



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

24

2006

**BILTEN**



# Kazalo

## RECENZIJE, POROČILA...

Občni zbor Slovenskega muzikološkega društva, okrogla miza in koncert s podelitvijo bienalnih Mantuanijevega priznanja in nagrade.....	4
Programska zasnova revije <i>Glasba – Muzikološki bilten</i> .....	11

## TRIVIA

The magic voice of Miss Mysterious (Katarina Bogunović Hočevar).....	14
Pod velikim platnom (Jana Kastelic).....	21

## ČLANKI, PREVODI...

Hugo Wolf in Herbert von Karajan, potomca družine Lavtižar (Branka Lapajne).....	31
Metodologija muzikološkega znanstveno-raziskovalnega dela? (Jernej Weiss).....	35

## Občni zbor Slovenskega muzikološkega društva, okrogla miza in koncert s podelitvijo bienalnih Mantuanijevega priznanja in nagrade

Ptujski grad, 15. 12. 2006

### Okrogla miza na temo glasbenega muzeja

Okroglo mizo je pripravila in vodila dr. Darja Koter iz Akademije za glasbo v Ljubljani, ostali udeleženci pa so bili mag. Simona Moličnik Šivic vodja glasbene zbirke v NUK-u, Aleš Arih iz Pokrajinskega muzeja na Ptuju, dr. Matjaž Barbo, predsednik Slovenskega muzikološkega društva, dr. Damjan Prelovšek iz Ministrstva za kulturo in dr. Metoda Kokole iz Muzikološkega inštituta ZRC SAZU.

Uvodoma je **Darja Kotar** predstavila temo pogovora: o zbiranju, raziskovanju in prezentiranju slovenske glasbene dediščine. K pogovoru so bili nato povabljeni ostali predavatelji za okroglo mizo, kasneje pa se je razvila še širša debata. Naslednji sinopsis predstavlja povzetek misli referentov in diskutantov v skrženi obliki:

**A. Arih:** Predstavil zbirko Pokrajinskega muzeja v Ptuju, njen pomen, ciljno publiko, sodelovanja z društvu, njeno priljubljenost.

**M. Kokole:** Dobrodošel bi bil slovenski glasbeni muzej in tu bi bil s strani Muzikološkega inštituta pri ustanavljanju takega muzeja dobrodošel strokovni nasvet v smislu, kaj uvrstiti v zbirko. Opozorila je, da je v Sloveniji poleg ptujskega muzeja še sedem spominskih sob skladateljev, kar naj bi bilo v evropskem okviru zelo pohvalno. Poleg velike Mantuanijeve razstave (ki je bila omenjena v predstavitvi Koterjeve kot zadnja glasbena razstava) pa je iz preteklega obdobja naštel še nekaj pomembnih glasbenih razstav.

**S. Moličnik Šivic:** Glasbena zbirka v NUK-u načrtno skrbi za zbiranje glasbenega gradiva; le tega je vedno več, vendar imajo premalo sodelavcev in slabe pogoje. V zbirki sledijo temu, kar se dogaja in zbira drugje, saj se vse gradivo ne steka v njihovo zbirko, seveda pa manjka marsikateri popis in za marsikatero gradivo podatki, kje se le-to nahaja. Zaključila je, da je glasbeni muzej kot inštitucija velik projekt tako vsebinsko kot tudi prostorsko. Predlagala je, da bi morale imeti

inštitucije, ki bi bile vključene v glasbeni muzej, skupni program; povezale bi se lahko že z podatkovnimi bazami.

**M. Barbo:** Že desetletja dosega slovenska muzikologija strokovne rezultate, vendar jih ne predstavlja navzven in pri projektu, kot je glasbeni muzej, ima SMD nalogo pomagati.

**D. Prelovšek:** Pravi, da ideja o takšnem muzeju ni neuresničljiva. Predlaga predstavitev tega materiala (glasbene dediščine) v Slovenskem etnografskem muzeju ali pa razmislje o virtualni in ne le fizični predstavitvi. Opozoril je, da predstavljajo muzeji ogromne stroške, kar pa ne pomeni, da tak muzej ne bi nekoč v prihodnosti obstajal. Prosil je za konkretnjšo predstavitev takšnega muzeja.

**D. Koter:** Muzej bi strokovno predstavljal in opozarjal na bogastvo slovenske glasbene dediščine, kajti kljub manjšim razstavam obsežnejše, celovitejše razstave ni.

**D. Prelovšek:** Predlagal je tudi možnost predstavitve tega gradiva znotraj Narodnega muzeja.

**S. Moličnik Šivic:** Naj se izdelata program za razstavo – morda znotraj Narodnega muzeja in se jo morda ponudi tudi v tujino.

**M. Kokole:** Razstavo je težko izvoziti v tujino; predlagala je, da bi se naredil korak v smeri virtualnega muzeja.

**»Mladi arhitekt«, ki skuša sam uresničiti zamisel glasbenega muzeja:** Predstavil je idejo, kako bi takšen muzej izgledal: v njem bi morala biti glasba prisotna slušno in ne samo v postavitvah, torej bi se morali v muzeju odvijati koncerti, delavnice, eksperimentalne dejavnosti.

**D. Prelovšek:** Pohvalil je izrečene ideje, vendar opozoril na finančni obseg takega muzeja (edina muzejska prostora v Sloveniji, ki se vzdržujeta brez državne pomoči, sta Blejski grad in Predjamski grad).

**Andreja Rihter:** Opozorila je, da je veliko gradiva na več mestih, pojavlja pa se problem s hranjenjem in raziskovanjem le tega. Muzejski festival bi bil dobra pot k muzejski ustanovi. (V Celju pripravljajo projekt o vseh zvrsteh glasbe.)

**M. Barbo:** Niti ideja o virtualnem muzeju niti o kustosu v Narodnem muzeju nista neizvedljivi. Opozarja, da je veliko stavb, ki bi se jih dalo

napolniti z glasbo in na dejavnost v takšnih stavbah (npr. gradovih) bi se dalo navezati tudi glasbeno muzejsko dejavnost.

**D. Prelovšek:** Opozoril je, da se v petnajstih letih ni gradila nobena muzejska stavba, da se je vedno dozidavalo že obstoječe, torej tudi za projekt glasbenega muzeja ni možnosti za novo stavbo.

**S. Moličnik Šivic:** Lahko bi bil to muzej, ki ponuja uporabno gradivo, lahko bi bila glasbena knjižnica.

**D. Prelovšek:** Predlagala je dejavnost v Narodnem muzeju.

**D. Koter:** Situacijo z muzejem je videla proti koncu pogovora bolj optimistično kot na začetku. Predlagala je čim bolj konkretne predloge glede muzeja.

**M. Kokole:** Postavila je vprašanje, če je možno postaviti kustosa v Narodnem muzeju.

**D. Prelovšek:** Podpira možnost, da pošlje SMD predlog za kustosa na Ministrstvo za kulturo, ampak ne more zagotoviti, da bi bilo to mesto financirano.

»**Mladi arhitekt**«: Muzeji v tujini niso več muzeji v starem pomenu, ampak živijo z mestom in ljudje živijo z njim.

**D. Prelovšek:** Možno je dobiti denar iz evropskih skladov, vendar manjkajo dobri projekti, ki bi zapolnili dejavnosti obstoječih (obnovljenih) stavb.

Ob koncu se je voditeljica **Darja Koter** sodelujočim zahvalila za konstruktiven pogovor.

**zapisala Urša Šivic**

## Mantuanijevo priznanje in nagrada za leto 2006

Mantuanijevo priznanje za leto 2006 za najvidnejši dosežek na področju muzikologije zadnjih dveh let prejme dr. Gregor Pompe za doktorsko disertacijo *Povednost glasbenega toka in postmodernizem*

Asist. dr. Gregor Pompe je eden najvidnejših mladih muzikologov. S svojo intelektualno širino in hkrati raznolikim področjem strokovnega interesa se v javnosti uveljavlja na eni strani kot poglobljen znanstvenik, na drugi pa kot pisec raznovrstnih privlačnih strokovnih in poljudnih spisov o glasbi.



Ob prvem študiju primerjalne književnosti in nemškega jezika na Filozofski fakulteti v Ljubljani se je vzporedno vse bolj posvečal tudi muzikologiji. Leta 2000 je tako diplomiral iz muzikologije in nemškega jezika s književnostjo. Za svoje diplomsko delo z naslovom *Racionalna serialna organizacija in naključje – enakost različnega* je prejel študentsko Prešernovo nagrado Filozofske fakultete. Dve leti pozneje je obranil

magistrsko nalogo z naslovom *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*. Ob tem od leta 2000 sodeluje na Filozofski fakulteti kot asistent, od leta 2005 pa hkrati predava zgodovino glasbe na Pedagoški fakulteti v Mariboru.

Že v času študija je dr. Pompe pričel s publicistično dejavnostjo in je svoje prispevke objavljal v različnih vidnejših slovenskih časnikih in revijah. Sodeluje s programom Ars Radia Slovenije, piše koncertne liste in je stalni glasbeni kritik časnika *Dnevnik*. Obenem je dejaven tudi kot skladatelj.

Njegov muzikološki interes je usmerjen zlasti v preučevanje sodobne slovenske in evropske glasbe, vprašanjem semantike glasbe in sodobnih kompozicijskih tehnik. Slednje je tudi osrednji predmet njegove doktorske disertacije z naslovom *Povednost glasbenega toka in postmodernizem*. V njej se dr. Pompe prvič na Slovenskem tako izčrpno posveča enemu temeljnih glasbeno ontoloških vprašanj povednosti glasbe. Slednjo povezuje z obravnavo glasbenega postmodernizma. Prek analize štirih izbranih postmodernističnih del Georga Crumba, Alfreda Šnitkeja, Petra Ruzicke in Lojzeta Lebiča potrjuje tezo, da je ena temeljnih značilnosti glasbenega postmodernizma poudarjena semantičnost glasbe. V svoji disertaciji se po korakih loteva izčrpane analize začrtane teme: od

obravnave glasbene semantičnosti v prvem delu, do razčlemb postmodernizma v drugem in analize izbranih vzorčnih del v tretjem. Pri tem velja poudariti, da je Pompetova analiza glasbene semantičnosti ter postmodernizma v poglobljenosti obravnave, metodološki izviranosti in konsistentnosti ter fenomenološki sistematičnosti pionirsko raziskovalno delo, ki razširja zorni kot slovenske muzikologije na področja, ki doslej še niso bila deležna take pozornosti.

V tem smislu velja razumeti poseben pomen Pompetove disertacije za širši strokovni prostor, zato mu Slovensko muzikološko društvo za doktorsko disertacijo *Povednost glasbenega toka in postmodernizem* podeljuje Mantuanijevo priznanje za leto 2006.

Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo prejme zasl. prof. dr. Primož Kuret
--

Zasl. prof. dr. Primož Kuret je muzikolog in dolgoletni profesor svetovne in slovenske zgodovine glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. V svojem tridesetletnem znanstveno-raziskovalnem delovanju izkazuje odlične in bogate rezultate, s katerimi je tehtno prispeval k razvoju slovenske muzikološke znanosti. V njegovi bogati bibliografiji zasledimo mednarodno odmevne monografije, prevode knjig, znanstvene razprave, številne prispevke na domačih in mednarodnih muzikoloških simpozijih, gostovanja na tujih univerzah, eseje, enciklopedična in leksikalna gesla, recenzije knjig in zvočnih zapisov ter kritike.

Kot organizator in vodja muzikoloških simpozijev, ki od leta 1986 do danes potekajo pod okriljem *Slovenskih glasbenih dni*, je s tehtno izbranimi tematikami spodbudil domače in tuje znanstvenike k raziskovanju in širjenju različnih znanj in vedenj. Bil je tudi pobudnik simpozijev v organizaciji Akademije za glasbo, ki so načeloma tematsko vezani na proučevanje življenja in dela tistih slovenskih glasbenikov, ki doslej še niso doživeli poglobljene obravnave. Prav tako ga štejemo med zaslužne pobudnike za nastanek in razvoj *Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, s katerim je spodbujal študente podiplomskega magistrskega in doktorskega študija, akademski podmladek ter univerzitetne učitelje, delujoče na različnih glasbenih področjih, k snovanju prispevkov o pomembnih glasbenih temah, s katerimi je stroka pridobila nove ugotovitve in dejstva.





Ob poučevanju je spodbujal prenovo študijskih programov Akademije na dodiplomski ravni ter razvoj in uveljavitev podiplomskega magistrskega in doktorskega študija. Pod njegovim mentorstvom so nastala številna diplomska dela, magistrske naloge in doktorske disertacije. Delo nekaterih njegovih študentov je bilo nagrajeno s študentsko Prešernovo nagrado Akademije za glasbo, opazno pa je tudi vključevanje diplomatov na različna področja znanstveno-raziskovalnega dela. Prav tako se je zavzeto angažiral v različnih komisijah na državnem nivoju, preko katerih je bistveno prispeval k zakonodaji in vsebinski prenovi glasbenega šolstva.

Med najpomembnejše prispevke Primoža Kureta v knjižni obliki prištevamo dela: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899-1919* (1985), *Besede skladateljev* (1985), *Umetnik in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997), ki je v dopoljnjeni izdaji izšla tudi pri dunajski založbi Boehlau (2001), *Slovenska filharmonija / Academia Philharmonicorum 1701-2001*, kjer je prvi avtor, *Sto slovenskih opernih zvezd* (2005), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (2005, skupaj s soavtorico Vereno Koršič Zupan) in ne nazadnje je pred kratkim izšla njegova obsežna monografija z naslovom *Ljubljanska filharmonična družba 1794-1919* (2005).

Zasl. prof. dr. Primož Kuret je bil med leti 1999-2003 predsednik Slovenskega muzikološkega društva ter predsednik in član vrste oborov na glasbenem področju. Med prejetimi domačimi nagradami je potrebno omeniti Betettovo listino (2002) za zgledno sodelovanje z Društvom glasbenih umetnikov Slovenije, leta 2005 pa je prejel Nagrado RS na področju šolstva, in sicer za življenjsko delo v vzgoji in izobraževanju.

Delovanje zasl. prof. dr. Primoža Kureta je prepoznavno tudi v mednarodnem merilu. Med najpomembnejšimi priznanji prestižnega značaja so častno članstvo v Accademii Filarmonice v Bologni (2002),

Herderjeva nagrada za leto 2005 in Avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. razreda.

Zasl. prof. dr. Primož Kuret je s svojim vsestranskim delovanjem bistveno prispeval k uveljavitvi muzikološke stroke in bogatitvi slovenske glasbene kulture, zato mu Slovensko muzikološko društvo podeljuje Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo za leto 2006.

## Programska zasnova revije *Glasba – Muzikološki bilten*

Z letošnjim letom je Slovensko muzikološko društvo na razpis Ministrstva za kulturo prijavilo novo publikacijo, ki naj bi nadaljevala tradicijo *Muzikološkega biltena* in jo pri tem še primerno razširila, da bi se lahko spremenila v pravo slovensko glasbeno revijo, za katero smo v društvu prepričani, da jo naš kulturni prostor potrebuje. Zdajšnji urednik je zato pripravil nekaj programskih izhodišč, ki naj služijo kot vabilo k sodelovanju in dejavnemu vključevanju v problematiko slovenske glasbene revije in glasbenega diskurza nasploh.

### Namen in ciljno bralstvo:

Slovenska glasbena kultura nima prave glasbene revije. Med obstoječimi ta prostor samo deloma pokrivata reviji *Torkovi resni klepeti* in *Muska*, pri čemer je prva omejena predvsem na predstavljanje glasbenega dogajanja in ne prinaša polemičnih vsebin, druga pa se je v zadnjih letih specializirala za pokrivanje žanrsko raznolike glasbe, pri čemer je delež, ki odpada na umetniško glasbo zelo zoožan. Prav z umetniško glasbo naj bi se ukvarjala nova revija.

Glavni namen revije je odpiranje širšega polja diskurza o glasbi in glasbeni kulturi ter s tem tudi o muzikologiji. Število poglobljenejših strokovnih in esejističnih člankov v drugih slovenskih revijah s humanistično zasnovo je zanemarljivo, pogosto pa tudi ni zvezano s strokovnimi spoznanji. Odsotnost vezi med mislijo o glasbi in glasbeno mislijo je tista, ki ovira razvoj kompleksnejše glasbene kulture. Eden izmed forumov in gonilnih nosilcev takšnega razvoja naj bi bila prav nova revija, ki bi žanrsko in strokovno ponudila članke in prispevke na različnih ravneh: od zanimivejših aktualnih znanstvenih prispevkov (predvsem prevodi tujejezičnih del), do strokovnih pregledov, esejističnih premislekov, aktualnih kritičnih prispevkov, do poročil, recenzij, intervjujev, mnenjskih raziskav in pisem bralcev. Takšen raznolik koncept ni namenjen preprostemu zapolnjevanju revije s kakršnimi koli vsebinami – za njim stoji premislek o rasti: široka zasnova omogoča postopno širjenje zavesti o nujnosti verbalnega premisleka o glasbi in glasbeni kulturi.

Ciljno bralstvo revije bi bilo tako precej široko in ne bi bilo zamujeno le na dosedanjo muzikološko srenjo. Razmišljanja o glasbi seveda ne zadevajo samo muzikologov, temveč tudi glasbenike, glasbene pedagoge in glasbene ljubitelje. Predvsem slednjim slovenski glasbeni prostor ne ponuja resne publikacije, prek katere bi lahko širili svoja obzorja in zanimanja. Zatorej bi bila revija zanimiva tudi za vse slovenske obiskovalce simfoničnih, komornih, solističnih koncertov in opernih predstav ter morda tudi za širše intelektualno okolje, saj bi prinašala kritične izmenjave z drugimi umetnostnimi panogami.

### Vsebine:

Ker bi bili prispevki žanrsko in vsebinsko precej raznoliki, bi jih bilo potrebno vključiti v nekaj rubrik, v vsaki številki pa bi dominirala osrednja tema, s katero bi bil povezan osrednji esejistični premislek, znanstveni članek, mnenjska raziskava in/ali intervju. Teme za posamezno številko bi bile izbrane na podlagi aktualnih dogajanj v slovenski in svetovni glasbeni kulturi ter ožje v muzikološki vedi.

Osrednje rubrike in njihova vsebina:

- poročila, recenzije (poročila z znanstvenih in strokovnih posvetov, poročila z glasbenih turnej in tekmovanj, recenzij vseh novih slovenskih monografij, povezanih z glasbo in pomembnejših tujih muzikoloških prispevkov)
- osrednja tema številke (z izbrano temo bi bil povezan osrednji esej ali komentar, raziskava javnega mnenja in/ali intervju, prevod tujega prispevka in/ali domači znanstveni prispevek)
- kritiški pregled (dosleden kritiški pregled vseh koncertnih dogodkov v Sloveniji; v kolikor tak projekt finančno ne bi bil izvedljiv, bi revija objavlja kritike, povzete iz drugih slovenskih časnikov – tako bi bilo možno vzpostavljati mesečne primerjave in komentarje; ocene novih slovenskih nosilcev zvoka in slike ter predstavitev najpomembnejših tujih)
- mnenjska stran (soočenje dveh pomembnih in avtoritativnih piscev z istim problemom; različni pogledi in problemi naj bi vzpostavili kulturo dialoga in širše polje možnih pogledov in perspektiv)
- eseji, intervjuji, pogledi, prevodna literatura (prostor za strokovna razmišljanja o glasbeno-estetskih, glasbeno-interpretativnih in muzikoloških vprašanjih, prevod kvalitetnih tujih člankov, objava boljših

predelanih seminarskih nalog študentov muzikologije in glasbene pedagogike)

- najava pomembnih dogodkov (koncertnih, društvenih, umetniških)
- pisma bralcev (mnenja bralcev in širše javnosti)
- objava novih kompozicij (v sredici revije bi bila notografirana dvostranska skladba novejšega datuma)

#### Distribucija in financiranje:

Revija bi bila najširše dostopna – v vseh knjižnicah (univerzitetnih, strokovnih in splošnoizobraževalnih) ter tudi v knjigarnah kot podobne revije iz drugih humanističnih in/ali umetniških področjih. Revija bi se morala distribuirati tudi prek vseh pomembnih slovenskih glasbenih in kulturnih ustanov (Slovenska filharmonija, SNG Opera in balet Ljubljana in Maribor, RTV Slovenija, Cankarjev dom, Narodni dom v Mariboru ter kulturne in koncertne poslovalnice po vsej Sloveniji). Finančno bi se revija napajala iz prodaje, prispevkov Slovenskega muzikološkega društva in razpisov Ministrstva za kulturo, kasneje pa tudi iz virov drugih društev (npr. Društvo slovenskih skladateljev).

## The magic voice of Miss Mysterious



ZORAN ŠKRINJAR  
in international jazz connection

*Tretja zgoščenka Zorana Škrinjarja in obenem prva avtorska izpričuje jazz v skladateljevem ustvarjalnem in nasploh glasbenem pulzu. Iz klasične tradicije izhajajoč umetnik je v jazzu prepoznal drugačno pot uresničevanja ustvarjalnega vzgiba, ki pa neredko izvira iz tradicije klasične glasbe. Še več, dopušča možnost svojevrstne sinteze, v katerem hotenje združevanja obeh postaja samoumevno izhodišče. Pravzaprav nič nenavadnega, ko se spomnimo, da prva zgoščenka ponudi poslušalcu kar štiri avtorjeve jazzovske poskuse, druga pa prinaša nekatera manj znana Mozartova klavirska dela. Bilo je le vprašanje časa ... vprašanje avtorskega dela. Deset skladb v 'starem' (jazz) – novem (avtor) idiomu, je gotovo izziv marsikateremu jazzovskemu sladokuscu, prav tako pa tudi tistemu, ki v jazzu zmore prepoznati iz klasične ali pa etno glasbe prevzete namige. Čeprav glasba kot taka govori sama zase, pa so včasih okoliščine nastanka njenega utripa več kot zanimive.*

Omenjene besede nas skušajo v uvodu knjižice tretje zgoščenke Zorana Škrinjarja 'The magic voice of Miss Mysterious', ki je izšla junija 2006, nagovoriti in v eni sapi popeljati v umetnost Zorana Škrinjara. Vendar še preden se sploh lotimo 'konzumiranja' vsebine, nas zamika njena 'embalaža'. Ta je pravzaprav mikavna za vsakogar, ki ga estetski čut za nevsakdanje opozori na njen dizajn. Zunanost zgoščenke pritegne marsikatero oko, ki se zagleda v hudomušno in že skoraj preveč preprosto oblikovanje. In prav ta enostavnost vedno znova očara in privablja ponovni pogled, ne da bi se takoj racionalno zavedali, s čim nas snubi. Črno beli dizajn z vinsko rdečim senčenjem postavlja v ospredje dva elegantna ženska čeveljčka z visoko peto (salonarja) ter pod njiju

nevpadljivo postavljen naslov 'The magic voice of miss mysterous'. Kartonski ovitek se razpre v 'digi-pack' dizajn oz. če se želimo izraziti nekoliko arhaično, na gotski triptih spominjajočo obliko. V notranjosti se tako nahajata dve zgoščenki in knjižica. Prva zgoščanka, črna, je nastala v studiu Hendrix v Kopru, druga, bela, pa prinaša sedem skladb s koncerta 5. decembra 2005 v studiu 14 Radia Slovenija.

Pri nas ni veliko umetnikov, ki bi se enako intenzivno in predano posvečali tako resni oz. klasični glasbi kot jazzu, ki bi koncertirali in tudi snemali zgoščanke na obeh področjih, ki bi dobro poznali klasično glasbeno literaturo in mnoga klavirska dela v različnih interpretacijah tako preteklosti kot sedanjega pianističnega trga, ter obenem bili seznanjeni s 'kompozicijskimi' in improvizacijskimi tehnikami vrhunskih jazz ustvarjalcev. Moramo priznati, da gre za zanimivo sintezo, v kateri so se našla nekatera pomembna imena glasbene umetnosti (omenimo le Friedricha Guldo), in prav zaradi tega je pogled na glasbo tovrstnih ustvarjalcev zelo dragocen. Njihova prizma gledanj na glasbo ima nedvomno drugačno realnost, v kateri dve področji glasbe nista le vzporedni tirnici temveč mnogokrat dotikajoči se ali pa sekajoči premici. Kako Zoran Škrinjar razume svoje glasbeno delo, glasbeno umetnost, jazz in klasiko, nam bo v nadaljevanju zaupal sam.



No, še prej pa nekaj besed o njem. Pianist Zoran Škrinjar je študiral muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani ter klavir na Akademiji za glasbo v Ljubljani pri prof. Aciju Bertonciju, pri katerem je tudi diplomiral. Že v teku glasbenega šolanja je veliko nastopal tako solistično, komorno, kakor tudi z orkestrom ter snemal za radio in televizijo. Po končanem

študiju se je izpopolnjeval na različnih klasičnih klavirskih seminarjih pri A. Valdmu, E. Indjicu, S. Dorenskemu idr.

**Naslov Vaše prve avtorske plošče je po eni strani dokaj nenavaden, po drugi pa pri poslušalcu zbuja zanimanje zakaj in odkod izbira takšnega naslova?**

Naslov albuma *The magic voice of Miss Mysterious* se nanaša na nekaj, kar ne želi biti razkrito. Zanj vsekakor obstaja razlog, ampak ta zgodba naj zaenkrat ostane skrivnost. Prav tako naslov nima nobene zveze z glasbeno osnovo istoimenske kompozicije, je pa pod njegovim vplivom nastala kasnejša ideja za nadgradnjo aranžmaja te skladbe, ideja za njeno dokončno obliko. Potem, ko je bila skladba Miss Mysterious že dvakrat javno izvajana, sem začutil, da moram v skladbo dodati glas Miss Mysterious.

***Vzrok za naslov albuma bo ostal skrivnost, kaj pa ozadje istoimenske kompozicije?***

Skladba *The magic voice of Miss Mysterious* je nastala v nekem obdobju, ko sem bolj po naključju intenzivno poslušal glasbo Sergeja Prokofjeva, njegov znameniti drugi klavirski koncert, ki verjetno zaradi svoje izvajalske transcendentnosti ni tako zelo znan in tako pogosto izvajan kot skladateljev tretji koncert. Od nekdanj me je posebej privlačil prvi stavek te monumentalne skladbe, v kateri prepoznavam posebno izpoved mladega Prokofjeva. Moja skladba je pravzaprav reminiscenca na ta stavek njegovega koncerta.

***Tako v naslovni skladbi kot tudi nekaterih drugih se kaže posredno ali neposredno navezovanje na klasično tradicijo. V kolikšni meri je pravzaprav študij klavirja vplival na izoblikovanje Vaše jazzovske ustvarjalnosti?***

Sam študij kot takšen ni direktno vplival na mojo jazzovsko ustvarjalnost. Jazz me je zanimal že prej, v zgodnjih letih, vendar nisem imel priložnosti, plošč, gramofona, dostopa do literature, kjer bi se lahko podrobneje seznanil s to zvrstjo. Bil sem pravzaprav bolj naključni poslušalec. Občasno mi je sicer uspelo dobiti kakšno jazzovsko transkripcijo, ki sem jo nato preigral in s takratnim znanjem skušal analizirati, vendar je na tem tudi ostalo. Ta zvrst me je zelo privlačila v času klasičnega šolanja. Največji preobrat v mojem življenju se je zgodil, ko sem se nekje sredi študija klavirja udeležil jazzovskega seminarja pri



znanem vibrafonistu Bošku Petroviću. Istočasno s tem seminarjem je potekal še seminar za klasičen klavir, ki ga je vodil Arbo Valdma, (pozneje) moj zadnji profesor klavirja. Tisto leto je bilo zato nedvomno prelomno na moji glasbeni poti, kajti spoznal sem zame dve pomembni stvari: kako igrati klasičen klavir na način, kot sem si vedno želel, in kako poslušati in študirati jazzovsko glasbo. V času obeh seminarjev sem tudi opazil, da je z mojimi očmi nekaj hudo narobe ... da mi peša vid. Prelomnica se je zgodila tako na glasbeni kot osebni ravni.

***Ali bi bile Vaše kompozicije drugačne, če ne bi imeli za seboj klasične izobrazbe?***

Ko sem omenjal začetke, sem namenoma poudaril oba seminarja, ki sta ključno vplivala na moje nadaljnje glasbeno delo. Povezava, ki sem jo takrat spoznal, je vplivala na to, da na glasbo ne gledam več kot na strogo razdeljevanje po glasbenih žanrih in slogih (kot se to v teku formalne izobrazbe mogoče preveč poudarja, premalo pa se govori o načinu poslušanja in dožemanja glasbe), temveč ločujem predvsem dobro in slabo glasbo. Name je izobrazba vplivala toliko, da sem že v osnovi imel možnost večje izbire, kaj bom poslušal. Ko sem začel resneje komponirati, so se začele ideje in vplivi mešati; tako so moje skladbe nastajale v različnih obdobjih pod najrazličnejšimi vplivi: včasih bolj pod jazzovskimi, včasih etno, včasih pa klasičnimi. Lahko rečem, da mi je klasično predznanje pomagalo predvsem pri izvajalski praksi. Prav tako sem se osredotočil na tiste jazzovske izvajalce, ki so tudi sami imeli izvrstno klasično izobrazbo ali pa so celo aktivno igrali vzporedno obe zvrsti.

***Ali so jazzovski začetki vplivali na Vaše prve kompozicijske poskuse ali je, obratno, kompozicija sprožila interes za improvizacijo?***

Neki bežni prebliski za komponiranje so se dogajali že tekom študija muzikologije pri predmetu generalni bas, ko mi je prof. Pavel Šivic nekoč sugeriral, naj vpišem študij kompozicije, vendar sem to misel takrat opustil. Ko sem se začel поблиžje srečevati z jazzovsko glasbo, se je to zanimanje ponovno pojavilo, vendar tokrat iz popolnoma drugačnega zornega kota. Pravzaprav sem preko improvizacije prišel spet nazaj na kompozicijo.

***Kateri jazzovski vzorniki so intenzivneje zaznamovali Vašo ustvarjalnost?***

Podobno, kot se pri igranju klasične glasbe ne omejujem na igranje del manjšega števila skladateljev, tako imam tudi pri jazzu več pomembnih vzornikov. Vsak od njih je slogovno prepoznaven, zato se ne naslanjam na kateregakoli od njih, temveč se skušam učiti iz njihovih mojstrov. Predvsem si prizadevam najti svojo glasbeno govorico, jazzovski slog, čeprav se močno zavedam, da je to zahtevna naloga. V prvi vrsti me zanimajo tisti umetniki, pri katerih prepoznavam neko posebno samoiniciativo, iskanje nečesa novega in obenem izvrstno obvladovanje tradicije. Naštejem lahko nekatera imena pianistov kot so Friedrich Gulda, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, Brad Mehldau, Oscar Peterson, Red Garland, Winton Kelly, Bud Powell, in znameniti Art Tatum, Erroll Garner ter Bill Evans, pa seveda Thelonious Monk in Lennie Tristano. Vsi ti so se tako ali drugače ukvarjali s klasično glasbo. Vendar je neizbežna njihova povezava z Milesom Davisom, Charliejem Parkerjem, Johnom Coltraneom, Dukeom Ellingtonom, Countom Basie in mnogimi drugimi.



***Včasih se zgodi, da srečanje z velikimi imeni na nek poseben način zaznamuje umetnika in njegovo delo. Ali se je kaj podobnega zgodilo tudi Vam?***

Da, imel sem to srečo, da sem začel pri Bošku Petroviću, kasneje pa nadaljeval pri bolj alternativnem Reggieju Workmanu, znamenitemu basistu, ki je igral še s Coltraneom. Med nami se je poleg glasbenega razvilo vsestransko prijateljstvo. Podobna izkušnja se je zgodila z izvrstnim ameriškim klasičnim pianistom Eugenom Indjicem (učencem znamenitega Arthurja Rubinsteina), ki je prav tako zelo pozitivno vplival na moj profesionalni razvoj. Pred nekaj leti sem imel izjemen dogodek

tudi na jazz festivalu v Perugii, kjer sem po naključju lahko igral z enim od vodilnih trobentačev Wyntonom Marsallisom.

### **Z izbiro nekaterih naslovov (Mr. Bach, Amadeusblues.com) namenoma sugerirate prisotnost klasične tradicije?**

Pri skladbi Mr. Bach uporabljam v temi tone b-a-c-h. Gre za štiri tone, ki so obenem črke Bachovega priimka in so bili v zgodovini klasične glasbe kot tema različnih kompozicij od Bachovih časov naprej velikokrat uporabljeni. Ta ideja me je pritegnila zgolj kot poskus povezovanja klasične z jazzovsko bopersko tradicijo. Skladba *Amadeusblues.com* je zadnja, najbolj zahtevna inačica moje skladbe *Amadeusblues*, ki se je prvič pojavila na repertoarju pred približno desetimi leti, ko sem jo napisal za prvi kombiniran koncert, ki sem ga imel v Rdeči dvorani Ljubljanskega magistrata. V prvem delu sem igral solistični recital Mozartovih del, v drugem pa jazz v triu. Vezni člen so bile Mozartove variacije *Ah, Je Vous dirais, Maman* v moji jazzovski priredbi. Tako sem se na skromen način poskušal pridružiti letošnji 250 letnici Mozartovega rojstva. Naključje je hotelo, da smo prvi promocijski koncert pričujoče zgoščenke imeli ravno 5. decembra 2005, torej na 249-to obletnico dneva Mozartove smrti.

### **V treh naslovih se poslužujete besedne igre ...**

Tako kot na mojem prvem jazzovskem CD-ju, sem tudi tu vpletel nekaj besednih iger.

*Fille rouge – fil rouge* je balada, ki sem jo želel predstaviti v treh različnih verzijah. Gre za tri različne zasedbe, v katerih skladba izzveni vsakič nekoliko drugače. *Fil rouge* pomeni v prevodu rdeča nit, in tudi skladba se nekako spontano vleče skozi celo ploščo ter ustvarja svojevrstno vzdušje. *Springtime – stringtime* je precej predelana skladba *Springtime waves*, predstavljena na moji prvi jazzovski plošči En' mal' smo kvartal.

Naslov skladbe *Gru gru groovie* je prav tako besedna igra dveh pomenov. *Groovie* je moja izpeljanka iz angleške besede *groove*. Njen pomen ni tako enostavno prevedljiv v slovenščino, se pa v jazzovski glasbi nanaša predvsem na dober nastop (*performance*), v katerem vsi izvajalci prispevajo h kakovostni glasbeni atmosferi, k »pravemu«  
glasbenemu ozračju. Pri jazzu ga uporabljamo navadno takrat, ko želimo poudariti, da ima nek ansambel dober *groove*. Pomen besednih zlogov *gru-gru* se pa nanaša na dve prijateljičini grlici – gre za posebno vrsto tako imenovanih smejalnih grlic –, ki se poleg gruljenja še na poseben način smejata, se klanjata, plešeta in tako ustvarjata poseben *groove*.

**V nekem svojem intervjuju ste nekoč dejali »Ne imej me za slepega, obenem pa ne pozabi, da sem slep« ...**

Moji stanovski kolegi me pri profesionalnem delu nikakor ne obravnavajo kot slepega, za delo nezmožnega, pač pa so mi pripravljene pomagati v situacijah, ko to potrebujem. Kar zadeva pričujoči projekt je bila pomoč predvsem prisotna pri pisanju partitur in nekaterih delih v studiu. Čeprav smo občasno kakšno od skladb interno preskusili in nekatere malenkosti izboljšali, pa je osnovna ideja, tako melodična, ritmična kot harmonska, ostala moja.

***Katarina Bogunović Hočevar***

## Pod velikim platnom

Razmišljanja o glasbi v nemem filmu ob pogovoru z Andrejem Goričarjem

*Andrej Goričar*, rojen leta 1971 v Ljubljani, dela kot pianist, skladatelj, aranžer, profesor in dirigent. Od leta 1996 je hišni pianist Slovenske kinoteke, kjer spremlja neme filme ob klavirju. Preigral je že bogat repertoar in številne retrospektive. Istega leta je nastopil tudi službo ravnatelja Glasbene šole v Zavodu sv. Stanislava, ki jo je vodil šest let. Šola je postala v tem času znana po intenzivnem in inovativnem glasbenem utripu in po revijskem orkestru, katerega vodi. Leta 2002 je napisal in s simfoničnim orkestrom kot dirigent krstno izvedel glasbo za nemi film *Zora* (F. W. Murnau, ZDA, 1924), ki je prva orkestrska partitura za celovečerni nemi film pri nas. Istega leta postane tudi samostojni kulturni ustvarjalec ter se še bolj posveti skladanju. Ob stoletnici slovenskega filma leta 2005 je po naročilu napisal glasbo za prvi slovenski celovečerni nemi film *V kraljestvu Zlatoroga* (J. Ravnik, 1931). Omenjeno delo so na slavnostni akademiji krstno izvedli Simfoniki RTV Slovenije pod taktirko Helmuta Imiga. Del glasbenega delovanja Andreja Goričarja ves čas zavzema tudi pedagoško delo.

Tišina. Intimnost prazne, zatemnjene dvorane Kinoteke, občutek kot v svetišču, z velikim belim platnom namesto oltarja. Ponavadi so z njim povezani občutki pričakovanja, tik preden na njem zaplešejo podobe, danes pa je ostalo belo in nemo.

V prvi vrsti sveže tapeciranih sedežev po sramežljivih začetkih steče živahna debata med filmskim krivovercem, produktom holivudskih monstrumov, in človekom, ki ima to moč, da neme slike obudi k življenju. To je Andrej Goričar, izkušeni filmski pianist in skladatelj, najin pogovor pa je bil posvečen nememu obdobju filmske umetnosti, ko je bilo sicer avdio-vizualno zaznavajočega človeka potrebno še dodatno vzpodbuditi pri doživljanju zgodbe v slikah.

Klišejsko, vem, a vedno neizogibno vprašanje – kako se je sicer klasično izobražen pianist znašel v svoji današnji vlogi?

*Bilo je naključje, da je ravno v tistem letu, ko sem jaz začel, umrl dolgoletni kinotečni pianist Borut Lesjak, na žalost. To, da sem jaz prišel sem, pa je bilo še eno naključje; za diplomski koncert sem v*

*Cankarjevem domu igral Rapsodijo v modrem, ljudje iz Kinoteke so to poslušali, dirigiral pa je Carl Davis, ki je ena večjih avtoritet na tem področju, in takrat so me povabili k sodelovanju. To se mi je sprva zdelo neizvedljivo, v tem smislu sploh nisem bil razgledan, takrat se je pravzaprav šele začelo moje spoznavanje filma in filmske glasbe.*

*Eno leto pred diplomskim koncertom pa sem igral v radijskem orkestru kot pianist, prav tako pod taktirko Davisa, in sicer smo igrali Amerikanca v Parizu. Ena izmed skladb je vsebovala dve minuti sola, ki ni bil izpisan, torej sem ga moral improvizirati. Po tem koncertu me je Davis povabil k sodelovanju naslednje leto.*

Odločilno je bilo spogledovanje z džezom in improvizacijo, pred tem pa z zabavno glasbo.

Povprečen filmski gledalec si pod pojmom nemega filma predstavlja ameriško burlesko in njene genije Chaplina, Keatona, pa Stana in Olia, potem pa se zanj zgodba že konča.

Vendar je ta zvrst za poznavalce in sladokusce žanrsko ravno tako ali pa še bolj bogata kot zvočni film. Njen razpon sega od ljubkih družinskih slik, kakršne je ob izumu kinematografa 1895 snemal Louis Lumiere, pri nas pa Grosman šele v tridesetih letih prejšnjega stoletja; s slepo ulico umetniškega filma, preko Griffithovega prvega celovečerca *Rojstvo naroda*, ameriškega realizma, skandinavskega filma s Sjöströmom in Stillerjem k francoskemu impresionizmu pa vse do velikih umetnin sovjetskega postrevolucijskega filma in nemškega ekspresionizma z Murnauom in Langom na čelu. Znotraj teh smeri pa najdemo vse od spektaklov do melodram.

Ali se gledalec z vsem tem bogastvom žanrov lahko seznanja tudi v Slovenski kinoteki?

*V desetih letih, kar delujem v Kinoteki – potem pa s sklonjeno glavo: čeprav se je vodstvo vmes zamenjalo, ne vem, kako bo v bodoče –, sem preigral že vse te žanre; trilerje, drame, akcije, vesterne, v italijanskem Vidmu sem igral celo neme vesterne! Sprva gre za smešne, tiste čisto kratke, ko v kader pride samo en Indijanec, pa kavboj izza ovinka, kasneje pa so to že malo daljši filmi, posneti v naravi.*

*Igral sem Stillerja, Sjöströma, celo Hitchcockovo nemo obdobje, pa ruske dolge epske filme, ki so zelo zanimivi za spremljanje – Mati, Zemlja; potem pa francoski film. Teh filmov je bilo gotovo čez sto. Čeprav v arhivu filmov ni na pretek, saj si jih Kinoteka izposoja. Včasih je film prišel v hišo še isti dan, ko sem ga moral igrati!*

*Eden prvih filmov, ki sem jih igral, je bil film Ko sem bil mrtev režiserja Ernsta Lubitscha, za katerega praktično niso vedeli, da obstaja, dokler ga nista Silvan Furlan in Liljana Nedič našla na neki podstrehi na Primorskem. Za ta film obstaja tudi partitura za klavir in saksofon Urbana Kodra, njegovo glasbo sva večkrat igrala s Kregarjem.*

Prvo filmsko glasbo so igrali pred dvorano, da bi mimoidoče privabili k ogledu predstave. Glasba je bila torej uporabljena kot element zapeljevanja in atrakcije. Pozneje pa je vstopila v dvorane, kjer so jo izvajali v zelo različnih zasedbah, od lokalnega pianista, ki je včasih igral tudi orgle ali harmonij, do velikega orkestra v uglednih dvorinah; od komorne zasedbe do zlasti v Ameriki priljubljenih orgel Wurlitzer – te so bile opremljene z aparatom za efekte nekaterih šumov.

Kakšna glasba pa se je sploh podlagala k filmom?

*Verjetno obstaja toliko odgovorov, kolikor »filmskih glasbenikov« vprašaš, vendar so obstajali neki jasni trendi. V velikih dvorinah so dirigenti pripravljali svoje aranžmaje sami, v majhnih pa so pogosto uporabljali kar zbirke že napisanih aranžmajev. Tako je Max Winkler v svojem katalogu zbral tristo skladb. Tako imenovani »cue sheets« so olajšali razrez na prizore in glasbeno ilustracijo pianistom in hišnim dirigentom, saj je bilo zapisano trajanje vsakega prizora posebej in njegova splošna atmosfera.*

V nekem priročniku za filmske pianiste in organiste iz leta 1920 beremo, da je »prva naloga glasbe, da spremlja filme in odraža atmosfero prizora v duhu tistega, ki posluša«, ter da »močneje vzbudi v gledalcu spremenljiva čustva zgodbe v slikah«. Seznam vzdušij tako vsebuje kategorije, kot so: narava, teme za ljubezen, svetloba, elegično, slovesno, eksotična atmosfera, praznovanja, komedije, hitrost, slutnja tragedije, smrt, bitka, vihar, negativni junaki, mlade, starejše osebe itd.

Gabriel Bernard je leta 1918 v *Courrier musical* zapisal seznam skladb, ki sestavljajo takšno »orkestralno suito« po receptu. Očitno so imela večjo težo priljubljena dela iz repertoarja klasične glasbe kot pa zabavna glasba: sledijo si namreč melodija iz opere *Cavalleria rusticana*, Waldteuflov valček, Puccinijeva *La Bohème*, Mozartova *Turška koračnica* itd.

Nekateri zgodovinarji se iz takšnih kompilacij norčujejo, a lahko danes po zaslugah številnih rekonstruiranih projekcij, zlasti na festivalu nemega filma v Pordenonu opazimo, da takšne kompilacije navsezadnje niso bile nič bolj stereotipne kot izvirna glasba. Vendar je ta danes veliko bolje ovrednotena, čeprav pogosto predstavlja le precej slab *pasticcio* znanih odlomkov.

Režiserji so se tako takrat kot danes razmeroma hitro razdelili na tiste, ki so zahtevali izvirno glasbo, da bi poudarili enkratnost svojega dela, in tiste, ki so našli navdih pri že obstoječi glasbi.

Tako pravi teorija. Kako pa se z umetniškimi načeli pri glasbenem opremljanju filma spopadajo današnji filmski umetniki?

*Originalne partiture iz tistega časa še nisem videl, samo sodobne. Originalnih partitur je zelo malo ohranjenih, imajo jih samo v velikih arhivih, mogoče v Washingtonu, samo tam jaz na žalost še nisem bil.*

*Je pa res, da sem pri filmih, kot sta *Carmen* in *Vesela vdova*, narejenih po operah in operetah, ponavadi vzel kar operne odlomke in improviziral na podlagi njih.*

Za nekaj trenutkov sva se pomudila pri operah v filmu – treba je poudariti, da je nemi film v številnih primerih razmeroma hitro prevzel lirični in operni slog v svojem ritmu, formah, uporabi dialogov. Igranje v nemih filmih je bolj kot ritmu deklamacije besed sledilo ritmu glasbe v smislu intenzivnosti kretenj, značilnih za gibe opernih pevcev. Nič čudnega, da so v Italiji izvirne partiture naročali večinoma pri znanih opernih skladateljih, tudi pri Mascagniju.



*Da, v tistem času je bilo to zelo popularno. Imeli so nekakšne spektakle. Ponavadi so vzeli kar libreto in po njem naredili scenarij, zraven pa v živo igrali izbor najbolj znanih tem. Pravzaprav obstaja v tem obdobju tudi v klavirski literaturi polno priredb najbolj znanih arij. Takrat so to radi igrali in poslušali.*

Posebej pogoste v obdobju nemega filma so filmske priredbe zgodbe o Carmen, med drugim umetniški film z Regino Badet iz 1909, Lubitscheva različica iz 1918 s Polo Negri, Chaplinova parodija iz 1926 z Edno Purviance. Ta opera je bila tolikokrat izbrana predvsem zaradi glavne junakinje, njene fatalnosti, upornosti in neodvisnosti – vsega, kar so v tistem obdobju predstavljale filmske zvezde, ki so poosebljale aktivne, nevarne in čutne ženske.

Pomembnost glasbe in opere za nemi film je večja, kot si mislimo, saj so nekateri veliki režiserji od Gancea do Murnaua, sanjali le o tem, kako bi iz filma ustvarili »opero za gledanje«.

Gotovo mora filmski pianist, tudi kadar ne spremlja filma, posnetega po operi, imeti nekakšen arzenal glasbenih arhetipov, s katerimi operira v različnih prizorih?

*To pa imam, včasih kaj »ponucam« (smeh). No, sicer se pa nočem držati klišejev, da bi ob določenem prizoru igral vedno isto. Kadar se pripravljam na film, si ponavadi tudi kaj zapišem. Če naredim nove teme, si jih skiciram, ravno tako si označim, če uporabim že obstoječe, npr. iz repertoarja klasične glasbe. Potem pa to še večkrat uporabim, tudi v novem filmu.*

Kako pa potem izgledate »v akciji«? Imate te skice na klavirskem pultu?

*Ko igram, nimam ponavadi ničesar pred sabo. Če pa že, so to naslovi tem, ki sem jih nameraval uporabiti. Na odru se, sploh, če imaš tako malo časa za pripravo, ponavadi niti ne spomniš vsega, kar si si zamislil doma. Včasih grem igrat pa tudi čisto »na blef«.*

*Za svoj prvi nastop sem se seveda veliko bolj natančno pripravil, nekatere skladbe imam še vedno doma izpisane. In bil sem ves otrdel.*

*Če imam možnost in čas, si film najprej ogledam in izpišem po kadrih. Zanimivo pa je, da je občutek je še skoraj boljši, če imam film prvič pred sabo v trenutku nastopa.*

Pa verjetno vseeno ni tako enostavno, kot zveni...

*Poznaš naslov, malo znaš pa tudi predvidevati. Včasih je tako še bolje, kot pa spremljava, ki si jo že desetič igral. Tisti prvi vtis ima neko svojo moč – v bistvu se počutiš kot gledalec, ki prvič gleda film.*



V tako zelo bogati umetnosti, kot je film, ki uporablja množico različnih slogov in glasbenih zvrsti, o glasbi le zaradi konvencije govorimo v ednini. Vprašanje filmske glasbe je v veliki meri zadeva besed. Model, po katerem je razmišljanje o filmu kot o umetnosti zreducirano na preprosto seštevanje posameznih umetnosti – likovna fotografija, glasba, dramaturgija – ostaja vztrajno v veljavi, v resnici pa kaže na odsotnost poznavanja sedme umetnosti. Težave povzroča že preprosto vprašanje,

kakšna je identiteta besede glasba v filmskem kontekstu – nekaj, kar je napisano samo z namenom povezovanja, ali nekaj, kar ima avtonomen diskurz?

*Ob svojih nastankih je bila filmska glasba gotovo v funkciji poudarjanja doživetij gledalca, medtem ko danes obstaja vrsta različnih pogledov na to, kako glasba učinkuje skupaj s sliko. Jaz se odločim, kaj bom delal, čisto odvisno od filma. Včasih se povrnem v čas dogajanja zgodbe in skušam čimbolj zajeti duh tedanjega časa. Na primer ob filmu o Ivani Orleanski včasih slišiš same džezovske improvizacije, meni pa se zdi, da to enostavno ne gre skupaj. Jaz bi tu uporabil izpeljave iz gregorijanskega korala ali kaj podobnega. Ali pa glasbo v stilu holivudskega spektakla, mogočno in široko. Lahko pa greš v sodobno*

*glasbo, bolj disonančno, se osredotočiš bolj na efekte in barve. Večina filmov pride že s posneto originalno orkestrsko partituro, vendar jih potem zavrtijo brez te glasbe.*

Naj gre za izbor znanih melodij ali izvirno partituro, glasba, izvajana med filmskimi projekcijami, je imela skoraj vedno sekvenčno formo. Šlo je za zaporedje razpoznavnih glasbenih odlomkov, od katerih je vsak upošteval določen ritmični vzorec, določen sistem ponovitev, kadenc, ki omogočajo, da se bodisi konča ali pa nadaljuje v naslednjo sekvenco.

Takšen značaj je bil seveda nujna posledica oblike samih filmov – ti so bili grajeni in ločeni na dele s pomočjo mednapisov. Vse nadaljnje delo pri razvoju filma in njegove izpopolnitve so bili poskusi, da bi zgladili kontinuiteto filma in ustvarili eno samo sklenjeno gibanje brez prekinitev. Natanko tako, kot so pionirji od Glucka do Wagnerja skušali prevetrili opero.

*Danes poznamo več pristopov. Lahko imamo vodilne melodije ali oz. »leitmotive«, ki jih nato razvijamo glede na karakterje – ta pristop je v bistvu najbolj popularen. Jaz pa malo kombiniram. Nekateri imajo čisto nemelodijski pristop, bolj harmonski, poudarjajo samo harmonijo in barve, melodija ne pritegne pozornosti. Glavno, da obstaja jasna forma, film mora imeti jasen dramaturški višek. Da nekako veš, kaj želiš povedati. Razen, če je film brez forme, vendar takšnega med nemimi filmi že težko najdeš. Mož s kamero na primer.*

Kako pa bi opisali vaši avtorski partituri k filmoma *Zora* in *V kraljestvu zlatoroga*?

*Za oba filma sem uporabil zelo različna pristopa. Malo sem se osredotočil na zgodovinsko glasbeno ozadje, malo je sodobnega glasbenega izraza, v določenih kadrih z glasbo ne spremljam filmskega dogajanja, temveč vzdržujem konstantno ozadje; tako se tvori neskladje med sliko in glasbo in ravno s tem ustvariš še boljši efekt, poudariš dogajanje na platnu. Če je to dobro narejeno, močno učinkuje in občinstvo to začuti.*

Kateri filmski ustvarjalci pa vam sicer predstavljajo največji izziv?

*Komedije ne maram preveč, čeprav jo je v bistvu najtežje igrati. Ljubši mi je nemški ekspresionizem, Murnau, recimo. Pri njegovih filmih se da še največ povedati.*

Pa vendar ste primorani igrati tudi ob burleskah...

*Takšna glasba mora biti čimbolj enostavna, v tem je poanta komedij. Pa veliko detajlov je potrebno ujeti. Zelo zahtevno. Ujeti moraš ritem dogajanja, ki pa je v burleskah ponavadi precej hiter, tudi glasba mora to podpirati. Če je glasba preveč komplicirana, zaduši burlesko.*

*Nasploh je pri filmu najbolj pomembno, da začutiš ritem dogajanja. Da pospešiš, ko se ritem pospeši, ali pa ga ravno v tistem trenutku namenoma zavreš. Skratka, da veš, kaj delaš.*

Vse kaže na to, da so puritanske izjave o drugorazrednosti filmske glasbe skrajno nepoštene. V dvajsetih letih so številni skladatelji resne glasbe pisali za film enako samoumevno, kot so pisali za balet. Paul Hindemith je leta 1928 sodeloval pri eksperimentalnem filmu *Nemi strah*, Prokofjev je leta 1932 napisal iskrivo partituro za satirični film *Poročnik Kiše*, prav tako so za film pisali Šostakovič, Satie in Milhaud, vendar to dejstvo ni širše znano, saj ni bilo pogojev za izvajanje njihovega dela.

Darius Milhaud je pozneje opredeli ta problem: »Le nekaj velikih režiserjev si je lahko privoščilo dovolj velik orkester, da so delo tudi izvedli; potem so v manjših mestih film predvajali ob katerikoli glasbeni priredbi in izvirna partitura je izginila.«

*Filmsko glasbo so ponavadi vedno igrali dobri glasbeniki, pisali so jo dobri skladatelji, pravzaprav so to lahko počeli samo najboljši. Mogoče glasba, posneta na film, izzveni nekoliko lahkotno. Pa še to velja*

*kvečjemu za holivudski film. Če gledaš Fellinija v tandemu z Ninom Roto, bi to glasbo lahko poslušal tudi kot koncert. To je zelo zahtevna glasba.*

*Kadar jaz pišem, gledam na to, da glasba lahko živi tudi brez filma. Tudi moji partituri sta kot dve simfoniji in se lahko izvajata brez filma. Zdaj ju nameravam skrajšati, da bosta čisto samostojni skladbi za orkester. Glasba mora živeti tudi brez filma, čeprav potem obstaja nevarnost, da postane premočna.*

*Včasih mi je bil zelo všeč Morricone, predvsem zaradi tega, ker je znal narediti enostavno melodično linijo, hkrati pa tako močno, kot jo redkokdaj lahko slišiš. Umetnost je napisati enostavno in močno glasbo – to je njemu uspevalo na samosvoj način.*

Film je predstavljal in predstavlja za glasbo nekakšen estetski talilni lonec. V istem filmu lahko soobstajata zabavna in resna glasba. Prav po tem zgledu je nastala glasbena partitura za prvi celovečerni govorni film *Pevec Jazza* – orkestrska fantazija *Romeo in Julija* Čajkovskega se izmenjuje z jazzovskimi skladbami in ilustrativnimi sekvencami neznanih skladateljev.

Do sprave slogov ni nikoli prišlo, film je vedno ohranjal nehomogenost glasbenih slogov, hkrati pa jih je skušal povezati.

Ob ideji o enotnem glasbenem slogu filmske glasbe gredo Andreju Goričarju lasje kar pokonci.

*Smešen se mi zdi, kdor pravi, da se bo držal samo enega sloga. Prepoznaven si lahko v kateremkoli slogu. Če si za nek film zadaš cilj, da boš uporabljal npr. samo ekspresionistična sredstva, je to skrajno neumno. Prepustiti se moraš, kamor te popelje. Danes je ravno to prednost, da poznamo že toliko različnih izraznih sredstev, ki jih lahko vse uporabimo, v vsem se lahko izrazimo. Ne vem, zakaj se ne bi mogli izraziti z istimi sredstvi, kot se je recimo Wagner?*

Potem pa nam preostane samo še nemi film brez glasbe...

*Poznam ljudi, ki zelo radi gledajo nemi film v tišini, vendar gre za izbrance, saj to namreč ni lahko. Moraš biti res zbran in razpoložen. To ni ravno zabava za široke ljudske množice.*

Samozadostnost nemega filma brez glasbe je dejstvo. Gledalec lahko občuti popolno zadovoljstvo in največji estetski užitek, ko gleda kak lep Dreyerjev ali Kirsanoffov film, ne da bi enkrat samkrat vanj vstopila glasba. Čudež, posejan s tisoči šumov, tisoč vibracijami, ki bi jih lahko odkril vsak, če bi le odprl oči.

Ruski režiser Andrej Tarkovski, eden izmed velikih umetnikov prejšnjega stoletja, je morda imel prav, ko je trdil, da bi moral biti film v svoji najčistejši formi brez glasbe. Toda če bi se to uresničilo, potem ne bi bilo prostora, ki se nam odpre in nas prevzame ter popelje v druge svetove, ko se v kinodvorani ugasnejo luči. Ne bi bilo težkih udarcev, tremolov, valovanja zvoka orkestra, atmosfere, ki ujame tveganje, nevarnost, shrljivost, grozo. Film bi pogrešal vse te zvoke klavirja, tisoče klavirjev filma, tako enkratne in drugačne, slabotne in razglašene, zaokrožene in polne.

Manjkalo bi celo tisto, kar glasba nosi v sebi: njena tišina.

***Jana Kastelic***

Branka Lapajne

## Hugo Wolf in Herbert von Karajan, potomca družine Lavtižar

Kolikšna je verjetnost, da sta dva svetovno znana glasbenika po poreklu iz iste slovenske vasice?

Kolikšna je verjetnost, da sta celo daljna sorodnika?

Zelo majhna, mogoče celo neskončno majhna. Vendar gre za tako naključje pri svetovno znanem skladatelju samospevov Hugo Wolfu in enako slavnem dirigentu Herbertu von Karajanu. Oba izhajata po rodu svojih mater iz Mojstrane.

Izvor matere Hugo Wolfa je bil omenjen že leta 1940, ko je dr. Walter Rauschenberger raziskoval Wolfovo družinsko drevo za svoje delo *Ahnentafeln berühmter Deutscher. Ahnentafel des Komponisten Hugo Wolf* (Leipzig 1940). V tem rodovniku je Rauschenberger dokazal, da se je Kaspar Nussbaumer, ded matere Hugo Wolfa, Katarine, rodil kot Kaspar Orehovnik v Mojstrani v habsburški deželi Kranjski. Nussbaumer je nemški prevod priimka Orehovnik in ga je Kaspar verjetno prevzel, ko se je preselil v Wolfsbach pri Malborghetu (Naborjet) na Koroškem, danes Valbruna pri Malborghettu v Italiji. Tudi priimek matere Katarine, Stank, nakazuje slovenski izvor.



Čeprav sta Rauschenberger in poznejši Wolfov biograf Frank Walker poudarjala predvsem prevladujoči nemški izvor Wolfovih očetovih prednikov, so kasnejše raziskave potrdile, da je Hugo Wolf popolnoma slovenskega rodu po materini in očetovi strani. (To je potrdila tudi Avstrijska pošta lansko leto, ko ob 100-letnici ded po očetovi strani

se je rodil njegove smrti niso izdali nobene znamke.) Njegov kot Vouk/Volk v Šentjurju pri Celju. Ko se je preselil v Slovenj Gradec (Windischgraetz), je bilo ime v uradnih cerkvenih listinah prevedeno, oziroma zapisano kot Wolf.

Medtem ko predniki Herberta von Karajana po očetovi strani izvirajo iz Makedonije, od koder se je njegov praded preselil v Nemčijo, niso bili

materini predniki omenjeni v nobenem življenjepisu. Mogoče včasih zaradi nepoznavanja izvora priimkov. Samo v eni biografiji je njegova mati omenjena kot Martha Kosmatsch (slovensko Kosmač).

Sama sem prvič izvedela za Karajanov slovenski izvor ob njegovi smrti leta 1989, ko je bila novica objavljena v slovenskem dnevniku Delo. Iz neznanega razloga sem spregledala kraj izvora do ponovnega prebiranja članka leta 1997 pred obiskom Slovenije. Ko sem opazila dedovo ime in rojstni kraj, se mi je takoj utrnila misel, da je možno sorodstvo med slavnim dirigentom in skladateljem Hugo Wolfom.



Že samo dejstvo, da sta oba imela prednike iz Mojstrane, je povečala možnost sorodstva med njima.

Župnija Dovje, ki obsega vasi Dovje in Mojstrana, ni posebno velika. Leta 1827, dvanajst let pred rojstvom Karajanovega deda Mihael Kosmača, je štela 1018 prebivalcev. Leta 1755, deset let preden je bil leta 1765 rojen Kaspar Orehovnik, pa samo 926 prebivalcev.

Če gremo nazaj do leta 1501, je bilo na tem ozemlju le 35 kmetij in 12 koč; od teh je bilo samo pet kmetij v Mojstrani. Tako je povečana možnost za sorodnost družin Kosmač in Orehovnik.



V potrditev domneve, da gre za skupno poreklo, je bilo treba preveriti cerkvene matične knjige in sestaviti rodovnik obeh mož. V Status Animarum, seznam katerega so vodili župniki po hišnih številkah, sem kmalu našla rojstne podatke in imena staršev Mihaela Kosmača. Prav tako je bil zabeležen njegov položaj nižjega vladnega uradnika v Gradcu in datum poroke. Vključno z Mihaelom je bil sestavljen rodovnik za šest do sedem generacij.

Na žalost zaradi pomanjkanja časa niso bile najdene nekatere poroke, poročni podatki pred letom 1710 pa niso več na razpolago, v mnogih letih so bili izgubljeni. Zaradi tega je bilo nemogoče slediti številnim ženskim linijam. Nekoliko krajši rodovnik je bil pripravljen za Kasparja Orehovnika. Najdena je bila očetova prva poroka, sprva pa je bilo nemogoče izslediti poroko njegovih staršev (oz. očetovo drugo poroko). Končno je bilo odkrito, da je bil zapisan kot Thomas Robitsch vel (ali) Orehovnik. Namesto uporabe priimka Orehovnik, je župnik zapisal hišno ime.

Pregled obeh družinskih dreves kaže, da je bil en priimek skupen obema. Kasparjeva babica po materini strani je bila neka Barbara Lauteshar, rojena 1699, medtem ko je bila Mihaelova babica po očetovi strani neka Maria Lautisher, rojena 1766. Ob raziskovanju teh vej, kakor daleč pač dopuščajo zapiski, sem ugotovila, da sta bili ženski potomki dveh sinov Johanna in Magdalene Lauteshar, Joannisa, rojenega l. 1679 in Jakoba, rojenega 1676. Tako je bilo dokončno potrjeno sorodstvo med Hugo Wolfom in Herbertom von Karajanom. Ko sem prvič pregledala matične knjige za Dovje/Mojstrano leta 1997, sem zasledila samo eno družino Lavtižar okoli 1670-tih let. Po bolj natančnem pregledu krstnega indeksa letos (originalne knjige začasno niso na razpolago zaradi slabe vezave), sem zasledila tri druge družine Lavtižar od leta 1678 dalje. Četudi je bilo v kraju več družin s tem priimkom, sta v dobi dvajsetih let Jakob (1676) in Joannis (1679) kot edina Lavtižarja krščena s temi imeni. To je zelo nenavadno, posebno v povezavi z imenom Joannis/Janez, saj je bilo to v starih časih eno izmed obveznih imen v vsaki slovenski družini. Drugi dve imeni sta bili Jožef in Marija.

Ljudsko štetje leta 1754 navaja štiri družine Lavtižar v župniji Mojstrana/Dovje, torej isto število kakor med letoma 1678 do 1688. Med drugimi je družina Lavtižar štela naslednje člane: Valentin Lautischer star 48 let, Magdalena 39 let, sin Mathia 10, Andreas 5, Maria 17 in Magdalena, 'alte hauswirthin' (mati Valentina), 83. Mathia Lavtižar, rojen leta 1744, je bil praded Mihaela Kosmača. Pregled urbarija iz leta 1625 in 1622 kaže, da v teh letih ni bilo nobene družine Lautischer/Lavtižar v

Dovju ali Mojstrani, zaradi česar lahko sklepamo, da je družina prišla iz druge vasi oz. fare, po vsej verjetnosti iz sosednje Kranjske Gore, kjer je ta priimek bolj pogost. Ko sem pripravljala prvi članek o Karajanu in Wolfu, mi čas ni dopuščal pregleda poročne matične knjige iz Kranjske Gore, ki sega do leta 1638. Ko pa sem nekaj let kasneje raziskovala isto knjigo, sem našla poroko Joannisa (Janeza) Lavtižarja in Magdalene v Kranjski Gori. Po zapisku, dne 6. oktobra 1669, je Joannis Valthesar, zakonski sin Clementis (Klemena) Valthesar iz Kranjske Gore poročil Magd'lum (Magdaleno), zakonsko hčerko Clementis (Klemena) Potoznik (Potočnika) iz fare Lengfeldensis (Dovje). Obstoja velika možnost, da se je poroka izvršila v Mojstrani namesto Kranjski gori in to zaradi dveh razlogov: po običaju so se poroke vršile v domači fari neveste in ne ženina, hkrati pa je zapisek kratek ter ne navaja imen prič. Brez tega zapiska nebi mogli dokazati povezave s Kranjsko goro za to Lavtižarjevo družino.

Četudi lahko s pomočjo dokumentov potrdimo samo en par skupnih prednikov za Karajana in Wolfa, obstoja velika možnost, da bi verjetno našli več, če bi poročni podatki obstojali tudi za kakih sto let pred 1710. Tudi ko bodo starejše knjige zopet na razpolago raziskovalcem, bo mogoče najti druge veze za sedaj še neznanе družine nekaterih ženskih linij.

Moje zanimanje o vezi med Hugom Wolfom in Herbertom von Karajanom je rezultat osebnega ter akademskega interesa: kot rodoslovke, zgodovinarke in resni študentke glasbe.

Imam tudi osebno povezavo z Mojstrano, od koder izvira ena veja moje rodbine. Medtem ko je potrebno moja zvezo s Hugo Wolfom še dokončno potrditi (zdi se, da gre za eno ali dve možni povezavi), pa mi je uspelo dokumentirati najmanj pet ločenih povezav z različnimi predniki Mihaela Kosmača in tako s Herbertom von Karajanom.

Medtem ko življenjepisci trdijo, da je Karajan podedoval svoj talent za glasbo od očeta, lahko družinske povezave s Hugom Wolfom kažejo na drug izvor – na družino Lavtižar iz Mojstrane in Kranjske Gore.

Jernej Weiss

## Metodologija muzikološkega znanstveno-raziskovalnega dela?

Kljub temu, da je med najmlajšimi v družbi znanosti o umetnosti, si je muzikologija uspela izgraditi lastne znanstvene metode.<sup>1</sup> V zadnjih nekaj desetletjih so se v humanistični misli razvila gledanja, ki postavljajo z novimi metodološkimi pristopi tradicijo klasične glasbe v novo luč, s tem pa se obenem zastavlja vprašanje o muzikologiji kot vedi o glasbi na sploh.

Zdi se, da je v domači muzikologiji vse bolj mirno. Področja se enostavno razdelijo med seboj in po tem ni več razlogov za spore. Nikakršna dolga diskusija o sistemih in metodah ni potrebna. Povsem razumljivo je, da se je muzikologija na Slovenskem v težnji po ohranitvi nacionalne identitete raje osredotočala na domačo kakor na tujo glasbo. Bolj kritični pa smo lahko do dejstva, da je takšni muzikologiji ustrezala absolutna prevlada glasbenega zgodovinopisja nasproti drugim področjem glasbenega raziskovanja. Res je, da bo morala domača muzikologija rešiti še vrsto primarnih nalog. Naj na tem mestu omenim le manko monografskih publikacij o slovenskih skladateljih. Zgodovina glasbe je še vedno velika zakladnica znanja in razlag glasbe, ki nudi relevantno izhodišče domala vsaki novi študiji ali pristopu. Ni naključje, da se je drugod dekonstrukcija zgodovine glasbe pojavila v času, ko je vedenje o glasbi naraslo do tolikšne mere, da se celotna zgodovina glasbe ni dala več razlagati z enim samim konceptom. Ob rastoči zavesti, da je zgodovina glasbe nepregledno velika, je postalo glasbeno-zgodovinsko vedenje v začetku 20. stoletja tako obsežno, da lahko obstaja le še v obliki specializiranega glasbenega znanja. To pomeni, da so sodobni glasbeni zgodovinarji največkrat »zgolj« poznavalci določenega aspekta glasbene zgodovine. Prav zaradi tega je pogled na celoto stopil v ozadje in pojavil se je celo dvom glede strokovnosti takega pogleda. Celota je tako v zavesti raziskovalcev komajda še prisotna. Posledično so obsežni zgodovinski

---

<sup>1</sup> Začetki slovenskega glasbenega zgodovinopisja segajo v drugo polovico 19. stoletja, toda zgodovinska dela in pričevanja, ki govorijo o glasbi na Slovenskem so mnogo starejša. Misel o glasbi je namreč del življenja glasbe skozi stoletja. Zato je tudi muzikologija – čeprav jo s tem imenom poznamo šele iz konca 19. stoletja – ena najstarejših znanosti o umetnosti. Glej tudi: BEDINA, KATARINA, »Muzikologija – zapoznena znanstvena disciplina?«, Ur. BARBO, MATJAŽ, *Muzikološki zbornik*, letnik 39, št. 1-2, Ljubljana 2003, str. 19-24 in BERGAMO, MARIJA, »Muzikologija med znanostjo in umetnostjo«, Ur. BARBO, MATJAŽ, *Muzikološki zbornik*, letnik 34, Ljubljana 1998, str. 7-14.

pregledi le še zbirka monografij ali esejev, ki so napisani vsak s svojega zornega kota. Zgodovinski poudarek se je tako sčasoma vedno bolj umikal v korist znanstvenih metod različnih znanosti (estetike, psihologije, sociologije, glasbene teorije). Sistem muzikologije je dejansko razpadel na bolj ali manj osamosvojene znanosti, katerih metodologija se med seboj tako močno razlikuje, da jih je le stežka razumeti pod enotnim okvirom. Zato je danes praktično nemogoče, da bi imeli pregled nad celotnim metodološkim aparatom neke vede, kot posledica takšne razpršenosti pa se kaže močno omejena možnost vrednotenja posameznih raziskav.

Nedvomno je muzikološko raziskovanje danes tako obsežno in razvejano, da najrazličnejšim prizadevanjem in smerem ni mogoče poiskati skupnega imenovalca. Tako sodobno muzikologijo kot kompozicijo je zaznamovalo postmodernistično razsrediščenje. Metodološki pluralizem ima seveda tako svoje svetle kot tudi nekoliko temnejše plati. Mnogi v procesih posredovanja znanstvenih metod med različnimi znanostmi vidijo pomanjkljivost muzikologije. Slednja naj bi tako izpred oči izgubila svoj predmet raziskovanja. Vendar, mar ni glasba na nek način vedno povezana s svojim okoljem? To hkrati pomeni, da vedenja o glasbi ni mogoče omejiti zgolj na kompozicijsko poetiko in njo spremljajočo teorijo. Smisla glasbe torej ne moremo iskati le v njej sami, pač pa tudi v kontekstih zunaj nje. Sociološki pogled na glasbeno sodobnost prepričljivo vidi, da glasba ni brez ideološkega naboja in v tem smislu kljub temu, da ničesar ne imenuje, tudi ne brez vsebine.<sup>2</sup> Hkrati se moramo zavedati, da je predmet raziskovanja vedno neposredno povezan s svojim opazovalcem, ki vanj projicira svoje lastne znanstvene probleme.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Po repertoarju sodijo vlački in polke izpod peresa članov dinastije Strauss nedvomno k »popularni glasbi«. Toda: ali je v danem primeru ta klasifikacija ustrezna? Namesto plesnega imamo vrhunski simfonični orkester z znanimi dirigenti. Dogodek se odvija v dvorani »Musikvereina«, tradicionalnem templju klasične glasbe. Občinstvo se rekrutira iz obiskovalcev simfoničnih koncertov in si – razen če ni izrecno povabljen k ploskanju – na vse kriplje prizadeva mirno sedeti na svojih sedežih. In namesto da bi se prisotni vrteli v ritmu valčka, opravijo to solisti baleta Dunajske državne opere. Lahko ob vsej tej rekontekstualizaciji še govorimo o »popularni glasbi«? Ali pa so sedaj Sraussovi valčki postali »resna glasba«? BARBER-KERŠOVAN, ALENKA, »Musicology Went Pop: Raziskovanje globalnih glasbenih tokov skozi prizmo nacionalnih šol in drugih znanstvenih konvencij«, Ur. BARBO, MATJAŽ, *Muzikološki zbornik*, letnik 39, št. 1-2, Ljubljana 2003, str. 66.

<sup>3</sup> Za biografije je značilno, da je v ospredju življenjska pot obravnavane osebe. Pri takih delih je pogost pojav tendenca pisca v korist obravnavane osebe (povečevanje zaslug, zabrisovanje napak ipd.). GRAFENAUER, BOGO, *Struktura in tehnika zgodovinske vede*, Ljubljana 1960, str. 395. Glej tudi: DIBI, ŽORŽ, *Istorija mentaliteta*, Beograd 1970, str. 304.

Muzikološke raziskave temeljijo na takšnih ali drugačnih vnaprej postavljenih konceptih, ki naj bi jih muzikološka znanost celo dokazala in potrdila. Ti koncepti imajo pogosto svoja ideološka ozadja ali jih je vsaj mogoče povezovati z njimi. Kaj je v ozadju muzikološkega zanimanja, katera prepričanja ga usmerjajo, je najlažje razbrati iz glasbenih zgodovin kot bolj ali manj obsežnih in izčrpnih pregledov in sintez vsega muzikološkega znanja. Eden od najbolj splošno razširjenih konceptov glasbe je prepričanje o njenem napredovanju. Zasediti je mogoče predvsem razpad prepričanja, da je zgodovino glasbe mogoče razlagati na način vsevedne pripovedi, ki natančno ve kam vodijo zgodovinski tokovi in kaj je cilj zgodovine. Lahko se vprašamo, ali ni zanikanje pojmovanja, da ima zgodovina glasbe rdečo nit hkrati tudi zanikanje tradicije? Zgodovina ni stvar od nas oddaljene preteklosti, niti ni pripoved o preteklosti, katere namen naj bi bil zlasti to, da bi osmišljala sedanost in kazala pot v prihodnost. Bolj kot to je zgodovina vidik sedanosti, je nekaj, kar opozarja na skrito stran tega, kar vidimo in slišimo okoli sebe. Poleg tega se zdi, da je mogoče nekaj presegati le, če dobro poznamo njegovo izhodišče. Tako nadaljevanje kot tudi rušenje tradicije sta torej vezana na poznavanje tradicije. Drugi, tudi zelo razširjeni koncept pojmovanja zgodovine je prepričanje o tem, da ima vsako obdobje zgodovine svojega duha, ki se manifestira v vsem in v obliki sloga tudi v glasbi. Evropska glasbena romantika naj bi bila v tem smislu kljub temu, da je neločljivo zraščena z glasbo druge polovice 18. stoletja, nekaj povsem drugega kot glasbeni klasicizem. Tretji koncept pojmovanja zgodovine glasbe je koncept nacionalnih glasbenih kultur. Ni si težko predstavljati, da so koncepti nacionalni glasbenih kultur pogosto ideološko obarvani, včasih pa tudi neposredno odvisni od danih političnih razmer in tendenc.<sup>4</sup> Prikazanim konceptom bi najbrž lahko dodali še katerega.<sup>5</sup> Še zlasti bi jim mogli dodati prepričanje v veličino posameznih glasbenih del. V njihovi senci ostajajo številni pozabljeni glasbeni repertoarji. Vendar kako vemo, da takšna glasba ni bila pozabljena namenoma, podvržena dnevnim ideološkim potrebam časa v katerem je nastajala? Vsako obdobje naj bi namreč sledeč ideologiji interpretiralo zgodovino po svoje in postavilo lastne kriterije za selekcijo

---

<sup>4</sup> Nacionalni koncept zgodovine iz druge polovice 19. stoletja svoje pojmovanje svobode izpostavlja na ta način, da ustvari legendo o nekoč izgubljeni svobodi, ki pa si jo je narod s trdom in junaško priboril in tako uveljavil svojo nacionalno integriteto in suverenost. ROZMAN, TATJANA, Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem, Ur. GRAFENAUER, NIKO, *Nova revija*, št. 89-90, Ljubljana 1989, str. 1249.

<sup>5</sup> Slednji so v pričujočem prispevku povzeti po SNOJ, JURIJ, »Tradicija humanistične misli in glasba«, Ur. BARBO, MATJAŽ, *Muzikološki zbornik*, letnik 39, št. 1-2, Ljubljana 2003, str. 9-10.

historiografskega materiala.<sup>6</sup> Tako je toliko bolj pomembno tisto, kar je z določenim namenom izpuščeno ali dodano in nima nobene zveze z realnimi zgodovinskimi dejstvi. Posebno za ideologijo je značilen poseben način vrednotenja pojavov, posebno tistih, ki imajo takšen ali drugačen pomen tudi za sedanjost. Druga značilnost je bistveno odstopanje od znanstvenih metod. Tretja enostransko uporabljanje informacij. Treba se je zavedati, da morejo omenjeni koncepti deformirati resnično podobo glasbene zgodovine, zato je potrebno biti toliko bolj previden pri ocenjevanju lastnih sklepov.<sup>7</sup>

Tako se zdi toliko bolj pomembno k zgodovinski analizi pritegniti nove vire, ki jim zgodovinarji tradicionalno niso posvečali pozornosti in zavzeti kritično distanco do nekaterih sekundarnih zgodovinskih virov iz polpreteklega obdobja. Slednji so bili večkrat podvrženi ideološkim pritiskom in so politično nelojalnim hitro prilepili nazadnjaško etiketo. Prav razlike v razvoju pa spadajo med najpomembnejše vodnike pri vsakem globljem raziskovanju preteklosti.

Zdi se, da je potrebno zavzeti kritično držo do tiste muzikologije, ki omejuje pristope h glasbenemu delu in podvomiti v znanstveni pristop, ki metode sprevača v recepte. Cilj namreč v takih primerih največkrat ni iskanje glasbenih resnic temveč razkazovanje obvladovanja muzikološkega arzenala. Glavna skrb »raziskovalca« tako postane, da se ne skuša več vedeti temveč pokazati, da se ve. Nekateri so opazili, da jim njihova izkušnja glasbenih praktikov ponuja enkratno priložnost, da se ponudijo na razpolago laičnemu občinstvu za vzgojo v najširšem pomenu besede. Ali ne gre v tem primeru bolj za željo po ugajanju in tržnemu uspehu? Vse to je mogoče povezati z današnjo informacijsko prepleteno in globalno potrošniško družbo.

Vedno bolj se zdi aktualno vprašanje, katera glasba je tista, ki naj bi se ji muzikologija posvečala? Dolgo je veljalo, da je le klasična glasba tista, ki zaradi svojih vrednot zasluži raziskovalno pozornost. Ob klasični glasbi je dolžno spoštovanje uživala le še ljudska glasba. Danes se zdijo vedno močnejši glasovi, da je muzikologija na napačni poti, če ne odpre ušes za vse tisto, kar na različnih koncih globaliziranega sveta posluša na milijone in milijone ljudi. Ali ni ukvarjanje s preteklostjo beg pred sedanjostjo? Po drugi strani velja ob upoštevanju množice

---

<sup>6</sup> ROZMAN, TATJANA, Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem, Ur. GRAFENAUER, NIKO, *Nova revija*, št. 89-90, Ljubljana 1989, str. 1243.

<sup>7</sup> Konkretna zgodovinska realnost se prilagodi idealni predstavi pravljice. Tako sta npr. v zgodovinskih učbenikih po koncu 2. svetovne vojne na Slovenskem glavna protagonista »hudobna« buržoazija na eni in brezpogojno »pravična« partija na čelu proletariata na drugi strani. Ibidem, str. 1245.

interpretacijskih alternativ pritrlditi nekaterim zagovornikom pozitivistične muzikologije, da vsakdanje glasbene afere in modne teme pod zaveso kulturološke populistike najbrž res ne sodijo v muzikološki študijski program.

Pravzaprav bi si bilo potrebno vedno znova zastaviti vprašanje: kaj je naloga slovenske muzikologije? Njen današnji položaj je razumljivo posledica njenega včeraj. S kritičnim pretresom virov bi bil napravljen zgolj prvi korak v nizu temeljnih glasbeno-zgodovinopisnih nalog. Kljub pomanjkanju kakovostnih receptov, se zdi da bi se morala stroka najprej dogovoriti o pripravi jedilnika. Do takrat bodo verjetno vsa razmišljanja za oziroma proti metodološki pluralizem vnaprej obsojena na neuspeh.

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

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 24 2006  
Izdaja Slovensko muzikološko društvo  
Uredniški odbor: Gregor Pompe (predsednik), Katarina Bogunović Hočevar  
ISSN 1318-167