *mousikē* lahko prepoznamo tudi pri avtorjih v slovenskem prostoru. Na primer pri J. Vrečku, ki v poglavju *Gesamtkunstwerk kot mousiké* s sklicevanjem na zgoraj citirano Georgiadesovo delo zapiše: »Iz vsega tega je Georgiades sklepal, da je bil starogrški jezik neločljiv od glasbe oziroma je bil po svojem najglobljem bistvu glasba sama. Verz, metrum in glasba so bili v njem še neločljivo povezani in združeni. (...) Enotnost vseh teh elementov pa je Grk zaznamoval z besedo *mousiké*, s pojmom, ki je bil veliko širši kot naša beseda glasba.« ³¹ V *Oxford History of Music* je ta obrat, ko naj bi se razdružila celostnost *mousikē* in ko naj bi se glasba etablirala kot avtonomna umetnost, še datiran: »for the history of music, the decisive event was the fall of Athens in 404 B.C.« ³² Po tem letu naj bi se bil zgodil za razbitje celostnosti antične muzičnosti ključni dogodek, ko sta besedna in glasbena umetnost zaživelii vsaka »svoje« neodvisno življenje: »*Thrasybulos Georgiades* (...) thinks that the original *mousikh/* was replaced by prose and music as separate form.« ³³ Evropska zavest očitno inventira v tem zgodovinskem trenutku atenske kulture izhodiščni, »usodni moment za izoblikovanje 'čiste glasbe' v zgodovini Zahoda«, kakor pravi o tem vprašanju Blaukopf. ³⁴ Pri tem gre za vpis in določitev

²⁷ *Ibid.* str. 202.

²⁸ T. Georgiades, *Musik und Schprache. Das Werden der abendländichen Musik*, Berlin, 1954; kot referenčna opora citirano v Blaukopf (1993), str. 201.

²⁹ Angleški prevod nemškega izvirnika, Georgiades (1982), str. 6.

³⁰ Blaukopf (1993), str. 204.

³¹ Vrečko (1994), str. 320.

³² Henderson (1957), str. 339.

³³ Storr (1992), str. 15, sklicujoč se na Georgiades (1982).

³⁴ Blaukopf (1993), str. 200. Citat je napisan v kontekstu, ko avtor govori o tem, da naj bi Max Weber v svojem sociološkem konceptu ta trenutek videl v ločitvi glasbenega in telesnega izraza, s čimer naj bi hotel opozoriti »na razvezo glasbe in giba, povezane z diferenciacijo glasbe in jezika.« *Ibid.*, str. 200.

kritičnega trenutka spremembe, ko naj bi se bila »drugačna« antična glasba tako spremenila, da je odtelej mogoče rekonstruirati kontinuiteto, ki povezuje antiko in evropsko zahodno kulturo.

V tem invencijskem angažmaju sodobnih raziskovalcev antične glasbe sta vpisana za antične študije dva najbolj pogosta interpretativna pristopa: »*Continuity and change are concepts which bedevil thought and research into Greek and Roman culture*«. ³⁵ Gre torej za danes skoraj stereotipno prepoznano raziskovalno invencijo, ki poskuša v razbitju *mousikē*, v trenutku razveze tona in besede postaviti zgodovinsko-kulturno ločnico, po kateri se lahko z glasbo, zdaj definirano kot »*tisto med umetniškimi disciplinami, katere gradivo sestavljajo toni*«, ³⁶ ukvarja muzikologija kot veda, zavezana umetniški glasbi. Če se namreč želi muzikologija ukvarjati tudi s fenomenom razpada antične *mousikē*, mora biti najprej tudi sama *mousikē* definirana formalistično oziroma zvočno, ne pa kontekstualno, antropološko ali sociološko.

Zunaj muzikologije so nekateri raziskovalci, ki se z *mousikē* srečujejo posredno, sicer načeli tudi kontekstualna vprašanja, ki poskušajo glasbo razumeti zunaj zgolj oblikovno-zvočnih okvirjev, a se ustavljajo le pri hipotetičnih začetkih in pri nikoli do konca izpeljanih interpretacijah. Tako npr. M. Spariosu v knjigi *God of Many Names*, ki sicer izjemno izčrpno analizira vlogo umetnostne komunikacije v antični grški družbi, o *mousikē* spregovori samo v opombi, ko pojasnjuje uporabo termina *mousikē*:

»Here I generally use the term poetry interchangeably with the Greek term mousikē. In Plato mousikē often still denotes, in addition to »music« (in the modern sense), the archaic mythopoetic unity of poetry reciting, music making, and dancing, as well as ritualistic and dramatic performance. Myth and ritual are thus inextricably linked to it. In the English translations of Plato's works, on the other hand, mousikē is mostly rendered by »music«. Needless to say, both »poetry« and »music« convey only partially the meaning of mousikē, and the problem is compounded by the fact that in Plato's time archaic cultural unity was already breaking down and various disciplines were coming into being, claiming exclusively for themselves what in the past had been common territory. The reader is urged to keep these problems in mind...«³⁷ – Poudarek moj.

³⁵ Golden & Toohey (1997), str. 1.

³⁶ Takšno definicijo glasbe lahko najdemo v ugledni nemški glasbeni enciklopediji *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, Kassel, 1949-1979. Prevod citiran po Blaukopf (1993), str. 12.

³⁷ Spariosu (1991), str. 141, op. 1.

Spariosu se v svojem delu z glasbo ne ukvarja več kot toliko, pokaže pa, kako bi se morali. Temu podobna je tudi Rowelova opredelitev, ko sicer z nekaj besedami nakaže obsežnost koncepta, ki bi ga morala zavzemati obravnava *mousikē*,³⁸ a se v nadaljevanju ne loteva tega problema kontekstualno, kot bi sicer po uvodni opredelitvi pričakovali, ampak se ustavlja na stereotipni apolinično-dionizični razdelitvi in na vprašanih harmoničnega, lepega, mimetičnega in etičnega. Podobno beremo tudi v Schuellerjevi *The Idea of Music*, ki se očitno zaveda, da »drugačnosti« muzičnosti ne moremo iskati zgolj v zvočni drugačnosti antične *mousikē*: » *It (sc. music) derived its name from mousikē, an untranslatable term modelled after the name of the Muses. (...) Originally it was not confined to the art of pure sound we recognize today, or even to singing and playing as we know them. Instead, it shared in whatever governs knowledge and ability or capacity.*«³⁹ Kljub tem stališčem Schueller natančneje ne poskuša definirati, kakšna in v kakšnih odnosih do družbe, kulture in umetnostnih oblik naj bi *mousikē* pravzaprav bila. Temu dodajmo še zaznavo F. Dupont, ki sicer zagovarja stališče, da je bil osrednji razlog za razpad muzičnosti povezan z »aristotelskim« prodorom uporabe pisane besede,⁴⁰ a kljub temu v obrisih zaznava, da je morala biti muzična celostnost pravzaprav širša kot zgolj formalistični koncept glasbene odvisnosti od besede: »*Anacréon sans vin, sans lyre et sans amour devient une catégorie aristotélicienne, une suite imposée de brèves et de longues que personne n'entend: il a atteint le stade suprême de l'abstraction scolaire et de la culture froide.*«⁴¹ - Poudarek moj.

Iz vsega tega lahko povzamemo, da v okviru antičnih študijev sicer obstaja zavedanje o možnosti kontekstualne interpretacije razdružitve celostnosti *mousikē*, a da to ostaja le kot hipotetična možnost, ki kot enovit projekt še ni bila udejanjena. V Spariousovi opombi lahko

³⁸ Rowell (1983), str. 38: »*It is evident that music, if considered as »the art of the Muses,« claimed a wider territory than it does in modern civilization. It united verse, dancing, acting, ritual and liturgy, cosmic speculation, and other branches of learning with the art of sound.*«

³⁹ Schueller (1988), str. 5.

⁴⁰ Dupont (1994), str. 105: »*Aristote, au contraire, propose une technique pour fabriquer une parole décontextualisée, il élabore une doctrine de l'écriture sans lecture, en dehors de tout protocole énonciatif.*« Podobno stališče lahko posredno razberemo tudi v Svenbro (1993), str. 162-168, ko naj bi pojav tihega branja (nekje proti koncu 5. stoletja pr.n.št.) nakazoval nov odnos atenske kulture do »zvočnega« (in s tem posredno muzičnega) in »pisanega«. Povezanost med širjenjem pisane besede in »novo glasbo« vidi tudi Gentili (1984), str. 37: »*È significativo che il trionfo della nuova musica tra V e IV secolo coincide con il pieno affermarsi della scrittura e delle attività prosastiche sottoposte al controllo meditato dello scrittore.*«

⁴¹ Dupont (1994), str. 119.

»preberemo« splošno interpretativno frustracijo sodobnih antičnih študijev, ki so sicer kontekstualno že preinterpretirali razne umetnostne prakse (dramo, vazne podobe, maske, literarne žanre), govorijo o »*musical performances*«, ⁴² a nikoli natančno ne povedo, kakšna in kako je bila v vseh teh oblikah navzoča in uporabljena glasba. Pravzaprav se nihče resneje ne sprašuje, ali celostnost antične *mousikē* nemara ni bila umetnostni izraz, kjer se tri ključne izrazne entitete – glasba, beseda in ples – ne bi združevale v neki formalistični odvisnosti, ampak da je šlo za kontekstualno povezanost, kjer bi bile te tri umetnostne prakse povezane tako z mitološkim, kot tudi ritualnim in ideološkim kontekstom, v katerem so se znašle v določeni umetnostno-komunikacijski formi.

Morda se je tako zastavljenemu koncipiranju kontekstualne povezanosti različnih kulturnih praks v enoten semiotični kod v svojem delu najbolj približal Claude Calame in sicer s svojimi interpretativnimi iskanji semiotičnega pomena poetskega govora, erotike in vloge zborov v kontekstu antične družbe, ⁴³ s katerimi kaže, kako je neka kulturna praksa kot del celostne (ne zgolj glasbene) *mousikē* funkcionirala kot institucija emocionalne, intelektualne, moralne in estetske participacije antičnega državljana. C. Calame daje slutiti, kako je bila (kontekstualno in ne oblikovno) morda pojmovana tudi celostnost antične *mousikē*. Calame se sicer z glasbo neposredno ne ukvarja, a njegova argumentacijska shema sugerira, katere vidike moremo in moramo upoštevati pri obravnavi umetnostnih praks antične grške kulture.

Literatura

Abert, H. (1899). *Die Lehre vom Ethos in der Griechischen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Anderson, W.D. (1973). Word-Accent and melody in Ancient Greek Musical Texts. *Journal of Music Theory*, 17, 2, 186-203.

Anderson, W.D. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.

Blaukopf, K. (1993). *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Studia Humanitatis (original izšel v nemškem jeziku 1982).

⁴² Glej uvodni tekst k zbornikom Winkler & Zeitlin (1990), Edmunds & Wallace (1997), Goldhill & Osborne (1999). O uporabi podobe Lissarrague (1987, 1990); Frontisi-Ducroux (1995).

⁴³ V mislih imam predvsem njegove tri monografije Calame (1992, 1995, 1997a, 1997b). Lonsdale (1993), str. xvii, zapiše: »Cl. Calame, who opened up the study of musical culture by applying an anthropological approach to a textual study of Alcman.«

- Calame, C. (1992). *I Greci e l'eros: Simboli, pratiche e luoghi*. Roma-Bari: Laterza (angleški prevod *The Poetics of Eros in Ancient Greece* izšel 1999).
- Calame, C. (1995). *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press (francoski izvirnik *Le récit en Grèce ancienne* izšel 1986).
- Calame, C. (1997a). *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. Lanham: Rowman & Littlefield (francoski izvirnik *Les chœurs de jeunes filles en Grèce Archaique* izšel 1977).
- Calame, C. (1997b). L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque. *Kernos*, 10, 111-133.
- Comotti, G. (1989). Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 32, 91-108.
- Dupont, F. (1994). *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*. Pariz: La Découverte.
- Edmunds, L. & Wallace, R.W., ur. (1997). *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Emmanuel, M. (1987). *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Ženeva-Pariz: Slatkine Reprints.
- Frontisi-Ducroux, F. (1995). *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Pariz: Flammarion.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Rim: Editori Laterza.
- Georgiades, T. (1982). *Music and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golden, M. & Toohey, P., ur. (1997). *Inventing Ancient Culture. Historicism, Periodization and the Ancient World*. London & New York: Routledge.
- Goldhill, S. & Osborne, R., ur. (1999). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gründer, K., ur. (1969). *Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie«*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Henderson, I. (1957). I: Ancient and Oriental Music. E.Wellesz, ur., *The New Oxford History of Music*. Oxford:
- Landels, J.G. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge.
- Lissarrague, F. (1987). *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Pariz: Adam Biro.

- Lissarrague, F. (1990). *Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery*. V: Murray (1990).
- Roszbach, A. & Westphal, R. (1885). *Theorie der Musischen Künste der Hellenen. Griechische Harmonik und Melopoeie*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Rousseau, J.-J. (1999). *Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Krtina.
- Rowell, L. (1983). *Thinking about Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Schueller, H.M. (1988). *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.
- Spariosu, M. (1991). *God of many Names*. Athens: University of Georgia.
- Starobinski, J. (1999). *Spremna beseda*. V: J.-J. Rousseau, *Esej o izvoru jezikov v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Krtina.
- Storr, A. (1992). *Music and the Mind*. New York: Ballantine Books.
- Svenbro, J. (1993). *Phrasikleia : an anthropology of reading in ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vrečko, J. (1994). *Ep in Tragedija*. Maribor: Obzorja.
- Wagner, R. (1872). *An Friedrich Nietzsche*. Odprto pismo v *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* z dne 23. junija, 1872.
- West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Westphal, R. (1883). *Die Musik des griechisch Alterthumes nach den alten Quellen neu bearbeitet*. Leipzig.
- Wilamowitz-Möllendorf von, U. (1872a). *Zukunftsphilologie! Eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches »geburt der tragödie«*. Berlin: Gebrüder Borntraeger.
- Wilamowitz-Möllendorf von, U. (1872b). *Afterphilologie. Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner*. Leipzig: Verlag von E.W.Fritsch.
- Winkler, J.J. & Zeitlin, F. ur. (1990). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.
- Wörner, K.H. (1992). *Zgodovina glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Arnfried Edler

Klavirska glasba od 1830 do 1920*

Glasbene zvrsti v klavirski glasbi

Prelom epohe okoli 1830 označuje kriza klavirske sonate. Le-to naznanja že od leta 1807 vedno večji pomen klavirske miniature. V istem času, ko je glasbena teorija že skušala s sistematično predstavitvijo določiti pojem sonate (Reicha, *Traité de haute composition musicale*, P. 1824-1826; J. B. H. Birnbach, *Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung*, v: Berliner Allgemeine Mus. Ztg. 4, 1827; A. B. Marx, *Die Lehre von der mus. Komposition, praktisch-theoretisch*, 4 zv., Lpz. 1837-1847; Czerny, *School of Practical Composition* op. 600, 3 zv., L. 1848), so skladatelji razglasili pojem za nominalizem: »Tako so pisali sonate ali fantazije (kar pove že samo ime) [...]« (Schumann 1839; *Gesammelte Schriften*; izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 395). Sonato, kot jo je utemeljil Beethoven, so v poznem 19. stoletju tako v vzhodni in zahodni ter južni Evropi občutili kot utelešenje nemške glasbe in z njo povezane »filozofske« miselnosti, kar je pogosto izzvalo močan čustveni odziv za ali proti. Namesto sonate je postala klavirska miniatura tista zvrst, ki je oblikovala repertoar. Plesi in variacije so bili vedno pogostejši v salonski glasbi, ki je po eni strani prispevala k umetniški glasbi, obenem pa je salonska glasba predstavljala vedno večji izziv umetniški. Tedanja estetska zahteva je terjala diferenciacijo lirske klavirske miniature. To se zgledno kaže v Schumannovih klavirskih delih: v opusih 1–23 se razen pri sonatah naslov ne ponovi; na mesto starejših oznak *Tonstück*, *Pièce caractéristique* itd., ki so bile večinoma prevzete iz salonske glasbe, nastopijo individualni iz literature prevzeti in delno novo izoblikovani naslovi kot: *Fantasiestück* (op. 12 in 111), *Humoreske* (op. 20), *Novellette* (op. 21), (*Kinder-*, *Wald-*) *Szene* (op. 15 in op. 82), *Skizze* (op. 58); tudi plesni stavki so postali individualizirani: valček, poloneza itd. označeni kot *Papillons* (op. 2), *Carnaval* (op. 9), *Davidsbündlertänze* (op. 6), *Ballszenen* (op. 109). Individualizirani naslovi so po eni strani usmerjali pozornost na posamezno delo; zato se je zrahljal pojem zvrsti, saj so se skladbe nagibale k enkratnosti–neponovljivosti, s čimer je naraščala njihova estetska vrednost. Po drugi strani pa predstavljajo individualizirani naslovi reakcijo na monotonijo serijsko enakih salonskih skladb. Pri Lisztu je bila povezava z literaturo še ožja: naslovi kot *Album*

* Prevedeno po Arnfried Edler, »Klaviermusik für zwei Hände«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 5, Kassel, Bärenreiter 1996, str. 382-388.

d'un voyageur, Années de pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses se neposredno sklicujejo na literarna dela Rousseauja, Lamartina in Byrona. Tipi zvrsti, kot denimo samostojni rondo, pa so postali bolj zapleteni. Chopin je diferenciral zvrst tako, da je poudaril družbeni značaj svoje glasbe: na raven umetniškega je postavil poljske nacionalne plese (občasno tudi tarantele in ekoseze) in iz literature v glasbo prenesel balado kot arhaično epsko-lirsko-dramsko pesniško obliko, namenjeno družabnemu izvajanju. Po drugi plati se je Chopin navezal na salonski družbi dobro znane tipe zvrsti, kot so rondo, preludij, fantazija, scherzo, in na v 19. stoletju novo nastale impromptu, nokturno, barkarolo, berakuzo in valček, z namenom, da bi jih bolj ali manj individualiziral in med seboj celo združeval (op. 5, 44, 61, 66).

Mendelssohn je *Lieder ohne Worte* (1830-1845) oblikoval v nasprotju s tendencami literariziranja: skladatelj ni zaupal besedam, ker »beseda ne pomeni vsakemu isto; le glasba lahko pove isto, zbudi isti občutek – občutek, ki pa ne izgovarja istih besed« (Mendelssohnovo pismo, 15. 10. 1842; citat iz *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*; izd. P. in C. Mendelssohn Bartholdy, Lpz. 1863, str. 346). Po eni strani se ta zvrst, h kateri je tudi W. Taubert prispeval svoje *Minnelieder an die Gelibte* op. 16, navezuje na pesmi iz 18. stol. namenjene klavirskemu izvajanju; na drugi strani pa je Mendelssohn predelal določene tipe klavirskih miniatur (kot so etude in manjše skladbe njegovega učitelja, Clementijevega učenca Bergerja ter Cramerja in Steibelta) in oblikoval nove glasbene tipe zvrsti, kot je *Venezianische Gondellied* op. 19, št. 6, ki je našla nadaljnjo razširitev v barkaroli.

Etuda se je v 19. stoletju približala središču klavirskih zvrsti. Od druge polovice 18. stoletja je izraz kot sopomenka capricciu označeval tehnične vaje (predvsem za violino); *Essercizi* D. Scarlattija iz leta 1738 predstavljajo prehod od starejše klavirske vaje k novejši etudi. Zlasti pod vplivom pariškega konservatorija, ustanovljenega leta 1795, se je pojem etude utrdil kot oznaka za zbirko, katere posamezne skladbe so bile označene z *exercices* (Cramer, *Étude pour le pianoforte en 42 exercices*, 2 dela, 1804, 1810; Steibelt, *Étude pour le pianoforte contenant 50 exercices* [...] op. 78, 1805; Clementi, *Gradus ad Parnassum*, 1817, 1819, 1825/26; Liszt, *Études d'exécution transcendante*, prva verzija 1826, revizija 1838, končna verzija 1851). Etuda se je kot pojem za posamezno skladbo prvič udomačila okrog leta 1820 (Berger op. 12, 1820). Chopinova opusa 10 in 25 sta oblikovala zvrst velike koncertne etude, ki jo je skladatelj razširil tako v tehničnem merilu takratnega časa kot v mejah zvočnih in ekspresivnih možnosti izpopolnjenega inštrumenta. V tem smislu ni bila etuda le izvajalsko tehnična temveč tudi kompozicijsko-tehnična »vaja«. Meje med različnimi oblikami etud – v

nemščini pogosto imenovane tudi *Studie* – so bile zabrisane: raztezale so se od transkripcij (predvsem Paganinijeve capricce pri Schumannu, op. 3 in 10, in Lisztu v tridesetih letih 19. stol.) preko koncertantno-virtuoznih reprezentativnih del (Thalberg, op. 26, 38; Herz, op. 151, 152; R. Williams, op. 69; Kullak, op. 2, 121; M. Moszkowski, op. 24), preizkušanja novih inštrumentalnih tipov (Schumann, *Studien für den Pedal-Flügel* op. 56), povezovanja z drugimi tipi zvrsti, kot denimo valček (A. Dreyschock, *7 Exercices de bravoure en forme de valse* op. 1; Pixis, *Exercices en forme de valse*) ali variacija (npr. Schumann, *Symphonische Etüden* op. 13; Brahms, *28 Variationen über ein Thema von Paganini* op. 35), do karakternih del starejšega tipa (Cramer, *25 Études caractéristique* op. 70; Moscheles, *Charakteristische Studien* op. 95) in liričnih skladb (A. Henselt, op. 2, 5; Liszt, *Walderauschen, Gnomonreigen*; St. Heller, op. 29, 125; W. S. Bennett op. 6, 11, 26; C.-M. Stamaty, op. 11, 21, 33). Bizarnemu sinkretizmu zvrsti je sledil C. V. Alkan (pravzaprav Morhange-Alkan) v opusih 35 in 39 *12 Etudes dans les tons majeurs oz. minors*, v katerih je tri uvodne karakterne skladbe povezal s štiristavčno *Simfonijo* in petstavčnim *Koncertom*. Skrajno stopnjevanje eksperimentalno usmerjene etude iztekajoče se dobe se kaže v etudah Skrjabina, ki so osrediščene na kompozicijske probleme (op. 8 [1895], 65 [1911/12]), Szymanowskega (op. 4 [1902], 33 [1916]), Debussyja (1915) in Rahmaninova (*Études-tableaux* op. 33 [1911], 39 [1916/17]).

Že od konca 18. stoletja je naraščajoči interes za historično glasbo in zlasti glasbo J. S. Bacha povzročil v 20-tih letih 19. stol. povečano vključevanje fuge v aktualne zvrsti klavirske glasbe (Beethoven, Clementi, Hummel in A. S. A. Klengel). Fuga, prevladujoča oblika v Lepzigu, Bachovem mestu službovanja (Mendelssohn, op. 35; Schumann, op. 72), je bila - kot izraz karakterne skladbe z večjo estetsko zahtevo (po Schumannovi izjavi bi morala zveneti kot Straussov valček [*Gesammelte Schriften*, izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 253]) - v 30-tih letih 19. stol. vključena v repertoar klavirske glasbe. Poleg tega so se v celotnem slogovnem obdobju, vse tja do poskusov pedalnega klavirja (Schumann, Liszt, Alkan, A. K. Ljadov, A. S. Arenski), vedno bolj širili kanonski in fugatni načini pisanja. Vzoru Rimskega-Korsakova so ob koncu 19. stol. s klavirsko fugo in kanonskimi formami sledili ruski in baltski skladatelji (Ljadov, Arenski, S. I. Tanejev, M. K. Čiurlionis). Zelo priljubljen je bil ciklus preludij – fuga, ki ga je po Bachovem vzoru v op. 35 (med drugim tudi C. Schumann op. 16, Reinecke op. 65, Saint-Saëns op. 99, Rubinstein op. 53, Glazunov op. 62 in 101, Reger op. 99) ponovno vpeljal Mendelssohn; omenjeni ciklus je leta 1884 razširil C. Franck v *Prélude, chorale et fugue*.

Samostojni preludij je bil že od 18. stol. soroden toccati oz. capricciu in obliki *exercizio*. V 19. stol. so skladatelji pod vplivom Bachovega *Dobro uglašnega klavirja* nadaljevali s pisanjem preludijev: najprej Clementi (*Préludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs*, 1790) in njegov učenc Ries (op. 60), nato Kalkbrenner (*24 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 88, okrog 1820) in Moscheles. Mozartov učenec Hummel je že leta 1815 objavil *Préludes dans les tons majeurs et mineurs* op. 67. Izhajajoč iz te tradicije je Chopin s svojimi *24 Preludes* op. 28 (1839) postavil model »miniaturnih etud«, po tonovskih načinih razporejenih skladb, s pretehtanim razmerjem med ekspresijo in virtuoznostjo. Do zgodnjega 20. stol. so temu primeru z veliko raznolikostjo v slogovnih in izraznih odtenkih sledili T. F. Kirchner, S. Heller, J. Rheinberger, Rubinstein, Cui, Ljadov, Tanejev, S. M. Ljapunov, Arenski, Skrijabin, Rahmaninov, Čiurlionis, Szymanovsky, C. V. Stanford, F. Delius, Fauré in Debussy.

Okoli 1830 so estetski kriteriji lirske miniature vplivali tudi na variacije. Po Schumannovem mnenju (1836) naj bi se sijajna doba variacije počasi zaključevala in pripravljala mesto capricciu (*Gesammelte Schriften*; izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 219). Že leta 1831 je v recenziji Chopinovi variacij na Mozartovo temo *La ci darem la mano* op. 2 (1827) poskušal posamezne variacije interpretirati v smislu govorečih značajev. »Variacije naj bi gradile celoto [...], ki ima svoje središče v temi (zato lahko le-to včasih postavimo na sredo in na konec)« (Schumann 1839; *Gesammelte Schriften*; izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 222). Prevzete teme (namenoma takšne iz oper) so skladatelji vedno redkeje uporabljali, srečamo pa jih v salonski glasbi. Po *Abegg-Variationen* op. 1 (1829/30) se pri Schumannu »čisti«, samostojni variacijski cikel ne pojavlja več: pri op. 5 gre za impromptuje, povezane z ostinatnimi variacijami; v op. 13 (*Symphonische Etuden*, 1834/35) skuša oblikovati variacije kot »simfonične« etude; ciklični koncept slednjih je bil, kot kažejo različni stadiji vse do zadnje verzije 1852, zelo spremenljiv. Variacijski princip vpliva subtilno na večino klavirskih ciklov, nazadnje v *Gesängen der Frühe* op. 133 (1853). Tudi Mendelssohnove poznejše *Variations sérieuses* op. 54 (1841) – kot tudi op. 82 in 83 – kažejo značilnosti ciklične ureditve in podrobne karakterizacije. Po Schumannovem zgledu sta v 50-tih letih 19. stol. nastala Hillerjev (op. 57) in Volkmannov (op. 26) variacijski cikel. Volkmannove variacije na Händlovo temo so bile povod za Hanslickovo opozorilo na nevarnost prevelikega odmika od teme, saj ta v ekstremni svobodi grozi najnovejši variaciji. Nekatero variacije so postale zbirke prikritih citatov in namigovanj, tako se je Brahms v op. 9 skliceval na C. in R. Schumanna ali Heller v op. 130 in 133 na Beethovna in v op. 142 na Schumanna. Brahms, ki je le v svojih zgodnjih letih pisal variacije za klavir, je zvrst

razrešil ozkih vezi z lirsko miniaturo in ji, upoštevajoč pri tem Hanslickovo svarilo, zavestno vrnil nazaj identiteto ostinatne melodije (kot oblikotvorne prvine). Tako je pri Variacijah na Händlovo temo op. 24 (1861) posegel po Beethovnovih Eroica Variacijah op. 35, pri Variacijah na Paganinijevo temo op. 35 (1862/63) pa nasprotno po Schumannovih variacijah (ostinato, spoj variacije in etude). Po Brahmsovem vzoru sta predvsem W. R. Berger (op. 91, 1904) in Reger (Variacije na Bachovo temo op. 81, 1904; Variacije na Telemannovo temo op. 134, 1914), da bi dosegla še mogočnejše stopnjevanje, skušala kot finalni stavek variacij uporabiti fugo; medtem ko se je Busoni v poznejšem delu *Étude en forme de variations* op. 17 (1884) že v samem naslovu navezal na Schumannov op. 13 (*12 Etudes Symphoniques*). Tudi v Franciji (Bizet, op. 3, 1868; Fauré, op. 73, 1895; Dukas, Variacije na Rameauovo temo, 1901/02) in vzhodni Evropi (Dvořák, op. 36, 1876; Rubinstein, op. 88, 1871; Čajkovski, op. 19, 1873; V. Novak, oOp., 1893; Ljadov, op. 35, 1894, op. 52, 1901; Glazunov, op. 72, 1900; Cui, op. 61, 1901; Rahmaninov, op. 22, 1902/03, op. 42, 1931) so se variacije nanašale, eksplicitno ali v širšem smislu, na Schumannov variacijski koncept.

Ples je v 19. stol. doživel renesanso. S tradicijo suite, ki se je končala okoli 1750, ga ne povezuje nič več, sicer pa se je v drugi polovici stoletja delno navezoval nanjo v historičnem smislu (Reinecke, op. 169 in 173; E. MacDowell, op. 10 in 14, 1880/1882, Borodin, *Petite suite*, 1885; Saint-Saëns, op. 90, 1922). Poloneza, ki je bila v drugi polovici 18. stol. poleg menueta zelo razširjen klavirski ples, je služila kot izhodišče za nov začetek, povezan z vdorom nacionalnega v glasbo na začetku 19. stoletja. Poleg Beethovnovih in Webrovih velikih koncertnih polonez so poljski skladatelji, kot so M. K. Ogiński, M. A. Szymanowska in K. K. Kurpiński, pripravljali teren za razcvet tega in drugih plesov (predvsem mazurke) pri Chopinu in njegovih vzornikih vse do zgodnjega 20. stol. Tudi plesi drugih narodov (tarantella, saltarello, fandango, bolero, habanera, jota aragonesa, cšardás, polka, furiant, nordijski springtanz) so vstopili v svet klavirske glasbe; v poznem 19. stol. so skladatelji plese opazno individualizirali in jih pogosto označevali le z madžarski, slovanski, češki, moravski, norveški itd. plesi ali pa so jih imenovali le kmečki plesi. Valček dolguje svojo vključitev v zvrst klavirske glasbe okoli leta 1800 in še bolj intenzivno po Dunajskem kongresu (1814/14) manj nacionalni in bolj družbeni diferenciaciji. Na takrat značilno diskrepanco med umetniško in salonsko glasbo je izrecno opozarjal ples prav na ta način, da jo je skušal premostiti.

V 19. stoletju je obstajalo ozko sorodstvo med variacijo in operno fantazijo; slednjo so v Parizu med 1830 in 1850 za lastne nastope utemeljili klavirski virtuozni (pred vsem Kalkbrenner, Herz, Hüntten, Döhler,

Thalberg, Liszt). Operne fantazije so bile večinoma sestavljene iz variacij, ki so bile uvedene ali med seboj povezane z odseki, polnimi floskul in pasaž. Od pomembnejših skladateljev in virtuozov je bil Liszt edini, ki se je intenzivno ukvarjal s to zvrstjo in jo skušal povzdigniti na višjo umetniško raven. Liszt je motivično-tematski koncept sonate povezal z operno fantazijo ter skušal glasbeno dramsko delo zajeti v njegovih bistvenih strukturalnih prvinah in s pomočjo elementov, ki jih je sam skomponiral, oblikovati samostojni opus. Operna fantazija, spričo katere raznolikost oznak, kot so *Paraphrase*, *Reminiscences*, *Caprice*, *Transcription*, *Improvisation*, kaže na diferencirane možnosti oblikovanja, je postala na ta način pianistična interpretacija opere, ki je povsem samostojno poudarila določene aspekte odrskega dela, nekatere razvijala naprej, druge pa zanemarila. Istočasno so skladatelji skušali v operni fantaziji na temelju zunajglasbene vsebine razviti veliko inštrumentalno obliko, ki ne bi imela več opore v sonatnem stavku. Zvrst je do te mere učinkovala na Lisztovo celotno glasbeno mišljenje, da je dosegla vrhunec v njegovih simfoničnih pesnitvah. Pri Busoniju, ki je visoko cenil Lisztove operne fantazije, je mogoče najti preoblikovano (Lisztovo) idejo še v *Fantasii contrappuntistici* (1910/1912). Tu je skladatelj združil variacije na temo »*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*« s četverno fugo, ki prevzema različno gradivo iz dela *Kunst der Fuge* J. S. Bacha.

Ideja glasbenih reminiscenc (kolažna sestavljenka raznolikih elementov) se ni nič manj nanašala na doživetje opernih izvedb kot na doživetje skladateljevih popotovanj: svojo vsebino črpajo v enaki meri tako iz opere kot iz folklore. To povezuje Lisztove operne fantazije z njegovimi madžarskimi rapsodijami, v katerih uporablja glasbeno gradivo ciganskih melodij. Slednje je Liszt imel za del imaginarnega madžarskega »ljudskega epa«. Lisztova dela so izzvala poplavo rapsodij oz. fantazij za klavir in druge zasedbe na ljudske melodije različnih regij in narodov.

Meje med lirsko miniaturo in sonato so bile povsem zabrisane: Schumann je imel Schubertovi zbirki impromptujev D 899 in 935 za prikrite sonate, obratno pa je občutil Chopinovo Sonato b-mol op. 35 (1837/1839) kot kapriciozno sestavljenko štirih samostojnih skladb (*Gesammelte Schriften*; izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 372 in zv. 2, Lpz. 1914, str. 13), kar pa v določenem obsegu velja tudi za njegove lastne sonate op. 11 (1835) in 22 (1838/39). Pri sonati op. 14 (1836) je Schumann dopustil založniku izbiro naslova *Concert sans orchestre* in tako naletel na ostro kritiko Moschelesa in Liszta. Opus 17 (1836) je prvotno koncipiral kot veliko sonato s tremi programsko naslovljenimi stavki v spomin na Beethovna. Schumannova skladba *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 bi se prvotno morala imenovati

velika romantična sonata, vendar je skladatelj delo preimenoval v *fantazijske slike*. Verjetno je najbolj drzno sintezo lirske miniature in sonate ter njunega radikalnega postavljanja pod vprašaj uresničil Schumann v *Humoreske* op. 20 (1839). S Schumannovim mnenjem o zaključku zgodovinskega razvoja sonate se niso vsi strinjali. Na eni strani je Liszt tako v *Fantasi quasi sonati Après une lecture de Dante* (1849) iz zbirke *Années de pèlerinage* kot v *Sonati v h-molu* razvil popolnoma nov, v prihodnost zazrt tip sonate, ki je v enem stavku združeval obliko sonatnega stavka in sonatnega ciklusa. Tak tip je s spremenjenimi formalnimi in vsebinskimi znamenji od Sonate št. 4 op. 30 (1903) naprej prevzel Skrjabin ter ga privedel do leta 1912/13 na meje tonalnosti. Po drugi strani je tradicionalna večstavčna klavirska sonata ali vsaj en stavek v obliki sonatnega stavka v veliki meri veljal za neobhodno potrebno poizkusno skladbo, s katero se je pogosto začela skladateljska kariera, včasih pa je obvladovala kar celoten skladateljski opus (A. P. F. Boëly, Franck, Stamaty, Bennett, Brahms, Balakirev, Čajkovski, Rahmaninov, Medtner, Chausson, d'Indy, Dukas, S. Karg-Elert, A. Berg, E. W. Korngold).

Oblikovna raznolikost in nestanovitnost lirske miniature je občutna v primerjavi z ostalimi zvrstmi: sega vse od Schumannovega op. 9 *Scènes mignonnes* do k velikim sonatam usmerjenih oblikovnih konceptov pri Lisztu (*La Vallée d'Oberman* iz *Album d'un voyageur I*). Schumann je v op. 2, 4 in 9 preizkušal oblike »Momenta« ter jih pozneje zavrnil kot preveč »rapsodične« (*Gesammelte Schriften*; izd. M. K. Kreisig, zv. 1, Lpz. 1914, str. 484). Skozi celotno stoletje naprej ponovno srečamo tovrstne skladbe, vendar pogosto imenovane *Pièces fugitives*. Problem ciklične enotnosti je Schumanna vodil do vključitve deloma zagonetnih glasbenih in zunajglasbenih motivov (npr. *Sphinx* v op. 9) in delu imanentnih kot tudi delo transcendirajočih citatov. Literarne zvrsti romana, pripovedi in balade so dobile tako oblikovne kot vsebinske funkcije modelov in so porajale nove tipe klavirskih miniatur, kot so: rapsodija (Tomašek, op. 40, 41, 1810, op. 110, brez letnice; A. Schmitt, *Rhapsodien in Übungen* op. 62. ca. 1830/1840; Henselt op. 4, ca. 1838; Liszt; *Madžarske rapsodije*, 1846; Dreyschock, op. 37-40, 46, 98, ca. 1845-1860; Smetana, op. 54, 1849; Brahms, op. 79, 1880; Dohnányi, op. 11, 1902/03), balada (Chopin, op. 23, 1835; C. Schumann, op. 6, 1836; Henselt, op. 31, ca. 1850-1860; Kullak, op. 54, okoli 1850; Brahms, op. 10, 1854, op. 118,3, 1892; Smetana, op. 13, 1858; A. Jaëll, Dve baladi op. 88, ca. 1858/59; Dvořak, op. 85,5: *Selská balada*, 1889; Grieg, op. 24, 1875/76; Scharwenka, op. 85, okoli 1910; Novák, op. 2, 1893) in noveleta (Schumann, op. 21, 1838; C. Gurlitt, op. 148, ca. 1880-1890; L. Ehlert, op. 24, okoli 1855; Joh. P. E. Hartmann, op. 55b, 1855, op. 65, 1866;

Rubinstein, op. 118,3, 1894; Glazunov, op. 22,2, 1889; Rimski-Korsakov, op. 11, 1876/77; Ljadov, op. 20, 1889; Balakirev, brez opusa, 1906).

Tudi Schumannove *Kinderszenen* op. 15 (1838), ki predstavljajo hrepeneč pogled odraslih na otroški svet, so se dotaknile za nadaljnje 19 stol. pomembne teme, ki je kmalu spodbudila še druge skladatelje (Heller, op. 124, 1886; Kullak, op. 62, okoli 1850, op. 81, okoli 1857; T. F. Kirchner, op. 56, 1881, op. 88, 1899; M. Mosonyi, brez op., 1859/60; Čajkovski, op. 39; 1878; Fr. V. L. Norman, op. 47, 1887; P. Juon, op. 38, 1907; Novák, op. 55, 1920). Schumannovo poznejše klavirsko delo *Album für die Jugend* op. 68 (1848) omenjeno temo sicer vključuje, vendar skladatelj izpostavi didaktični pomen zbirke.

V drugi polovici stoletja je postal problem poduhovljenja v smislu preseganja »materialne« virtuoznosti razširjen program; še posebej odkar ga je A. Kullak obravnaval v *Die Ästhetik des Klavierspiels* (1861). Utelešenje prizadevanja za konstruktivno skladičenje in v vsakem trenutku z imanento glasbenimi dogodki bogat klavirski stavek je Brahmsov kompozicijski način. Če se je v baladah op. 10 (1854) še deloma navezoval na spevno folklorističen izraz Mendelssohna in Gadea, pa je v op. 76 (1878), 79 (1879), 116, 117, 118 in 119 (1892) popeljal lirsko miniaturo na področje skrajne lirične koncentracije, kar se mu je poprej morda zdelo primerno le za sonatna in fugatna dela. Bolj kot Regerjevimi klavirskimi delom – ki le v naslovu (*Intermezzi*) op. 45 (1900) opozorijo na Brahmsov op. 117 – je notranja sorodnost lirične koncentracije bližja Schönbergovim *3 Klavierstücken* op. 11 (1909): št. 1 in 2 nakazujeta Brahmsov poznejši klavirski stavek, harmonsko obogaten s kvartnimi akordi; št. 3 se izmika formalnemu shematizmu in naj bi predstavljala neposreden, popredmeteni izraz v smislu ekspresionistične teorije; značilne so skrajno kontrastne stavčne cone (R. Brinkmann 1969). Tako tu kot v *6 kleinen Klavierstücken* op. 9 (1911), ki slonijo na gesti ganljivega utišanja, se izvrši predvsem razkroj dur-mol tonalitete.

Francoska glasba druge polovice 19. stoletja se prav tako razlikuje od glasbe prve polovice 19. stoletja po spremenjenem stališču do virtuoznosti, ki pa jo vendarle še vedno visoko vrednoti. Pianistična, četudi ne kompozicijsko-estetska orientacijska točka je ostal, tudi po svojem odhodu iz Pariza, Liszt. Čeprav nič več Meka mednarodne pianistike, je prestolnica ohranila – vključno z izjemami kot je bil ekscentrik Alkan – elegantno in vselej družbeno distancirano stališče, ki je že Chopina ločevalo od Schumanna in Gustava Flauberta označevalo kot »*impassibilité*«. V klavirskih delih Saint-Saënsa, katerega učitelj Stamaty je bil Schumannov občudovalec, je dominiral ta ton, obogaten z različnimi značilnimi prvinami od Bachovih figuracij do orientalskih melizmov. C. Franck, ki je začel kot salonski skladatelj, je v svojih zrelih

klavirskih delih (*Prélude, chorale et fuge*, 1884; *Prélude, aria et final*, 1886/87) vpeljal neobičajno orkestralno in orgelsko zvočnost kot tudi po Wagnerjevem vzoru subtilno, kromatično harmonijo. Tudi Franckovi učenci (E. Chausson, C. Bordes, G. Pierné) z d'Indyjem na čelu so imeli okrog leta 1900 velik vpliv na francosko klavirsko glasbo. Nasprotno pa je francoski wagnerizem povzročil v smislu občasne ironične distance nenavaden nasprotujoč učinek, predvsem pri Chabrierju (*Pièce pittoresques*, 1881) kot tudi spreminjajočem se Satieju, neposrednem predhodniku glasbenih simbolistov, nadrealistov in dadaistov (*Gymnopédies*, 1888; *Pièces froides*, 1897; *Nouvelles pièces froides*, 1910; *Sonatine bureaucratique*, 1917).

Medtem ko je Saint-Saënsov učenec Fauré s skladbami *Ballade* (op. 19, 1879, orig. za klavir solo, koncertantna verzija 1881), *Nocturnes*, *Barcarolles* (ca. 1875-1915), *Impromptus* (1881-1909) in *Valses-Caprices* (1883-1894) razgrnil Chopinove tipe zvrsti v njihovi najsubtilnejši podobi iztekajoče se epohe, pa je njegov učenec Ravel prišel do popolnoma novega koncepta klavirskega stavka. Ravelova klavirska dela, ki se zaključujejo že z *Le tombeau de Couperin* (1917), predstavljajo poslednji vzpon in zaključek klavirske virtuoznosti 19. stoletja. Naslov zgodnjega Ravelovega dela za dva klavirja opozarja na intenco slišanja klavirske glasbe: *Sites auriculaires* (1895-1897) – estetsko stanje, pri katerem je uho odprto za dražljaje figuracij in ploskve izoliranih non- in undecimakordov, ki so na tem, da se izločijo iz ciljno usmerjene harmonske funkcionalnosti in postanejo kot barve in gibanja narave ter mitično-simbolične oblike popredmetene (kot voda [*Jeux d'eau*, 1901] ali fantazmagorije noči [*Noctuelles* iz: *Miroirs*, 1905; *Gaspard de la nuit*, 1908]). Debussy je šel pri prevzemanju harmonsko nefunkcionalnih elementov, kot so celotonska lestvica, kvartni akordi, miksture itd. (*Pour le piano*, 1901), v razkroju melodike v deloma eksotične, deloma na J. S. Bacha in claveciniste spominjajoče arabeske (*Estampes*, 1903), v zvočnih nitih, svobodi takta, ritmičnih poljih in stanjih, ki se med seboj razlikujejo z različno gostoto zvočnih dogodkov (*Préludes* I, II, 1910, 1913), preko Ravelove funkcionalni harmoniji zavezane tonalitete. Skrajno kapriciozna naslova *Images* (1905/1907) in *Préludes* se popredmetita v *12 Études* (1914/15), v materialu zvezanih indikacijah. Tako kot »*Musiques stationnaires et même stagnantes, mais non point statiques*« (V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, P. 1961, str. 27) odklanjajo klavirska dela Debussyja in Ravela princip razvoja ter se upirajo vsaki organizaciji, ki temelji na sonatnih principih; v tem oziru perfektno uresničujejo idejo zvrsti lirskih klavirskih del.

prevedla Katarina Bogunović

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

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