

Glasbena interpretacija: med umetniškim in znanstvenim

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani | Univerza v Mariboru

Monografija z naslovom *Glasbena interpretacija: med umetniškim in znanstvenim* posveča pozornost raznolikostim in specifikam posameznih interpretativnih praks v povezavi z nekaterimi novejšimi umetniškopoustvarjalnimi in znanstvenoraziskovalnimi spoznanji s področja glasbene interpretacije.

Iz izjemno raznolike zgodovine historične izvajalske prakse vemo, da se je do 19. stoletja izvajala predvsem vsakokratna sodobna glasba in tako med glasbenimi zapisi ter zvočnim in izvajalskim kontekstom večinoma ni bilo obsežnejših razhajanj. Ta so postala bolj opazna šele v 19. stoletju, s pojavom t. i. železnega repertoarja. Ko so opusi nekaterih skladateljev, ki jim je že sodobnost pripisala splošno veljavnost, predvsem *Beethovna in drugih božanstev* (*Beethoven und andere Götter*), če si sposodimo del naslova zadnje monografije Helmuta Loosa,¹ ostali v glasbenem življenju vseskozi prisotni. Tako so ob spreminjajočih se zvočnih in izvajalskih konvencijah po določenem času nujno sledila razhajanja z izvajalskim in zvočnim kontekstom časa njihovega nastanka in zavest o nastalem razkoraku je nujno privedla do vprašanj, kako te opuse interpretirati.

Razprave o glasbeni interpretaciji so torej postale še posebej aktualne ob ponovnem oživljanju tiste glasbe, ki je zapadla pozabi. Vse bolj

1 Helmut Loos, *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017). Glej tudi: Helmut Loos, *Resna glasba – moderna umetnostna religija: Beethoven in druga božanstva*, prev. Matjaž Barbo (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2020).

poglobljeno raziskovanje glasbenega življenja preteklih obdobij je privedlo do podrobnih odkritij zvočnih svetov preteklosti in posledično določitve zgodovinsko ustreznega interpretiranja. Tovrstne raziskave se večinoma osredotočajo na različne podrobne interpretativne segmente. Med drugim na akustiko zgodovinskih prostorov, sestave izvajalskih skupin, zgodovino izdelovanja inštrumentov, vprašanje uglasitev inštrumentov kot tudi različne izvajalske in pevske tehnike ter še bolj specifična izvedbena vprašanja, npr. kakšni so bili v danem okolju fraziranje, lokovanje, okraševanje itd.² Vse te v prvi vrsti glasbenozgodovinske raziskave, katerih izsledki omogočajo branje glasbenih zapisov v njihovih izvirnih zvočnih in izvajalskih kontekstih, si tako postavljajo za cilj historično čim bolj avtentično rekonstruiranje glasbe, kakršna je v preteklosti dejansko zvenela.

Izvedbe, ki temeljijo na tovrstnih izhodiščih, je danes mogoče zaslediti pri posameznih, za historični repertoar specializiranih dirigentih in drugih poustvarjalcih ter ansamblih. Tako je v današnjem pretežno digitalnem okolju, ko je z nekaj kliki mogoče dostopati do glasbe najrazličnejših zgodovinskih obdobij, okolij, zvrsti in žanrov, zavest o raznolikosti interpretativnih pristopov večja kot kadarkoli. Na drugi strani je mogoče zaslediti posamezne bolj ali manj vplivne, zvezdniške dirigente in druge soliste, ki jim s podobnimi interpretativnimi rešitvami sledijo številni poustvarjalci po vsem svetu. Ob tem velja opozoriti na nekatere pasti tovrstnih zgledov, ki vodijo do večkrat povsem nerealnih primerjav živih koncertnih s tehnično brezhibnimi studijskimi posnetki oz. izvedbami.

Gotovo je ena izmed bistvenih sprememb na interpretativnem področju prišla z okrepljeno podobo izvajalca kot nadnaravno spretnega, skorajda demoničnega interpreta, ki zmore navdušiti občinstvo (spomnimo se samo znamenitih upodobitev Tartinijeve sonate *Vražji trilček* oziroma Paganinijevega lika »demonškega« virtuoza).³ Siegfried Mauser najpomembnejšo vlogo pri razvoju tovrstnega artističnega pristopa pripisuje pianistom.⁴ Ti so posebej s svojimi parafrazami močno popularizirali posamezna simfonična in operna dela, s čimer naj bi se po Dahlhausu za vselej spremenila vloga poprej avtonomne skladateljeve umetnine.⁵ Takšen, na teatralnem

2 Jurij Snoj, »Glasbeno delo in njegove interpretacije«, *Muzikološki zbornik* 38 (2002): 8.

3 Mai Kawabata, *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso* (Woodbridge: Boydell Press, 2013).

4 Siegfried Mauser, »Virtuosos versus Interpreten«, v *Musikalische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11, ur. Herman Danuser (Ljubljana: Laaber-Verlag, 1992), 394–400.

5 Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, prev. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 137–42.

temelječi izvajalski pristop, ki s samoreferenčnimi, pogosto narcističnimi lastnostmi bolj kot na glasbenih postulatih temelji na načelu performansa, je sicer značilen predvsem za popularno glasbo (*U-Musik*). Kako je takšen pristop vplival na podobo klasične glasbe, je v skrajni obliki mogoče videti na koncertih Vanesse Mae, Andréja Rieuja in številnih drugih kvaziinterpretov, ki se gibljejo v nekakšni sivi coni med *U-* in *E-Musik*. Da je eden izmed pglavlitnih motivacijskih dejavnikov tovrstnih »zabavljačev« komercialni, ni potrebno posebej poudarjati.

Ob zanikanju glasbenoavtonomnega in vse večji prevladi kapitala v vseh porah družbenega življenja so estetski in drugi interpretativni kriteriji pogosto povsem podrejeni kriteriju popularnosti, ki žal vse bolj postaja edino zares relevantno merilo. Pa vendar kot v svoji monografiji *Musical Structure and Performance* prikaže ustanovitelj in dolgoletni predsednik *Society for Music Theory*, ameriški muzikolog Wallace Berry, strukturna in tehnična kompleksnost klasičnega repertoarja do določene mere še vedno omejujeta tovrstne apetite.⁶

Na glasbeno-idejne specifikke se v svojem bistvu osredotoča drugi, manj komercialni in pretežno v glasbene zakonitosti usmerjeni interpretativni pristop. Ta po Nicholasu Cooku temelji na platonistično-pozitivističnem dualizmu.⁷ Medtem ko platonistični koncept temelji na raziskovanju simbolnih, filozofskih ter metafizičnih pomenov, se pozitivistični koncept osredotoča predvsem na analizo strukturnih kot tudi izvedbenih okoliščin. V ospredju obeh je estetika *Werktreu*, torej zvestoba skladateljevi ideji oziroma glasbi sami. Stravinski npr. govori o velikem načelu »podreditve«⁸ izvajalca skladatelju. Tega naj bi predstavljal toscaninijevski interpretativni pristop, v katerem ni prostora za individualno. Tako naj bi po Adornovem mnenju Toscaninijevi strukturno do najmanjšega detajla premišljeni nastopi povsem zatrli bistvo simfoničnega dela. Posledično naj bi zavoljo »namišljene objektivnosti« oz. pikolovsko vnaprej določene dinamike, fraziranja in sploh »zaščitniške osredotočenosti na delo«, brez upoštevavanja izvedbeno-interpretativnih tradicij, Toscanini v svojih nastopih

6 Wallace Berry, »Questions Arising in the Relations of Analysis to Performance«, v: Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven, London: Yale University Press, 1989): 7–44.

7 Nicholas Cook, »Between art and science: Music as performance«, *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25.

8 Igor Stravinsky, »The Performance of Music«, v *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, prev. Arthur Knodel in Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 127.

»glasbi preprečeval, da bi zaživela«. ⁹ Seveda je mogoče zaslediti tudi številna nasprotna mnenja, ki na podlagi podrobnejših analiz, Adornovo videnje t. i. toscaninijevskega interpretativnega modela postavljajo pod vprašaj. ¹⁰

Tovrstni ideološki antagonizmi med skladateljevo intenco na eni in subjektivnostjo interpreta na drugi strani so bili posebej aktualni med obema svetovnjima vojnama, ko so se v začetku 30. let poglobile delitve med Toscaninijevim in Furtwänglerjevim taborom. ¹¹ Nemški dirigentski mag naj bi v nasprotju s Toscaninijem izhajal iz rubato tradicije in s svojimi interpretacijami Beethovna, Wagnerja, Brucknerja in drugih velikanov obvladoval najpomembnejša koncertna središča v nemško govorečem prostoru. Brez dvoma imajo Toscaninijeve, pogosto na *Urtextu* sloneče interpretacije bolj mehanske kot izrazno-izpovedne poteze, pa vendar mar ni vsaka, še tako do podrobnosti vnaprej strukturirana interpretacija edinstvena, saj v večji ali manjši meri temelji na subjektivnih odločitvah izvajalca? Pri čemer gre vselej za preplet znanstvenega in umetniškega pristopa h glasbeni materi-ji oz. samemu interpretativnemu dejanju. Tako pri vprašanjih umetniškega in znanstvenega v glasbi nikakor ne gre za dve absolutni kategoriji. Soobstoj umetniškega in znanstvenega nasprotno kaže na dve dopolnjujoči se obliči iste celote. Ne nazadnje se veličina posameznega glasbenega dela in njegove interpretacije skriva prav v njegovi večplastnosti, ki jo je mogoče v njenem vselej nepopolnem približku, kot nekakšen redek privid večnega, na trenutke uzreti v posameznih izvedbah. Šele ta preplet se zdi torej tisti, ki definira resnično umetnost in jo dela nesmrtno.

Tokratno znanstveno monografijo zbirke *Studia Musicologica Labacensia* zaznamuje vrsta tematsko raznolikih prispevkov, začeni s uvodnim član-
kom violinista in dolgoletnega predsednika upravnega odbora Dunajskih
filharmonikov Clemensa Hellsberga z naslovom *Dunajski filharmoniki:
zgodovina in zasedba*. V njem avtor predstavi nekatere mejnike v nadvse
bogati zgodovini orkestra in izkušnje orkestra z nekaterimi izjemnimi

9 Theodor W. Adorno, »Die Meisterschaft des Maestro«, v *Musikalische Schriften I-III*, Band 16 (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 66.

10 Med zadnjimi velja omeniti dela Bernarda H. Haggina, Derycka Cooka, Gusta-
va-Hansa Falkeja in drugih. Glej npr.: Gustav-Hans H. Falke, »Warum Adorno To-
scanini nicht verstanden hat«, *Musik & Ästhetik* 26 (2022): 53–7.

11 Herman Danuser, »Wilhelm Furtwängler versus Arturo Toscanini«, v *Musika-
lische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11 (Laaber:
Laaber-Verlag, 1992), 40–3.

interpreti, med katerimi posebno pozornost namenja posameznim najpomembnejšim dirigentom polpreteklega in sodobnega obdobja.

Sledi prispevek Helmuta Loosa z naslovom *Dirigent: pravica in učinek*. Avtor v njem predstavi nekaj poudarkov iz osrednjega filozofskega dela Eliasa Canettija z naslovom *Množica in moč* iz leta 1960, v katerem Canetti dirigentovo vlogo oriše kot vlogo absolutnega vodje, tistega, ki ima moč, da odloči o »življenju in smrti«. ¹² Članek Hartmuta Kronesa z naslovom *Nauk o izvajanju dunajske šole kot historična izvajalska praksa* predstavi, kako si je nauk o izvajanju dunajske šole prizadeval za povsem enake cilje kot historična izvajalska praksa. Tudi na Dunaju delujoča ukrajinska muzikologinja Lidia Melnyk v svojem prispevku z naslovom *Nekoliko drugačna »dunajska šola«: Eduard Steuermann in njegovi lvoški učenci* osvetli delovanje nekaterih učencev »dunajske šole«. V svoji raziskavi se osredotoča na manj znane, usode lvoških pianistov – Jakoba Gimpla, Arturja Hermelina in Leopolda Münzerja, treh učencev Schönbergovega pianista Eduarda Steuermanna. Viktor Velek v svojem članku z naslovom *Glasbena interpretacija – specifične dela z besedilnimi izjavami in drugimi vidiki* izpostavi dualizem med dvema tipoma vrednotenja glasbene izvedbe: pisno refleksijo in ocenami gramofonskih posnetkov. Tudi Luba Kijanovska se v svojem prispevku z naslovom *Ukrajinska operna pevka Solomia Krušelnicka v procesu umetniške emancipacije poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja* posveča pevski izvajalski praksi prej omenjene ukrajinske sopranistke. Ta se je v evropsko glasbeno zgodovino zapisala zlasti kot interpretka vloge *Madame Butterfly* v istoimenski operi Giacoma Puccinija. Edinstveno skladateljsko kariero osvetljuje prispevek odličnih hrvaških raziskovalk Vjere Katalinić in Lucije Konfic, ki se v svojem članku z naslovom *Vittorio Radeaglia in njegova Sérénade aux étoiles na tekmovanju Modern Composers' Series* osredotočata na skladbo *Sérénade aux étoiles* (*Serenada za zvezde*) manj znanega skladatelja dalmatinskega rodu Vittoria Radeagle. Ta je leta 1913 zanjo prejel prvo nagrado na tekmovanju *Modern Composers' Series*. Med prispevke, ki bodo zavoljo nadvse aktualne tematike vzbudili največ zanimanja, pa zagotovo sodi članek Wolfganga Marxa z naslovom *Umetna inteligenca in glasbena interpretacija*.

Sledita prispevka profesorice Darje Koter o pomembnem interpretativnem prispevku dirigenta Lovra von Matačića na slovenskih tleh (*Poiskus analize vplivov na umetniško interpretacijo dirigenta – Lovro Matačić*

12 Elias Canetti, *Masse und Macht: Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters* (Hamburg: Claassen Verlag, 1960), 264.

na slovenskih glasbenih odrih) in na Dunaju delujoče slovenske dirigentke Jere Petriček Hrastnik o nadvse uspešni karieri dirigentke Gertrud Herliczka (*Dirigentka Gertrud Herliczka*), ki je med letoma 1927 in 1939 na nekaterih najpomembnejših glasbenih odrih v Evropi in ZDA dirigirala več sto koncertov s profesionalnimi orkestri. Niall O'Loughlin v svojem članku (*Novejša slovenska glasba in njeni interpreti*) predstavi izjemen razvoj interpretacijskih veščin v Sloveniji, ki ga je mogoče zaznati v zadnjih treh desetletjih po slovenski osamosvojitvi. Prvi del tokratne publikacije pa zaokroža članek Tjaše Ribizel Popič (*Raziskovanje muzikološkega diskurza: preliminarna metaanaliza slovenskih znanstvenih člankov*), v katerem avtorica s pomočjo metaanalize slovenske muzikološke literature zadnjih dveh desetletij predstavi pomembne vzorce in premike v fokusu stroke ter osvetljuje spreminjajoče se vloge in percepcije skladateljev, izvajalcev ter ansamblov.

Monografijo v drugem delu bogatijo prispevki mlajših kolegov: Jakoba Barba (*Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov*), ki na izviren način osvetli vzroke za nekatere zmotne predstave o tempu v Mozartovih delih, Urbana Staniča (*Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte W. A. Mozarta*), ki v svojem članku predstavi nekatere zvočne posebnosti in razlike pri interpretaciji Mozartovih klavirskih koncertov v času nastanka in danes, Pavla Krstića (*Analiza ritma kot sredstvo interpretacije v Chopinovi glasbi*), ki opiše, kako lahko glasbena analiza prispeva k procesu interpretacije, pri čemer se avtor osredotoča na nekatera Chopinova klavirska dela in Naje Mohorič (*Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petriča (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev*) o možnih povezavah glasbenoanalitičnega in glasbenointerpretativnega pristopa v Petričevih in Srebotnjakovih skladbah za solo harfo.

Z njimi so v monografiji predstavljeni tudi nekateri najnovejši raziskovalni izsledki mlajše generacije doktorandov muzikologije in posameznih umetniških smeri, pri čemer se njihove umetniške ugotovitve smiselno dopolnjujejo z nekaterimi muzikološkimi raziskavami. Vsekakor lahko zgolj povezava obeh polov prispeva k bolj poglobljenemu in celostnemu razumevanju tega vselej izjemno kompleksnega področja glasbene interpretacije.