

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jelka Vrečko

Klasična glasba in moderna paradigma

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jelka Vrečko

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

Klasična glasba in moderna paradigma

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

*Staršem in
Marku*

*Zahvaljujem se mentorju red. prof. dr. Alešu Debeljaku za pomoč in vzpodbudo ob
nastajanju diplomskega dela.*

*Hvaležna sem mami in očetu, ker sta mi zmeraj neumorno stala ob strani in mi omogočila
iskanje lastne poti.*

Hvala Marku, za ljubezen in pogovore o smislih in nesmislih glasbene umetnosti.

Klasična glasba in moderna paradigma

Klasična glasba je kot element institucionalirane umetnosti znotraj kulturoloških študij večinoma obravnavana kot ekvivalent elitističnemu konceptu Visoke kulture. Skozi zgodovinski pregled razvoja klasične glasbe in njene vpetosti v moderno paradigmo spoznamo, da so bile hegemonске ideologije tiste, ki so to vrstno glasbo povzdignile v Visoko kulturo, in ne glasba sama na sebi. Klasično glasbo je zato, kakor vsak drug kulturološki tekst, treba obravnavati s konotativne in denotativne plati. Na pragu 21. stoletja se namreč začno dogajati korenite spremembe. Preko kreativnih izvajalcev se klasična glasba približuje množičnemu občinstvu popularne kulture, na drugi strani pa popularna glasba posega po elementih klasične glasbe in tako ustvarja neko novo sozvočje. Če po mnenju nekaterih klasična glasba zastira poglede na popularno kulturo, pa je lahko tudi sama zastirana s strani druge, recimo, narodnozabavne glasbe (kulture). Kulturološka analiza naj bi tako v luči neesencializma upoštevala svojo naravnost k odprtosti tudi v tekstih, ki se na prvi pogled zdijo samoumevni, da v kritiki o strpnosti sama ne bi postala nestrpna in nekritična.

Ključne besede: klasična glasba, moderna paradigma, visoka in nizka kultura

Classical music and the modern paradigm

Classical music is as an element of institutionalised art in the cultural studies mostly treated as an equivalent of the elitist concept of High culture. With the help of the development overview of classical music and its embedding in the modern paradigm, we realise that hegemonic ideologies were the ones that raised this kind of music to High culture and not the music itself. This is why classical music, as any other cultural text, must be treated from the connotative and the denotative side. The beginning of the 21st century brings with it some radical changes. With the help of creative performers classical music draws near to the mass audience of pop culture, but on the other side pop music reaches for the elements of classical music and creates a new unison. If some people think that classical music covers the views of popular culture, it is also so that classical music can be covered by another one, for example by folk music (culture). Cultural analysis should consider its orientation to the openness in the light of non-essentialism also in texts which appear to be obvious at first sight, so that while criticising tolerance it wouldn't become intolerant and indiscriminating.

Key words: classical music, modern paradigm, high culture and low culture

Kazalo

1 UVOD	8
1.1 Teze in metodologija	9
2 OPREDELITEV POJMOV	10
2.1. Klasična glasba	10
2.2 Moderna paradigma	12
3 ZGODOVINSKI PREGLED NASTANKA KLASIČNE GLASBE IN NJENE VPETOSTI V HEGEMONSKE IDEOLOGIJE.....	15
3.1 Antika	15
3.1.1 Glasba kot »musikē« v stari Grčiji	15
3.1.1.1 Družbena funkcija glasbe v stari Grčiji	17
3.1.2 Helenistična nadgraditev glasbene teorije	18
3.1.3 Rimljani	18
3.1.4 Zven psalmodije in himnodije skozi starokrščansko cerkveno glasbo.....	18
3.2 (Evropski) srednji vek	20
3.2.1 Enoglasna cerkvena glasba – gregorijanski koral.....	20
3.2.2 Posvetna glasba srednjega veka.....	22
3.3 Renesančna glasba	24
3.3.1 Ujetost glasbe v humanistično in novoveško misel.....	24
3.3.2. Odklon od sakralnega k profanemu.....	24
3.3.3 Težnje nove čutnosti	25
3.3.4 Franko-flamska in italijanska šola.....	26
3.4 Barok	27
3.4.1 Pojav novih glasbenih oblik	27
3.4.2 Rojstvo opere.....	28
3.4.3 Razvoj instrumentalnih oblik.....	29
3.5 Klasika in klasicizem.....	30
3.5.1 Ideja o enkratni, edinstveni in nezamenljivi umetnini.....	30
3.5.2 Izpoved neomejenega subjektivizma.....	31
3.5.3 Meščanstvo kot anonimno občinstvo in virtuoz.....	31
3.5.3.1 Joseph Haydn in Wolfgang Amadeus Mozart.....	32
3.5.3.2 Ludwig von Beethoven.....	33
3.6 Romantika.....	34
3.6.1 Glasba dobi nove družbene temelje.....	34
3.6.2. Skladatelj postane svoboden ustvarjalec	34
3.6.3 Glasba kot evropska romantična umetnost.....	35
3.6.4 Glasba kot glasnik svetovnonazorskih idej	37
3.6.5. Absolutna in programska glasba	37
3.6.6 Vzpon nacionalnih glasb	38
3.7 Dvajseto stoletje, čas drznih sprememb	39
3.7.1 Atonalna glasba kot razhajanje med ustvarjalci in poslušalci	40
3.7.2 Impresionizem kot prag v novi, moderni umetnostni svet 20. stoletja.....	41
4 RAZKOL MED VISOKO IN NIZKO KULTURO	42
5 POMEN KOMUNIKACIJE IN IDENTITET ZNOTRAJ KLASIČNE GLASBE.....	44
1.1 Komuniciranje.....	44

5.2 Identitete	45
5.2.1 Dirigent	46
5.2.1.1 Herbert von Karajan	48
5.2.1.2 Leonard Bernstein	49
5.2.2 Izvajalec – vzpon solistične zvezde	51
5.2.2.1 Maria Callas	54
5.2.2.2 Glenn Gould	55
5.2.2.3 Drugi umetniki 20. stoletja	56
5.2.3 Poslušalec	56
5.2.3.1 Odjemalec na umetnostnem tržišču	57
5.2.3.2 Tipologija poslušalcev	58
5.2.3.3 Ploskanje kot poslušalčev odziv na doživeto glasbo	59
6 PREPLET ALI SOZVOČJE KLASIČNE IN POPULARNE GLASBE	
.....	61
6.1 Operni glas v množični kulturi	61
6.1.1 Luciano Pavarotti	61
6.1.2 Godalni virtuozi v jazz in pop kulturi	63
6.1.2.1 Nigel Kennedy	63
6.1.2.2 Vanessa Mae	65
6.1.2.3 Apocalyptica	65
6.1.3 Razširjeno območje zvočnosti v popularni industriji glasbe	66
6.2 Popularni glasbeniki s klasičnimi izvajalci – slovenska scena	66
6.2.1 Sidharta, Neisha, Plestenjak – izpostavljeni posamezniki	67
6.2.2 Terrafolk – prepletanje klasične in popularne glasbe	68
7 PROBLEM NACIONALNEGA V GLASBI	69
7.1 Harmonika	69
7.1.1 Harmonika v narodnozabavni glasbi	70
7.1.2 Harmonika v popularni glasbi	71
7.1.3 Harmonika v klasični glasbi, oz. kam s koncertno harmoniko na sončni strani Alp?	72
8 SKLEP ALI ZAKAJ JE KLASIČNA GLASBA ŠE ZMERAJ	
POMEMBNA.....	74
9 LITERATURA.....	76
PRILOGA A: Transkripcija intervjuja, ki sem ga izvedla 20. 6. 2008 v Ljubljani	79

Kratice in okrajšave

CZ – Cankarjeva založba

DZS – Državna založba Slovenije

FDV – Fakulteta za družbene vede

MK – Mladinska knjiga

NSDAP - Nazional sozialistische deutsche Arbeitspartei

SSKJ – Slovar slovenskega knjižnega jezika

1 UVOD

Glasba, ta neubesedljiv fenomen človeške ustvarjalnosti, se z antropološke perspektive zdi univerzalen pojem, ki se nam riše v obzorju neke zvočnosti, ne glede na kulturo, iz katere izhaja. Vendar pod pojmom glasba ne razumemo zgolj glasbene »tvorbe«, ampak pogosto tudi poustvarjalno prakso znotraj določenega kulturnega okolja. Kadar torej razmišljamo o tem kompleksnem pojmu, moramo poznati tudi okoliščine, v katerih je glasba nastala, njeno zgodovinsko in prostorsko umeščenost ter s tem povezano funkcijo. Neubesedljivost njene bit-i, njene zvočnosti in časovne dimenzije, v kateri se poraja, nas pripelje do temeljnega ontološkega vprašanja, ali glasba sploh je, in če, kaj torej je. Je glasba ena ali jih je več? Kot pravi Muršič, je pomembno, da spoznamo čim več partikularnih glasbenih kultur, da smo lahko bližje glasbi kot univerzalnemu jeziku. Treba se je otresti vrednostnih sodb, saj le-te izničujejo realno obstoječe primere glasbe (Muršič 1993, 28).

V pričujoči nalogi se želim osrediniti zgolj na klasično glasbo, torej na glasbo, ki s pridevnikom »klasična« izgubi univerzalnost in postane točno določena glasba. Povsem soglašam z J. Cageom, ki odločno pribija svoj Ne! na vprašanje, ali je mogoče glasbene stvari pojasniti, ali je to, kar se dogaja v glasbi, sploh mogoče opisati z besedami! Lebič pravi, da se prevod glasbe v besede upira glasbenemu instinktu. Pri pojasnjevanju literarnega dela namreč delo in razlagalec uporabljata isti jezik, iste znake, medtem ko opisovanje, pojasnjevanje, razlaganje glasbe vselej ostaja zunaj njenega prostora in časa (Lebič 2003, 175). Glede na to, da me zanima prostorno-časovna in družbeno-zgodovinska interakcija klasične glasbe in ne toliko njen notranji ustroj, se bom poslužila besede in jo skušala razumeti tudi v luči strukturalizma¹ oz. semiotike.²

Nalogo sem razdelila v pet poglavij, in sicer po prvem, uvodnem poglavju opredeljujem temeljne pojme, ki mi bodo služili za nadaljnjo raziskavo. V naslednjem obširnejšem poglavju skušam skozi zgodovinski pregled nastanka klasične glasbe prikazati fenomen njene vpetosti v hegemonске ideologije. V četrtem poglavju skušam prikazati nastanek razkola na visoko in nizko kulturo, posledično umetnost, da bi v petem poglavju lahko razložila identitete in reprezentacije akterjev klasične glasbe. V šestem poglavju je

¹ Strukturalizem je teoretska šola, za katero na zelo splošno velja, da izhaja iz prepričanja, da pomeni, konvencije, vrednote, norme ipd. ne nastajajo iz kreativnega delovanja posameznikov v njihovih vsakdanjih življenjih v skupnosti, ampak kot rezultat določenih strukturnih značilnosti, ki ležijo izven dosega posameznikov in jih v tem smislu tudi določajo. Je tudi termin, ki se uporablja za opis šole misli, kateri je temeljni impulz za razvoj dal švicarski lingvist Ferdinand de Saussure (Stankovič 2002, 29).

² Semiotika pomeni preučevanje znakov in način, kako delujejo (Fiske 2004, 53).

poudarek na prepletanju klasične in pop glasbe, v sedmem pa nakažem probleme srečevanja klasične glasbe z narodno zabavno glasbo. V sklepnem poglavju skušam odgovoriti na vprašanje, zakaj je klasična glasba še zmeraj pomembna.

1.1 Teze in metodologija

Ključni cilj naloge je predstaviti klasično glasbo kot element institucionirane umetnosti, ki jo kulturne študije v večinskem mnenju obravnavajo kot ekvivalent elitističnemu konceptu, t.i. visoki kulturi, ki zastira poglede na tisto drugo, popularno glasbeno kulturo, s čimer se ne strinjam in menim, da je zaradi takega dožemanja mnogokrat napačno razumljena in zastirana. Preko semiotične analize samega pojma želim jasno opredeliti denotativno in konotativno raven pojma klasična glasba in predstaviti njeno zgodovinsko vpetost v vsakokratno družbo. Zastavila sem si dve tezi, ki ju bom skušala potrditi ali ovreči, in sicer:

- Klasična glasba sama na sebi ni visoka kultura, kakor jo po večini opredeljujejo kulturne študije.
- V vsaki zgodovinski formaciji hegemonška ideologija oblikuje status in določa socialno funkcijo klasične glasbe.

Za metodologijo bom uporabila socialno kritično metodo, ki je vpeta v kritični model družbe, poslužila pa se bom primarnih in sekundarnih del s področja izbrane tematike.

2 OPREDELITEV POJMOV

2.1. Klasična glasba

Beseda oz. termin klasična glasba se v kulturoloških študijah in razpravah nemalokrat uporablja kot sinonim in ekvivalent za Visoko kulturo, za elitistični koncept, s čemer se ne morem popolnoma strinjati in prav to dejstvo zame postaja resen problem, vreden poglobljene kulturološke analize. Klasična glasba, s katero vstopam v nek odnos, kadar prek avdio medija poslušam določeno delo (torej berem neki tekst), zame v tem trenutku ni prav nič elitistična. Je zgolj zvočnost, ki se mi odstira kot taka, kakršno zaznavam – glede na medij sicer posredno, vendar glede na neko denotacijsko raven³ dobesedno. Nikakor pa ne zanikam, da sama beseda »klasična glasba« asociira na določeno razredno pripadnost, na t.i. elitizem, na Visoko kulturo oz. Visoko umetnost, ki naj bi bila dostopna le redkim. Rada bi poudarila zgolj to, da je tukaj treba misliti v okviru konotacijske ravni.⁴ Vrednote, verovanja, stališča, prostorska umeščenost in predvsem hegemonске⁵ ideologije so pravi snovalci klasične glasbe kot elitnega konstrukta in ne glasba sama.

Pojem klasične glasbe se v humanističnih študijah pojavlja tudi pod sinonimi resna, visoka in prava glasba. Primer lahko najdemo med drugimi v Tomčevem prispevku o glasbi za otroke v šolah, kjer omenja visoko, klasično, resno in pravo glasbo (Tomc 2002, 141). Čeprav ne povsem jasno, se vendarle zdi, da misli na isto zvrst glasbe, na zahodno klasično glasbo.

In kaj torej je klasična glasba? Popolnega odgovora na to vprašanje ni. Povsem jasne definicije namreč ne poda niti muzikološka veda, od katere bi to najprej pričakovali. Kljub temu bom poskušala nakazati na definicije, ki bi bile najbližje odgovoru na zastavljeno vprašanje.

Hans Eggebrecht se v svojem delu *Musik im Abendland* (Glasba v zahodnem svetu) sprašuje, kaj pomeni glasbena klasika. Po njegovem glasbeno klasiko označuje tisto zgodovinsko obdobje, v središču katerega so Haydn, Mozart in Beethoven, in sicer leta od

³ Denotacijska raven nekega teksta je opisna, oziroma dobesedna raven pomena, o katerem se strinjajo tako rekoč vsi pripadniki neke kulture (Stankovič 2002, 34).

⁴ Konotacija je izraz, ki opiše interakcijo, do katere pride, ko se znak sreča z občutji ali čustvi uporabnikov in vrednotami njihove kulture (Fiske 2004, 96).

⁵ Gramscijeva teorija hegemonije izhaja iz teze, da kulturno vodstvo določenih slojev ni doseženo s silo ali prisilo, ampak je v bistvu zagotovljeno s strinjanjem podrejenih (Stankovič 2002, 24).

Bachove smrti 1750 do začetka 19. stoletja. Vse kar se zgodi pred tem obdobjem, pa je zgolj pot do klasičnega (*der Weg zu ihm*). Tukaj torej misli na obdobje, ki ga znotraj zgodovine glasbe širše imenujemo tudi klasicizem. Nadalje pojem »*Klassik*« (klasika) ovrednoti kot pojav, ki pomeni: odličen, prvorazreden, zgleden, vzoren in izvoren (Eggebrecht 1991, 471). Klasičen lahko torej pomeni neko normativno pojmovno kvaliteto, kakor tudi pojem, ki določa določeno zgodovinsko dobo. Podobno lahko zasledimo tudi v SSKJ, kjer se termin »klasičen« pojmuje kot: *»nanašajoč se na stare Grke in Rimljane; ki ima (umetniške) značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, jezika, v največji meri; ki ima obliko, sestavine, ujemajoče se s predstavo določenega pojma v preteklosti; ki se pojavlja v visoki stopnji, v močni obliki«* (SSKJ).

Eggebrecht nadaljuje, da je normativen pojem klasike prenosljiv. Uporaben je lahko za zgodovinsko različne čase in fenomene. Poznamo namreč grške klasike, francoske klasike 17. stoletja, dunajsko in weimarsko klasiko itd. Zmeraj gre namreč za prenosljiv pojem z njegovo normativno vsebino: prvorazreden, zgleden, trajno veljaven (Eggebrecht 1991, 472). S tega stališča lahko torej – glede na to, da je prostorska umeščenost tovrstne glasbe bolj ali manj jasna – začetke klasične glasbe postavimo na začetek zahodno evropske misli, začenši s starimi Grki, kjer so se Pitagorejci prvi ukvarjali z glasbeno teorijo, ter jo nadalje obravnavamo v obdobjih renesanse, baroka, klasicizma in romantike. V ožjem smislu klasična glasba sicer pomeni glasbo klasicizma, v širšem pa z njo označujemo resno glasbo v nasprotju z zabavno glasbo (Leksikon CZ 1987, 128).

Zakaj je prav tovrstna glasba bila poimenovana kot klasična in ne npr. glasba avstralskih domorodcev? Weber opozori, da je bil glasbeni posluš pri drugih narodih po vsem videzu še bolj razvit, kot je danes pri nas, da so bile polifonije razširjene po vsej zemeljski obli, da hkratio učinkovanje instrumentov in diskantiranje najdemo tudi drugod. Toda racionalna harmonična glasba in tvorjenje tonskega materiala sta naša, naši sta od renesanse dalje kromatika in enharmonika, naši so orkester, notni zapis, naše sonate, simfonije, opere – čeprav programska glasba, tonska poezija, alternacija tonov in kromatika kot izrazno sredstvo obstajajo tudi v drugih glasbah – in ob vsem tem naši še osnovni instrumenti – to obstaja samo na Zahodu (Weber 1988, 8).

Vse to nam postane jasneje, če skušamo klasično glasbo razumeti kot del paketa modernih zahodnih idej, katerega »univerzalno odličnost in mojstrstvo« merimo, kakor pravi Debeljak, v kategorijah moderne zahodne paradigme (Debeljak 2009, 163-180).

2.2 Moderna paradigma

Temelje za moderno paradigmo najdemo že v zapisih o pravu, filozofiji in politiki, kakršne so razvili antični Grki in Rimljani. Helenistične ideje niso močno vplivale le na renesančno Evropo, zaznamo jih namreč daleč onstran prostora in časa tiste skupnosti, ki jih je prva uspela povezati. Aramejci, Judje, Perzijci in Egipčani so helenistične ideje uporabljali še tisočletje po tem, ko je poniknila moč cesarstva. Meje med civilizacijami namreč niso razločne in ostre, ampak gre prej za premakljive in prepustne ločnice, med katerimi potekajo procesi medsebojnega oplojevanja in vzpodbujanja (Debeljak 2009, 163-180). Grki so glasbi v evropskem smislu postavili temelje preko (glasbene) teorije, v središču katere stoji število (numerus), številčni odnos (logos, ratio) imenovan »mathesis«. Zgodnjekrščansko petje je črpalo iz judovske tempeljske glasbe, kasnejša viteška ljubezenska pesem pa se je med drugim navdihovala iz žlahtne mavrske dvorne kulture v Španiji.

Bistveni prelom v razvoju moderne zahodne civilizacije ali modernosti predstavlja ločitev Cerkve od države. Gre za razkorak med političnim in verskim zamišljanjem sveta. V moderni državi namreč ustava in zakoni, ne pa doktrine te ali one verske skupnosti, določajo osnovne okvire sobivanja v javnem prostoru, različne vrednostne sfere (znanost, umetnost, etika, vera) pa uživajo načelo relativne samostojnosti. Modernost namreč prinese raznolike in mnogotere sfere tam, kjer je prej vladalo eno načelo. Za ponazoritev tradicionalnega pogleda na svet Debeljak opozori na dejstvo, da umetniki v srednjem veku niso bili v svojih skupnostih dojeti dosti drugače od dobro izurjenih in povečini anonimnih rokodelcev, ki niso ustvarjali »iz nič«, kakor nas uči moderna (zlasti romantična) tradicija. Sposobnost »ustvarjanja iz nič« je morala v srednjem veku ostati rezervirana le za boga (Debeljak 2009, 163-180).

Slednje se kaže tudi v srednjeveški glasbi, kjer se največje glasbene stvaritve rojevajo prav pod cerkvenim okriljem, kot npr. gregorijanski koral ali večglasno petje, namenjeno obogatitvi liturgije. Srednji vek je na prehodu v moderno dobo ponujal tri civilizacijske poti, in sicer zahodno (latinsko) krščanstvo, vzhodno (grško) krščanstvo in islam. Vse tri civilizacije si delijo skupno izhodišče, ki se nam razkriva v judovski mitologiji in klasični antični dediščini, vendar je moderni Zahod tisti, ki je postal izjemen, saj, kakor pravi Debeljak, nobena druga civilizacija ni opravila systemske ločitve med versko in posvetno avtoriteto. Brez te ločitve bi moderni Zahod ostal brez intelektualne kritike, potrebne za notranjo dinamiko in brez kapitalistične »ustvarjalne uničevalnosti«, potrebne za širitev

zunanje moči. Ideje in tehnologije modernega Zahoda so se v procesih globalizacij moderne dobe prelevile v splošni paket idej in tehnologij, ki predstavljajo okvir, v katerem sodobne kulture razmišljajo in delujejo večinsko. Moč teh idej je razvidna že v različnih načinih skupinskega življenja, kakršne so izoblikovali narodi v Evropi. Debeljak pravi, da s pojmom »civilizacija« meri na ideje in tehnike, ki so prenosljive. Civilizacija živi od izboljšanja izumov, preizkusov njihove splošne uporabljivosti in univerzalne odličnosti. S kulturo pa meri na posebnosti, ki veljajo le za določeno skupino in prostor. Kultura se po njegovem obnavlja z napajanjem pri lokalno obvezujočih načelih mišljenja in delovanja (Debeljak 2009, 163-180).

V okvir slednjih trditev lahko umestimo tudi razvoj zahodne (klasične) glasbe. Ideje in tehnike, kot npr. glasbena teorija, notni zapis, razvoj glasbenih instrumentov in stilov so »univerzalne odličnosti«, katerim so sledile različne glasbene šole po vsej Evropi. Vendar so se v posameznih deželah razvijale nove glasbene oblike, ki so bile pogojene s kulturami narodov, znotraj katerih so nastajale. Ni naključje, da se gregorijanski koral rodi v Rimu, protestantska pesem pa v Nemčiji, viteška glasba in šanson zaznamujeta Francijo in se iz nje razširita v druge dežele, Češko pa na začetku srednjega veka zaznamuje husitsko petje. Zanimivo je, da znotraj klasične glasbe v obdobju od renesanse do klasicizma »univerzalne odličnosti« zahodne civilizacije prihajajo v ospredje predvsem pod okriljem Cerkve in dvorov. Bacha, Händla, Mozarta in druge velike skladatelje poznajo tako na Dunaju kakor v Londonu, prav tako se glasba po vsem evropskem prostoru izvaja na enake instrumente in podobne načine. Kulturne značilnosti pa se sprva kažejo predvsem v posvetnih pesmih, v dobi klasicizma in predvsem romantike pa postanejo ljudska glasbena izročila mnogoteri navdih za romantične skladatelje.

Značilnost delovanja paketa modernih zahodnih idej in tehnologij je treba videti v »uničevalni ustvarjalnosti« kapitalizma, ki šele omogoča različne posebne in lokalne predelave univerzalnih idej (Debeljak 2009, 163-180). Glasba je na trg jasno vstopila oz. trg tudi postala v 19. stoletju. Attali pravi, da je bila še zmeraj postranski element industrijskega kapitalizma, a z nastavki, ki jih je utelešala, je že napovedovala današnjo informacijsko ekonomijo in družbo razvedrila. Hkrati je začela zbujati zanimanje vseh ekonomskih teoretikov, ki so se spraševali, kako proizvaja vrednost. Klasični teoretiki so menili, da glasbeno delo tako kot vsak drug proizvod ustvarja bogastvo le tedaj, ko povečuje realno plačo tistega, ki ga proizvaja in/ali kapital tistega, ki priskrbi kapital. V tem smislu je glasbenik produktiven le tedaj, ko sproži prodajo partitur ali koncertnih vstopnic. Glasba torej vrednost ustvarja le tedaj, ko je njeno predstavljanje mogoče tržiti in

ta vrednost je funkcija njene ocene. Vendar so bili ti isti ekonomisti kaj kmalu prisiljeni spoznati, da ima glasba neko vrednost, tudi če ne ustvarja dobička in da cena koncertne vstopnice ni odvisna od estetske vrednosti zaigranega dela. Zato so se začeli spraševati o posebni naravi glasbe in se nazadnje sprijaznili z ugotovitvijo, da glasbeno delo nima veliko skupnega z dobrinami, ki se menjavajo na trgu. Glasba je abstraktna oblika, ki se ne podreja zakonom klasične ekonomije: mogoče jo je dajat, pa je ne izgubimo in nenehna raba je ne okrne (Attali 2008, 63).

Prav slednje misli nas lahko vodijo k razmisleku o poslanstvu zahodne, evropske in končno klasične glasbe. Neizpodbitno je del moderne paradigme in kot taka odseva njene značilnosti. Vendar je ključno vprašanje, kje so njene pronicljive meje med območji politike, ekonomije in umetnosti same na sebi. Kdaj se nam razkriva kot nek historični artefakt vzvišenosti nad vsemi drugimi glasbenimi kulturami in kdaj kot relikvija hrepenenja in ljubezni po njej sami?

Na zastavljeno vprašanje bom skušala odgovarjati v naslednjem poglavju, kjer bom skozi zgodovinski pregled iskala temelje nastanka in razvoja klasične glasbe ter njene vpetosti v hegemonске ideologije določenih obdobj. Taine je namreč dejal, da je umetnino, umetnika ali skupino umetnikov mogoče razumeti le tedaj, če si ustvarimo podobo splošnega stanja duha in navad njihove dobe (Blaukopf 1993, 91).

3 ZGODOVINSKI PREGLED NASTANKA KLASIČNE GLASBE IN NJENE VPETOSTI V HEGEMONSKE IDEOLOGIJE

3.1 Antika

3.1.1 Glasba kot »musikē« v stari Grčiji

Glasba v evropskem smislu ima dva izvora; enega človeško genetskega, skoraj samoniklega (praglasbenega) in drugega, grškega (glasbenega) (Dahlhaus in Eggebrecht 1991, 22). V pregledu zgodovine glasbe Honolka in Wörner podata osnovne poteze grške glasbe, ki se kažejo že v visokih kulturah Vzhoda (Kitajska, Egipt, Babilon). Grki so glasbo in glasbeni nazor dogradili v jasno izraženo in skrbno domišljeno teorijo, ki se je ohranila vse do danes in predstavlja temelje evropski glasbi. V središču te teorije stoji število (numerus), številčni odnos (logos, ratio) – »mathesis«. »Mathesis« je kot spoznavno orodje usmerjala grško mišljenje k materialni plati, k fizikalni naravi zvenenja, in sicer zato, da bi vprašanje tona, intervala, sistema, tonovskega načina in ritma spravila na raven znanosti (Dahlhaus in Eggebrecht 1991, 22).

V naravi zvočnih pojavov so Grki iskali skrite matematične zakone in uredili tone svojih melodij v harmoničen sistem, ki je v svoji zaključenosti obvladoval dve tisočletji evropske umetne glasbe. Izumili so natančno notno pisavo, prek posredovanja Rima, Bizanca in Arabcev pa je grška glasbena teorija postala zahodna tradicionalna dobrina, tako da so ostali še do danes v rabi različni (deloma spremenjeni) strokovni izrazi: ton, ritem, melos, harmonija, kromatika, enharmonika, kor, orkester in pa predvsem sama beseda muzika.

Grški pomen besede »musikē« je obsežnejši kakor naš pojem, ki smo ga izpeljali iz njega.⁶ Prvotno je »musikē« pomenila petje pesmi, pesnikovo stvaritev, ko zadoni glasba in pesnitev hkrati. Temelj muzike je pesniška beseda v svoji ritmični in melodični podobi. Platon v začetku 4. stoletja pr. n. št. pravi: »Pesem je sestavljena iz treh elementov: iz besede (beseda kot nosilka smisla), iz harmonije (horizontalne vrste tonov) in iz rithmosa (časovne urejenosti). Harmonija in ritem pa morata slediti besedi« (Platon, Država III, 398d).

⁶ SSKJ= Muzika: umetnost, katere izrazno sredstvo je zvok; glasba.

Ta enotnost glasbene in govorne umetnosti, ki se je najpopolneje uresničila v plesu in petju zbora, je začela konec 5. stoletja pr. n. št., po klasični dobi, razpadati. Odtlej sta se razvijali glasbena umetnost (glasba v ožjem smislu) in govorna umetnost (literatura) ločeno.

Grška teorija je kot sebi nasprotni pol oblikovala glasbeno prakso. Ta dvojnost teorije in prakse sodi k principu zahodne glasbe, pri čemer pa je teorija vedno pred prakso, v njej živi in se kot glasbeno mišljenje znotraj prakse («kot poesis») tudi odvija. Prakse brez teorije ni, zato teorija in praksa pri Grkih ne predstavljata nasprotja, ampak dve plati iste stvari, to je prav glasbe. Slednja ima pri zahodnem pojmovanju kot teoretsko-praktična celota svojo zgodovino – tradicijo v zahodnem smislu. Ob teoretsko-praktični celoti so Grki izpostavili tudi čustveno plat, ki glasbi podeljuje emocionalno vsebinskost. Med evropskimi teorijami čustev je daleč najvažnejši nauk o afektih, ki se je v zvezi z glasbo pojavil že pri pitagorejcu Damonu iz Aten (5. st. pr. n. š.), naprej pa sta ga sistematizirala Platon in Aristotel⁷ (Dahlhaus in Eggebrecht 1991, 24).

Grška glasba je bila enoglasna, deloma vokalna, deloma instrumentalna. Ritmika in melodika sta bili natančno izoblikovani, najpomembnejše v strokovni teoriji pa je bilo izračunavanje intervalov, ki so ga izvedli pitagorejci, in izgradnja tonskih vrst, delo Aristoksenove šole. Grki so uporabljali vokalno in instrumentalno notacijo, ki ni bila namenjena samo glasbeni teoriji, ampak so jo od vsega začetka uporabljali v vsakdanjem glasbenem dogajanju. Igrali so na glasbila kot npr. forminks (lira s štirimi strunami), lira, harfa, aulos (oboji sorodno glasbilo), sirinks (panova piščal), razna tolkala. Umetniške glasbene oblike pri Grkih pa so bili različni slavonspevi kot npr. himnos (umetni slavospjev bogovom) in pesmi kot npr. pesem pri procesiji, plesna pesem, svatbena pesem, žalostinka itd. (Honolka 1983, 53-70; Wörner 1992, 34-48).

⁷ Nauk o afektih je izrazito že v Platonovem nauku o državi in potem vedno znova opravljal funkcijo podlage glasbeno moralnih teorij. S tem ko je bila glasbi priznana možnost izražanja in vzbujanja čustev in je teorija spoznala, kako se to tudi odvija, se je lahko glasbi – v procesu etično motiviranih ocen in selekcij – pripisala kroteča, uravnavajoča, vzgojna in izobrazbena moč (Eggebrecht 1991, 25).

3.1.1.1 Družbena funkcija glasbe v stari Grčiji

Glasba v stari Grčiji ni bila namenjena sama sebi. Glasbo so izvajali v kulturnih obredih, kjer je imela nalogo odganjati zlo, glasbila in pesmi so spremljale žrtevno dejanje, procesije, pogrebne slovesnosti in misterije različnih božanstev. Glasba je olajševala delo (primer trgategv in stiskanje grozdja) in športne treninge, urejala je slavnostne sprevode in enotno korakanje vojakov, lepšala je družabne gostije. Poleg funkcije »družabne glasbe« se je zgodaj razvila tudi »uporabna glasba«: v nastopih šolanih pevcev na knežjih dvorih, ob velikih kulturnih slavnostih ali v dramskih predstavah. Z naraščajočo diferenciacijo umetnosti so se po klasični dobi razvile koncertom podobne pevske in instrumentalne prireditve pa tudi nove oblike glasbenega gledališča. Pri vzgoji svobodnih državljanov naj bi glasba prispevala skupaj z gimnastiko k razvoju »kalokagatije« (telesne in duhovne popolnosti, skladnosti), ki naj bi služila grški mestni državi, polisu (Honolka 1983, 53-54). Pojavne oblike glasbe so bile tesno povezane z religioznim življenjem, z vplivom sveta bogov, zgledovale in plemenitile so se z miti. Muze so s svojim muziciranjem razveseljevale bogove na Olimpu, nekateri bogovi pa so veljali za izumitelje določenih glasbil. Posebej znan je mit o pevcu Orfeju,⁸ katerega lik je od renesanse naprej postal glasbena alegorija in operna tema. Po Debeljaku je bila absolutna avtoriteta, ki si je lastila legitimiranje slehernega človeškega dejanja, predstavljena prav v obsežnem mitološkem sistemu bogov in božanstev. Vseprisotnost mitološke zavesti kot izključnega načina družbene pripovedi je ustvarila takšne vrste interpretacije družbenih pogojev, v kateri določena oblika kolektivne ali individualne dejavnosti, ki se ni tako ali drugače nanašala na politeistični svet olimpijskih bogov, ni bila posebej prepovedana. Bila je enostavno nepredstavljiva (Debeljak 1999, 68).

Glasba je torej že v antiki imela poleg dodelane glasbene oblike in teorije natančno določeno socialno vlogo. Bodisi je bila namenjena sprostitvi, zabavi, bodisi je služila

⁸ Neprekosljivi pevec Orfej, sin traškega kralja rečnega boga Oiagra in muze Kaliope je bil poročen z lepo najado Evridike, s katero ga je vezala najnežnejša ljubezen. Njuna sreča je bila žal prekratka, saj je Evridiko pičila kača in je umrla. Orfej njene smrti ni prenesel, zato je sklenil, da jo gre iskat v kraljestvo senc, v Had. V kraljestvu mrtvih je s svojo pesmijo očaral vladarja podzemlja in Persefona je poklicala Evridikino senco ter jo Orfeju vrnila pod pogojem, da se na poti nazaj na svet ne bo ozrl za njo. Orfej se je v strahu, ker med hojo za seboj ni slišal njenih korakov, ozrl in jo tako za večno izgubil. Pevec se je sam vrnil med ljudi, kjer je na svojo liro igral samo še žalostne pesmi. Ker se ni ozrl za nobeno drugo žensko več, so ga ljubosumne bakhantke kamenjale do smrti. Orfejevo glavo in liro je odneslo na otok Lesbos, kjer so pobožni prebivalci oboje ujeli. Glavo so pokopali, liro pa obesili v nekem svetišču. Od tod to, da so s tega otoka prihajali sijajni pevci in pesniki. Orfejeva duša pa je v kraljestvu senc našla svojo ljubo Evridiko in odtlej živita tam skupaj in v blaženem objemu (Schwab 1988, 150-153).

državi ali religiji. Sploh za slednji dve je bilo posebej določeno, kaj je primerno in kaj ne. Platonova glasbena etika npr. v glasbenem pouku za mladino dopušča le dorski tonski način (resen, utrujajoč značaj) in frigijski tonski način (navdušujoč za boj). Lidijskega zavrača, ker ima mehak značaj (Wörner 1992, 39).

3.1.2 Helenistična nadgraditev glasbene teorije

Kasneje, v dobi helenizma, v prepletu kulturnih elementov Vzhoda in Zahoda, se je izoblikoval ekskluzivni stan pevcev in instrumentalistov, plesnih in odrskih umetnikov in to z namenom, da bi dosegli solistično virtuoznost. Helenizem je klasično dobo grške glasbene teorije nadgradil oz. jo celo prekašal z znanimi teoretiki kot npr. Evklidom iz Aleksandrije, Aristotelovim učencem Aristoksenesom, iz zgodnjekrščanske dobe je znan Plutarh, Boetius pa je zadnji veliki teoretik antične glasbe in temelj za skoraj vso srednjeveško teorijo (Honolka 1983, 53-70; Wörner 1992, 34-48).

3.1.3 Rimljani

Rim je bil pod vplivom Grčije, glasba pa je tudi pri Rimljanih igrala pomembno vlogo. Kakor pri Grkih je tudi pri Rimljanih imela vpliv na življenje, naj gre za »družabno glasbo«, glasbo v povezavi z religijo, z običaji, z vojsko ali pa glasbo za predvajanje v gledališču, pri plesu ali za zabavo (Honolka 1983, 53-70; Wörner 1992, 34-48).

3.1.4 Zven psalmodije in himnodije skozi starokrščansko cerkveno glasbo

Starokrščanska cerkvena glasba se je razvija v obdobju med 1. in 6. stoletjem, v času, ko se je krščanstvo širilo na območju antičnega sveta. Zgodnjekrščansko petje je nastalo na vzhodu rimskega cesarstva, črpalo pa je iz judovske tempeljske glasbe, iz glasbe pozne antike in iz glasbe Sredozemlja.

Apostol Pavel v pismu Efežanom govori: »In ne opijanajte se z vinom, v čemer je razbrzdanost, temveč naj vas napolnjuje Duh: nagovarjajte se s psalmi, hvalnicami in z duhovnimi pesmimi, ko v svojem srcu prepevate in slavite Gospoda« (Ef 5,18-20).

Te besede najbrž merijo na glavni veji obrednega petja, na psalmodijo in himnodijo. Iz zgodnjekrščanskega bogoslužja so bila, drugače kot v judovskih templjih, glasbila dosledno izključena, obredno petje pa je bilo bistveni del bogoslužja; razvijalo se je kolikor je dopuščala liturgija. Psalmodija pomeni judovsko petje psalmov, ki je bilo del širše azijske glasbene tradicije, himnodija pa se nanaša na petje himnov, svobodnih parafraz biblijskih besedil in izvira iz helenističnega kulturnega kroga. Četrto stoletje je bilo v Italiji doba velikih liturgičnih in glasbenih reform, ki so prihajale iz Milana in Rima. V Milanu je nastalo ambrozijsko petje (imenovano po milanskem škofu Ambroziju), ambrozijanski napev pa je bil eden izmed virov rimskega korala pred Gregorjem I.

Družbena funkcija umetnosti se je zaradi novih krščanskih življenjski idealov spremenila. V klasični antiki je imela umetnina predvsem estetski pomen, v krščanstvu pa je dobila ne estetski ampak moralno – poučni pomen (Wörner 1992, 58).

3.2 (Evropski) srednji vek

V zgodovini srednjega veka so se stikali trije kulturni valovi: bizantinski, islamski in zahodni. Kronološko uvrščamo srednji vek v obdobje med 7. in 15. stoletjem oz. med stari in novi vek. Propadu rimskega cesarstva na Zahodu in obdobju barbarskih vdorov v 5. in 6. stoletju je sledilo nastajanje posamičnih kraljestev in razvoj oblik vladavine (Judge 1993, 270). Nosilca, na katera se je opirala enotnost Evrope, sta bila Cerkev in religija, spoj germanstva in krščanske Cerkve pa je povzročil poseben srednjeveški način življenja, ki se je odražal v fevdalizmu zgodnjega srednjega veka, v dvornem viteštvu na vrhu srednjega veka in v poznosrednjeveškem meščanstvu. Karel Veliki je oblikoval politično in kulturno enotnost celine, ko je zapovedal izvajanje gregorijanskega petja, pri čemer si je pomagal celo z zakonom. Normiranje glasbe je namreč pripomoglo k političnemu zedinjenju. Notacija se je ustalila, omogočila širjenje partitur in ločila glasbo od glasbenikovega telesa (Attali 2008, 19).

Obdobje srednjeveške glasbe je razčlenjeno na dva povsem ločena dela. Prelom je nastal okrog leta 1200. V prvem obdobju so si po samostanih prizadevali polepšati obredje s pevskega novostmi. Samostani so bili duhovna središča, v katerih so gojili znanost, književnost, umetnost in glasbo. V drugem obdobju pa se je glasba izza samostanskih zidov razširila na vesoljno Cerkev, predvsem kot viteška, stanovska umetnost (minnesang v Franciji in Nemčiji). V 14. stoletju je posvetna umetnost celo prevlada nad cerkveno, v 15. stoletju pa sta se približno uravnotežili (Wörner 1992, 59).

3.2.1 Enoglasna cerkvena glasba – gregorijanski koral

Zahodni latinsko – krščanski srednji vek je verjel, da cerkveno glasbo navdihuje sveti duh. Od 9. stoletja dalje se je tkala legenda o do tedaj najbolj zanimivi osebnosti med rimskimi papeži, o Gregorju Velikem. Po legendi naj bi mu golob narekoval melodije, ki jih je Gregor nato prepeval in narekoval pisarju. Gregor po nekaterih trditvah sploh naj ne bi bil skladatelj, negotov pa je tudi njegov prispevek tedanji glasbi (Grout 1988, 51). Zato le po imenu, nikakor pa po dejanskih zaslugah pripisujejo gregorijanski koral zgodovinski osebnosti – rimskemu papežu Gregorju I. Velikemu.

Gregorijanski koral je prvi veliki glasbeno umetniški dosežek krščanstva in hkrati najstarejša zahodna glasbeno umetniška oblika, ki je živa še danes. Z gregorijanskim koralom se od leta 800 umetniško ukvarjajo pretežno severno od Alp. Je obredna glasba, ki povezuje ves katoliški svet. Glasba se po njem vrednoti povsem drugače, predvsem zaradi krščanske teologije. Temelj gregorijanskega koralu so obredna besedila prvotno v grškem, kasneje v latinskem jeziku. Osnovni obliki, v katerih je gregorijanski koral enoglasen, linearen, brez instrumentalne opore ali spremljave, sta *accentus* (liturgični recitativ) in *concentus* (svobodna gregorijanska melodika).

Severno od Alp se je gregorijanski koral širil iz dveh središč: iz Rima v južni del in iz Anglije v severni del, predvsem preko pevskih šol. Ko so ljudstva severno od Alp sprejela gregorijanski koral, se je začelo novo obdobje, začela se je glasbena zgodovina srednjega veka, za katero imajo največ zaslug veliki samostani, državne opatije in kulturno vodilni škofijski sedeži. Napredujoče krščanstvo je tujim ljudstvom prinašalo svojo dogmo o zveneči obliki gregorijanskih melodij, treba pa je bilo doseči, da si te melodije tudi zapomnijo. Tako so nastale nevme. To so znaki, s katerimi si je mogoče že znano melodijo priklicati v spomin. Tonsko gradivo, iz katerih izhaja gregorijanski koral in vsa srednjeveška glasba, je lestvica, prevzeta od Grkov, ki nima narave današnje lestvice.⁹ Členitev tonskega materiala, ki so jo največ uporabljali, se je izoblikovala v sistemu cerkvenih modusov.

Avguštin, eden izmed najpomembnejših cerkvenih očetov, je v svojem delu *De Musica* pisal o metriki in ritmiki, po njem je Rimljan Boetius v petih knjigah z naslovom *De institutione musicae* podal temeljne vire za srednjeveške teorije, kakor izhajajo iz grškega in rimskega izročila in priskrbel vzorec, ki služi za osnovo kompozicije ali izvedbe; opat Flacij Alkuin pa je prvi pisal o sistemu cerkvenih tonskih načinov. Sledili so mu Avrelijan iz Réoméja z delom *Musica disciplina*; Hucbald iz St. Armanda je v spisu *Harmonica institutio* navedel zaporedje tonskih načinov srednjeveške liturgične glasbe, ki je postalo klasično; Gvido iz Arezza pa je v delu *Micrologus de disciplina artis musicae* razvil nauk o tonskih načinih in solmizaciji (Barbo 2004, 100; Wörner 1992, 64). Razmerje med glasbeno teorijo in prakso srednjega veka Barbo opisuje takole: »Kljub temu, da se je glasbena preteklost kot *musica practica* oddaljevala od sodobnosti, saj se je glasbena praksa spreminjala s socialnimi spremembami ter institucionalnimi pogoji, se je kot *musica*

⁹ Lestvica, ki je prek razmerij glasbeno smiselno urejeno zaporedje tonov (Wörner 1992, 64).

theorica v traktatih še vedno ohranjala in soočala z novim. V tradiciji, v kateri je teorija temeljila na preteklih avtoritetah, praksa pa je bila soočena z novatorskimi dodatki, se je oblikovala tudi srednjeveška glasbena zgodovina« (Barbo 2004, 107).

Ustvarjalna dejavnost ljudstev severno od Alp se znotraj Cerkve najprej izkaže v tropu in sekvenci, s katerima je obogatila gregorijanski koral. Tako vstopijo v tradicionalno gregorijansko petje posebnosti, značilne za kraj in čas, pokažejo pa se v različnih besednih in glasbenih oblikah tropa in sekvence.¹⁰ Tropi in sekvence so kasneje, v karolinškem obdobju tudi temelj za nastanek večglasja, t.i. organuma. Gre za prve spomenike zahodnoevropskega večglasja, ki so ga sprva gojili le po samostanih, nato pa se večglasje vključi v bogoslužje in povzroči velik preobrat. Liturgična funkcija organuma je ustvariti slavnostno obliko maše.

V zgodovini večglasne glasbe se prvič omenjajo imena skladateljev, kar dokazuje, da je večglasje, ki je stopilo iz samostanske anonimnosti, prešlo v družbeno zavest, skladateljem pa je bil priznan ugled umetniških ustvarjalcev (Wörner 1992, 69-71).

3.2.2 Posvetna glasba srednjega veka

V pesmih in epih najdemo podobo severne, severozahodne glasbene kulture, kakršna je bila še okrog leta 1000. Germanski knezi in kralji so imeli glasbo v velikih časteh. Pevec s harfo je bil posvečena oseba, imenovan *tovariš kraljev*, staronordijsko so mu rekli *thul*, vzhodnogermansko *skald*, zahodnogermansko *skop*. Igrali in peli so tudi sami junaki, knezi in kralji (Honolka 1983, 98-99).

V 12. stoletju so se v Limousinu prvič v Evropi poleg bojevitih zemljiških gospodov pojavili tudi uglajeni in pesniški principi. To je bilo rojstvo dvornega, viteškega duha. Ob cerkveni umetnosti se je tako pojavila tudi posvetna umetnost, ki se je začela v Provansi, od koder se je kot stanovska umetnost razširila po severni Franciji, Angliji, Nemčiji in drugih deželah. Viteška kultura je prva moderna oblika dvorske organizirane kulture. Avtorji so pisali ljubezenska ali igriva besedila, včasih melodije, madrigale, glasbe za

¹⁰ Trop pomeni glasbeni termin za melodijo nasploh, pri čemer je bilo všteto tudi vse, kar je bilo pogansko-ljudsko-posvetnega. Danes z njim označujemo vse, kar je bilo na novo dodanega k originalnim spevom, sprva kot dodano besedilo. Sekvenca pa je samostojno delo, v sebi zaključena himnična pesem, ki se naslanja na skrivnost praznikov (Honolka 1983, 86).

praznovanja ali »uvode«, povezane s sprevedi ali odrskimi igrami. Ta kultura je imela v svojem bistvu, posebno v ljubezenskih pesmih, izrazito ženske lastnosti, pomen ženske kulture pa je naraščal v kulturi in umetnosti pa tudi v družbenem pogledu. Honolka opozarja, da je k temu pripomogla mavrska dvorna kultura v Španiji in njeno čaščenje žena (Attali 2008, 41 ; Honolka 1983, 106).

V viteškem pesništvu in glasbi nastopajo predstavniki različnih družbenih plasti tiste dobe. Bodisi gre za kralje ali kneze, visoko ali nižje plemstvo, bodisi so to glasbeniki meščanskega rodu ali duhovniki. Ne glede na njihovo družbeno poreklo v glasbi ni čutiti razslojenosti, oz. razlik.

V posvetnem umetniškem delovanju skušajo sedaj ob pesništvu zadržati tudi glasbo. Zakaj jo hočejo obdržati in ne prepustiti ustnemu izročilu kakor stoletja poprej? Wörner pravi: »S stanovsko zavestjo viteštva se je prebudila tudi njegova zgodovinska zavest, namreč, da je njegovo umetniško delovanje neodvisno in svojevrstno obstaja ob cerkveni glasbi« (Wörner 1992, 78). V tem umetniškem dosežku fevdalne družbe je prišlo do procesa stapljanja sakralne glasbe, elementov ljudske glasbe in ustvarjalne dejavnosti viteških pesnikov – skladateljev. Posredniki te glasbe so bili trubadurji in truverji. Domovina trubadurjev je bila južno od Loire, njihov jezik povzema južno – francoska narečja; truverji pa so bili doma severno od Loire, iz njihovega jezika izhaja sodobna francoščina. Posebno vez med trubadursko in ljudsko glasbo so tkali žonglerji ali potujoči pevci. Žonglerji so hodili po deželi, z dvora na dvor, marsikdaj tudi po vsej Evropi in ponujali svoje usluge na vaških praznovanjih ali grajskih plesih. Cerkev jih je obtoževala poganstva in čarovništva, zaradi svojega nomadskega duha pa so veljali za osebe, ki jim ni moč zaupati – tako kot potepuhom ali žeparjem (Attali 2008, 40-41).

V poznem srednjem veku se razvije še ena pomembna posvetna glasbena oblika. Gre za nemški minnesang. V številnih pohodih v Italijo in v križarskih vojnah so prišli nemški vitezi v stik s francosko, italijansko in vzhodno kulturo. Takoj so povzeli umetnost trubadurjev in truverjev, iz katere pa se je obenem razvila mogočna ljubezenska pesem. Nemški minnesang se opira na gregorijanski koral, na ljudsko pesem in na latinsko pesem vagantov,¹¹ katerih najpomembnejši rokopis so *Carmina burana*. Nadalje se minnesang nadaljuje kot meistersang v mestnem meščanskem okolju, katerega naturalistična izrazna sredstva pozneje v vsej moči zajamejo renesančno glasbo (Ukmar 1972, 47; Wörner 1992, 82-85).

¹¹ SSKJ= potujoči klerik ali študent, ki ustvarja latinske posvetne pesmi po ljudskih napevih. 2. potepuh, klatež.

3.3 Renesančna glasba

3.3.1 Ujetost glasbe v humanistično in novoveško misel

O jasnem prehodu iz srednjega v novi vek znotraj glasbe ne moremo govoriti, vsekakor pa se je ideja humanistične misli razširila tudi na glasbeno umetniško področje. Humanizem, ta nova duhovna naravnost v antiko, študij njene znanosti in umetnosti, se začne v Italiji v 14. stoletju, od koder prav tako izhaja renesansa, preporod umetnosti, ki odpravi srednjeveški način umetniškega ustvarjanja.

V obdobju okrog 1400 se močno premikajo geografska težišča glasbenega dogajanja. Ves srednji vek je to težišče v Franciji (izoblikovanje večglasja, trubadurska in truverska pesem), nato se uveljavi Italija, Anglija pa v sredini 15. stoletja s sintezo angleškega glasbenega sloga in francoske tradicije začne obdobje franko-flamske glasbe. Težišče je odslej v severozahodni Evropi, v 16. stoletju pa se zgodi odločilen premik za vso glasbeno zgodovino, ko se Italija s svojo produktivno močjo ponovno uveljavi ob severnih deželah in na prehodu v visoki barok v 17. stoletju prevzame vodilno mesto.

Politične in socialne spremembe, s katerimi se v svetovni zgodovini začne novi vek, so pomembno vplivale tudi na glasbeno zgodovino. V 15. in 16. stoletju sta posebno izrazita vključevanje in vse večji delež meščanstva v glasbeni praksi. Kot posledica je nastala večglasna pesem meistersang, ki smo jo že omenili, deloma tudi potestantska cerkvena glasba in razmah instrumentalne plesne glasbe. Že od konca srednjega veka so si glasbeniki prizadevali za naklonjenost mestnih uradnikov v trgovskih mestih, da bi si pri njih našli nove vire financiranja. Ponujali so jim, naj se z naročanjem del, ki so se jim posvečali, poistovetijo s princi, pri čemer so namigovali na njihove prinčevske predhodnike in obredno funkcijo glasbe. Tudi bogati trgovci so začeli zasebno najemati orkestre, kupovati plesne partiture za slavja, ki so jih prirejali (Attali 2008, 48-49).

3.3.2. Odklon od sakralnega k profanemu

Temeljni preobrat v pojmovanju glasbe se je izkazal s ponehanjem Boethiusovega vpliva. Boethius si je izmislil trojno delitev, ki jo je priznaval ves srednji vek: *musica mundna*, ki

je človeškemu ušesu nedostopna harmonija sfer, *musica humana*, ki je harmonija med dušo in telesom in *musica instrumentalis*. Slednja je glasba instrumentov, torej prava glasba človekovega okolja, toda le ena bit izmed treh. Edini namen glasbe, ki je seveda dan od Boga, je po Boethiusovem mnenju kontemplacija. Johannes de Grocheo, profesor na pariški Sorboni, je priznaval le še zvenečo glasbo. Glasbo je opredelil kot znanost, odrekel se je Boethiusovi spekulaciji in podal novo delitev: ljudska glasba, kanonska glasba in duhovna glasba. Naloga ljudske glasbe je, da človeku lajša nesrečo, pridobljeno z rojstvom; kanonska glasba velja izobraženim in tistim, ki iščejo umetniške lepote; posvetna glasba zadovolji potrebe meščanov, javnega blagra in ohranjanja države; duhovna glasba pa slavi vsemogočnega stvarnika. Johannes de Grocheo je torej ohranil teološko pojmovanje glasbe, novo pa je pri njem estetsko načelo. Kar je tukaj ključno in pomembno, pojasni Wörner: »Tako je nastal temelj za moderno glasbeno estetiko. Nova je tudi ideja o glasbeni specializaciji po družbenih plasteh« (Wörner 1992, 111). Estetsko načelo je nadalje razvijal Zarlino, ki je pretrgal vsestransko povezanost med glasbo in teologijo in utrdil mesto posvetne glasbe. Glasbeniki so postali plačljivi glasbeniki, služabniki imenovani minstrelji, navezani na enega samega gospodarja, saj so dvori izključili žonglerje, glas ljudstva in poslušali samo še glasbo s partituro. V nekaterih primerih se je vloga minstrele prenašala z očeta na sina – kakor pri družinah Couperin in kasneje Bach. Od 14. stoletja dalje so minstrelji postali impresariji¹² (njihov prvi statut je znan iz leta 1321) in so ponujali svoje izvajalske zasluge (Attali 2008, 20).

3.3.3 Težnje nove čutnosti

Za antično upodabljaljočo umetnost in književnost obstajajo dokumentarna, umetniško živa pričevanja, antična glasba pa ostaja nema, zato sodobna glasba preporod antike goji posredno preko literarnih virov. Načela upodabljaljoče umetnosti pa se v renesansi vendarle začno odražati tudi v glasbi. Smisel za čutne vtise in čutna ugodja, težnja po posnemanju vtisov iz narave in stremljenje po izrazu osebnih strasti in nazorov, so bile nove težnje, ki so se pokazale tudi v glasbi. V primerjavi s srednjeveško aditivno kompozicijo je glasba zdaj lahkotna, tekoča, njen značaj vesel, je harmonsko bogata in instrumentalno barvita, v melodiki preprosta ter ljudsko občutena in programska. Individualistični moment se pokaže v tako imenovani monodiji. Gre za solistično petje, oz. za poudarek na eni sami

¹² SSKJ= kdor se poklicno ukvarja z organizacijo javnih nastopov umetnikov, (umetniških) ansamblov.

melodiji, medtem ko se ostali glasovi večglasne skladbe prelivajo v harmonije in postanejo harmonska opora (Wörner 1992, 114).

3.3.4 Franko-flamska in italijanska šola

Omenili smo že, da ima renesančna glasba dve pomembni geografski težišči glasbenega dogajanja, sprva v severozahodni Evropi, kasneje v Italiji.

Severozahodno Evropo zaznamuje franko-flamska glasba. V 15. stoletju Burgundija postane središče evropske kulture, Antwerpen postane središče svetovne trgovine, razmahne se Nizozemska renesansa. V glasbi pride do izmenjave pogledov in medsebojnega vplivanja med glavnimi glasbenimi tradicijami: francosko, italijansko in angleško glasbo. Nove glasbene oblike se razvijajo v dvornih kapelah s pevci in instrumentalisti in pri velikih stolnicah. Na prvem mestu je burgundski dvor, pobudnik novega glasbenega sloga pa je bil Guillaume Dufay. Znotraj cerkvene glasbe imajo posebno mesto moteti. Gre za večglasne vokalne skladbe z nabožno vsebino, ki se izvaja ob posebnih priložnostih, kot so poroke, pogrebi, posvetitve ali obstaja kot duhovna glasba za domačo rabo. V posvetni glasbi pa se uveljavi šanson (chanson), triglasna skladba s pesemskim solom visokega glasu, ki ga spremljata spodnja instrumentalna glasova. Burgundski šanson je mejnik, saj je v njem dosežena preprostost v obliki in izrazu, vpliva pa tudi na duhovne skladbe, ki ne sodijo v ordinarij. Med najpomembnejše skladatelje tega obdobja sodijo Johannes Ockeghem, Jakob Obrecht in Josquin Desprez.

Slava Benetk in Beneške šole se začenja z ustanovitvijo pevske šole pri stolnici sv. Marka. V stolnici so bile dvoje orgle, kar je najbrž pripomoglo k temu, da se je ob pripadajočih vokalnih in instrumentalnih zborih razvilo vokalno in instrumentalno večzborje. Večzborje je postalo značilnost beneške šole, ki jo je ustanovil flamec Willaert. V težnji, da bi kar najbolje učinkovali na poslušalca, so zборе postavljali drugega nasproti drugemu ali pa so jih puščali sodelovati in tako odkrivali novo prostorsko razsežnost zvoka. Beneška šola je pomembna tudi zaradi razvoja instrumentalne glasbe, saj načela večzborja in moteta začno veljati tudi zanjo. Eden izmed najpomembnejših voditeljev beneške šole je Claudio Monteverdi (Honolka 1983, 169).

V Rimu se razvije rimska šola, katere skladatelji gojijo poseben glasbeni slog. Gre za strogo cerkveni, konzervativni slog. Predstavniki rimske šole je Palestrina. Od začetka 16. stoletja dalje je iz duhovniških krogov, med njimi je bil tudi Erazem Rotterdamski

prihajalo vse več pritožb o razmerah v cerkveni glasbi (pomanjkljiva razumljivost besedil, uvajanje instrumentov). Po tridentinskem koncilu je koncil pristal na večglasni sodobni cerkveni slog, zahteval razumljivost besedil in cerkveno vzvišenost, odklonil pa »nespodobnost (posvetnost) in nečistost«. Liberalizma je bilo konec za dolgo obdobje. Na glasbo vpliva tudi protireformacija. Za to obdobje so značilni duševna tesnoba in zavračanje sveta, askeza in verske muke. Palestrina je npr. preklical svoje zgodnje posvetne madrigale, Orlando di Lasso se je posvečal predvsem duhovnim temam, moteti odsevajo naraščajoči kult Marije in svetnikov, porasel je pomen spokornih psalmov itd. (Honolka 1983, 181; Wörner 1992, 135-157).

V posvetnem življenju se je na prehodu v novi vek razmahnila družabnosti namenjena glasba, kar je mogoče pripisati samo spremenjenim družbenim razmeram. V središču dogajanja so bile Italija, Anglija, Francija in Nemčija s številnimi tiskanimi izdajami, ki so v začetku objavljale skladbe več avtorjev, kasneje pa le enega samega. Pogosto je bilo že iz naslova razvidno, ali so skladbe namenjene petju ali instrumentalni igri. Izvajali so jih vokalno, instrumentalno ali mešano. V glavnem sta se izoblikovali dve skupini: skladbe, ki so bile namenjene plesu in »svobodne skladbe«.¹³ V Italiji zasledimo: madrigal, narodno peto pesem, florentinsko karnevalsko pesem, mantovsko frattolo, villanello – kmečko pesem; Burgundijo in Francijo zaznamuje šanson; v Nemčiji pa se razvije ljudska ter polifona družabna pesem. Anglija sledi italijanskim zgledom, duh vzpenjajočega se meščanstva pa predstavlja angleški madrigal (Wörner 1992, 140-150).

3.4 Barok

3.4.1 Pojav novih glasbenih oblik

V 17. stoletju pomeni Italija, še posebej z Benetkami, Rimom in Neapljem korak naprej za skoraj vse, kar je novega v glasbenem razvoju. Tradicionalne oblike, kakor je cerkvena glasba, nadaljujejo svoj glasbeni razvoj na še bolj zanimive načine, ključno pa je to, da okrog leta 1600 nastanejo nove glasbene oblike: opera, oratorij, samostojna orkestrska glasba, solistična instrumentalna glasba, spremljana solistična pesem.

¹³ Družabni ples je bil široko razširjen in družbeno pričakovano je bilo, da so vsi moški in ženske znali plesati (Grout 1988).

Na vprašanje o smislu in vrednosti glasbe odgovarjajo v obdobju baroka ločeno z dveh vidikov: s kozmološkega in s teluričnega. Znanstveno raziskovanje narave, posebej astronomije, ki ga je zastavila renesansa, se nadaljuje tudi v baroku. Zemeljski svet ne velja več za kraljestvo nepopolnosti in zato kot nasprotje duhovnim sferam zvezdnega neba. Snov in gibanje sta povsod enaka, vesolje je popolna celota. Johannes Kepler, nemški astronom, v knjigi *Harmonija mundi* dokazuje, da so tonski načini v glasbi porazdeljeni med planete. Izračunal je, da na nebu ne doni skupaj več kot šest glasov in zaključuje, da gibanja na nebu niso nič drugega kakor nenehna večglasna glasba, ki jo dojemamo z razumom, ne z ušesom. Pregled nad celotnim stvarstvom in odnos med kozmosom in človekom Keplerju omogoča, da najde filozofsko razlago za vsesplošna razmerja in za vpliv glasbe na človekovo duhovno življenje; nasprotno pa se telurični vidik ne ukvarja z nadgradnjo. To vodi k avtonomnosti nauka o afektih. Temeljni kamen za to filozofijo položi René Descartes v svojih *Pasiones animae* (1649), njegov je tudi *Compendium musicae*. Zanj je namen tona razveseljevati in spodbujati v nas različna razpoloženja. Vpliv glasbe na človekovo duhovno življenje je tako priznan kot dejstvo, nato pa začnejo raziskovati, katere tonske lastnosti vplivajo, da se osvobodijo nekatere značilnosti bistva: tonska višina, trajanje, jakost tona ali tempo zaporednih tonov (Wörner 1992, 151-158).

V obdobju baroka govorimo o zgodnjem, visokem in poznem baroku. V zgodnjem baroku se pod okriljem beneške šole izoblikuje večglasje in močno akordičen slog, ki omogoči zvočno in barvno razkošje. Instrumentalna glasba pridobiva na veljavi, posebno v glasbi za glasbila s tipkami (beneška orgelska glasba) in skladbah za orkester.

3.4.2 Rojstvo opere

V 17. stoletju se v Italiji rodi opera. Začetki segajo v Firence, okvirno do 1600, kjer se je sprva v hiši grofa Bardija, nato pa v hiši Jacopa Corsija zbirala znamenita »Camerata«, združenje študentov, intelektualcev, znanstvenikov in glasbenikov. Prizadevali so si, da bi spet našli slog solističnega petja, ki se je po srednjem veku izgubil. Leta 1597 so v Corsijevi hiši v Firencah izvedli prvo glasbeno dramo v novem slogu - *Dafne*. Besedilo je napisal Ottavio Rinuccini, glasbo pa Jacopo Peri. Kasneje sta ista avtorja spisala še prvo pravo opero *Euridice* za poroko kralja Henrika IV. in Marije Medici. Zgodnje opere niso gojili samo v Firencah, marveč tudi v Rimu, Mantovi, Bologni in Torinu. Tako kot je

renesančno in zgodnje baročno glasbeno prizadevanje bilo oživljanje antične tragedije, so prve glasbene drame in operam podobne izvedbe uprizarjali na vozovih. Oder je bil – kot nekoč v Tespisovih časih – voz, na katerem so se iz kraja v kraj vozili pevci in glasbeniki. Tem operam podobne izvedbe so med ljudstvom uživale precej priljubljenosti.

Prva ohranjena opera je Monteverdijev *Orfej*, ki ga je skladatelj napisal 1607. Monteverdi je s svojim delom presegel florentinske poskuse, ustvaril je mojstrsko delo.

V visokem baroku operna zgodovina doseže vrh v beneški operni šoli in ustanovitvi pariške Narodne opere. Honolka pravi: »V Benetkah so že pred letom 1630 delovale štiri operne hiše, čeprav je mesto štelo okrog 140.000 prebivalcev. V nasprotju z aristokratsko opero v Mantovi in Rimu je bil sociološki temelj opere v Benetkah demokratičen« (Honolka 1983, 188). Francoska nacionalna opera se začne s pesnikom Pierrom Perrinom in skladateljem Robertom Cambertom. Zaradi njune poslovne žilice jima je Ludvik XIV. dal koncesijo za otvoritev javne operne hiše v Parizu. Nastala je znamenita *Académie Royale de Musique*, ki obstaja še danes kot *Grand Opéra*. Odprli so jo 1671 z opero *Pomone*, ki sta jo ustvarila Perrin in Cambert. Camberta je nasledil Jean Bapstiste Lully, ki je na dvoru Ludvika XIV. sprva deloval kot violinist, nato pa kot skladatelj in dirigent, Cambert pa je odpotoval v Anglijo, kjer ga je Karel II. lepo sprejel, naklonjen mu je bil tudi dvor. (Honolka 1983, 192; Grout 1988)

Angleška opera je nastala pod vtisom italijanske opere v Parizu in francoske igralske umetnosti. Opera je izpodrinila igre mask, ki so živele kot intermedij v operah naprej. Eden izmed pomembnih glasbenikov na angleškem dvoru je bil Henry Purcell. Znana je njegova opera *Dido in Enej*, pisal je za godala z različno zasedbo, vrsto od in dobrodošlic pa tudi posameznih zborovskih del. Znan je bil tudi po »anthemsih«. Gre za glasbo ob pridigi protestantske cerkve, ki spremlja bogoslužje.

3.4.3 Razvoj instrumentalnih oblik

Obdobje visokega baroka se odlikuje po popolni sproščenosti v izmišljanju vedno novih oblikovnih kombinacij. Poleg razmaha opere gre razvoj naprej tudi v instrumentalni glasbi, kjer se vse več opušča glasbila iz renesanse in zgodnjega baroka, osamosvojita se orgelska in klavirska glasba, godala doživijo največji razvoj. Razvijeta se kantata, recitativno (solistično) petje in oratorij, pod katerim razumemo uglasbitev religioznega ali

kontemplativnega besedila, ki ga izvajajo v dvorani ali cerkvi, in sicer brez scene, kostumov in brez dramatičnega dogajanja (Honolka 1983, 244; Wörner 1992, 155).

V poznem baroku sledi razmah posameznih izbranih glasbenih oblik. Glasbena opera napolitanske šole, arija da-capo, oratoriji ter kantate z več arijami in recitativi, concerto grosso, solistični koncerti, sonata, monotematične fuge, suite za orkester, klavir ali lutnjo itd.

V pozni barok sodijo znani skladatelji, kot npr. Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Alessandro in Domenico Scarlatti v Italiji; Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel v Nemčiji; Jean – Philippe Rameau v Franciji in drugi.

3.5 Klasika in klasicizem

3.5.1 Ideja o enkratni, edinstveni in nezamenljivi umetnini

Za glasbeno zgodovino je obdobje klasike v ožjem pomenu obdobje »dunajske klasike« s tremi »klasiki« Haydnom, Mozartom in Beethovnom. Dunajska klasika je glasbeno-slogovno ozek pojem, vendar veljajo zanj splošne značilnosti klasičnega, ki se ne izražajo zgolj v umetnosti temveč tudi kot človekovo življenjsko prepričanje. Klasičen je tisti, ki ima značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, jezika v najvišji meri (SSKJ).

Če upoštevamo njene predstopnje, ki se kažejo že v baroku in zajamemo še obdobje, ki se je že iztekalo, zajema doba klasike 80 do sto let, začenši s sredino 18. stoletja. Leta 1750 umre Bach, devet let kasneje Händel. Z njunima smrtma se konča baročno obdobje, medtem pa že poteka slogovni preobrat z dunajsko klasiko, ki svoj vrh doseže leta 1780.

Vodilna sloja v tedanji evropski družbi sta bila plemstvo in bogato meščanstvo. Slednjega označujeta individualizem in težnja po izvornosti. Moderno meščanstvo je razveljavilo idejo stila kot zavestne in hotene duhovne skupnosti, uveljavilo pa mišljenje o duhovni lastnini v današnjem pomenu (Honolka 1983, 261-264, ; Wörner 1992, 158-164).

Slogovna sredstva v glasbi so postala preprostejša, odslej veljajo za kriterije preprostost, neposrednost in prisrčnost. Zveza s preteklostjo počasi popušča, nova pa je povezava z ljudsko glasbo, ki jo iščejo, kjer je le mogoče. V klasičnem obdobju se ljudski elementi zrastejo z umetno glasbo in ta sinteza je gotovo enkraten in neponovljiv umetniški dosežek. Za razumevanje sociologije glasbe je še posebej pomembno to, da v klasiki doseže prvi vrh ideja o enkratni, edinstveni in nezamenljivi umetnini.

3.5.2 Izpoved neomejenega subjektivizma

Pojavijo se trije novi temeljni pojmi izražanja: galantnost in občutljivost kot slogovna pojma glasbenega rokokoja in »viharnišтво« kot začetek glasbene romantike. Viharnišтво je pomembno predvsem zaradi njegove izpovedi neomejenega subjektivizma, ki se kaže v ustvarjanju kontrastov v dinamiki, melodiji in instrumentaciji, v večjem izkoriščanju orkestrskih efektov. Viharnišтво v glasbi se razvija vzporedno z viharništvom v literaturi, geslo »nazaj k naravi« pa je skupno obema umetniškimi smerema. Za viharnišтво je genij najvišja vrednota, zato je stvariteljsko – skrivnostno, nerazumljivo, na intuiciji temelječe dejanje – jedro umetnine. Prvine novih slogov se seveda neprestano prepletajo in mešajo, kar se odraža tudi v delih skladateljev 18. stoletja, za katere je težko določiti enoten slog njihovega opusa.

3.5.3 Meščanstvo kot anonimno občinstvo in virtuoz

Stilni prelom v 18. stoletju je družbeno pogojen in je povsem odvisen od novega družbenega sloja, meščanstva. Skladatelji začno skladati za anonimno občinstvo, ki ga lahko pridobijo samo s tem, kar je posebnega v njihovi osebnosti. Nov pomen tako dobita pojma virtuoz in virtuoznost. Virtuoz je odslej poklic, glasbenik pa je odvisen od svojega mecena, meščanskega ljubitelja glasbe, ki je obenem tudi prvi ocenjevalec njegove glasbe. Plemstvu in Cerkvi prevzame njuno dotedanjo funkcijo naročnikov in delodajalcev. Ker financira javno in zasebno glasbeno življenje, je tudi sodba o tem njegova. Glasba prodre iz palač v meščanske salone – kot domača glasba – in v javno koncertno dvorano. V Hamburgu, nekoč središču nemške baročne opere, so leta 1761 uredili prvo veliko koncertno dvorano v Nemčiji. Sledila so mu druga mesta: Leipzig, Köln, Dunaj itd. (Honolka 1983, 263). Ob koncu 18. stoletja o vsem odloča meščanski pogled na umetnost in tragično je bilo dejstvo, da je meščanu bilo skorajda več do tega, da je glasbo imel, kot pa da jo je poslušal. Meščanski subjektivizem, ki je zamenjal dvorno umetnost, je v bistvu še danes prevladujoče pojmovanje umetnosti (Attali 2008, 65).

Zgodnjo klasiko zaznamujeta prihod Haydna (okrog 1760) in Mozarta (okrog 1770) v tedanje glasbeno dogajanje. Posamezne skladbe ali posamezni stavki so dostikrat napisani v različnih slogih in so presenetljivo novi umetniški dosežki. V istem času se je Mozart

poglabljaj v posamezne evropske sloge, pri Haydnu pa je ustvarjalni proces stapljanja bolj preišljen, specializiran (Wörner 1992, 160).

Vzporedno z vzponom klasike se spremenijo glasbena estetika in razmerja med smislom in vrednostjo ter glasbo. V glasbi namesto kontrapunktičnega nastopi homofono, harmonsko mišljenje, namesto suite in fuge – sonata. Izrazna sredstva klasične sonate so glasbila od solo klavirja do orkestrske zasedbe. Tridelnost prve sonatne oblike ustreza estetiki klasike. Sonata se odpre melodično ljudskim vrednotam, ki so prispevale pesem in folkloro, homofona spevnost ustreza idealu naravnosti, simetrija tem in njihove taktne mere utelešajo racionalizem, neomajno vero klasike v mero in razum (Honolka 1983, 263-264).

3.5.3.1 Joseph Haydn in Wolfgang Amadeus Mozart

Joseph Haydn ni bil »čudežni otrok« kakor Mozart, bil je genij vztrajnosti in pridnosti, ki se kaže v njegovem mogočnem opusu (104 simfonije, 83 godalnih kvartetov, 22 oper, 17 orkestrskih koncertov itd). Dozorel je pozno, mnogo svojih mojstrskih del je napisal šele v visoki starosti. Ni se gnal za eksperimenti, niti se ni gnal za reformami, vse v njegovem delu je nastalo logično, po težkem trudu, vendar v sozvočju z njim samim in s svetom. Njegova dela ne poznajo dvomov, je prej naivno pobožen, njegova socialna skladnost in stanovska družba pa je bila zanj samoumevno razumljiva kakor katoliška vera. Izhajal je iz malomeščanske družine in rasel ob ljudski glasbi. Sprva se je preživljal kot violinist, organist in zasebni učitelj, nato pa je kar trideset let preživel na dvoru kneza Esterházyja kot dvorni glasbeni mojster, kar mu je zagotovilo materialno varnost do konca življenja. Haydn je služil štirim knezom, peti knez Esterházy pa je zaradi varčnosti razpustil dvorno kapelo in Haydn se je lahko poslovil. Sprva se je naselil na Dunaju, kjer ga je odkril podjetnik Salomon in ga takoj najel za London. Tam je dosegel vrh svoje slave s »*Stvarjenjem*« in »*Letnimi časi*«, kar se kaže tudi v honorarjih, ki so bili za tisti čas edinstveni. Haydn je na prelomu v 19. stoletje veljal za prvega skladatelja svoje dobe. Mozart je bil že mrtev, Beethovnova zvezda pa še ni bila rojena. Umril je na Dunaju, v slavi in bogastvu.

Povsem drugače je bilo z Mozartom. Z vsem bogastvom, ki ga je razmetaval in pri vsej skromnosti, s katero je sprejemal naročila, tudi za glasbene avtomate in plesne kapele, ni mogel zaslužiti vsakdanjega kruha. To se nam zdi povsem nedoumljivo, razumljivo pa glede na položaj v zadnji tretjini 18. stoletja. Mozart si je v ponosni volji po neodvisnosti

izbral položaj, ki je bil povsem odvisen od premožnih mecenov, ki so na koncu, žal, odpovedali. Umrl je revščini, zadolženosti, pokopali pa so ga v množični grob, brez imena, tako da nihče ne ve, kje počiva. Njegovo življenje pa se kljub tragičnemu koncu zdi še danes neverjetno. V slabih šestintridesetih letih je ustvaril 626 registriranih del, med njimi 20 oper in oratorijev, med katerimi sodijo nekatere k največjim vseh časov; 53 simfonij, 32 godalnih kvartetov in kvartetov s pihali, 50 instrumentalnih koncertov, skladal je sonate, maše, pesmi, komorno glasbo itd. Širine njegovega opusa pravzaprav ni mogoče racionalno pojasniti (Honolka, 1983, 278-296).

3.5.3.2 Ludwig von Beethoven

Tudi Beethovnov oče je bil glasbenik in tudi on je kmalu odkril otrokovo nadarjenost, vendar se podobnost z Mozartom tukaj konča. Beethoven, rojen 1770 v Bonnu, je odraščal prej v proletarskem kot meščanskem okolju. Oče, sicer alkoholik in blaznež, ga je začel učiti pri štirih letih. Javno je prvič nastopal pri dvanajstih letih, s trinajstimi pa je postal organist. Kljub temu pa ni bil čudežni otrok. Nobena izmed njegovih skladb do dvaindvajsetega leta se ne more kosati z Mozartom. Leta 1792 je odpotoval na Dunaj, da bi postal Haydnov učenec, vendar se predvsem zaradi razlike v letih nista nikoli preveč zblížala. Sprva si je denar služil kot pianist, kasneje pa so mu na Dunaju zaradi strahu, da bi odpotoval v Kassel za dvornega dirigenta, ponudili dosmrtno plačo. Dotacija je dosegla svoj namen in Beethoven je ostal. Njegovo življenje je posebej zaznamovala naglušnost, ki se je z leti stopnjevala in iz njega naredila navideznega ljudomrzneža, posebneža. Vendar Beethoven ni bil k resignaciji nagnjen mož, nasprotno, bil je živahen in še zdaleč se ni vdal usodi, ki ga je doletela. Ženske so v njegovem življenju igrale pomembno vlogo. Preko mlade pisateljice Bettine von Brentano je spoznal Goetheja, ki mu je iz spoštovanja posvetil nekaj svojih del. Na začetku 19. stoletja je bil Beethoven na vrhuncu svoje slave, kasneje pa se je zaradi napredujoče gluhosti začel umikati v samoto. To so obenem leta globokega poglobljanja vase: v tem času so nastale klavirske *sonate op. 101 do 111*, ki so od glasbila zahtevale nove zvočne vrednosti, »*Missa solemis*« in *9. simfonija*. Bolezen in razočaranje nad ljudmi sta Beethovnu zagrenili večer življenja, toliko bolj občudovanja pa je vredno, s kakšnim resnično filozofskim, neomejenim pogumom je zrl v oči svojemu neizbežnemu koncu. Umrl je 1827 leta na Dunaju, kjer so ga pokopali z vsemi častmi, z

Dunajem vred pa se je vsa Evropa zavedala, da je izgubila največjega skladatelja svojega časa (Honolka, 1983, 307-326).

Da je Beethovnova umetnost nova glasbena govorica, ki še nikoli poprej ni dosegla tako velike izrazne moči, so dojeli že njegovi sodobniki. Njegova glasba je čista, absolutna in nosi svoje zakone, romantična estetika pa je pri njem poudarjala programsko ozadje in povezanost s poezijo.

Pri Beethovnu ne najdemo več nobenega »serijskega ustvarjanja«, ki je bilo od baroka do časov zrelega Mozarta socialno pogojena potreba. Boril se je namreč za vsako posamezno delo. Od njegovih devetih simfonij je bilo občinstvo nekaterim posebej naklonjeno, druge je popolnoma zavrnilo.

3.6 Romantika

3.6.1 Glasba dobi nove družbene temelje

Z revolucijo 1789 dobi glasba nove družbene temelje, iz nje se oglašajo nove ideje, izražene na množičnih prireditvah. Francoska revolucija (svoboda, enakost, bratstvo) je odločilno vplivala na naslednje stoletje; monarhistični absolutizem je propadel, povečala sta se samostojnost in dejavnost meščanstva, pojavil se je revolucionarni nacionalizem, sekularizacija je bila radikalna. Podobo stoletja so zaznamovali industrijska revolucija, množična prosvetljenost in naglo naraščanje prebivalstva. Temeljna politična usmeritev starejših in novih nacionalnih držav je imperialistična. Vso to dogajanje je vplivalo tudi na glasbeno zgodovino. V nobenem od prejšnjih obdobjih zahodne glasbe ni prihajalo do tako vseobsežnega in emfatičnega sprejemanja glasbe. Prav tako ni še nikoli prej v tako številnih deželah delovalo toliko skladateljev, katerih dela so se razširjala tudi zunaj njihove okolice in postala slavna ter še danes redno izvajana.

3.6.2. Skladatelj postane svoboden ustvarjalec

V 19. stoletju je postal skladatelj svoboden ustvarjalec. Ni več pisal po naročilu, za kar ga je zadolževala služba plemstvu ali Cerkvi, temveč za neznano občinstvo, za anonimnost neznanega števila poslušalcev, ki naj bi jih pridobil, ne da bi jih poznal. Tu se je znašel

med dvema skrajnostma. Prva skrajnost je idealistično predstavljanje lastnega idejnega sveta in osebne inspiracije, pri čemer skladatelj sploh ne misli na poslušalca in izvajalca. Njegov razum se mora spoprijeti s čustvom, morala z nagonom, verska dogmatika s svobodomiselnostjo. Gre za skrajnost, ki na eni strani zahteva nadčloveški napor, saj mora skladatelj s svojimi idejami pridobiti občinstvo in vplivati nanj, to pa so cilji, ki prek glasbenega segajo v območje psevdoreligioznosti, filozofije in svetovnega nazora. Druga skrajnost pa je prisluhniti temu, kar izvajalci radi igrajo in poslušalci radi poslušajo, torej prilagajanje stanju na trgu, kjer je glasba razumljena kot proizvodnja za zabavo, katere zgodovina se pričinja prav v 19. stoletju.

Na glasbo je močno vplival proces sekularizacije, ki jo je osvobodil vsega religioznega, teološkega in cerkvenega. Glasba je postala vedno bolj posvetna, zemeljska, hkrati pa subjektivna, zasebna, oz. osebna. Prav tu je temelj za »romantično« kot izrazno prvine, ki je glasbi odkrila povsem nova področja (Wörner, 1992, 165-166).

3.6.3 Glasba kot evropska romantična umetnost

V dobi romantike sta se v glasbi razvili predvsem instrumentalna glasba in opera. V obeh se je novi slog izrazito razvijal in prehajal na vsa ostala področja, predvsem v vokalno glasbo posvetnega in cerkvenega značaja.

Do leta 1830 prihajajo bistvene spodbude od prve skupine romantičnih skladateljev, med katere sodijo Luis Spohr, Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner in Franz Schubert. So predstavniki t.i. »zgodovinske romantike«, ki sovpada z viharštvom v nemški dramatik in v glasbi zbudi dotlej neznano izrazno moč, ki jo včasih pripisujejo neglasbenim izhodiščem.

Druga skupina romantičnih skladateljev je bila zaslužna za to, da je romantika postala evropsko gibanje. Ovirale ga niso niti jezikovne meje, za kar so obstajali tudi politični razlogi. Frédéric Chopin in Franz Liszt sta kot interpreti in skladatelja utemeljila evropski glasbeni internacionalizem. Glasba je postala romantična umetnost *par excellence* (Wörner, 1992, 167). Skladatelji, ki so zaznamovali to obdobje, so še Hector Berlioz, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Richard Wagner, Giuseppe Verdi.

Romantična glasba izraža nenavadne okoliščine notranjega in zunanjega doživljanja, o glasbeni obliki torej odločajo neglasbeni motivi. Pomembno je odkritje človekovega odnosa do narave in glasbena predstavitev tega odnosa, sprejemanje arhaičnih elementov

polifonije in baročnih oblik pod vplivom J. S. Bacha, proučevanje ljudske glasbe in posnemanje ljudske preprostosti in melodike. Skladatelji se v svojih delih poslužujejo eksotike, ki se izraža skozi povzemanje tujih nacionalnih značilnosti in folklore, pri posameznih skladateljih, npr. Chopinu, pa se izoblikujejo tudi nacionalistične prvine in poteze.

V glasbi je mnogokrat zelo težko razmejiti med klasičnim in romantičnim, saj je s širšega zgodovinskega vidika potrebno klasiko in romantiko obravnavati kot celoto. Obema obdobjema je namreč skupna predstava o humanosti glasbe, njenem moralnem vplivu na posameznega človeka in zahteva po avtonomnosti glasbe, kar pomeni, da se razvija po svojih lastnih zakonih in k svobodno zastavljenim ciljem. Popolnoma jasna pa je meja med klasiko in romantiko v estetiki, ko vanjo prodre dostikrat vzvišena in tehtna pesniška smer, ki se večinoma ne meni za sistematičnost, pač pa privzema esejistične prvine in poetično bistvo. Šele od Beethovnovnega zrelega obdobja dalje je mogoče v glasbi odkriti neskončnost, ki jo je romantična estetika že pred tem zaupala besedi.

Navezava na pesništvo je najbolj očitna v samospevih. Franz Schubert je napisal prek 660 samospevov, 66 samo na Goethejeva besedila, znana sta njegova pesemska cikla *Die schöne Müllerin* (Lepa mlinarica, 1823) in *Die Winterreise* (Zimsko potovanje, 1827), ki ju je oba napisal na besedila pesnika Wilhelma Müllerja, njegova zadnja pesemska zbirka *Labodji spev* pa vsebuje edinstvene Heinejeve pesmi. Začetek pravega ustvarjanja samospevov sodi v t.i. »pesemsko leto« 1840, kot ga je imenoval Robert Schumann, sam sin pisatelja in založnika. Istega leta se je namreč poročil s Claro Wieck in napisal 138 eno- in večglasnih pesmi. Bolj kot pri katerem koli drugem mojstru lahko prav pri Schumannu vidimo utelešenje romantičnega bistva. Bil je skladatelj in pisec hkrati, glasbeni kritik - feljtonist¹⁴ in pesnik. Kot izreden poznavalec literature je tenkočutno izbiral besedila in dajal prednost romantični liriki (Stanley 2005, 147; Wörner 1992, 184-185).

¹⁴ Schumann je deset let, od leta 1834 dalje, urejeval časopis *Die neue Zeitschrift für Musik*, ki ga je tudi sam ustanovil in izhaja še danes kot najstarejša nemška glasbena revija (Stanley 2005, 148).

3.6.4 Glasba kot glasnik svetovnonazorskih idej

V drugi polovici 19. stoletja je glasba postala glasnik svetovnonazorskih, psevdoreligioznih, filozofsko usmerjenih idej. Drug proti drugemu so se soočali nasprotni, domnevno konservativni in napredni nazori ter slogovne usmeritve. Z nemškega govornega področja sta izšli dve smeri, ki sta kljub skupnemu temelju veljali za popolnoma nasprotni. Prva smer je bila *novonemška šola* pod Lisztovim vodstvom, druga pa *romantično klasicistična*, katere glasbeni vodja je bil Brahms.

Najmočnejše je duhovne napetosti zajel Wagnerjev *Nibelunški prstan*, svetovni nazor pesniškega območja glasbe odsevajo Lisztove simfonične pesnitve, sodobne duhovne sile se deloma ravnajo tudi po teološko krščanskih in cerkvenih težnjah protestantizma (Brahms) in katolicizma (Liszt, Bruckner). Pomembno se povečujejo sredstva (Wagnerjeva orkestralna zasedba) in podaljšuje trajanje (Brucknerjeve simfonije), nasproti temu pa se poudarja ponotranjenje, tišina, osamitev, poudarjanje intime, močna je težnja po duhovnem poglobljanju, poudarjajo se življenjske vrednote.

3.6.5. Absolutna in programska glasba

Estetsko in zvrstno-zgodovinsko ustrezata »tradicionalni« in »napredni« slogovni usmeritvi 19. stoletja sta tudi pojma »absolutna glasba« in »programska glasba«. Estetiko »absolutne glasbe« je prvi formuliral E. Hanslick v svojem spisu *O glasbeno lepem (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)*, kjer »lepo« razume kot nekaj, kar ne potrebuje od zunaj dane vsebine in je od nje neodvisno ter leži samo v tonih in njihovi umetniški povezavi. Samo instrumentalna glasba je zanj čista, absolutna tonska umetnost. Nasproti temu je F. Liszt v svojem spisu Berlioz in njegova simfonija Harold (*Berlioz und seine Haroldsymphonie, 1855*) poudaril pomen »poetske ideje« za glasbo. Pri t.i. klasični glasbi določajo ponavljanje in tematski razvoj tem formalna pravila, ki jih imajo za neizpodbitna, čeprav skladatelj ne vodi noben drug predpis kot le njihova lastna fantazija. V »programski glasbi« pa nasprotno ponavljanje, menjavo, spremembo in modulacijo motiva pogojuje njegov odnos do poetske ideje (Schnaus 1990, 13).

Največjega splošnega interesa v glasbenem življenju različnih glasbenih oblik je bila še zmeraj deležna opera. V Nemčiji izideta leta 1816 operi »*Undine*« E. T. A. Hoffmanna in

Spohrov »*Faust*«, ki sta po snovi bližje romantiki kakor Webrov »*Čarostrelec*«, ki izide šest let kasneje. V Franciji se na temeljih *opere comique*, kot zrcala političnega in meščanskega življenja, na začetku 19. stoletja rodi tip revolucijske in grozljive opere, obrat k realistični operi pa konec stoletja prinese Georges Bizet s svojo opero *Carmen*. Glasbeni prispevek Italije se na začetku 19. stoletja skoraj povsem omeji na opero. Rossini, Donizetti, Bellini in kasneje Verdi ter Puccini so imena, ki dajo italijanski operi največji pečat (Honolka 1983, 364; Wörner 1992, 220).

V operi so skladatelji iskali predvsem slavo in priznanje, pri čemer lahko opazimo bistveno razliko med obnašanjem italijanskega, francoskega in nemškega občinstva. V primerjavi z južnjaškim temperamentom Italijanov ali pa svetovljansko živahnostjo pariškega občinstva se je v nemško govorečem prostoru oblikovala pri določenih slojih poudarjeno ponotranjena poslušalska drža, v kateri se kaže prizadevanje, da bi se resnobno in poznavalsko, spoštljivo in pobožno približali umetniškemu delu. Taka drža, ki je bila primerna tako za opere R. Wagnerja kot npr. za instrumentalno glasbo J. Brahmsa, je izraz meščanske »umetnostne religije«, ki je v tem času vedno bolj nadomeščala izgubo tradicionalne krščanske drža.

Na drugi strani pa se je pri meščanstvu hitro razširjalo nagibanje k vedrejši in lahkotnejši glasbi. Orkestralni koncert je delno primerljiv z današnjimi, enakimi prireditvami, komorna glasba je bila na sporedih javnih koncertov le občasno, mnogo pogosteje pa so, za razliko od danes, pripravljali privatne ali napol privatne komorno-glasbene prireditve, kot npr. hišno muziciranje po meščanskih domovih (Schnaus 1990, 18).

3.6.6 Vzpon nacionalnih glasb

V glasbi 19. stoletja ne moremo prezreti kompleksnega fenomena, ki se pojavi znotraj nje, to je nacionalizem. Povsod po Evropi so vznikale sile, ki so videle svoj glavni umetniški cilj v izoblikovanju nacionalnih značilnosti. Če sta Haydn in Mozart v serenadah in menuetih zajela ljudske motive, je bila zanju to samo šala, vsekakor pa nič demonstrativnega, političnega. Šele nemška romantika je s svojo ljubeznijo do »starih, lepih časov« na novo odkrila folkloro, francoska velika revolucija pa nacionalno zavest. Oba nagiba sta najmočneje zajela intelektualce tistih narodov, ki so bili dotlej v senci velikih kultur Italijanov, Francozov, Angležev in Nemcev.

Veliko cesarstvo na severovzhodu Evrope je stopilo v krog narodov šele pozneje leta 1836, ko so prvič izvedli Glinkovo opero »Življenje za carja«. To seveda ne pomeni, da je bila Rusija prej dežela brez glasbe. Prepad, ki je zijal med vokalno in umetno glasbo, je bil posledica socialnih razmer. Višja kultura, torej tudi glasbena, je bila privilegij plemstva in meščanstva, muzicirali pa so predvsem po italijanskih, francoskih in nemških vzorih. O tistem, kar je rusko ljudstvo pelo in igralo, se ni govorilo. Prav nasprotno pa se zgodi z Mihailom Glinko, »očetom ruske glasbe«, ki je prvi začel pisati »nacionalno glasbo«. Ustvarjanje iz lastnih virov je postalo domoljubno dejanje. Za razvoj ruske nacionalne šole se je najprej zavzel Aleksander Dargomižski, katerega ideje in osebnost so izredno vplivale na mladino. Na njegovih glasbenih večerih v Petrogradu so se srečevali mladoruski domoljubi in tam se je izoblikovala tudi znana »mogočna peščica«, ruska peterica¹⁵. To je praktično pomenilo novo odkritje ruske folklore, ljudskih pesmi in plesov, zaničevanje zahoda (vključno Wagnerja) in ruskih zahodnjakov (vključno Čajkovskega)¹⁶ ter mojstrov konservatorija okoli Antona Rubinsteina.

Mlada nacionalna glasba je prišla izrazito do izraza tudi na Češkem, še posebej s skladatelji Smetano, Dvořákom in Janáčkom in v skandinavskih deželah, na Norveškem s skladateljem Griegom, v Skandinaviji pa s Sibeliusom (Wörner 1992, 258-259; Honolka 1983, 469-484).

3.7 Dvajseto stoletje, čas drznih sprememb

Kot v nobenem prejšnjem stoletju tudi sedaj ne moremo govoriti, da se glasba 20. stoletja pričinja z letom 1900, saj se ob prelomu stoletja še naprej prepletajo napredne in konservativne težnje, ob drznih vizionarjih delujejo skladatelji, ki tehnično ne komponirajo posebno drugače kot njihovi stari očetje. Zgodnje 20. stoletje je čas hitrih in drznih sprememb znotraj umetnosti, znanosti in mnogih drugih področjih človekovega delovanja. Max Plank in Einstein s svojima teorijama popolnoma spremenita pogled na fiziko, v delih Jamesa Joycea in Kafke odsevajo odkrivajoča potovanja v območja človeške duše, izide

¹⁵ Pod oznakami »mogočna peščica«, »novatorji«, »skupina petih«, »Balakireva stranka«, »ruska nacionalna šola« ali »mladoruska šola« so družili pet skladateljev. To so Musorgski, Borodin, Cui, Balakirev in Rimski-Korsakov (Wörner 1992, 258).

¹⁶ Mogočni peterici ruskih skladateljev se je kmalu kot tekmeček pokazala moskovska šola, po zaslugi vodilnega ustvarjalca P. I. Čajkovskega. Čajkovski ni bil fanatičen nasprotnik zahoda, zato so ga marsikdaj zmerjali z »zahodnjakom«, zaradi svoje istospolne usmerjenosti pa je v tedanji družbi še posebej trpel (Honolka 1983, 464).

Freudova preroška knjiga *Traumedeutung*, uporniki v likovni umetnosti razbijejo tradicionalni svet upodobljene resničnosti, povsod vlada nelagodje nad podedovanim. Evropo je začela osvajati Nietzschejeva filozofija elitnega nadčloveštva, obenem pa se je nauk Karla Marxa organiziral v udarno moč in si pridobil množice. Množice, ki jih je oblast obravnavala kot objekt, so postale subjekt. Uporno razpoloženje »novega časa« je odsevalo iz del umetnikov. Med likovniki se ustoliči »Jugendstil«, v arhitekturi »Bauhaus«, pariški umetniki z Matissom na čelu se združijo v zvezo »Fauves« (divji), nemški slikarji v Dresdnu v ekspresionistično »Brücke«, v Münchnu pa Marc, Kandinsky in Klee v antinaturalistični »Blauer Reiter« (Modri jezdec). Skupen jim je bil predvsem upor proti površni uslužnosti in volja, da bi izražali tisto, kar je prikrito (Honolka 1983, 493-494).

3.7.1 Atonalna glasba kot razhajanje med ustvarjalci in poslušalci

V glasbi pomeni to predvsem upor proti sponam nauka o harmoniji, proti akademskemu nauku, ki so se ga učili na vseh konservatorijih sveta in v središču katerega stojijo dur-molovske lestvice. Povsem nov glasbeni jezik 20. stoletja sta ustvarila dva velikana te dobe, Arnold Schönberg in Igor Stravinsky. Schönberg začne leta 1908 pisati atonalno glasbo, to je glasba, ki ni vezana na nobeno tonaliteto in pri večini poslušalcev izzveni kot kaos. Do sprememb zvočne slike, za katere so prejšnje dobe porabile stoletja evolucije, je sedaj prihajalo skokoma. Dur-molovsko tonalnost, ki je bila v veljavi pol tisočletja, so sedaj zavrnil in odložili kot neznosno vez. Naj je šlo za atonalnost, impresionistično zvočno slikanje, politonalno mešanico ali novo klasično orientacijo, vedno je stal v središču gibanj zvok sam kot simbol nove dobe.

Pomembna sociološka značilnost, to je razhajanje med naprej stremečimi ustvarjalci in njihovim poslušalstvom, deluje razdvojeno. S propadom meščanstva, ki je v 19. stoletju financiralo in uživalo glasbo, se je izgubil družbeni resonančni temelj. Naj so mecenari Richarda Wagnerja še tako podpirali, so ga vendarle preživljali meščani Evrope, ki so kupovali vstopnice za njegove opere. Nova glasba Stravinskega, Schönberga, Hindemita in Bartóka se je zato borila za svoje občinstvo. Organizirala se je v združenja. Od leta 1923 dalje prirejajo glasbena slavlja mednarodnega združenja za novo glasbo. V Donaueschingenu, po drugi svetovni vojni pa tudi v Darmstadt, kjer se je osnovala

vsakokratna moderna. Takšne organizacije so v zgodovini glasbe nekaj novega. Bojeviti značaj kaže sodobno glasbo v bolj agresivnem slogu in obenem bolj osamljenem položaju. Skladateljev, ki so začeli pripravljati na to novo dobo, ne povezuje nobena nacionalna šola, noben skupni zgled in ideal. Medsebojno nerazumevanje je zanje bolj značilno kot umetniška naklonjenost, kljub temu pa imajo poleg osebne položaja še nekaj skupnega: so ustvarjalci glasbe, ki se upira akademskemu nauku o harmoniji in razkriva možnosti neke ne več samo posnemovalske umetnosti (Honolka 1983, 294-295).

3.7.2 Impresionizem kot prag v novi, moderni umetnostni svet 20. stoletja

Od romantičnega naturalizma se je ob koncu 19. stoletja prvi odklonil impresionizem. Za prvega in najbolj značilnega impresionista v glasbenem svetu velja Claude Debussy, čeprav je sam to zanikal in odklanjal tako opredelitev. Ob Debussyju so svojevrstni francoski duh impresionistične barvitosti razvili še Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Eric Satie in drugi. Nemškemu duhu se ta stil ni prilegal, pač pa so ga po svoje preobrazili slovanski skladatelji, kot npr. Skrjabin, ki je s svojo mistično in živčno glasbo desetletje pred prvo svetovno vojno vznemirjal zahodnoevropske sladokusne duhove, mnogo pozneje pa sovjetsko glasbeno politiko. Za proletarsko kulturo Skrjabin ne bi bil najprimernejši, tudi če bi še doživel revolucijo. V Nemčiji sta se močni tradiciji simfonije in kontrapunktike upirali prodoru v svobodno deželo zvoka. Med mojstri prehodne generacije je najstarejši Avstrijec Gustav Mahler. Z njegovo 8. *simfonijo*, imenovano tudi »*Simfonija tisočev*« zaradi ogromnega zbora, kakor tudi s pesmimi Arnolda Schönberga iz istega časa, se je začel konec romantičnega 19. stoletja. Pomembno mesto na začetku stoletja zagotovo zaseda tudi Richard Strauss, vladar nemške (celo svetovne) glasbe skozi vso dobo, ki je zaradi vitalnosti svoje glasbe preživel vse razvojne struje umetnosti. (Honolka 1983, 497)

Impresionizem tako predstavlja prag v novi, moderni umetnostni svet 20. stoletja. Z njim so ob pretresu prve svetovne vojne nastala nova človeška ustvarjanja in dala zahodni evropski kulturi poseben obraz.

4 RAZKOL MED VISOKO IN NIZKO KULTURO

Glavni razlog, da začnemo govoriti o visoki in nizki kulturi, je pojav romantike in romantičnega doživljanja sveta. Da se je lahko v evropskem prostoru delitev na visoko in popularno kulturo vzpostavila, je bilo treba najprej izumiti ljudstvo. Po Borurdieuju so ga ustvarili intelektualci. S tem seveda ne trdimo, da že pred tem ni obstajala delitev na nižje in višje sloje prebivalstva, trdimo le, da se socialni položaj ni samoumevno povezoval z določeno kulturno vsebino (Tomc 2002, 130).

Pred romantičnim doživljanjem sveta je bila na eni strani klasična tradicija, ki so jo vzpostavljale in ohranjemale šole, sholastična filozofija in teologija ter intelektualna gibanja izobraženih manjšin (renesansa, znanstvena revolucija, razsvetljenstvo), nasproti nje pa so nastajale pesmi in pripovedke, misteriji in farse, balade, karnevali itd. Vendar pa se te razlike na ravni zavesti niso prevajale v obstoj nižje in višje kulture. Kot pravi Attali za srednjeveško glasbo: ista glasba se je igrala na vasi, na sejmu in na dvoru, kmet, trgovec in vladar so poslušali podobno glasbo (Tomc 2002, 124).

V evropski kulturi se je z romantičnim doživljanjem sveta torej začel oblikovati prepad med popularno – ljudsko in visoko kulturo. Visoka kultura se je ločila od vsakdanjega življenja, medtem ko je nizka – ljudska kultura še naprej gnezdila v vsakdanjem življenju in ostala kulturno raznolika, saj je bila po socialni pripadnosti vse prej kot homogena.

Družbena marginalizacija, kakor navaja Debeljak, se je torej začela z romantiko in dosegla vrh v svetu redkih izbrancev, se pravi zelo izobraženih članov majhnih, samozadostnih, elitnih umetniških in literarnih krogov simbolizma in esteticizma *fin de siecla*. Romantični umetnik je možno družbeno marginalizacijo in upadajoče število sprejemnikov svoje umetnosti zavestno vzel nase kot logično posledico odpovedi delovanju v skladu z zahtevami množičnega tržišča, ki bi mu narekovalo prizadevanje ustreči tistemu, kar je prezirljivo veljalo za slab estetski okus. Preostala mu je torej le ena družbeno plodna izbira: moral se je umakniti v enklavo svoje samopreverjene subjektivnosti. Ta subjektivnost pa je našla svoj odziv v vsebinah, ki niso bile dosegljive vsakomur, ampak zgolj tistim, ki so se zavezali istim načelom: članom elite, vendar družbeno marginalne zaključene skupine (Debeljak 1999, 53).

Skozi zgodovinski pregled razvoja klasične glasbe smo lahko opazili, da od renesanse vse do romantike klasična glasba ne dobiva posebnega pomena, ampak služi le zabavi ali pobožnim dejavnostim in ni sama sebi namen. Z romantiko oz. z Beethovnom pa se to

bistveno spremeni. Zakaj? Vzemimo za primerjavo Haydna in Mozarta, ki sta živela v razmeroma kratkem obdobju skupaj z Beethovnom. Medtem ko je Haydn živel srečno, mirno in dolgo življenje, je bilo življenje Mozarta in Beethovna v osnovi tragično, vendar se Mozartovo delo, kljub radikalno drugačni življenjski izkušnji skladateljev, v svojih formah in vsebinskih značilnostih bistveno ne razlikuje od Haydnovega dela (Stankovič 1997, 43). Haydn in Mozart sta bila namreč oba zavezana klasicizmu 18. stoletja, ki je bil s svojimi ideali še vedno zakoreninjen v pred-modernih razumevanjih vloge umetnosti in umetnika. Glasba je bila v tem času še zmeraj uporabna umetnost, ki so jo pisali po naročilu posameznih knezov, cerkva ali mestnih magistratov. Glasba Haydna in Mozarta je zapisana neosebneemu »galantnemu« stilu klasicizma, vsebinsko pa sta bila prisiljena zabavati bolj ali manj nezahtevno občinstvo.

Beethovnova glasba pa je povsem drugačna, kljub majhni časovni razliki, v kateri so živeli ti trije skladatelji. Beethovnova glasba se ne ozira več dosti na poslušalca, njegovo delo je izrazno, kar pomeni, da predvsem izraža skladateljeva enkratna notranja stanja in občutke. Ta glasba pomeni konec nanašanja umetnosti zgolj na druge družbene podsisteme in je v tem smislu tudi romantična. Prav z Beethovnom in romantiko pa se začeta še druga dva problema v obravnavi klasične glasbe kot Visoke umetnosti.

Vsekakor je pomembno vzajemno učinkovanje genija in okolja, umetnine in družbe. To vzajemno učinkovanje je dejansko mogoče dokazati le v nekaterih in ne v vseh epohah evropske glasbene zgodovine nove dobe. Posebno se kaže pri procesu uvajanja in uveljavljanja glasbene javnosti v 19. stoletju in s tem povezano institucionalizacijo koncertne dejavnosti. V procesu nastajanja meščanskega glasbenega občinstva imata pomembno vlogo ustanavljanje koncertnih organizacij in institucionalizacija orkestrrov. Pomembni pa so bili tudi glasbeno pedagoški ukrepi, kot npr. ustanovitev konservatorija Družbe prijateljev glasbe na Dunaju (1817). Študirajočih naj ne bi – je bilo zapisano v pravilih – poučevali o rabi tistih instrumentov, ki so rabili »lastnemu užitku«, temveč naj bi jim posredovali glasbene veščine, ki bi omogočale izvedbo del, ki so zahtevala skupno igro v ansamblu (Blaukopf 1993, 92).

5 POMEN KOMUNIKACIJE IN IDENTITET ZNOTRAJ KLASIČNE GLASBE

Skušala sem pojasniti nastanek razkola med visoko in nizko kulturo ter posledično klasično glasbo uvrstiti med visoko kulturo. Za razumevanje klasične glasbe kot nekakšnega elitnega konstrukta je pomembno, kakor sem uvodoma nakazala, da se zavedamo hegemonskih ideologij, ki so vplivale na njen nastanek, in okolja, v katerem je ta glasba nastajala. Prav tako pomembna, če ne že ključna pa mislim, da je komunikacija med skladatelji, izvajalci in poslušalci tovrstne glasbe ter njihove identitete, ki odražajo nenapisana pravila kulturnega obnašanja znotraj klasične glasbe.

1.1 Komuniciranje

Komunikacija je, kakor pravi Fiske, ena tistih človekovih dejavnosti, ki jih vsi prepoznajo, a le redki zadovoljivo definirajo. Znani sta dve poglavitni šoli preučevanja komuniciranja. Prva, šola procesa, vidi komunikacijo kot prenašanje sporočil in jo zanima, kako sporočevalci in prejemniki kodirajo ter dekodirajo; kako oddajniki uporabljajo kanale in medije komuniciranja. Komuniciranje vidi kot proces, s katerim človek vpliva na vedenje ali razmišljanje drugega. Druga šola pojmuje komuniciranje kot oblikovanje in izmenjavanje pomenov. Zanima jo, kako sporočila ali teksti delujejo vzajemno z ljudmi, da bi ustvarili pomene: zanima jo torej vloga tekstov v naši kulturi. Njena poglavitna metoda je semiotika, zato govorimo o semiotski šoli. Pomembno je, da šola procesa ponavadi črpa iz družboslovnih ved in se praviloma nanaša na komunikacijska dejanja, semiotska šola pa najpogosteje črpa iz jezikoslovja ter umetniških predmetov in se nanaša na komunikacijska dela (Fiske 2004, 17).

Z glasbo povezani komunikacijski procesi predstavljajo za Fukača os, okoli katere se oblikuje območje stvarnosti, ki ga lahko poimenujemo z glasbenim univerzumom. Glasbeni univerzum je širše območje stvarnosti, ki nastaja z interakcijo med glasbenim področjem in sfero predpogojev ter realizacije glasbe. Pri tem je osrednji pojav glasba, njena družbena komunikacija in učinkovanje glasbe (Fukač 1989, 36). Komunikacijski model tako ni odvisen le od pomena, ki bi bil preprosto šifriran v umetniškem delu, ampak je odvisen od različnih faktorjev, pri čemer igra odločilno vlogo vpliv okolja –

zgodovinski, estetski, socialni. Sledi vpliva okolja pa je mogoče najti v vseh aktivnih akterjih glasbenega življenja: skladateljih, izvajalcih in poslušalcih (Pompe 2005, 52).

Za razumevanje socialne oz. družbene vloge klasične glasbe je nujno omenjene akterje postaviti pod drobnogled kulturološke analize. Zanima me torej komunikacija univerzuma klasične glasbe, komunikacija, ki steče med ustvarjalci, ki iz mentalnih procesov s posebnimi praksami (komponiranjem) ustvarjajo dela, ki jih nato izvajalci oz. interpreti prenašajo do poslušalcev, do publike, ki ta dela sprejema, razume in vrednoti. Zato menim, da je pomembna analiza identitet skladateljev, izvajalcev oz. interpretov ter poslušalcev klasične glasbe.

5.2 Identitete

Različne identitete, ki jih imamo posamezniki, so običajno razumljene kot naše nesprejemljivo bistvo. Po Južnič se osebna identiteta nanaša na posameznika in je značilna po svoji dvojnosti, saj je sestavljena iz avtoidentifikacije, kar je tista identiteta, ki si jo posameznik pripiše samemu sebi, in identifikacije, ki je posamezniku določena, kar pomeni, da mu jo prisodi ali določi družba ter je taka identiteta družbeno dodeljena ter priznana ali celo vsiljevana skozi položaj, ugled, pravice itd., ki so družbeno opredeljene.

Izhodišče vsake identitete je predstavljanje s telesom oz. prezentiranje ali izkazovanje telesa. Skozi telo se prepoznavamo in v telesu prepoznavamo drugega. S svojim telesom človek naznanja, torej sporoča svojo navzočnost ali pričujočnost. Pomembna je gestikulacija, ki je učinkovit in značilen način izražanja, kar bomo še posebej videli pri analizi dirigenta in izvajalca, kako se človek »nosi«, pa izraža njegova telesna drža. »Nositi se« pa ne pomeni le stopati ali hoditi, ampak tudi premikati se in celo obnašati se in seveda tudi biti oblečen na določen način (Južnič 1993).

Identitete akterjev klasične glasbe so stereotipno vzvišene nad identitetami preostalih glasbenih akterjev. Jasno je, da se od dirigenta pričakuje, da bo na oder prišel v fraku in da se bo izvajalec oz. solist na odru obnašal bolj resno ter uglajeno kot nek rokarski ali punkerski glasbenik. Obiskovanje koncertov klasične glasbe ali opere velja za kulturni dogodek na visokem nivoju, zato je družbeno in kulturno pričakovano, da se bodo obiskovalci tovrstnih prireditev odeli v večerne toalete in si ob odmoru naročili kozarec penine.

Vendar si postavimo vprašanje, ali to drži, in ali tudi na tem kulturnem področju stereotipi močno delujejo.

Pomagamo si lahko tudi s stališčem neesencializma, ki predstavlja dvom v to, da se naše identitete nanašajo na neka resnična in večna bistva v nas. Kulturologi sicer, kakor pravi Stankovič, s svojim dvomom v trdne identitete ne trdijo, da identitete v družbenem življenju ne obstajajo, neesencializem trdi le, da identitete, kakršne v določenem zgodovinskem obdobju so, niso niti nekaj, kar bi se nanašalo na naše pravo bistvo, niti nekaj, kar bi bilo nesprejemljivo in večno (Stankovič 2002).

Naj omenim, da se kulturologi v okviru neesencializma posvečajo predvsem identitetam, ki so v podrejenem položaju, le malokdaj pa lahko zasledimo kritiko oz. analizo identitet Visoke kulture. Zakaj nosi klasična glasba pečat resne glasbe, zakaj so dirigenti zmeraj v frakih in izvajalci v svečanih oblačilih? Zakaj je pričakovano, da se koncerti tovrstne glasbe odvijajo v točno določenih prostorih, oz. institucijah? Ali je življenje klasičnih glasbenikov prav tako zvezdniško, kakor življenje glasbenikov popularne scene? Na slednja in druga vprašanja bom skušala odgovoriti v analizah posameznih akterjev klasične glasbe.

5.2.1 Dirigent

Kot prvega izmed akterjev klasične glasbe želim izpostaviti dirigenta, saj je njegova vloga pomembna predvsem zaradi vzajemne komunikacije med izvajalci glasbe (orkestrom ali zborom) in poslušalci (publiko). Tudi Attali pravi, da je dirigent skozi razvoj njegove funkcije postal nekakšen igralec, ki nastopa med dvema skupinama gledalcev: glasbeniki, nad katerimi mora uveljaviti svoj vpliv; in poslušalci, ki mu izza hrbta prisostvujejo predstavi, katero od spredaj kaže svojim glasbenikom (Attali 2008, 68). Dirigenta si običajno predstavljamo kot tisto osebo, ki vodi nek orkester ali zbor (ali oboje skupaj), redkeje pa kot osebo, ki prav tako vodi in vzgaja publiko. S strani glasbenikov je njegova vloga vloga vodje, ki orkester pripravi na zastavljen repertoar. Odloča o velikosti zasedbe, ki bo določeno glasbeno delo izvedla in na kakšen način bo orkester to delo odigral. Dirigent tako prevzema vodilno funkcijo orkestra in avtoritativno vlogo.¹⁷ S kretnjami, oz. dirigiranjem nakazuje tempo, ritem, dinamičen tok glasbenega dela, posameznim sekcijam

¹⁷ Attali sicer navaja, da se je tehnika dirigiranja razvijala od avtoritativnosti k zapeljevanju, od razkazovanja k tihemu vplivu, od razvnetosti k tankočutnosti (Attali 2008, 68).

(godalom, pihalom, tolkalom, itd.) ali solistom nakazuje vstop, zaključke posameznih fraz in celotnega dela. Je umetniški vodja procesa nastajanja izvedbe nekega glasbenega dela. Nikakor pa ni zanemarljiva njegova vloga, ki jo ima do publike, do kolektivne množice, kakor Stravinski v svojem razmisleku *Navezovanje stikov* imenuje občinstvo (Stravinski 1997, 7). Ta je povezana predvsem z aplavzi. Nenapisano pravilo je, da publika ploska, kadar dirigent pride na oder in tudi ko z njega odide. Ploska se prav tako, kadar dirigent izpostavi solista ali nakaže orkestru, da vstane. Kadar dirigent publiki pokaže hrbet, se ne ploska, prav tako se ne ploska po koncu posameznih stavkov glasbenega dela, saj se takrat dirigent tudi ne obrača k publiki. Dirigent pa vendarle včasih naredi izjemo in se med samim izvajanjem glasbenega dela obrne k publiki ter nakaže ploskanje, ki takrat nima vloge izkazovanja pohvale in zadovoljstva, ampak bolj ploskanja v ritmu in tempu glasbe, ki jo orkester takrat izvaja. Znani primer je novoletni koncert Dunajskih filharmonikov,¹⁸ ko prav vsako leto, ne glede na to, kateri dirigent takrat dirigira, publika ploska ob Radetzki maršu. Zanimivo je, da se publika takrat nekako sprosti, na obraze se prikrajajo nasmehi in skoraj nikogar ni, ki ob izvajanju te skladbe ne bi ploskal. Dirigent namreč vzpostavi komunikacijo med orkestrom in publiko, preko katere se glasbeniki in poslušalci povežejo v skupnem ustvarjanju neke zvočnosti. Tako kakor orkestru takrat tudi publiki dirigent nakazuje tempo in dinamiko ploskanja ter neverbalno komunicira s poslušalci.

Zanimivo je, da nekatere sociološke predpostavke dirigentovo vlogo primerjajo z vlogo (političnih) vodij. Attali navaja, da je bil orkester od nekdaj bistvena figura oblasti, atribut gospodarjevega reda in idealizirana predstava družbene harmonije. Dejstvo, da si ga je meščanstvo prisvojilo, je nakazovalo meščanski prevzem oblasti nad industrijskim razvojem. Politika je tako prek orkestra in dirigenta ponujala predstavo lastne zmožnosti obvladovanja in gospodovanja (Attali 2008, 67). Podobno tudi Adorno izpostavlja predvsem dirigentovo avtoritativno vlogo. Svoje poglavje o dirigentu in orkestru začne z mislijo, da dirigent ne uživa slave zaradi sposobnosti pri izvedbi partiture ampak zaradi svoje podobe moči, ki jo vidno uteleša kot izpostavljena figura, in z udarno gestiko. Pri svojem ustvarjanju se po Adornu dirigentu dozdeva, da se je posvetil zgolj stvari sami in ga občinstvo prav nič ne zanima – obrača mu hrbet – prav to pa mu podeli tisto odsotnost vezi in ljubezni do občudovalcev, ki jo je Freud v *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (*Psihoanaliza in kultura*) navedel med konstituenti za imago vodje (Adorno 1986, 142).

¹⁸ Primer: Novoletni koncert 1987 s Herbertom von Karajanom (Strauss – Radetzky March – Karajan, 2009)

Gospodstvo simbolizira tudi s svojo »nošnjo«, ki je enaka za gosposki sloj. Preko anekdote, v kateri neka obiskovalka koncerta prosi svojo sosedo, naj jo ta opozori, kdaj bo začel dirigent fascinirati, opozori tudi na socialno vrednotenje glasbenika, ki mnogokrat presega vrednotenje lastne strukture glasbe (Adorno 1986, 141).

Tukaj se strinjam z Adornom, saj prav socialno vrednotenje dirigenta oz. podobe njegove osebnosti močno vpliva na razvoj dirigenta kot glasbene zvezde. Sedaj se moramo vprašati, kateri dejavniki so torej tisti, ki izmed množice odličnih dirigentov znotraj evropske klasične glasbe, le iz peščice izbrancev naredijo glasbene zvezde, katerih življenje se bistveno ne razlikuje od zvezdniškega življenja glasbenikov popularne glasbe. Odgovor na slednje vprašanje bom skušala nakazati v primerjavi dveh velikih glasbenih imen, Herberta von Karajana, dirigenta avstrijskega in slovenskega rodu ter Leonharda Bernsteina, ameriškega skladatelja, dirigenta in pianista.

5.2.1.1 Herbert von Karajan

Herbert von Karajan se je rodil 5. aprila 1908 v Salzburgu. Medtem ko je znano, da njegovi predniki po očetovi strani izvirajo iz grške Makedonije, od koder se je njegov prapraded preselil v Nemčijo oz. Avstrijo, je o poreklu njegove matere bilo do sedaj le malo zapisanega. Njegova mati, Marta Kosmač je bila po rodu Slovenka, njeni predniki pa izvirajo iz Mojstrane (Lapajne 2007).

Umetniške scene v povojni Avstriji in kasneje tudi v Nemčiji si ni mogoče zamisliti brez Karajana, ki se je že pri štirih letih začel učiti klavir. Po konservatoriju in maturi na humanistični gimnaziji v Salzburgu je šolanje nadaljeval na Dunaju, kjer je študiral muzikologijo, klavir in dirigiranje, nekaj časa pa tudi strojništvo. Pri sedemindvajsetih letih je postal najmlajši generalni direktor mestnega gledališča v Achnu in v vsej Nemčiji, njegov strmi vzpon pa se je začel prav v času nacionalsocializma, ko je leta 1938 prodril z Wagnerjevo opero Tristan in Izolda v Berlinski državni operi ter podpisal prvo pogodbo za založbo Deutsche Grammophon. Leta 1939 mu Hitler podeli naslov državnega dirigenta, njegovo članstvo v stranki NSDAP pa mu je bilo po vojni le kratek čas v oviro. Prepoved dirigiranja mu je bila uradno odpravljena že leta 1947. Že naslednje leto debitira v milanski Scali, kjer je bil do leta 1968 stalen gost, leta 1955 postane šef dirigent Berlinskih filharmonikov, dve leti kasneje pa umetniški vodja Dunajske državne opere, ki jo je leta 1964 v sporu zapustil ter se vanjo spet vrnil leta 1977. Leta 1967 je ustanovil Salzburške

velikonočne igre, predvsem v šestdesetih letih in vse do svoje smrti 1989 pa je imel odločilno vlogo pri Salzburškem festivalu.

Noben drug dirigent si v zgodovini glasbe ni pridobil tolike avtoritete kot Karajan, zato so ga v šali klicali tudi »generalni glasbeni direktor Evrope«. Njegova moč pa se ni odražala zgolj v kvaliteti in opusu njegovega glasbenega ustvarjanja. Poleg vloge dirigenta je mnoga dela tudi režiral ter sam odločal o zasedbah in drugih kadrovskih vprašanjih v mnogih pomembnih glasbenih hišah po Evropi. Bil je inovator na področju snemanja, saj je vedno znova iskal nove, izboljšane snemalne tehnike, sodeloval je z založbo *Deutsche Grammophon*, s katero je leta 1959 posnel prvi stereo posnetek, z založbo *EMI, Columbia Records* idr (Karajan).

Glasbeni in osebni slog maestra je zaznamovalo stremljenje po popolnosti, ki jo priznava tudi v svojem znanem reku: »*Kdor je dosegel vse svoje cilje, ta jih je verjetno postavil prenizko.*« Karajanovo osebno življenje je bilo življenje velike zvezde in tako tudi pogosta tarča rumenega tiska. Z njegovo tretjo ženo Eliette von Karajan, sicer znano manekenko in priznana slikarko, sta kot priljubljen par uživala veliko pozornosti, Karajan pa se je še posebej navduševal nad tehniko. Navduševal se je nad dragimi avtomobili (*BMW, Ferrari, Porsche, Rolls Royce*), motorji (*Harley Davidson, Yamaha*), jahtami (zanj je bila v podjetju *C&C Yachts* zgrajena jadrnica *Helisara*) in še posebej nad letenjem. Bil je lastnik šestih letal, od tega lastnik *Beechcrafta twin turboprop* in *Dassault Falcon 10* (Endler 1988). Svojega bogastva ni skrival pred javnostjo, saj je o njem in njegovi družini posnetih mnogo več fotografij in filmskih posnetkov, kot o katerem koli drugem dirigentu njegovega časa, kar priča o tem, da je živel življenje prave pop zvezde.

5.2.1.2 Leonard Bernstein

Leonard Bernstein se je rodil deset let po Karajanu, leta 1918 v državi Massachusetts v ZDA. Šolal se je v Bostonu, na Harwardu in na Curtis Institute of Music. Dirigiranja se je Bernstein učil pri dveh izmed najboljših dirigentov prve polovice prejšnjega stoletja, pri Koussevitzkem (kasneje je postal njegov asistent) in pri Reinerju. Ko je komaj 25 leten v newyorški filharmoniji nadomeščal tedanjega dirigenta, je šel glas o njem kot o novem fenomenalnem dirigentu po vsej deželi. Leta 1945 je bil imenovan za glasbenega direktorja newyorškega simfoničnega orkestra, leta 1951 je že vodil orkester in poučeval v Tanglewoodu, leta 1958 pa postal glasbeni direktor newyorškega filharmoničnega orkestra.

Do leta 1969 je s tem orkestrom preigral več del kakor katerikoli drug dirigent pred njim in z njim posnel več kot polovico od svojih čez 400 posnetih del. Kot dirigent je gostoval po mnogih svetovnih glasbenih hišah in leta 1953 kot prvi ameriški dirigent dirigiral v milanski Scali Cherubinovo *Medeo* z Mario Callas.

Bernstein je bil za razliko od Karajana tudi izjemen skladatelj. Leta 1942 je dobil za svojo simfonijo *Jeremiah* prvo nagrado krožka glasbenih kritikov v New Yorku, velik uspeh je dosegel z baletom *Fancy Free* in s ciklusom pesmi »*Sovražim glasbo*«. Obenem je zmagovito prodrl njegov brodwayski muzikal *On the Town*, izmed drugih kompozicij pa so znane *Druga simfonija*, opera enodejanka *Trouble in Tahiti*, nekaj ciklov pesmi, klavirske in druge instrumentalne skladbe, muzikali *Wonderful town*, *Candide*, zelo znan *West Side Story*, več baletov, glasb za filme, itd.

Bernsteinova goreča dejavnost ob dirigiranju in komponiranju, je bila razlaga glasbenih umetnin za mladino, ki ga je še posebej popularizirala. Bil je izjemen predavatelj, njegova predavanja pa so bila slavna kakor on sam. Njegova knjiga Srečne ure ob glasbi (*The Joy of Music*) je bila sprva v načrtu kot vrsta pogovorov o glasbenih vprašanjih. Nekatera poglavja, ki so bila napisana in deloma objavljena v taki obliki, so bila pozneje preoblikovana kot televizijske oddaje. V sedmih televizijskih oddajah se v vsaki izmed njih sooča z določeno glasbeno temo. Na začetku oddaje na komičen način pritegne poslušalce s preprostimi vprašanji o sami temi. Tako npr. oddajo z naslovom *Pot do moderne glasbe* pričinja s povabilom, kako naj si poslušalci predstavljajo »prijeten, miren nedeljski popoldan v prosiču ..., ko bi radi poslušali lepo glasbo«, ki jo nato zmoti »prismojena moderna glasba«. Nadaljuje z vprašanji, kot na primer: »Zakaj je (glasba) moderna? In zakaj tako veliko poslušalcev sovraži prav tisto, kar je v njej modernega?« (Bernstein 1977, 158-160). Bernstein popolnoma razume poslušalca in se obrača k njemu na njemu razumljiv način. Nobeno vprašanje se ne zdi nesmiselno in glasba ni nobena vzvišena entiteta, o kateri naj bi modro molčali pod pretvezo, da jo razumemo in da nam je všeč. Bernsteinovi odgovori na zastavljena vprašanja zadovoljijo tako laike kot poznavalce, ko ob klavirju še zvočno argumentira svoje odgovore.

Bernstein je s takimi razlagami in prikazovanji glasbenih umetnin storil za »veliko umetnost« več kot kdor koli. Klasično glasbo je približal ljudem, jo na nek način populariziral in zanetil navdušenje za skladbe, ki jih je razlagal. Ta velik dosežek v propagandi klasične glasbe se opira na vso Bernsteinovo osebnost, na njegovo zunanost in njegovo notranjost. Bil je tudi velik dobrodelnik, gojil je posebno skrb za svetovni mir, z različnimi nagovori je podajal svojo vizijo globalne harmonije, izvedel je tudi turnejo

»*Journey for Peace*« (*Potovanje za mir*) v Atenah in Hirošimi, leta 1989 pa je dirigiral na zgodovinskem berlinskem koncertu na obeh straneh berlinskega zidu. Bil je aktivist v boju proti aidsu in proti diskriminaciji.

Leonard Bernstein je bil poročen s čilsko igralko in pianistko Felicio Montealegre, znane pa so bile tudi njegove homoseksualne afere.

Dve veliki imeni iz dirigentskega sveta Herbert von Karajan in Leonhard Bernstein sta zaznamovali 20. stoletje, okolje, v katerem sta ustvarjala, pa je zaznamovalo njiju in tako ustvarilo dve različni zvezdi, ustrezajoči kulturi, oz. okolju v katerem sta živela. Tako je lažje razumeti uspeh Karajanove perfekcionistične in avtoritarne drže na stari celini ter Bernsteinovo odprtost in sproščenost v ZDA. Medtem ko je Karajan vztrajal pri vedno vnovičnih ponovitvah klasičnih del (Beethoven, Wagner), je Bernstein širil obzorja klasične glasbe z muzikali, spogledovanjem z Broadwayem in televizijo. Karajan je težil k popolnosti in kvaliteti izvedbe tako s strani orkestra kakor s strani celotne »hiše«, v kateri je ustvarjal, ter s svojim zanimanjem za nove snemalne tehnike premikal mejnike zvočnih posnetkov. Bernstein pa je s svojo odprtostjo laskal raznovrstnim glasbam, če so le bile kvalitetne.

V teh dveh primerih bi lahko rekli, da Karajan ustreza pogledu na klasično glasbo kot na elitno in vzvišeno entiteto, medtem ko se po Bernsteinu zdi vprašljiva nedostopnost in vzvišenost klasične glasbe.

5.2.2 Izvajalec – vzpon solistične zvezde

Z identiteto glasbenika – izvajalca se je ob svojih prvih raziskavah začela ukvarjati že antropološka teorija. Alan P. Merriam navaja, da je tudi glasbenik član družbe in ima kot glasbenik v njej posebno vlogo ter pogosto tudi poseben položaj, oboje pa določa družba, ki mora doseči soglasje glede tega, kakšno je pravilno vedenje glasbenika. Skoraj v vsakem primeru se glasbeniki družbeno vedejo na določene dovolj opredeljene načine, prav zato ker so glasbeniki, njihovo vedenje pa oblikujeta tako njihova samopodoba kot pričakovanja in stereotipi, ki jih njihovi vlogi pripisuje širša družba (Merriam 2000, 99).

Merriamova razmišljanja o vlogi plemenskih glasbenikov lahko primerjamo tudi z vlogo glasbenikov znotraj zahodne, evropske kulture. Attali pravi, da se je z ekonomsko rastjo vse 19. stoletje povečevalo število plačilno sposobnih gledalcev, število koncertov pa je

neustavljivo naraščalo. Predstave so postale konkurenčne, saj je bilo v največjih evropskih mestih vsak mesec ali celo vsak teden mogoče izbirati med več javnimi koncerti. To je sprožilo proces selekcije, v katerem so preživeli le tisti glasbeniki, ki so se najbolje prilagodili zahtevam predstav.

Pri tem je pomembno, da se je najprej poglobilo razločevanje med izvajalcem in skladateljem. Eden je prodajal svojo virtuoznost, drugi svojo ustvarjalnost. Predstava je pritegnila toliko več obiskovalcev, kolikor bolj spektakularna je bila, zato skladatelji kmalu niso več zmogli odigrati lastnih partitur, ki so postajale vedno bolj zapletene. Sredi 19. stoletja je bilo še zmeraj malo poklicnih izvajalcev in njihov trg je ostajal omejen, saj so bila potovanja dolgotrajna. Tedanje občinstvo je sestavljalo meščanstvo, ki si je kmalu začelo izbirati svoje »zvezde«. Prve virtuoze – Nicola Paganinija, Gottschalka, Franca Lista – so vabili na vse strani. Zanimivo je, da so skladatelji imeli do izvajalcev sprva odklonilen odnos, saj so bili vsi vprek ljubosumni drug na drugega. Bizet je zapisal, da se mu poklic izvajalca zdi odvraten, Wagner pa je leta 1840 v članku v *Revue et Gazette musicale* zapisal: »Če hoče skladba doseči odobravanje javnosti, ki ji gre, se mora vedno sprijazniti s tem, da je le orodje in pretveza za muhe izvajalcev« (navaja Attali 2008, 72).

Razločevanje med skladateljem in izvajalcem, oz. med dvema različnima vlogama glasbenika, je prišlo do izraza še posebej v dvajsetem stoletju. Odličen skladatelj, pianist in dirigent kakor je bil Rachmaninov, je prej veljal za izjemo kakor pravilo. Zvezda glasbenega izvajalca je najmočnejše zasijala v dvajsetem stoletju, saj je zvezdnštvo kot kulturni in ekonomski fenomen tesno povezano z razvojem popularno kulturnih industrij, posebej filmske in medijske. Zvezdnštvo je v filmski industriji postalo popolnoma institucionaliziran koncept, filmske zvezde pa ekonomsko središče filmske proizvodnje in pomembna oblika oglaševanja filma (Luthar 2008, 9). Slednje bi lahko prenesli tudi na glasbeno umetnost, kar lahko argumentiramo s primeri zvezdnštva v klasični glasbi v prvi polovici 20. stoletja.

Breda Luthar meni, da slava kot kulturni diskurz in kot ekonomska strategija vse bolj presega industrijo popularne kulture ter se seli na področje visoke kulture, znanosti, politike in ekonomskega življenja (Luthar 2008, 80). Če se osredinim zgolj na visoko kulturo, menim, da je bila slava izvajalcev klasične glasbe od nekdaj prisotna prav tako dolgo kakor slava popularnih glasbenikov. Nadalje Lutharjeva navaja, da je zvezdnštvo v visoki kulturi načeloma drugačno od zvezdnštva, ki ga proizvajajo komercialni množični mediji. Temelji sicer na isti osnovni logiki kot zvezdnštvo v katerikoli drugi kulturni industriji, ustvarja pa se na podlagi drugih mitov kot množično kulturna slava. Značilen je

namreč postopek individualizacije umetnika kot osebe s posebnimi darovi in kvalitetami. Ta postopek temelji na mitu o individualnem avtorju kot o karizmatičnem geniju, mitologija te vrste pa temelji na mistifikaciji¹⁹ režima kulturne proizvodnje, na prikrivanju standardizacije²⁰ proizvodnje ter ekonomike zvezdnštva v visoki kulturi (Luthar 2008, 82). Tukaj se ne bi strinjala z Lutharjevo, ki genialnost umetnika visoke kulture pojmuje v okviru nekega mitskega izročila. V 21. stoletju bi že morali opustiti romantično interpretacijo kulta genija, ki je globoko zaznamoval umetnike po obdobju romantike (Debeljak 1999, 56). Genialnost, ta najvišja, izvirna ustvarjalna sposobnost (SSKJ) umetnika je namreč predpogoj za zvezdnštvo v visoki kulturi oz. umetnosti.

Da lahko nekdo postane svetovno znan izvajalec, ni toliko odvisno od njegove zunanje podobe ali družinskega porekla, ampak predvsem od najvišjih kvalitet obvladovanja instrumenta in zmožnosti interpretacije umetniškega dela (vsi pomembni klasični glasbeni izvajalci so svojo glasbeno pot začeli že v zgodnjem otroštvu in se nadalje izpopolnjevali na raznih konservatorijih in akademijah).

Vloga izvajalca je torej z razmejitvijo skladatelja in izvajalca postala predvsem vloga interpreta. Igor Stravinski v svojem razmišljanju o izvajanju glasbe pravi, da pojem interpretacije oklepa oziroma zajema meje, ki so zastavljene izvajalcu ali si jih sam zastavlja, da bi glasbo posredoval poslušalcu. Pojem izvedbe (predvajanja) pa pomeni natančno uresničitev izrecne volje, ki se izčrpa v tem, kar oznanja. Pomembno je dejstvo, da v vsakem interpretu tiči izvajalec, kar pa v nasprotnem primeru ne drži. Samoumevno je, da izvajalec dobi notni tekst, v katerem je brez napake zapisana avtorjeva volja. Vendar je lahko glasba zabeležena še tako natančno, kljub temu vedno vsebuje skrite elemente, ki jih ni mogoče enoznačno določiti.²¹ Ti elementi so zato odvisni od izkušnje in od sposobnosti vživljanja, od talenta tistega, ki glasbo posreduje (Stravinski 1997, 83). Prav tako pomembna pa je tudi komunikacija izvajalca z njegovim občinstvom in dirigentom. Nekateri izvajalci so bili ljubljenci svoje publike vse življenje, spet drugi so se ji lahko močno zamerili z enim samim napačnim ali slabim nastopom. Publika je namreč heterogena množica ljudi, izmed katerih vsak zase interpretira nastop izvajalca. Nekatere privlači že samo zunanja podoba, spet druge nenavadne posebnosti izvajalca, tretji pikolovsko spremljajo vsako frazo, četrti komaj čakajo, da predstava mine. Odličnih

¹⁹ SSKJ: glagolnik od *mistificirati*; delati kaj mistično, varati, zavajati koga.

²⁰ SSKJ: glagolnik od *standardizirati*; s predpisom za vso državo določiti mero, kakovost.

²¹ Jezikovna dialektika ne zmore popolnoma pojasniti glasbene dialektike (Stravinski 1997, 83)

interpretov 20. stoletja je seveda bilo več, omenila bom le nekatere, za katere menim, da so bili še posebej izstopajoči.

5.2.2.1 Maria Callas

Maria Callas je bila operna pevka, sopranistka grškega rodu, ki je s svojim velikim razponom glasu in z nastopom *Aide v Palači lepih umetnosti* v Mexico city leta 1951 povsem prevzela tedanje svetovno občinstvo. Rojena v New Yorku leta 1923 je po ločitvi staršev skupaj z mamo in sestro odšla v Grčijo, kjer je začela svojo pevsko pot. Kakor sama navaja v mnogih intervjujih, ji je bilo otroštvo zaradi nenehnih izobraževanj odvzeto, vendar se ji je kasneje obrestovalo. Njen največji uspeh je doživela v začetku petdesetih let prejšnjega stoletja. Zaradi vsestranskosti glasu je lahko prevzemala različne operne vloge, mnogi pa so njenemu glasu pripisovali tudi zoprni, odvraten zvok in prav zaradi tega je najbolje plačana pevka njenega časa polarizirala publiko kot nobena druga pred njo.

Maria Callas lahko uvrstimo med podobe klasičnega zvezdnitva in jo primerjamo s tedanjimi filmskimi zvezdami, kakor sta bili Grace Kelly in Marilyn Monroe. Za obstoj zvezdniške »persone« so potrebni, kakor navaja Lutharjeva, vsaj trije nivoji vedenja: filmska (glasbena) podoba in kroženje informacije o njenem igralskem (glasbenem) delu, nadzorovana podoba zasebnega življenja (osebnost) ter nadzorovana spontana podoba (zvezda). Za proces proizvodnje zvezde sta namreč bila osrednjega pomena kroženje informacij, zgodb in podob igralca (glasbenika) zunaj primarnega teksta (filma, koncertnega nastopa) ter njegova stalna prisotnost v drugih medijih (Luthar 2008). Vsem tem kriterijem je ustrezala tudi podoba Marie Callas. Njena glasbena kariera, zasebno življenje in zunanja podoba so bili zmeraj pod drobnogledom medijev in širše javnosti.

Callasova je slovela je po muhavosti in škandalih. Leta 1958 se je namreč na smrt zamerila italijanski publiko (med katero je bil tudi tedanji predsednik države), ko je po prvem dejanju Bellinijeve Norme publiko poslala domov, saj zaradi slabosti opere ni mogla odpet do konca. Italijanski javnosti se je zamerila, mediji so jo »raztrgali«. V določenem obdobju je svoje telo spremenila v popolno postavbo in tako sledila trendu idealizirane ženske podobe. Postala je modna ikona. Oblačila jo je priznana milanska oblikovalka Elvira Biki, italijanski modni oblikovalci pa so jo razglasili za najelegantnejšo žensko v državi. Podeljen ji je bil status dive, ki ga je dodatno oplemenitila s svojo drugo poroko z znanim grškim milijarderjem Aristotelesom Onassisom (Maria Callas. The official web site). Če se je Grace Kelly zaradi poroke z monaškim princem Rainierjem III. odpovedala svoji

igralski karieri in zaživela vlogo ameriške princese v Monaku, Callasovi odpoved petju ni prinesla tolikšne sreče. V času zakona z Onassisem je njena pevška kariera močno nazadovala. Callasova je imela svojo zadnjo turnejo po Evropi, Severni Ameriki in Japonski pri petdesetih letih, tri leta kasneje pa je umrla v svojem pariškem stanovanju.

5.2.2.2 Glenn Gould

Nasprotje zvezdniški in elitni Marii Callas predstavlja leta 1932 v Torontu rojeni kanadski pianist Glenn Gould. Klavir se je začel učiti pri treh letih, na *Royal Conservatory of Music* v Torontu je študiral klavir, orgle in glasbeno teorijo ter pri triindvajsetih debitiral v New Yorku. Le nekaj dni po svojem debiju je podpisal pogodbo z založbo *Columbia Records* in ji ostal zvest do svoje smrti. Kar v glasbenem smislu Goulda loči od ostalih vrhunskih pianistov, je njegova neizmerna genialnost interpretacije baroka, klasike in moderne. Posnel je vsa Bachova klavirska dela in dela za čembalo, kar ni uspelo še nikomur. Posebej izstopajo Bachove Goldbergove variacije, ki jih z osebnostjo Glenna Goulda povezuje skoraj mitska zgodba. V obsežni biografiji studijskih posnetkov glasbenih del je namreč le omenjene variacije posnel dvakrat, in sicer kot svoj prvi in zadnji studijski posnetek (*The Canadian Encyclopedia*). To pa ni edina Gouldova posebnost, ki je ne moremo primerjati z bliščem in popularnostjo prej omenjene Marie Callas. Glenn Gould predstavlja posebno zvezdo, alternativca, fenomen, ki se ni podvrgel konstrukciji zvezdnštva, in tudi zaradi tega ostal za vedno zapisan v zgodovino izvajalcev glasbe.

Gould je izdatno koncertiral med leti 1955 in 1964 po Severni Ameriki, Evropi in tedanji Sovjetski zvezi, koncertiranja pa se je kmalu naveličal in do njega čutil vedno večji odpor. Umetnost koncerta posameznega umetnika pred maso ljudi je razumel kot nekaj nevednega za umetnika in neprimerne za umetnost. Od tedaj dalje se je posvetil samo in zgolj elektronskim medijem, na oder pa ni nikoli več stopil. Nastali so številni zvočni zapisi, ustvarjal je za televizijo, filmsko produkcijo, posebej pa se je posvetil snemanju novih glasbenih del v lastnem studiu (Glenn Gould). Gouldov umik lahko primerjamo s simbolizmom in esteticizmom *fin de siècle*, kjer je avtonomna umetnost postala zasebna stvar maloštevilnih. Esteticizem je namreč s tem, ko je iz umetniških del izločil sleherno družbeno, psihološko ali politično vsebino, globoko radikaliziral distanciranje avtonomne umetnosti od prisil kapitalističnega tržišča (Debeljak 1999, 53).

Glenn Gould ni bil ne modna ikona ne družabna osebnost, njegovo samsko, asketsko življenje za rumeni tisk ni bilo zanimivo. Zaznamoval ga je neizmeren talent, posebnost v nastopu, ki se je marsikomu zdel čudaški, spet drugim božanski. Od otroštva dalje se ni ločil od svojega klavirskega stola, ki ga je nosil vsepovsod s seboj, njegovo igranje pa je spremljala le njemu lastna drža, povsem netipična za pianista, zasanjana in odmaknjena. Na odru ni komuniciral z dirigentom, še manj s publiko. Zapustil je zgolj golo umetnost, neizmerno moč interpretacije, ki jo je preko svojih genialnih posnetkov zapustil svojemu poslušalstvu.

5.2.2.3 Drugi umetniki 20. stoletja

Velikih imen sredine 20. stoletja je bilo, kakor sem že dejala, seveda več. Violinist David Oistrakh in čelist Mstislav Rostropowisch sta na zahodu po drugi svetovni vojni veljala za najpomembnejša klasična interpreta tedanje Sovjetske zveze; Wladimirja Horowitza, ameriškega pianista judovsko ukrajinskega rodu so primerjali s Franzom Lisztom; Marthi Argerich, argentinski virtuozinji na klavirju, pa je sam predsednik Peron omogočil študij na Dunaju. Nepozabna Jacqueline du Pré je ukradla srce dirigentu in pianistu Davidu Barenboimu, z interpretacijo Elgarjevega koncerta za violončelo pa še danes velja za izjemno čelistko.

Kar je skupno vsem pomembnejšim izvajalcem klasične glasbe, je zagotovo njihov talent, neizmerna sposobnost interpretacije, oz. izjemno podajanja glasbenega dela, ki ne more biti neka mitska zgodba, ampak je nekaj povsem dejanskega in nujno potrebnega, da se podoba zvezdnika visoke kulture sploh lahko vzpostavi. Drugi dejavniki, kot npr. zasebno življenje, zunanja podoba in zainteresiranost rumenega tiska za glasbenika, vplivajo na samo reprezentacijo zvezdnika, niso pa pogoj za njegov obstanek.

5.2.3 Poslušalec

Družbene formacije občinstva oz. poslušalca klasične glasbe so se skozi tranzicije zahodnih družb spreminjale in predvsem razširjale. Aristokratski, »absolutistični« čas ni poznal muziciranja pred občinstvom. Umetniki, torej tudi glasbeniki, so delovali na fevdalnih dvorih ali pod okriljem cerkve. Ker je imel umetnik v tradicionalni, skrajno koherentni družbeni formaciji jasno razpoznavno vlogo, je lahko izpolnjeval smiselno

družbeno funkcijo že samo s tem, da je izvršil, kar se je od njega pričakovalo. Pri vseh odločitvah seveda ni bil avtonomen, toda kot povračilo mu je bila dana nepogrešljiva družbena vloga: bil je popolnoma integriran v aristokratsko ureditev (Debeljak 1999, 81). Haydn je na primer zelo dobro poznal svoje »občinstvo« med tridesetletnim službovanjem v gradovih kneza Esterházyja, zato je skladal tako, da so lahko velikaši, vključno s cesarico, njegovo glasbo razumeli in ob njej uživali.

Kakor navaja Debeljak, pa je moderna družbena formacija umetnike postavila v dotlej nepoznan položaj. Moderni umetnik se je osvobodil tradicionalnih omejitev osebno specificiranih naročil s strani cerkvenih, kraljevih ali aristokratskih pokroviteljev in se nenadoma soočil z novo situacijo ustvarjalne svobode. Eden pomembnih elementov te novo pridobljene svobode je izviral iz dejstva, da umetnik ni več osebno poznal potencialnih kupcev svojega dela.

5.2.3.1 Odjemalec na umetnostnem tržišču

Novi položaj je umetniku nenadoma omogočal, da si je v množici možnih odjemalcev svobodno izbiral lastno publiko. Za to situacijo je bila torej značilna institucija umetnostnega tržišča v pravem smislu, izraz neosebnega odnosa med umetnikom in kupcem, ki sta ga pogojevala na eni strani objektivna proizvodnja dobrin, na drugi pa formalistično in estetsko zainteresirani zbiralci. Umetnik se je bil prisiljen zanašati le na izvedeno strukturno identiteto družbenih slojev, ki jim bodo v estetskem smislu najverjetneje ugajali in jih bo naposled pripravil do tega, da njegovo delo tudi kupijo. Končni cilj modernega umetnika je tako postalo abstraktno občinstvo iz vrst vseprisotne meščanske anonimnosti (Debeljak 1999, 80-81).

Glasbeni kult se je začel javno oblikovati ter približevati krogom, ki so bili zanj duhovno zainteresirani in materialno dovolj premožni. Koncertne institucije in z njimi orkestri so postali mestni ali državni, dediščino kneza Esterházyja ali kralja Ludvika Bavarskega, mecena Richarda Wagnerja, pa so kasneje prevzele tudi radijske postaje in televizijske hiše.

Občinstvo oz. poslušalci klasične glasbe niso homogena skupina ljudi, ki bi jo lahko specifično obravnavali, čeprav lahko med njimi potegnemo marsikatero vzporednico. Poslušalca opere v milanski Scali, ki je za svoj sedež v loži in večerno toaleta odšel

vrto glave vsote denarja, ter poslušalca koncerta sodobne glasbe, ki sedi na »študentskem« sedežu v Cankarjevem domu, ne moremo enakovredno obravnavati, kaj šele, da bi ju metali v isti koš. Še posebej občinstvo klasične glasbe je lahko tisti pokazatelj, ob katerem moramo biti previdni v argumentiranju in opredeljevanju klasične glasbe kot visoke kulture. Vprašati se moramo, kdaj tovrstna glasba njenemu poslušalcu služi kot družbeni status in kdaj kot osebno zadovoljstvo ali zabava.

5.2.3.2 Tipologija poslušalcev

Že Adorno se je kot eden izmed prvih sociologov glasbe v svoji razpravi *Tipi glasbenega vedenja* ukvarjal s tipologijo poslušalcev glasbe. Poslušalce je kot idealne tipe razvrstil na eksperte, dobre poslušalce, izobražene konsumente, emocionalne poslušalce, resentmentne poslušalce,²² tipe ekspertov za jazz, tipe, ki poslušajo glasbo za zabavo, in na tipe glasbenih ravnodušnežev (Adorno 1986, 18-32). Njegovo tipologijo moramo seveda razumeti v luči njegovega časa, vendarle pa nam lahko pomaga vzpostaviti nek odnos do različnosti na videz homogene skupine ljudi. Bistvena razlika med poslušalci klasične glasbe je njihova zainteresiranost glede na glasbo samo in glede na družbeni status, oz. statusni simbol, na katerega ta glasba asociira. V prvo skupino ljudi bi uvrstila glasbene navdušence, ki se koncertov ali drugih glasbenih prireditev udeležujejo zaradi tega, ker jih tovrstna glasba zanima, jim nudi nek umetniški užitek, zabavo ali sprostitvev. Seveda se lahko tudi ti poslušalci ločijo na tiste, ki jih bolj zanima baročna glasba ali opera in na tiste, ki prisegajo na klasicistične, romantične ali sodobne skladatelje. Morda bi glede na Adornovo tipologijo mednje uvrstila eksperta, ki je zavesten in strukturni poslušalec, kakor tudi dobrega poslušalca, ki posluša več kot le glasbene posamičnosti ter emocionalnega in resentmentnega poslušalca, ki si nasprotujeta glede na čustveno dožemanje glasbe. Tovrstnim poslušalcem namreč ni mar za elitni koncept, na katerega klasična glasba asociira v določenih družbenih formacijah. Raje kot v berlinski filharmoniji, v kravati in obleki, bodo Sir Simon Rattlu prisluhnili na trati pred berlinsko Waldbühne ali pa si zavrteli enega izmed legendarnih posnetkov Iva Pogoreliča v domači dnevni sobi. In prav ti poslušalci so tista skupina ljudi, na katere kulturološke ali sociološke teorije prevečkrat pozablajo in jih tako mečejo v isti koš z naslednjo skupino, ki klasično glasbo kot visoko umetnost izkorišča za bogatenje lastnega družbenega statusa.

²² SSKJ: resentment = zagrenjenost, užaljenost.

Klasična glasba na neki konotacijski ravni namreč še zmeraj odseva glasbo aristokracije, s katero so pogojeni drugi kulturno obligacijski dejavniki, kakor na primer moda ali kulinarika. Tega vzvišenega momenta se seveda na drugi strani še zmeraj oklepajo tudi mnoge kulturne institucije, dirigenti ali izvajalci klasične glasbe. Kar je ključno, je to, da mislim na poslušalce, med katere bi uvrstila Adornovega »izobraženega konsumenta«, obiskovalca oper in koncertov, ki glasbo sprejema kot kulturno dobrino, ki jo mora poznati zaradi lastne socialne uveljavljenosti. »Veselje do zaužitja za to, kar mu – v njegovem jeziku – glasba da, prevladuje nad veseljem za samo glasbo kot umetnino, ki nanj apelira« (Adorno 1986, 20). Seveda gre tukaj za višji sloj ljudi, ki lahko za obiskovanje velikih glasbenih hiš, kot so milanska Scala, dunajska dvorana v Musikverein ali pa newyorški Carnegie hall odštejejo velike vsote denarja ter s svojo garderobo potrjujejo članstvo v sebi enakih družbenih in kulturnih skupinah. Slednje moramo zato obravnavati preko drugačnih družbenih vlog, oz. identitet in ne kot zgolj poslušalce klasične glasbe. Za primer lahko vzamemo Bourdiejevo razumevanje družbenega in kulturnega, ki je utemeljeno na načelu ekonomije družbenih praks, kar pomeni, da vse oblike družbenih in kulturnih praks analizira v skladu z ekonomskimi načeli ponudbe in povpraševanja (Bulc 2004, 78).

5.2.3.3 Ploskanje kot poslušalčev odziv na doživeto glasbo

Ne glede na tipologijo poslušalcev klasične glasbe pa so vendarle vsem skupna kulturno določena pravila obnašanja. Posebej zanimivo je ploskanje. Ploskanje v zahodni, evropski kulturi razumemo kot neverbalno izražanje navdušenja in odobravanja nad nečim (SSKJ). Medtem ko je za načine izvajanja ploskanja večini znano, da se ploska po koncu dejanja, ki smo mu prisluhnili in da se, recimo, ne ploska po odigrani državni himni, so pravila ploskanja pri klasični glasbi malo bolj zakomplicirana. Attali omenja, da so ob dresuri gledalca, njegovem učenju pripadajoče mu vloge in obrambi pred obrekljivci na začetku 19. stoletja sodelovali tudi plačani ploskači, ki so izginili šele, ko je bila vzgoja občinstva končana (Attali 2008, 69).

Dolar preko Lévi-Straussovske opozicije zanimivo odgovarja na vprašanje: zakaj se po glasbi (sploh) ploska? Razloži: na najbolj strukturirano zvočno organizacijo prejemnik odgovori z najbolj nestrukturiranim hrupom (ki se mu lahko doda še kričanje, topotanje z nogami, vzkliki, žvižgi itd.). Opozicija glasba/hrup ponavlja opozicijo kultura/natura. Na najsubtilnejšo kulturno tvorbo se reagira s kar najbolj nekulturnim početjem, s

sankcionirano in predpisano nekulturo. Enostavni ključ bi lahko nemara našli v momentu nemega užitka kot najsubtilnejšega momenta glasbe: ploskam zato, ker gre za užitek, ker je moment užitka nevzdržen. Ploskam, da mi ne bi bilo treba uživati in kolikor gre za desubjektivizacijo, ploskam, da bi ostal subjekt. Nevzdržno tišino je namreč treba zapolniti. Zanimivo je dejstvo, da je ploskanje predpisano obnašanje ob izvajanju profane glasbe, v splošnem pa velja prepoved ploskanja ob izvajanju sakralne glasbe v cerkvah. Tišina, ki tu nastopi po glasbi, naj bi bila ravno mesto povzdige duha, dvigovanja k Bogu, notranjega prečiščenja. Moment užitka naj bi bil tako neposredno ujet in usmerjen v smisel ter obrnjen k najvišjemu označencu (Dolar 1995).

6 PREPLET ALI SOZVOČJE KLASIČNE IN POPULARNE GLASBE

Konec dvajsetega stoletja postreže z očitnimi spremembami v predstavah klasične glasbe, ki nikakor niso zanemarljive, in začno tvoriti prav posebne kulturološke »tekste«, vredne obravnave. Nekateri drzni izvajalci klasične glasbe namreč začno presegati stereotipne okvire zvezdnitva v slogu Marie Callas, s tem ko se začno spogledovati s popularno glasbo ali boljše kulturo. Na drugi strani pa začne popularna glasba posegati po klasični glasbi oz. določenih bodisi zvočnih bodisi konceptualnih elementih. Zanimivo je dejstvo, da so ti prepleti klasične in popularne glasbe že na samem začetku doživeli izjemen uspeh in da se ta trend nadaljuje tudi v enaindvajsetem stoletju. V naslednjih primerih bom predstavila izbrane izvajalce klasične glasbe, ki so posegli v popularne vode in tako sami postali zvezde drugega kova. Zaradi pomanjkanja primarnih virov omenjenih izvajalcev, sem se v raziskavi oprijela predvsem svetovnega spleta.

6.1 *Operni glas v množični kulturi*

6.1.1 Luciano Pavarotti

Eden izmed prvih klasičnih izvajalcev, ki je dosegel popularno sceno in posegel vanjo, je bil zagotovo Luciano Pavarotti. Svetovno znani tenorist italijanskega rodu je sprva študiral pedagogiko, šele kasneje se je odločil za študij klasičnega petja, in sicer v svojem rojstnem mestu Modena. Debitiral je leta 1961 z vlogo Radolfa v Puccinijevi *La Boheme*, s katero je tudi zmagal na mednarodnem tekmovanju, njegov nastop pa je bil javno predvajan na nacionalni televiziji. Odprla so se mu vrata na najpomembnejše svetovne odre, tako po Evropi, Ameriki in tudi Avstraliji. Luciano Pavarotti velja za enega izmed najpopularnejših tenorjev vseh časov in predstavnikov klasične opere ter skupaj z Mario Callas za enega najbolj prodajanih klasičnih glasbenikov 20. stoletja.

Pavarotti je vrhunec svoje kariere dosegel z nastopom skupaj s Plácido Domingom in Joséjem Carrerasom na svetovnem nogometnem prvenstvu leta 1990 v Italiji. Koncert treh tenorjev v Rimu 7. julija 1990 je prek televizije spremljala skoraj milijarda ljudi po vsem svetu, operna aria *Nessun dorma* iz Puccinijeve opere *Turandot* pa je Pavarottiju prinesla

svetovno slavo. Z njo je pritegnil ne-klasično publiko, trio pa je tako populariziral operno ario nasploh. Posnetek z omenjenega koncerta velja za enega najbolj prodajanih plošč klasične glasbe, operna aria *Nessum dorma* pa je po letu 1990 dosegla glasbeni status pop uspešnice.

Na podoben način je dve leti kasneje blestela Montserrat Caballé na otvoritvi olimpijskih iger v Barceloni. Ena izmed pomembnejših sopranistk 20. stoletja je rokovsko zainteresirani publiko postala znana po duetu s Freddy Mercuryjem, pevcem skupine The Queen, ki je bil njen veliki oboževalec in prijatelj. Na njeno željo je napisal pesem *Barcelona*, pesem o njenem rojstnem mestu, ki sta jo posnela za istoimenski album leta 1987. Pesem je bila prvič izvajana 29. maja 1987 na Ibizi, leta 1992 pa je podobno kakor Pavarottijeva *Nessum dorma* doživela svetovni uspeh in olimpijske igre v Barceloni so postale po tej pesmi skorajda bolj prepoznavne kakor po športnih igrah samih.

Pavarotti je poleg svoje odrske kariere imel tudi enako uspešno koncertno kariero, ki je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja doživela svoj vrhunec. Njegovi odmevni koncerti so po številu poslušalcev dokazovali dejstvo, da je Pavarotti presegel zgolj klasično publiko in se zares približal najširšim množicam. Na koncertu v londonskem Hyde parku leta 1992 se je zbralo 250.000 ljudi, njegov največji koncert pa je doživel leta 1993 v newyorškem Central Parku pred 500.000 poslušalci, ki je bil do tedaj najbolj obiskani koncert klasičnega solista v zgodovini. Dokaz Pavarottijevega navdušenja nad prepletom klasične in popularne glasbe so bili njegovi koncerti »Pavaroti in prijatelji« (*»Pavarotti-and-Friends«*), na katerih je nastopil skupaj s številnimi znanimi pop zvezdami, kot so npr. Bono iz skupine U2 ali pa Bobby McFerryn. Posebej znana je skladba *Miss Sarajevo*, ki jo je Pavarotti leta 1995 posnel skupaj s skupino U2; ti so istega leta pod psevdonimom *Passengers* izdali album, na katerem je bila tudi prej omenjena pesem. Tako U2 kakor Pavarotti so med leti 1992 in 1995 zbirali človekoljubno pomoč za Bosno in Hercegovino ter skozi svoje umetniško ustvarjanje javno izrekli nasprotovanje vojni. Pesem *Miss Sarajevo* je bila nato izdana še leta 1997 na plošči, posvečeni princesi Diani ob njeni smrti (Luciano Pavarotti).

Nadaljevanje Pavarottijevega približevanja množičnemu občinstvu in poseganje opernih glasov v popularno glasbo se je na prehodu stoletja le še stopnjevalo.

Znana je zgodba o odkritju novega zvezdnika med klasičnimi glasbeniki, Andrea Bocellija. Italijanski rokarski zvezdnik Zucchero je za novo napisano pesem *Miserere* prosil Pavarottija, naj jo zapoje z njim, a Pavarotti ga je zavrnil s prošnjo, naj raje vzame

Bocellija, saj ni bolj primernega od njega. Bocelli je zelo dober primer, ki svojo klasično znanje odlično usklajuje s kariero pop zvezdnika, kakor tudi angleška sopranistka Sarah Brightman, s katero je posnel več duetov. Eden izmed njih, duet *Con te partirò* je bil povod za ustanovitev skupine Il Divo (Andrea Bocelli).

Njihov menedžer je namreč tako dobil idejo, kako bi ustanovil skupino, v kateri bi se prepletala klasična glasba in popularna besedila, oz. kako bi na novo ustanovil skupino v slogu »treh tenorjev«. Tudi ti so, kakor trije tenorji, skupaj z r&b pevko Toni Braxton nastopili na svetovnem nogometnem prvenstvu leta 2006 (Il Divo). Njihov koncept delovanja je sila komercialno naravnana, kar dokazujejo mnoge turneje, izdane plošče ter sodelovanja z drugimi popularnimi glasbeniki. Zanimivo je, da smo tudi v Sloveniji dobili skorajda kopijo omenjene skupine, in sicer trio Eroica, ki deluje na skorajda smešno enak način kot Il Divo. Trije šolani glasovi prepevajo znane skladbe iz sveta tuje in domače popularne glasbene industrije in žanjejo velike uspehe med zavidljivo velikim številom poslušalcev.

6.1.2 Godalni virtuoz v jazz in pop kulturi

»Načeloma je večina klasičnih glasbenikov presenetljivih svobodomislecev, ampak skoraj vsi se pustijo stlačiti v frake, v katerih nikoli prostovoljno ne hodijo naokrog.«

6.1.2.1 Nigel Kennedy

Slednja misel pripada Nigel Kennedyju, angleškemu violinistu, »punk-Paganiniju«, katerega biografija že sama po sebi tvori poseben tekst. Ta »umazan« genij, ki je sam sebe imenoval kar goslač, je postal popularen ne le s svojim genialnim igranjem, ampak predvsem z nekonvencionalnim obnašanjem in stasom, s katerim je premikal meje med popom in klasiko, med visoko in nizko kulturo. Njegovo upiranje obligatornim načelom klasične glasbe ima po njegovem mnenju temelje v nesrečnem otroštvu. Leta 1956 rojeni Nigel je s sedmimi leti postal najmlajši učenec na šoli slovitega violinista Yehudi Menuhina, ki je Kennedyja nekaj časa tudi osebno poučeval in nanj naredil močan vtis. Znana je anekdota, kako naj bi komaj trinajstletni Nigel koncertiral skupaj s svojim učiteljem, a je na koncert zamudil. Namesto zajtrka je raje odšel v pub, kjer je za odigrano skladbo dobil pivo, njegovo pohajkovanje pa se je zavleklo do večera, ko je zaspal v enem

izmed pubov in zamudil koncert z Menuhinom. Vase zaprt in prestrašen pa vendar enormno nadarjeni mladenič, je s petnajstimi leti bil sprejet k profesorici Dorothy DeLay na *Juilliard School* v New Yorku. Toda na snobovsko okolje konservatorija se ni mogel navaditi, sam je dejal, da smrdi po ambicioznosti in častihlepju, zato je mnogo raje zahajal v newyorške jazz klube, kjer se je spoprijateljil s slavnim francoskim jazz violinistom Stéphane Grapellijem. Grapelli je zanj postal idol in protiutež dolgočasnemu Juilliardu ter ga prepričal, da je skupaj z njim nastopil v Carnegie Hall, čeprav mu je njegova profesorica strogo prepovedala igrati jazz. Dva dni po koncertu ga je poklicala na pogovor in vprašala, ali ji ima kaj povedati. Kennedy je zanikal svoj nastop in tudi zaradi tega prenehal šolanje v New Yorku ter se vrnil v London (Heidkamp 2006).

Po Stankoviču je na ravni teorije pomen kulturološkega preučevanja mladinskih subkultur v *oživitvi klasičnega kulturološkega poudarka na kreativnosti akterjev v vsakdanjem življenju* (Stankovič 2002.) Če bi se postavili v čas Kennedyjeve mladosti, torej na začetek osemdesetih let prejšnjega stoletja, bi lahko tudi njega obravnavali kot kreativno subkulturo, ki je s svojim nadvse neobičajnim obnašanjem za klasičnega glasbenika posegel po lastnem bricolagu.²³ Kennedy se je povsem odpovedal klasični elegantni opravi, ki bi se »spodobila« za violinista, in jo nadomestil s punkerskim izgledom, irokezo, potiskano majico, supergami in še čim. Leta 1977 je v Londonu koncertiral Mendelssohnov koncert za violino v e-Mollu pod taktirko Riccarda Mutija. Na oder je prišel z rdeče-rumenim šalom nogometnega kluba Aston Villa, saj je bil navdušeni navijač tega kluba.

Leta 1984 je posnel odmevno ploščo s komorno glasbo angleškega skladatelja Edwarda Elgarja, ki jo je angleška klasična revija *Gramophone* razglasila za album leta. V naslednjih letih je igral z velikimi orkestri, kot so berlinska in dunajska filharmonija, vzporedno s klasični kariero pa se je neutrudno posvečal tudi jazzu in leta 1987 izdal rock – jazz album *Let Loose*.

Kennedyjev osebni slog je kot dobro tržno nišo sprejela založba EMI, ki mu je leta 1988 priskrbela glasbenega menedžerja Paul Stanleyja. Stanley je Kennedyju organiziral kampanjo in njegov slog naredil za blagovno znamko. Leta 1989 je Kennedy izdal legendarne Vivaldijeve *Štiri letne čase*, njegov posnetek pa ga je uvrstil v sam vrh

²³ Bicolage pomeni »preurejanje in re-kontekstualizacijo objektov, ki vodi k oblikovanju novih pomenov« (Clarke v: Barker 2000:325), pri analizi mladinskih subkultur pa ga je skupina avtorjev okrog Halla in Jeffersona uporabila za opis množice različnih vsakdanjih praks, s katerimi mladi nenehno prevzemajo objekte iz (za njih) »zunanjega« sveta in jih postavijo v svoj svet, v tem novem kontekstu pa ti objekti potem pridobijo nove pomene (Stankovič 2002, 42).

angleške pop scene, kjer se je uvrstil celo na prvo mesto. V naslednjih letih je izdal še več albumov, izjemno dejaven je še danes. Kennedy je prvi klasični interpret, ki je postal pop zvezda (Nigel Kennedy).

V primerjavi s Pavarottijem, se je Kennedy pop občinstvu približal na mnogo bolj direkten način. V javnih intervjujih je Jimija Hendrixa primerjal z Béla Bartókom, Ludwiga von Beethovna z ultimativnim punkerjem, dunajske filharmonike poimenuje »šnici«, berlinske pa »pošasti«. Njegovo obnašanje presega vse meje, ko v elitni restavraciji enemu izmed gostov pljune v krožnik, na turneji po Avstraliji pa dirigentu s pulta vzame partituro.

Velja za pionirja preseganja mej med klasično in pop glasbo, med visoko in nizko kulturo in do danes ostaja zvest tako eni kakor drugi strani. Klasični glasbi s svojim purističnim igranjem na eno izmed najdražjih violin na svetu, ki mu nikoli ni dodajal elektronskih podlag v smislu »drum´n´bass-a«, česar se je, na primer, poslužila Vanessa Mae.

6.1.2.2 Vanessa Mae

Vanessa Mae je razburkala klasično javnost, ko je kot mladoletna violinistka napol gola zaigrala v enem svojih videospotov. Tudi zanjo velja zgodba »čudežnega otroka«, ki se plete okoli večine klasičnih glasbenikov. Že z desetimi leti je koncertirala skupaj z londonsko filharmonijo in pri trinajstih posnela tri klasične albume. Njena plošča *The Violin Player* je nastala kot mešanica klasičnih in pop zvokov, z njo pa se je povzpela na vrh lestvic pop glasbe (Vanessa Mae). Vanessa Mae je za razliko od Nigel Kennedyja posegla po seksapilnem slogu in s svojo drzno podobo vznemirjala klasično stroko.

Če se je Nigel Kennedy približal punkovski publiki in Vanessa Mae bolj publiki v stilu Alicia Keys, je rokerje in metalce navdušila finska skupina *Apocalyptica*, sestavljena iz štirih čelistov.

6.1.2.3 Apocalyptica

Študentje violončela na *Sibelius Academy* v Helsinkih so sprva preigravali dela od Bacha do Hendrixa, nato pa kot veliki oboževalci »heavy« metala prišli na idejo, da začno preigravati tovrstno glasbo na violončela. Na njihovem prvem albumu *Plays Metallica for four cellos*, ki so ga izdali leta 1996, lahko slišimo njihove aranžmaje znanih skladb Metallice, album pa je bil tudi izjemno uspešno prodajan. Način spajanja klasične glasbe in

heavy metala je zanje povsem naraven. Tako eden izmed njih, Eicca Toppinen, pravi: »Ko poslušáš simfonije Šostakoviča, ki v določenih delih postajajo zares 'trde', jih lahko primerjaš s Pantero ali Sepulturo« (www.apocalyptica.com). Njihov naslednji album »*Inquisition Symphony*« vsebuje skladbe skupin *Faith No More*, *Pantera* in *Sepultura*, tretji album Cult pa avtorsko glasbo, s katero so prav tako merili na metalsko občinstvo, a se z baladami, kot je *Romance*, približali širšemu občinstvu (Apocalyptica).

6.1.3 Razširjeno območje zvočnosti v popularni industriji glasbe

Iz omenjenih primerov lahko tako razberemo zanimive kulturološke »tekste«. Izvajalci s klasično izobrazbo, ki so predvsem zaradi lastnih interesov premikali meje med klasično in popularno glasbo, so doživeli velike uspehe in razširili območje zvočnosti v popularni industriji glasbe. Predpogoj za njihov uspeh je v vseh primerih odlično obvladanje instrumenta in interpretacija klasičnih del, ki meji na genialnost. Vsi omenjeni izvajalci so bili namreč študentje priznanih glasbenih akademij in s svojim igranjem dosegali zavidljive uspehe na raznih tekmovanjih in koncertih v velikih dvoranah. Kar jih dela posebne, pa je njihov skok čez meje klasičnega sveta, sveta prisilno nadetih frakov, kakor se je izrazil Nigel Kennedy, ki jih dela še posebej *kreativne akterje*, kakor je Stuart Hall opisal ljudi, ki niso samo pasivni sprejemniki različnih hegemonskih vsebin, ki so jim na voljo (navaja Stankovič 2002). Opiranje na elemente pop kulture, kakršni so moda, verbalna komunikacija, komunikacija giba telesa in njihova lastna identiteta, je osnovalo nov koncept reprezentacije klasične glasbe, ki ne ustreza več elitnemu konceptu zaprtega kroga občinstva.

6.2 Popularni glasbeniki s klasičnimi izvajalci – slovenska scena

V drugem primeru preseganja meja med popularno in klasično glasbo ter posledično med nizko in visoko kulturo pa želim pokazati na primere popularne glasbe, ki si želi sodelovanja s klasičnimi glasbeniki. Če sem se v prejšnjih primerih opirala na svetovni prostor, bom v nadaljevanju uporabila primere s slovenske glasbene scene, kjer je v

zadnjih desetih ali več letih mogoče zaslediti trend koncertov popularnih glasbenikov ali skupin v navezi s simfoničnih orkestrom.

6.2.1 Siddharta, Neisha, Plestenjak – izpostavljeni posamezniki

Skupina Siddharta se je s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija prvič srečala na koncertu v Križankah 6. junija 2002, kjer je z njim odigrala le dve skladbi, kasneje, septembra 2003, pa je s simfoniki ob izidu albuma »Rh-« spet zaigrala na odmevnem koncertu na stadionu za Bežigradom (Siddharta.net). Dogodek je imel veliko medijsko odzivnost, razglašen je bil celo za dogodek leta. Če se sprva osredinim na vizualizacijo, je bila zanimiva sama postavitev odrov na stadionu, saj orkester in skupina niso bili na istem odru, kar vzorčno kaže na neke binarne opozicije »mi – oni«. Prav tako ni zanemarljivo dejstvo, da je bil cel orkester vključno z dirigentom v frakih, medtem ko so bili Siddhartovci v vsakdanjih, oziroma njihovemu stilu primernih oblačilih. Kaj pa lahko razberemo iz same zvočnosti podane glasbe? Same orkestracije v glasbenem smislu niso bile pretirano zahtevne, saj so bile zgolj aranžmaji Siddhartinih pesmi, ki so skladbam dali močnejšo zvočno podobo, in nič več. Glasbeni elementi klasične glasbe (ritem, tempo, harmonije itd.) tako niso dobili posebnega pomena, vendar je orkester predvsem s svojo zunanjo podobo ohranjal vlogo reprezentanta klasične glasbe kot delčka visoke kulture.

Naslednji primer je pevec Jan Plestenjak, sicer klasično izobraženi glasbenik, ki je leta 2007 ob svoji petnajstletnici delovanja »dobil najlepše darilo«, kakor je zapisal eden izmed časopisov. Koncert ob spremljavi orkestra v Križankah je bil razprodan (Jan Plestenjak, 2009). Slovenski estradnik je s simfoniki odigral večino svojih hitov, v glasbenem smislu pa se spet ni zgodilo prav veliko. Orkester je služil kot zvočna in vizualna »podlaga«, Plestenjak pa z njim ni vzpostavljaj skorajda nobene komunikacije. Orkestraši so bili ponovno v frakih, Plestenjak pa urejen svojemu slogu primerno.

Leto poprej je v Križankah s simfoniki nastopila tudi pevka Neisha, ki v primerjavi s Plestenjakom ni postregla z ničemer novim. Omembe vreden je le podatek, da je za pet izmed desetih skladb sama napisala orkestracije, saj je tudi ona klasično izobražena glasbenica.

Medtem ko je Siddharta postavila orkester na drug oder, sta Neisha in Jan nastopala pred orkestrom, kar je sicer edina možnost, ki jo Križanke ponujajo, je pa tudi res, da na takšen

način še mnogo bolj izpostavita sebe, orkester pa spet odigra spremljevalno vlogo v svoji tipizirani obliki.

Slednji primeri se nam tako odstirajo prej kot težnje po oplemenitenju lastnega glasbenega ustvarjanja pop zvezdnikov z elitno umetniško institucijo, kakršna je simfonični orkester, kot težnja po premagovanju stereotipov in predajanju brezmejnih zvočnosti glasbe.

6.2.2 Terrafolk – prepletanje klasične in popularne glasbe

Naslednji primer je skupina Terrafolk, ki je slovenski publiki dobro znana po svoji virtuoznosti in nekonvencionalnosti. Članov skupine ne moremo uvrstiti med tiste, ki nimajo pojma o klasični glasbi in ne med tiste, ki bi jim bil koncept delovanja popularne glasbe povsem tuj. Terrafolkovci predstavljajo še najboljši primer prepleta klasične in popularne glasbe na slovenskih tleh, saj kot pravijo sami, izvajajo »world music«, glasbo brez meja, brez kulturnih in socialnih hierarhij.²⁴

Dober primer za potrditev njihovega dela je prav koncert s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija leta 2004 v Križankah (Terrafolk). Za razliko od Jana, Neishe in Siddharte so Terrafolkovci dejansko pokazali, da si želijo prepleta glasbenih vsebin, in da klasična glasba ni nek neprehoden okvir. Če spet začnem pri sami postavitvi. Sama skupina je resda bila pred orkestrom, vendar se je med koncertom zgodilo tudi to, da je kateri izmed članov stopil za orkester – tudi bobni so bili za orkestrom – se pogovarjal z orkestraši, jim ploskal, itd. Orkestraši niso bili v frakih, ampak so nosili majice s Terrafolk emblemom in napisom. Za razliko od ostalih prej omenjenih koncertov je bilo čutiti, da se tudi oni zabavajo, saj so bili mnogo bolj sproščeni in nasmejani. Prav tako so bile posebne tudi orkestracije, ki niso služile zgolj kot spremljava, ampak so bili aranžmaji narejeni kot samostojna dela, ki so skupaj s Terrafolkovci tvorili enakovredno celoto. Na tem koncertu ni bilo čutiti razlikovanja na one, ki so »in« in na one, ki so »genialni«, superiorni ipd. Glasba je resnično postala ena. Bila je vrhunsko izvedena in hkrati zabavna.

²⁴ Tudi Attali v svojem delu Hrup omenja t.i. »world music«. Pravi, da se je okrog leta 1980 zgodil prehod od pop music k world music, ki križa ritma, si prisvaja plese in namenja vedno večji delež glasbam z juga, meša najbolj raznolike instrumente, sloge in zvrsti (Attali 2008).

7 PROBLEM NACIONALNEGA V GLASBI

Nacionalizem je tako kakor v druge umetniške smeri v 20. stoletju posegel tudi v glasbo in njene izvajalce delil na tiste, ki so primerni oz. neprimerni, ta pravi in odklonski. Dvajseto stoletje totalitarizmov je za nami in sled o umetniški cenzuri se zdi vsaj v evropskem prostoru le še preteklost. Vendarle pa moramo biti pozorni na primere, ki se sicer redko komu zdijo problematični, kaj šele vredni obravnave. Šabčeva navaja, da so nacionalni stereotipi obvezni del sociološke, kulturološke in politološke analize (nacionalizmov), pomembno pa je, da so načini konstrukcije stereotipov in predsodkov ter jezikovne strukture in strategije stereotipnega diskurza umeščeni v širši družbeni kontekst. (Šabec 2006, 14). Če smo v prejšnjih poglavjih govorili o prepletu popularne in klasične glasbe in s tem nizke in visoke kulture, se prav poseben primer razkriva v odnosu narodnozabavne glasbe in klasične glasbe.

7.1 Harmonika

Zanima me zgodba instrumenta, ki si ga Slovenci zaradi prostorsko, časovno in družbeno pogojenega glasbenega fenomena narodnozabavne glasbe lastimo kot nacionalni instrument, zvok harmonike pa marsikomu izzove nostalgijo po »domačnosti«, po Sloveniji. Vendar harmonika ni zgolj en instrument. Harmonik je več in posledično tudi več zvočnosti, ki je ta instrument premore.

Osredinila se bom zgolj na koncertno harmoniko, ki je pri nas skorajda ne poznamo. Zakaj na akademiji za glasbo nimamo oddelka za koncertno harmoniko, t.i. akordeon, čeprav veljajo študentje le-te po vsem svetu za ene izmed najboljših in čeprav vsak tretji Slovenec poskoči že ob sami besedi harmonika? Je to dediščina narodnjakov? Narodnjaki se v ritmu polke in valčka še zmeraj zibajo na harmonikarskem Parnasu, v popularni kulturi pa se nekateri navdušujejo nad Piazzolo in raje kot Na Golico, zaplešejo tango. Tako vsaj vemo, kaj je bandoneon. Kam pa s koncertno harmoniko? Na eni strani jo omejuje alpska kultura, na drugi strani pa nepoznavanje možnosti, da se tudi na harmoniko lahko izvaja klasična glasba.

Pri samem razumevanju koncertne harmonike in repertoarja, ki se nanjo lahko izvaja, se bom navezala na intervju, ki sem ga izvedla s harmonikarjem Markom Hatlakom.

7.1.1 Harmonika v narodnozabavni glasbi

Harmoniko na Slovenskem se v prvi vrsti povezuje z narodnozabavno glasbo. Rajko Muršič kot enega glavnih razlogov za razvoj narodnozabavne glasbe omenja množično uvajanje harmonike ob koncu 19. stoletja. Po njegovem mnenju je bil ta instrument uspešen zato, ker je nanj lahko godel en sam godec, kar je bilo praktično in ceneje. Prenos »ljudskih viž« na harmoniko predstavlja Muršiču prvi korak k temu, kar danes prepoznavamo kot narodnozabavno glasbo (Muršič 2000, 147).

Sam termin »narodnozabavna glasba« se pojavi hkrati z nastopom ansambla Avsenik na glasbeni sceni. Prav ob njihovem nastanku leta 1953 ga uvede tedanji urednik za slovensko vokalno in instrumentalno glasbo na Radiu Ljubljana Janez Bitenc: »Termin narodnozabavna glasba sem uvedel jaz in s tem tudi oznako NZ na radijskih trakovih in sicer zato, da se je glasba razlikovala od tedanje narodne glasbe, oziroma označbe na radijskih trakovih N kot narodna« (Sivec 2002, 279).

Ivan Vrbančič narodnozabavno glasbo opredeli takole: »Narodnozabavna glasba je posebna zvrst zabavne glasbe. Intenzivneje se pojavlja v zadnjih treh desetletjih. To je glasba, ki je prevzela nekatere prvine ljudske glasbe, predvsem melodiko. Drugi glasbeni elementi (ritem, oblika, itd) pa niti v pravi ljudski glasbi niso izraziti, torej tudi v tej zvrsti glasbe ne. Vsebinsko se je razširila na sodobne teme, pa tudi po izvajalski in tehnični plati je dokaj napredovala, zlasti zaradi tehnične dovršenosti inštrumentov, ki imajo seveda prednost pred mnogokrat doma izdelanimi inštrumenti. Ustvarjalce narodnozabavne glasbe poznamo (vemo že, da ustvarjalcev prave ljudske glasbe ne poznamo), saj je marsikateremu skladatelju ta glasba vir dobrega zaslužka« (Vrbančič 1988, 123).

S trditvijo, da ritem ni izrazit glasbeni element narodnozabavne glasbe, se ne moremo strinjati, saj prav ta daje tej vrsti glasbe poseben pečat, predvsem preko 2/4 (polka) in 3/4 ritma,; tehten pa je namig, da je narodnozabavna glasba sila komercialno naravnana. Že v začetku petdesetih let 20. stoletja so k njeni popularizaciji odločilno prispevali mediji, predvsem Radio Ljubljana, saj so vrsto let intenzivno predvajali posnetke narodnozabavnih ansamblov (Omerzel – Terlep 1988, 1783), nič kaj drugače pa ni danes. Celó na nacionalni televiziji prevladujejo oddaje, povezane ne le s samo narodnozabavno glasbo, ampak z vsemi stereotipnimi elementi, ki se navezujejo nanjo. Tipična je narodna noša, mimika obraza, gibi in pozibavanje smejočih se glasbenikov, ki za nameček ne igrajo v živo, ter cele horde veseljakov okrog miz z rujno kapljico, ki so za nastop v tej oddaji verjetno čakali več kot leto. Te podobe ne prinaša le nacionalna televizija, zasledimo lahko tudi

zasebne televizijske kanale in radijske postaje, ki so izključno namenjene narodnozabavni glasbi.

Moj sogovornik, koncertni harmonikar Marko Hatlak, je dejal, da se je harmonike začel učiti kakor verjetno večina slovenskih harmonikarjev na željo svojih staršev, zaljubljenih v narodnozabavno glasbo, pa tudi še iz tistih generacij, ki so zelo veliko prepevali ljudske pesmi. Prav tako meni, da ja Avsenik »zakon«, saj so Avseniki prodali več plošč kakor Beatli in *Na Golico* je bila večkrat predvajana kakor *Imagine*. Njihova glasba je tudi najbolj virtuozna med samo narodnozabavno glasbo, saj je bil Vilko klasično izobražen glasbenik, zato sta lahko s Slavkom delala tako dobre aranžmaje. In ne le Vilko, znotraj same narodnozabavne glasbe lahko najdemo veliko klasično izobraženih glasbenikov, kar pa še ne pomeni, da so to klasično izobraženi harmonikarji. Zakaj ne, bom pojasnila kasneje.

Preko ljudske in kasneje narodnozabavne glasbe se tako harmoniko sprejema kot tisti instrument, ki bi ga velika večina Slovencev izbrala za naš nacionalni instrument, kar bi po eni strani lahko bilo verjetno, saj je harmonika del naše tradicije, vendar se moramo seveda zavedati, da sta tako nacionalnost kakor »ljudskost« socialna konstrukta, ki sta nastala v določenem zgodovinskem trenutku. Tudi o avtentičnosti same narodnozabavne glasbe, ki si jo nekateri prisvajajo kot slovensko, bi lahko razpravljali. Osnovni zvok, značilen za Avsenikovo glasbo, ki je (skupaj z nekaterimi glasbeniki) med letoma 1953 in 1955 razvil posebno obliko izvajanja glasbe v ritmičnih valčkih in polkah, izvira že iz začetka 20. stoletja in temelji na klarinetu, trobenti, diatonični harmoniki, basu in baritonu. Zvok naj bi bil prepoznaven na Bavarskem, v Avstriji, na Južnem Tirolskem, Italiji in Sloveniji (Sivec 2002, 275), s čimer se strinja tudi Hatlak in dodaja, da smo Slovenci ta zvok in to glasbo z našim »balkanskim« čustvenim nabojem znali narediti še toliko bolj romantično. Kakorkoli že, narodnozabavna glasba na Slovenskem brez harmonike ne bi mogla obstajati, kar pa ne drži obratno.

7.1.2 Harmonika v popularni glasbi

V zadnjih letih je harmoniko moč slišati tudi v popularni glasbi v Sloveniji, saj jo lahko zasledimo tako v reggea-ju, jazzu, različnih etno skupinah, v skupinah, ki preigravajo t.i. world music, tangu, itd. Naj naštejemo nekaj takih skupin: Katalena, Brina, Terrafolk, Astorpia, Funtango, Bratko Bibič, Foolcooljazz orchestra, Jararaja, itd.

Vsekakor je to pozitivna sprememba, ki lahko briše meje stereotipnosti tega instrumenta in hkrati pripomore k večji prepoznavnosti večstranskih, zvokovnih zmožnosti harmonike, vendar si upam trditi, da se v glasbenem smislu, v samem repertoarju ne zgodi nič več in nič manj kakor pri narodnozabavni glasbi. V Avsenikovih aranžmajih lahko najdemo isto mero virtuoznosti na harmoniki kakor v aranžmajih katere izmed prej naštetih skupin. Kar družijo narodnozabavno glasbo in popularno glasbo pa je dejstvo, da tako narodnozabavna kot popularna glasba služita zabavi in nista zgolj sami sebi namen.

7.1.3 Harmonika v klasični glasbi, oz. kam s koncertno harmoniko na sončni strani Alp?

Koncertna harmonika oz. akordeon je klavirska harmonika, ki je v Sloveniji skorajda ne poznamo, oz. jo že leta odkrito ignoriramo. Ko govorim o koncertni harmoniki, ne mislim zgolj na tip instrumenta, ampak predvsem na glasbo, ki se jo na ta instrument izvaja, in to je klasična glasba. V deželi, kjer naj bi imeli na odstotek prebivalstva največje število harmonikarjev na svetu, ne premoremo glasbene akademije za poučevanje tega instrumenta in to je za mnoge nedoumljiv podatek, zame pa predvsem glasbeni in družbeni fenomen. Akademija za glasbo v Ljubljani, ki je za zdaj naša edina visoka šola za poučevanje glasbe oz. instrumentov, ne premore harmonikarskega oddelka, kar pomeni, da lahko dijaki po končani srednji šoli iz harmonike šolanje nadaljujejo zgolj v tujini ali pa se podajo v narodnozabavne vode. Harmonikarski oddelk naj bi pri nas dobili že pred dvajsetimi leti, vendar iz tega ni nič. Eden izmed problemov, ki jih poda Hatlak, je sledeč: »V harmonikarskem svetu imamo več sistemov igranja: ruski, francoski, nemški, italijanski in pri nas v Sloveniji, kjer smo na nekem stičišču vzhoda in zahoda, ne pride do enotnega mnenja, kateri način bi bil tisti »ta pravi«. Slovenija je vendarle tako majhna, da ne moremo imeti pet oddelkov za koncertno harmoniko.«

Ta manko v slovenskem glasbeno pedagoškem sistemu pa posledično pomeni, da slovenska kritika – tako poljudna kakor strokovna – ne pozna drugega kot le Avsenika. Dober primer za to so razne študije muzikologov in etnomuzikologov, ki harmoniko uvrščajo zgolj in samo v ljudsko glasbo, ljudsko kulturo, kot nek historični artefakt ljudskih godcev. Nobene razlike v obravnavi tega instrumenta pa skozi študij nisem zasledila na kulturologiji. Za kulturološke študije je harmonika zgolj eden izmed dobro oprijemljivih stereotipnih primerov alpske oz. slovenske kulture in nič več. Pri obravnavi

harmonike je, kot sem že omenila, ključna glasba, ki se nanjo lahko izvaja. Harmonika je danes v Evropi zelo zanimiv in navdihujoč instrument za mlade skladatelje, saj lahko z vsemi njenimi zvokovnimi zmožnostmi pridemo do popolnoma drugega zvoka, za katerega nihče ne bi dejal, da je zvok harmonike. Prav ta zvočnost pa je še posebej zanimiva za sodobno, moderno klasično glasbo.

Omenjen primer seveda ni osamljen, je pa paradoksalen. Na harmoniko, ki stereotipno velja za ljudsko glasbilo, se lahko izvaja klasična glasba, ki jo večina še zmeraj dojema kot visoko, t.i. elitno kulturo, kot nek elitistični koncept, ki ga predvsem kulturne študije podajajo kot tistega, ki zastira poglede na neko drugo glasbeno kulturo. S tem se ne strinjam in menim, da je klasična glasba prav zaradi takega dojetja mnogokrat napačno razumljena in tudi zastirana.

8 SKLEP ALI ZAKAJ JE KLASIČNA GLASBA ŠE ZMERAJ POMEMBNA

Lawrence Kramer je v svoji knjigi *Why classical music still matters?* (Zakaj je klasična glasba še zmeraj pomembna?), kjer skozi razmišljanja odgovarja na vprašanje, zastavljeno v naslovu knjige, zapisal, da klasična glasba želi biti raziskana, ne le slišana (Kramer 2007, 8).

Klasična glasba je svoje temelje zasnovala pri grški glasbeni lestvici in skozi stoletja do potankosti izdelala glasbeno teorijo, ki je omogočila, da se je njena zvočnost preko notnega zapisa ohranila vse do danes. Glede na različna slogovna obdobja so skladatelji ustvarili dela, ki so zaznamovala njihov čas in postala neminljiv umetniški izdelek, vreden občudovanja. Vendar klasična glasba skoraj nikoli ni bila sama sebi namen, ampak je bila ujeta v želje naročnikov, mecenov in trga. Sprva se je rojevala pod okriljem Cerkve in dvorov, kasneje pa se je z nastopom meščanstva morala predstaviti anonimnemu občinstvu v koncertni dvorani. Trg je od glasbenih ustvarjalcev zahteval vedno več, zato skladatelji niso bili več sposobni izvajati lastnih del. Pojavila se je zvezda izvajalca, vsemogočnega genija in interpreta glasbenega dela. V 20. stoletju, stoletju zmagoslavja kapitalizma in svetovnega trga, kakor omenjeno stoletje med drugimi poimenuje Badiou (Badiou 2005, 12), pa tudi izvajalcu ni bilo več povsem lahko. Njegova genialnost je postala le predpogoj, ki ga je moral na vsak način oplemenititi, zato da bi lahko ugajal občinstvu.

Če je klasična glasba še v petdesetih letih prejšnjega stoletja imela široko množico oboževalcev, se je s prihodom popularne glasbe to spremenilo. Potrebno je bilo narediti korak k tistemu, kar se je od klasične glasbe najbolj oddaljilo. Nekateri klasični izvajalci so tako posegli po elementih pop kulture in s tem dosegli velik uspeh. Luciano Pavarotti in Nigel Kennedy sta bila pionirja v preseganju meja med klasično in popularno glasbo, kasneje so jima sledili še nekateri. Klasična glasba danes še zmeraj ostaja visoka kultura, saj se večina koncertov odvija v zaprtih koncertnih dvoranah in komunikacija med dirigentom, izvajalcem in publiko še zmeraj poteka na obligatoren način, enak tistemu, ki ga je v dunajski filharmoniji vzpostavljala Herbert von Karajan. Vendar moramo prav na tem mestu opozoriti na dejstvo, da klasična glasba sama na sebi ni nek elitistični konstrukt, kakor jo po večini opredeljujejo kulturne študije.

Razvoj gramofona, vinilske plošče, zgoščenke in novih medijev je klasično glasbo približal raznovrstni publiko, ki ne potrebuje več vstopnice za prestižno koncertno dvorano in

primerne garderobe, da bi lahko uživala v poslušanju glasbenega dela. Če v domači dnevni sobi prek medija sicer posredno a zato nič manj dobesedno poslušam neko glasbeno delo, se mi odstira kot zvočnost sama, brez kakršnih koli hegemonskih ideologij, ki bi mojo navdušenje nad tovrstno glasbo kalupirale v visoko, elitno umetnost, posledično kulturo. Prav hegemonске ideologije so namreč tiste, ki skozi različne zgodovinske formacije določajo socialno funkcijo in oblikujejo status tovrstne glasbe.

Na temeljih tradicije dirigenti še zmeraj ostajajo v frakih in izvajalci v svečanih oblačilih, vendar moramo opozoriti tudi na tiste ustvarjalce in izvajalce klasične glasbe, ki se takemu pojmovanju upirajo in s svojim delom popularizirajo klasično glasbo.

Temeljna značilnost kulturnih študij naj bi bila ta, da za razliko od večine drugih disciplinarnih in teoretskih usmeritev že v svojem temelju izhaja iz spoznanja o nujnosti določene spoznavne *odprtosti* (Stankovič 2002, 11). To naj bi bila odprtost do sveta, ki se mi odstira skozi moj pogled in ga preko razumevanja do drugačnega, meni nepoznanega, skušam uzreti v neki drugi luči ter jo kot tako tudi spoštovati. V pričujoči nalogi sem želela izpostaviti prav slednjo misel. Preden začnemo nek kulturni tekst ali fenomen soditi, vrednotiti ali kritizirati, je nujno potrebno, da ga zmeraj obravnavamo v luči neesencializma in njegove denotativne ter konotativne plati. Pomembno je spoznati temelje nastanka obravnavanega teksta ali fenomena in se vprašati, od kod in zakaj stereotipne predstave, ter seveda iskati posebnosti, ki te stereotipe postavljajo pod vprašaj, zato da naša misel v kritiki o strpnosti sama ne bi postala nestrpna in nekritična. V raziskovanju položaja klasične glasbe znotraj sodobne kulturne paradigme nam ta ugotovitev omogoča potrditev, da je klasična glasba v svoji zgodovinskosti in pojavnosti še vedno potrebna.

9 LITERATURA

1. Adorno, Theodor. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
2. *Andrea Bocelli*. Dostopno prek: <http://www.andreabocelli.com> (24. avgust 2009).
3. *Apocalyptica*. Dostopno prek: <http://www.apocalyptica.com> (24. avgust 2009).
4. Attali, Jacques. 2008. *Hrup. Esej o politični ekonomiji glasbe*. Ljubljana: Maska.
5. Badiou, Alain. 2005. *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Analecta.
6. Barbo, Matjaž. 2004. *Obča muzikologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Oddelek za muzikologijo.
7. Bernstein, Leonard. 1977. *Srečne ure ob glasbi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
8. Blaukopf, Kurt. 1993. *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Studia humanitatis, ŠKUC, Filozofska fakulteta.
9. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture*. Maribor: Subkulturni azil.
10. *The Canadian Encyclopedia*. Dostopno prek: <http://www.thecanadianencyclopedia.com> (9. avgust 2009).
11. Dalhaus, Carl in Hans Heinrich Eggebrecht. 1991. *Kaj je glasba?* Ljubljana: Cankarjeva založba.
12. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
13. --- 2009. Standardi modernega Zahoda in univerzalna odličnost. V *Uveljavljanje univerzalne odličnosti kot odgovor na izzive sedanjosti in prihodnosti / 21 mednarodni forum odličnosti in mojstrstva in Konferenca zmagovalcev, 21. in 22. maj 2009, na Otočcu*, ur. Boris Bukovec, 163-180. Novo mesto: Društvo ekonomistov Dolenjske in Bele krajine.
14. *Il Divo*. Dostopno prek: <http://www.ildivo.com> (14. avgust 2009).
15. Dolar, Mladen. 1995. Glas, drugič. *Problemi* 33 (6): 29-43.
16. Eggebrecht, Hans. 1991. *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, Zürich: Piper.
17. Fiske, John. 2004. *Uvod v komunikacijske študije*. Knjižna zbirka Maklen. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
18. *Glenn Gould*. Dostopno prek: <http://www.glenngould.com/> (14. avgust 2009).
19. Grout, Donald Jay in Claude V. Palisca. 1988. *A history of western music*. New York, London: W W Norton and Company.

20. Honolka, Kurt, Reinhard Kurt, Lucas Riechter, Bruno Stäblein, Hans Engel in Paul Nettl. 1983. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: MK.
21. Jan Plestanjak. Dostopno prek: <http://www.janplestenjak.com> (10. september 2009)
22. Judge, Harry, ur. 1993. *Oxfordova enciklopedija zgodovine. 1. knjiga. Od pradavnine do 19. stoletja*. Ljubljana: DZS.
23. Južnič, Stane. 1993. *Identiteta*. Ljubljana: FDV.
24. *Karajan*. Dostopno prek: <http://www.karajan.org> (27. avgust 2009).
25. *Karajan. The Great Austrian Conductor*. Dostopno prek: <http://www.karajan.co.uk> (14. avgust 2009).
26. Klemenčič, Ivan. 2003. *Slovenski skladatelji akademiki*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetno.
27. Kramer, Lawrence. 2007. *Why classical music still matters?* Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
28. Lapajne, Barbara. 2007. Hugo Wolf in Herbert von Karajan. Daljna sorodnika iz Mojstrane. *Ampak* 8 (4): 40-41.
29. *Leksikon Cankarjeve založbe: Glasba*. 1981. Ljubljana: CZ.
30. *Leonard Bernastein*. Dostopno prek: <http://www.leonardbernstein.com> (27. avgust 2009).
31. *Lucciano Pavarotti*. Dostopno prek: <http://www.lucianopavarotti.com> (14. avgust 2009).
32. Luthar, Breda. 2008. *Proizvodnja slave*. Ljubljana: KIOSK.
33. *Maria Callas. The official web site*. Dostopno prek: <http://www.callas.it> (24. avgust 2009).
34. Merriam, P. Alan. 2000. *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
35. Muršič, Rajko. 1993. *Neubesedljive zvočne igre*. Maribor: Katedra.
36. *Neisha*. Dostopno prek: <http://www.neisha.org> (10. september 2009).
37. *Nigel Kennedy*. Dostopno prek: <http://www.nigelkennedy.com> (14. avgust 2009).
38. Omerzel-Terlep, Mira. 1988. Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes. *Nova revija* 78/79: 1781-1789.
39. Pompe, Gregor. 2005. *Povednost glasbenega toka in postmodernizem*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Oddelek za muzikologijo.
40. Schwab, Gustav. 1988. *Najlepše antične pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

41. Schnaus, Peter, ur. 1990. *Europäische Musik in Schlaglichtern*. Mannheim, Dunaj, Zürich: Meyers Lexikonverlag.
42. *Siddhart.net*. Dostopno prek: <http://www.siddharta.net/> (10. september 2009).
43. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (SSKJ). 1991. Ljubljana: DZS.
44. Stanley, John. 2005. *Classical music. The great composers and their masterworks*. London: Mitchell Beazley.
45. Stankovič, Peter. 1997. Evropska klasična glasba in filozofija subjekta. *Časopis za kritiko znanosti* 25 (185): 31 – 47.
46. --- 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Cooltura, uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11-70. Ljubljana: Študentska založba.
47. *Strauss - Radetzky March – Karajan*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=FHFf7NIwOHQ> (24. avgust 2009).
48. Stravinski, Igor. 1997. *Glasbena poetika*. Ljubljana: Nova revija.
49. *Sveto pismo*. Slovenski standardni prevod. 1996. Ljubljana: Svetopisemska družba.
50. Tomc, Gregor. 2002. Moderna kultura. V *Cooltura, uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 121-156. Ljubljana: Študentska založba.
51. Ukmar, Vilko. 1972. *Glasba v preteklosti*. Ljubljana: DZS.
52. Weber, Max. 1988. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis. ŠKUC. Filozofska fakulteta.
53. *Vanessa Mae*. Dostopno prek: <http://www.vanessa-mae.com/> (10. september 2009)
54. Wörner, Karl H. 1992. *Zgodovina glasbe*. Ljubljana: DZS.

PRILOGA A: Transkripcija intervjuja, ki sem ga izvedla 20. 6. 2008 v Ljubljani

Marko Hatlak, harmonikar

Prosim, če predstaviš svojo dosedanjo življenjsko pot, povezano s harmoniko.

Moje ime je Marko Hatlak, prihajam iz Idrije, kjer sem tudi začel svojo glasbeno pot. Harmoniko sem začel igrati na takšen način, kot verjetno velika večina slovenskih harmonikarjev. Starši zaljubljeni v narodnozabavno glasbo pa tudi še iz tistih generacij, ki so zelo veliko prepevali ljudske pesmi, so si zmeraj želeli, da bi njihovi otroci tudi poprijeli za takimi skladbami in posledično instrumenti. Ko sem bil star sedem let, je mami želela, da bi igral harmoniko, da bi razveseljeval ljudi in tako se je začela moja glasbena pot v idrijski glasbeni šoli. Vendar mi harmonika ni bila ljuba. Čas se spreminja, z njim tudi mladina in večkrat mi je bilo celo odvrtno igrati harmoniko, ker med otroci nekako ne vlada mnenje, da si pa »kul«, če igraš harmoniko. Zato sem že zelo zgodaj začel peti, igrati kitaro in bobne, da bi lahko prišel tudi v rokarske vode. Vsakemu je fajn, da se pred prijatelji pokažeš, da si pa tudi ti frajer in mogoče harmonika meni ni bila ravno frajerska. Ker pa je bilo doma veliko težav v družini, mi je glasba vedno zelo pomagala, da sem se vračal se na neko pravo pot in sem pozabil na težke trenutke. Na koncu osnovne šole, sem se vprašal, kaj bi rad počel v življenju in nekako se mi je zdelo, da pa harmoniko vendarle znam najboljše od vsega. V tem času osnovnega šolanja sem hodil tudi po tekmovanjih, na razne poletne šole, menjal več učiteljev, tako da sem pridobil tudi različnejše znanje, ki je bilo zadovoljivo, da sem naredil sprejemne izpite na Srednjo glasbeno in baletno šolo v Ljubljani. Najprej sem bil pri profesorici Mateji Prem Kolar, nato pa pri profesorju Erno Sebastianu, ki je pri nas morda eden izmed najboljših učiteljev klasične harmonike. Z njim sem imel veliko težav. Bil sem poln energije, na vse strani me je razganjalo, da nisem mogel samo sedeti doma in vežbati toliko ur, kolikor jih je on zahteval, sploh pa tiste muzike in skladb, ki mi niso toliko dale, ki jih nisem niti razumel, ker sem bil še premlad, tako da sem več tolkel po bobnih in igral v rokarskih in metalskih bendih, kjer je bil moj ego veliko bolj zadovoljen. Biti roker je zame nekaj posebnega, nekaj povsem drugega, kot biti narodnjak. Mogoče se prav tukaj delita dva sloja – med biti narodnjak in biti alternativc. Profesor Sabstian pa mi je tudi rekel, da če hočeš študirat harmoniko, moraš biti res najboljši in samo najboljši pridejo v tujino, namreč v slovito Weimarsko visoko

šolo za harmoniko. Takrat sem mislil, da to zame ne pride v poštev, razmišljal sem, da bom igral bobne in še danes jih igram in so del moje duše. Vendar se je zgodila zanimiva stvar, ko sem prvič začel preigravat Bacha in pri njem se je stvar začela obračat. Bach je tudi temperamenten kakor je rokerska glasba, v sebi ima solaze, kar pa je bilo še veliko težje je to, da ti pri Bachu ne moreš vžgati kot v rocku, biti moraš prefinjen, nežen, kar zahteva še posebej velik izziv. In v tem momentu postane harmonika povsem drugačen instrument. Nudi nam vse te registre v obeh rokah in z mehom lahko kontroliramo ton tako kot pri violini in smo v prednosti pred orglami, kar se tiče baročne glasbe. Z mehom lahko namreč veliko bolj izražamo čustva v majhnih motivih v samih kompozicijah.

Na koncu srednje glasbene šole sva skupaj s sošolcem Tomažem Rožancem odšla na sprejemne izpite v Weimar. Na izpite sem se na skrivaj prijavil, starši o tem niso nič vedeli, ker so bili namreč vsi proti. Učitelj Sebastian mi je rekel, naj grem raje za frizerja kot pa za glasbenika. Zanimivo ne? Taki so pri nas profesorji in tak je potem tudi podmladek. Ampak pustimo to. Tisto leto sva bila v Weimar sprejeta le dva, kar je bil zame čudež, ker mi je v tistem trenutku življenje dalo novo možnost, nov začetek in sem lahko od začetka poskušal čistit drek v samem sebi in poskušat pripeljat do neke čistejše oblike. V Nemčiji je bila tudi ta možnost, da niso gledali na to, kako si oblečen, kako dolge lase imaš, koliko znaš jezika, ampak bolj to, kakšen rezultat pokažeš, ne da je samo talent vrednota, ampak, da pokažeš koliko si ti napredoval. S profesorjem v Weimarju sva se tudi čudovito ujela. Velik problem sem imel tudi s financami, na odru me je bilo resnično strah igrat, ker mi je bilo vcepljeno, da nisem sposoben, da ne morem igrat. Vendar sem nekje v sebi upornik in sem hotel dokazat, da ni res, da me ni nič v hlačah. Prijatelj iz Idrije mi je ponudil nastop na enem alternativnem festivalu in je bilo zelo čudno, da sem med feršterkerji, rockerji in tetoviranci igral Bacha, vendar je bila to ena izmed prvih možnosti, da pridem do nastopov. Zadala sva si, da bi tistega decembra odigral vsaj tri koncerte, na koncu sem jih imel dvanajst. Kljub tremi, spominskim luknjam, itd. sem vedel, da moram naprej. Na tak način so začele prihajati izkušnje in tudi finance, s katerimi sem si lahko privoščil faks do konca. Kar bi rad poudaril je to, da talent ni dovolj, da boš ti dober glasbenik, ampak je okrog ogromno komponent, predvsem pa to, da veruješ v to kar delaš, tudi če ni napredka. Svoje delo moraš imeti brezkompromisno rad, tako kakor pravo ljubezen, sicer vedno delaš nekaj zaradi določenega zaključka, določenega cilja. In ko sem dojel, da mi je glasba res všeč, pa ne zato, da bom nekoč uspešen, ampak zato, ker mi daje neke posebne vibracije, mi tudi ni bilo več težko delat, vežbat po cele dneve, se odpovedovati marsičemu, da bi stvar pripeljal do nekega nivoja, da ko bom zaključil

fakulteto, se bom lansiral na nek oder, ne pa direkt iz nule šel iskat prvo glasbeno šolo. Če ti dvajset let vadiš in treniraš, je po mojem mnenju bistveno, da greš na oder ne pa učiti. Učiti je seveda super, vendar bi moral pridobiti veliko izkušenj, da bi znal kvalitetno učiti. Velikokrat glasbeniki skočijo v popolnoma neznan svet.

Kasneje sem nadaljeval podiplomski študij pri Steffanu Husongu, ki je za moje pojme najboljši harmonikar na svetu. Gospod je posnel preko trideset plošč velike zahtevnosti. S takim človekom tudi ti veliko bolj rasteš, ker ti odpre novo obzorje in vidiš kako si majhen in koliko še moraš prehoditi. Hkrati pa je to seveda tudi lepo, ko vidiš kako si majhen in koliko še moraš prehoditi in se počutiš krasno v obličju te glasbe, te veličastne, velikanske glasbe.

Zdaj sodelujem z različnimi zasedbami. Imam svoj tango kvintet Funtango in delujem že več kot štiri leta s skupino Terrafolk, kjer lahko izživljam tudi tiste rokerske sanje. Solistični koncert, oziroma klasična glasba pa mi je kot nek testament, kot globoka resnica h kateri se vedno vračam, da vem, kje so trdna tla pod nogami. Zdaj sem končal podiplomski študij v Würzburgu in skušam delovati kot koncertni harmonikar.

Prosim, če se sedaj osredotočiva le na slovenski prostor in kako ga ti dojemaš kot koncertni harmonikar in kakšno je tvoje mnenje o t.i. »narodnjakih«, o njihovem začetku preko Avsenikov ali pa še prej in tudi, kakšno je tvoje mnenje med sklopom klasične glasbe in narodnozabavne glasbe?

Kar se tiče Slovenije, je Avsenik zakon. Avseniki so prodali več plošč kakor Beatli in »Na golicu« je bila večkrat zavrtena kakor Imagine. Tistemu, ki kaj takega uspe, zagotovo ni po župi priplaval. Njegova glasba je tudi najbolj virtuozna med samo narodnozabavno glasbo. Vilko je bil klasično izobražen glasbenik, zato sta lahko s Slavkom delala te čudovite aranžmaje. Danes težko govorimo o Avsenikovi kvaliteti. Vsi bendi so kopirali ta kvintet in se mu hoteli približat, zato lahko samo poznavalci ocenijo, kdo je ta pravi Avsenik.

Kar se tiče koncertne harmonike, se zgodba pri nas že takoj ustavi. Na Akademiji za glasbo namreč ni oddelka za koncertno harmoniko, kar pomeni, da slovenska kritika ne pozna nič drugega kot samo Avsenika. Ni inštitucije, ki bi stala za temi interpreti in za to literaturo kot kvalitetno. Ko pridemo (mi iz tujine) igrat koncerte, publika sicer pride na koncerte – predvsem zaradi nabiranja »fanov« skozi druge zasedbe, ki niso klasične – ampak ti koncerti se hitro pozabijo, oz. se jih sploh ne ovrednoti. Nihče se ne zanima za to,

oz. kot že ves čas govorim, ni kadra, ki bi bil usposobljen ocenjevati koncertno harmoniko. Zato mislim, da se bo slika bistveno spremenila, ko bomo dobili oddelek za harmoniko na Akademiji za glasbo. Zaradi tega manjka, lahko danes z orkestrom nastopajo solisti, ki nimajo klasične izobrazbe iz določenega instrumenta. So sicer zanimivi po njihovem videzu, v sami profesionalnosti pa jim zelo veliko fali. Harmonikarski oddelek bi naj pri nas dobili že pred dvajsetimi leti, tako se govori, vendar vedno znova reče: naslednje leto pa res bo. V harmonikarskem svetu je tudi ta problem, da imamo več sistemov igranja: ruski, francoski, nemški, italijanske šole in pri nas v Sloveniji, kjer smo tudi na nekem stičišču vzhoda in zahoda, ne pride do enotnega mnenja. Slovenija pa je vendarle tako majhna, da ne moremo imeti pet oddelkov za koncertno harmoniko, zato se morajo naši najprej zmeniti, kdo je večji frajer. So to Rusi, Nemci, itd? Mislim, da se vsa zgodba pač tukaj ustavi. Menim pa tudi, da intelektualna publika z veseljem sprejme resen, oz. klasičen nastop. Tudi zaradi tega, ker jim je ta stvar dokaj nepoznana pa tudi zaradi tega, ker je harmonika danes v Evropi zelo interesanten instrument za mlade komponiste z vsemi svojimi zvoki in možnostmi, ki jih daje. Pridemo lahko do popolnoma drugega zvoka, za katerega nihče ne bi rekel, da je to harmonika.

Pred kratkim sem imel koncert v Slovenski filharmoniji z dvema gostoma, s pianistko Miho Maegaito z Japonske in nemškim tolkalcem Jensom Brülsom, kjer je bil obisk presenetljivo velik. Skoraj polna dvorana me je zelo presenetila in to, da se je odzvalo toliko ljudi. Sam koncert je bil zelo kvalitetnega programa in v Sloveniji še nikoli izvajan. Vendar kasneje ni bilo nobene kritike, nobenega odmeva, tako vseeno še zmeraj mislim, da ne manjka toliko interesa kot znanja, da bi si sploh kdo upal kaj napisati. Mislim, da Slovenci sploh nismo butasti in zelo kapiramo stvari. Vendar, če ne razumeš natančno bistva, pa tudi ne morem kar nekaj pisati. Ljudje že vedo, kaj se dogaja na tej sceni, sam je premalo volje, da bi se kaj naredilo, da bi se na primer organiziral festival sodobne glasbe.

Jaz sem recimo koncertni harmonikar – *zakaj »recimo« kot koncertni harmonikar?*, zato ker še igram v drugih glasbenih vodah, ker vidim, da je tam več ljudi in moja strategija je taka, da bi poskušal ljudem pokazati, da znam tudi tango in tudi folk in da bi jih na ta način kasneje skušal pripeljati v klasično glasbo. Če ljudje ne cenijo interpreta, potem še toliko bolj težko cenijo tisto kar počnejo, kar je za njih lahko čudno. Drugače pa v Sloveniji ne vidim interesa drugih koncertnih harmonikarjev, da bi veliko nastopali. Večkrat sem svojim kolegom dejal, da bi se usedli skupaj in bili tako močnejši za pridobivanje raznih sredstev, vendar se v takih primerih pokaže, da je ta naša slovenska

majhnost istočasno tudi konkurenčnost. V naši državi je tudi največ harmonikarjev na procent prebivalstva na celem svetu in zagotovo vsaj dvajset do trideset diplomiranih harmonikarjev, kje pa so pa jaz žal ne vem.

Kakšno je tvoje mnenje, da bi harmoniko označili kot slovenski nacionalni instrument? Ali lahko o tem sploh govorimo?

Sigurno lahko govorimo o harmoniki kot o nacionalnem instrumentu, še posebno pa lahko v zadnjem času vidimo, da se harmonika ne pojavlja samo v narodnozabavnih skladbah po radiu, ampak v vseh možnih pop oblikah, od reggae do raznoraznih t.i. world music. Kar se tega tiče, sem jaz zelo ponosen in kar ne morem verjet, koliko je tudi mladih, ki posegajo po harmoniki. Harmonika prinaša veselje ljudem in sigurno je to del naše tradicije. Čeprav menim, da smo si to narodnozabavno glasbo vendarle malce sposodili od naših sosedov, Bavarcev in Avstrijcev in jo z našim »balkanskim« čustvenim nabojem naredili bolj romantično. Zaradi tega tudi sami Bavarci in Avstrijci toliko bolj obožujejo slovensko harmonikarsko sceno in se zato že toliko let gosti slovenske glasbenike. Tako da, ja, menim, da je harmonika absolutno nacionalni instrument.

Na koncu bi dodal še to, da popularnost harmonike raste, da se vpis v glasbene šole na harmoniki povečuje, rad bi pa dodal le še to, da si želim, da bi imeli še kaj več posluha za drugačnost. V vseh nasprotujočih si stvareh je zanimivo to, da če si prideta blizu in najdeta nekaj skupnega, nastane še nekaj veliko lepšega.