



RAZPRAVE FF

Gregor Pompe

Postmodernizem in semantika glasbe



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Postmodernizem in semantika glasbe

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Gregor Pompe

Recenzenta: Matjaž Barbo, Leon Stefanija

Lektorica: Monika Jerič

Prevod povzetka: Darja Fišer

Tehnična urednica: Lavoslava Benčič

Fotografija na naslovnici: Adam Jones: Palimpsest of street posters in Pondicherry
(<http://adamjones.freeservers.com>)

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar dekan Filozofske fakultete

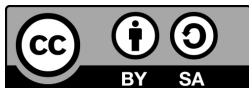
Oblikovanje in prelom: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Publikacijo je sofinancirala Javna agencija za knjigo Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/DOL:10.4312/9789610604761>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 65933315

ISBN 978-961-06-0476-1 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod	5
1 Problematika postmodernizma	7
1.1 Postmodernizem, postmoderna, modernizem, moderna in modernost: pojmi in odnosi	7
1.1.1 Historiat pojma.	8
1.1.2 Postmodernizem kot relacijski pojem	10
1.1.2.1 Postmodernizem vs. modernizem I.	13
1.1.2.2 Postmodernizem vs. postmoderna.	18
1.1.2.3 Postmodernizem vs. umetnost v postmoderni	20
1.2 Postmoderna družba in kultura	23
1.2.1 Umetnost v obdobju postmoderne	29
1.2.2 Pomen Lyotardove in Habermasove teorije za razumevanje postmodernizma	34
1.3 Postmodernizem v glasbi.	39
1.3.1 Muzikološki problemi, povezani s pojmom postmodernizem	39
1.3.1.1 Postmodernizem in slovenska muzikologija	45
1.3.2 Poizkusi slogovne določitve glasbenega postmodernizma	49
2 Problematika semantike glasbe	59
2.1 Epistemološko-metodološka dilema: semantika, semiotika ali semiologija glasbe	59
2.2 Glasba kot znakovni sistem.	64
2.2.1 Teorija toposov.	65
2.2.2 Problem glasbene referencialnosti	70
2.2.3 Kulturna pogojenost glasbene referencialnosti	74
2.2.4 Zunanje in notranje glasbeno nanašanje	77
2.2.5 Mrežni model povednosti glasbe	81
2.3 Glasba v komunikacijskem modelu.	87
2.3.1 Komunikacijski model	90

2.4	Metajezik o glasbi, verbaliziranje glasbe in narativnost	95
2.4.1	Pomeni glasbe	96
2.4.2	Narativnost glasbe	98
3	Semantika postmodernistične glasbe	103
3.1	Postmodernizem vs. modernizem II	103
3.1.1	Modernizem in semiotika glasbe	103
3.1.2	Postmodernizem in semantika glasbe	109
3.1.2.1	Semantičnost sopostavljanja različnih svetov	113
3.1.2.2	Semantičnost zaznamovanosti in toposov	116
3.1.2.3	Postmodernistične kompozicijske strategije	119
3.2	Kratka zgodovina glasbenega postmodernizma	121
3.2.1	Predhodniki glasbenega postmodernizma	121
3.2.2	Zgodovinska in geografska »tipologija« postmodernističnih skladateljev	124
3.2.2.1	Postmodernizem v glasbi na Slovenskem	152
3.3	Analitični primeri	167
3.3.1	George Crumb: <i>Črni angeli</i> – eksperimentalna neavantgarda?	168
3.3.2	Alfred Schnittke: Tretja simfonija – povednost polistilizma	178
3.3.3	Peter Ruzicka: <i>Tallis</i> – palimpsest.	201
3.3.4	Lojze Lebič: <i>Glasba za orkester – Cantico</i> – »nova gramatikalnost« semantičnih enklav	211
3.3.5	Izsledki analiz.	229
	Sklep	233
	Povzetek	239
	Abstract	241
	Literatura in viri.	243
	Imensko kazalo	259

Uvod

Debata o postmodernizmu je preplavila občila v Združenih državah in nato tudi v zahodni Evropi na začetku osemdesetih let. Bolj poglobljen diskurz o novem umetnostno-kulturnem slogu se je nato kmalu preselil v literarno vedo in znanost o arhitekturi, šele desetletje kasneje pa so se vprašanja o glasbenem postmodernizmu zasidrala tudi v tuji muzikologiji.

Časnikarsko razpravljanje o postmoderni pravzaprav ni toliko reflektiralo stanja, kakor je samo na sebi izkazovalo poteze pomembnih družbenih in kulturnih sprememb – šele na to je reagirala znanost. V tem pogledu je zanimivo tudi razmerje med slovensko muzikologijo in sodobno slovensko glasbo; zdi se, da so nekateri skladatelji pričeli svoja dela postavljati v zvezo s postmodernizmom, še preden je o pojmu razpravljala slovenska muzikologija. Tudi zato je prišlo do številnih nenavadnih, lokalno »začinjenih« tolmačenj vsebine pojma, ki včasih bistvo bolj prekrivajo in nimajo veliko zvez s postmodernističnimi tendencami, kakršne so značilne za zahodnoevropsko glasbo. Prav takšne možnosti pretopitve, maskiranja, mimikriranja in lokalnega »izkrivljanja« so gotovo ena izmed specifik postmoderne kulture; zdi pa se, da so manj izrazito povezane z ožje definiranim slogom postmodernizma, kolikor poskušamo slednjega razumeti čim bolj »etimološko«, torej v njegovi jasni navezanosti na modernizem.

Takšne dileme so prvič vzklike ob preučevanju simfoničnega opusa slovenskega skladatelja Lojzeta Lebiča. V skladateljevih delih, nastalih v časovnem razponu več kot tridesetih let, je bilo mogoče opaziti spremembe, ki so vse nastajale na ozadju modernističnega izročila. Novosti torej niso bile toliko vezane na kompozicijsko-tehnične premene – spremembe v skladateljevih delih je bilo mogoče odkriti v zvečanem deležu kontekstualno odstopajočih mest, torej nekakšnih semantičnih »enklav«. Značilno modernistično zadržano hermetičnost, osredotočenost na konstrukcijska načela, je dopolnil bolj poudarjeni povedni element. Prav to me je napejlalo na misel, da bi postmodernizem morda veljalo povezati z vprašanji povednosti oz. semantike glasbe: druženje raznolikih žanrskih vzorcev z znanimi zgodovinskimi modeli povzroča prav novo, značilno postmodernistično semantiko glasbe. S pomočjo takšne teze je bilo mogoče povezati in prestopiti tudi raziskovalne dileme, ki jih odpirajo najvidnejši muzikološki raziskovalci postmodernizma (H. Danuser, H. de la Motte-Haber, J. Pasler, M. Veselinović-Hofman, pri nas L. Stefanija).

Zaradi tega pričujoča razprava razpada v tri sklope, ki bi jih bilo mogoče razumeti v nekoliko dialektični maniri celo kot tezo, antitezo in zaključno sintezo. V prvem delu odpiram široko problematiko, povezano s postmodernizmom. Tako poskušam

definirati relacijsko vrednost pojma (tipologija njegove odvisnosti od modernizma) ter začrtati jasne razlike med postmodernizmom kot umetniškim slogom in postmoderno kot širšo družbeno oznako ter utemeljiti misel, da ni vsako sodobno glasbeno delo, ki računa s poudarjeno receptivno in komunikativno komponento, že tudi postmodernistično; zato uvajam jasno razlikovanje med postmodernistično glasbo in glasbo v postmoderni dobi.

Ker se mi kot glavna poteza postmodernistične glasbe kaže povečana in specifična povednost glasbenega toka, se v drugem delu posvečam kompleksnim vprašanjem glasbene semantike, s čimer značilno muzikološko historično optiko dopolnujem s sistematično. Raziskovalna pot me vodi prek mnogih etabliranih semiotskih oz. semantičnih teorij, ki mi služijo kot osnovno gradivo za vzpostavitev lastnega mrežnega modela, s pomočjo katerega je mogoče razumeti in razlagati najrazličnejše situacije, ki lahko nastajajo v povezavi z razumevanjem in povednostjo glasbe v njeni produkciji in recepciji. Takšen model mi tudi omogoča, da prestopim značilne epistemološke aporije, povezane predvsem z razlikovanjem med glasbeno semiotskim in semantičnim, saj obe paradigmi povežem z dvema različnima tipoma glasbene referencialnosti. Dilema semiotsko/semantično zato lahko služi kot matrika za preverjanje odnosov modernizem/postmodernizem ali postmodernizem/postmoderno.

Razprava ne kliče po statusu normativne monografije, temveč želi predvsem razpirati široko zastavljeno problematiko ter vanjo vnašati osnovne orientirje, ki lahko rabijo za osnovo žgoči znanstveni debati ali tudi za izhodišče nadaljnjih znanstvenih raziskav. Ne zatiskam si oči pred dejstvom, da ostaja močno razprt predvsem drugi del razprave, povezan z vprašanji povednosti glasbe. Tak status je seveda fundiran že v naravi problema samega, saj odpira najbolj esencialni vprašanji: *kaj* in *kako* pomeni glasba.

Na koncu bi se rad zahvalil vsem tistim, ki so mi dajali oporo v času nastajanja pričujoče razprave. Za številna znanstvena stališča, pripombe in ugovore gre moja hvaležnost najprej prof. dr. Matjažu Barbu; za številna ožja in tudi širša raziskovalna napotila sem dolžan zahvalo dr. Leonu Stefaniji in dr. Juriju Snoju, nekaj raziskovalnih vzpodbud pa je dal prof. dr. Robert Hatten. Hvala še vsem tistim, ki so vedeli, s čim se ukvarjam in zakaj.

1 Problematika postmodernizma

1.1 Postmodernizem, postmoderna, modernizem, moderna in modernost: pojmi in odnosi

Pregled različnih teorij postmodernizma¹ kaže precej nenavadno sliko – ne toliko zato, ker se avtorji v pogledih na glavne značilnosti tega obdobja močno razhajajo, temveč predvsem zato, ker ugotavljajo, da pojem sam morda sploh ni najustrežnejši in ni dovolj premišljeno izbran. Tako Brian McHale, eden izmed vodilnih teoretikov, trdi, da ni »[n]ič v zvezi s tem pojmom [...] neproblematičnega, nič na njem ni popolnoma zadovoljujočega« (1987, 3) in pri tem dodaja: »Nihče ne mara termina, vendar ga uporabljajo raje kot nekatere druge, še manj zadovoljive alternative« (1987, 3). Še bolj kritičen je Niall Lucy (1997, 63): »Poizkusi definiranja postmodernizma so notorično nezadovoljivi. Tako zelo, da je postala v igri definiranja postmodernizma standardna poteza priznanje, da je njegovo definiranje notorično nezadovoljivo.«

Hermann Danuser je celo prepričan, da je diskusija o postmoderni – če zdaj uporabimo drugo različico termina, ki se pogosto uporabljala preprosto kot sinonim za postmodernizem – sama prevzela značilnosti postmoderne (1990b, 82), da je termin sam le prazen znak, ki se ne nanaša več na določeno označeno, temveč na druge znake. Podobno misel izpostavlja Mirjana Veselinović-Hofman, ki navaja tudi glavni vzrok za takšno ujemanje teoretičnega diskurza in njegovega predmeta: mreža značilnosti postmodernizma naj bi bila tako gosta, da je vsakič osvetljen le del njene pluralnosti, univerzalna definicija se izmika (2003, 9).

Kljub podobnim svarilom znanstvenikov se je pojem precej hitro utrdil v vsakodnevni publicistiki, kjer so njegovi obrisi in vsebina postali še bolj izmuzljivi. V številnih časnikarskih prispevkih, ki so bili objavljeni od srede sedemdesetih let 20. stoletja naprej v ameriškem in deloma tudi evropskem tisku, se je postmodernizem pogosto izenačevalo kar z antimodernizmom; zdelo se je namreč, da nova smer prekinja s hermetizmom modernizma, njegovo zaprtostjo in elitistično-moralno privzdignjenostjo, kar so medijske hiše v dobi razcveta množičnih občil sprejele z odprtimi rokami. Tako je pojem čez noč postal moden; še preden je bil natančneje določen njegov obseg, so ga široke strukture izobražencev že pričele uporabljati. Vendar je pojem v resnici zelo težko povezati s »pravo« vsebino, saj

¹ Dokler si ne razjasnimo jezikovne zmede, zapisane v naslovu poglavja, velja kot osrednji pojem navajati »postmodernizem«, ki je v slovenskih humanističnih spisih nenadajne pogostejši. Drugače pa naj bi bila, lingvistično gledano, razlika med postmodernizmom in postmoderno le v tem, da je korenska podlaga za prvi izraz lat. oblika *modernus*, za drugega pa nelatinska ustreznica (Veselinović-Hofman, 2003, 18).

označuje fenomene in procese naše aktualne sedanjosti, ki se še vedno spreminja in ni zadobila strnjene, končne podobe. Postmodernizem se odvija torej sočasno s trenutkom, ki ga živimo, kar slabi našo zmožnost za neobjektivno, oddaljeno opazovanje preiskovanega predmeta.

Zgornji vzrok seveda ne predstavlja kakšnega posebnega novuma v zgodovinskih vedah – vsako obdobje je bilo lažje oceniti z določene časovne distance kot pa v trenutku njegovega »življenja«. Zato je še toliko bolj pomenljiva misel Toma Virka, ki odpira možnost, da je vsebina pojma nujno nedoločljiva, saj naj bi bila prav taka »nedoločljivost« osrednja značilnost postmodernizma: »unikatna definicij[a] oz. identifikacij[a] postmodernističnega stila« (1991, 51) se zdi zato nemogoča. Zastavlja se vprašanje, ali je to posledica »notranje« vsebine pojma – torej značilnosti obdobja samega – ali pa gre takšno »nedoločljivost« povezovati z lingvistično strukturo pojma. V zvezi s terminom »postmodernizem« imamo opraviti s sestavljanjo iz jedra (»modernizem«) in predpone (»post«), kar pomeni, da je pojem močno odvisen od našega definiranja modernizma in relacije, ki jo določa predpona. Tako se še enkrat več izkaže, da je na postmodernizem potrebno gledati kot na *relacijski pojem* in da je vsebina pojma v največji meri odvisna od našega definiranja modernizma (Motte-Haber, 1995, 78).

1.1.1 Historiat pojma

Polna dvoumnih in včasih tudi precej diametralnih razlag je tudi zgodovina uporabe pojmov postmodernizem in postmoderna.²

Leta 1870 je angleški salonski slikar John Watkins Chapman govoril o postmodernem slikarstvu, s čimer je zaznamoval slikarstvo, ki je bilo v tistem trenutku modernejše in naprednejše od del francoskih impresionistov. Poudarek je bil torej na modernosti; Chapman postmoderne sloga ni natančneje določil. Bolj zanimiva je tako v kontekstu zgodnjih pojavljanj termina raba nemškega filozofa Rudolfa Pannwitz, ki v delu *Kriza evropske kulture* iz leta 1917 govori o postmodernem človeku. Pomenljivo je, da se Pannwitz v dojemanju »postmoderne človeka« izrecno navezuje na izročilo Friedricha Nietzscheja in njegov koncept nadčloveka; mnogi teoretiki namreč iščejo začetke postmoderne prav v Nietzschejevi filozofiji (npr. G. Vattimo, deloma T. Virk in J. Kos). Pomembno spoznanje, povezano s prvima omembama pojma, mora biti, da Chapman uporablja termin ožje, v smislu umetnostnega sloga, medtem ko se Pannwitzovo pojmovanje povezuje s širšim duhom dobe, ki bi jo morda lahko poimenovali kot postmoderno.

² Sledeči pregled je večinoma povzet po delih W. Welscha (*Unsere postmoderne Moderne*), J. Kosa (*Postmodernizem*), P. V. Zime (*Moderne/ Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*) in T. Virka (*Strah pred naivnostjo*).

Tudi nadaljnje uporabe pojma ne prinašajo bistvenega napredka v dojetju njegove vsebine. Leta 1934 španski literarni zgodovinar Federico de Oníz uporabi pojem *postmodernismo* za označitev španske in latinskoameriške literature med leti 1905–1914. Šlo naj bi za vmesno fazo med modernizmom in končnim ultramodernizmom – Oníz to »postmodernistično« obdobje označuje izredno negativno, saj naj bi šlo za čas, v katerem so zastala napredna modernistična snovanja. Pomembno je, da Oníz postmodernistično literaturo postavlja v zvezo z modernizmom, hkrati pa kot njeno glavno značilnost izpostavlja odmik od radikalne inovativnosti.

Glede na Onízovo dojetje pojma sta za nadaljnje izpeljave veliko manj pomembna D. Fittsu in R. Jarrel. Prvi je pojem uporabil leta 1942, spet v povezavi s špansko književnostjo, in sicer v zvezi s sonetom Martineza; podobno je Jarrel kot postmoderno označil poezijo R. Lowella.

Bolj odmevna je bila zgodovinska periodizacija Arnolda Toynbeeja. Toynbee v delu *Študij zgodovine*³ iz leta 1947 uporablja pojem *postmodern* za naznačitev zadnje dobe zahodnoevropske kulture, ki naj bi se začela leta 1875. Vplivnost Toynbeejevega pojmovanja se kaže predvsem v tem, da sta termin od njega prevzela tako Irwing Howe kot Harry Levin, ki postmoderno obdobje razumeta podobno kot že Oníz in Toynbee, se pravi izrazito negativistično: šlo naj bi za odklon od visokih kriterijev modernizma, za protiintelektualistični tok, ki prekinja z idejo stalne inovacije. H. Levin tako v svojem tekstu *What was Modernism?* iz leta 1960 z grenkobo piše o koncu modernizma.

Odmik od negativističnega dojetja postmodernizma pomenijo spoznanja Leslieja Fiedlerja, ki je leta 1969 v reviji *Playboy* – simptomatično je, da eno izmed pionirskih besedil o postmodernizmu ni izšlo v znanstvenem periodičnem tisku, temveč v popularni reviji »za moške« – objavil članek *Cross the Border – Close the Gap*. V njem je pozitivno ocenil stapljanje elitne in množične literature, prestopanje mej med avtorjem in občinstvom, profesionalizmom in amaterizmom ter visoko umetnostjo in popom. S tem je postavil temelje za značilno »ameriško«, »pozitivno« dojetje postmodernizma, ki je ideološko v diametralnem nasprotju z evropskim, predvsem nemškim pojmovanjem. Hkrati Fiedler že razpravlja o »dvojni strukturi« – v enem samem postmodernističnem delu naj bi bili tako priča spoju fikcije in resničnosti – ter s tem odpira široko polje pluralizma različnih jezikov in modelov.

3 Pravi avtor pojma naj bi bil pravzaprav D. C. Sommervell, ki je pripravil izdajo Toynbeejevega obširnega zgodovinskega dela (Kos 1995b, 8).

Virk Fiedlerjev odobravajoči premik pri razumevanju postmodernizma razume širše duhovnozgodovinsko; če je bil v šestdesetih letih 20. stoletja postmodernizem razumljen predvsem kot protiintelektualistični upor zoper modernizem, ga le desetletje kasneje pojmujejo kot intelektualistični obrat proč od modernizma, s čimer je povezan značilni premik v vrednotenju gibanja (Virk, 2000, 18). V tem pogledu je bila pomembna tudi uporaba pojma znotraj kroga arhitektov. Charles Jencks je pojem prevzel od Fiedlerja in ga leta 1977 uporabil v delu *Jezik post-moderne arhitekture*, kjer podobno kot Fiedler izpostavlja t. i. »dvojno kodiranje«: postmodern(ističn)a arhitektura uporablja najmanj dva »jezika« hkrati, pri čemer obstaja več možnosti za takšno dvojno druženje (modernistični + nemodernistični koncepti, elitni + populistični kodi, mednarodni slog + lokalne značilnosti itd.). Prav zato Jencks izpostavlja, da je postmodernistična arhitektura fundirana socialno in semantično.

Proti koncu sedemdesetih let je bil izraz že tako razširjen, da je lahko postal predmet sistematične znanstvene obdelave. Precej pomembno vlogo so pri tem odigrala javna občila, v katerih se je izoblikovalo posebno dojemanje postmodernizma, t. i. »časnikarski« postmodernizem, za katerega je bilo značilno izpostavljanje predvsem tistih značilnosti postmodernizma, v katerih se je kazal odklon od intelektualizma in poudarjenega konstruktivizma modernizma.

1.1.2 Postmodernizem kot relacijski pojem

Mnogo dilem okoli različnih pojmovanj postmodernizma je povezanih z relacijsko naravo pojma, ki odpira številne raznolike možnosti in soodvisnosti: tako postane odločilno, da se, še preden razmišljamo o postmodernizmu, sprašujemo o značilnostih modernizma, s katerim je prvi očitno v pomenljivi relaciji; brez pomena pa ni niti narava te relacije, ki se skriva v razumevanju prefiksa – šele takšno dojetje obeh delov pojma lahko da pravi vpogled v njegov pomen.

Janko Kos poudarja, da »analize slovenskega postmodernizma ne bo mogoče zadovoljivo izpeljati, ne da bi zajela zlasti njegovo razmerje do modernizma« (Kos 1995a, 87). Podobno meni velika večina muzikologov, ki se ukvarjajo s postmodernizmom. Helga de la Motte-Haber celo ne vidi osrednjega problema v predponi »post«, temveč v samem razumevanju modernizma, ki je že dovolj raznoliko (Motte-Haber, 1995, 78), zato tudi ni čudno, da je R. Feller prepričan, da »obstaja prav toliko tipov postmodernizma kot modernizma« (Feller, 2002, 250). Vprašanje, ali gre pri postmodernizmu za nadaljevanje modernističnega izročila ali njegovo popolno zanikanje – torej za dilemo, povezano s predpono »post« – postane v tej

luči sekundarnega pomena: predpona »post« je odvisna od svojega referenta, brez slednjega, kakor trdi N. Kompridis, ne pove skoraj ničesar (Kompridis, 1993, 7). Najdlje je šel v takem relacijskem pojmovanju postmodernizma Hermann Danuser, ki je prav zaradi različnega pojmovanja modernizma izpeljal dve različni definiciji postmodernizma (Danuser, 1995, 82).

Relacijskosti postmodernizma ne otežuje samo narava njegove zveze z modernizmom, temveč že sam pojem modernizma. Ta ni kompleksen zgolj zaradi svoje disparatne vsebine, temveč deloma tudi zaradi terminološke zmede, saj se poleg pojma s končnico -izem v spisih pogosto pojavljata še termina, »modernost« in »moderna«, s katerima je »modernizem« v določeni vzročni zvezi, ki pa pri vsakdanji rabi postaja vse manj prezentna, s čimer se v njegov pomen vnaša nejasnost.

Modernizem je gotovo povezan s pojmovanjem modernosti, vendar lahko že v zvezi s konceptom modernosti ločimo dve možnosti: po eni strani gre za stopnjo v zgodovini zahodne civilizacije, za katero je značilno dojetje časa kot neponovljivega in linearnega, obenem pa lahko modernost razumemo tudi kot estetski koncept, po katerem se v središče umetniškega ustvarjanja naseljuje ideja napredka, inovacije (Calinescu, 1987; Debeljak, 1989). Estetska inovacija postane tudi estetska odlika, po kateri postane osrednja vrednota »biti moderen« (Vattimo, 1997, 80). Obe pojmovanji modernosti – tako zgodovinsko kot estetsko – se povežeta in doživita svoj višek v obdobju modernizma, ki naj bi bil pravzaprav le pozna in s tem zadnja oblika časovnega obdobja moderne (Zima, 1997, 8–9).

Razumevanje terminološkega drevesa se tu že komplicira: zgodovinska in estetska ideja modernosti očitno v osrednji meri zaznamujeta daljše zgodovinsko obdobje, ki ga glede na njegovo glavno značilnost označujemo kot moderno oz. včasih tudi kot »novi vek«, njene ideološke podstati pa bi bilo mogoče iskati v Descartesovi metodološki znanstveni sistematičnosti in filozofskemu patosu radikalnega novega začetka ter želji po univerzalnosti (Welsch, 1991, 68–69). Za pozno obdobje moderne v 19. stoletju sta značilni skrajni obliki racionalizacije in emancipacije. Tako je značilen premik proti pozitivistični znanstveno-tehnološki družbi (A. Comte), Marxovi ideji socializma in komunizma ter Nietzschejeva filozofska izpostavitve metafizičnega nihilizma, po katerem življenjskih vsebin ne gre iskati onkraj tostranstva (Kos, 1995a). V tako dojetem poznem obdobju moderne – torej zgodovinski epohi – pa se udejani kot značilna umetniška smer modernizem, v katerem ideje modernosti dosežejo svojo najradikalnejšo uresničitev. Hkrati modernizem že napoveduje zlom zgodovinsko pojmovane moderne, zato se izkaže kot zadnji umetniški tok obdobja moderne.

Razločevanje med pojmi »modernost«, »moderna« in »modernizem« tako dobiva svoje različne poteze: **modernost** je predvsem *ideološko-filozofska drža*, za katero je značilno dojetje pomembnosti inovacije in linearnega življenjskega časa, človekove emancipacije in racionalnosti, **moderna** je *zgodovinska epoha*, v kateri se udejanji in vlada ideološka modernost, **modernizem** pa je *umetniška smer v obdobju moderne*, v kateri so ideje modernosti izživete do svojih skrajnosti, kar pripelje do končnega preloma z obdobjem moderne.

Terminoloških negotovosti s takšno razjasnitvijo še ni konec. Slovenska umetnostna terminologija namreč dodeljuje pojmu moderna še en pomen; nekaj podobnega se dogaja tudi v muzikologiji. »Slovenska moderna« je tudi literarno obdobje, ki se razteza med leti 1899–1918, pojem pa je prevzet po nemški literarni vedi, ki ji slovenska ni zavezana le metodološko in terminološko, temveč izkazuje tudi preiskovani predmet – slovenska literatura – v tem prelomnem času na začetku 20. stoletja podobne značilnosti kot nemško leposlovje. Pojem se je udomačil v nemški literarni vedi okoli leta 1890 (tega leta je izraz prvi uporabil literat Hermann Bahr v kritičnem spisu *Zur Kritik der Moderne*) za »nemški naturalizem, zatem pa še za dekadenco in simbolizem, se pravi za smeri, ki so prelomile s starejšim poetičnim realizmom, z romantičnimi epigoni in akademskim formalizmom ter vnesle v slovstvo moderno življenje« (Kos, 2000, 194). V takem kontekstu dobiva izraz moderna dva pomena: poleg zgodovinske epohe, ki naj bi se raztezala približno od začetka 16. stoletja do sredine 20. stoletja, lahko označuje tudi literarno smer s konca 19. in z začetka 20. stoletja, ki je določena značilno lokalno kot poseben odmik od »zapoznele« tradicije in usmerjenost v »novo«, bolj urbano družbo, ki so jo že zaznamovale sledi Nietzschejevega nihilizma in s tem tudi estetske dekadence.

Isti izraz, prav tako povzet po Hermannu Bahru, je romal v muzikologijo, kjer označuje podobno kot literarna moderna glasbeno-zgodovinsko obdobje ob koncu 19. in začetku 20. stoletja. C. Dahlhaus postavlja začetek obdobja moderne v leto 1889, ko nastaneta dve prelomni deli: simfonična pesnitev *Don Juan* Richarda Straussa in *Prva simfonija* Gustava Mahlerja (Dahlhaus, 1980, 279–285; Danuser, 1984, 13–24). Dahlhaus sicer priznava, da je termin izposojen iz literarne vede, vendar se mu med mnogimi drugimi, ki se pojavljajo v zvezi z umetnostjo časa *fin de siècle* (naturalizem, impresionizem, simbolizem, secesija), zdi izraz moderna najprimernejši za označitev prelomnih let okoli leta 1890, še posebej zato, ker ne vključuje ideje slogovne enovitosti. Tako pojmovano moderno je torej mogoče razumeti kot zbirni pojem za raznolike umetnostne tokove s preloma stoletij, znotraj katerih se je pričela majati tradicija različnih umetnostnih slogov zgodovinske moderne. Glasbeno moderno lahko tako ugledamo predvsem na ravni sprememb glasbene

tehnik, ki so povezane z najnaprednejšimi deli Gustava Mahlerja (*Deveta simfonija*, *Pesem o zemlji*) in Richarda Straussa (opera *Elektra*), vendar pa ne vključujejo še prave estetske premene, do katere nato pride v dvajsetih letih 20. stoletja kot posledice predhodnih kompozicijskih sprememb; moderna je torej čas kompozicijsko-tehničnih novosti in hkrati neprelomljene vladavine »izrazne estetike« 19. stoletja.

Trem terminom, izpeljanim iz istega korena, se potemtakem pridružujejo še različni pomeni istega pojma; moderna tako ni samo zgodovinska epoha, temveč je lahko tudi specifična umetnostna smer s konca 19. in z začetka 20. stoletja. To v največji meri zapleta pojem postmoderna oz. postmodernizem, kolikor ga poskušamo tolmačiti relacijsko. Namreč, na katerega izmed zgornjih pojmov se v resnici nanaša? Ali se nanaša na moderno kot zgodovinsko epoho, na moderno kot zbirno umetniško smer ali na modernizem kot značilno umetniško smer v času pozne moderne? Že iz kratkega premisleka nam lahko postane jasno, da mora biti postmoderna, razumljena v odnosu do moderne kot epohe, v kateri dominirajo znanost kot osnovna paradigma racionalnosti, zavest o nujnosti modernosti in avtonomija umetniškega izražanja, povsem drugačna od postmoderne, ki se na tak ali drugačen način navezuje na izročilo moderne kot slogovnega obdobja ali celo od postmodernizma, ki ga kaže razumeti v tesni zvezi z radikalno umetniško smerjo modernizma.

Izkaže se, da so mnoga razhajanja med glavnimi teoretiki postmodernizma povezana s temi osnovnimi terminološkimi nejasnostmi in neuskkljenostmi.

1.1.2.1 Postmodernizem vs. modernizem I

Do sedaj smo pregledali le en del odnosnice – jedro. Problem postane še bolj zapleten, ko se sprašujemo o pomenu predpone »post«. Prefiks je mogoče razumeti tako časovno kot vsebinsko. Časovni odnos se razkriva kot neproblematičen – »post« kaže na časovno poznejšost, naknadnost, nasledstvo. Tak tip časovne relacije potrjuje Umberto Eco, ki sicer spada med tiste redke raziskovalce, ki postmodernizem razumejo izrazito ahistorično: tako naj bi bilo mogoče najti v zadnji, sklepni, pozni fazi vsakega zgodovinskega obdobja tudi njegovo »postmodernistično« fazo, v kateri osrednje značilnosti obdobja prerastejo v manieristično šablono brez prave vrednosti (Eco, 1984). Eco torej s svojim postmodernizmom poudarja nasledstvenost in poznejšo fazo.

Veliko več težav predstavlja predpona »post« na vsebinski ravni razumevanja. Med mnogimi možnostmi velja izpostaviti tiste tri, ki se v razpravah o postmodernizmu

ponavljajo najpogosteje. Tako naj bi predpona »post« v relaciji do modernizma pomenila:

- a. nadaljevanje in radikalizacijo modernizma,
- b. reakcijo na modernizem in njegovo prekinitev,
- c. začetek povsem novega obdobja oz. sloga.

Največ avtorjev izpostavlja prvo možnost (a). Tako opozarjata na tesno navezanost postmodernizma na modernizem Janko Kos in Tomo Virk: v postmodernizmu naj bi šlo samo še za radikalizacijo v modernizmu sproženega metafizičnega nihilizma (Virk, 2000, 38). Podobno je bil prepričan že eden izmed najzgodnejših teoretikov arhitekturnega postmodernizma, Charles Jencks, ki je poudarjal, da postmodernistična arhitektura raste iz modernistične (Jencks, 1985), da torej ne uveljavlja »revolucionarne« prakse, temveč samo nadaljuje modernistično tradicijo, ki pa jo hkrati že presega (Erjavec, 1995). Med muzikološkimi avtorji razume postmodernizem kot razvojno posledico modernizma Wilfried Gruhn (1989, 5–13). Navezanost postmodernizma na modernizem izpostavlja tudi Thomas Schäfer; razmerje med postmodernizmom in modernizmom zanj ni opozicijsko, temveč dialektično (Schäfer, 1995, 224). Pojem dialektičnosti razberemo tudi iz spisov Hermanna Danuserja, ki postmodernizma prav tako ne razume kot preproste negacije modernizma, temveč vidi med obema obdobjema značilno dialektično razmerje (Danuser, 1990a, 397). Zelo blizu takšnemu pojmovanju je Björn Heile, ki isto razmerje obravnava kot dialoško, zato med obema slogoma ne odkriva neposrednega antagonizma, kar otežuje jasno kronološko razmejitev. Heile postmodernizem razume kot »protipodobo modernizma, ki vključuje vse, kar je modernizem izključil« (Heile, 2002, 288).

V vrsto zgornjih avtorjev se vključuje tudi Wolfgang Welsch, za katerega postmoderna (v skladu z nemško tradicijo Welsch uporablja to izpeljanko in ne pojma postmodernizem) nadaljuje izročilo moderne: osrednje inovacije moderne naj bi bile v postmoderni šele prvič dobro unovčene in izpeljane (Welsch, 1991, 185). Vse, kar je moderna preizkušala specialistično, ezoterično, naj bi postmoderna realizirala v vsej širini, eksoterično (Welsch, 1991, 83). Po Welschu je postmoderna pravzaprav radikalna moderna, ki pa zapušča modernistične ideje stalne inovacije, napredka, enotnosti in totalnosti. S tem se Welsch naslanja na razlikovanje pojmovne dvojice moderna/modernizem in jo uporablja na način, kakršnega smo predstavili v zgornjih odstavkih: moderno razume kot daljše zgodovinsko obdobje, v katerem naj bi imela središčno vlogo ideja pluralnosti, ki se iz obrobja (ezoterično) seli na površje (eksoterično), modernizem pa kot radikalnejšo umetniško smer v obdobju moderne. V skladu s svojim razumevanjem postmoderne

kot nadaljevanja in stopnjevanja moderne Welsch poudarja, da postmoderne ne gre razumeti kot nekakšne transmoderne ali celo antimoderne (Welsch, 1991, 6), kar vnaša v debato o postmoderni samo še nadaljnje komplikacije.

Terminološka nejasnost tako svojega vrha ne dosega zgolj z različnimi možnostmi, ki jih ponujajo raznolika vsebinska »branja« predpone »post«, temveč z vpeljavo še najmanj treh nadaljnjih izpeljank iz pojma moderna oz. modernizem, ki se poslužujejo drugih prefiksov: tako mnogi postmodernizem povezujejo z antimoderno, neomoderno ali celo nemoderno (kakor smo opazili, navaja Welsch tudi transmoderno),⁴ pri čemer postajajo distinkcije med temi pojmi vse manj jasne. Še najlažje je razumeti pojem **antimoderne**, ki se zelo ozko povezuje s tistim dojemanjem predpone »post«, po kateri je postmodernizem mogoče razumeti kot reakcijo na modernizem in prekinitev z njim (*b*). Gre za t. i. »časnikarski« postmodernizem, torej pojmovanje, kot ga najdemo predvsem v »lahkotnejšem« revialnem tisku, ki je pozdravil najnovejša dela: ta naj bi se znebila modernističnega hermetizma in tako spet omogočala dejavno komunikacijo z občinstvom. Na takšno pojmovanje postmodernizma opozarja že W. Welsch; imenuje ga »difuzna postmoderna« (Welsch, 1991, 81). V središču tako pojmovanega postmodernizma naj bi se zopet znašlo »srce« in njegova iracionalnost, ki naj preglaši racionalne modernistične konstrukte, poljubnost takšnega časnikarskega postmodernizma pa v resnici ni prava pluralnost (za Welscha sicer osrednja značilnost postmoderne), temveč le nekakšna potpurijska oblika, ki resda omogoča poudarjeno komunikativnost, a po drugi strani zapira vsakršno možnost refleksije. V Welschevem duhu se proti takšnemu »časnikarskemu« postmodernizmu, ki izraša iz negativne nastrojenosti do modernizma in ga je zato mogoče razumeti kot antimodernizem, obrača tudi T. Schäfer. V tem primeru naj bi šlo zgolj za novo fasado v obliki kulturne zamrznitve, v resnici pa »[p]ostmoderna nima veliko skupnega z zgolj iracionalno-eklektično estetiko, z novim historičnim realizmom, tradicionalizmom ali subjektivizmom« (Schäfer, 1995, 221).

Prav na takšen način – kot antimoderno – pojmuje postmodernizem Wulf Konold. Postmodernizem naj bi se odrekal dosežkom avantgarde – postmodernistična glasba je izgubila eksperimentalni karakter, koncept racionalnosti nima več svoje veljave, končalo se je obdobje kompleksnih poetik, na njihovo mesto naj bi stopila rehabilitirana estetika čustev (Schäfer, 1995, 222; Tillman, 2002, 75–91). Nasprotno vračanje k tonalnosti, konsonanci, melodiji, ki so po Konoldu osrednje značilnosti »antimodernistično« pojmovanega postmodernizma, za Jonathana D.

4 Seveda se praktično sinonimno uporabljajo tudi izpeljanke s končnico -izem: antimodernizem, neomodernizem in nemodernizem.

Kramerja niso osrednje postmodernistične značilnosti. Postmodernistična glasba zanj ni konservativna glasba, zato se mu zdi »pomemben prvi korak pri razumevanju glasbenega postmodernizma [...], da ga ločimo od nostalgicnih umetniških del« (J. D. Kramer, 2002, 13), torej od tistih sodobnih del, ki so napisana po zgledu preteklih obdobij in v njihovem lažje razumljivem »jeziku«.

Če je oznako antimoderna mogoče povezati s tistim razumevanjem predpone »post«, po kateri kaže postmodernizem razumeti kot reakcijo na modernizem in s tem kot njegovo zavrnitev (*b*), potem v tej luči odpirata več problemov pojma nemoderna in neomoderna. Pojmovanje **nemoderne** se deloma prekriva z antimoderno, vendar značilnih nemodernističnih potez ne gre razumeti zgolj v povezavi z negativno reakcijo na modernizem. Za nemoderna imamo lahko namreč tudi tista dela, ki so nastala že v času modernizma, vendar ideje slednjega nanje niso bistveno vplivale, zato se v njih zrcali izročilo predmodernistične tradicije. Take stvaritve že glede na časovno relacijo ne morejo obveljati za postmodernistične.

Še bolj problematično se zdi pojmovanje **neomoderne**, ki bi jo po zgledu z v muzikologiji uveljavljenima pojmomoma neoklasicizem in neobarok lahko razumeli kot nekakšno prenavljanje in potujevanje vzorcev, značilnih za glasbeno obdobje moderne – torej za glasbo s konca 19. in z začetka 20. stoletja. Tak pogled na postmodernizem postaja aktualen predvsem zaradi mnogih kompozicij, ki se odkrito spogledujejo z izročilom simfoničnih pesnitev Richarda Straussa (v Sloveniji na primer Marko Mihevc) ali pa se navezujejo na simfoniko Gustava Mahlerja (vplive Mahlerja je mogoče odkriti vsaj pri G. Rochbergu, L. Beriu, G. Crumbu, zgodnjih delih W. Rihma), najbolj dosledno pa problematiko neomoderne razvija H. Danuser, ki kot tipično neomoderno delo v času postmodernizma navaja opero *Lou Salomé* Giuseppeja Sinopolija (Danuser, 1985, 154–165), v kateri imamo opraviti s tipično zgodbo iz obdobja *fin de siècle*, medtem ko se skladatelj na kompozicijski ravni približuje slogu moderne.

Kljub temu da morda prav antimodernistične, nemodernistične in neomodernistične poteze predstavljajo tudi osrednje postmodernistične tendence, še vedno ostaja centralno vprašanje povezano s pojmovanjem odnosa med jedrom in predpono termina postmodernizem. Če lahko drugo možnost, po kateri je postmodernizem mogoče razumeti v luči negativne reakcije na modernizem (*b*), označimo kot »časnikarsko« definiranje postmodernizma, ki je sicer močno razširjeno, a je v svoji poljudnosti celo daleč od bistva, potem je treba pretresti še zadnjo možnost; po tej postmodernizem predstavlja povsem nov slog (*c*). Ta zadnja varianta razumevanja predpone »post« je zavita v svoje lastno protislovje. Vodilni italijanski filozofski teoretik postmodernizma, Gianni Vattimo, namreč opozarja, da je

dojemanje postmodernizma kot novega obdobja nemogoče oz. vsaj paradokсно, ker v svoje bistvo vključuje možnost preseganja razvojnega loka napredka, čemur pa naj bi se prav postmodernizem izogibal (Vattimo, 1997, 10). Če naj bi bilo za obdobje postmodernizma značilno preseganje ideje napredka in konstantne inovacije, potem postmodernizem sam ne more biti radikalno nov in inovativen.

Prav take raznolike možnosti, povezane s samo jezikovno konstrukcijo termina postmodernizem, prinašajo precej raznolika pojmovanja njegovega bistva. Močne razcepljenosti, včasih kar dispartnosti se zavedajo tudi raziskovalci sami, zato nekateri med njimi v tipološki maniri odkrivajo celo različne postmodernizme.

Za ameriške teoretike je bila v tem pogledu odločilna delitev Hala Fosterja na postmodernizem reakcije in postmodernizem odpora (Pasler, 1993, 17–18). Postmodernizem reakcije zavrača modernizem in ga obtožuje, da je »nenaraven in elitiističen« (Feller, 2002, 251), postmodernizem odpora pa transformira modernistična izrazila in poskuša v dekonstruktivistični luči pokazati na njihove notranje kontradikcije, ki pa še vedno ohranjajo ustvarjalni naboj. Vsebinsko zelo podobna se zdi delitev sociologa Scotta Lasha, ki govori o prevladujočem in opozicijskem postmodernizmu (Lash, 1993). Prvi je ves v znamenju potrošniškega kapitalizma, zato gre za »komercialno« usmeritev, ki prekinja z avantgardističnimi praksami, drugi pa izhaja iz radikalno demokratskega delavskega upora in se kaže v problematizaciji realnega in v odprti subjektivni poziciji.

Izkaže se, da se prav v takih delitvah skriva nekaj negotovosti, ki je povezana z različno terminologijo: tako bi Fosterjev postmodernizem reakcije in Lashev prevladujoči postmodernizem lahko označili tudi kot antimodernizem v duhu Welschevega pojmovanja »difuzne« postmoderne oz. »časnikarskega« postmodernizma. Zato še vedno ostajata odprti dve možnosti dojemanja predpone »post«: v primeru »postmodernizma odpora« gre za nadaljevanje modernističnega izročila in njegovo stopnjevanje (*a*), medtem ko se »postmodernizem reakcije« odkrito obrača proti modernizmu (*b*). Ključno zato postaja vprašanje, ali je takšna ambivalentnost povezana zgolj z nezadostnostjo znanstvenih paradigem, s katerimi poskušajo raziskovalci razložiti bistvo postmodernizma, ali pa takšno dvoumnost narekujejo kar glavne značilnosti obdobja. Prav v zvezi s tem bi se v nadaljevanju veljalo vprašati, ali v istem času poleg postmodernizma kot nadaljevanja modernističnih tendenc ne obstaja morda nekakšen antimodernistični, »difuzni« postmodernizem, ki sicer izraša iz istih duhovnozgodovinskih tendenc kot prvi, a se v resnici izmika večini normativnih določil tega sloga. Prav v ta namen velja premisliti, ali ne bi bilo smiselno vpeljati jasnega razločevanja med pojmom postmodernizem in postmoderna.

1.1.2.2 Postmodernizem vs. postmoderna

Na jasno razločevanje med terminoma **postmodernizem** in **postmoderna** nas navaja že ustaljeno in razširjeno ločevanje med vsebino pojmov moderna in modernizem, kakršnega smo predstavili v prejšnjem poglavju in po katerem je moderna oznaka za daljšo zgodovinsko epoho, modernizem pa je zadnja, radikalna umetniška smer v obdobju moderne. Ali bi bilo torej mogoče analogno s to delitvijo tudi postmoderno razumeti kot zgodovinsko obdobje in postmodernizem kot umetniško smer?

Da »[p]ostmodernizem in postmodernost nista nujno identična«, nas opozarja naj-zgodnejši teoretik postmodernizma, Ihab Hassan (1980, 107), medtem ko nekateri drugi raziskovalci popolnoma odrekajo možnost razlikovanja med dvema izpeljankama. Tine Hribar je tako prepričan, da nimamo modernistične in postmodernistične umetnosti, temveč da lahko govorimo zgolj o umetnosti v moderni oz. postmoderni dobi (Hribar, 1990, 5). Na podoben način je mogoče razumeti tudi misel Rajka Muršiča, da »ni mogoče govoriti o slogu postmodernizma, temveč le o slogih (časovnega) obdobja postmoderne« (Muršič, 1997, 26). Bolj argumentirano predstavlja svojo skepso v zvezi z uporabo dveh pojmov Peter V. Zima, ki je proti uporabi pojma postmodernizem, saj bi morali po njegovem mnenju ta termin razumeti izključno kot protipol modernizma, ne pa tudi kot reakcijo na moderno kot dobo poudarjene racionalizacije in razsvetljenstva (Zima, 1997, 224). Zima torej razume predpono »post« enostransko, zgolj kot reakcijo na modernizem (*b*), kar pa se pravzaprav ne sklada z njegovo mislijo, da »postmoderna literatura protestira proti metafizičnim ostankom moderne v modernizmu« (Zima, 1997, 224). Postmoderna naj bi bila torej uperjena proti dominantni ideološki drži moderne, to pa je modernost. Zaradi tega bi bilo torej dosti bolj smiselno, če bi Zima govoril o postmodernosti.

Vendar Zimov pomislek vseeno jasno razkriva, da moramo ločevati med postmoderno, ki je v relacijskem odnosu do moderne kot zgodovinske epohe, in postmodernizmom, ki sklepa podoben odnos s slogovnim obdobjem modernizma. Morda prav zaradi takih težav J. D. Kramer postmodernizma sploh ne razume več kot slogovnega obdobja, temveč kot naravnost (*attitude*), saj naj oznaka ne bi določala več zgolj kompozicijske tehnike, poetike in estetike, pač pa tudi recepcijske momente (poslušanje, produkcija) (J. D. Kramer, 2002, 14). Še dlje je šel v razrešitvi te problematike Frederic Jameson, ki postmodernizma prav tako ne razume kot umetniškega sloga, temveč kot »kulturno dominantno« (Jameson, 1992), ki je povezana z eksplozijo kulture po vsem družbenem polju, zaradi česar vse postaja »kulturno« in zato jasno razločevanje med kulturo in nekulturo ter, temu ustrezno,

med umetnostjo in neumetnostjo sploh ni več mogoče. Zelo podobno misel razberemo iz spisov sociologa Scotta Lasha, ki pa uporablja pojem postmodernizem ter jasno izpostavlja, da z njim zaznamuje kulturni pojav in paradigmo, ne tipa družbe (Lash, 1993). Če je bil za Lasha v središču moderne proces kulturne diferenciacije, razločevanja posameznih območij, in je bil modernizem »diskurzivna« kulturna formacija, pa razume postmodernizem kot proces kulturne dediferenciacije, v čemer je mogoče ugledati sledi Jamesonove misli o razlitju kulturnega po vsem družbenem polju; področja teoretskega, estetskega in etičnega so izgubila svojo avtonomijo.

Jasno razločevanje med postmodernizmom in postmoderno nam omogoča razumevanje Fosterjeve (postmodernizem reakcije in postmodernizem odpora) ter Lasheve (prevladujoči in opozicijski postmodernizem) tipologije postmodernizma, hkrati pa pojasnjuje tudi terminološko dvojico postmodernizem/antimodernizem (»difuzni«, »časnikarski« postmodernizem, postmodernizem reakcije oz. prevladujoči postmodernizem). Takšno delitev jasno zagovarja Miško Šuvaković (1999), sprejeta pa je tudi že v slovenski literarni vedi. Tako po Janku Kosu termin postmoderna zaznamuje zgodovinsko epoho, »čas po izteku moderne epohe« (Kos, 1995a, 11) – torej tudi družbo in kulturo tega zgodovinskega segmenta – medtem ko pojem postmodernizem označuje umetniško smer oz. slogovno usmeritev. Taka delitev izhaja iz zgodovinske periodizacije A. Toynbeeja, ki znotraj moderne dobe oz. novega veka ločuje med zgodnjo moderno (14. in 15. stoletje), osrednjo moderno (16. in 17. stoletje), pozno moderno (18. in 19. stoletje) ter postmoderno kot dobo socialne in intelektualne anarhije, v kateri se bistvo novoveškega duha razkraja. Post-moderna doba naj bi se po Toynbeeju začela nekje okoli leta 1875 s politiko, ki se je bila pripravljena odreči nacionalnim idejam v korist globalni integraciji (Welsch, 1991, 14). V slovensko literarno vedo po Janku Kosu takšno delitev sprejema tudi Tomo Virk, ki postmoderno v Toynbeejevem duhu razume kot zgodovinsko epoho in postmodernizem kot umetniško smer, v kateri pride do preloma med staro in novo paradigmo, zaradi česar naj bi postmodernizem prevzemal lastnosti obeh paradigem, kar, kot smo že spoznali, Virka navaja k misli, da je ena izmed glavnih značilnosti postmodernizma prav njegova nedoločljivost (Virk, 1991, 50–51).

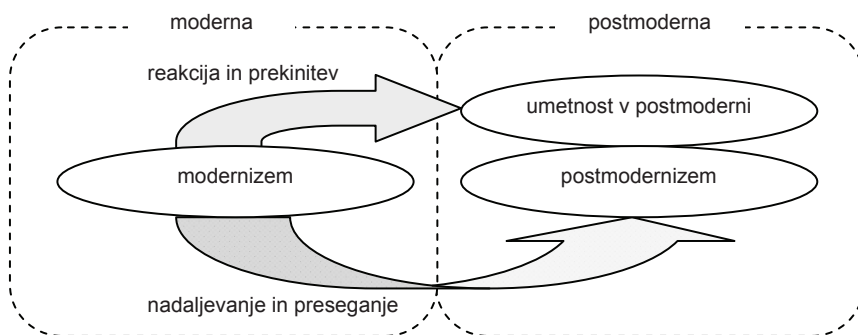
V muzikologiji takšno razločevanje najodločneje zagovarja Timothy D. Taylor; postmoderno razume kot časovno obdobje, s postmodernizmom pa zaznamuje umetniške odzive na dobo postmodernosti, kar ga vodi do pomembnega spoznanja: »Raje kot da bi trdil, da obstaja nekakšna vrsta glasbe, ki bi jo lahko imenovali postmoderna, bom zagovarjal misel, da so se v zadnji dekadi spremenili modusi

reprezentacije in marketinga v glasbi« (Taylor, 2002, 93). Taylor v svoji delitvi nakaže tudi vez med obema pojmomoma: tako postmoderna kot postmodernizem izhajata iz iste duhovne klime, vendar ju zaznamujejo različne tendence.

1.1.2.3 Postmodernizem vs. umetnost v postmoderni

Terminološko razločevanje med postmodernizmom in postmoderno lahko končno razjasni tudi vsebinske nejasnosti, povezane z relacijskim karakterjem termina – predvsem odločitev, ali se v postmodernizmu nadaljujejo modernistične tendence (varianta *a*) ali pa gre za prekinitev z njim (varianta *b*), kakršno naj bi izkazoval t. i. »časnikarski« postmodernizem. Ponujeno razlikovanje med pojmomoma namreč ponuja možnost tudi za označevanje umetniških hotenj, ki sicer izražajo iz skupnih duhovnozgodovinskih potez, vendar jih zaznamujejo precej različna estetska izhodišča.

Postmodernistična umetnost nadaljuje z modernističnim izročilom, a ga v trenutku, ko se odpove modernističnemu »kanonu prepovedanega« in si prizadeva s pomočjo druženja dveh različnih »kodov« ali sopostavljanja različnih svetov pridobiti semantični karakter (o tem bo še tekla beseda v nadaljevanju), že tudi presega. V postmoderni družbi pa ni vsa umetnost postmodernistična. Razmah medijev, premostitev razlike med elitnim in množičnim ter neslutena širitev informacijske tehnologije – torej značilnosti postmoderne dobe – so vplivali na praktično vsakega umetnika, ki zdaj išče pot do spremenjenega konzumenta, hkrati pa so spremenjeni tržni pogoji vplivali tudi na produkcijo popularnih žanrov. Tako »postmodernistični« sprejemnik oz. »konzument« ni več elitni, visoko izobraženi posameznik, temveč množica, s tem pa postaja aktualno »vračanje«, govorjenje v mrtvih jezikih – torej kodi, modeli in vzorci, ki jih razume tudi širše občinstvo. Takšna umetnost glede na razlikovanje, ki ga predlagam, ni postmodernistična, a je postmoderna v smislu, da jo je bistveno zaznamovala družba časa, v katerem nastaja. Podobno delitev vpeljuje Mirjana Veselinović-Hofman, ki ločuje med pojmomoma post-moderna in postmoderna. Prvi termin je širši in označuje čas po moderni ter s tem celoto vseh pojavov, ki so značilni za ta čas, medtem ko je drugi pojem povezan s specifičnimi umetniškimi metodologijami, za katere ni značilno preprosto prevzemanje preteklih slogov (Veselinović-Hofman 2003, 18). Tipologija Veselinović-Hofmanove se torej sklada z našim ločevanjem na umetnost v postmoderni oz. postmoderno umetnost (to je zanjo post-moderna) in postmodernizem oz. postmodernistično umetnost. Razmerja med pojmi lahko grafično predočimo na naslednji način:



Skica 1: Razmerje med modernizmom, postmodernizmom in umetnostjo v obdobju postmoderne.

Razen jasnega razločevanja med zgodovinsko dobo in umetnostno smerjo prinaša takšna razmejitev pojmov še številne druge razjasnitve. Tako postmodernizem tudi v dobi postmodernega izenačevanja, razsrediščenja in pluralnosti nadaljuje in radikalizira modernistično tradicijo, ostala kultura v postmodernem času pa bolj kot ne prekinja s hermetizmom in konstruktivizmom modernizma; postmoderna kultura je zato kultura »reakcije« (H. Foster), razliva se čez večji del družbenega polja in je »prevladujoča« oblika kulture (S. Lash), je torej »kulturalna dominantna« (F. Jameson); medtem pa ostaja postmodernizem kljub istemu duhovnozgodovinskemu vzorcu »opozicijski«.

Spodnja tabela naj rabi za možno razlago posameznih pojmov in izpeljank iz korena »moderen« ter z njim relacijsko povezanih terminov; osenčeni so tisti termini, katerih raba se zdi smiselna in ne prispeva k nadaljnji terminološki komplikaciji.

Tabela 1: *Izpeljanke iz korena »moderen« in njihovi pomeni ter sinonimi.*

	Prvi pomen	Drugi pomen	Možna sinonimna uporaba
Modernost	ideološko-filozofska drža, v središču katere je dojemanje linearnega življenjskega časa, izpostavljen pa je tudi pomen inovacije		
Moderna	zgodovinska epoha, v kateri se udejanji ideološka modernost	literarno in glasbeno obdobje na koncu 19. in začetku 20. stoletja	v prvem pomenu: novi vek v drugem pomenu: dekadenca, simbolizem, nova romantika, pozna romantika, naturalizem
Modernizem	umetniška smer v obdobju moderne, v kateri so izživete ideje modernosti		
Postmoderna	zgodovinska epoha, ki nastopi po moderni	umetniška dela, ki nastajajo v relaciji do moderne kot literarnega in glasbenega obdobja označitev tistih umetniških del, ki jih zaznamuje duh postmoderne dobe, nastajajo pa v izrazitem negativnem odnosu do modernizma in se prav v tem razlikujejo od postmodernističnih del	v drugem pomenu: neomoderna »časnikarski« postmodernizem, difuzna postmoderna (W. Welsh), postmodernizem reakcije (H. Foster), prevladujoči postmodernizem (S. Lash), antimoderna/izem
Postmodernizem	umetnostni slog, ki se navezuje na izročilo modernizma		postmodernizem odpora (H. Foster), opozicijski postmodernizem (S. Lash)
Nemoderna/izem	dela, ki nastajajo istočasno z modernizmom in tudi po njem, vendar ne izkazujejo modernističnih potez		
Neomoderna/izem	dela, ki se navezujejo na umetnostni slog moderne in ga pri tem potujejo		postmoderna (v drugem pomenu)
Antimoderna/izem	abruptna prekinitev z modernizmom		postmoderno, »časnikarski« postmodernizem, difuzna postmoderna, postmodernizem reakcije, prevladujoči postmodernizem

1.2 Postmoderna družba in kultura

Kot smo spoznali v prejšnjem poglavju, moramo termin postmodernizem nujno razumeti relacijsko, in sicer v povezavi s slogovnim obdobjem modernizma, s katerim postmodernizem stopa v aktivno zvezo. Prav tako se je pokazalo, da ni brez pomena dejstvo, da je postmodernizem verjetno zgolj ena izmed slogovnih smeri postmoderne kot zgodovinskega obdobja. Postmoderna vpliva na postmodernizem in v duhovnozgodovinskem duhu v marsičem določa njegove značilnosti. Postmoderno družbo pa gre razumeti v tesni povezavi s tistim, kar Daniel Bell imenuje postindustrijska družba, J.-F. Lyotard informacijska družba in F. Jameson obdobje multinacionalnega kapitalizma; zato velja v nadaljevanju pretresti te tri, v prvi vrsti sociološke pojme, v katerih so zajeti odločilni vplivi na kulturo v postmodernej dobi.

Sodobno postindustrijsko družbo naj bi po Danielu Bellu povzročile tehnološke spremembe (Welsch, 1991, 27), ki so v prvi vrsti povezane s kibernetiko in računalništvom. V ospredju so zato znanje, intelektualno delo in kvaliteta izdelkov, ne več masovna produkcija. Strojne tehnologije so zamenjale intelektualne strategije, poseben pomen se pripisuje teoretičnemu znanju. Težko industrijo izpodrinjajo storitve, proletariat je v zatonu (Zima, 1997, 67). Osnovni družbeni konflikti se ne odvijajo več na osi kapital-delo, temveč na osi moč-informacija (Debeljak, 1989, 31). Tehno-ekonomsko, kulturno in politično področje niso več združeni pod enotnim referenčnim okvirjem, vzrok za to pa kaže iskati v razpadu »protestantske etike« (M. Weber), po kateri je bila za uspeh kapitalističnega razvoja odločilna askeza, zvezana z racionalizmom, ki je vodil v sekularizacijo in popredmetenje. Za postmoderno postindustrijsko družbo je nasprotno značilna prevlada želje po hedonizmu, ki se med drugim kaže v množičnem begu v modo in v usmerjenosti v potrošništvo. Slednje zmaguje nad produkcijo, človeštvo pa je vse bolj zazrto v prihodnost in pospeševanje tehnološkega napredka. V tekmi za čim hitrejšimi znanstvenimi inovacijami in z njimi povezanim zaslužkom je kot ena izmed posledic zazijal prelom med kulturo in družbo (Habermas, 1985, 35). Slednja se namreč ravna skoraj izključno po ekonomski in administrativni racionalnosti, ki v značilni kapitalistični tekmovalnosti razbija moralne osnove družbe. Kultura je tako urejeni družbi celo nevarna, saj lahko razdre sistem. Edino zatočišče vidi Bell v religiozni prenovi (Habermas, 1981, 449).

Jean-François Lyotard, ki ni tako negativistično nastrojen kot Bell, razume postmoderno kot informacijsko družbo, v kateri gre prvenstvo informatiki in množičnim občilom. Prav taka »nova vednost« (Kos, 1995a) sproža spremembo komunikacije: univerzalni jezik ni več mogoč, »velike zgodbe« so izgubile svojo legitimirajočo moč, zato je svet razpadel v množstvo izoliranih »jezikov«, med katerimi ni

bistvenih povezovalnih točk. Osrednja proizvodna sila je postala vednost, in kdor jo poseduje, ima moč. Lyotard torej konfliktnost v informacijski družbi išče na isti osi kot Bell.

Frederic Jameson v skladu z Mandelovo tipologijo kapitalističnega vzpona post-moderno družbo enači s časom multinacionalnega kapitalizma (Jameson, 1992). E. Mandel v delu *Pozni kapitalizem* loči med tržnim kapitalizmom, ki naj bi ga spodbudil nastanek parnega stroja in je zaznamoval sredino 19. stoletja, monopolnim kapitalizmom, ki ga enači s časom razraščanja imperializma, ko sta izumljena elektromotor in motor na notranje izgorevanje, zadnja faza – multinacionalni kapitalizem – pa naj bi se začela po drugi svetovni vojni z razmahom proizvodnje elektronskih aparatov in zaupanjem v jedrsko energijo. Jameson vsako teh stopenj poveže z značilnim slogovnim obdobjem: tržni kapitalizem naj bi bil v znamenju realizma, monopolni kapitalizem čas modernizma in multinacionalni kapitalizem obdobje, v katerem se je razmahnil postmodernizem.

Za to zadnjo, multinacionalno fazo kapitalizma je značilno, da se logika neizprosnega, skorajda »darwinističnega« tržnega gospodarstva seli tudi na področja, ki se jih je prej kapitalistična roka izogibala. Tako postaneta tudi kultura in umetnost del kapitalističnega pogona. Kapitalizem in z njim povezana materialnost pa odločilno zmanjšujeta pomen duhovnosti (Jameson, 1991); kultura je postala materialna. Zato se Jamesonu kot osrednja umetnostna zvrst 20. stoletja kaže video, katerega status je nedoločljivo razpet med umetniškost in medijsko, televizijsko prikazovanje kvazi realnosti. Tržišče obvladuje vsa področja, vendar v resnici ne prinaša prave svobode: na tržišču lahko namreč izberemo samo tisto, kar nam ponuja.

Kljub mogočni razširitvi tržišča nimamo več opraviti s »starim«, fizičnim trgom – prodajalci nam namreč ne ponujajo pravih, materialnih izdelkov, temveč različne blagovne znamke in njihove logotipe. V tem pogledu postaja Jamesonova misel precej podobna Baudrillardovi ideji simbolne menjave. Tudi Baudrillard je namreč prepričan, da predmete, ki so razstavljeni na prodajnih policah trgovin, ne moremo imeti več za pravo blago, saj imajo predvsem znakovno vrednost. Končano je obdobje produkcije materialnih predmetov in začenja se doba produkcije znakov in kodov.

Jean Baudrillard se s temi mislimi uveljavlja kot eden osrednjih teoretikov post-moderne. Še posebej pomembno je v tem smislu njegovo raziskovanje simulacije in simulakra. Baudrillard našteva več tipov simulacije (Baudrillard, 1999): naravni oz. naturalistični simulaker je zasnovan na podobi in njegovem posnetku oz. njeni boljši ali slabši poneverbi; produktivni simulaker temelji na energiji in materializaciji, do katere pride s pomočjo strojne tehnologije – to je doba Benjaminove

»tehnične reprodukcije« (Benjamin, 1998); za postmodernistični čas pa je značilen simulaker simulacije, ki je zasnovan na informaciji, modelu. Gre pravzaprav za anticipacijo – ne posnemanje – realnega. Simulacija je danes generiranje realnosti prek modelov realnega, ki niso zvezani z izvirom realnosti, ali če razložimo z Baudrillardovo slikovito podobo: danes nastaja zemljevid pred ozemljem (Baudrillard, 1999). Ločevanje med realnim in imaginarnim, modelom in posnetkom, izvirkom in kopijo, avtentičnim in neavtentičnim ni več mogoče, saj smo kopijo v dobršni meri že izenačili z izvirkom, ki večinoma sploh ne obstaja – opravititi imamo s hiperrealnim (Strehovec, 1999, 255–389).

Kot pomembni »proizvajalci« takšne hiperrealnosti se kažejo množična občila in med njimi še posebej televizija. Ponujajo nam vedno več informacij, s čimer ustvarjajo presežek smisla in realnosti. Značilna je implozija smisla v medijih, saj živimo v »svetu, v katerem je vedno več informacij in vedno manj smisla« (Baudrillard, 1999). Številne informacije v sodobnih medijih požirajo svoje lastne vsebine. Tako se mediji, namesto da bi omogočali komunikacijo, v resnici izčrpavajo v uprizarjanju komunikacije: število informacij vsak dan raste, a že davno presega naše potrebe in mediji tako ne opravljajo več svoje prvenstvene funkcije – informiranja. Mediji ne informirajo o dogodkih, temveč dogodke zaradi svojih megalomanskih potreb pravzaprav ustvarjajo. Mediji in realno so implodirali – obojega ni več mogoče ločevati.

Prav zaradi take implozije se kot pereč problem zastavlja vprašanje resnice in resničnosti. Baudrillard ugotavlja, da po padcu komunizma in relativnem neuspehu študentskih revoltov iz leta 1968 politične ideologije ne igrajo več pomembnejše vloge: podobno kot potrošniško blago so se spremenile v znake. V dobi simulakrov tako dominira resničnost navideznega – prav v tem se kaže »popoln zločin«: resničnosti ni več, so samo še njeni znaki (Zima, 1997, 96). Podobno je mogoče razumeti misel T. Hribarja: »Resnica o resnici je, da resnice ni« (nav. po Virk, 1991, 58). Absolutno resnico je sicer problematiziral že modernizem, ki pa jo je vendarle še skušal vzpostaviti prek subjekta in njegove fluidne brezsubstancnosti. V postmoderni pa resničnosti ne gre iskati niti v nestabilnem subjektu – ukinjena je tudi imanenca zavesti, zato je vse a priori neresnično, izmišljeno in umetno (Kos, 1995a). Kolikor obstaja resničnost, je izmišljena, zato ne moremo govoriti več o njeni objektivnosti. Večkrat lahko odkrivamo celo obstoj več različnih, večinoma konstruiranih resničnosti; te prihajajo iz različnih kultur in žanrov, a ostajajo nestopljene. Zmaguje torej pluralizem resničnosti.

Slednjega v veliki meri povzroča tudi kriza jezika. Ta je v ozki povezavi s povečano produkcijo znakov, ki ne zmorejo več prevzemati svoje označevalne naloge. Opravititi

imamo torej s številnimi znaki, osvobojenimi kakršnihkoli referenčnih vezi. »Jezik se spreminja v verigo označevalcev« (Kos, 1995a, 34), ta pa je za Jamesona shizofrena, ker današnji subjekt ne zna več organizirati svoje časovnosti. Pomen jezikovne verige se generira iz odnosov med označevalci, vendar pa označevalci ostajajo nepovezani in zato subjekt v sebi ne more več združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter ostaja omejen na izkušnjo čistih materialnih označevalcev oz. čiste, nepovezane sedanjosti. Kriza jezika se tako kaže kot razpoka med besedami in stvarmi. Označenec (»stvar«) je degradiran v materialni označevalec, znak v podobo (logo), zato postaja pomen vse bolj »objekten«, interpretacija pa se spreminja v produkcijo. Posamezni označevalci so povsem osamosvojeni in referenti likvidirani. Ker v končni stopnji procesa ni več mogoče razlikovati med označenim in označevalcem, se Baudrillardu revolucija 20. stoletja razkriva kot proces uničevanja smisla, ki vodi do končnega »nerazlikovanja« (Baudrillard, 1999). Referente se poskuša umetno obuditi s sistemom znakov – realno je nadomeščeno z znaki realnega.

Utapljamo se v množici podob, znakov, ob njih pa si ne moremo več domišljati realnega, ker so realnost podobe in znaki sami. Kot izhod iz krize jezika se kaže naraščajoči delež označevanja, ki odpade na podobe (televizija, reklame, video, logotipi itd.). Postmoderna kultura je tako »prvenstveno vizualna« (Erjavec, 1995, 103): v središču današnjega zanimanja so film, video, slikarstvo, fotografija, arhitektura in oblikovanje. W. Welsch vizionarsko napoveduje, da bo 21. stoletje predvsem stoletje designa (Welsch, 1998, 218). Taka ugotovitev je pomembna tudi za glasbeno kulturo: vid je »za zdaj zmagal nad sluhom« (Muršič, 1997, 16), kot dokaz o vodilni vlogi vizualnega pa nam služijo brezštevilni glasbeni spoti – tu gre očitno za »poprostorjenje« glasbe. Postmodernistično umetnost torej »obvladuje čut vida« (Erjavec in Gržinič, 1991, 18), utapljamo se v množici podob, ki so vse-naokoli nas, arhitektura je »privilegiran estetski jezik« (Jameson, 1992, 39).

Kriza jezika in pluralnost, ki nastopa z uvajanjem različnih resnic, sta trdno povezani. Po L. Wittgensteinu nam je svet dan v jeziku in z jezikom (Virk, 2000, 29), zato se jezik razkriva kot prostor provizorične resničnosti. Pluralne resničnosti in njihove jezikovne konstrukcije je tako mogoče razumeti v smislu Lyotardovih jezikovnih iger: »pluralnost jezikovnih iger implicira pluralizem resnic« (Virk, 2000, 27).

Shizofrenija označevalne verige in odsotnost resničnosti sta tesno povezani tudi s spremenjenim postmodernim subjektom. Prav subjekt je v modernizmu še opravljal centralno vlogo – prek njegovega modusa v toku obstoječe realitete se je še lahko vzpostavljala prostor resničnosti, kar v postmoderni ni več mogoče. Že Derrida nas opozarja, da »ni konstituirajoče subjektivnosti« (Kos, 1995a, 115).

V umetniških delih se to kaže kot odsotnost avtorja, zaradi česar dela pridobijo status samostojne bitnosti. Subjekt je »zmehčan« (Virk, 1991, 42) – odpovedal se je zgodovinski težnji po prevladovanju in premagovanju. Konec je trdega modernističnega subjekta, ki ga je zaznamovala »volja do moči«. Subjekt je razpadel na koščke, zaradi česar postaja mnogoličen in, podobno kot jezik, shizofren. »Razločeni, shizofreni postmodernistični subjekt« (Lucy, 1997, 161) je sicer prazen, a je zamenjal velikega, genialnega avtorja z njegovimi emocijami in individualno razpoznavnostjo. Ta je praktično nemogoča, saj je identiteta zmeraj manj monolitna. Subjekt je izgubil trdni temelj, zato postaja vsakdanji, smrtni subjekt, njegova osrednja značilnost pa je »razsrediščenje« (Jameson, 1992).

Pluralnost resnic in mehčanje trdne subjektivnosti vodita do vsesplošnega občutka razsrediščenja. Takšno stanje najbolje razkriva koncept rizoma, kot sta ga zasnovala G. Deleuze in F. Guattari. Pojemovno razmišljanje v obliki drevesa, pri katerem ena misel izhaja iz druge, vse poti pa vodijo k deblu, zamenja rizom (iz grške besede *rhiza*, »korenina«) – sistem korenin in poganjkov, ki niso razločljivi, zato je vsaka točka rizoma lahko povezana s katerokoli drugo. Gre za koncept, ki vključuje difuzno razpršenost smisla – pojmovnost postmoderne se tako kaže kot labirint, razprostrt v obliki večdimenzionalne mreže (Virk, 1991, 43–44).

Ob pluralnosti resničnosti, mehčanju subjekta in mrežni pojmovni strukturi so presežene posameznikove zmožnosti orientacije. Subjekt je znotraj pluralizma dezorientiran, odsotnost centra pa se kaže tudi v postmodernem odnosu do tradicije in zgodovine. »V času letalskega prometa in telekomunikacij je heterogeno postalo brez razdalj, sočasnost nesočasnega pa je postala nekaj vsakdanjega« (Welsch, 1991, 216). Ta značilnost ne zaznamuje le prostorskih dimenzij, temveč tudi časovno. Linearost zgodovinskega razvoja in napredka je zamenjala mreža (spet rizom), kar moramo razumeti v tesni povezavi s Foucaultovim definiranjem zgodovine kot zaporedja prelomov, s katerimi nastopa radikalna diskontinuiteta, prvenstvo v zgodovinisju pa bi tako moralo odpasti na popisovanje konteksta. Zgodovina je v krizi. Končala se je namreč vladavina paradigme, po kateri je vsako naslednje obdobje negiralo prejšnje; inovacija ni več mogoča (Jameson, 1991, 324). Takšno stanje je, paradokсно, posledica neizmerne tehnološkega razvoja: »Nepredvidljivo je postalo predvidljivo. Na splošno vse večji tempo sprememb zmanjšuje relevantnost katerekoli spremembe. Novo ni več novo« (Calinescu, 1987, 146).

P. Virilio govori prav v tej zvezi o koncu zgodovine – zaradi zmeraj hitrejšega premikanja in dožemanja naj bi se namreč spojila čas in prostor (Welsch, 1998, 210). Temu je podobna teza A. Gehlena, ki je že leta 1952 razpravljal o času t. i. *posthistorie* (Zima, 1997, 14). Do takega pojmovanja je prišel Gehlen zaradi globalne

pat situacije med obema svetovnima velesilama, ZDA in Sovjetsko zvezo, ter je zato ugotavljal, da se je končalo obdobje velikih ideologij. Gehlenova misel je bila očitno pomembna izhodiščna točka za Lyotardove premisleke, saj je misel o koncu ideologij zelo enostavno povezati s trditvijo o koncu »velikih zgodb«.

Napredek je torej postal stvar rutine. Prav v tej točki se postmodernizem kaže kot posledica modernizma – prav za slednjega je bil namreč središčnega pomena skoraj fetišistični lov za novim, inovacijo, napredkom in izogibanje tradiciji. V takem stanju se je napredek »rutiniziral«. Novo ni več nič pretresljivega, temveč zgolj omogoča nadaljevanje enakega; zato Vattimo v sedanjosti odkriva »temeljno 'negibnost' tehničnega sveta« (Vattimo, 1997, 13).

Zgoraj predstavljene značilnosti postmoderne družbe je mogoče sežeti in postaviti v medsebojno odvisnost. Številne tehnološke spremembe, ki jih je postmoderna podedovala od moderne, so prestavile *poudarek od težke industrije k ponudbi storitev* – v središču so se tako znašli *mediji*. Zaradi svoje razširjenosti in megalomanskih potreb se vsak dan ustvarja *mnoštvo informacij*, ki daleč presega zmožnost našega dojetja. V konkurenčnem kapitalističnem boju za prevlado na medijskem tržišču so mediji celo pripravljene kreirati informacije, ki *nimajo zveze z resničnostjo*. Tako se ustvarjajo *simulakri*, za katere v realnosti ne najdemo modela. Resničnost resničnosti je omajana. Informacije so postale *izpraznjeni znaki*, brez svojega pomena (označenega); podobno je v multinacionalnem kapitalizmu izgubilo svojo vrednost tudi blago: namesto njega kupujemo tržne znamke, logotipe. *Podoba in njen privid sta zmagala nad vsebino in resničnostjo* – živimo v času materialnosti. Duhovno je izpraznjen tudi jezik: spreminja se v *zaporedje označevalcev, brez rednih označencev* – pluralnosti različnih svetov oz. resničnosti se tako pridružuje tudi pluralnost »jezikovnih iger«, ki se formirajo vsakič sproti znotraj dvogovorov manjšin. Moderna utopija po univerzalnosti ni več mogoča. Pluralnost jezikovnih iger in resničnosti ustvarja nelagodje tudi v subjektu. Ta je shizofren – sredi različnih resničnosti *se ne zna več orientirati*, njegovo izgubljenost pa samo še potrjuje izguba pojmovnega centra in *razbitje zgodovinskega loka* kot zaporedja inovacij. Zaradi neznosnega tempa sprememb, ki so v veliki meri zaznamovale modernizem, postane novost sama šablonska, s tem pa postane razločevanje med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo praktično nepomembno: linearni zgodovinski tok se je pretrgal.

1.2.1 Umetnost v obdobju postmoderne

V tako spremenjenem družbenem okviru postmoderne postane posebej pereče definiranje umetnosti in postmodernizma kot možne slogovne usmeritve. Glede na zgornje ugotovitve se je namreč mogoče spraševati, ali sploh še lahko obstaja umetnost v modernem smislu? Torej umetnost, ki se izpostavlja, nosi družbeno kritiko, kljub temu da je dostopna predvsem elitnim izobraženskim krogom, je ekskluzivno delo subjekta in posledica njegovih racionalnih operacij, s katerimi dosega inovativnost in se vpisuje v zaporedje zgodovinskih novosti, individualnih rešitev. Problematika je še bolj žgoča, če na zgornje vprašanje odgovorimo z nikal-nico: ali potem v postmoderni sploh še obstaja umetnost, oziroma drugače: kakšen je njen nemoderni status?

Relevantnost takega vprašanja se pokaže ob spoznanju, da v postmoderni kulturno ni več ločeno od družbenega (Lash, 1993) – posamezna področja človekovega duha so izgubila avtonomijo in nastopajo stopljena v enotnem, a razsrediščnem amalgamu. Vzporedno z izgubo avtonomije kulture se je začel proces eksplozije kulture po celotnem družbenem polju (Jameson, 1992). Zato je lahko prav vse »kulturno«, distanca ni več možna, bariere med visoko in množično kulturo so prestopljene. Taka ekspanzija je tudi posledica močnega razraščanja multinacionalnega kapitalizma, ki je prodril v vse vidike življenja, tako tudi v kulturne ter umetnostne formacije. Kultura se meri na trgu, zaradi česar so se porazgubili estetski in aksiološki kriteriji. Zagovarjanje »vzvišenega« statusa zgolj določene umetnosti ali kulture (tudi manjšine) postane ideološko sumljivo.

Prav zaradi teh razlogov se še enkrat več pokaže smiselna jasna delitev med postmodernizmom kot umetniško smerjo in postmoderno kulturo kot prevladujočim kulturnim tipom postmoderne. Ločevanje med obojima presega dileme o različnih postmodernizmih, saj lahko v obeh gibanjih zasledimo tudi razliko med tradicionalno pojmovano umetnostjo (postmodernizem), ki najde svoj odjek v postmoderni, in novo postmoderno kulturo, ki se ne naslanja več na umetnostno-ideološke poteze modernosti. Njuno hkratno bivanje pa je ena izmed posebnosti postmoderne – prav ta s svojim množtvom resnic, realnosti in jezikovnih iger odpira prostor pluralnosti.

V nadaljevanju bom poseben poudarek namenil postmodernizmu kot umetniški smeri znotraj obdobja postmoderne. Kot razkriva že ime, mora biti postmodernizem v posebnem odnosu do modernizma. Kot smo že spoznali, je najverjetnejše razmerje med modernizmom in postmodernizmom tisto, po katerem je v postmodernizmu mogoče ugledati stopnjevanje in preseganje modernističnih teženj.

Paradokсно se torej postmodernizem hkrati navezuje na modernizem, a nanj tudi že reagira in ga poskuša negirati. Na ideološko-filozofski ravni je to dvojnost mogoče ugledati v misli, da gre v postmodernej za stopnjevanje metafizičnega nihilizma in hkrati že za obrat k zavesti o njegovi nezmožnosti (Kos, 1995a, 32). Postmodernizem je tako razpet med radikalnim nihilizmom in antinihilizmom. Takšno razpetost – priostreno rečeno: na modernizem in antimodernizem – je mogoče opaziti tudi v osrednjih teoretičnih spisih, ki se ukvarjajo s postmodernizmom.

Ihab Hassan kot značilno postmodernistično izpostavlja nihilistično igro proti točki izginotja (Hassan, 1992, 29). Metaforo za takšno izginotje razume kot pot proti tišini, ki se celo dobesedno razkriva v Cageovi umetnosti (4'33"). Umetnost tišine naj bi se po Hassanu kazala tudi v aleatorični glasbi. Nihilistične značilnosti, ki jih Hassan pripisuje postmodernistični umetnosti, bi z lahkoto povezali tudi z modernizmom ali celo avantgardo (radikalna inovacija, upor proti umetnosti kot instituciji, odrekanje avtorstvu, stroga konstruktivističnost), kar pomeni, da Hassan postmodernizem razume kot stopnjevanje modernističnih tendenc. Na isti način si je mogoče razlagati Lyotardovo povezovanje postmodernistične umetnosti z eksperimentalno kulturo. Tako tudi Lyotard kot značilnega postmodernističnega umetnika izpostavlja Johna Cagea, zato se Lyotardov postmodernizem v resnici razkriva kot radikalnejša oblika modernizma.

Odklone od modernizma lahko ugledamo v nekaterih drugih določilih, ki jih izpostavljajo drugi teoretiki. Smrt oz. mehčanje subjekta gotovo pomeni korak stran od značilne poudarjene modernistične subjektivnosti. Omajana je vloga velikega, genialnega avtorja, resničnost pa ne more več biti fundirana niti v toku subjektive zavesti. Postmodernizem naj bi se premikal tudi proč od hermetizma modernizma, kar pomeni, da je pod vprašaj postavljen konstruktivizem kot tak, dojet v obliki nekakšnega larpurlartizma – racionalno premišljena konstrukcija ne more več jamčiti za visoko estetsko vrednost umetniškega dela, saj se poudarek s poetskega prenaša na receptivno. Z roko v roki z obratom od hermetizma gre razumeti napad zoper elitističnost modernistične umetnosti, ki je še posebej močan znotraj postmoderne kulture in nekoliko manj odločilno v postmodernističnem slogu.

Sobivanje tako disparatnih značilnosti, ki izvirajo iz dvojnega odnosa postmodernizma do modernizma – tako njegovega nadaljevanja kot tudi preseganja in negiranja – je povezano z osrednjo značilnostjo postmoderne: z idejo pluralizma. Najodločneje razlaga postmoderno kot stanje radikalne pluralitete Wolfgang Welsch (1991, 4). Zanj je osnovna postmoderna izkušnja povezana z nespregledljivo veljavo različnih oblik znanja, življenjskih in vedenjskih vzorcev. Na isti fenomen

je mogoče gledati s povsem različnih perspektiv, ki narekujejo tudi precej raznolika dojetanja, vendar ni mogoče trditi, da je katera teh perspektiv napačna. Postmoderna se tako ofenzivno postavlja za množino in je antitotalitaristična. Welsch je nekaj spodbud za svoje dojetanje postmoderne pluralnosti prejel iz Gadamerjeve hermenevtične misli, po kateri je v istem delu mogoče odkriti več »horizontov« smisla. O postmoderni kot družbi radikalnega pluralizma in »multikulture polifonije« je prepričan tudi sociolog Z. Bauman (Zima, 1997, 51).

Če postmoderno kulturo razumemo v povezavi z dokončnim prestopom vseh meja in meril, potem se kot ključna značilnost izkaže eklekticizem:

Eklekticizem je nulta stopnja obče sodobne kulture: poslušamo *reggae*, gledamo *western*, opoldne jemo v McDonald'su, zvečer pa v domači restavraciji, pariške parfume uporabljajo v Tokiu, v Hong Kongu se oblačijo v retro slogu, znanje pa je predmet televizijskih iger. [...] S tem ko umetnost postaja kič, laska neredu, ki prevladuje v »okusu« občudovalca. Umetnik, galerist, kritik in občinstvo skupaj najdejo zadovoljstvo v čemerkoli, nastopil je čas oddiha. Toda ta realizem česarkoli je realizem denarja: ob odsotnosti estetskih kriterijev je možno in koristno izmeriti vrednost del z dobičkom, ki ga prinašajo (Lyotard, 2004, 17).

Lyotard postavlja eklekticizem v središče postmoderne, vendar mu ne pridaja pejorativnih pomenov. Podobno je s C. Jencksom, ki v postmodernizmu prav tako odkriva radikalno varianto eklekticizma (Jencks, 1985, 200). Ta naj bi se kazal predvsem v skrajni enostavnosti in želji po sintezi ter najširšem spektru komunikacije, ki jih odpirajo postmodernistična dela. Bolj natančno definira povezavo med postmodernizmom in eklekticizmom Virk, saj ga razume kot osrednjo značilnost postmodernizma v šestdesetih letih, ko se je novo gibanje dojemalo kot protiintelektualistični upor zoper modernizem – enotnost modernizma je bilo mogoče napasti z »nevrednim« kulturnim eklekticizmom (Virk 2000, 18). Le desetletje kasneje upor proti modernizmu dobi že tudi bolj izdelane teoretične postavke, zato ideja eklekticizma kot centralne postmodernistične značilnosti oslabi.

Nekateri drugi teoretiki so bolj zadržani do eklekticizma. Med te spada W. Welsch, ki izrecno poudarja, da eklekticizem in slogan *anything goes* nista osrednji značilnosti postmodernizma (Welsch, 1998, 214). Bolj kot za nereflimirano nizanje dispartnega, naj bi šlo v postmodernizmu za aktivni dialog med različnim – nastati mora torej kljub vsemu novo, še neznanu delo. Tudi v tem duktusu je čutiti Welschevo centralno tezo, da je postmoderna zgolj nadaljevanje modernih tendenc. »Časnikarski« postmodernizem, v katerem vlada samovoljna poljubnost potpurija in z njo eklekticizem, za Welscha ni »pravi« postmodernizem.

Kot rešitev iz zagate se zopet ponuja jasno razločevanje med postmoderno in postmodernizmom: nerefektirana poljubnost eklekticizma ni značilnost postmodernistične umetnosti, prav gotovo pa je to osrednja karakteristika postmoderne kulture. Zapisano še nekoliko bolj poantirano: ni vse, kar je postmoderno, tudi postmodernistično.

Bistvena razlika med postmoderno in postmodernizmom je v tem pogledu ta, da postmodernistično druženje različnega ali nesočasnega ne more biti povsem poljubno, temveč se v njem vzpostavlja polje refleksije. Prav v tem smislu kaže razumeti misel L. Fiedlerja o najmanj dvojni strukturi postmodernističnih del, Jencksovo tezo o »dvojnem kodiranju«, ki druží modno in lokalno, komercialno in elitno, visoko in nizko, s čimer postmodernistična arhitektura v resnici komentira in nagovarja; nič drugačna pa ni niti Hassanova ideja o androgini kulturi, v kateri imamo opraviti s »poroko zemlje in neba«: družita se religija in znanost ter visoka in popularna kultura (Hassan, 1980, 111).

Z idejo druženja raznolikega in sočasnostjo nesočasnega je, kot smo že lahko spoznali, povezan tudi poseben postmodernistični odnos do tradicije in zgodovine: sopostavljati je tako mogoče tudi novo in staro, znano in neznano, izvirno in tradirano. »*Suverena igra z danimi oblikami preteklosti in svobodna razpoložljivost različnih zalog gradiva iz tradicije postane konstitutivni element estetske zavesti v postmodernistični umetnosti*« (Debeljak, 1989, 118). John Barth stanje, v katerem se lahko umetnost oplaja tudi s preteklimi deli in ne stremi več samo za novim, povezuje z utrujenostjo literature (Barth, 2000, 319). Izčrpane naj bi bile vse možnosti novosti, zato lahko postane tema literature težavnost pisanja originalne literature oz. literarna preteklost sama. Izrabljanje že obstoječe literarne tradicije postane edina možnost umetniškega oblikovanja. Barth pa opozarja:

Že prej sem omenil, da bi bili v zadregi, če bi Beethovnovo Šesto simfonijo napisali danes. Vendar pa to ne bi bilo nujno, če bi se tega dela lotil z ironično namero skladatelj, ki se natančno zaveda, kje smo bili in kje smo (Barth, 2000, 315).

V zgornji misli sta skriti dve možnosti obravnavanja tradicije oz. preteklosti. Prva implicira preprosto prevzemanje zgodovinskih modelov kot del mogočega eklekticizma. Tako prevzeti zgodovinski vzorci služijo predvsem enostavnejšemu vzpostavljanju komunikacije – občinstvo oz. potrošniki pretekli kod že poznajo. Izkaže se, da je prevzemanje in črpanje iz preteklosti ozko povezano z željo po pretrganju ekskluzivističnosti umetniškega izdelka: ta postaja širše razumljiv in dostopen, zato ga je mogoče vključiti v kapitalistični tržni pogon. Vendar Barth že tudi zahteva, da mora biti »vračanje« k zgodovini ironično in reflektirano – ustvarjalec se mora

natančno zavedati svoje pozicije v sedanosti in pomena izročila. Nepremišljeno in nekonfliktno vzpostavljane vezi s tradicijo verjetno sploh ni več umetniško.

Podobno razlagajo »vdor« tradicije v postmodernističnih delih tudi nekateri drugi teoretiki. Janko Kos dopušča postmodernistično »vračanje« k tradiciji, vendar mora biti to neobvezno, poljubno in samovoljno (Kos, 1995a, 64). Kadar umetnik uporablja le en pretekli model – v tem primeru je seveda težje vzpostaviti zvezo z aktualno sedanostjo – tedaj je potrebno tega izvotliti od znotraj. Stari modeli so torej prevzeti po načelu simulacije, pri čemer je celo najboljša tista možnost, pri kateri se nam realni model izmika. »Postmodernizem se vrača k tradiciji ne zato, da bi jo oživil, ampak da bi z njenim gradivom utelesil svojo novo umetnostno ideologijo in prakso« (Kos, 1995b, 78). Linda Hutcheon v tej zvezi poudarja, da ne gre za nostalgično vrnitev k zgodovini, temveč za kritični dialog z njo in za njen vnovični premislek (Virk, 2000, 61).

W. Welsch razmerje med »starim« in »novim« definira še nekoliko drugače; zanj postmodernistična umetnost »[p]revaja stare izjave v jezik moderne« (Welsch, 1991, 105). Moderno je tako oplemeniteno z elementi tradicije, in seveda tudi obratno. Welsch poleg tega zelo jasno razlaga, da preprosto »desemantizirana« tradicija, ki nastopa predvsem v vlogi kulise, podrejene enemu samemu zgodovinskemu modelu, ne more obveljati za postmodernistično (Welsch, 1991, 116). To počne »časnikarski« postmodernizem, medtem ko je pravo postmodernistično spopadanje s tradicijo bolj produktivno: rezultira namreč v medsebojnem oplajanju, refleksiji in novi povednosti – raznoliki elementi namreč sproščajo semantične zveze.

V tesni povezavi s takšnim »konfliktnim« postmodernističnim prevzemanjem in povzemanjem tradicije je intertekstualnost. Julija Kristeva jo je definirala nekako takole: »Vsak tekst je zgrajen kot mozaik citatov; vsak tekst je absorpcija in transformacija drugega« (nav. po Clayton in Rothstein, 1991, 20). Intertekstualnost tako že sama v sebi kot nujni predpogoj vključuje »recikliranje« preteklega. Kristeva svojo teorijo še razširja, saj zanjo cel svet funkcionira kot intertekstualna mreža – teorija intertekstualnosti tako samo še potrjuje Deleuze-Guattarijevo rizomsko pojmovno strukturo. Hkrati je intertekstualnost mogoča šele z omehčanim postmodernističnim subjektom – ustvarjanje ni več povezano z izražanjem, temveč je zbir citatov. Avtorji tako ne ustvarjajo svojega lastnega diskurza, temveč mešajo druge, že obstoječe (McHale, 1987, 200). Vse se zdi že videno, slišano, s tem da vstopa v nove povezave in tako ustvarja izvirna pomenska polja. S pomočjo intertekstualnosti in razumevanja teksta kot »metodološkega polja« (Barthes, 2000, 286) je mogoče razumeti tudi poseben postmodernistični odnos do resničnosti.

Zamisliti si je namreč mogoče, da realnost niti ne obstaja pred tekstualnostjo, temveč da se prek različnih tekstov šele konstituira.

Odgovor na začetno vprašanje o obstoju umetnosti v obdobju postmoderne je na koncu lahko le dvojen. Postmodernizem z navezovanjem na modernizem še ohranja značilne poteze umetniškosti (gl. tabela 2), medtem ko je velik del kulture, ki ga lahko označimo za postmodernega, že pod močnim vplivom kapitalističnih idej vključevanja kulture v liberalistično tržno gospodarstvo in eksplozije kulture po vsem družbenem polju. Glavne značilnosti postmodernistične umetnosti in kulture v postmoderini dobi so si zaradi istih duhovnozgodovinskih premis sicer na videz podobne, vendar izhajajo iz precej raznolikih ideoloških temeljev.

Tabela 2: *Skupne značilnosti postmoderne kulture in postmodernistične umetnosti.*

	Postmoderna kultura	Postmodernistična umetnost
Pluralizem	poljubnost, <i>anything goes</i>	antitotalitarističnost, »multikulturna polifonija«
	↓	↓
	eklekticism	»dvojna struktura«, »dvojno kodiranje«, androgina kultura
Odnos do tradicije in zgodovine	prosto prevzemanje preteklih vzorcev zaradi želje po širši komunikativnosti	ironično, pomensko, konfliktno sopostavljanje različnih zgodovinskih in kulturnih vzorcev
		↓
		intertekstualnost

1.2.2 Pomen Lyotardove in Habermasove teorije za razumevanje postmodernizma

Jean-François Lyotarda in Jürgena Habermasa lahko prištevamo med osrednje teoretike postmodernizma, saj so njuni prispevki skoraj vsem nadaljnjim raziskovalcem rabili za izhodišče. Pri tem je predvsem pomembno, da sta s svojimi raznolikimi pogledi že v temelju fundirala dva različna pogleda na postmodernizem, kakršna lahko kasneje zasledujemo pri vseh nadaljnjih teoretikih. Vendar je razlika med teoretikoma bolj kot ne navidezna, saj so si njuni nazori diametralno nasprotni predvsem v vrednotenju fenomena, medtem ko se v njegovem vsebinskem definiranju slej ko prej skladata. Očitno pa je med kasnejšimi raziskovalci odmevala predvsem razpoka v ideološkem dojemanju postmodernizma, kar je vodilo v pogosto diametralno nasprotna raziskovanja. Aleš Debeljak nas v

tej zvezi opozarja, da je spor med Lyotardom in Habermasom v bistvu spor med izročilom frankfurtske šole in Heglovega marksizma ter, na drugi strani, nietzschejanskim poststrukturalizmom (Debeljak, 1989, 76); razlika v ideologiji je tako zasenčila mnoge identične točke pri opisovanju problema. »Osnovna točka spora med Parizom in Frankfurtom, tako se zdi,« nas uči A. Huyssen, »potemtakem ni bil odnos med moderno in postmoderno, temveč politične dimenzije moderne« (Huyssen, 1986b, 39).

J.-F. Lyotard je leta 1979 za univerzo v kanadskem Quebecu opravil analizo »stanja vednosti«, ki ga je v danem trenutku označil kot postmoderno. Moderna znanost se je pri opravičevanju svojih pravil in zakonitosti zatekala k naraciji. Iz potrebe po legitimiranju se je moderna znanost sklicevala na t. i. »velike zgodbe«: predvsem na razsvetljensko idejo emancipacije človeštva, idealistično teleologijo duha in historicistično hermenevtiko smisla (Welsch, 1991, 32). Postmoderna znanost, nasprotno, ne zaupa v take zgodbe (prvi je to storil že F. Nietzsche), saj naj bi izgubile verodostojnost, zato se prek njih ne more več legitimirati. Lyotard piše: »Če ponovno postavimo do skrajnosti, potem kot 'postmoderno' obravnavamo neverovanje v metapripovedi« (Lyotard, 2002, 8).

Tak obrat je nastopil z vstopom sodobne družbe v postindustrijsko dobo, v kateri znanost in vednost nista več povezani z resnico, temveč z močjo – v informacijski družbi ima moč tisti, ki poseduje vednost. Osrednji namen znanosti tako ni več povezan s spoznavanjem resnice, temveč z željo po moči, zaradi česar se je v temelju spremenil status znanosti: ta ne odgovarja in ne služi več človeškim potrebam, temveč jih s stalnimi inovacijami in izumi kreira. »Razvoj tehnološke znanosti je postal sredstvo za povečevanje nelagodja in ne sredstvo za njegovo zmanjševanje. Temu razvoju ne moremo več reči napredek« (Lyotard 2004, 91).

Postmoderna znanost je torej predvsem v službi kreiranja novih potrošniških niš, ki ne prispevajo nujno k izboljšanju človeškega življenja.

Ob odsotnosti »velikih zgodb« se razbije tudi veljava univerzalnih, vedno in povsod veljavnih pravil; s tem pa odpade univerzalni kriterij resnice. Pravila posameznih diskurzov se formirajo znotraj dvogovorov, zato izpraznjeno mesto metapripovedi zasedejo »male zgodbe«. Te so povezane z mnenjem manjšin, drugačnostjo in epistemološko raznolikostjo. Resnica je zato odvisna od vseh teh majhnih delčkov celote, njihova esenca pa je fundirana v jeziku. Resnica je torej odvisna od različnih »jezikovnih iger«, v katere z dvogovori vstopajo manjšine, nosilci »malih zgodb« – univerzalizem ni več mogoč, ker obstaja množstvo jezikov brez skupnega imenovalca. Resnica se je s tem odtegnila transcenci, v veljavo pa

stopi pluralizem jezikovnih iger in prek njega – vsak človek je rojen v določeno jezikovno skupnost, ki mu določa lastno percepcijo realnosti, zaradi česar je slednja strukturirana kot jezik (Lucy, 1997, 7) – pluralnost resnic ter heterogenost. Virk Lyotardovo misel zgošča takole:

Narava vedenja oz. znanja je narativna; družbena resničnost je deljena na posamezne diskurzivne prakse, ki imajo svoja notranja pravila, tako da je družba mreža jezikovnih iger, ki se ne dajo speljati ena na drugo in med seboj niso v hierarhičnem razmerju – vsaka jezikovna igra legitimira samo sebe (Virk, 2000, 27).

Lyotard skuša bolj natančno definirati tudi umetnost v času »postmoderne vednosti«. Kot moderno razume »tisto umetnost, ki svojo 'malo tehniko', kot se je izrazil Diderot, posveča predstavljanju tega, da obstaja nepredstavljivo« (Lyotard, 2004, 20), postmoderna umetnost pa je zanj samo del moderne. Na ta način bi bilo mogoče razumeti, da je za Lyotarda postmodernizem nadaljevanje in radikalizacija modernizma, vendar pa v slavnem in pogosto citiranem stavku razmerje med obojim poantirano zaobrne: »Neko delo lahko postane moderno zgolj pod pogojem, če je najprej postmoderno. Tako razumljeni postmodernizem ni modernizem na svojem koncu, temveč modernizem v stanju porajanja, to stanje pa je konstantno« (Lyotard, 2004, 22). Prav tu tiči klica Lyotardovega prav posebnega razumevanje postmodernizma. Izkaže se namreč, da je zanj prava postmodernistična umetnost pravzaprav eksperimentalna umetnost ali celo avantgardna prizadevanja – ko ta iz svoje šokantnosti prestopijo v normo, se postmodernost modificira v »milejšo« modernost. Prav zato postavlja Lyotard kot eksemplaričnega postmodernističnega umetnika Johna Cagea (Danuser, 1993, 144). Za razliko od Schönberga naj bi Cage emancipiral posamezne tone in zvoke, poleg tega je tudi deinstrumentaliziral kompozicijsko tehniko, saj je z vpeljevanjem naključja v kompozicijski proces močno omajal relacijo subjekt-objekt. Schönberg predstavlja s svojo zapriseženostjo logiki, obvladovanjem materiala in težnjo po organski enotnosti kulminacijo modernističnih prizadevanj, Cage pa se s pozitivno »filozofijo«, zavračanjem kanona prepovedanega, odpovedjo avtorstvu in zaupanjem raznovrstnemu in nepredvidljivemu premika v postmoderno: je skladatelj *po* enotnosti moderne (Danuser, 1993, 149).

Prav povezovanje postmodernistične umetnosti z avantgardo pomeni nenavaden obrat v Lyotardovi teoriji, ki sicer zelo koncizno določa glavne značilnosti postmoderne dobe. Vendar Lyotardovo dvojnost med pluralnostjo resnic in »eksperimentalno« nedoločenoostjo prevzemajo tudi nekateri drugi avtorji. Še eden izmed zgodnjih teoretikov postmodernizma, Ihab Hassan, jo ohranja v svojem pojmu

indeterminance (Virk, 2000, 19), ki ostaja praktično neprevedljiv. V njem se skriva spoj med nedoločenostjo in naključjem, kakršno Hassan prevzema iz Heisenbergove fizikalne teorije nedoločenosti in Cageove avantgardne umetnosti, ter imanenco, kot se kaže v samozadostnosti posameznih »jezikovnih iger«. Prav »[i]gra med nedoločenostjo in imanenco je ključna za epistemo postmodernizma« (Hassan, 1980, 91), zato se slednja izkaže kot značilno androgina, kar Hassan udejanja tudi v formi svojih razprav: le-te so zasnovane v obliki spoja med literarnim in metaliterarnim, saj znanstveno resnobo diskurza prebijajo zapisi v različnih fontih, različne grafične razpostavitve besedila, zelo dolgi navedki, kombinacija z dnevniškimi zapiski in celo z obliko dramskega teksta.

Lytardovo postavljanje postmodernizma v bližino avantgarde je treba motriti tudi v povezavi z drugačnim vsebinskim obsegom, ki sta ga oba pojma dobila znotraj ameriške in evropske kulture. Kot razkriva Andreas Huyssen, se je v šestdesetih letih 20. stoletja v Združenih državah del kulture skušal obrniti proti visokemu modernizmu (najbolj v obliki abstraktnega ekspresionizma) s pomočjo oživitve evropske avantgarde (Huyssen, 1986b, 16). Modernizem, umetniška smer, ki je bila sprva družbenokritična, se je takrat udomačila in postala prva »tradicija« v kulturni zgodovini Združenih držav. Novo, postmodernistično gibanje pa je prevzelo številne poteze predvojne evropske »zgodovinske avantgarde« (P. Bürger): napajala jih je močna zavezanost prelomu, obračajo se proti institucionalizirani umetnosti, zaupajo tehnološkim inovacijam in rehabilitirajo trivialne, populistične žanre. Ameriški »zgodnji« *postmodernizem* (torej umetnost Cagea, Duchampa, Warhola, Burroughsa) je torej v resnici avantgarda, ki pa se v sedemdesetih letih porazgubi – močno ideološko podstat zamenja »nova senzibilnost« (Huyssen, 1986a, 181). Boj proti visokemu modernizmu je dobljen, razvoj ni več linearen, porazgubi se optimizem (izkaže se, da nove tehnologije ne služijo človeštvu, temveč so obrnjene proti njemu), visoka in množična kultura se združita. Lyotardovo dojemanje postmodernizma je torej treba postaviti v tesno zvezo z ameriško naperjenostjo zoper visoki modernizem šestdesetih let. Drugače je s Habermasom, ki razčlenjuje že tipiko postmodernizma v sedemdesetih, ko se avantgardne poteze dokončno umaknejo.

Jürgen Habermas glavne značilnosti postmodernizma sicer definira zelo podobno kot Lyotard, vendar iz popolnoma drugačnega ideološkega izhodišča. Če Lyotard postmodernizem sprejema s simpatijami, potem se Habermas odločno postavlja proti njemu in stopa na stran moderne in njenega modernizma. Lyotard je prepričan, da »modernej projekt ni bil opuščen, temveč je bil uničen, 'likvidiran'« (Lyotard, 2004, 30) v Auschwitzu, za Habermasa pa moderna ostaja nedokončani projekt. Njegove korenine segajo že v renesanso, jasno pa se je formiral z razsvetljenstvom

18. stoletja, ko je v ospredje stopila ideja emancipacije in svobode človeka ter težnja po univerzalnosti. Habermas v nasprotju z Lyotardom išče univerzalni diskurz, v katerem bo veljala »unija lepote, resnice in pravice« (Debeljak, 1989, 93). Socialni razvoj opazuje kot proces funkcionalne diferenciacije, ki vodi k temu, da moderna družba prelamlja z arhaičnimi fevdalno-družinskimi zvezami in da jo urejajo stabilni sistemi, kot so na primer politika, gospodarstvo ali finance. Postmodernizem pa je le oblika neokonservativizma (Habermas, 1985, 44), ki poskuša izničiti pomen razsvetljenske pozicije. Takšen prelom naj bi se po Habermasu dogodil v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko postanejo pomembne tri skupine »konservativcev« (Habermas, 1981, 463–464): mladi konservativci oz. antimodernisti sicer poznajo osnovno idejo moderne, a prisegajo na dionizično moč poetičnega (G. Bataille, M. Foucault, J. Derrida); na stare konservativce oz. predmoderniste ne vpliva kulturna moderna, njeno racionalnost in diferenciacijo sprejemajo z nezaupanjem ter želijo prek vzpostavljanj »modnih« vprašanj (npr. ekološka problematika) vzpostaviti obdobje pred moderno (L. Strauss, H. Jonas, R. Spaemann); medtem ko se novi konservativci oz. postmodernisti obnašajo afirmativno do pridobitev moderne, vendar so naperjeni proti eksplozivnosti vsebin kulturne moderne (L. Wittgenstein, C. Schilt, G. Benn), se pravi modernizma.

Habermas torej podobno kot Lyotard postmoderno razume kot obliko procesa *de-*diferenciacije (S. Lash), v katerem zdaj obstaja množstvo raznolikih diskurzov. Take situacije kot dedič marksistično-hegeljanske tradicije ne more sprejeti odprtih rok, tako kot je to storil Lyotard, ki gradi na nietzschejanski poststrukturalistični dediščini. Zgodnejše razprave, ki so sledile Lyotardu in Habermasu, so vsebinsko enotnost misli obeh teoretikov zaobšle. Danes je to skrajno stanje preseženo; vseeno pa lahko odkrijemo značilno dvojnost v vrednotenju, ki izhaja iz diametralnih pozicij Lyotarda in Habermasa.

Podobno dvojico predstavljata v sodobni humanistični misli sociolog Fredric Jameson in filozof Gianni Vattimo. Jameson gleda na postmodernizem kot na »kulturno dominantno«, v kateri zmagujejo »nova površinskost«, brezglobinskost in nepreglednost, inovacijo pa zamenja renovacija; Jamesonova dikcija izdaja zavezanost marksistični misli, zaradi katere postmodernizem ocenjuje negativistično. Spet drugače je s filozofijo Giannija Vattima, ki se opira na izročilo Nietzschejeve in Heideggrove misli.⁵ Oba znamenita filozofa sta že problematizirala moderno, saj sta jo razumela kot

5 Kot predhodnika postmodernizma ju razume tudi T. Virk (Virk 2000, 31), saj naj bi s kritiko metafizike in idejo smrti Boga korenito postavila pod vprašaj izročilo zahodnoevropske misli, medtem ko se W. Welsch decidirano izogiba enačenju postmodernizma in postmetafizike, saj naj bi Heidegger vendarle ostajal zvest monistično-holističnemu razmišljanju, kar niso tipične poteze modernosti (Welsch, 1991, 207–213).

dobro vladanja ideje o zgodovini mišljenja kot postopnem »razsvetljevanju«, ki se razvija na podlagi popolnejše prilastitve in vnovične prilastitve »temeljev« – pogosto mišljenih kot »izvorov«, tako da se teoretske in praktične revolucije v zahodni zgodovini obravnavajo in upravičujejo predvsem kot »vnovične pridobitve«, vnovična rojstva, vrnitev. Pojem »prevladanja«, ki ima tolikšen pomen v vsej moderni filozofiji, razume razvojni tok mišljenja kot progresivni razvoj, v katerem se novo dojema kot vrednota v smislu vnovičnega pridobivanja in prilastitve temelja – izvora (Vattimo, 1997, 8).

V »ne več« modernem času postane torej problematičen pojem »temelja« kot osnove zahodnega kritičnega mišljenja; vendar takšne ideološko-filozofske pozicije Nietzsche in Heidegger ne moreta napadati s stališča novega, drugega, morda re-sničnejšega temelja – in v tem se kaže njuna post-modernost. »Prevladovanje« je odstopilo prostor Heideggrovi ideji *Verwindung* (torej ne *Überwindung*, zato nosi pojem pomene sprijaznjenja, prebolevanja, sledi, spomina), ki si deli mnogo skupnih potez z Nietzschejevo filozofijo večnega vračanja istega. Pri tem ni mogoče spregledati, da je filozofsko pojmovanje »temelja« mogoče postaviti tudi v aktivno zvezo z Lyotardovimi »metapripovedmi« kot legitimirajočimi oblikami narativno-ideoloških struktur in da se Vattimo tako priključuje Lyotardovi postmoderni »dikciji«.

1.3 Postmodernizem v glasbi

1.3.1 Muzikološki problemi, povezani s pojmom postmodernizem

Debata o postmodernizmu⁶ se je v glasbo in s tem posledično v muzikologijo preselila precej pozno, še posebej v primerjavi z literarno vedo in arhitekturo. Ob tem je seveda potrebno računati, da so umetnostne vede fenomen zaznale šele potem, ko je bil v samih umetnostih že uveljavljen. Zato se zastavlja vprašanje, ali gre pri takem zaostanku v zvezi z glasbo in muzikologijo za »počasnost« muzikologije ali »zamudništvo« glasbe, ki je slogovne inovacije kot po pravilu sprejemala kasneje kot druge umetnosti.

V evropsko muzikologijo je pojem jasno vstopil predvsem po znamenitem Habermasovem govoru *Moderna – nedokončan projekt* leta 1980 ob podelitvi Adornove

⁶ V nemškem jeziku se za označitev epohe/slogovnega obdobja dosledno uporablja substantivirani pridevnik *die Postmoderne*, ki pa ga v svojem tekstu navajam kot »postmodernizem«. Izjema so le dobesedni prevodi, kjer termin *die Postmoderne* prevajam s »postmoderna«.

nagrade. Vendar nemška muzikologija Habermasovega govora ni razumela le kot sprožitveni faktor, temveč je iz Habermasove misli prevzela tudi značilno negativistično pozicijo do postmodernističnih hotenj.

To lahko razberemo že iz premislekov Ulricha Dibeliusa (1989, 4–9; 1988). Dibelius predpone »post« ne razume zgolj v smislu časovnega določila, temveč mu pripisuje tudi kvalitativne pomene: označeval naj bi kategorični premik stran od idej razvoja in napredka ter s tem prelom s konceptom modernizma. Njegov nastanek povezuje s serialistično nivelizacijo, ki je vodila v kolaps, iz katerega so »vzniknile« kompozicijske tehnike, kot so naključje, aleatorika, intuitivna glasba in improvizacija. Te Dibelius razume kot prehodne stadije postmodernizma. Za slednjega naj bi bil značilen spet močnejši subjektivizem ter odpiranje starejšim formam in zvrstem. Dibelius opozarja, da postmodernizem ni enoten tok in da poleg njega obstajajo tudi druga, nepostmodernistična gibanja.

Podobno dikcijo kot Dibelius uporablja Helga de la Motte-Haber. Izpostavlja, da je treba postmodernizem razumeti kot relacijski pojem do modernizma (Motte-Haber, 1995, 78), njegov prvotni pomen pa išče v Združenih državah, in sicer na podoben način kot Huysen. S postmodernizmom naj bi v ZDA označevali idejo evropske avantgarde, ki se je naselila v ameriški umetnosti, kjer je dobila le nekoliko drugačne poudarke: tako je fascinacijo s tehniko zamenjala obsedenost s kibernetiko in mediji, ideja o umetnosti kot življenjski praksi pa se je pokazala v zvrsteh popa, rocka in minimalistične glasbe (Motte-Haber, 1987, 32). Ideja postmodernizma kot oblike ameriške avantgarde je potem potovala nazaj v Evropo, kjer se je zopet izmaknila prvotnemu pomenu. Postmodernizem naj bi se tako v Evropi pričel sredi sedemdesetih let, ko se je iz javnosti porazgubila ideja glasbene avantgarde. Znotraj tako pojmovanega postmodernizma H. de la Motte-Haber ločuje tri skupine skladateljev. K tonalnosti in tradicionalnim zvrstem naj bi se vrnilo mnogi avantgardisti, ki so si želeli s takšnim »popuščanjem« pridobiti ugled širših množic in si s tem zagotoviti solidnejše »finančno stanje«. Avtorica v močno ironičnem duhu sicer ne navaja imen skladateljev, ki naj bi tako postopali, vendar je iz njenega tona mogoče razbrati, da meri predvsem na ustvarjalnost K. Pendereckega po *Pasijonu po Luku*. V drugo skupino sodijo skladatelji, ki že v času modernizma niso sledili različnim tokovom »nove glasbe« (mednje bi bilo mogoče prišteti H. W. Henzeja). V zadnjo skupino de la Mottova uvršča skladatelje iz generacije, rojene po letu 1950 (osrednji predstavnik naj bi bil W. Rihm), ki ustvarjajo simfonično in komorno glasbo, orientirano po delih pozne romantike oz. glasbene moderne (Mahler, Bruckner, R. Strauss).

Izmed vseh treh skupin ji prav zadnja obvelja za tipično postmodernistično, s čimer podpira mojo tezo o razločevanju postmodernizma in postmoderne: skladatelji, ki so se vrnilo k tradiciji zgolj zaradi želje po vnovični komunikaciji s širšim občinstvom in ki v svojih delih namenoma izločajo dialog z modernizmom, ne morejo obveljati za postmodernistične, lahko pa v njihovih pristopih in postopkih odkrivamo značilnosti postmoderne duha. Vendar de la Mottova do takšnega razločevanja ne pride zavestno; prav tako postavlja v leto 1990 že tudi konec postmodernističnih tendenc, čeprav hkrati ugotavlja, da je za ta čas značilna slogovna mnogoterost, kulturna izenačitev med vzhodom in zahodom, linearno zgodovino pa naj bi zamenjala mrežna struktura (rizom) (Motte-Haber, 2001, 374–382) – kar so seveda vse značilna postmoderna določila.

Največ svojega znanstvenega časa je postmodernizmu namenil Hermann Danuser, ki je v razpravljanju prišel tudi najdlje. Pri tem pa moramo biti pozorni, saj je v skoraj dveh desetletjih raziskovanja prehodil dolgo znanstveno pot, na kateri je mogoče naleteti na precej diametralna stališča do postmodernizma in njegovih značilnosti. Take znanstvene »kolizije« je deloma mogoče opravičiti z Danuserjevo lastno mislijo, češ da je postmoderna v prvi vrsti »čas nasprotnosti« (Danuser, 1984, 392).

Danuser se zaveda, da je razumevanje postmodernizma odločilno odvisno od tega, kako razumemo pojma modernizem in *nova glasba*. Če modernizem razumemo v ožjem pomenu, kot tradicijo naprednih in inovativnih del, potem so za Danuserja postmodernistični že eksperimentalna avantgarda, happening in minimalizem. Vsi skladatelji teh smeri – kot njihov iniciator in vodja bi lahko obveljal John Cage – se odpovedujejo evropski tradiciji umetniške glasbe (Danuser, 1990b, 83). Danuser v tem primeru s postmodernizmom enači ameriško avantgardo, takšno označevanje pa je nasploh značilno za ameriško muzikologijo.

Danuser poleg tega ponuja še drugo možnost; ta je odvisna od definicije modernizma. Če slednjega pojmuje širše, kot nadrejeni pojem tokovoma *nove glasbe* in avantgarde (Danuser se očitno opira na definicije P. Bürgerja, po katerem je razlika med obema v tem, da prva kljub inovativnosti še vedno prisega na tradicionalno institucionalnost umetnosti, druga pa iz nje izstopa in je že tudi nastrojena proti njej [Bürger, 1993]), potem kot tipično postmodernistična obvelja generacija skladateljev, rojenih okoli leta 1950. Ta generacija ustvarja na pogorišču modernističnih eksperimentov in goji v času, ko se je glasbeni material dokončno izčrpal, zopet tradicionalne glasbene zvrsti in nagovarja širši krog občinstva. S tako pojmovanim postmodernizmom se Danuser približuje de la Mottejevi: oba razločujeta med »ameriškim«, značilno avantgardističnim pojmovanjem postmodernizma

in evropskim, bolj tradicionalističnim pojmovanjem, pri čemer pa vsaj Danuser med obema odkriva nepomirljivo kontradiktornost (Danuser, 1993, 143). Takšen pogled se nenazadnje sklada z Dibeliusovo mislijo, da postmodernizem ni edini aktualni glasbeni tok.

Prav v tej smeri Danuser nadaljuje svoja razmišljanja in opozarja: »Da bi medtem sploh lahko govorili o postmoderni, je nujno, da jo časovno ločimo od vseh pojavov deloma preprosto naivne, deloma polemično-restavrativne ne-moderne, ki je tako stara kot moderna sama« (Danuser, 1984, 398). To opozorilo se tesno veže na spoznanja Wolfganga Welscha o t. i. difuzni oz. časnikarski postmoderni, hkrati pa ga je mogoče razumeti v povezavi z drugo skupino skladateljev po sistematiki H. de la Motte. Seveda pa dodajanje pojma nemoderna/izem k že dvema različno pojmovanima postmodernizmoma ne osvetljuje z jasnino celotne problematike.

Težav s tako definirano nemoderno/izmom, ki »živi« vzporedno z modernizmom in postmodernizmom, se je moral zavedati Danuser sam, ki je prav zato v nadaljevanju nekoliko korigiral svoj pristop. Prav zaradi možnega vzporednega obstoja modernizma in postmodernizma predlaga, da obeh obdobjih ne pojmuje kot relativno zaprtih in razločenih slogovnih smeri, zato »'moderne' in 'postmoderne' ne uporabljamo le kot opozicijski pojmovni par, ki v vsakem trenutku dovoljuje alternativno določitev, temveč kot časovno-zgodovinski tendenci, ki lahko v vzajemnem prežemanju učinkujeta v opusu enega skladatelja, da, celo v enem samem delu« (Danuser, 1985, 157). Kot značilno delo, v katerem se mešajo tako modernistični kot postmodernistični in nemodernistični elementi, navaja Danuser Sinopolijevo opero *Lou Salomé* iz leta 1980: uporaba tonalnosti in razpete pevske melodike kažeta na to, da Sinopoli ne verjame več v »kanon prepovedanega« (kar naj bi bila tipično postmodernistična značilnost), po drugi strani pa so nekatere scene še vedno koncipirane izrazito konstruktivistično (torej modernistično), poleg tega pa se opera v svoji tematiki navezuje na slogovno obdobje moderne (zveza med Lou Salomé in F. Nietzschejem) ter s tem privzema poteze neomoderne (Danuser, 1985, 163).

Razumevanje postmodernizma kot časovno-zgodovinske tendence nakazuje, da gre najverjetneje za tipološko oznako in ne za pravo slogovno označitev. Tega se je zavedal tudi Danuser, ki je še naprej iskal vzporednice med modernizmom in postmodernizmom. Tako naj bi bil že modernizem, podobno kot postmodernizem, v svojem času le del celotne kulture in naj ne bi imel prevladujoče vloge – kot smo že spoznali, je vzporedno z njim vseskozi obstajal tudi nemodernizem. Danuser ugotavlja:

Postmoderna ni kategorija, ki bi dovolj natančno označevala duh časa naše sedanjosti, tako da bi oznako lahko uporabljali kot pojem za epoho z jasno definiranimi značilnostmi. Veliko bolj je, nič drugače kot moderna, historično-dinamična kategorija, katere pomen se v toku časa spreminja (Danuser, 1990b, 83).

Danuser tako sprejema delno ahistorično pojmovanje, modernizem in postmodernizem pa razume celo kot vrednoti (Danuser, 1990b, 84).

Danuser se jasno zaveda, da zgodovina glasbe 20. stoletja ne razpada več v jasno razločene slogovne bloke in da je periodizacija v tem stoletju še kompleksnejša, saj se zdi, da mnogi tokovi potekajo vzporedno; vendar gre pri pojmovanju postmodernizma kot časovno-zgodovinske tendence oz. historično-dinamične kategorije skoraj predaleč: če se je mogoče strinjati, da je mogoče v mnogih sodobnih delih poleg postmodernističnih značilnosti najti tudi modernistične »ostanke«, kar je logično glede na to, da mora biti postmodernizem že po logiki jezikovne konstrukcije termina v določenem relacijskem razmerju z modernizmom, pa Danuser ne postopa tudi obratno in ne išče postmodernističnih potez v delih, ki so nastala v petdesetih letih 20. stoletja.

Nejasnosti v zvezi s historičnim in ahistoričnim pojmovanjem postmodernizma se pri Danuserju prenašajo na številne dileme, ki se mu porajajo ob raziskovanju citata kot ene osrednjih postmodernističnih tehnik. Citatno tehniko in kolaž, s katerima skladatelji dosegajo značilno heterogenost, razume kot značilno postmodernistična postopka (Danuser, 1990a; gl. tudi Tillman, 2002), le nekoliko kasneje pa misel obrne in se mu zdi glavna značilnosti postmodernističnega pluralizma prav njegova organska stopljenost (Danuser, 1990b, 88). Glede na prvo trditev ima G. Mahlerja in C. Ivesa za predhodnika postmodernizma, saj v njunih delih dominirajo diskontinuiteta, fragmentarnost in pluralizem različnih nivojev, medtem ko gre Beriu v njegovi *Sinfonii* kljub raznolikosti citatov še vedno za »integracijo dispartnega«, podobno pa premaguje heterogentost v svojih *Himnah* tudi K. Stockhausen (Danuser, 1990a, 403). Berijevo delo je po tem določilo torej še vedno modernistično. Vendar Danuser takšno mnenje kasneje spremeni, saj v delu *Contra mortem et tempus* Georga Rochberga, ki je sestavljeno iz citatov pomembnih skladb 20. stoletja, odkriva kljub pluralizmu organskost, kar naj bi bila ravno postmodernistična značilnost.

Zaradi tovrstnih nejasnosti in nihanj – postmodernizem sprva pojmuje kot slogovno obdobje, nato ga razume kot časovno-zgodovinsko tendenco oz. historično-dinamično kategorijo; kot značilnost postmodernistične citatne tehnike se mu najprej

razkriva njena heterogenost, nato homogenost – mora Danuser na koncu spoznati dvojnost postmodernizma, ki ni odvisna zgolj od različnih pojmovanj modernizma, temveč je povezana z relacijskostjo pojma. V postmodernističnih delih tako odkriva hkratno dihotomijo med distanco do modernizma in jasno ohranjenim odnosom do modernizma (Danuser, 1990b, 89); ali še drugače: poleg značilne odpovedi modernističnemu »kanonu prepovedanega« se kažejo tudi konstruktivistični postopki, v katerih gre za nadaljevanje ideje modernizma (Danuser, 1984, 405). Danuser se tako postavlja v vrsto tistih, ki postmodernizem v končni fazi razumejo kot nadaljevanje in radikalizacijo modernističnih teženj (varianta *a*).

Danuser je šel še nekoliko dlje in je izpostavil tudi pomemben vzrok za takšno razcepljenost postmodernizma, ki včasih vodi do povsem dispartnih definicij pojma, spet drugič pa povzroči deljenje na različne postmodernizme. Takšna dvojnost je namreč šifrirana že v teorijah obeh zgodnjih in najvplivnejših teoretikov postmodernizma, J.-F. Lyotarda in J. Habermasa. Vsak od njiju je sprožil svoj val nadaljnjih razmišljanj, in ker sta filozofski misli obeh mislecev ideološko precej vsaksebi, sta se razvili dve veji pojmovanj, ki po Danuserju nimata veliko skupnega: »V enem primeru gre za striktno tradicionalistični pojem, ki je naperjen proti avantgardi, v drugem primeru pa za avantgardni pojem, ki je naperjen proti tradiciji in znotraj moderne skritim elementom visoke, tradicionalne umetnosti« (Danuser, 1997, 111).

Poleg različnih ideoloških izhodišč, ki botrujejo raznolikim pogledom Lyotarda in Habermasa na postmodernizem, je treba pri podobnih terminoloških diskrepancah upoštevati tudi različna pojmovanja postmodernizma, kakršna so se razvila v ameriški in evropski kulturi. Tega se dobro zaveda Jann Pasler, ki poudarja, da imamo opraviti s terminom ameriškega izvora (Pasler, 2005). Pasler spet odkriva več različnih postmodernizmov, pri čemer se naslanja na znano delitev H. Fosterja. Med postmoderniste reakcije ali tudi neokonservativce prišteva Pasler tiste skladatelje, ki zopet zaupajo v izrazni potencial glasbe, postmodernizem upora oz. radikalni postmodernizem prevprašuje tradirane kulturne kode in stopa v dialog z »velikimi zgodbami«, tretji tip pa imenuje postmodernizem povezav in interpenetracij, za katerega je najznačilnejše sopostavljanje eklektičnega materiala (Pasler, 2005). Te tri veje seveda v veliki meri sovpadajo z različnimi termini, ki smo jih predstavili v primeru 2: postmodernizem reakcije lahko izenačimo z antimodernizmom, postmodernizem odpora s »časnikarskim« postmodernizmom, kakršen se razvije pod značilnimi pogoji postmoderne duhovne klime, postmodernizem povezav in interpretacij pa bi lahko bil tisti »pravi« postmodernizem, ki nadaljuje in radikalizira izročilo modernizma (varianta *a* iz pogl. 1.2.1). Za razjasnitev takih povezav med raznolikimi pojmi različnih teoretikov si velja ogledati tabelo 3, kjer so v zadnji

koloni vsi termini sistematizirani glede na relacijski pomen predpone »post« in našo razdelitev na postmodernizem in umetnost v postmodernej kot zgodovinski epohi.

Tabela 3: *Primerjava tipologizacij H. de la Motte-Haber, H. Danuserja in J. Paslerja glede na razmejitve med postmodernizmom in glasbo postmoderne dobe.*

H. de la Motte-Haber	H. Danuser	J. Pasler	relacijski pomen predpone »post«	kategorizacija glede na delitev postmodernizem/glasba v postmodernej
vrnitev k tradicionalnim zvrstem zaradi želje po zvečani komunikaciji		postmodernizem odpora (H. Foster)	reakcija na modernizem (b)	glasba v postmodernej
skladatelji, ki ne sledijo tokovom »nove glasbe«	nemoderna		odklanjanje modernizma	nemodernizem
generacija skladateljev, rojenih l. 1950, ki se orientirajo po delih pozne romantike (moderne)	tradicionalistični postmodernizem	postmodernizem reakcije (H. Foster)	reakcija na modernizem (b)	glasba v postmodernej
postmodernizem kot ameriška avantgarda	avantgardistični postmodernizem			avantgarda?
		postmodernizem povezav in interpenetracij	nadaljevanje in radikalizacija modernizma (a)	postmodernizem

Paslerjev prispevek je pomemben tudi zato, ker izpostavlja postmodern(ističn)o preokupacijo z recepcijo (Pasler, 2005), s čimer se postavlja v krog ameriških teoretikov, ki raziskovalno lupo s fenomenološkega zrenja v glasbena dela prenašajo na receptivne procese. Po Kramerju se postmodernost kaže tudi v tem, kako poslušalec posluša (J. D. Kramer, 2002, 14). Podobno prenaša utež s produkcije na recepcijo Luke Howard, ki poudarja: »Masovni potrošnik, ne skladatelj, je bil tisti, ki je prestopil tradicionalne meje v poslušanju in reagiranju na posnetek simfonije« (Howard, 2002, 203). Iz tega sledi, da se ameriška muzikologija morda veliko bolje kot evropska zaveda razlike med postmodernizmom in postmoderno – slednja je kot zgodovinska epoha s pripadajočo kulturo in družbo odločilno vplivala tudi na umetnost svojega časa.

1.3.1.1 Postmodernizem in slovenska muzikologija

V slovensko muzikološko literaturo je problem postmodernizma (Pompe, 2002b, 39–42) vstopil dovolj zgodaj. Že leta 1982 se o postmodernizmu kot »stilni orientaciji« sprašuje starosta slovenske muzikologije Dragotin Cvetko. Podobno kot drugi avtorji izpostavlja odvisnost postmodernizma od začetnega definiranja

modernizma oz. celo modernosti, med obema slogovnima obdobjema pa poišče tudi zgodovinsko soodvisnost. V tem smislu kaže razumeti definicijo, da naj bi »v postmodernizem [...] sodilo vse to, kar se je pojavilo po evropski oziroma slovenski glasbeni 'moderni'« (Cvetko, 1982, 477). Ta misel skriva v sebi vsaj dve nejasnosti: na kaj se nanaša oznaka »moderna« in ali ne bi bilo bolj logično trditi, da postmodernizem nastopi po modernizmu, kar sugerira že jezikovna konstrukcija pojma. Problema sta seveda tesno povezana: Cvetko z izrazom »moderna« zaznamuje glasbeno dogajanje med obema svetovnima vojnama 20. stoletja, za postmodernistično pa mu obvelja sledeča »postwebernijanska faza«, za katero so značilne najrazličnejše »eksperimentalne« kompozicijske tehnike (serialnost, pointilizem, aleatorika, elektroakustična in konkretna glasba, totalna improvizacija).⁷ Izkaže se, da eden izmed osrednjih problemov tiči v natančnejši rabi terminov, ki označujejo posamezna slogovna obdobja. Tako bi pravzaprav Cvetkovo »postwebernijansko« fazo lahko bolj kot s postmodernizmom enačili z glasbenim modernizmom, ko se po izkušnji holokavsta druge svetovne vojne še radikalizirajo nekatere tendence izpred vzpona nacizma in fašizma (prelom dodekafonije v serialnost in totalno organizacijo) oz. se začne popolnoma na novo, iz »točke nič« (Schnell, 1972). Sicer pa je iz Cvetkovega spisa mogoče razbrati močno odvisnost od Lyotardovega definiranja postmodernizma, saj avtor izpostavlja še konsekvantnejše eliminiranje tradicije in poudarja, da pripada »emotivni komponenti sekundarna vloga« (Cvetko, 1982, 477).

Naslednjic je slovenska muzikologija aktivno razpravljala o vprašanju postmodernizma v okviru mednarodnega kolokvija »Subjekt v postmodernizmu«, ki ga je konec leta 1989 pripravilo Slovensko društvo za estetiko. S svojimi prispevki so sodelovali trije slovenski muzikologi,⁸ ki pa so izpostavili predvsem nebuloznost samega pojma in njegovo nacionalno-geografsko odvisnost.⁹ Še najbolj določne poteze novega obdobja je izrisal Borut Loparnik (Loparnik, 1990),¹⁰ ki je v središče postavil sociološke in kulturološke dejavnike, saj naj bi eklekticizem in skladateljska neavtonomnost prispevala predvsem k večji »komunikativnosti« postmodernistične glasbe. Loparnik je očitno zaznal usodno povezanost informacijske, postindustrijske družbe množic in umetnosti oz. kulture, ki v njej nastaja. Kljub

7 Cvetko našteva »postwebernijanske« oz. glede na njegovo formulo hkrati tudi postmodernistične skladatelje: J. Cage, K. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel, L. Nono, L. Berio, K. Penderecki, V. Globokar. (Zanimivo je, da izpušča dve veliki imeni glasbe po drugi svetovni vojni, P. Bouleza in W. Lutosławskiego.)

8 Nataša Kričevcov zapiše o postmodernistični glasbi: »What makes it postmodern is the use of all the known procedures, means and structures (including those which up to recently were the purpose of shaping) through structural, temporal and spatial dislocation« (Kričevcov, 1990, 128). Gl. še naslednji dve opombi.

9 Andrej Rijavec se natančno zaveda razlik med ameriškim in evropskim (skorajda ekskluzivno nemškimi) pogledom na postmodernizem (Rijavec, 1990).

10 O postmodernizmu razmišlja isti avtor tudi v povezavi s krstno izvedbo Lebičevega vokalno-instrumentalnega scenskega dela (Loparnik, 1989).

temu ostaja pomembno vprašanje, zakaj je v naslovu svojega prispevka v nemščini zapisal termin *Postmodernismus*. Ta je v nemški jezikovni praksi prešel v tekočo rabo, vendar je dosti pogostejša raba substantiviranega pridevnika *die Postmoderne*, ki v prvi vrsti označuje postmoderno epoho, družbo in kulturo, a je sam po sebi dovolj močan, da je izpodrinil oznako *Postmodernismus* tudi pri označevanju umetnostne smeri (Kos, 1995b). To potrjuje tudi nemška muzikološka literatura, ki govori skoraj izključno o glasbi postmoderne. Zato ostaja odprto, ali je Loparnik namerno uporabil manj pogost pojem *Postmodernismus* in s tem poskušal opozoriti na razliko med aktualnim umetnostnim slogom in sodobno družbo ali pa je šlo pri tem samo za dobesedni prevod slovenskega izraza.

Kljub temu da ne gre za tipično muzikološko razmišljanje, velja premisliti še definicijo postmodernizma, kakršno je ponudil Lojze Lebič. Najprej je o novem slogu razmišljal že leta 1983 ob intervjuju za revijo *Nasi razgledi* (Šegula, 1983). Po skladateljevem mnenju je za novi slog značilen stvaren odnos umetnika do poslušalca, želja po čim večji komunikativnosti (hermetizem modernizma se razpira, umetnik »spoštuje« poslušalčeve »želje« in »sposobnosti«) in pluralizem metod in tehnik. Na večjo terminološko zagato Lebič opozori desetletje kasneje, ko postmodernizem sicer zopet poveže s premikom k povednosti in vsebinskosti ter z omajano vero v napredek, vendar jasno pove, da se mu zdi slogovna oznaka pojem, ki ga uporabljalo predvsem kritiki, medtem ko naj bi muzikologija govorila o pluralizmu, skladatelji sami pa o polistilizmu (Lebič, 1994, 61).

Bolj natančno, »oborožena« s tehtnejšo literaturo in primernejšo zgodovinsko distanco, sta o postmodernizmu v zadnjih letih spregovorila Ivan Klemenčič in Leon Stefanija, pri čemer prvi dosledno uporablja termin postmodernizem, drugi pa se mu preišljeno izogiba¹¹ oz. govori raje o glasbi postmoderne. V slovenskem okolju postavlja Klemenčič postmodernizem v osemdeseta leta in kot glavne značilnosti navaja ohlajanje pregretega subjektivizma, odpoved umetniškemu prodiranju v novo in neomejenosti razvoja, upoštevanje dosežkov tradicije, poglobljanje nihilizma, soobstajanje več resnic, historizme, citate in eklekticizem (Klemenčič, 2000, 206). Iz tega je razvidno, da Klemenčič sprejema tako Lyotardovo dikcijo (»ohlajanje subjektivizma«) kot Habermasove očitke o zaviranju razvoja, zato v nekakšnem povezovalnem duhu trdi, da »[z]apletenost postmodernističnega razmerja temelji tako na nasprotju do modernizma kot hkrati na njegovem nadaljevanju,

11 »V pluralističnem 'vračanju človeka' se zdi sodobnost le še ena v vrsti zgodovinskih postaj prevrednotovanja obstoječega. Vprašljivo ji je pripisati predpono 'post' pred *modernizmom*. Še tako kompleksna in za razsrediščeno proklamirana kompozicijska sodobnost ne more temeljiti na drugem kakor na spreminjanju poudarkov med posameznimi oblikotvornimi prvini tonskega stavka, torej na sintaktičnih razlikah, in umeščanju novega v določeno pojmovanje zgodovinskega toka« (Stefanija, 1999, 58).

torej s prikrajšanjem modernistične izkušnje, z vračanjem k staremu tudi predmodernističnemu na višji ravni» (Klemenčič, 2000, 206), v čemer prepoznamo nekaj »ecovskega« duha. V slovenski sodobni glasbi odkriva postmodernistične nastavke v nekaterih delih Alojza Srebotnjaka (*Slovenica, Balade, Nafj*), »očitne spremembe« zazna pri Lojzetu Lebiču, »ki svojo dotedanjo vodilno [modernistično] vlogo širi še z upoštevanjem postmodernistične estetike« (Klemenčič, 2000, 221), za najbolj tipičnega postmodernista pa mu obvelja Marko Mihevc, pri katerem »ne najdemo več temeljnega občutka disharmonije, zvezanega z abstraktnim izrazom«, temveč preplet tonalnosti in atonalnosti in namerne aluzije na simfonične pesnitve Richarda Straussa (Klemenčič, 2000, 219). Vendar se zdita poznejši Lebičev opus in Mihevčeve simfonične pesnitve v precejšnjem razkoraku, vsaj glede na »zapletenost postmodernističnega razmerja« v odnosu do modernizma. Medtem ko Lebič decidirano zagotavlja, da njegov slog nastaja na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja« (Lebič, 2000, 146), pa Mihevc bolj ali manj išče »prebavljive smeri« (Senčar, 1999, 40), pri čemer je veliko bolj indiferenten do modernistične dediščine.

Zastavljen problem, ki se očitno razkriva v posebnem odnosu obeh skladateljev tako do bližnje (modernizem) kot tudi do bolj oddaljene tradicije (pri Lebiču vse od arhetipskih modelov do simfonike 19. stoletja), osvetljuje Leon Stefanija, ko razgrinja glavna kompozicijska vodila skladateljev slovenske instrumentalne glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja (Stefanija, 1999). Smiselno namreč pokaže, da je mogoče ločevati med dvema različnima možnostma »dialoga s preteklostjo« (historični in historicistični), hkrati pa odkriva tudi skladateljske poetike, ki so zavezane principu transhistoricizma, katerega glavne »značilnosti so zvočni vzorci, ki se izmikajo vzporednicam z minulimi ali obstoječimi kompozicijskimi predlogami, čeprav bi jih mogli izslediti v 'estetskem kapitalu' (N. Cook) Nove glasbe« (Stefanija, 2001a, 119). Takšne distinkcije omogočajo boljše razumevanje Mihevčevih in Lebičevih kompozicijskih snovanj: prvi »potuje« okruške glasbene preteklosti, pri čemer naj bi bile v ospredju namere semantiziranja (historicizem) in ne toliko sintaktično osmišljanje preteklih vzorcev (historizem), drugi pa se izmika »zgodovinskim kompozicijskim vzporednicam v imenu določene transhistoricistične estetske povednosti« (Stefanija, 2001a, 125). Stefanija odkriva različne postopke »predruženja minulega«, kar naj bi bila ena izmed značilnosti glasbe v zadnji četrtini 20. stoletja, vendar pa se izmika natančnejšemu slogovnemu poimenovanju in govori v povezavi z najrazličnejšimi kompozicijskimi praksami slovenskih skladateljev iz tega obdobja raje o »obraznosti postmoderne«, kar nas bi lahko napeljalo k misli, da s terminom »postmoderna« pravzaprav označuje kulturo neke zgodovinske epohe, katere legitimni del je seveda tudi glasba.

1.3.2 Poizkusi slogovne določitve glasbenega postmodernizma

Kot smo že spoznali, je nadaljšo znanstveno pot pri razkrivanju značilnosti glasbenega postmodernizma prehodil Hermann Danuser, ki je vmes večkrat korigiral svoje poglede. Danuser se jasno zaveda odvisnosti postmodernizma od njegovega razmerja do modernizma, zato opozarja na dva tipa postmodernizma, med katerima naj v resnici ne bi bilo veliko skupnih točk. Če namreč modernizem razumemo ožje, kot tradicijo poudarjene inovativnosti in zaupanja v estetiko radikalnega napredka, potem za postmodernistična obveljajo vsa eksperimentalna dela, glasbena avantgarda, happening in tudi minimalizem. Eksemplarični postmodernistični umetnik postane pod takimi pogoji John Cage, čigar nastrojenost zoper zahodnoevropsko tradicijo se kaže v njegovem spoznanju, da je bil za glasbeno umetnost smrtonosen Beethovnov vpliv (Cage, 1981), in v prevzemanju vzhodnjaške ideje neintencionalnosti, ki pri Cageu rezultira v vdoru principa naključja tako na raven kompozicijskega kot izvajalskega procesa. Na takšen »avantgardistični« postmodernizem je vplival sinkretizem v ameriški kulturi, newyorška avantgardna scena, spoznanje z jazzom in rockom, zunajevropska glasba in afiniteta do likovne umetnosti (Danuser, 1984, 393). Značilno je še odrekanje modernistični kompleksnosti in s tem povezana izbrisana subjektivnost.

Poseben odnos do subjektivnosti zaznamuje »tradicionalistični« postmodernizem, ki se precej razlikuje od avantgardističnega postmodernizma. O njem govori Danuser v zvezi s širše pojmovanim modernizmom, ki vključuje tako *novo glasbo* kot tudi avantgardna gibanja. V tem primeru postanejo tipični postmodernistični skladatelji W. Rihm, M. Trojahn in G. von Bose, vsi rojeni v petdesetih letih 20. stoletja: ti ne verjamejo več v moč eksperimenta in iskanje novega, izvirnega glasbenega materiala, temveč zopet gojijo zvrsti tradicionalne glasbe, harmonija se ne izmika več konsonancam, zato ker želijo nagovarjati širši krog občinstva; hermetizem modernizma razpirajo v komunikativnost postmodernizma, glavna kategorija pa postane spontanost. Kriza subjektivnosti *nove glasbe* (vse kompozicijske odločitve v serializmu naj bi bile odvisne od konstrukcije in ne od subjekta) naj bi bila tako presežena, saj o glasbenem toku v prvi vrsti odloča predvsem subjekt. Takšno stanje naj bi bilo posledica prve naftne krize (1973/74), ko se je zdelo, da je nemogoče vztrajati pri značilno modernistični tezi, da mora biti umetnost, če želi biti avtentična, nova (Danuser, 1984, 400). Postmodernisti se raje zatekajo k preverjenim kategorijam zvrsti, pri čemer ne gre toliko za restavracijo zgodovinskih oblik kot za razbitje kanona prepovedanega. Estetski, poetični in kompozicijski program (v modernizmu največkrat poudarjeno strukturalistični) ni več v prvem

planu – skladbe lahko občinstvo nagovarjajo tudi same zase. Takšno novo »ekspresivnost« omogoča prav uporaba preteklih vzorcev, ki jih občinstvo že pozna in obvlada.

Danuser jasno opozarja, da med obema tipoma postmodernizma ne kaže iskati mnogo skupnih točk; vendar je iz njegovih naštevanj glavnih značilnosti obeh smeri razvidno, da je mogoče odkriti jasne kontradiktornosti. Te se najbolj jasno razkrivajo pri dveh dilemah: ob vprašanju statusa postmodernistične subjektivnosti in ob vprašanju o heterogenosti oz. homogenosti postmodernistične strukture. Tako smo že spoznali, da je Danuser v zvezi z raziskovanjem citatnih in kolažnih tehnik v postmodernizmu sprva prepričan, da z njimi postmodernistični skladatelji dosegajo značilno heterogenost, kasneje pa ugotavlja, da so iste tehnike uporabljali že modernistični skladatelji, s tem da naj bi v postmodernizmu kljub različnim citatom in kolažu kompozicijska struktura ostala homogena. Podobno je Danuser razpet pri obravnavanju subjektivnosti. Medtem ko avantgardistični postmodernisti subjektivnost dokončno izbrisejo, gradijo tradicionalistični postmodernisti prav na vnovično poudarjeni subjektivnosti.

Morda je Danuser prav prek uzaveščenja takšnih dvojnosti prišel do sklepne, povzemajoče ugotovitve, da je za postmodernizem značilna tako odpoved modernističnemu kanonu prepovedanega kot tudi prevzemanje modernističnih konstrukcij: postmodernizem se distancira od modernizma in v isti sapi ohranja z njim aktiven odnos. Prav takšen ambivalentni odnos bi morda lahko povezovali s tistim, kar Fiedler imenuje »dvojna struktura« in Jencks »dvojno kodiranje«.

Danuser pa se je vendarle dobro zavedal, da obe skrajni pojmovanji postmodernizma – avantgardistično in tradicionalistično – izhajata iz osnovnih filozofskih premis in ideoloških izhodišč J.-F. Lyotarda in J. Habermasa (Danuser, 1997). Danuser se ni poskušal postaviti na nobeno teh strani, temveč ju je želel z raziskovanjem dveh različnih postmodernizmov integrirati.

V tem početju je bil Danuser v Evropi precej osamljen. Predvsem nemška muzikologija je skorajda enoznačno stopila na Habermasovo stran, ki gleda na postmodernizem izrecno negativno, to je kot novo konservativno strujo. To velja predvsem za Helgo de la Motte-Haber, ki, kot smo že lahko spoznali, od srede sedemdesetih let 20. stoletja loči tri »postmodernistične« tokove. Prav v tem času naj bi nekateri zgodnji avantgardisti obrnili hrbet ideji poudarjene inovativnosti in se naslonili na tradicionalno tonalnost, ki je zagotavljala večjo komunikativnost in s tem večji tržni uspeh. Hkrati z njimi so iz obrobja glasbene kulture pričeli izstopati tisti skladatelji, ki že ves čas niso sledili tokovom *nove glasbe* in so ostali zvesti ekspresivnim

gestam (Motte-Haber, 1987, 35). Tretjo smer predstavljajo skladatelji, rojeni po letu 1950, ki se orientirajo po delih pozne romantike. Prav ta zadnja skupina, v katero de la Mottova prišteva iste skladatelje, kot jih našteva Danuser v zvezi s tradicionalističnim postmodernizmom, ji obvelja za tipično postmodernistično. Za dela skladateljev te zadnje skupine naj bi bila značilna ekscesna uporaba ekstremov: skrajni tempi, velike dinamične razlike, razslojena orkestracija. Ti »ekscesi« niso povezani z glasbeno strukturo, kar pomeni, da ne izhajajo iz samega glasbenega stavka, temveč so glavna in edina substanca teh del. »Značilno za postmoderno glasbo je nesorazmerje med predstavitvenimi sredstvi in predstavljenim, ne direktna navezava na sredstva tonalnosti, čeprav se dogaja tudi to« (Motte-Haber, 1987, 37). V neskladju sta torej struktura in površina – kategorijo »vzvišenega« zamenja »histerično«. Postmodernistični skladatelji pretiravajo v ekspresivnosti, saj želijo vzbujati poslušalčeva čustva: gre za lahko prebavljive geste brez pomena (Motte-Haber, 1989, 65). Toda za vso poudarjeno subjektivnostjo in povnanjeno učinkovitostjo se v resnici ne skriva močna subjektivnost, kot bi mogli pričakovati. Resnica je po de la Mottovi prav obratna: »nova subjektivnost« je umetniška fasada (v tej dikciji se jasno odražajo Habermasovi vplivi). Za svojo ekspresivnost morajo postmodernistični skladatelji prevzeti pretekle izrazne modele – dejansko je postmoderna subjekt izgubljen, možna je le še njegova maska, ki zakriva, da v resnici ni več mogoče povedati ničesar, česar tradicionalna glasba ne bi že povedala, in to veliko subtilneje (Motte-Haber, 1987, 38).

S prevzemanjem modelov tradicije postanejo postmodernisti *user friendly* (Motte-Haber, 1987, 38); vendar ima to za posledico izgubo jasnega zavedanja preteklosti in s tem zgodovine: zaradi močne prezenze preteklosti ob prevzemanju historičnih izraznih modelov se namreč izgublja občutek linearnega časa in skupaj z njim ideja napredka. Postmodernisti si prisvojijo preteklost, kot da bi bila sedanost, zato de la Mottova poudarja: »[P]erspektivično skrajšan pogled na moderno [...] se mi zdi značilnost postmoderne, ki zanika pot zgodovine in skuša spremeniti 'bilo je nekoč' z restavracijo do 'vedno bo tako'« (Motte-Haber, 1989, 57). V tej zvezi se tudi ne strinja z Ecovo trditvijo, da je v zgodovini praktično vsako obdobje imelo svojo manieristično, torej postmodernistično fazo. Ločiti je namreč treba med sintagma »naredi iz starega novo« ali »naredi iz novega staro«. Slednje naj bi počel že Max Reger, ki dejansko sploh ni postmodernist moderne, saj je uporabljal moderne metode, katerim je nadel videz starinskosti.

Spoznanja H. de la Motte-Haber nekoliko relativira Siegfried Mauser (Tillman, 2002; Mauser, 1993), ki polemizira z osrednjimi značilnostmi postmodernizma, kakor jih predstavlja avtorica. Tako ugotavlja, da je ekstremna in ekscesna uporaba

sekundarnih glasbenih parametrov značilna že za glasbo Schönberga, predvsem v njegovi fazi svobodne atonalnosti; podobno se je Schönberg v času dodekafonske tehnike že tudi vrnil k tradicionalnim formam in žanrom. Precenjeno se zdi Mauserju tudi povezovanje citatne tehnike s postmodernizmom, saj naj bi imeli s citati opraviti praktično v celotni zgodovini glasbe. Po Mauserju lahko govorimo o »pravem« postmodernizmu šele v trenutku, ko so vse zgornje značilnosti – ekstremizem, tonalni elementi in stare forme – združene v enem delu. To naj bi se dogajalo v kompozicijah W. Rihma.

Mauser poudarja, da za postmodernizem ne zadostuje zgolj uporaba tonalnosti, na kar naletimo pri A. Pärtu ali L. Kupkoviču, kajti zanj niso značilne le restavrativne težnje. Pri definiranju postmodernizma se Mauser opre na Welschevo izpostavljanje prvenstva pluralizma, Jencksovo tezo o dvojnem kodiranju, medtem ko od I. Hassana prevzame določila o fragmentaciji glasbene strukture, ironiji in zabavi. Tako mu za značilne postmodernistične skladatelje obveljajo A. Schnittke, G. Crumb in W. Killmayer.

Podobno kot za Mauserja je širši pogled, očiščen ideoloških vplivov Habermasa ali Lyotarda, značilen za Janna Paslerja. Ob obravnavanju zagat pri uporabi pojma postmodernizem smo že spoznali, da ločuje med tremi vrstami postmodernizmov (Pasler, 1993; 2005). Pasler v postmodernizmu reakcije, ki svojo moč zopet išče v izraznem potencialu, ugleda neokonservativistično strujo. Skladatelji te smeri – W. Rihm, A. Pärt, D. del Tredici, G. Rochberg – se napajajo pri harmonskih strategijah iz 18. in 19. stoletja ter ustreznih tonalnih formah in sintaksi. Značilno je torej ostro zavračanje modernizma, skladatelj pa si želi na svojo stran zopet pridobiti poslušalstvo. Nasprotno postmodernizem odpora na kritičen način pretresa preteklost, predvsem modernistično. Pod lupo se znajdejo tradirani kulturni kodi in mnoge »velike zgodbe«, kot so denimo tonalnost, narativnost, hegemonija zahoda, moška dominantnost. Med skladatelje tovrstne glasbe prišteva Pasler mnoge minimaliste: J. Adamsa, P. Glassa, S. Reicha, M. Nymana in L. Andriessena. Za oba zgornja postmodernizma naj bi bila prezentacija bistveno pomembnejša od reprezentacije (Pasler, 1993, 18): v komunikacijskem modelu je torej pozornost usmerjena na sprejemnika.

Paslerjeva samostojna kategorija je t. i. postmodernizem povezav in interpenetracij; zanj je značilno sopostavljanje eklektičnega materiala iz različnih diskurzov. Skladatelji – Pasler izpostavlja L. Beria in A. Schnittkeja – na ta način včasih postopajo zato, da bi pokazali na možnost anarhične koeksistence, spet drugič želijo s tem postopkom pokazati na vrnitev avtorjeve osebnosti v umetniško delo. Tako na ravni skladatelja kot poslušalca pa je značilno, da je ta tretji tip tesno povezan

z »emancipacijo kraljestva spomina« (Pasler 1993, 19), kar pomeni, da se prek poznanih preteklih tvorb in njihove kolizije ustvarjajo nove narativne vsebine. Prav ta Paslerjeva misel bo postala izredno pomembna v nadaljevanju naše razprave.

Paslerjevi pogledi prihajajo v stik z amerškimi teoretiki, ki odpirajo pogosto povsem drugačen pogled na postmodernizem kot evropski misleci. V prvi vrsti so bolj permissivni, na postmodernizem gledajo pozitivno, hkrati pa ne iščejo nekakšnih univerzalnih določil, temveč se zadovoljujejo s široko razpetimi mrežami značilnosti. Takšna sta pristopa Jonathana D. Kramerja in Jamesa Piperja Clendinninga. Kramer svoja spoznanja združi v šestnajst točk. V postmodernizmu vidi nadaljevanje in prelom z modernizmom, postmodernizem naj bi bil ironičen, ne spoštuje več mej med sedanostjo in preteklostjo, podira bariere med »visokim« in »nizkim«, zavrača strukturno enotnost, prevprašuje ekskluzivnost in elitizem, izogiba se totalizirajočim formam, postmodernistična glasba ni več avtonomna, vsebuje citate iz najrazličnejših glasb, v njeno globoko esenco je vgrajena tehnologija, vključuje kontradikcije, ne verjame binarnim opozicijam, je fragmentirana, zaznamujeta jo pluralizem in eklekticizem, ima različne pomene, ki jih ne postavlja več v partituro, temveč jih išče v poslušalcu (J. D. Kramer, 2002, 16–17). Nekoliko manj izčrpen, a kljub vsemu dovolj širok je Clendinning, ki s postmodernistično glasbo povezuje kompleksnost in kontradikcijo, neurejeno vitalnost, mnogopomenskost, kombinacijo form, različne medije, simbolizem, pomembnejša kot jasnost pa naj bi postala dekoracija, ki nasploh prevzame status samozadostnosti (Clendinning, 2002, 135).

Bolj teoretsko se poskuša bistvu glasbenega postmodernizma približati srbska muzikologinja Mirjana Veselinović-Hofman, ki mrežo značilnosti zamenja z jasno označitvijo postmodernistične skladateljske paradigme. Tako naj bi se postmodernizem v ožjem pomenu vezal na tisto metodologijo komponiranja, ki ne računa z oživitvijo starih slogov, temveč jih izbira iz široke zgodovinske »enciklopedije« ter jih vstavlja v povsem novo delo (Veselinović-Hofman, 2003, 19). Skladatelj torej operira s starimi *vzorci* (Veselinović-Hofman, 2003, 23) – se pravi materialom, ki natančno reprezentira kontekst, iz katerega je bil prevzet – in jih nato postavlja v povsem nove pomenske zveze. Veselinovićeva tak postopek primerja s svobodnim obiskom glasbenega muzeja, ob katerem skladatelji stare eksponate vsakič znova postavljajo v nove tematske sobane.

Iz predstavitve zgornjih teorij glasbenega postmodernizma so razvidne številne skupne točke in tudi mnoga razhajanja med posameznimi avtorji. Zato je smiselno, da osrednje značilnosti, kakor jih izpostavljajo posamezni avtorji, izluščimo in uvrstimo v tabelarno mrežo.

Tabela 4: Tabelarna mreža značilnosti glasbenega postmodernizma.

H. Danuser	H. de la Motte-Haber	U. Dibelius	S. Mauser	T. Schäfer	J. D. Kramer	J. P. Clendinning	J. Pasler
širši krog občinstva	<i>user friendly</i>			ni mej med visokim in nizkim / protielitistično	prevprašuje ekskluzivnost in elitizem		
čas nasprotnosti / heterogenosti					zavrača strukturno enotnost / kontradikcije	kontradikcija / neenotnost	
odpoved racionalnosti							
odpoved kompleksnosti	neskladje med površino in strukturo					kompleksnost	
navezovanje na pretekle sloge in zvrsti	orientirano po pozni romantiki / stari modeli			afirmativni odnos do tradicije			
večjezikovnost			dvojno kodiranje	mnoštvo slogov in jezikov / dvojno kodiranje	različni pomeni	mnogopomenskost	
	uporaba ekstremov						
razbitje kanona prepovedanega, proti napredku; glasbeni material je izčrpan	izguba preteklosti	prelom z idejo napredka					pod vprašajem je vera v napredek
notranjost, privatnost / izbrisana subjektivnost	izguba subjektivnosti (zgolj fasada)	močnejši subjektivni zem			prednost subjekta		ne vidi smrti subjekta
			fragmentacija	fragmentacija glasbenega stavka	fragmentacija		
			ironija		ironija		
			zabava				
pluralizem				pluralnost	pluralizem / eklekticizem	eklekticizem	pluralizem
					pomembna je recepcija		pomembna je prezentacija

Kljub različnim ideološkim in metodološkim izhodiščem teoretikov postmodernizma, ki se kaže predvsem v njihovem razumevanju relacije med modernizmom in postmodernizmom, lahko iz zgornje mreže razberemo dovolj enotnosti v zvezi s posameznimi določili. Redke so ostre diametralnosti ali izolirana določila. Med slednje spada ocena H. de la Motte-Haber, da je za postmodernistično glasbo značilna uporaba ekstremov, Danuserjevo določilo o odpovedi racionalnosti in Mauserjevo izpostavljanje zabavnega momenta. Vendar je slednji določili mogoče razumeti tudi kot izpeljanki iz bolj splošnih značilnosti; tako gre Danuserjevo odpoved racionalnosti gotovo razumeti v ozki zvezi s postmodernistično odpovedjo kompleksnosti, Mauserjeva »zabava« pa je izpeljanka iz postmodernističnega ironičnega elementa.

Jasna nesoglasja so razvidna pri treh določilih, ki se vežejo na vprašanje kompleksnosti, subjektivnosti in enotnosti. Medtem ko H. Danuser izpostavlja postmodernistično odpoved kompleksnosti, ima J. P. Clendinning prav kompleksnost za eno izmed postmodernističnih značilnosti. Iz tega prvega nesoglasja je že razviden tudi njegov vzrok – gre za različen odnos avtorjev do modernizma. Tako Danuser z odpovedjo kompleksnosti meri predvsem na prelom s konstruktivistično in struktural(istič)no zapletenostjo in prepletenostjo modernističnih del, medtem ko Clendinning opozarja, da so postmodernistična dela izredno kompleksna zaradi mnogih kontradiktornosti ter pogostega nebrzdanega eklekticizma. Opraviti imamo torej z dvema različnim kompleksnostma: strukturno in slogovno – prva je v postmodernizmu v resnici žrtvovana, najverjetneje na račun druge.

Bolj zapleteno je dojemanje subjektivnosti. Medtem ko U. Dibelius in T. Schäfer izrecno poudarjata močnejši subjektivizem v postmodernizmu, sta do tega vprašanja bolj zadržana H. Danuser in H. de la Motte-Haber. Danuser sicer govori o zvečanem pomenu privatnosti in notranjosti, predvsem v zvezi s tradicionalističnim postmodernizmom, vendar ob analizi avantgardističnega postmodernizma razglablja tudi o izbrisani subjektivnosti. Danuserjevo neodločnost v tem pogledu je mogoče razložiti s pomočjo teze H. de la Motte-Haber: veliki ekstremiteti, čustvenost in pretiravanje v ekspresivnosti so zgolj fasada resnične subjektivnosti. Ta ni več mogoča, postmodernistični skladatelj jo samo maskira s pomočjo modelov, prevzetih iz preteklosti, v katerih je imel subjekt odločilnejšo besedo. Od tod subjektova ambivalentnost: na videz je zopet v središču, v resnici pa je izgubljen in kot tak zgolj navidezen.

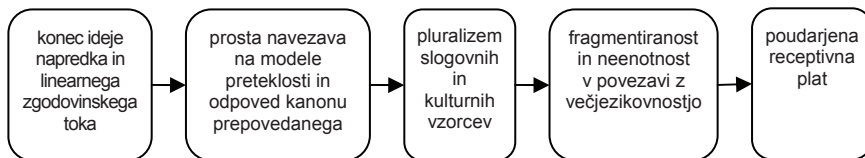
Ob pretresanju Danuserjevih spoznanj smo že lahko ugotovili, da ne obstaja popoln konsenz niti glede tega, ali postmodernizem zavrača ali, nasprotno, poudarja strukturno enotnost. Odgovor na to vprašanje je spet tesno povezan z

dojemanjem modernizma. Tako nekateri raziskovalci že v modernističnih kolažih in diskontinuitetah odkrivajo značilno heterogenost, ki naj bi jo postmodernizem presešel – v Rochbergovih delih Danuser kljub izrazitemu pluralizmu slogov odkriva celoto in organsko povezanost dela (Danuser, 1990b, 88); spet drugi pa enotnost povezujejo z modernizmom in antimodernizmom (J. D. Kramer, 2002, 14), medtem ko naj bi bila za postmodernizem značilna neenotnost (Clendinning, 2002, 135).

Kljub takšnim nasprotjem še vedno ostaja mnogo skupnih določil (gl. osenčena polja v tabeli 4) in to navzlic temu, da mnogi avtorji izhajajo iz različnih ideoloških izhodišč. Tako najdemo konsenz o postmodernističnem odnosu do tradicije, ki se kaže v odpovedi kanonu prepovedanega, prostem navezovanju na pretekle vzorce in s tem nezaupanju v idejo linearnega razvoja in zgodovinskega toka. Avtorji se večinoma strinjajo tudi v tem, da postmodernistična dela preveva pluralizem: tega kaže iskati v prestopanju mej med visokim in nizkim, druženju različnih slogovnih značilnosti in mešanju kulturnih vplivov. Proces modernističnega elitističnega izključevanja je zamenjala nebrzdana strast do vsakršnega vključevanja in združevanja. Prav zaradi takšne pluralnosti postajajo postmodernistična dela večjezikovna – zaradi raznolikega materiala so v njih na delu različni kulturni in »jezikovni« kodi. Pomembno pa je predvsem vprašanje, ali so ta tri določila, o katerih vlada med avtorji popoln konsenz, na kakšen način povezana oz. soodvisna. Denimo, ali spremenjen odnos do zgodovine in tradicije povzroča značilni permissivni postmodernistični pluralizem?

Izkaže se, da je med posameznimi določili in tudi nekaterimi osnovnimi gibali, ki delujejo v postmoderni družbi, mogoče začrtati dovolj trdno vzročno verigo. Nove tehnologije in izumi ter predvsem njihov nenavadni razrast in tempo so *omajali vero v pozitivnost stalnega napredovanja*, kar je hkrati oslabilo idejo zgodovinskeosti. Tako omajano dojemanje linearnega zgodovinskega toka omogoča bolj *sproščen dialog s tradicijo* in s tem prestopanje mej med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo. Ker novo delo v takih pogojih ni več nujno tudi avtentično, saj se je v njem mogoče nasloniti na tradirane vzorce, so postmodernistična dela *pluralistična*: v njih so združene najrazličnejše tradicije skupaj s povsem novimi prvinami. Pluralizem časovne osi – torej druženje sočasnega z nesočasnim – se seli tudi na kulturološko os: različnim vzorcem preteklosti in prihodnosti se pridružijo različni kulturni modeli in ravni. Postmodernistično delo je zaradi vdora različnih vplivov močno *fragmentirano, razkosano in tudi neenotno*. V njem delujejo včasih zelo dispartatni vzorci, zato jih je mogoče razumeti le prek *obvladovanja najrazličnejših kulturnih in umetniških »jezikov« ali kodov*. Vendar množica jezikov ne postavlja

ovir za razumevanje, kot je bilo to še značilno za »čista«, organska, a močno kompleksno strukturirana modernistična dela; pluralnost različnih jezikov omogoča tudi večjo izbiro: vsaj katerega izmed ponujenih kodov namreč lahko razume tudi širši del občinstva, hkrati je z njihovo raznolikostjo nagovorjen bistveno večji delež potencialnih konzumentov kulture. Zaradi take postmodernistične *osredotočenosti na recepcijo* mnogi povezujejo postmodernistična dela z ironijo in zabavo: mej med kulturnim in strogo umetniškim ni več mogoče enoznačno začrtati, kulturno se je razlilo čez celoten družbeni prostor, »velika ločnica« (*great divide*) je ukinjena (Huysen, 1986a, 59).



Skica 2: *Veriga povezanih značilnosti postmodernizma.*

Kljub taki vzročni povezanosti posameznih določil se vendarle postavlja še dodatno vprašanje: ali ne bi bilo mogoče poiskati še nekakšnega »naddoločila«, splošne značilnosti, ki je vzrok vsem drugim? Prav tak premislek nas čaka v nadaljevanju razprave.

2 Problematika semantike glasbe

Veriga povezanih značilnosti postmodernizma s končno poudarjeno receptivno platjo postavlja pred nas možnost, da poiščemo še nadaljnji člen, ki bi lahko obveljal za eno osrednjih značilnosti postmodernistične glasbe. Osnovna teza naše razprave bo tako, da je poudarjena »komunikativnost« postmodernistične glasbe povezana s povečano semantičnostjo in tudi specifičnim načinom, kako takšne povedne »energije« nastajajo. V ta namen je potrebno najprej jasno preučiti splošno problematiko semantike glasbe, prediranje v splošni model pa nam bo omogočilo, da spoznamo tudi specifične postmodernistične funkcioniranja semantike glasbe.

2.1 Epistemološko-metodološka dilema: semantika, semiotika ali semiologija glasbe

Vprašani o tem, *kaj* – če sploh – in *kako* pomeni glasba, sta tesno povezani z odločitvijo, katero splošno teoretsko in raziskovalno metodo, ki odkriva pomenske oz. znakovne enote, lahko povežemo z glasbo. Pri tem se odpirajo najmanj tri možnosti: govorimo lahko o semantiki, semiotiki ali semiologiji glasbe. Pojmi se med sabo ne izključujejo, a hkrati vendarle ne tvorijo presečnih množic, zato sta njihovo pojavljanje v znanstvenem diskurzu in metodološka aplikacija očitno v marsičem odvisna od epistemološkega izhodišča raziskovalcev in njihovega jezika ter znanstvene tradicije nasploh. Vladimir Karbusicky (1986) povezuje semiotiko s problemi označevanja, se pravi, da gre predvsem za vedo o znakih (ime izhaja iz grških oznak za znak *semeion* oz. *seme*); semantika naj bi se ukvarjala s pomenom; semiologija pa je pojem, prevzet po jezikovni teoriji Ferdinanda de Saussura (1997), in je v francosko govorečih deželah pravzaprav sinonim za semiotiko, medtem ko ga je v muzikološki literaturi s svojimi prispevki utrdil predvsem Jean-Jacques Nattiez (1975). Podobno pregledno to problematiko rešuje V. Kofi Agawu, ki priznava, da ga ne zanima toliko, *kaj* skladba pomeni, temveč *kako* pomeni; njegova pozornost torej ne velja semantiki, temveč semiotiki glasbe (Agawu, 1991, 5).

Toda izkaže se, da razlikovanje med obsegom posameznih pojmov vendarle ni tako premočrtno. Še bolj zapleteno je vprašanje, katera od disciplin oz. metodoloških izhodišč je za raziskovanje glasbe najprimernejša, če ne celo edino smiselna.

Jean-Jacques Nattiez izhaja iz tradicije strukturalizma, zato želi svoje raziskovanje glasbe zaznamovati s čisto znanstvenostjo. Takšno pozicijo naj bi mu zagotovila **glasbena semiologija**, ki »opazuje« vse nivoje »totalnega glasbenega dejstva«. Tako holistično raziskovanje glasbe Nattiez razume kot splošno teorijo, ki preučuje tako glasbeni diskurz – glasba ima torej zmožnost oblikovanja pomenskih, morda celo

narativnih struktur – kot tudi diskurz o glasbi (Nattiez, 1990). Seveda pa je treba Nattiezov izraz »semiologija« razumeti v povezavi z lingvističnim izročilom F. de Saussura, zaradi česar bi semiologijo lahko izenačili s semiotiko v nefrankofonskih kulturah. Prav zaradi tega spada Nattiezova semiologija v območje t. i. »trde« semiotike.¹² Vendar kasneje Nattiez pušča nekaj prostora tudi za glasbeno semantiko:

Z namenom simplifikacije in sledeč podobni konvenciji, bomo imenovali »*semantično*« vsako vrsto *zunanje* asociacije z glasbo, *glasbeno semantiko* pa bomo imenovali disciplino, ki se ukvarja z eksplicitnimi verbalizacijami teh asociacij, asociacij, ki (v tekoči izkušnji) pogosto ostanejo na ravni latentnih impresij (Nattiez, 1990, 104).

Glasbena semantika nastopi po Nattiezu torej šele v trenutku verbalizacije glasbenih pomenov, pri sistematizaciji teh asociacij, pri njihovem povezovanju z glasbenim materialom (kako sta povezana označevalec in označeno, kako znak in zunanji interpretanti) pa se vračamo h glasbeni semiologiji. Kljub temu Nattiez semantiko očitno odpravlja kot manj pomembno vedo, predvsem zato, ker se zdi, da se izmika natančni znanstveni sistematiki in empiričnemu metodološkemu ustroju.

V bran **glasbeni semiotiki** se postavlja V. K. Agawu, saj ga zanima sistem funkcioniranja glasbenih znakov – toposov, ki so kljub svoji zunajglasbeni referencialnosti pravzaprav ekskluzivno glasbeni elementi. Referenčne vezi – te naj bi raziskovala semantika – ostajajo zanj drugotnega pomena.

Še bolj kritičen do glasbene semantike je Peter Faltin, ki kot vodilno disciplino pri razkrivanju glasbenih pomenov izpostavlja glasbeno semiotiko. Slednja naj ne bi bila zgolj veda o znakih samih, torej znanost, katere naloge so povezane z urejanjem, tipologiziranjem in prepoznavanjem znakov; semiotika ni le taksonomija znakov, temveč je po Faltinu del spoznavne teorije ali celo fundamentalne filozofije (Faltin, 1985, 22). Pomen znaka, s katerim naj bi se prvenstveno ukvarjala semantika, je po Faltinu pravzaprav težko izolirati od znaka samega: pomen je druga stran znaka, ki je otipljiva materialnost pomena, in tako je v določenih primerih (predvsem pri t. i. estetskih znakih) znak lahko celo identičen s pomenom (Faltin, 1978a, 9). Ker znaki brez pomenov sploh ne obstajajo in ker je ta njihov integralni del, se zdi Faltinu nesmiselno ločevati semiotiko od pomenov; vendar opozarja, da pomena ne smemo enačiti z označevanjem. Prav za glasbo in umetnosti nasploh je značilno, da dobivajo njihovi znaki pomene brez označevalne funkcije, prav ta pa

12 Raymond Monelle razločuje med »trdo« in »mehko« semiotiko; za prvo naj bi bil značilen konsekventno znanstveni pristop v ožjem pomenu besede, torej iskanje empirično preverljivih obrazcev in posledično osrediščenje na fonetiko, »mehka« semiotika, ki se je začela z generativno gramatiko N. Chomskega, pa se je deloma odpovedala eksaktnosti in empiriji (Monelle, 1992, 27).

naj bi bila ključna za semantične raziskave. Faltin torej semantiko tesno povezuje s problemom označevanja in denotativnosti, ki se pri estetskih predmetih pogosto izkaže za problematično, zato je prepričan, da glasbena semantika sploh ne obstaja ali pa predstavlja le del semiotske problematike (Faltin, 1978a, 17). Faltinu se tako semiotika v končni fazi razkriva kot enotnost semantičnih, pragmatičnih in sintaktičnih vidikov (Faltin, 1985, 44) – po C. Morissu vseh lingvističnih dimenzij, ki lahko generirajo pomen (Faltin, 1985, 24).

Faltinovo oženje problemskega območja še radikalneje nadaljujeta Tibor Kneif in Reinhard Schneider. Kneif dvomi tudi o smiselnosti obstoja glasbene semiotike, ne le semantike (Kneif, 1971; 1973a; 1974; 1990). Da bi namreč glasbo lahko preučevali kot semiotski sistem, bi morala le-ta izkazovati znakovne kvalitete, medtem ko je Kneif prepričan, da imajo redki »pravi« glasbeni znaki le periferni pomen. Podobno skeptičen je Schneider, ki v svojem obsežnem delu najprej pregleda številne glasbenosemiotske teorije, jih vse povrsti ovrže in v sklepnem poglavju zaključí, da je semiotika gotovo znanost, toda ne znanost o glasbi (Schneider, 1980, 241). Do tako negativnega zaključka pride Schneider prek spoznanja, da so vse semiotske teorije, ki se ukvarjajo z glasbo, izrasle iz lingvističnih temeljev in zato ob drugem predmetu odpovedo: semiotika naj bi bila torej prvenstveno metoda za raziskovanje jezika, ne glasbe.

Povsem drugačno je izhodišče Vladimirja Karbusického, ki stopa na stran **glasbene semantike**. Karbusický ne raziskuje delovanja glasbe kot urejenega semiotičnega sistema, saj je močno skeptičen do možnosti, da bi glasbo obravnavali kot kompleksen sistem znakov. Le-ta se mu na področju glasbe razkriva le v obliki notnega zapisa, medtem ko je znakovnost glasbe same močno omejena in posledično tudi bistveno drugačna od jezikovne. »Tendenco, po kateri gledamo na elemente glasbene strukture a priori kot na znake, se je utrdila s prevzetjem modelov iz lingvistično orientirane semiotike« (Karbusický, 1990, 1). Prav zaradi takih lingvističnih analogij so se razvile v zvezi z glasbo teze o znakih, ki se ne nanašajo na nič (S. Morawski) – t. i. »asemantični znaki« – oz. nič ne predstavljajo (S. K. Langer) (Karbusický, 1986, 29, 80). V resnici pa bi po Karbusickem glasbeni tok težko razumeli kot verigo znakov ali celo kot en sam superznak,¹³ saj imamo v zvezi z glasbo opraviti predvsem z aktom kazanja, razkazovanja, ki primarno nima znakovnega pomena.

Raziskovalci se v svojih izhodiščih vsaj na videz postavljajo povsem na svoje bregove; J.-J. Nattiez je zapisan glasbeni semiologiji, R. Monelle, V. K. Agawu in

13 Pojem je uvedel J. Mukařovský, ki je sicer bližje resnici, ko poudarja, da imajo formalni glasbeni elementi potencialni semiološki karakter (Karbusický, 1990, 31; Mukařovský, 1978).

P. Faltin glasbeni semiotiki, V. Karbusicky glasbeni semantiki, medtem ko sta T. Kneif in R. Schneider močno zadržana tako do glasbene semiotike (ali semiologije) kot do glasbene semantike. Pri tem je najbolj simptomatično, da Karbusicky in Kneif kljub močno različnim izhodiščem v bran svoji teoriji izpostavljata praktično identičen argument. Karbusicky prvenstvo glasbene semantike utemeljuje na osnovi odsotnosti znakovnosti glasbe, ista ugotovitev pa Kneifa vodi do teze o neobstoju tako glasbene semiotike kot semantike.

Prav zaradi podobnih aporij se zdi nesmiselno vztrajanje pri katerikoli izmed skrajnih pozicij, ki bi ju bilo mogoče izluščiti iz zgoraj predstavljenih izhodišč, in sicer, da cela glasba izkazuje znakovne kvalitete oziroma da takih kvalitet glasba sploh nima in je zaradi tega močno vprašljiv tudi obstoj glasbenih pomenov. Rešitev se morda skriva v priznanju in povezovanju obeh možnosti, njenem harmoniziranju in kontekstualiziranju. Po tej logiki bi bilo mogoče, da del glasbe izkazuje znakovne kvalitete, del pa tudi ne, to pa je morda povezano z različnimi načini funkcioniranja glasbenih pomenov; ali še drugače: glasba se morda zdi v določenem zgodovinskem kontekstu bolj znakovno opredeljena in v drugem spet manj, odvisno pač od različnih historičnih dejavnikov. V nadaljevanju bo treba te misli preveriti.

Taka raznolika »semiotsko-semantična« fundacija glasbe je morebiti povezana z dejstvom, da v kulturni celoti sveta (sinhronično) in v širokem zgodovinskem prerezu (diahronično) kljub gramatični odsotnosti take oznake pravzaprav obstaja več »glasb« (Dahlhaus, 1991, 7–11) oziroma da »glasba ni univerzalni jezik« (Meyer, 1956, 62), to pa zato, ker naj bi obstajala vrsta glasbenih »dialektov«, ki se razlikujejo »od kulture do kulture, od obdobja do obdobja znotraj iste kulture in celo znotraj ene epohe in kulture« (Meyer, 1956, 62). Gotovo je vsaj to, da je velik delež podobnih neskladij v zvezi z glasbenimi pomeni povezan s prenašanjem različnih lingvističnih metod na glasbo – tako semiologija kot semiotika in semantika so seveda najprej lingvistične discipline, z velikim strukturalističnim »pokom« pa so se pričele kot samostojne metode seliti v druge vede, med drugim v muzikologijo. Pri tem je treba biti kljub mnogim vzporednicam, ki so večinoma zgodovinsko-tradicionalno pogojene, zelo previden: glasba in jezik se vendarle razlikujeta. Že T. W. Adorno je modro priostril razmerje med obojima: »Glasba je podobna jeziku. [...] Toda glasba ni jezik. Njena podobnost z jezikom kaže pot v notranjost, toda tudi nejasno« (nav. po Karbusicky, 1986, 171).

O razlikah, analogijah in razmerjih med jezikom in glasbo se je prelilo že veliko črnih, zato bi obravnavala te problematike, kljub temu da ni brez pomena za naše

razpravljanje, zahtevala preobsežen ekskurz.¹⁴ Vsaj za »okus« vendarle morda velja navesti dva avtorja, ki iščeta in vzpostavljata, po njunem, najočitnejše razlike. Tako za Karbusickega glasba uporablja zvoke okolja (npr. posnemanje ptičjega petja), človeških dejavnosti (npr. udarjanje po idiofonih) in človeškega telesa (posnemanje medmetov), medtem ko jezik poleg zvokov iz okolja (onomatopoiije) izrablja skoraj izključno zvočni repertoar našega glasu; konstitutivna funkcija jezika je v prvi meri pragmatična komunikacija, medtem ko gre v primeru glasbe bolj za estetsko igro ali intelektualni konstruktivizem, kajti nenazadnje raste tudi jezikovna gramatika iz potrebe po razumljivi komunikaciji, medtem ko izvira glasbena sintaksa iz praform gibanja, razumevanja zvoka v prostoru in arhetipskih vzorcev, kot sta denimo ponavaljanje in variiranje (Karbusicky, 1989, 17–18).

Peter Faltin problematiko razpira z razločevanjem med ožjim in širšim razumevanjem jezika. Ožja definicija obsega le besedni jezik, pri katerem se pomen nanaša na predmetno ali pojmovno entiteto, glede na širše dojetje pa je jezik lahko sredstvo posredovanja, kar zajema vse, kar lahko dojamemo z našimi čutili. Glasba bi bila lahko jezik le v takem širšem pomenu, saj ni diskurzivna, četudi nekaj sporoča oz. posreduje; prav zaradi tega je podobna jeziku. Bistvena razlika ostaja v *kaj* in *kako* posredujeta oba »jezika«. Faltin našteva:

Diskurzivni jezik posreduje pojme, glasba posreduje glasbene ideje, predstave in misli. Jezik opravlja diskurzivno funkcijo na ta način, da ga razumemo; glasba pa opravlja estetsko funkcijo s tem, da obstaja. Pomeni besed so pojmovni, pomeni glasbenih znakov intencionalni. S sintakso se generirajo novi pomeni tako v jeziku kot tudi v glasbi. V jeziku je sintaksa nujno semantično fundirana, glasbena sintaksa pa ne potrebuje semantične osnove. O pomenu pojmov lahko govorimo, pomena estetskih znakov pa se ne da verbalizirati, opisati ali razložiti. Jezik služi diskurzu in spoznanju sveta; glasba je namenjena poslušanju, želi ugajati. Jezik je naravnani na mišljenje in delovanje; glasba se dotika estetske dimenzije človeka. Jezik prenaša resnično in dobro, umetnosti lepo. Jezik nas zato dela omikane in pametne; ob glasbi pa smo pretreseni in srečni. Besedni jezik je rezultat mišljenja, glasba »oblikujočega duha«. Do diskurzivnih oblik sporočanja se človek obnaša kot inteligentno bitje, v svetu estetskega pa deluje kot živo bitje, kot homo aestheticus (Faltin, 1985, 190).

Izkaže se, da se kljub na prvi pogled neizenačeni ravni obravnave razlik pri Karbusickem tudi Faltin dotika istih področij: materialnosti, funkcije in gramatično-

14 V zvezi s to problematiko velja omeniti slovenski zbornik *Glasba kot jezik? Varia musicologica 3* (Bergamo, 2004).

logičnega povezovanja jezikovnih oz. glasbenih enot. Tako se glasba od jezika za Faltina razlikuje v treh bistvenih točkah: po materialni konstrukciji znaka (ta ni zamejena s »slovarjem«, ampak ima zaradi privatnega karakterja intencionalnih idej neskončno možnosti), svoji funkciji (ne opravlja komunikativne, temveč estetsko funkcijo) in glede na logiko (glasbena sintaksa ni nujno semantično bazirana) (Faltin, 1985, 185–187).

Tudi gornjo dilemo o znakovnosti oz. neznavnosti glasbe je mogoče povezovati prav z razlikami med jezikom in glasbo. Za semiotsko-semantična raziskovanja leži glavna ločnica v tem, da je jezik v celoti znakoven in s tem tudi pomenski, medtem ko je odkrivanje glasbenih znakov in njihovih možnih pomenov bistveno težje. Če ima vsaka beseda – izgovorjena ali napisana – znakovno vrednost in prek te tudi bolj ali manj dogovorno določen pomen, pa je v glasbi težje določevati osrednje ali najmanjše znakovne enote (je to ton, skupina tonov in zvokov, cela skladba?); še bolj zamotano je takim strukturam poiskati pomene, posebej takšne, ki bi bili intersubjektivno določljivi. Izkaže se, da postane v zvezi z glasbo osrednja težava problem označevanja: na kaj se posamezne glasbene tvorbe – morda bi jih lahko imeli za glasbene znake – nanašajo? S tem v zvezi postaja vprašljiva tudi znamenita Saussurova dvopolna koncepcija znaka.

2.2 Glasba kot znakovni sistem

Za začetnika vede o znakih – torej semiotike, oz. s terminom, ki ga je sam izbral, semiologije – velja švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, ki je v delu *Cours de linguistique generale* (v resnici so ga po zapiskih iz predavanj sestavili njegovi učenci) jezikovne enote dojel kot znake. Jezikovni znak je »dvopolno« definiral kot zvezo koncepta in slušne podobe¹⁵ oz. označevalca in označenca (Saussure, 1997, 79–81). Saussure je določil tudi vez med »obema stranema« jezikovnega znaka: ta je v jeziku postavljena skoraj izključno arbitrarno, torej poljubno (izjemo predstavljajo onomatopoije, ki jih Saussure odpravlja na hitro, češ da so v sistemu jezika drugotnega pomena) (Saussure, 1997, 82–83); vendar je tako arbitrarno pogojen jezikovni znak v končno leksiko nekega jezika oz. »jezikovne skupine« sprejet dogovorno in ga ni več mogoče preprosto spreminjati. Na ta način se gradi leksika jezika, ki omogoča intersubjektivno razumevanje in ob izmenjavi z leksiko nekega drugega jezika tudi prevajanje pomenov.

Za našo problematiko je seveda bistveno vprašanje, v kolikšni meri je mogoče Saussurov koncept jezikovnega znaka prenesti na »glasbeni« znak. Kakor nas

15 Izraz »slušna podoba« bi morda kazalo zamenjati z »zvočna podoba«.

opozarja že samo ime, lahko v glasbi nedvomno razpoznamo vrsto slušnih podob, čeprav se zastavlja vprašanje, kako razločiti niz takih podob v toku neke skladbe. Gre za kompleksno dilemo segmentacije glasbenega toka (Monelle, 1992, 59–89), s katero lahko povežemo vprašanje o tem, kateri del neke skladbe lahko obvelja za znak: samo en ton, na določen način povezana in zaokrožena skupina tonov oz. zvočnosti ali morda skladba v celoti (Karbusicky to po Mukašovskem imenuje superznak). Še dosti bolj pereče je vprašanje koncepta oz. označenca glasbenega znaka. Kaj pravzaprav označuje, oziroma še bolj prozaično, kaj pomeni določena zvočnost? Tudi na tej ravni se razkriva, da glasbeni znak – kolikor o njem sploh lahko govorimo – funkcionira bistveno drugače od jezikovnega oziroma da mu je pomen dan na samosvoj način. Če Saussure izpostavlja arbitrarnost jezikovnega znaka, pri čemer je bolj kot poljubnost zveze med označencem in označevalcem pomembna njena konvencionaliziranost in leksična kodificiranost, potem kaj takega za »glasbeni znak« ni mogoče trditi. Bi lahko rekli, da ima neki določen ton ali akord kot nedeljivo povezana skupina tonov (tj. označevalec v obliki slušne podobe) v vsaki skladbi isti pomen, isto označeno, koncept, morda smisel? Zdi se, da v glasbi takšna enoznačnost odpade vsaj na ravni, ki presega ozko slogovno določenost, in da je zato nemogoče sestaviti nekakšen leksikon glasbenih izrazov, ki bi izdajal tudi njihove natančne pomene. Prav iz tega razloga je močno vprašljivo iskanje glasbenih enot, ki bi ustrezale jezikovnim besedam.

2.2.1 Teorija toposov

Kljub temu je v zgodovini razmišljanja o glasbi zelo močno zasidrana ideja iskanja analogij med jezikom in glasbo, ki naj bi dokazale, da je tudi glasba svojevrsten tip »jezika«; v prejšnjem poglavju smo pokazali, da je pravzaprav značilna tudi za najnovejše semiotske raziskave, ki v preučevanje glasbe včasih nereflektirano prevzemajo imanentno lingvistične modele. Podobni poizkusi so pokazali, da v glasbi lahko poiščemo ravnino, ki je sorodna jezikovni sintaksi (gre za načine spajanja posameznih glasbenih enot, segmentov), medtem ko je mnogo težje poiskati glasbeno ustreznico jezikovni »leksiki« (torej nekakšne »besede« z natančno določenim pomenom). Najpomembnejše impulze za taka vzporejanja sta dali v zgodovini gotovo baročni glasbena retorika in teorija afektov, ki sta določenim glasbenim figuram (morda: znakom) pripisovali točno določen pomen oz. zmožnost vzbujanja točno določenih občutkov in čustev. Obe teoriji sta gradili prav na predpostavki, da se glasba obnaša kot jezik in nekatere njene enote kot »besede«.

Za modernejšo izpeljavo teorije afektov in glasbene retorike bi lahko imeli teorijo toposov, ki je zavezana iskanju t. i. *toposov* v glasbenem toku, pravzaprav nekakšnih

glasbenih »besed«. Prvi je v svoje razmišljanje o klasicistični glasbi pojem toposov vpeljal Leonard G. Ratner (1980). Ratner ugotavlja, da so klasicistični skladatelji pisali veliko in v naglici, zato so se bili prisiljeni držati sprejetih in ustaljenih formul. Prav takšna konsistentnost pri komponiranju naj bi razodevala, da je bila glasba »*jezik*, ki so ga razumeli po celi Evropi in delih novega sveta« (Ratner, 1980, xiv). Svoje izpeljevanje Ratner podpira s pomočjo spisov sočasnih avtorjev (predvsem H. Kocha, J. P. Kirnbergerja, D. G. Türka), ki so glasbo postavljali v zvezo z retorično umetnostjo.

Izurjeni skladatelj, spretni pianist in občutljivi poslušalec so obvladali glasbeno retoriko, prav tako kot pismena oseba danes uporablja slovnico jezika. Odlike skladatelja so se kazale v njegovi sposobnosti, da manipulira s svojimi idejami prilagodljivo in prikladno znotraj retoričnega sistema (Ratner, 1980, xiv–xv).

Zelo podobno razmišlja Wye Jamison Allanbrook ob raziskovanju Mozartove glasbe:

[Skladatelji] so posedovali nekaj, kar bi lahko imenovali izrazni slovar, glasbena zbirka nečesa, kar bi se v retorični teoriji imenovalo *topoi* oz. toposi v formalnem diskurzu. Delili so si ga z občinstvom in ga uporabljali (nav. po Agawu, 1991, 33).

Glasbene »besede« naj bi se po Ratnerju skrivale v melodičnem materialu – takšne posamezne melodično karakteristične enote so imele nespremenljive pomene. Šlo naj bi pravzaprav za leksične enote, s pomočjo katerih se je gradil glasbeni diskurz; te enote Ratner imenuje toposi. Poslušalci so v tem času – torej v obdobju glasbenega klasicizma – določene melodične figure oz. glasbeno materialnost povezovali s prav določenimi razpoloženji, držami in podobami. Poznali so jih tudi skladatelji, ki so z njimi gradili »prepričljiv glasbeni diskurz« (Ratner, 1980, 1).

Toposi so se po Ratnerju pojavljali v obliki tipov kot popolnoma samostojno izdelane skladbe (na primer različni plesi in koračnice) ali kot figure, krajši odseki znotraj glasbenih del: slogi (npr. briljantni slog, vojaška in lovska glasba, viharništvo, turška glasba itd.). Razlikovanje med obojim je seveda fleksibilno, saj se je kak tip, denimo na primer ples, lahko pojavil tudi kot krajša slogovna asociacija znotraj daljšega dela, v katerem je mogoče najti še več drugih toposov.

Natančnejše in znanstveno koncizno odkriva delovanje toposov V. Kofi Agawu (1991), ki take enote dojema izrecno znakovno. Agawu sicer prevzema Ratnerjevo idejo toposov, vendar jo poveže z dognanji H. Schenkerja in R. Jakobsona. Mnogo bolj skeptično obravnava tudi vzporednice med jezikom in glasbo, čeprav

ugotavlja, da je za mnoge raziskovalce klasicistične glasbe (C. Rosen, L. G. Ratner, F. Blume) značilno »vztrajno ukvarjanje s temno lingvistično analogijo na vseh ravneh« (Agawu, 1991, 7). Čeprav glasba ni jezik, »saj noben lingvistični akt ne more zamenjati glasbenega« (Agawu, 1999, 146), vseeno priznava smiselnost metaforičnega razumevanja glasbe kot jezika. Tako »jezikovno« razumevanje glasbe naj bi oblikovalo tudi predzgodovino semiotike glasbe, kamor Agawu prišteva dela J. Matthesona, H. Kocha in F. Galeazzija. Sam nadaljuje metaforo o jezikovnosti glasbe s pomočjo prenašanja ključnih pojmov iz Saussurovega jezikoslovja – poleg označenca in označevalca tudi dvojico *langue* (sistem jezika) in *parole* (aktualna govorica), za katero poišče ustreznico v klasicistični glasbi: s prvim pojmom bi lahko zaznamovali klasicistični slog v celoti, z drugim pa posamezne glasbene »izjave« Mozarta, Haydna ali Beethovna. S pomočjo izrazoslovja R. S. Hattena bi torej lahko govorili o slogovni in strateški kompetenci (Hatten, 1994, 29).

Toposi so za Agawuja svojevrstni znaki, čeprav opozarja, da je težko podati enotno definicijo znaka, saj praktično vsako izmed dimenzij glasbenega dela zaznamuje svojevrsten modus signifikacije (Agawu, 1991, 16). Znaki za tempo so tako jezikovni, medtem ko so toposi razumljivi znotraj kulturnega konteksta, ki prepoznava konvencionalne asociacije določenega glasbenega materiala. Agawu se v svojem konceptu glasbenih toposov ne oddaljuje bistveno od Ratnerja, saj so tudi zanj »subjekti glasbenega diskurza«, ki »zagotavljajo okvir za diskusijo različnih tipov in nivojev asociacijske signifikacije v glasbi 18. stoletja« (Agawu, 1991, 19). Gre torej za glasbene tvorbe, ki v določenem kulturnem kontekstu prevzemajo asociacijske, referencialne vezi z zunajglasbeno stvarnostjo in s tem podeljujejo glasbi pomene; so pravzaprav nekakšni kodi, ki jih razumejo tako skladatelji kot poslušalci.

Agawu prevzema Saussurov dvopolni koncept jezikovnega znaka in z njim definira topose kot značilne glasbene znake:

Toposi so glasbeni znaki. Sestojijo iz označevalca (določena dispozicija glasbenih dimenzij) in označenega (konvencionalna slogovna enota, pogosto, a ne vedno referencialnih kvalitet). Označevalci so identificirani kot relacijske enote znotraj dimenzij melodije, harmonije, ritma itn., medtem ko je označeno določeno s konvencionalnimi oznakami, zasnovanimi večinoma na zgodovinisju 18. stoletja (Agawu, 1991, 49).

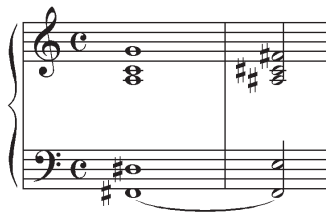
Označevalec toposa je sam sestavljen iz vrste označevalcev (različnih glasbenih parametrov) in tako posebej dinamično relacijo, medtem ko je označenec še bolj izmuzljiv, saj je njegov »status« impliciran v zgodovinsko primerni jezikovni oznaki, ki jo evocira. Označenec toposa je tako pravzaprav njegova jezikovna »nalepka«, ime, ki lahko označuje žanr, kompozicijsko tehniko, ples ali zgodovinsko-lokalno

zamejen slog. Ob taki nestabilnosti označenca se jasno razodeva problem Saussurovega statičnega znakovnega koncepta; toposi namreč dokazujejo, da je en sam označevalec (neko glasbeno strukturo) pravzaprav mogoče povezati z vrsto označencev (»nalepke« se namreč med seboj vendarle lahko nekoliko razlikujejo).

Agawu razumevanje toposov že postavlja na nekoliko višjo raven kot Ratner, še posebej z njihovo kombinacijo z drugim tipom znakov, s t. i. čistimi strukturalnimi znaki, o katerih bo tekla beseda nekoliko kasneje (gl. pogl. 2.2.4). Podobno bolj kompleksno razlaga delovanje in nastanek toposov Raymond Monelle (2000; 2006), ki poudarja pomen njihove konvencionaliziranosti in razkriva bistveni del njihove semantike in referencialnih vezi. Tudi zanj so toposi kompleksni znaki, ki so prek navade in konvencionaliziranosti postali stilizirani. Na ta način so pridobili simbolne kvalitete, katerih »ikonične in indeksalne značilnosti pokriva konvencija in s tem pravilo« (Monelle, 2000, 17). Pot do nastanka toposa je vodila prek ikoničnega ali indeksalnega znaka, ki sta se konvencionalizirala: topos je »glasbeni znak, ki se je razvil iz dobredne imitacije (ikonicizem) ali slogovne reference (indeksalnost) do signifikacije prek asociacije (indeksalnost objekta)« (Monelle 2000, 80), posebej pomembno pa je še, da je konvencionaliziran. Toposi, ki še niso konvencionalizirani (tj. pogosto uporabljeni in kot taki tudi prepoznani) so navadne ikone; takšni so bili pravzaprav vsi toposi ob svojem »začetku«.

Monelle tako loči tri vrste topičnih znakov: ikonični topos, indeksalni topos in samo ikono, ki zaradi odsotnosti konvencionaliziranosti še ni pravi topos. Primer za ikonični topos predstavlja znameniti vzdih (*pianto*); glasbena enota je poskušala na ikoničen način predstaviti vzdih, hlipanje, jok, takšen poltonski zdrs pa je indeksalno zaznamoval žalost in sprožil proces signifikacije. Kot primer za indeksalni topos navaja Monelle sarabando – ta topos ima indeksalne kvalitete, prav tako pa tudi objekt, ki ga zaznamuje, saj s sarabando lahko povezujemo resnost oz. dekoracijo španskega dvora. Povsem drugače je z ikonami, torej še nekonvencionaliziranimi toposi. Primer za to predstavljajo figure (ikone) iz Honeggerjevega simfoničnega stavka *Rugby*, ki jih z značilno športno igro z žogo (objekt signifikacije) povežemo samo zaradi skladateljevega naslova.

Monelle razlaga kot topose tudi vodilne motive iz Wagnerjevega *Nibelungovega prstana*, v katerem najde vse tri tipe (primer še nekonvencionaliziranega toposa, torej »čiste« ikone, naj bi bil motiv Nibelungov, ki izhaja iz ritma zvokov nakoval), še posebej pa ga zanima, kako teče pot signifikacije, kadar se je prvotni pomen toposa že izgubil, s čimer razkriva funkcioniranje toposov in njihove semantike. Takšen primer predstavlja v Wagnerjevi tetralogiji motiv suženjstva:



Notni zgled 1: *Motiv suženjstva iz Wagnerjeve tetralogije Nibelungov prstan.*

Gre pravzaprav za motiv *pianto*, ki naj bi se razvil že davno pred Wagnerjem, in sicer kot ikonični znak vzdih. Toda ikona, transponirana v glasbeno materijo, ni več znak vzdih, temveč sproža indeksalne asociacije, povezane z vzdihom – nesreča, žalost, pesimizem, tožba. Motiv *pianto* se je skozi čas konvencionaliziral in tako je v Wagnerjevem času prvotna ikonična zveza – jok, vzdih – že pozabljena, še vedno pa ima signifikativno moč, ki deluje zaradi indeksalnosti originalne signifikacije, četudi zdaj pozabljene (Monelle, 2000, 66): dobili smo arbitrarni znak, o kakršnih govori Saussure v zvezi z jezikovnimi znaki.

Zelo dvomljivo je, da si sodobni poslušalci priključijo v spomin kot asociacijo »pianto«, resnično jokanje; prav zares, kasnejša predpostavka, da ta figura zaznamuje vzdihovanje, ne jokanja, sugerira, da je njen izvor pozabljen. Zdaj jo slišimo z vso močjo arbitrarnega simbola, ki je v kulturi najmočnejša sila (Monelle, 2000, 73).

Monelle s takšnim definiranjem delovanja toposov vzpostavlja prek iskanja topičnih referencialnih vezi tudi možnosti za glasbeno semantiko. Vendarle pa se nam zastavlja vprašanje, ali je mogoče celoten glasbeni tok zvesti na zaporedje znakov, ki delujejo z močjo arbitrarnega simbola, torej kot nekakšne leksične enote.

Še bolj postaja pri tem pereče vprašanje, kako bi lahko različne »leksične enote« oz. topose, ki nastopajo v istem glasbenem delu, povezali v širšo pomensko strukturo. Kako torej topisi sprožajo povednost glasbenega toka? Vsaj deloma odgovarja na to dilemo R. S. Hatten, ko govori o *tropiranju*. Glasbeni trop, ki je nekakšna vzporednica jezikovni metafori (Hatten, 1994, 162), naj bi nastal na mestu, kjer kolidirata dva različna toposa in sprožata nov, »tretji« pomen. Tropiranje je torej posledica trka ali zlitja dveh »pomenov«, ki se srečata na istem formalnem mestu (Hatten, 2004, 15). Odprta je tudi možnost, da je celotno glasbeno delo prepojeno z istim toposom. Hatten kot primer navaja pastoralne topose v Schubertovi *Sonati v G-duru, D 894*; v tem primeru naj bi imeli opraviti z vodilnim *modusom* dela (Hatten, 2004, 67).

2.2.2 Problem glasbene referencialnosti

Kljub temu da Monelle prek iskanja topičnih zunajglasbenih asociacijskih tvorb odpira možnost za glasbeno semantiko, je v svojem zgodnejšem delu (Monelle, 1992) izrazilo skeptičen do glasbene referencialnosti, torej do možnosti, da bi glasbeni znaki oz. enote nekaj označevale. Glasba zanj ni referencialna, saj v procesu semioze ni mogoče odkriti objektov, na katere naj bi se nanašala – zdi se, kot da Saussurov znakovni model ne zadostuje, ker ostaja nejasno, na kaj se glasbeni označevalci (tonske ali zvočne kombinacije) nanašajo, kaj je torej njihov pomen: »Pomena ne moremo najti v emocijah skladatelja ali izvajalca ali v reakcijah poslušalca, ker te emocije niso prave emocije. Ne moremo ga najti v tkanini glasbe, ker moramo pomen *pripisati glasbi*« (Monelle, 1992, 21).

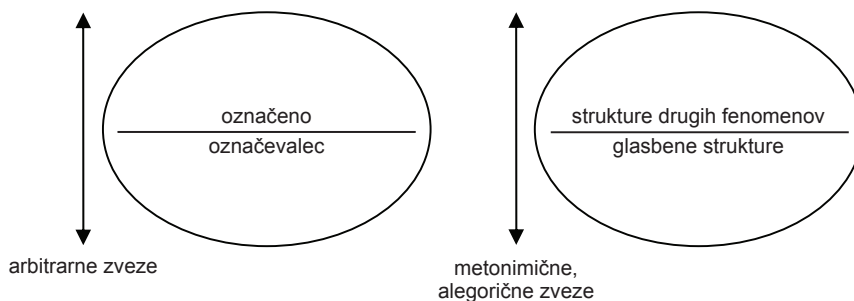
Glasba nima denotativnega pomena, saj »glasbenim terminom ne moremo pripisati 'prvotnega pomena'« (Monelle, 1992, 15). Prave pomene v resnici generira struktura; glasba pridobi pomene šele v relacijah, ne v stvareh samih (denotatih). Tako se glasbeni pomeni ustvarjajo med glasbenimi strukturami samimi (npr. razmerje med motivom in njegovimi izpeljavami) in šele takšne »semiotične strukture reflektirajo semantične strukture« (Monelle, 1992, 326).¹⁶ Teh pa spet ne kaže enačiti z realnimi objekti: »Glasba ne 'pomeni' emocij ali naravnih zvokov, njena narava izvira namreč iz skupnih kvalitete z drugimi strukturami. Brez teh bi ne bila 'čista glasba', temveč preprosto ne-semiotični fenomen, kot zavijanje vetra« (Monelle, 1992, 326).

Iz tega citata je razvidno, da Monelle vendarle ne povečuje zgolj znotrajglasbenih pomenov glasbenih znakov, temveč morajo biti, zato da bi jih lahko razumeli, ti »preprosto človeški«, kot poudarja Greimas. S tem Monelle odpira paradoksko dvojnost: glasba naj bi bila nerefencialna (nima denotativnih pomenov), a hkrati ni avtonomna, saj je treba glasbene pomene poiskati in razložiti v »člove-

16 Glasbeni znak ima sicer predvsem sintaktično obliko, vendar se glasba navzven obnaša kot semantična stran jezika. Do tega zaključka pride Monelle prek aplikacije analize semov Julieta Greimasa. Greimas poimenuje osnovno lingvistično enoto leksem, ki je stilistična konstelacija, odvisna od jezika in pisca, ki grupirata atome pomena – seme. Nekateri semi danega leksema so stalni in invarianti ter tako formirajo semično jedro, okoli katerega se zbirajo semične variable oz. kontekstualni semi, katerih selekcijo opravlja kontekst. Da bi lahko dva leksema tvorila smiselno sintagmo, morata imeti skupnih vsaj nekaj kontekstualnih semov. Nekateri semi lahko zaznamujejo tudi večji del diskurza, gre za klaseme; če pa neki sem definira celotni tekst, govorimo o izotopiji. Pogosti in izraziti klasemi so očitno značilni za literarna besedila, kjer lahko tvorijo metaforične mreže in grebenice; vendar se na podoben način obnaša tudi glasba, kar je najlažje razvidno na ravni motivično-tematskega dela. Z Greimasovo pomočjo Monelle razlaga *Tristana in Izolda*: na začetku uverture k operi je mogoče razbrati dva leksema (dvigajoča se kromatična linija in spuščajoča se kromatična linija), ki ju med seboj povezuje skupni sem – kromatika. Zanj se izkaže, da v celi glasbeni drami prerašča v klasem, saj zaznamuje obsežne odseke celotnega Wagnerjevega dela. Paradoks je v tem, da je neki gramatično-sintaktični element (kromatika) obravnavan semantično (sem, ki omogoča tvorjene leksemov in klasemov). Ponavljanja, repetitije, so značilna za glasbeno sintakso, v jeziku pa bi za take postopke z izjemo pesniške prozodije težko našli vzporednice.

škem« svetu. Takšno aporetično možnost dovoljuje Monellovo dojetanje glasbe kot alegorije; glasbena signifikacija sicer teče svobodno mimo vsake reference ali objekta, toda kot alegorija dialogizira praktično s celotnim univerzumom pomena (Monelle, 1992, 198): »Glasba ne significira družbe. Ne significira literature. In najbolj pomembno – ne significira 'realnosti'. Glasbeni kodi so lastni glasbi, tako kot so drugi kodi lastni ustreznim sferam« (Monelle, 1992, 19).

Glasbena imanenca je torej skrita v glasbi lastnih kodih, vendar lahko različni kodi significirajo drug drugega; med njimi so semiotske zveze, ki generirajo pomene. Tako se izkaže, da lahko glasbene strukture, kljub temu da so brez referenčnih vezi in s tem nerefereencialne, prek alegoričnosti – »[g]lasba je [...] alegorija življenja« (Monelle, 1992, 198) – in metonimičnosti pridejo v stik s celotnim pomenom sveta. To omogočajo podobnosti in zveze med glasbenimi kodi in kodi drugih fenomenov. Toda relacije med temi različnimi kodi niso sinonimne, temveč metonimične in »kulturno urejene« (Monelle, 1992, 198), zato se glasbeni pomeni očitno skrivajo v takšnih »kulturnih zvezah«. Monelle zato povsem upravičeno govori o neavtonomnosti glasbe.



Skica 3: Primerjava med de Saussurovim konceptom jezikovnega znaka ter Monellovo glasbeno nerefereencialnostjo in neavtonomnostjo.

Kljub drugačnemu metodološkemu izhodišču se Monellovemu izpeljevanju močno približujejo pogledi Petra Faltina, četudi je Monelle sprva zavezan strukturalizmu, nato pa odločno stopa na stran dekonstrukcije, medtem ko se Faltin giblje pretežno v območju fenomenoloških raziskav. Faltin si namreč zastavlja vprašanje, katero realnost naj bi sploh zastopale umetniške stvaritve, če jih dojemamo znakovno. Zdi se mu, da je v takih primerih proces označevanja odsoten, kar pa še ne implicira nujno tudi odsotnosti pomena.¹⁷ Problem takih »neoznačujočih« znakov razpirajo predvsem znaki, ki jih uporabljajo umetnosti, zlasti glasbena. Glasbenih znakov ne

¹⁷ Faltin poantirano zaključuje: »Če je semantika edina teorija označevanja, vendarle ni edina teorija pomena« (Faltin, 1978a, 13).

moremo povezati s predmetno realnostjo, saj se zdi, da nimajo »realnih« denotatov, da so torej nerefencialni. Kot središčno se tako postavlja vprašanje, ali sploh lahko obstaja znak brez denotata, na katero Faltin odgovarja s pomočjo teorij J. Mukašovskega, B. Russella in L. Wittgensteina. Za nas je najpomembnejša rešitev, ki je ponuja Faltinov učitelj in eden osrednjih nosilcev češkega strukturalizma, Jan Mukašovský, ki razločuje med komunikativnimi in estetskimi pomeni ter vpeljuje kategorijo »avtonomnega znaka« (Faltin, 1985, 31–32).

Takšni znaki naj ne bi ničesar »sporočali« niti zastopali – pomena jim torej ne določa tuji denotat. Glasba ni nosilec sporočila (kot npr. jezik v jezikovni komunikaciji), temveč sporočilo samo (Faltin, 1972, 204); v tem smislu so znaki umetnosti avtonomni. Še vedno pa ostaja odprto, kaj tem znakom daje pomen. Avtonomni znaki se po Mukašovskem nanašajo na celoto socialnih pojavnosti: »Pomena glasbenega dela, ki ga gledamo kot znak, ne moremo dognati iz entitete, za katero stoji, temveč se izlušči iz soglasij, ki so prek glasbe priklicana članom neke skupine poslušalcev« (Faltin, 1972, 205). V končni fazi se torej tudi Faltinovo stališče, zasnovano na podlagi tez Mukašovskega, močno približuje Monellovi neavtonomnosti in kulturnim zvezam, kar posredno postavlja pod vprašaj izhodiščni premislek o nerefencialnosti glasbe.

Dihotomijam, kakršne odpirata Monellova in Faltinova rešitev, se izogiba Vladimir Karbusický, čeprav je tudi on prepričan, da je glasba nerefencialna, saj ne označuje objektnega sveta. Glasba je nepojmovna, zvočni kompleksi nimajo označevalne funkcije.¹⁸ Vendar pa v procesu »sekundarne semantizacije« lahko pridobi pomene. Glasbenim elementom – »zvočnim realijam« in ne glasbenim znakom – lahko pripišemo pomene v procesu semioze. Gre za proces nastajanja pomenov iz »nepojmovnih energij«.

Glasbene strukture so, čim bolj se ločijo od čiste funkcionalnosti (npr. »uporabe« v obliki signala, himne itd.), estetsko manifestirana, formalno smiselna selekcija zvočnih dogodkov, tonskih vrst in kompleksov, oblik in njihovih povezanosti [...], ponovitev in variacij, v katerih se pojavijo tudi »semantične enklave« (Kneif 1973), nikakor pa ni nujno, da prevladujejo. Lahko jih doživimo znakovno, toda ne moremo zahtevati, da bi smisel »pravilno dešifrirali«, tako kot pri logični komunikaciji; estetsko je smiselno in legitimno, če v isti čisto formalni ali znakovno obogateni tonski kompleks projiciramo povsem »drug smisel« (Karbusický, 1986, 5).

18 Izjema so *onomatopije* oz. »čiste« glasbene ikone, vendar gre tudi v primeru teh za prilagajanje kulturno pogojenim sistemom, kar je najjasneje razvidno iz pogostega obrazca »podobnost = identiteta«, ki je mnogokrat »na delu« v onomatopojah (Karbusický, 1986, 148).

Glasba sama po sebi torej ni znakovna, vendar ji v procesu sprejemanja sprejemnik z aktom recepcije oz. v procesu semioze lahko podeli tudi znakovne vrednosti in s tem določne pomene: v glasbi »[n]i vse po svojem namenu znak; vse pa lahko postane znak« (Karbusicky, 1986, 2). V procesu podeljevanja pomenov primarno asemantični materialnosti glasbe igra ključno vlogo recipient. Ta podeljuje »s svojim repertoarjem predstav, svojim svetovnim nazorom, svojo perspektivo oblikovanja znaka in svojim trenutnim duševnim stanjem« (Karbusicky, 1990, 11) glasbi vsebine. Tako dojetje pa že postavlja pod vprašaj smiselnost rigidne strukturalistične metode, ki jo vsaj deloma implicira Monellov pristop, ali redukcioniistične Faltinove fenomenologije, kajti v ospredje je postavljena aktivnost subjekta, ki močno širi horizonte raziskovanja glasbenih pomenov, ki s tem lahko postanejo tudi zelo nepredvidljivi.

Karbusicky izpostavlja nedoločnost glasbene semantike. Pomeni, ki jih poslušalci pridobijo v procesu semioze, namreč niso nujno »avtentični« (Karbusicky, 1990, 18) oz. identični tistim, ki jih je morda želel v delo položiti avtor. »Pri zaznavanju glasbenega elementa (motiva, teme, zvočnega kompleksa itd.) je območje asociacij mnogo obsežnejše kot pri verbalnem znaku« (Karbusicky, 1986, 81), zaradi česar se podira analogija med glasbo in jezikom, hkrati pa postaja razviden velik pomen recepcije pri iskanju glasbenih pomenov. Osnova glasbeni semantiki je tako predvsem »aktivno poslušanje«, pri katerem poskušamo iz »morja nedoločene semantike glasbe izluščiti pomenske elemente« (Karbusicky, 1986, vii).

Prav ta *nedoločena semantika kvazi indeksalnosti* tvori čar instrumentalnih glasbenih struktur. Seveda jo lahko interpret s približevanjem konkretnega »izraza« napravi semantično realnejšo; toda velika disperzija dešifriranih »pomenov« v recepciji jasno kaže, kako prevladujoča, pravzaprav estetsko plodna je nedoločnost, ker budi produktivno fantazijo. Tudi tam, kjer nastopijo močno ikonični zvoki, se slikovne asociacije recipientov razlikujejo (Karbusicky, 1986, 45).

Glasba je torej primarno asemantična, vendar pa ji aktivni subjekti v procesu semioze podeljujejo najrazličnejše znakovne kvalitete in s tem tudi pomene. Ob takšnem dojetju znakovnosti glasbenega toka se nam jasni tudi načete dileme okrog semantike, semiotike ali semiologije glasbe: glasba v svoji primarni materialnosti ni ne semantična umetnost ne znakovna (torej je ne more obravnavati semiotika); vendar lahko pod specifičnimi pogoji s sekundarno semantizacijo »troši« pomene ter s tem postane semantična umetnost. Prav ti raznoliki »pogoji« se morajo zato premakniti v središče našega prevpraševanja o znakovnosti in povednosti glasbenega toka.

2.2.3 Kulturna pogojenost glasbene referencialnosti

Problem znakovnosti glasbe je očitno treba vpeti v širši kontekst, ki ga določa kopica različnih dejavnikov, zaradi česar postaja enostavna strukturalistična metodologija praktično nemogoča.

Na širjenje problematike nas opozarja že Monelle, ko vzpostavlja vezi med glasbenimi kodi in kodi drugih sfer. Takšne zveze naj bi bile kulturno pogojene, zato raziskovanje glasbenih pomenov takoj pritegne tudi širši kulturološki študij. Monelle poudarja, da so v vsaki kulturi in družbi skrite literarne, ikonografske in druge tradicije, ki jih je mogoče izluščiti tudi iz glasbe: »Glasba nekje globlje indeksalno significira tudi osnovni ritem sodobne zavesti. Še posebej v glasbi nujno odsevajo kulturne časovnosti. Glasbena struktura je v resnici v marsičem odvisna od realizacije časovnosti« (Monelle, 2000, 228).

Pomeni glasbe torej niso dojemljivi preprosto strukturalistično, temveč je nujno upoštevati tudi širše duhovnozgodovinske, kulturne in sociološke vidike, kar ne nazadnje poudarja tudi Faltin, ko prek Mukašovskega odpira široko referencialno polje s celoto socialnih pojavnosti, na katero naj bi se nanašali znaki umetnosti. »Avtonomi« glasbeni znak namreč artikulira socialno in kulturno pogojeno zavest ter različne vidike določene kulture in družbe, kar v spomin priključuje Ecovo tezo o »kulturni enotnosti« (Schneider, 1980, 51–109), ki da podeljuje pomene: pomen ni odvisen samo od denotata, temveč je prav tako rezultat socialno-kulturnega procesa (Faltin, 1973b, 442).

Faltin odkriva glasbene pomene v strukturalnih intencijah, »glasbenih idejah«, ki jih slišimo kot zvočne procese, takšne estetske ideje pa so po svoji kvaliteti v resnici sintaktične ideje (Faltin, 1979, 3). Sintaksa kot postavljanje elementov v zveze je duhovno delo in nima substancialnih kvalitet, temveč je močno odvisna od subjekta in vsakokratnega stanja družbe. Estetski znaki in sintaktične zveze, ki jih gradijo, namreč nimajo vsesplošno sprejetih singularnih pomenov (Faltin, 1985, 60), zato postaja za razumevanje pomenov glasbenih znakov osrednjega pomena proces sprejemanja. Tega lahko v primeru glasbe definiramo kot poslušanje, ki je hkrati proces pripisovanja pomena, s tem da pomen ne nastaja iz dojetanja posameznih tonov, temveč prek kategorij sintakse, ki se razkrivajo kot »pravila« tako skladanja kot poslušanja. Takšne sintaktične kategorije (npr. identiteta, podobnost, različnost, kontrast, nepodobnost)¹⁹ pa so spet močno odvisne od vsakokratne kulture. Gre pravzaprav za vzorce pričakovanja (Faltin, 1977, 5),²⁰ ki so rezultat kompleksne zgodovinske, regionalne, kulturne in psihološke konvencionalizacije.

19 Faltin je do teh kategorij prišel z empirično psihološko raziskavo, ki pomeni temelj praktično vseh njegovih znanstvenih premislekov (Faltin, 1985).

20 Ta pojem bi kazalo vzporejati z Jaušvim horizontom pričakovanja (Jauš, 1992).

Velikega pomena kulture pri določanju pomenov glasbenih znakov se zavedajo tudi raziskovalci toposov, čeravno sami še najbolj vztrajajo pri metaforičnih vzporednicah med jezikom in glasbo, zaradi česar topose včasih tudi izenačujejo z leksičnimi enotami jezika. Tako verjetno ni brez pomena, da se oba vodilna raziskovalca toposov, L. G. Ratner in V. K. Agawu, ukvarjata s klasicistično glasbo in iščeta argumente za svoji teoriji prav v spisih sočasnih, se pravi »klasicističnih« avtorjev. O tesni prepletenosti pomenov toposov s sočasno kulturo priča Ratnerjev poskus kratkega opisa procesa nastajanja toposov:

Iz svojih kontaktov z obredjem, poezijo, dramo, zabavo, plesom, ceremonijami, vojsko, lovom in življenjem nižjih slojev je glasba v zgodnjem 18. stoletju razvila besednjak *karakterističnih figur*, ki so predstavljale bogato zapuščino za klasicistične skladatelje. Nekatere teh figur so povezovali z različnimi občutji in afekti, druge so imele pitoreskni priokus (Ratner, 1980, 9).

Še bolj kot Ratner poudarja kulturno in zgodovinsko odvisnost toposov Agawu (1991). Zanj so toposi glasbene tvorbe, ki v specifično omejenem kulturnem in glasbenem kontekstu prevzemajo asociacijske, referencialne vezi z zunajglasbeno stvarnostjo in tako glasbi podeljujejo pomene. Gre pravzaprav za nekakšne kode, ki jih razumejo tako skladatelji kot poslušalci, vendar ta sposobnost njihovega razumevanja ni naravna, temveč pridobljena z učenjem in bivanjem v določenem zgodovinsko-kulturnem kontekstu. Prav zaradi tega je moč njihovega razumevanja močno omejena in pogojena, za poslušalce iz drugih, »oddaljenih« zgodovinskih okolij morda celo nerazvidna.

Nastavke za kontekstualno pogojeno razumevanje povednosti glasbe bi lahko iskali celo pri Tiborju Kneifu. Kljub značilni semiotski skepsi namreč Kneif v zgodnejšem spisu še ločuje tri vrste znakov, in sicer »pomen«, strukturo in protifiguro (Kneif, 1971). O glasbenem »pomenu« bi po Kneifu lahko govorili ob izraziti označevalni, semantični funkciji, se pravi tedaj, kadar se glasbeni znaki nanašajo na realne predmete zunaj samega znakovnega sistema. Takšna naj bi bila Berliozova *idée fixe* ali vodilni motivi Wagnerjevih glasbenih dram, tonsko posnemanje ptičjega petja ali celo »prenašanje« čustvenih stanj skladatelja v skladbo. Ti znaki naj bi bili v resnici pomensko nezadostni, saj svojo označevalno moč pridobijo iz konvencionalizirane uporabe in so določeni arbitrarno. Prav na tem mestu se Kneif zapleta v zanko, saj pozablja, da je prav arbitrarnost osrednja značilnost jezikovnega znaka in da mu ravno ta podeljuje enoznačno označevalno moč, moč »arbitrarnega simbola, ki je v kulturi najmočnejša sila« (Monelle, 2000, 73). »Pomeni« za

Kneifa predvsem poimenujejo, manj pa nosijo prave pomene – tako se Wagnerjevi vodilni motivi vedno vežejo na izgovorjene besede ali pokazani predmet, kar bi morala biti ob pomenski zadostnosti glasbenih znakov svojevrstna tautologija oz. informacijska redundanca (Kneif, 1990, 136).

Glasbene *strukture* odkriva Kneif v tistih primerih, ko se glasbeni znaki nanašajo drug na drugega in izkazujejo znakovno homogen red (Kneif, 1971, 218). Takšne glasbene strukture so, denimo, simetrije, imitacije, avgmentacije ali rakov postop. Nastanejo s kompozicijskimi tehnikami ali kot arhitektonske tvorbe in se ureničujejo v glasbenih parametrih (tonske višine, ritmične vrednosti itd.). Vendar za razliko od »pomenov« in protifigur strukture niso zgodovinsko pogojene, saj lahko iste strukture srečamo v različnih slogovnih obdobjih; tu Kneif torej prvič jasno izpostavlja zgodovinsko odvisnost. Ta pa zato bolj »usodno« zaznamuje t. i. glasbene *figure*, ki se pomikajo v središče Kneifovega razmišljanja. Razume jih kot »niz zaporednih in/ali simultanih znakov (tonov in sozvočij), ki so značilni za osebni, lokalni ali zgodovinski slog« (Kneif, 1971, 220). Nič ne »pomenijo«, tudi strukturalne vloge nimajo, njihovih funkcij in pomena pa se naučimo s poslušanjem in prek umeščanja v kontekst, kar pomeni, da odločilne besede nima le logika (Kneif, 1971, 220). V tesni povezavi z glasbeno figuro kaže razumeti *protifiguro*: ta se nanjo nanaša, a jo namenoma modificira. Tako, denimo, kot protifigura utečeni avtentični kadenci deluje varljiva kadenca; vendar ta nato sama kmalu postane »redundantna« in dobi vlogo figure, ki jo modificira neka druga protigura – vse figure so torej nastale kot protifigure. Protifigura je zato močno odvisna od zgodovinskega konteksta: »Vso glasbo, kolikor niti nekaj ne pomeni ali ni struktura, lahko razumemo kot kopičenje relativno določljivih stopenj – torej kot figuracijo – odvisnih od slogovno zamejene okolice. Glasbeno mišljenje v figurah se ne razvija v zgodovinskem prostoru brez predpostavk« (Kneif, 1971, 222).

Protifigure torej ne moremo razumeti same na sebi, temveč nujno v povezavi z zgodovinskim »okoljem« ali vsaj »okoljem« neke skladbe (razmerje med figuro in protifiguro lahko namreč odkrivamo že v razvitem motivično-tematskem delu). Pomeni protifigur v glasbi se spreminjajo bistveno hitreje kot slovarske leksične enote jezika in njihov pretekli pomen nam pogosto ostaja neznan, zaradi česar, poudarja Kneif, vanje projiciramo nove pomene. Prav zato »[s]ploš nimamo druge možnosti kot razumeti našo lastno, sodobno glasbo« (Kneif, 1971, 228). Zgodovinska vpetost protifigur nam pogosto stoji na poti, ko želimo razumeti glasbo starejših zgodovinskih okolij. Vendar tudi sodobna glasba pred nas postavlja velike zahteve, najprej zato, ker je težko razumeti kopico novih protifigur, in nato zato, ker naj bi se številni skladatelji druge polovice 20. stoletja (Kneif našteva J. Cagea,

K. Stockhausna, M. Kagla) izrecno odrekli komunikativnim funkcijam svoje primarno na zvočnost orientirane glasbe (Kneif, 1974, 54).

Kneifova semiotska skepsa se začne predvsem v trenutku, ko ugotovi, da najdemo prave znake le na ravni »pomena«, medtem ko strukture in figure niso pravi znaki, saj reprezentirajo sami sebe (Kneif, 1971, 225), kar pa že pomeni, da je znakovnost glasbe močno fragmentarna in diskontinuirana. Glasbeno delo se Kneifu razkriva kot »aglomerat znakovnih otokov in nosilnega artefakta, ki ni znakoven in kot tak stoji na semantično ničti točki« (Kneif, 1973a, 62). Pravi glasbeni znaki so tako osamljene »semantične enklave« (Kneif, 1973a, 62).

Ta trenutek je za naše nadaljnje razmišljanje obrobne pomena vprašanje, ali gre v primeru Kneifovih struktur, figur in protifigur za prave znake ali ne. Mnogo pomembnejše je opozorilo, da lahko zgodovinski in kulturni kontekst močno vplivata na spreminjanje glasbenih pomenov, o čemer posredno ali neposredno govorijo vsi zgoraj omenjeni raziskovalci. Mar ne bi bilo smiselno v tem iskati vzrok za različna dojetanja povednosti glasbe oz. njenih znakovnih kvalitete, kakor smo jih predstavili v tem poglavju? Namreč, ali znakovne in asemantične kvalitete ne spreminjajo svoje dominantnosti tudi glede na zgodovinsko-socialne in splošne duhovnozgodovinske premene, kot to poudarja Karbusicky?²¹

2.2.4 Zunanje in notranje glasbeno nanašanje

V nadaljevanju se velja vprašati, kaj omogoča takšne spremembe v dojetanju znakovnosti oz. povednosti glasbenega toka. Zdi se celo, da je na delu nekakšna »dvo-polnost« glasbene povednosti. To deloma potrjuje Monellovo definiranje glasbe kot neavtonomne, a hkrati vendarle tudi nereferencialne umetnosti. Za Monella dobi glasba pomene v relacijah, ne v stvareh samih, zato se mu kaže kot realizirana abstraktna gramatika (Monelle, 1992, 161). Na ta način Monelle odpira možnost, da se referencialnost vzpostavlja med glasbenimi strukturami samimi, tak »notranji« mehanizem s svojimi imanentnimi kodi pa je potem mogoče primerjati z »življenjskimi« kodi – strukturalizmu zavezani N. Ruwet bi dejal, da se tako razumljeni glasbeni pomen nahaja v homološkem ujemanju med formalno glasbeno strukturo in zunanjo strukturo, ki pripada življenjski izkušnji (Nattiez, 1990, 114).

Mar ne bi v glasbi, kljub nekaterim odločnim negativnim glasovom, torej lahko odkrili celo dva sistema glasbene referencialnosti? Tako nas deloma prepričuje že

21 Karbusicky navaja za zgled kak primer iz Mozartovih *Divertimentov*. V času nastanka so bili to predvsem primerki funkcionalne glasbe, danes pa jih poslušamo kot »lepe«, torej estetsko. Kar je bilo primarno asemantično, je v procesu sodobne semioze postalo simbol socialnega miljeja Mozartovega okolja, morda indeks brezskrbnosti ali celo slika (ikona) dvorne družbe v času rokokoja (Karbusicky, 1986, 276).

primerjava med zgornjim Monellovim modelom in raziskavami predstavnikov teorije toposov, ki iščejo predvsem asociacije med glasbenimi enotami in zunanjimi objekti. Podobno odkrivajo dva sistema še nekateri drugi raziskovalci. John Locke, denimo, odkriva mentalne in zunanje znake (Lidov, 1999, 99), Roman Jakobson ločuje zunanjo in notranjo semiozo, pri čemer naj bi imele v glasbi dominantno vlogo glasbene enote same, ki se najprej nanašajo druga na drugo (v značilnem strukturalističnem duhu Jakobson torej izpostavlja pomen notranje semioze – lahko bi govorili tudi o »notranjem« nanašanju), Wilson Coker pa vzpostavlja razliko med kongeneričnimi (en del skladbe je znak drugega) in ekstrageneričnimi glasbenimi pomeni (Nattiez, 1990, 107–114). Razlikovanje med »notranjim«, imanentnim pomenom glasbe (njenih form, »struktur«) in »zunanjim« pomenom (zmožnost nanašanja na zunajglasbeno resničnost) odkriva tudi Etienne Gilson, ki ločuje med štirimi estetskimi doktrinami, imitacijo, ekspresionizmom, simbolizmom in formalizmom, pri čemer prve tri vključujejo razumevanje glasbe kot imitacijske umetnosti, ki je zmožna referencialnih zvez, formalizem pa priznava zgolj imanentne glasbene pomene (Nattiez, 1990, 107–114). Temu zelo podobna je sistematika Leonarda Meyerja, čigar razdelitev pa je mnogo bolj subtilna (Meyer, 1956, 1). V zgodovini razumevanja glasbe loči štiri skupine: za absolutiste obstaja glasbeni pomen samo v relacijah med glasbenimi elementi; prav tako se za formaliste notranji pomen razkriva le prek »igre form« (npr. E. Hanslick), vendar pa tem priznavajo tudi možnost emocionalnosti; za ekspresioniste leži izraz emocije v glasbi sami, vendar se ga da razložiti s pomočjo nanašanja na zunanji svet; referencialisti pa odkrivajo glasbene pomene le prek nanašanja na zunajglasbeni svet.

Prav zaradi tega gleda Jean-Jacques Nattiez, za razliko od mnogih teoretikov, na glasbeno referencialnost z manj skepse. Zanj je glasbeno delo simbolična forma, se pravi »znak ali zbir znakov, s katerim je povezan neskončen kompleks interpretantov« (Nattiez, 1990, 8). Takšna mreža interpretantov sproža procese nanašanja, prav zato ima glasba »[k]ot simbolično dejstvo [...] potencial, da se *nanaša* na nekaj; ima *referencialne* modalnosti« (Nattiez, 1990, 102). Interpretanti, ki jih vzbuja simbolična forma, se dotikajo vseh treh ravni totalnega glasbenega dejstva. Očitno se tega niso zavedali raziskovalci pomenov v glasbi, saj so izmenično prisegali na nekakšno glasbi imanentno, strukturalistično semantiko, spet drugič pa so prek analogij iskali pomene zunaj glasbe same. Nattiez ne zavrača ne prvega ne drugega ter ugotavlja, da je tako za zgodovino glasbe same kot za raziskovanje njenih pomenov značilno menjavanje med poudarjanjem notranjega in zunanjega referiranja glasbe oz. »zunanjega« in »notranjega« pomena glasbe. Nattiez odpira prostor za sobivanje »notranjega« in »zunanjega« referiranja: »[K]oncept *narave glasbenega pomena* imam samega na sebi za semiološki fenomen do take mere, da

bo v vsaki epohi, kulturi ali teoriji določena večja ali manjša *teža* pripisana glasbenemu notranjemu ali zunanjemu *referiranju*» (Nattiez, 1990, 115). Nattiez izhaja pri svojem razumevanju pomenov glasbe iz ene »izmed semioloških posebnosti glasbe, [ki] je dolžna obstoju *dveh* področij, notranjemu in zunajglasbenemu nanašanju« (Nattiez, 1990, 117). Takšna nestabilnost dveh principov naj bi bila značilna posebnost glasbe.

Po Nattiezu je notranje nanašanje lahko intraglasbeno ali interglasbeno. V primeru prvega gre za vzročno povezavo glasbenih členov, po kateri je sledeči element posledica predhodnega ali pa prvi napoveduje drugega, medtem ko interglasbeno notranje nanašanje vključuje povezovanje določenega glasbenega dela s širšim glasbenim univerzumom, denimo s slogom. Nattiez ločuje tudi več tipov zunanje- ga nanašanja. Prostorsko-časovno nanašanje vzbuja gibajoče se melodično gibanje, podobno tudi dinamika, ki lahko ustvarja občutek prostorsкости. Glasba lahko povzroča tudi gibanje telesa – kinetično nanašanje – ali različna občutja in emocionalna stanja – afekcijsko nanašanje. Vendar Nattiez poudarja, da obeh slednjih principov ne smemo razumeti v duhu nekakšne avtomatistične logike, po kateri bi ta in ta figura vzbujala to in to občutje ali gibanje. Bolj kot za naravne danosti gre namreč za kulturno pogojene konvencije. Izkaže se torej, da v konvencionalnih kodih med glasbenimi označevalci in njihovimi referenti ni naravnih zvez (Nattiez, 1990, 123). Prav zato se lahko pomeni glasbe za različne posameznike s svojskim arzenalom življenjskih izkušenj bistveno razlikujejo. Nattiez zaključuje:

Glasba lahko referira na dva načina – notranje in zunanje. Na ta način predstavlja sopostavitev dveh semioloških sistemov. Za uporabnike glasbe, skladatelje, izvajalce in poslušalce, vse udeležence pri »totalnem glasbenem dejstvu« bo glasbeni material vzpostavil zveze z njihovimi življenjskimi izkušnjami zunanjega sveta. Ti semantični interpretanti se porazdelijo na poietično in estezično, zato mora biti semantična analiza glasbenega dela zmožna dokazati, ali pomen, ki ga je v delo položil skladatelj, razumejo izvajalci in poslušalci – in če je tako, zakaj. Toda igra form glasbenega materiala je sama po sebi semiološki sistem v takšni meri, da funkcionira in se razvija neodvisno od zunanjega pomena, ki ga nosi. [...] V razliki do človeškega jezika si glasbeni diskurz ne prizadeva, da bi nosil konceptualno čista, logično artikulirana sporočila (Nattiez, 1990, 126–127).

Različnost glasbenih znakov odkriva tudi V. K. Agawu; o tem pri razlagi njegove teorije toposov še ni bilo govora. Bistvo njegovega pogleda je povezano s spoznanjem, da poleg topičnih glasbenih znakov obstajajo tudi t. i. »čisti«, strukturalni

znaki. Obe znakovni ravnini Agawu poveže z Jakobsonovim razločevanjem med notranjo in zunanjo semiozo, vendar zavrača vsakršno dihotomijo med obojima – »zunanja in notranja semioza sta linearno povezani, vendar ležita na nasprotnih straneh enega kontinuuma« (Agawu, 1991, 24).

»Čisti«, strukturalni znaki nimajo referencialnih vezi in podeljujejo glasbi sintaktični »občutek«. Agawu razvija Schenkerjevo teorijo, ki jo aplicira na lokalno raven. Za izhodišče vzame paradigmo začetek-sredina-konec: za vsako strukturalno enoto te paradigme namreč obstajajo značilne kompozicijske strategije, ki zaradi konvencionaliziranosti pridobivajo znakovne kvalitete. Agawu poudarja, da so

v klasicističnem obdobju [...] začetki začetki, sredine sredine in konci konci, da obstajajo posebni odnosi do teh povezanih in soodvisnih segmentov sintagmatične verige in da so, kljub temu da si delijo določene značilnosti, v celoti nezamenljivi. Prepoznati te funkcije pomeni paradokсно prepoznati njihovo potencialno izmenljivost, možnost igranja z njimi, njihove preinterpretacije ali dela proti njihovim normativnim predpisom – na kratko: možnost njihove kreativne uporabe (Agawu, 1991, 72).

Se pravi, da v glasbi delujejo znaki dveh vrst: toposi, ki so referencialni in s tem izkazujejo zveze z zunajglasbenim svetom, in strukturalni znaki, ki izhajajo iz paradigme začetek-sredina-konec in so nerefereencialni, svoje »pomene« gradijo z znotrajglasbenim nanašanjem. V glasbi je tako vedno na delu nekakšna dialektika med »referencialno« površino in kontrapunktično-harmonskim, pretežno strukturalnim ozadjem. Vendar Agawu ne vzpostavlja antitetičnega odnosa med obema vrstama znakov oz. semioz, temveč poudarja njuno soodvisnost:

Tako kot opredeljujoči elementi univerzuma toposov vsebujejo aspekte notranje semioze, tako tudi elementi univerzuma strukture vsebujejo aspekte zunanje semioze. Če razložimo: toposi prevzemajo svojo prvotno identiteto znotraj relacijske strukture, v kateri so percipirani kot glasbeno-semiotski objekti. Reference do zgodovinskih slogov ali plesov, na primer, identificirajo le izvor teh gest. Njihova adaptacija v glasbeni kontekst ima tako za posledico, da se v glasbo transformira nekaj, kar ni eksplicitno glasbeno. Toposi tako posebejajo aspekte tako notranje kot zunanje semioze (Agawu, 1991, 133).

Toposi so torej kljub zunajglasbeni referencialnosti pravzaprav ekskluzivno glasbeni elementi, zgrajeni s pomočjo strukturalnih znotrajglasbenih zakonitosti. Glasbeno-semiotski proces tako zaznamuje interakcija med topičnimi in strukturalnimi znaki, ki se Agawuju razkriva v obliki »igre«.

Razločevanju med dvema principoma nanašanja se približuje tudi Vladimir Karbusicky, ki bolje osvetli povezanost med obema načinoma referiranja. Karbusicky izhaja iz delitve nemškega matematika in filozofa Gottloba Fregeja, ki razločuje smisel in pomen. Pomen je povezal s čutno zaznanim predmetom, smisel pa z notranjo sliko, zaznamovano z občutji, ki so subjektivna in s tem zelo različna (Karbusicky, 1990, 4). Karbusicky poudarja, da danes zaradi razvoja jezika oba pojma razumemo prav v obratnem pomenu – smisel se veže na »objektivno« konstrukcijo, pomen pa na zunanjo predmetno realnost. Vendar se obe kategoriji ne obnašata dialektično, kot polarni nasprotji, marveč moramo med njima iskati komplementarnost: gre za dopolnjujoči se entiteti, močno odvisni od avtorjevega semantičnega sistema (gl. pogl. 2.3.1) in intencionalnosti poslušalca. Komplementarnost med smislom in pomenom je namreč značilna tako za ustvarjalni proces kot za percepcijo (Karbusicky, 1990, 9). Zato ni čudno, da je za profesionalne glasbenike značilno analitično poslušanje, torej »*kognitivna prisvojitev prek racia*« (Karbusicky, 1973, 121), medtem ko laiki največkrat zahtevajo verbalno eksplicacijo navideznega »programa« in iščejo emocionalne kvalitete. To še enkrat več potrjuje kontekstualno oz. kulturno pogojenost glasbene semantike. Karbusicky delitvi na pomen in smisel pripisuje daljnosežne možnosti: prav interakcija med obojima bi namreč lahko nadomestila in preseгла Heglovo dialektiko med vsebino in formo – zamenja naj jo dvojnost med strukturo (»smisel«) in funkcijo (»pomen«), vendar ne ujeta v hegeljansko dialektiko, temveč komplementarna in aksiološko nevtralna (Karbusicky, 1973, 33–34).

2.2.5 Mrežni model povednosti glasbe

Spoznanje o tem, da lahko zgodovinski in kulturni kontekst močno vplivata na spreminjanje pomenov glasbe in da obstajata celo dva sistema glasbene referencialnosti (notranja in zunanja), zahteva, da vnovič premislimo sistem funkcioniranja povednosti glasbe. Zavedanje zgodovinske in kulturne pogojenosti glasbene semantike odpira dva možna vidika zgodovinskega spreminjanja povednosti glasbe:

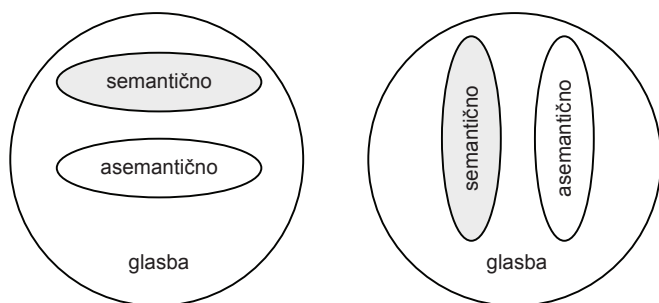
- a. Naše razumevanje glasbe se s časom spreminja: enkrat jo razumemo kot značilno semantično umetnost, drugič ji semantične kvalitete odrekamo. To je mogoče zasledovati v konstantnih premenah metodoloških paradigem. Če je 18. stoletje z retorično teorijo in naukom o afektih vzpostavilo trdne temelje za dojetje povednosti glasbe, pa mnogi raziskovalci v 20. stoletju odkrivajo prav nezadostnost in zgrešenost analogij med jezikom in glasbo, zaradi česar glasbi odrekajo označevalno moč. Nenazadnje je mnoga glasbeno-semiotična oz. glasbeno-semantična neskladja mogoče razložiti z različnimi znanstveno-

metodološkimi perspektivami, ki so se izredno hitro menjavale prav v preteklem stoletju; tako ostaja J.-J. Nattiez zavezan strukturalizmu, R. Monelle se od strukturalizma pomika k postmodernistični dekonstrukciji, P. Faltin uporablja fenomenološko metodo, za V. Karbusickega je značilen antropološki pristop, E. Tarasti (2000) pa v svojih zadnjih delih prestopa med eksistencialiste.

- b. V zgodovinskem toku se spreminja tudi kompozicijski metier, slogovne značilnosti in z njimi vred pomembnost in delež glasbene povednosti. Skladatelji lahko tako v nekem obdobju svoje skladbe koncipirajo kot dela, ki bi jih bilo mogoče tolmačiti povsem znakovno, spet drugič se takemu pristopu odpovedujejo in celo zanikajo možnost glasbene »povednosti« ter vztrajajo pri imanentnosti glasbenih izrazil.

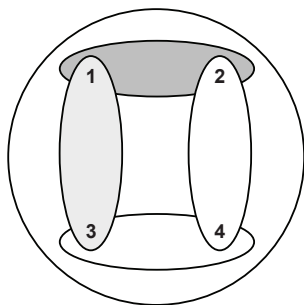
Gre seveda za spremembe na dveh različnih ravneh: v prvi točki zadevajo poslušalca, sprejemnika, našo recepcijo glasbe, v drugi samo glasbeno produkcijo, intencije skladatelja. Tako nas zgodovinsko-kulturni model spreminjajočega se deleža glasbene semantike vodi vsaj do štirih tipičnih semantično-asemantičnih situacij: na ravni recepcije lahko prevladuje semantično dojetje glasbenega toka ali pa se le-to bolj kot ne umika sintaktično-imanentnemu dojetju glasbene materialnosti; podobno lahko skladatelji glasbeni tok oblikujejo v izraziti želji po semantiziranju glasbenih elementov ali pa povsem nevtralnno, z osrediščanjem na glasbeno materijo samo. Iz tega bi bilo mogoče zaključiti, da se delež semantičnosti oz. asemantičnosti glasbe skozi zgodovino in verjetno tudi v različnih kulturah spreminja, ni torej konstanten, nespremenljiv – zato se ga tudi ne da uloviti v enostavno znanstveno paradigmo.

V luči tega dognanja lahko razumemo velika razhajanja v dojetju semantičnosti glasbe med, denimo, predstavniki teorije toposov (Ratner, Agawu) in »semiotskimi skeptiki« (Faltin, Kneif). Prvi se namreč ukvarjajo skoraj izključno s klasicistično glasbo – Ratner sicer izpostavlja, da je topose poznala tudi že baročna glasba, za katero pa naj bi bila značilna dominacija enega samega toposa, medtem ko je šele za klasicizem značilno mešanje in sukcesivnost različnih toposov (Ratner, 1980, 26); Agawu pa svojo teorijo deloma razširja z vključevanjem glasbe 19. stoletja, v kateri naj bi še našli topose, pri čemer postaja njihova konvencionalna asociacija vse bolj megljena, zato toposi preraščajo v simbole (Agawu, 1991, 137). Na drugi strani pa Kneifa zanima predvsem sodobna ustvarjalnost. Povsem možno je tako, da različnih dojetj semantičnosti glasbe ne narekuje samo izbrana znanstvena perspektiva, temveč tudi različnost preiskovanih predmetov: klasicistična in sodobna glasba.



Skica 4: Spreminjajoči se deleži semantičnosti in asemantičnosti glasbe s perspektive glasbene produkcije (levo) in recepcije (desno).

Pri dejanskem poslušanju glasbe pride do križanja obeh perspektiv oz. modelov (gl. skico 5). V takem križanju dveh različnih vidikov (semantičnost vs. asemantičnost) in dveh različnih ravni (produkcija vs. recepcija) se izoblikujejo štiri možne kombinacije. Možno je, da se skladateljeve intencije in poslušalčev pristop (kompetenca) povsem prekrivajo (presečišči 1 in 4 v skici 5), pri čemer lahko glasba obvelja za popolnoma »semantično umetnost« (npr. klasicistična glasba za Ratnerja in Agawuja) ali za značilno »asemantično« (modernizem 20. stoletja za Kneifa); spregledati ne kaže niti variant (presečišči 2 in 3 v skici 5), v katerih si perspektivi producenta in sprejemnika stojita povsem vsaksebi. Če v prvem primeru lahko govorimo o ustreznem razumevanju, pa drugi razkriva delno nekompetenco poslušalca. Najpogostejši so seveda »vmesni« primeri delnega ujemanja oz. neujemanja semantičnih vidikov in ravni (prostor med preseščišči v skici 5).



Skica 5: Križanje semantičnih perspektiv na ravni produkcije in recepcije: senčeni deli predstavljajo »semantične« deleže.

S pomočjo takšnega mrežnega modela, ki razkriva raznolikost križanja avtorjevih in sprejemnikovih perspektiv ter semantično-asemantičnih vidikov, je mogoče razložiti tudi spremenljivost dojemanja glasbe bolj oddaljenih zgodovinskih obdobj.

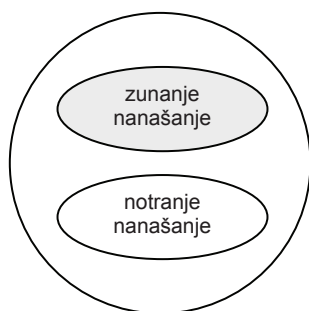
Pomudimo se v tej zvezi na kratko pri klasicistični glasbi Mozarta, Haydna in Beethovna, kakor jo razlagata Ratner in Agawu. Oba zagovarjata razumevanje s pomočjo toposov, kar je izrazito znakoven, semiotski pristop. V ta namen poskušata prek različnih zgodovinskih virov pokazati na utemeljenost asociacijskih povezav med določenimi glasbenimi strukturami in zunajglasbenimi fenomeni. Kako pa lahko, denimo, Mozartovo glasbo razume nekdo, ki mu vse te zveze med obredjem, literaturo, vedenjskimi vzorci in ceremonijam 18. stoletja in glasbenimi strukturami niso znane? Četudi se določenih modelov lahko nauči ob pogostem poslušanju ali ukvarjanju s klasicistično glasbo, mu vseeno ostaja zaprta izvorna pot signifikacije. Ali to pomeni, da tak, manj kompetenten poslušalec ne more estetsko uživati ob poslušanju klasicističnih del, ker jih pravzaprav ne dojema »pravilno«? Danes morda povprečen poslušalec ob, denimo, Mozartovem klavirskem koncertu celo bolj občuduje »asemantične« kvalitete te glasbe – navdušuje ga »pregledna« forma, »tekoč« harmonski stavek, ki vodi v značilni »ležerni allegro«, simetrija in periodična urejenost najmanjših glasbenih enot (dvotaktja, stavki, periode), iz harmonije izpeljana »enostavna« melodika, »prosojna« instrumentacija. V tem primeru lahko govorimo o očitni koliziji različnih vidikov in ravni dojemanja semantičnosti glasbe, pri čemer pa se je težko odločiti, katera izmed kombinacij je »prava« oz. edino sprejemljiva. Gotovo je vsaj to, da mora Mozartova glasba za takšno »asemantično« sprejemanje, ki je morda v primeru klasicistične glasbe res bolj značilno za laičnega poslušalca, vendarle ponuditi kak »asemantični« element in da jo je prav zato mogoče »brati« tako poudarjeno semiotsko kot tudi z izrazitim odklanjanjem iskanja zunajglasbenih, semantičnih povezav.

Glasba kljub bolj ali manj posrečenim »srečanjem« različnih semantičnih vidikov in ravni ostaja zvočno nespremenljiv fenomen. Fizični dražljaj Mozartovega koncerta, ki ga poslušata strokovnjak za topičnost klasicistične glasbe in laik brez poznavanja asociacijskih vezi med klasicističnimi glasbenimi formulami in zunajglasbenimi fenomeni je v resnici enak. To pa pravzaprav potrjuje, da glasba ni enoznačno in primarno semantična, temveč da je njen »semantični« status močno odvisen od »zunanjih«, predvsem kulturno-zgodovinskih dejavnikov, ki bi jih lahko razumeli kot srečanje med semantičnima sistemoma skladatelja in poslušalca (gl. skica 12).

Prav zato bi morda ob dokončnem spoznanju spremenljivosti vidikov in perspektiv dojemanja semantičnosti glasbe lahko govorili tudi o različnih *semantičnih sistemih*. Za Karbusickega se taki semantični sistemi gradijo v specifičnih socialno-ekonomskih in geografskih okoljih, pogojeni pa so še kulturno in etnično (Karbusicky, 1986, 24). Taki sistemi pa niso nastajali v toku zgodovine zgolj spontano, ampak tudi umetno – tako lahko štejemo za značilen zaprt semantični sistem serialno

glasbo s svojimi pravili in vzorci, ki omogočajo pravo »dekodiranje«. V glasbi pa ostaja še cela vrsta drugih takšnih in podobnih, največkrat zgodovinsko pogojenih sistemov, pri čemer se za glasbo 20. stoletja razkriva, da ima skoraj vsako delo svoj sistem, vendar pa ne obstaja nadrejena logika takih sistemov. Z logiko, kakršno smo razvili v tem poglavju, bi lahko semantični sistem definirali kot značilno konstelacijo vidikov in ravni dojetanja semantičnosti oz. asemantičnosti glasbe. Za nadaljnje razpravljanje ponuja Karbusicky še eno pomembno spoznanje, in sicer da lahko skladatelji več različnih semantičnih sistemov izkoriščajo tudi hkrati in jih s tem še dodatno semantizirajo (Karbusicky, 1986, 25).²²

Gornje spoznanje, da lahko Mozartovo glasbo dojemamo enkrat semantično in drugič asemantično, potrjuje že prej izpostavljeno dvojno naravo povednosti glasbe: pri dvojnosti med semantičnim (asociacijske povezave s svetom življenja) in asemantičnim (prvenstvo imanentnih glasbenih zvez) imamo opraviti z razliko med zunanjim in notranjim nanašanjem.



Skica 6: *Semantičnost glasbe v odvisnosti dveh referencialnih sistemov: »zunanjega« in »notranjega«.*

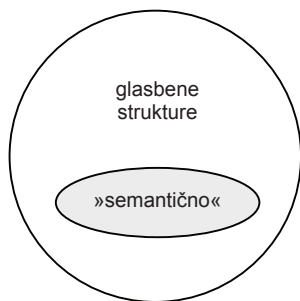
Razlaganje pomenov glasbe s pomočjo dveh sistemov referencialnosti ukinja tudi osrednje metodološke napetosti, povezane z vprašanjem o glasbeni semantiki in/ali semiotiki. Oba sistema namreč pričata o znakovnosti glasbe, le da je pri zunanjem nanašanju lažje razkriti pomene takšnih »zunanjih« glasbenih znakov, medtem ko so »notranji« pomeni močno zavezani glasbeni imanenci in s tem težje dostopni, še posebej glasbenemu laiku (na primer v obliki jezikovne verbalizacije). Tako bi lahko razliko med zunanjim in notranjim glasbenim nanašanjem razumeli ne samo v obliki polarnosti med semantičnim in asemantičnim, temveč tudi kot razmerje med semantičnim in semiotiskim. Zunanje nanašanje je tesno sprepletano s procesom označevanja, medtem ko je pri notranjem nanašanju to bistveno bolj zamegljeno –

²² Karbusicky kot primera navaja politonalnost in kolaž, znotraj katerega lahko v okolju modernistične »atonalne« glasbe dur-molovski okrušek pridobi semantično vrednost kapitalistične preteklosti.

pri prvem se zdijo »pomeni« lažje dosegljivi, drug sistem pa razkriva svojsko znakovnost glasbe, ki se izčrpa predvsem v lastni kombinatoriki.

Seveda moramo biti pri takšnem ločevanju previdni: semantičnost in semiotičnost nekega pojava nista povsem ločeni kvaliteti, kot poudarja že Faltin. Pomeni – z njimi se ukvarja semantika – ne nastajajo brez znakovnosti, ki je predmet semiotike. Iz tega sledi, da je lahko glasba v celoti predmet semiotike, z njeno bolj ali manj izrazito povednostjo – ta je močno odvisna od zgodovinske in kulturne pogojenosti – pa se ukvarja semantika. Ta ugotovitev ni toliko pomembna zato, ker vzpostavlja metodološko razmerje med glasbeno semiotiko in semantiko, temveč bolj zaradi tega, ker jo lahko povežemo z mislijo, da je glasba v celoti sestavljena iz glasbenih struktur (te predstavljajo osnovo za semiotske znake, so »nosilni artefakt«), pri čemer nekatere hitreje in lažje spominjajo tudi na nekatere zunajglasbene strukture. Slednje so lažje opisljive, ker očitno obstaja homologija med izbrano glasbeno strukturo in strukturami drugih realnosti ali življenjskih izkušenj (Lidov, 1981, 196), ki smo jim že podelili imena, jezikovne nalepke. Prav zaradi tega se zdi, da se jih da verbalizirati, poimenovati in jim s tem podeliti povedne kvalitete.

Iz tega razloga bi bilo naše dvopolarne modele grafično boljše začrtati nekoliko drugače. Vsa glasba ima znakovne kvalitete, pri čemer pa je delež njene povednosti močno odvisen od kulturnih in zgodovinskih faktorjev, ki zadevajo tako avtorja dela kot njegovega poslušalca – vsa glasba je torej semiotska, spremenljiv je delež njene semantičnosti (tudi glasbene strukture, ki izkazujejo izrazito semantičnost, so prek znotrajglasbenih povezav oz. referenc povezane z drugimi glasbenimi enotami).



Skica 7: Glasbene strukture lahko v povezavi z različnimi semantičnimi sistemi prevzamejo večji ali manjši delež semantičnih kvalitete.

Neka glasbena tvorba torej ni samo absolutno semantična ali asemantična in ne more imeti zgolj povedne ali zgolj kompozicijsko-tehnične funkcije. Vsaka struktura je v prvi vrsti glasbeno modelirana, je oblikovani glasbeni material, ki pa mu

je mogoče pripisati zdaj bolj in drugič spet manj povednosti, odvisno od semantičnih ravni in vidikov. Razlog za to leži v dvojni naravi glasbenega nanašanja – notranjem in zunanjem referiranju. Tako glasbene enote spletajo vezi med seboj, kar pomeni, da dokončno povednost lahko nosi glasbena sintaksa sama, na drugi strani pa lahko glasbene enote prinašajo asociacijske vezi z zunajglasbenim svetom in postajajo »opisljive« po tej poti. Z zunanjo referencialnostjo pač zaznamujemo tiste glasbene tvorbe, katerih homološka ujemanja z zunanjim svetom se zdijo bolj odkrita in jasna, zaradi česar je omogočena lažja verbalizacija takšnih povezav. Takšna mesta bi lahko imeli za topose ali tudi za »semantične enklave« (T. Kneif) – gre pravzaprav za isti označbi za izrazito povedna, se pravi semantična mesta, le da pripadata različnim znanstvenim paradigmam.

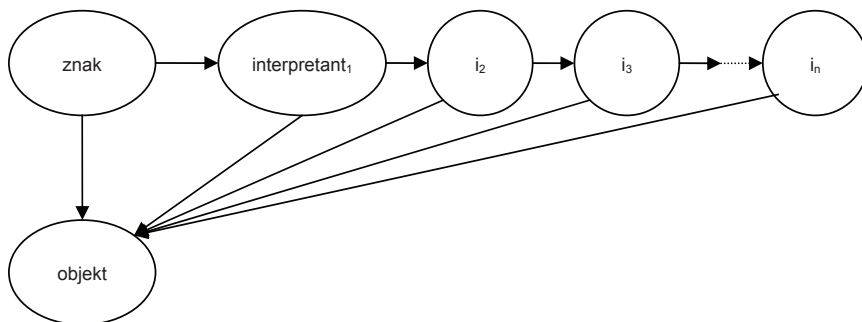
Metodološko-epistemološke razlike v primeru vprašanja glasbene semiotike oz. semantike ne zrcalijo toliko nasprotij med »bojujočimi« se znanstvenimi perspektivami, kolikor so precej bolj verna odslikava dvojne, semiotsko-semantične narave glasbe.

2.3 Glasba v komunikacijskem modelu

Z razločevanjem dveh vidikov in ravni glasbene semantičnosti in poudarjanjem njihove soodvisnosti od kulturnega in zgodovinskega konteksta ter s tem intencionalnosti poslušalca, postaja vse bolj nezadosten Saussurov dvopolni koncept znaka. Spremenljivost semantičnosti namreč vključuje tudi možnost, da je istemu označevalcu pripisana v novem kontekstualnem okolju povsem druga označujoča vrednost. V tem smislu se že J.-J. Nattiez (1990) sprašuje, če je označevalca res mogoče povezati z enim samim označenim. Tak problem predstavlja, denimo, že označevalec »sreča«, za katerega se zdi, da mu je mogoče pripisati več različnih »konceptov« (npr. zadovoljstvo, izpolnitev, sladkost itd.). Prav zato Nattiez v svojo sistematiko namesto statičnega Saussurovega koncepta vpeljuje dinamično definicijo znaka C. S. Pierca:

Znak ali *representamen* je nekaj, kar stoji za nekoga za nekaj v določenem pogledu ali količini. Naslavljanje nekoga, to pomeni: v mislih te osebe se kreira ekvivalentni znak ali morda bolj razviti znak. Znak stoji za nekaj, za svoj *objekt* (nav. po Nattiez, 1990, 6).

Nattiez dodaja, da je Peirceov znak »očitno analogen Saussurovemu 'označevalcu'« (Nattiez, 1990, 7). Označenec sam je v resnici nov znak, njegov objekt pa je pravzaprav samo virtualni objekt. Zato se zdi smiselna predstava o neskončni verigi interpretantov – novih oz. možnih znakov, ki jih vzbuja znak. Takšno je, denimo, zarisal G.-G. Granger:



Skica 8: *Grangerjeva shema verige interpretantov.*

Pomeni, ki jih dajemo posameznemu znaku, torej pravzaprav novi znaki oz. interpretanti, so tesno povezani z našo lastno izkušnjo. »Znak je košček aktualne izkušnje, ki se nanaša na drug košček aktualne izkušnje, ki ostaja na splošno virtualen, eden je znak ali simbol drugega« (Jean Molino, nav. po Nattiez, 1990, 9). To le še dodatno potrjuje, da je treba v znakovni model vključiti še tretji faktor – odnos med označencem in označevalcem je več kot dvoplasten, saj nanj očitno odločilno vpliva tudi kulturni kontekst, ki se definira prek obeh »dajalcev« pomena: tako producenta (na primer skladatelj) znaka kot tudi njegovega sprejemnika (na primer poslušalec).

»Dajanje« pomena Peirce pojmuje kot dinamični proces oblikovanja pomena, kot *semiozo*, v katero so vključeni trije dejavniki: znak, njegov objekt in interpretant (Karusicky, 1986, 11). Če lahko Peirceov znak izenačimo s Saussorovim označevalcem, potem bi bilo morda mogoče objekt povezovati s producentovim označnim (»koncept«, ki ga je šifriral avtor), interpretanta pa razumeti kot označeno na ravni sprejemnika (»koncept«, ki ga v delu ugleda). Dvopolni model se tako razširja s tretjo enoto, ki bistveno definira proces označevanja – gre za kulturno pogojevnost, ki določa vsakokratne objekte in interpretante. Enačbo semioze, pri kateri je A znak, B objekt in C interpretant, bi lahko zapisali kot: »A pomeni B spričo C« (Monelle, 1992, 194). V procesu semioze lahko tako po Peircu glede na odnos do objekta nastajajo trije tipi znakov: ikone (»slikovna« podobnost z objektom), indeksi (kažejo na simptome objekta) in simboli (zastopajo prek konvencije), ločiti pa je mogoče še različne tipe glede na kvaliteto znakov samih (*qualisign*, *sinsign*, *legisign*) in glede na objekt²³ (*rheme*, *dicisign*, *argument*) (Monelle, 1992, 194–199). Prav s pomočjo Pierceove teorije znakov Monelle natančno določa znakovni tip glasbenega dela, partiture in glasbene izvedbe:

23 Karusicky razume zadnji tip klasifikacije v odnosu do interpretanta (Karusicky, 1986, 41).

Glasbeno delo je v svoji najbolj tipični formi rhematični indeksalni legisign; aktualna izvedba ali kopija partiture je rhematični indeksalni sinsign. [...] V njeni [glasbeni] teksturi [pa] lahko najdemo qualiznake teme, ritma, harmonije, sloga in evokacije, ki lahko funkcionirajo ikonsko ali simbolično (Monelle, 1992, 219).

Peirce sam je glasbi pripisal predvsem ikonske zmožnosti (Karbusicky, 1986, 60), pri čemer ni jasno, ali res misli zgolj na sposobnosti glasbenih odslikav ali pa vključuje v ikonsko razmerje tudi identiteto med občutji poslušalca in skladatelja. Peirce tako že sam nakazuje problem, ki ga še ne zna razrešiti; v primeru druge možnosti bi bilo namreč bolj kot o ikonskem razmerju možno govoriti o indeksalnosti. Podobno kot Peirce postavlja glasbo v področje ikoničnega tudi Charles Moriss (Karbusicky, 1986, 18). Zanj je vsako umetniško delo znakovna struktura, ki riše objekte in stanja (spet v resnici indeks) ikonično; vendar očitno zaznava umetniško nerefencialnost, saj naj bi si umetnost izmišljala znake brez denotatov. Moriss se torej zapleta v konstrukte, o katerih smo že govorili v prejšnjih poglavjih in verjetno izhajajo iz poskusov presajanja jezikovne semiotike na nejezikovne umetnostne veje. V resnici je glasba bolj kot ne ikonsko omejena – v njej le redko srečamo prave ikone (takšno je lahko, denimo, posnemanje petja kukavice, žuborenja vode, premikanja vlaka pri A. Honeggerju) – a to še ne pomeni, da ne more biti semantična.

Tudi Karbusicky prevzema Peirceovo sistematiko, kot osrednja znakovna kvaliteta, ki nastopa v glasbi, pa se mu razkriva indeksalnost. Najznačilnejša pojava indeksalnosti naj bi zaznamovala že človeški govor – njegova intonacija in barva, ki »delujeta *sinergično* (tako da takoj prenašata določeno stanje) in *simpatetično* (tako da takoj priključeta soprizadetost in evocirata ustrezno stanje)« (Karbusicky, 1986, 61). Obe indeksalni kvaliteti, ki »barvata« človeški jezik in se razkrivata v vzdihih, vzklikih, stokanju in medmetih, predstavljata pravzaprav relikte glasbenega v prajeziku, kar vodi Karbusickega do prepričanja, da so »[g]ibanje, intonacija in barva glasu [...] sredstva za glasbeno semantizacijo« (Karbusicky, 1986, 63). »Glavni semantični akcent« glasbe torej »leži v *nedoločeni indeksalnosti*, v stiliziranih analogijah z afekti« (Karbusicky, 1990, 11).

Karbusicky pa, kakor smo že spoznali, v zvezi s semantiko glasbe posebno odločilno vlogo namenja poslušalčevi intencionalnosti in njeni vpetosti v zgodovinsko in kulturno okolje, zaradi česar se zdi, da bi bilo znak bolj kot statično entiteto smiselno razumeti v obliki dinamičnega modela, ki je prek verige interpretantov odprt za spremenljivost. Semioza – za Karbusickega tudi sekundarna semantizacija – razpira semiotski »trikotnik« in ga v obliki tričlene verige prestavlja v območje komunikacijske sheme.

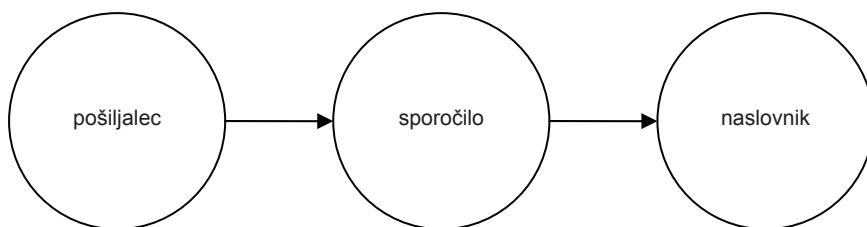
2.3.1 Komunikacijski model

Pomen ni le preprosto šifriran v umetniškem delu, temveč je odvisen od različnih dejavnikov, pri čemer igra odločilno vlogo vpliv okolja – zgodovinski, socialni, estetski. Sledi slednjega je mogoče najti v vseh aktivnih akterjih glasbenega življenja – skladateljih, izvajalcih, poslušalcih, torej morda v vseh členih glasbene komunikacije. Raziskovalci glasbene semiotike oz. semantike so že razkrili take odvisnosti, vendar ponavadi postavljajo v središče samo eno izmed enot v komunikacijskem procesu, s katero naj bi bil povezan »pravi« pomen glasbenih del in v kateri se najbolj poudarjeno kažejo vplivi okolja.

Tako po J.-J. Nattiezu (1975), ki poskuša celo odmisлити zunanje dejavnike, za analitično razumevanje niso odločilne skladateljeve intencije ali naključnost našega poslušanja. Poleg dela umetnika in izkušnje poslušalca, ki sta že sami po sebi različni aktivnosti, na kar je opozoril že Paul Valéry (Monelle, 1992, 91), obstaja še tretja instanca – v navezovanju na model Jeana Molinoja jo Nattiez poimenuje *nevtralni nivo*. Tega moramo analizirati, kolikor ne želimo v ospredje našega razumevanja postavljati lastne kulture, lastne izkušnje ali morda intencij skladatelja. Nattiez sprva govori v zvezi z nevtralno ravnino o delu (*oeuvre*), kasneje pa o materialni sledi – v središču pozornosti se torej znajde glasbeno delo samo, oziroma še bolj zožano, partitura kot fizični dokaz skladateljeve aktivnosti.

Na drugo stran se postavlja Peter Faltin, ki postavlja v središče proces sprejemanja glasbenega dela. Tega definira kot poslušanje, ki ga ne kaže razumeti kot posredovanje med skladateljem in poslušalcem, temveč se odvija na nivoju med glasbo in poslušalcem. Proces sprejemanja je tako hkrati proces dajanja pomena; za Faltina se zato glasbeni pomeni ustvarjajo na »desni« strani Nattiezovi nevtralne ravnine oz. glasbenega sporočila samega (gl. skica 11). Spet drugače je mogoče razumeti prizadevanja mnogih »pozitivistov«, ki prisegajo, da je treba v delu razkriti pomene, ki jih je vanj položil avtor, »saj je po vzročno-deterministični logiki proizvajalec prvi in najbližji vzrok, s katerim je treba razlagati posledico – proizvod« (Dolinar, 1978, 43–44).

Različne optike tako posredno razkrivajo, da je mogoče pomene glasbe iskati na treh nivojih, ki bi jih lahko povezali v klasično komunikacijsko verigo, po kateri potuje sporočilo od pošiljatelja k naslovniku in jo je zarisal Roman Jakobson (Jakobson, 1996, 153):



Skica 9: Jakobsonova komunikacijska shema.²⁴

Takšen model postavlja vse tri faktorje – pošiljalca, sporočilo in naslovnika oz. temu ustrezno skladatelja, glasbeno delo in poslušalca – v soodvisnostna razmerja. Jasno je, da je v menjavanju poudarkov med Nattiezovim nevtralnimi nivojem (sporočilo), Faltinovim procesom sprejemanja in pozitivistično osrediščenostjo na avtorja samega mogoče razbrati odvisnost od različnih metodoloških paradig, ki so določene s svojimi zgodovinskimi danostmi, zaradi česar so pravzaprav podložne podobnim spremembam kot semantičnost glasbe.

Zanimivo je, da je v svojem kasnejšem delu Nattiez omilil radikalne postavke iz *Fon-dements d'une sémiologie de la musique*, svojo teorijo pa gradi na ideji tripartitnosti,²⁵ ki ni daleč od Jakobsonovega komunikacijskega modela:

Glasbeno delo ni zgolj tisto, kar smo navajeni označevati kot »tekst«, ni zgolj v celoti zgrajeno iz »struktur«. [...] Prav tako je sestavljeno iz procedur, iz katerih je nastalo (akti kompozicije), in procedur, ki jih vzbuja: aktov interpretacije in percepcije (Nattiez, 1990, ix).

Te tri ravnine – *poietična* zaznamuje akte ustvarjanja umetniškega dela, *nevtralna* oz. *immanentna* je ravnina dela samega, *estezična* pa vključuje aktivnosti sprejemnikov – skupaj sestavljajo »totalno glasbeno dejstvo«. Če hočemo raziskovati delovanje umetniškega dela, potem moramo opazovati vse tri nivoje. Toda v tradicionalno komunikacijsko shemo producent → sporočilo → naslovnik (gl. skica 9) vnese Nattiez majhno korekcijo, ki v temelju zamaje komunikacijsko teorijo:

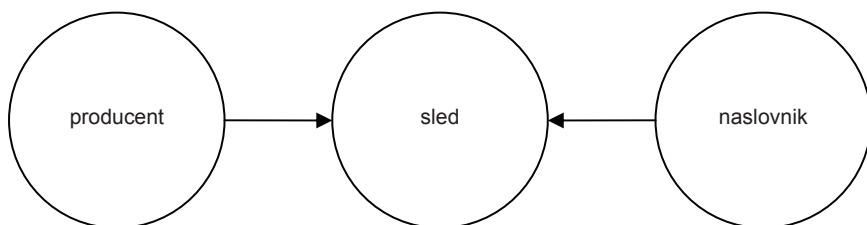
Pomen ni nekakšna producentova pošiljka sporočila, ki bi ga lahko »naslovnik« takoj dekodiral. Pomen je bolj *konstrukcijska* določitev

²⁴ Prevajalka Zoja Skušek namesto »naslovnik« uporablja izraz »naslovljenec«.

²⁵ Tripartitnost predstavlja Nattiezu izhodišče tudi pri iskanju koncepta glasbe in koncepta glasbenega dela. Imanentni nivo – torej zvok sam – ni dovolj za določitev minimalnosti glasbenega dejstva. Pri določanju, kaj je glasba, igrata pomembno vlogo tako skladatelj, ki se v svojem poietičnem procesu odloča, kaj loči glasbeno od neglasbenega, kot tudi kasnejše recepcijske (estezične) odločitve poslušalcev, ki so seveda bolj konvencionalne in bolj kulturno-estetsko pogojene. Pri konceptu glasbenega dela pa Nattiez razreši dileme med fizičnim obstojem glasbenega dela in njegovim modusom bivanja: »Fizični modus obstoja dela je potem razdeljen med partituro in izvedbo. Ontološki modus bivanja dela pa je postavljen v območje čiste intencionalnosti, nad partituro, vendar dostop zagotavlja in omogoča partitura« (Nattiez, 1990, 82).

mreže interpretantov določeni *formi*. [...] Določitev da producent [...] ali »naslovnik« ali oba: producent in »naslovnik(i)«, vendar ni zagotovila, da bo mreža interpretantov enaka za vsako osebo, ki se bo udeležila procesa (Nattiez, 1990, 11).

Pomen sporočila ne potuje intaktno do naslovnika, temveč se mu slednji bliža s svoje strani. Komunikacijska shema se grafično spremeni le v smeri ene puščice:

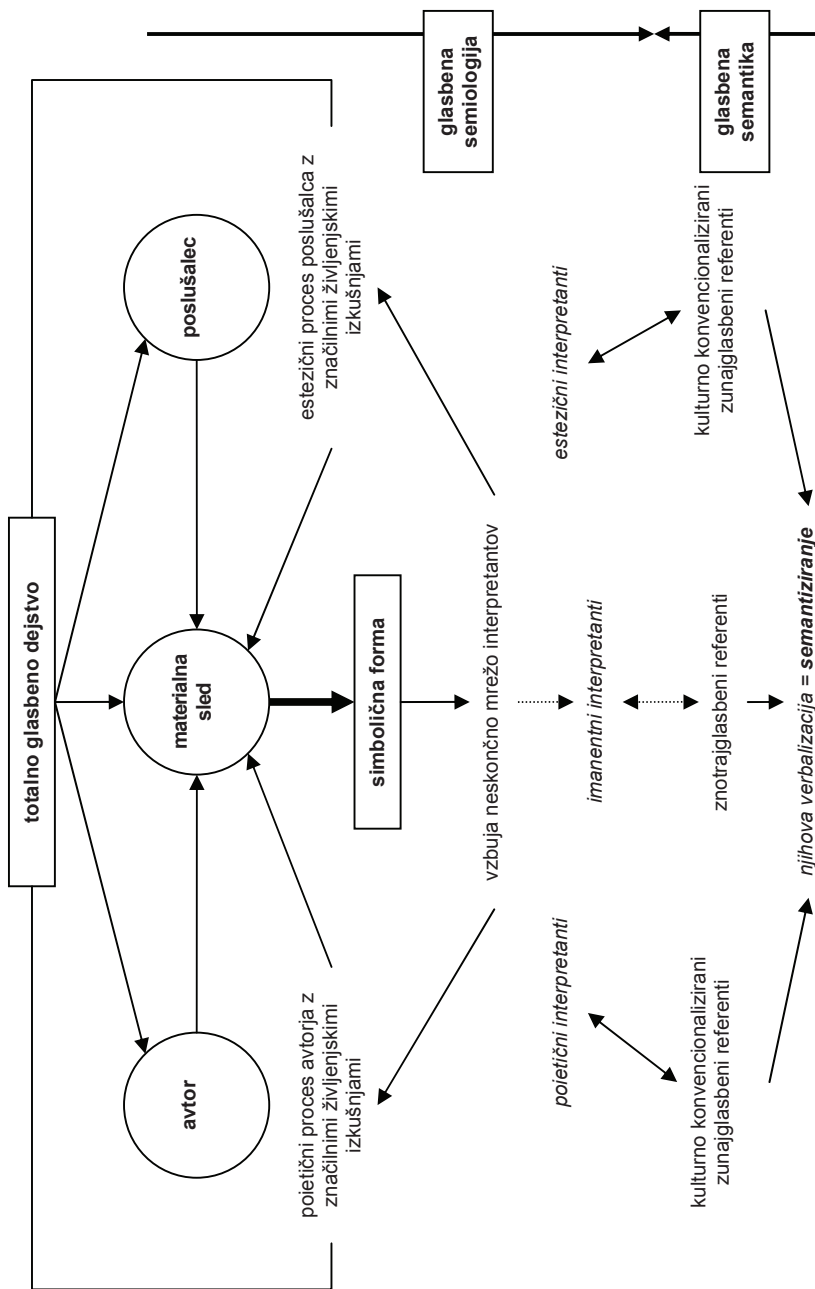


Skica 10: Nattiezova modifikacija Jakobsonove komunikacijske sheme.

Ta sprememba je odločilna: materialna sled je rezultat poietičnega procesa, hkrati pa predstavlja tudi izhodiščno točko vsakega estezičnega procesa, pri čemer se poietični in estezični proces ne ujemata nujno. Smisel, ki ga je položil v delo avtor, ni nujno identičen pomenu, ki ga v recepciji delu pripiše sprejemnik: gre za dve ločeni aktivnosti. Nattiez postavlja za primer serialne skladbe, pri katerih poslušalec v recepcijskem procesu praktično ne more zaslutiti celotne serialne strukture, torej vseh prvih poietičnega procesa – te so lahko za poslušanje takšne skladbe celo nepomembne (Nattiez, 1990, 17). Umetniška dela »vzbujajo neskončno vrsto interpretantov [...] in nikoli jih ne moremo reducirati na en, nedvoumen pomen« (Nattiez, 1990, 235). Nattiezov kompleksni model (gl. skica 11) samo še potrjuje našo idejo o križanju semantičnih sistemov in sovpadanju različnih vidikov in ravni glasbene semantike.²⁶

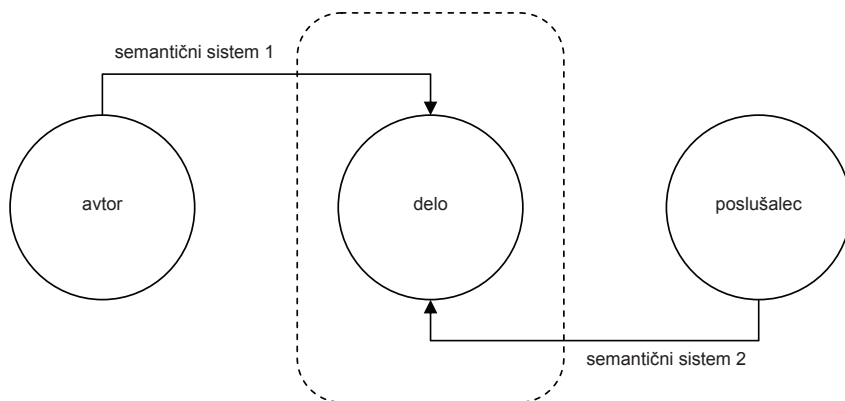
Zelo podobno kot Nattiez dojema (ne)komunikativnost glasbe Tibor Kneif, ki je sicer trdno prepričan, da glasba ni komunikativna: »Sama veriga znakov ne prenaša informacij, temveč je zgolj njihov čutni posredovalec, zaradi česar je razumljena kot koherentna serija znakov« (Kneif, 1974, 54). Tudi Kneif namreč preseka komunikativno verigo in postavlja v središče sporočilo oz. zvočni objekt sam, h kateremu vodita »dve poti«: skladateljeva in poslušalčeva – lahko bi govorili, da se v njem križata dva semantična sistema.

26 V tej luči bi bilo mogoče razumeti Nattiezovo definicijo denotacije in konotacije: za *denotacijo* naj bi bila značilna konstelacija interpretantov, ki so enaki na poietični in estezični strani, pri *konotaciji* pa je interpretant izoliran samo na eni izmed obeh strani.



Skica 11: Glasbeni semiološki model po Nattiez-u.

Nekoliko modificiran komunikacijski model, ki upošteva različne subjekte (skladatelj, poslušalec) in vplive okolja (kontekst), daje jasnejšo sliko povednosti glasbe. Iz njega namreč sledi, da je komunikativnost glasbe odvisna od semantičnih deležev. Če Vladimir Karbusicky izpostavlja pomen človekove intencionalnosti pri sprejemanju umetniških del (Karbusicky, 1986, 282), potem je mogoče trditi, da je kvaliteta take intencionalnosti močno odvisna od vsakokratnih specifičnih kulturnih, etničnih, socialnih in geografskih dejavnikov. Znotraj takih zunanjih dejavnikov (konteksta) se gradijo specifični *semantični sistemi*, ki jih lahko razumemo kot značilne, zgodovinsko in kulturno pogojene vzorce dojemanja semantičnosti oz. asemantičnosti glasbe. Ti v procesu glasbene komunikacije med seboj kolidirajo, saj v glasbeno komunikacijo vstopata avtor dela in poslušalec vsak s svojim semantičnim sistemom. Avtorjev semantični sistem je položen v glasbeno delo, poslušalec pa v procesu sprejemanja išče v delu navezovalne točke za svoj semantični sistem.



Skica 12: Kolidiranje avtorjevega in poslušalčevega semantičnega sistema (sistema 1 in 2).

Od presečišča med avtorjevim in poslušalčevim semantičnim sistemom je pravzaprav odvisno križanje semantičnih ravni (gl. skica 5): bolj ko se sistema ujemata (polje, ki je v skici 12 zamejeno s črtkanimi črtami), bolj se pokrivajo tudi deleži semantičnosti in asemantičnosti.

Seveda pa je možno, da avtor in poslušalec operirata z več različnimi semantičnimi sistemi. Poslušalec lahko pozna oziroma se je naučil različnih »historičnih« (različna slogovna obdobja), kulturnih ali žanrskih semantičnih sistemov. Dojemanje glasbe torej ni naravno dano, temveč je pogojeno s poznavanjem najrazličnejših semantičnih sistemov, pri čemer največji problem predstavljajo sodobna dela, ki lahko v danem trenutku ponujajo tudi čisto nov, še neznan sistem, ki ga bo moral poslušalec šele osvojiti. Tudi skladatelj lahko pozna več semantičnih sistemov,

tako v sinhroničnem (različne kompozicijske tehnike) kot v diahroničnem smislu (različni slogovni obrazci). Ti lahko vplivajo in se zlivajo v njegov lastni semantični sistem, kolikor ga pač kreira, ali pa jih manipulativno uporablja v enem in istem delu, kar zahteva od poslušalca več »semantične« spretnosti. Ob tem se seveda postavlja vprašanje homogenosti dela, ki je estetsko pogojeno: estetske paradigme različnih slogovnih obdobji odločajo, ali je takšna heterogenost estetsko pozitivno ali negativno ovrednotena. Uporaba različnih semantičnih sistemov je torej slogovna pogojena. V nadaljevanju tako kaže premisliti, ali ni za postmodernizem značilna prav taka heterogenost, in še pomembneje, ali simultanost semantičnih sistemov ne povečuje možnosti stičnih točk med avtorjev(i) in poslušalčev(i) sistemom/i, kar bi kazalo na poudarjeno semantičnost takšnih del ali morda celo izrazito komunikativnost.

Zaradi križanja različnih semantičnih sistemov, ki so povezani z avtorji del in s poslušalci, ter s tem tudi kolidiranja različnih semantičnih vidikov in ravni, bi lahko v značilnem poststrukturalističnem duhu trdili, da je razumevanje glasbe močno odvisno od različnih subjektov.²⁷ Prav takemu pogledu pa se želijo izmakniti strukturalistični teoretiki, med katere lahko, vsaj če sodimo po njegovih zgodnejših spisih, umestimo J.-J. Nattieza. Nattiez želi s poudarjanjem nevtralnega nivoja povsem anulirati »komunikacijska« člena, ki sta odvisna od subjektivnosti in se s tem seveda izmikata znanstveno-analitičnemu objektivizmu in tako tudi »resnici«.

2.4 Metajezik o glasbi, verbaliziranje glasbe in narativnost

Do zdaj smo že spoznali, da glasbene pomene nosijo glasbene strukture, pri čemer sta njihov delež in kvaliteta močno odvisna od spremenljivosti semantičnih vidikov producentov in sprejemnikov. Pomeni glasbe se razkrivajo prek referencialnosti, ki v glasbi funkcionira na dva načina: glasbene strukture je mestoma mogoče asociacijsko povezati z zunajglasbeno realnostjo (toposi, »semantične enklave«, ikone), referencialne vezi pa vzpostavljajo glasbene strukture tudi same med sabo (glasbena sintaksa). Pri tem se izkaže, da je razmerje med obema sistemoma nanašanja odvisno od kontekstualno-zgodovinskih dejavnikov in udeležencev glasbene »komunikacije«. Vendar sistema ne stojita povsem vsaksebi, kajti drugače bi bilo težko utemeljiti, zakaj lahko že neznatna premena kontekstualnih okoliščin prinese spremembo v prvenstvu enega ali drugega sistema.

Na tesno sprepletenost med obema paradigmama referencialnosti nas opozarjajo mnogi raziskovalci glasbene semiotike oz. semantike. Tako V. K. Agawu sicer ločuje

²⁷ Eero Tarasti, denimo, izpostavlja subjekt izjave (npr. avtor dela) in subjekt izjavljanja (npr. glasbenik, ki igra skladbo, ali igralec ob interpretaciji besedila) (Tarasti, 2000).

med topičnimi in čistimi strukturalnimi znaki, vendar poudarja pomen interakcije med obojimi, ki se razkriva v obliki igre. Kot dopolnjujoči se entiteti, ki si ne stojita zgolj v diametralnem nasprotju, dojema V. Karbusický glasbeni smisel in glasbeni pomen. Podobno izpostavlja izmenljivost dveh sistemov glasbenega nanašanja, notranjega in zunanjega, tudi J.-J. Nattiez; oba sta očitno povezana do te mere, da se meje med njima praktično zabrisujejo. Na to opozarja Nattiez, ko izpostavlja, da sta oba »semiološka modela« pravzaprav na delu hkrati, zato prične vsaka glasbena forma, četudi bi jo želel avtor osrediščiti le okoli zunanjega referiranja, spletati znotrajglasbene formalne povezave, ki sprožajo proces znotrajglasbenega referiranja. Taka povezanost obeh sistemov in njuna odvisnost od raznolikih življenjskih izkušenj tako avtorja kot poslušalca nam dodatno razkriva, zakaj je mogoče neko delo, ki ga je skladatelj, denimo, koncipiral kot »programsko«, se pravi izrazito povedno, razumeti tudi kot »absolutno« glasbo, se pravi z ozirom predvsem na znotrajglasbene, sintaktične povezave; in seveda tudi obratno: tako lahko razumemo, zakaj je mogoče delo, v katero avtor sploh ni želel položiti nobene »semantične enklave«, razumeti skoraj izključno v povednem smislu, kar je še posebej značilno za laične poslušalce, ki jim ni blizu funkcioniranje znotrajglasbenih, torej imanentnih semiotskih modelov.

Četudi razumemo delovanje glasbene semiotike oz. semantike – to je njeno spreminljivost v luči spreminjajočih se semantičnih vidikov in ravni, torej različnih semantičnih sistemov – ostaja odprto vprašanje, *kaj* glasba pomeni oziroma *kaj* so njeni pomeni.

2.4.1 Pomeni glasbe

Praktično vsi raziskovalci povednosti glasbe izpostavljajo odsotnost možnosti, da se glasbeni tok prevede v besedni jezik. Za Raymonda Monella so glasbeni pomeni imanentni, saj glasba zanj significira predvsem znotrajtekstualno. Glasbena semioza je tako bistveno drugačna od lingvistične; glasbe ne moremo prevesti v besede, s čimer se odpira problem muzikološke metajezikovnosti. S poudarjanjem, da »[s]emantika glasbe ni verbalna in se je z besedami ne da popolnoma razložiti« (Monelle, 2000, 9), uspe Monelle pokazati, zakaj se je mnogim raziskovalcem glasbenega pomena – tudi takim mislecem, kot so bili Hegel, Rousseau in Mattheson (Dahlhaus, 1986) – zdela glasba nedoločna: vezani so namreč bili na lingvistične pomene, verbalno izreko. Čista instrumentalna glasba pa po Monellu prinaša »brezbesedni« semantični nivo, s čimer se zastavlja osrednje in zelo pereče vprašanje: kako je tak »nivo« mogoče dojeti, razumeti in ga reflektirati drugače kot verbalno?

O imanentnosti glasbenega pomena je prepričan tudi E. Tarasti. Po njegovem naj bi ta nastajal znotraj sistema ali organizma (npr. umetniško delo), označeno, prava vsebina, pa je lahko tudi nekaj neverbalnega, kot denimo telesna izkušnja (Tarasti, 2002, 128).

Neprevedljivost glasbenih struktur poskuša dokazati tudi V. K. Agawu, ki z izpostavljanjem toposov sicer vzpostavlja možnost za nastanek nekakšne glasbene »leksike«, vendar zanj glasbene enote, ki tvorijo topose, nimajo tako fiksnega »slovarskega« pomena kot jezikovne ustreznice (besede). Agawu zato poudarja: »Z zanikanjem bistvene semantične komponente in s poudarjanjem njene neprevedljivosti – celo njene avtonomije – smo prisiljeni (nekako tавтоloško) zaključiti, da glasba ne pomeni nič drugega kot sebe« (Agawu, 1999, 145). Ta nekoliko »hanslickovski« zaključek je na neki način celo v nesoglasju z avtorjevim poudarjanjem izenačenosti med notranjo in zunanjo semiozo, vendar ga vseeno kaže razumeti predvsem kot ubranitev prvenstva glasbene semiotike pred glasbeno semantiko, ki naj bi bila zaradi negotovih referencialnih vezi in dinamičnosti označencev mnogo težje ulovljiva.

Karbusicky za neprevedljivost glasbenega toka izpostavlja drugačen vzrok: odsotnost jasno razvitega glasbenega znakovnega sistema. Ljudje svoje misli izražamo v zgodovinsko pogojenih znakovnih sistemih komunikacije, pri čemer se določene vsebine – »neizgovorljivi« deli neverbalnih sfer – vedno izgubijo. Glasba se zdi Karbusickemu skoraj v celoti taka, se pravi »neizgovorljiva«, in ker nima svojega znakovnega sistema, je ne moremo enostavno prevajati v zunanji jezik (Karbusicky, 1986, 84).

Glasba torej ima pomen, vendar ostaja nejasna njegova kvaliteta oz. pojavna oblika. Za Monella so glasbeni pomeni »brezbisedni«, za Karbusickega spadajo v neverbalni del človeške mentalne sfere, po Tarastiju pa gre lahko celo za telesne izkušnje, se pravi fizične dražljaje. Iz tega se izvija vprašanje, kako lahko sploh govorimo o pomenu, če ga ne moremo jezikovno »prijeti« in »opredeliti«. Skladatelj je svoje glasbeno delo, ki ga poslušalec »sprejme« v obliki »zvočnega objekta« oz. zvočnega valovanja, domislil v obliki »glasbenega mišljenja«, ki »označuje središče ustvarjanja glasbe, pravo prizorišče nastajanja umetnin« (Eggebrecht, 1975, 229). Slednjega poslušalec kognitivno sprejema in v aktu dejavne refleksije, ki je seveda bolj kot za laičnega poslušalca pomembna in ključna za muzikologa, tudi verbalizira, pri čemer se njegova verbalizacija – pomen glasbe v jezikovni obliki (ne gre za prevod, kajti med glasbeno in jezikovno »leksiko« nikakor ni mogoče vzpostaviti enoznačnih vezi) – lahko razlikuje od avtorjevih intenc; razen tega lahko različni sprejemniki isto glasbo »tolmačijo« tudi na povsem samosvoje načine.

Po eni strani je taka variabilnost pomenov glasbenih struktur zvezana s spremenljivostjo semantičnih vidikov in ravni, se pravi z različnimi semantičnimi sistemi, kakor smo že večkrat poudarili; a obenem ne gre prezreti, da nanjo močno vpliva tudi odsotnost razvitega metajezika o glasbi, ki bi ga lahko razumeli tudi kot enotno muzikološko glasbeno-analitično metodologijo. To osrednjo muzikološko zagato razkriva Monelle, ko ugotavlja, da ni enotnega metajezika o glasbi (Monelle, 1992, 59). Prav zato naj bi bila glasbena semiotika disciplina, pred katero je še veliko dela.

Odsotnosti enotnega metajezika o glasbi pa vseeno ni mogoče enostavno izenačiti z odsotnostjo glasbenega metajezika nasploh. Carl Dahlhaus nas opozarja, da »glasbeni jezik« ni neodvisen od jezika, v katerem govorimo o glasbi (Dahlhaus, 1973, 41). Če komponiranje razumemo kot glasbeno mišljenje, potem je razumevanje glasbe mišljenje mišljenega, kar pomeni, da gre za zelo sorodni operaciji. Dahlhaus izpostavlja, da »[g]lasbo razumemo bolje, če se ne sramujemo truda, da osvojimo strukture jezika, v katerem se o njej govori« (Dahlhaus, 1973, 46). Glasbeno mišljenje – torej skladateljevo kodiranje – nam je dostopno v obliki verbalnega semantiziranja, pri čemer pa je takšno početje močno odvisno od v času prevladujočega semantičnega sistema in njegovega kolidiranja s semantičnim sistemom dela, ki ga je določil avtor. Tako baročnim razlagalcem glasbene retorike, ki seveda niso bili zgolj analitiki, temveč tudi avtorji normativnih »poetik«, ki so obrtniško določale kompozicijske smernice v aktualnem času, verjetno ni bilo težko »verbalizirati« glasbe s pomočjo naštevanja retoričnih figur. Zato se pokaže, da je zmožnost verbaliziranja glasbe odvisna predvsem od križanja različnih semantičnih vidikov in ravni, težave pri iskanju glasbenih pomenov pa ne razkrivajo toliko nezmožnosti in s tem odsotnosti glasbene semantike, temveč jih kaže razumeti bolj kot posledico neenotnosti metajezika o glasbi.

2.4.2 Narativnost glasbe

Pojem narativnost implicira, da lahko glasbene pomene povežemo v bolj ali manj sklenjene pripovedi, da torej glasbeni tok »pripoveduje« zgodbe. Ali je mogoče posamezne pomene glasbe povezati v sklenjeno in logično naracijo? S to problematiko prihajamo v tesen stik s hermenevtiko glasbe (Dahlhaus in Reinecke, 1973), vendar nas na tem mestu zanima predvsem, kako je sploh mogoče glasbeni tok povezati z »zgodbarstvom«.

Že samo ime – glasbeni tok – izpostavlja primarno časovnost glasbe, v katero je seveda ujeta tudi njena semantika. Tako so pomeni glasbe urejeni v konsekvativni tok in zaradi takega časovnega nizanja »semantičnih enklav« se poraja

možnost, da njihovo zaporedje interpretiramo v obliki pripovedi. Za Nattieza sicer »[g]lasbeni pomen [...] ne more biti *zamejen* z verbalnim prevodom« (Nattiez, 1990, 9), kajti glasba sama ni narativna, toda glasba kot simbolična forma (gl. skica 11) je vendarle vzpodbuda za pripoved, komentar ali analizo – pušča materialno sled, ki jo poskušamo ljudje kot »simbolične živali« interpretirati. Vzpostavitev zveze z narativnostjo je mogoča zato, ker se glasbeni diskurz dogaja v času, ki ga strukturira glasbena sintaksa. Podobno možnost odkriva David Lidov, za katerega je glasbeni objekt »gibajoči objekt« (Lidov, 1999, 219): »Zaradi svoje povezave z gibanjem lahko izvedena melodija vzpostavi referenco v odsotnosti verbalnega teksta« (Lidov, 1999, 215). Spreminjanje in gibanje, ki ju lahko asociacijsko razumemo kot nekakšno »pot«, nas napeljujeta k iskanju glasbenih programov, sižejev, zgodb.

V »zgodbo« je mogoče povezati tudi verigo toposov nekega dela. Kot smo že spoznali, Hatten kolizijo toposov razume kot tropiranje, za Agawuja pa zasledovanje in identificiranje toposov na daljše loke lahko razkriva *siže* skladbe, ki ga je mogoče podati verbalno v obliki naracije:

S »sižejem« [plot] merim na sklenjeno verbalno naracijo, ki je ponujena kot analogija ali metafora dela. [...] To niso programi v tem smislu, kot na primer program *Fantastične simfonije*, niti ne gre nujno za dobesedne reprezentacije zunajglasbenih dogodkov. Sižeji nastanejo kot rezultat čiste predanosti: gre za zgodovinsko zamejeno analitikovo ukvarjanje z enim vidikom od možnih pomenov dela (Agawu, 1991, 33–34).

Zdi se, da bi siže pri Agawuju lahko povezali z obliko toposa, ki jo Ratner razume kot tip: siže je pravzaprav topos celotnega, zaključenega dela (morda tema v literarnoteoretičnem smislu), pri čemer pa se njegova jezikovna »nalepka« verbalno lahko razširi ter dobi narativno obliko.

Eero Tarasti vidi za povezovanje glasbe z narativnostjo še veliko bolj »eksistencialistični« vzrok, »saj je glasba v svoji osnovni časovnosti morda popolna metafora in model človeškega življenja: rojstvo, smrt in kar se zgodi vmes. Z glasbo *transcendiramo* svojo eksistencialno situacijo« (Tarasti, 2000, 18). Še preden se Tarasti popolnoma »preda« filozofski eksistencialistični semiotiki, vidi izhodišče glasbene semantike, in tudi narativnosti, v različnih modalnostih. Modalnost se razkriva v odnosu med dvema hierarhično različnima glasbenima elementoma. Ta dva si stojita nasproti v časovno-prostorskem-akterskem odnosu, pri čemer en dogodek s svojo voljo modelira drugega: fundamentalna struktura glasbe je najprej prostorska (dva različna dogodka), toda ko postaja glasba »zgovorna«, se hierarhična relacija med elementoma spremeni v časovno, medtem ko na površinskem nivoju nastopi

akterska [*auctorial*] kategorija v obliki kompleksa motivov in tem, ki ga razumemo na podoben način kot človeški govor (Tarasti, 1994, 33–34). Časovne, prostorske in akterske artikulacije s svojim bližanjem in oddaljevanjem (*débrayage/embrayage*) povzročajo nastanek modalnosti.²⁸ Glasba je semantična prav zaradi takšnih modalnosti (Tarasti, 2002, 15), te pa so nadalje vzrok za narativnost glasbe, ki črpa iz modalnih »napetosti, skritih v sintaktičnih strukturah« (Tarasti, 1994, 30). Modalnosti se odvijajo na relaciji med skladateljem, izvajalcem in poslušalcem, pri čemer Tarasti jasno ločuje med *modalnostjo* in *modalizacijo*, torej med glasbeno izjavo, ki ima sama vsebino, in glasbeno izvedbo (interpretacija), ki podeljuje vsebino, oziroma med kvaliteto glasbenih izjav in kvaliteto glasbenega izjavljanja.

Modalnosti predstavljajo Tarastiju izhodišče za raziskovanje in dojemanje povednosti glasbenega toka. Narativnost se tako kaže kot »opis določenih modalnih stanj« (Tarasti, 1994, 265). Modalitete delujejo v skladatelju in se na nivoju glasbenega dela kažejo kot strasti. Poslušalec »sprejema« te strasti in jih poskuša urediti, pri čemer se glasba spreminja v realiziran narativni program. Še vedno torej obstajata dve ravni artikulacije: raven označenca, ki jo predstavlja glasba, poslušana kot fizični dražljaj oz. glasbeni material, in raven označenega, realizirana v mislih, emocijah in vsebinah, ki jih glasba vzbuja (Tarasti, 1994, 75). Prostorske, časovne in akterske artikulacije povzročajo oddaljevanja in prebliževanja ter s tem aktivirajo različne modalnosti, katerih kognitivno spoznanje generira narativne oz. signifikacijske strukture v glasbenem toku.

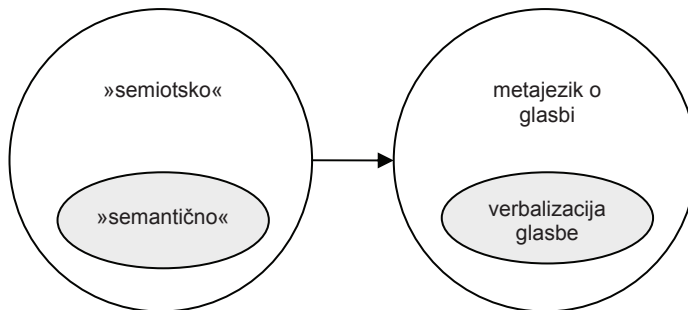
Seveda pa za Tarastija ni čisto vsa glasba narativna; pomembno izjemo v tem pogledu mu predstavlja modernistična glasba, ki naj bi jo gnala želja po totalno razbitem umetniškem delu, v katerem kraljuje edinole kategorija *débrayage*. Vendar naj bi šel modernizem na svoj način vendarle z roko v roki s semiotiko, kajti modernisti v svojih delih pogosto uporabljajo rešitve, ki so si jih izposodili pri strukturalnih lingvistih (Tarasti, 1996, 30). Zato naj bi bila narativnost kljub vsemu »glasbeno-zgodovinsko dejstvo, ki ga prenašajo skladbe s pomočjo posebnega sloga in *toposa* ali pa s svojim literarnim programom vzbujajo področje naracije; in narativnost je strukturalni fenomen, pri čemer je skoraj katerakoli skladba, ki se razvija v času in počne nekaj z željo, da bi postala nekaj drugega, narativna« (Tarasti, 1994, 290).

Iz zgornjih izpeljevanj nam mora biti jasno, da glasba prvenstveno ni narativna umetnost, da pa je v njej mogoče ugledati pripovedne strukture, podobno kot je mogoče glasbeni tok sekundarno semantizirati. To nam omogoča predvsem časovni

28 Poleg osrednjih »biti« in »moči«, ki se nanašata na stabilnost, konsonanco oz. na akcijo, dinamiko in konsonanco, obstaja še vrsta pomožnih modalnosti, kot so »postajati«, »želeti«, »vedeti«, »moči«, »morati« in »verjeti«.

karakter glasbe, zaradi česar lahko v zaporedju »semantičnih enklav« ugleđamo pripovedni lok, ki ga je mogoče verbalno povzeti. Narativnost pa je prek semantičnosti spet odvisna od različnih dejavnikov,²⁹ njen delež pa je spremenljiv. Najprej jo v veliki meri definira semantični vidik, pri čemer je narativnost verjetno možna le ob poudarjeno semantičnem vidiku in ujemanju le-tega med skladateljem in poslušalcem.

Vzroke za nejasnosti in neoprijemljivosti iskanja pomenov glasbenih struktur je spet mogoče iskati v dvojnosti semiotskega in semantičnega, ki smo jo odkrili znotraj glasbene fature same. Če smo ugotovili, da lahko celotnemu glasbenemu toku pripišemo znakovno vrednost – če glasbene strukture že ne izdajajo zvez z zunajglasbeno realnostjo, potem se gotovo nanašajo vsaj druga na drugo – potem ga je mogoče tudi verbalno orisati. Za prediranje v semiotsko plat glasbe pa mora biti na voljo poseben glasbeno-semiotski metajezik o glasbi. Tega lahko na podlagi ločevanja med semiotskim in semantičnim razločimo od preprostejšega verbaliziranja glasbe – kot verbalizacijo glasbe torej razumemo jezikovne »opise« zunajglasbenih asociacij glasbenih struktur. Verbaliziranje se tako nanaša na jezikovno označevanje značilnih, poudarjenih povednih mest v glasbi, medtem ko lahko z metajezikom o glasbi (ta ni enoten, temveč ga razvija vsaka metodološka struja) opišemo glasbeni tok v celoti, ne glede na naravo glasbene referencialnosti:



Skica 13: *Definiranje glasbenega metajezika in verbalizacije glasbe v odvisnosti od spreminjajočega se deleža semantičnosti in asemantičnosti glasbe, zunanjšega in notranjšega nanašanja oz. »čisto« semantičnega in »zgoj« semiotskega.*

29 O spremenljivosti glasbene narativnosti nam nenazadnje govori tudi zgodovina glasbenih zvrsti, med katerimi je za naš problem še posebej zanimiva simfonična pesnitev. Ta je nastala v točno določenem zgodovinskem kontekstu, ki ga je zaznamovala predvsem želja po izenačevanju umetniškega statusa poezije in glasbe; slednja lahko za Liszta to doseže predvsem v primeru (Dahlhaus, 1986, 81–89), ko je sposobna »sprejeti vase« oz. »opisati« velika literarna dela. Vendar so zgodovinsko »ugodna« tla za simfonično pesnitev precej omejena, kar kaže povezovati s hitrim spreminjanjem estetskih postulatov glasbe, ki, priostreno rečeno, v obliki simfonične pesnitve kot brez besed uglasbljene literature, paradokсно, ni pridobila kaj bistveno kot emancipirana glasba.

3 Semantika postmodernistične glasbe

3.1 Postmodernizem vs. modernizem II

Ob prvem pretresu razlik med postmodernizmom in modernizmom smo poskušali začrtati naravo odnosa med obema pojmom, saj že sama jezikovna konstrukcija pojma postmodernizem izdaja, da mora ta biti v nekem značilnem odnosu do modernizma. Ugotovili smo, da gre v postmodernizmu za nadaljevanje in stopnjevanje modernističnih tendenc. Sedaj bi kazalo natančneje začrtati razlike med obema slogoma. Osrednja teza pri tem bo, da je za postmodernistično glasbo značilna poudarjena in specifična semantičnost glasbenega toka, ki je v modernističnih delih večinoma povsem odsotna.

3.1.1 Modernizem in semiotika glasbe

Za modernistično glasbo je značilna zavrnitev vseh slogovnih karakteristik, ki so dominirale v 19. stoletju – zgodovina *novе glasbe* je hkrati tudi zgodovina razpada tradicionalnega glasbenega »jezika« (Stephan, 1969, 50). Modernisti so zavrgli tonalnost, razpoznavno ritmično regularnost, tradicionalno inštrumentacijo in orkestracijo, velike, povečane forme (npr. simfonično), prav tako se ukine tudi distinkcija med hrupom in »glasbo«. »Modernizem je zahteval razbitje pričakovanj, konvencij, kategorij, mej in omejitev, prav tako pa tudi empirično eksperimentiranje (po vzoru znanosti) in drzno raziskovanje novega« (Botstein, 2005). V ospredju je totalno subjektivna izkušnja umetnika, ki ne zaupa več ničemur drugemu kot imanenci lastne zavesti. Zato se distancira od norm, ki so dotlej določevale lepoto, ljubezen, moralnost, dobro. Vštric z razbitjem tradicionalnega glasbenega sistema – metaforično bi lahko rekli celo »jezika« – gre tudi odsotnost povednosti glasbenega toka. Konvencionalizirani glasbeni stavek je namreč omogočal tvorbo pomenskih enot, včasih celo narativnost glasbenega toka. Prav v luči modernistične odsotnosti povednosti Kneif opozarja, da se modernistični skladatelji namenoma odrekajo semantiki glasbe in s tem njenim komunikativnim funkcijam (Kneif, 1974, 54). Težave z razumevanjem sodobne glasbe Kneif povezuje s kopico novih figur oz. »protifigur«, ki jih poslušalec še ne more spoznati in katerih namen je pravzaprav šok. Na podoben način obravnava modernistično glasbo Tarasti, saj ji odreka narativnost: v modernističnem delu naj bi kraljevala le ena modalnost – *débrayage*. Zato je modernistično delo totalno razbito in ne more vzpostavljati povednosti prek različnih modalnih operacij (Tarasti, 1994, 68).

Toda Tarasti opozarja tudi na možnost vzpostavitve povsem drugačne optike. Mnogi radikalni modernisti so si namreč rešitve za svoja dela – Tarasti verjetno meri predvsem na serialiste – izposodili pri strukturalnih lingvistih (Tarasti, 1996, 30), kar pomeni, da so mnoge modernistične glasbene strukture v svoji kompleksnosti praktično identične jezikovnim. Ali to pomeni, da bi lahko modernistično glasbo razumeli v obliki jasno strukturiranega jezika, kot izredno precizno izdelan semiotski sistem?

Na tem mestu se je treba spomniti na naša spoznanja o povednosti glasbenega toka. Ugotovili smo, da vsa glasba spleta notranje semiotske zveze, kar pomeni, da se določeni deli glasbene konstrukcije nanašajo na druge. Toda le del glasbenih struktur nam omogoča, da jih povežamo tudi z zunajglasbenimi strukturami, pri čemer lahko nastanejo semantične tvorbe – ta sekundarna semantizacija je močno odvisna od semantičnih sistemov tako skladatelja kot poslušalca. Delež takšnih – po Kneifu – »semantičnih enklav« se v zgodovinskem času spreminja, saj nanj vplivata kulturno okolje in splošni zgodovinski kontekst, ki se kaže tako v skladateljevi estetski premisi kot tudi v poslušalčevi občutljivosti. Prav zato je morda smiselno, da slogovno premeno med predmodernizmom in modernizmom ter nato med modernizmom in postmodernizmom opazujemo s stališča sprememb med deležem notranjega in zunanjega nanašanja, med osrediščenostjo na pomen glasbenih struktur in njihovo zmožnostjo vzpostavljanja referencialnih asociacijskih zvez ali, končno, med semiotsko in semantično naravo glasbe.

Že proti koncu 19. stoletja in še bolj na začetku 20. stoletja je razvoj tradicionalnega glasbenega jezika stopil na skrajni rob zmožnosti svojega nadaljnjega nadgrajevanja. Funkcionalna harmonija, povezana s terčno gradnjo akordov, moč vodilnih tonov (tudi takih, ki so umetno ustvarjeni s pomočjo poudarjene kromatike), precej trdna povezava med harmonskimi kadenčnimi obrati in modulacijami ter glasbeno formo, razvito motivično-tematsko delo, urejen periodiziran ritmično-metrični ter tudi formalni utrip (deljenje na zaokrožene stavke in periode) ter pogosto simetrično zasnovan napetostni lok z jasno izraženim dinamičnim in harmonskim viškom niso več mogli odgovarjati značilni moderni zahtevi po inovaciji. Logika širjenja harmonskega prostora je vodila do gostega kromatiziranja, ustvarjanja številnih novih vodilnih tonov, zaradi katerih se je začel počasi izgubljati občutek tonalnega centra in terčnosti; želja po motivično-tematski transformaciji je vodila k nenehnim spremembam motiva in ne več k njegovim ponovitvam, zato se je vsaj na recepcijski ravni problematiziral pojem glasbene oblike; bolj zapleten je postajal tudi ritmični tok in zaradi njegove močne razplatenosti (poliritmija) se je pričel izgubljati metrični impulz in prek njega tudi formalna orientacija. Nekam

na konec razvoja takega tradicionalnega glasbenega stavka spada ustvarjalnost Arnolda Schönberga, ki jo radi povezujemo z razbitjem tradicionalnega glasbenega stavka, čeprav so se v podobnem času tonalnosti na svojstvene načine odpovedovali tudi C. Debussy, A. Skrjabin in nekateri drugi skladatelji, ki so iskali svoje poti do vseobsegajoče kromatike.

Schönberg je opazil, da je logika divjega kromatiziranja harmonije z velikim številom harmonsko tujih tonov samo še korak oddaljena od izgube tonalitetne oz. tonikalne osredičenosti. Njegovo fazo »svobodne atonalnosti« je zato mogoče razumeti predvsem kot odločno, skoraj manifestno odpoved tradicionalnemu glasbenemu stavku. Vprašati se je treba, kaj je Schönbergov dokončni prelom pomenil za semantičnost glasbe. V zvezi s to problematiko je treba Schönbergove inovacije razumeti v luči ekspresionistične umetnosti. V svobodno atonalnost Schönberga namreč ni gnala le želja po neprekinjenem razvojnem utripu kompozicijskih izrazil, temveč tudi potreba po izražanju najgloblje notranjosti njegove osebnosti same. Krmila forme in izraza je v ekspresionizmu prevzela logika notranje zavesti (Troschke, 1987), ki se v svoji »iskrenosti« ni več mogla ozirati na zahteve kompozicijskega metiera.

V taki dominantni vlogi skladateljeve notranjosti in njegove psihologike se kaže poudarjanje pomena močne subjektivnosti, ki svoj višek doseže prav z modernističnim osrediščanjem resničnosti okoli toka subjektive zavesti. Vendar je ekspresionistična umetnost še vedno zavezana predvsem estetiki izraza, ki jo moramo razumeti kot stopnjevanje romantičnih teženj, torej estetskega toka 19. stoletja. To se kaže tudi na ravni povednosti ekspresionistične glasbe. Ta se namreč zdi skoraj v celoti močno semantična – izhajala naj bi iz skladateljevih globokih občutenj, ki naj bi jih asociacijsko zbujala tudi pri poslušalcu. Urejenost glasbenih struktur je drugotnega pomena – njihova razpostavitve, kombinacija in izraba mora služiti skoraj izključno izraznosti. Glasbene tvorbe tako sklepajo homološke vezi z zunajglasbenim svetom, zato so mogoče in pogoste oznake, da je v ekspresionistični glasbi čutiti strah, utesnjenost, mrakobnost ali grozo.

Vendar Schönbergovi sodobniki, sodeč po burnih negativnih odzivih na nekaterih koncertih, niso dobro razumeli izrazite povednosti – pogojno rečeno celo komunikativnosti – ekspresionistične glasbe. Bolj kot možno vzpostavljane asociacijskih vezi z izraznimi zvočnimi gmotami je sodobnike motila sprememba glasbenega stavka, ali kot se je zdelo v tistem času, nerazvidnost logike njegovega urejanja. Šokantna sprememba in predvsem dokončna odpoved tonal(itet)nosti in izrazitemu motivično-tematskemu delu sta pri večini poslušalcev celo ohromili njihovo sposobnosti semantiziranja: novo glasbeno strukturiranje je odvzelo možnost

asociacijskega pripisovanja povedne vrednosti glasbenim tvorbam. Kljub močni izraznosti, ki pogosto sledi notranji skladateljevi psihologiki, se je še sprejemljiva zdela Mahlerjeva *Deveta simfonija*, saj je bila zasnovana v tonalnem vzorcu in v vsaj na videz klasičnem formalnem kalupu, medtem ko je v Schönbergovih delih – v njih zaznamo korak od močne razrahljanosti tradicionalne strukture k njeni odpovedi – odsotnost tradicionalnega glasbenega »jezika« popolnoma prekrila močno izraznost in povednost. Ta konkretni primer nam kaže na močno odvisnost semantičnosti glasbe od kulturnega konteksta; primer recepcije Schönbergove glasbe je namreč mogoče razumeti kot trk dveh povsem različnih in celo nekompatibilnih semantičnih sistemov. Resda sta bila oba izrazito semantično fundirana, toda v Schönbergovi glasbi se ni bilo več mogoče nasloniti na znane glasbene strukture (kadence, razvezi vodilnih tonov, napetosti med konsonancami in disonancami, funkcijska razmerja med dominantnimi, subdominantnimi in tonikalnimi harmonskimi sferami), ki bi jim pripisali določene konvencionalizirane, s sekundarno semantizacijo dogovorjene pomene.

Vendar stanje »svobodne atonalnosti« Schönberga ni zadovoljilo, pri čemer ga niti ni toliko motila nekompatibilnost različnih semantičnih sistemov, kot mu je odsotnost urejajočih glasbenih struktur oteževala strukturiranje daljšega dela. Pokazalo se je, da je glasba semantična zgolj v sekundarnem planu in da konstantna sila notranjega izraza skoraj nujno vodi v izenačevanje, podobnost in nerazločenost. Schönberg se je zato dokopal do strukturnega sistema, v katerega je vključil idejo svobodne atonalnosti in emancipacije disonance, se pravi do dodekafonske tehnike. Z njo je spet vzpostavil nujno strukturno »hrbtenico« glasbene logike, ki je lahko prevzela nosilno vlogo in osvobodila izrazno moč zdaj že izčrpane notranje zavesti. Vendar je bila v svojem razmerju do tradicionalne tonalnosti takšna dodekafonska struktura odločilno »nova«, zato je sama težje prevzemala semantične pomene, kakršne bolj zlahka nosi utrjena, sprejeta in pogosto rabljena znakovna struktura. Verjetno je bil prav zato Schönberg prisiljen dodekafonijo povezati s prevzetimi žanri in zvrstmi – koncerte, suite in godalne kvartete je pisal predvsem zato, ker so del povednosti prinašali že s svojo žanrsko konvencionaliziranostjo. Dejansko je bil v teh delih resnično spremenjen samo odnos do urejanja tonskih višin, medtem ko so bili ostali glasbeni parametri urejeni glede na tradirane principe ali pa prek ekspresionistične logike notranje zavesti. V tej dvojnosti je mogoče ugledati Schönbergovo vmesno pozicijo: po eni strani je želel prekiniti s tradicionalnimi glasbenimi strukturami, vendar se po drugi strani ni želel odpovedati nekaterim semantičnim potencialom, ki jih je ta struktura nosila.

Schönbergovo neodločnost je prepoznala generacija skladateljev, ki so pričeli ustvarjati po drugi svetovni vojni. Tu ne gre spregledati specifične duhovne klime, ki je bila povezana s kataklizmičnostjo končane vojne in z željo po povsem novem začetku, ki ne bi koreninil v tradiciji, v kateri se je pravkar zaključena vojna tako razrasla. Tako zapiše eden najodločnejših glasnikov nove generacije, Pierre Boulez: Schönberg je mrtev (Boulez, 1952). Boulez je bil prepričan, da je Schönberg storil napako, ko se je odločil, da bo dvanajsttotsko tehniko apliciral na klasične oblike (Boulez, 1966, 270). Njegova »retorika« je s tem ostala stara, saj ni spoznal, da nova organizacija materiala zahteva tudi novo morfologijo, sintakso in povednost. Boulez je trdil, da je po odkritju dvanajsttotske tehnike, ki omogoča nadzor nad tonskimi višinami, treba najti tudi »atonalni ritmični element« (Decroupet, 1995, 112). Kot možen izhod je predlagal nekakšno združitev odkritij druge dunajske šole z ritmičnimi inovacijami Stravinskega in Messiaena. Iskal je torej jasno podlago za nov glasbeni izraz, logično pot, univerzalno tehniko, s katero bi poenotil osnovne konstituente glasbe – tonske višine, trajanja, jakost in zvočno barvo. Prizadeval si je za metodo, način organizacije glasbenega materiala, ki bi zagotavljal notranjo konsistenco glasbenega dela in enotnost glasbene strukture (Pompe, 2001), metaforično rečeno, iskal je nov glasbeni »jezik«, ali še boljše, »slovnico«.

S serialnostjo je Boulez ustvaril nov tip glasbene strukture, ki se je v svoji popolni strukturiranosti na vseh ravneh glasbenih parametrov kazala kot kristalizirajoči sistem. Prav takšna urejenost nas navaja k mišljenju, da je mogoče v serialni strukturiranosti ugledati nekaj podobnosti s strukturiranostjo naravnih jezikov. V prid temu priča normativnost serialne tehnike, ki pušča malo prostora za skladateljeve svobodne odločitve, neodvisne od serialne strukture same – takšna pozicija do določene mere spominja na nujnost jezikovne gramatike.

Vendar »jezikovna« fundiranost glasbenega strukturiranja še ne priča o poudarjeni povednosti glasbe same, temveč govori predvsem o izraziti gramatikalno-sintaktični povezanosti serialnih struktur. V serialnih delih je tako mogoče odkriti zelo močno in gosto notranje referiranje: posamezne glasbene strukture so povezane v trdno mrežo medsebojnih strukturnih odnosov. Serialni sistem je tako možno opazovati kot domišljen »jezikovni« sistem s semiotskimi značilnostmi. Vprašanje pa je, koliko ta notranji sistem nanašanja odpira možnosti za zunajglasbeno referencialnost.

Poleg novega načina glasbenega strukturiranja so serialna dela odprla tudi povsem nov zvočni prostor, kar se zdi, gledano skozi zgodovinsko lupo, najpomembnejši prispevek serializma. Tonski prostor se je dokončno osvobodil vseh ostankov tradicionalne glasbe, ki jih je še bilo mogoče zaznati v Schönbergovih

dodekafonskih kompozicijah. Tako je bilo mogoče slišati samo še kopico »osamosvojenih« tonskih višin, ki niso bile več zvezane z lestvičnimi sistemi. Podobno je razpadel tudi metrični utrip – tradicionalistično »represijo« tona je zamenjalo prvenstvo osvobojenega zvoka in njegovih odtenkov. Skupaj s prelomom s tonalnostjo se je izgubila tudi z njo pogojena glasbena povednost – napetostnih točk ni več določala funkcionalna harmonija in melodični potek ni bil več odvisen od razvezov konsonanc ali vodilnih tonov. Ta prelom je mogoče primerjati z rojstvom abstrakcije v slikarstvu: tudi tam je figuraliko, ki jo je bilo prek mimetičnega učinka mogoče povezati z realno stvarnostjo, zamenjala prostorsko-barvna-geometrična logika. Iz utesnjenosti »podobarstva« so izstopili imanentno likovni elementi – barva, črta, linija ter njihova razpostavitev, se pravi podobno kot v glasbi zvok. Ni bil torej pomemben »pomen« znaka, ampak njegova izoblikovanost sama na sebi; glavno besedo je imela semiotska komponenta.

V svoji najradikalnejši fazi (Ligeti, 1960) je bila modernistična serialnost usmerjena predvsem v »izdelovanje« strukture, konstrukcije, medtem ko se je zdel sam zvočni rezultat – zlasti v svojem detajliranem niansiranju (in ne glede na željo, da bi bil kar se da drugačen od tradicionalne glasbe) – celo drugotnega pomena, skupaj z njim pa tudi možne semantične implikacije glasbe. Skladatelji so se ukvarjali s strukturo svojih kompozicij, z njihovo urejenostjo, in če je le bilo mogoče, s kristalno ekonomičnostjo, ki je bila povezana z idejo organskosti umetniškega dela. V središču je bil potemtakem sistem sam, ne njegovi možni pomeni, ki bi se skrivali v zvočnem rezultatu. Prav iz tega izhaja značilni hermetizem modernizma, njegova elitistična rezerviranost zgolj za tiste posameznike, ki so pripravljeni prodreti v bistvo nove glasbene strukture in tako spoznati njeno visoko estetsko vrednost. Skoraj nujno glasbeno izobraženi poslušalec, ki je bolj kot poslušal, v resnici pravzaprav analiziral, je moral razbrati znotrajglasbene povezave, medtem ko sicer lažje dostopnih zunajglasbenih zvez praktično ni bilo mogoče odkriti. O tem pričajo številni naslovi modernističnih kompozicij, ki so navadno vsebinsko nevtralni in povezani s poimenovanjem značilnosti glasbene strukture, ne z njeno »povednostjo«, ali tudi nujni skladateljski komentarji, v katerih se razkriva struktura novega dela, ne njegove semantične implikacije.

Hermetičnost modernistične glasbe in otežena komunikativnost nista bili povezani samo z osredotočenostjo na glasbeno strukturo samo in s tem na znotrajglasbeni referencialni sistem, temveč tudi z radikalno razvojno logiko: tako so skladatelji konstantno spreminjali strukture svojih del, ki niso mogle prerasti v prave sisteme, kot se je to še lahko dogajalo z zahodnoevropsko tonalno glasbo. Hiter tempo razvojnih sprememb je onemogočal, da bi se sprejemniki naučili »slovnice« novih

del in jih prek izkušenj pričeli semantizirati. V tem smislu lahko relativiziramo Tarastijevo misel o odsotnosti narativnosti v modernističnih delih, saj naj bi v njih dominirala zgolj kategorija *débrayage* – torej oddaljevanje, razbitost, navzkrižje. V resnici je namreč nestabilnost novih glasbenih sistemov in njihovo hitro spremi-njanje onemogočalo, da bi znotraj njih lahko spoznali tudi modalno napetost med *débrayage* in *embrayage*.

Modernizem po drugi svetovni vojni se je odločno pomikal proč od vseh ostankov »tradicionalnega glasbenega« jezika, ki je prek svoje konvencionaliziranosti ustvarjal široka semantična glasbena polja. Kot poudarjena značilnost glasbe 19. stoletja – predvsem velikih, svetovnonazorskih del glasbene moderne – postane semantičnost glasbe za moderniste celo sumljiva. Sami so se raje osredotočili na konstrukcijo glasbenih struktur, ki se je pogosto vzorovala celo pri lingvističnih izvori, čeprav je dominanca »jezikovnosti« razvidna predvsem iz znotrajglasbene referencialnosti, ki je v svoji celoti dojemljiva skoraj izključno skladatelju in glasbenemu profesionalcu. Modernistična glasba v svoji strukturiranosti tako izdaja semiotske poteze, vendar ostaja v večini primerov brez izrazite semantične »površine«.

3.1.2 Postmodernizem in semantika glasbe

Zgornje izpeljevanje o semiotski, izrazito nesemantični naravi modernističnih del nas postavlja pred vprašanje, v čem se kaže v postmodernizmu nadaljevanje in tudi preseganje modernističnih teženj. Možen je naslednji odgovor: postmodernistični skladatelji prevzemajo mnoge modernistične strategije in kompozicijske tehnike, vendar se spremeni predvsem njihov odnos do povednosti glasbenega toka – struktura in njena kristalna urejenost nista več sami sebi namen in ne zagotavljata vnaprej visoke estetske vrednosti dela: skladatelji poskušajo kompleksne modernistične strukture v kombinaciji z drugimi vpenjati v značilne konflikte, iz katerih izvirajo semantične »energije«.

Poudarjen povedni element izpostavljajo tudi teoretiki postmodernizma v arhitekturi. Jencks je prepričan, da prek dvojnega kodiranja v postmodernistično arhitekturo vdirata tako socialni kot tudi semantični element (Jencks, 1985, 61). V takšnih arhitekturnih objektih sta združena najmanj dva »jezika« hkrati, ki ustvarjata »nakazane metafore«, te pa s svojo povednostjo nagovarjajo gledalce. Tudi Heinrich Klotz poudarja semantično komponento postmodernistične arhitekture, ki ustvarja kraje imaginacije in oblike pripovedi (Welsch, 1991, 22). Modernistični kriterij funkcije je zamenjala postmodernistična fikcija. Nikolas Kompridis pa nadgrajevalno razmerje postmodernizma do modernizma vidi v zavrnitvi

modernistične razvojne in formalne logike, ki ju nadomestita retorika in narativnost (Kompridis, 1993, 10).

V tej smeri je mogoče razumeti izjavo skladatelja Lojzeta Lebiča, ki zagotavlja, da se želi v nekaterih svojih kasnejših delih dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice« (Dekleva, 1994, 4). Skladatelj se torej zaveda zaprtosti modernističnega strukturalizma, zato tudi izpostavlja, da mora biti glasbeno delo, »če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, [...] na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj« (Lebič, 2000, 105). Obe izjavi skladatelja sta pomenljivi, še pomembnejši pa postaneta v luči dognanj muzikologov, ki se ukvarjajo s postmodernistično glasbo in v večini primerov bolj ali manj eksplicitno poudarjajo povečan delež semantičnosti v postmodernističnih delih.

Tako Leon Stefanija ob pregledovanju slovenske simfonične glasbe iz zadnje četrtine 20. stoletja zariše značilni miselni kompozicijski tokokrog, ki se odvija tako na osi med histori(cisti)ničnim in transhistoričnim poetološkim izhodiščem kot tudi na osi med sintaktičnim in semantičnim umevanjem estetskega. Iz takega »koordinatnega sistema« lahko razberemo, da je za »obraznost postmoderne« odločilna odločitev o estetski premisi, ki »se nanaša na vprašanje o semantičnosti glasbenega stavka« (Stefanija, 2001b, 278). Tako bi v nagibanju k transhistoričnemu ali historičnemu poetološkemu izhodišču in sintaktičnemu ali semantičnemu razumevanju estetskega lahko ugledali razliko med postmodernizmom in kulturo, ki se v postmodernem duhu pri preteklih vzorcih (historizem) zgolj napaja.

Horst Weber je v tem pogledu še določnejši. Kot mnogi drugi raziskovalci izpostavlja pomen postmodernističnega dvojnega kodiranja, v katerem pa pripisuje večji pomen zmožnosti integracije starega in novega in ne toliko efektnemu momentu prepoznavanja starega in njegovih semantičnih vzorcev. V tem smislu kaže razumeti njegovo razlago del G. Crumba, v katerih odkriva značilno »semantično opozicijo« med tonalnostjo in atonalnostjo (Weber, 1989): medtem ko navezava na stare koncepte tonalnosti semantično označuje luč, red, urejeni zakon, pa prevzemanje modernističnih, atonalnih vzorcev aludira na kaos, agresijo, temo.

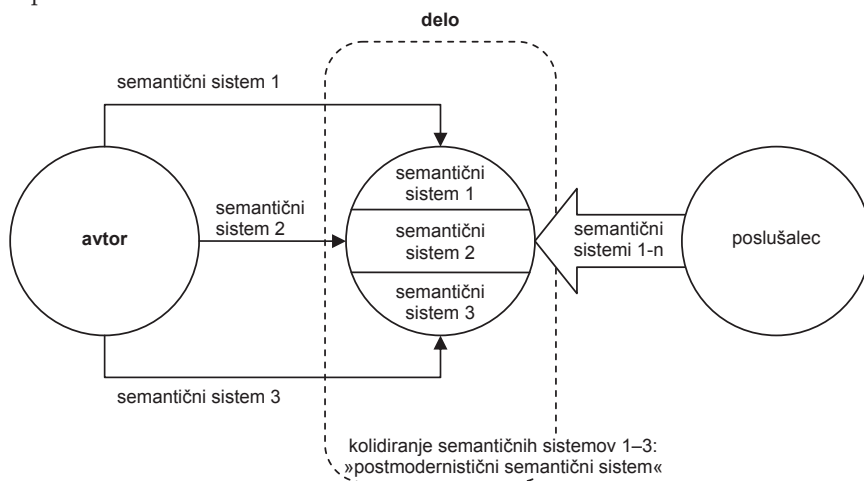
M. Veselinović-Hofman poudarja »postmoderni obrat k semantiki« (Veselinović-Hofman, 2003, 122). Pomembnosti postmodernistične glasbene semantike se zavedata tudi H. de la Motte-Haber in H. Danuser. Tako de la Mottova govori o namenih »vnovičnega pridobivanja semantičnih vrednosti, ki so bile tuje kristalno čistim in racionalnim strukturam serialne glasbe« (Motte-Haber, 1995, 79), Danuser pa govori v povezavi z delom H.-J. von Boseja o »estetski vsebinskosti«

(Danuser, 1984, 402). V Bosejevi *Sonati za violino* naj bi se v pluralističnem duhu mešale aluzije na preteklo glasbo skupaj z značilnimi postopki zvočne kompozicije, rezultat takšnega sopostavljanja pa naj bi se kazal v izrazitem glasbenem izrazu – v številnih emocijah in asociacijah, ki odpirajo široko semantično polje.

Najbolj zanimivo je v tem pogledu izpeljevanje Janna Paslerja, povezano z njegovo tretjo vejo postmodernizma, s t. i. postmodernizmom povezav in interpenetracij. Za vzpostavljanje takšnih zvez je odločil en spomin, ki naj bi bil v umetnosti tesno povezan z narativnostjo (Pasler, 1993, 5). Pasler en del semantičnosti glasbe veže na njeno sistemskost, na sintaktične vzorce, saj poudarja, da »celo antinarativi in nena-
rativi lahko posedujejo narativnost, če to pomeni prisotnost nekega organizirajočega principa, neke makrostrukture in sintakse, ki omogoča kategorialno razumevanje konfiguracije dela in njegove semantike« (Pasler, 1993, 5), drugi del pa povezuje s skladateljevim nanašanjem na spomin, ki je preeksistenten določeni kulturi. Prav ta drugi del, ki ga Pasler razume kot »emancipacijo kraljestva spomina«, je značilen za postmodernistično povednost. Prek skladateljevega in poslušalčevega spomina – torej uzaveščenih formalnih in sintaktičnih vzorcev že znane glasbe – se ustvarjajo semantične zveze, za katere ni nujno »elitistično« glasbeno znanje (Pasler, 1993, 20). Postmodernistična glasba postaja prav zato komunikativna, hkrati pa se v tej premisi razkriva tudi poseben odnos do tradicije in zgodovine.

Semantičnosti postmodernistične glasbe torej ne kaže iskati v preprostem pluralističnem prevzemanju preteklih, že znanih vzorcev ali semiotskih sistemov. Takšno početje je manieristično in ne prinaša slogovne premene, je pa gotovo značilno za postmoderno kulturo v celoti, saj ob izgubi linearne zgodovinske zavesti in jasnih aksioloških kriterijev prosto prevzemanje in navezovanje nimata več pejorativnega predznaka. Vendar postmodernistična glasba v svojem navezovanju in preseganju modernizma ni tako preprosta: bistvo ne leži v kopiranju modelov iz preteklosti, temveč v njihovem konfliktnem sopostavljanju, ki sproža semantične energije. Ob takih postopkih so tudi historični kompozicijski postopki – mednje v postmodernističnem času spadajo tudi modernistična izrazila – postavljeni v novo luč in zato ne prinašajo več zgolj pomenov, ki bi bili vezani na njihovo originalno sistemsko konvencionaliziranost: povedna polja namreč sprožata trk in stik z drugimi in drugačnimi svetovi, sistemi in vzorci. Seveda je možno, da stopa postmodernistično delo v kontakt zgolj z enim od zgodovinskih ali kulturnih modelov; vendar ga pri tem nujno tudi potuje in napolni z obvezno modernistično izkušnjo, zaradi česar ga upravičeno imenujemo post-modernistično. Takšna dela ne prinašajo semantičnih konotacij prek svojega v zgodovini konvencionaliziranega semiotskega sistema, temveč prek njegovega problematiziranja, sodobnega »kratkega stika«.

V jeziku različnih semiotskih oz. semantičnih teorij bi bilo tako mogoče trditi, da prihaja v postmodernistični glasbi do kolidiranja med različnimi semantičnimi sistemi, in to ne le na osi skladatelj-poslušalec, temveč tudi znotraj glasbenega dela samega. V tem je namreč »na delu« več semantičnih sistemov hkrati. Takšno stanje pa ne otežuje komunikacije, kot je bilo to še značilno za modernistična dela, kjer je bil semantični sistem novega dela nujno nov, neznan in s tem ob prvem poslušanju poslušalcu praktično nedostopen, marveč jo celo »olajšuje«: sodobni poslušalec namreč zaradi razmaha medijev in povečanja informacij o svetu obvlada več preteklih in sočasnih semantičnih sistemov, ki jih lahko ob postmodernističnem delu postavlja v aktivne zveze. Skico iz tretjega poglavja (skica 12) bi zato veljalo dopolniti:



Skica 14: *Stikanje različnih avtorjevih in sprejemnikovih semantičnih sistemov v postmodernistični glasbi.*

V postmodernistični glasbi je možnost, da bi se semantični sistemi skladatelja in poslušalca ujemali, bistveno zvečana, saj se prek večjega števila sistemov na »obeh straneh« povečuje možnost presečne množice. Ustrezno razumevanje tako ne izhaja samo iz presečišča med avtorjevim in sprejemnikovim semantičnim sistemom, temveč je odvisno od števila semantičnih sistemov, ki so skupna obema in jih zato uporabljata oz. poznata. Seveda pa ne gre prezreti, da kolidiranje različnih semantičnih sistemov znotraj dela samega ustvarja nov semantični sistem. In prav tega lahko razumemo kot značilno postmodernističnega: vezan ni na nobeno stvarno, sistemsko urejeno realnost, temveč nastaja z druženjem disparatnih »svetov«. Njegovih pomenov zato ne kaže iskati v »konvencionaliziranosti« sistemov, temveč v poudarjeni refleksiji ali semantičnosti, ki jih sprožajo trki, kratki stiki in kolizije,

ob katerih se lahko problematizirajo sicer na videz neproblematične značilnosti posameznih semantičnih sistemov.

Pluralizem, spremenjen odnos do zgodovine, fragmentacija, povečana komunikativnost in večjezikovnost so v resnici tesno povezani s postmodernističnim tipom glasbene semantike. Pluralizem omogoča prosto sopostavljanje različnega (slogovnega, kulturnega, kontekstualnega, žanrskega), znotraj katerega se lahko pojavljajo fenomeni različnih zgodovinskih in žanrskih provenienc, rešeni svojega prvotnega konteksta. Posledica tega je fragmentiranost, neenotnost in neorganskost dela, ki svojo koherenco ustvarja šele z vzpostavljanjem širokega polja večjezikovnosti. Ta pa sproža nastanek nadrejenega semantičnega sistema, znotraj katerega se ustvarja značilna postmodernistična povednost glasbenega toka.

3.1.2.1 Semantičnost sopostavljanja različnih svetov

Med številnimi teorijami postmodernizma smo se doslej namenoma ognili razlagam, ki jih ponuja Brian McHale. Prav v njegovih tezah se morda skriva ključ, s katerim je mogoče predstavljene značilnosti povezati v enoten okvir. McHale se v svoji teoriji naslanja na spoznanja Dicka Higginsa, ki loči med kognitivno in postkognitivno umetnostjo (McHale, 1992, 32). Prva naj bi trajala do leta 1958, zaznamoval pa jo je soobstoj objekta in subjekta kognicije. Z razraščanjem poparta in umetnosti naključja je bila kognicija potisnjena na stranski tir, s čimer se je zamajala mitična pozicija avtorja oz. subjektova kognicija. Zaradi tega so se bistveno spremenila vprašanja umetnika, ki se mu porajajo ob pričetku ustvarjanja. McHale prevzame Higginsovo dvojnost, pri čemer namesto dvojice kognitivno/postkognitivno uporablja slogovni oznaki modernizem/postmodernizem. Opre se še na Jakobsonov pojem dominante – torej osrednje duhovnozgodovinske značilnosti, ki zaznamuje umetnost določene dobe – in izpostavlja, da je za modernistično literaturo značilna prevlada epistemološke dominante, medtem ko v postmodernistični vlada ontološka dominantna.

Z epistemološko – modernistično – dominantno se vežejo vprašanja, kot so, kako naj interpretiram svet, v katerem živim, kaj moram vedeti, kje so meje znanja (McHale, 1987, 9). Osnovna vprašanja so torej povezana z metodologijo, z načinom dojemanja sveta, bolj kot z njegovo pojavnostjo. Prav zaradi tega se zdi McHalu tipičen modernistični žanr detektivski roman: v središču so strategije glavnega junaka, ki raziskuje svet, ta pa se mu postopoma razkriva. Epistemološki problemi se nato v literaturi prenesejo na bralca, ki se navadno prek neurejene kronologije poskuša dokopati do pravega pogleda na svet. Drugače je v postmodernistični literaturi, kjer

vlada ontološka dominantna. Zdaj ne gre več za vprašanja, povezana z védenjem, temveč za spraševanje o modusu obstoja, torej kateri svet je to, kaj delamo v njem, kakšni svetovi še obstajajo, kako je strukturiran naš mišljenjski svet (McHale, 1987, 10). Tipičen postmodernistični literarni žanr je znanstvena fantastika, saj imamo v taki literaturi pogosto opraviti s konfrontacijo različnih svetov, oziroma bolje rečeno, planetov – srečujejo se torej različni modusi eksistence.

McHale razlaga tudi trenutek zdrsa med epistemološkim in ontološkim. Poudarjena epistemološka negotovost – kako naj razlagam svet – se v določenem trenutku spremeni v ontološko množino – v katerem svetu sploh živim. Ali z McHalovimi besedami: »[Č]e porinemo epistemološka vprašanja dovolj daleč, postanejo ontološka« (McHale, 1987, 11).

Ontološka negotovost, se pravi spraševanja o načinu naše eksistence, postane v času postmoderne pereča zaradi izgube središča in odsotnosti prave resničnosti. Kot smo že spoznali, imamo večinoma opraviti z več različnimi resničnostmi, med katerimi ne moremo izbrati tiste »prave«, »resničnejše«. V postmodernistična umetniška dela tak ontološko problematičen status vstopa prek »sopostavljanja svetov z nekompatibilno strukturo« (McHale, 1987, 44); take svetove McHale imenuje cone. To se deloma sklada z Bahtinovo tezo o polifoni strukturi romanov, ki pa v postmodernizmu prerašča v polifonijo svetov – dialoška struktura prerašča v mogočno polifonijo različnih diskurzov (McHale, 1987, 166).

Interpolacija različnih svetov v postmodernističnih delih je mogoča na več različnih načinov. McHale našteva štiri najznačilnejše možnosti (McHale, 1987, 45–47): en svet je lahko vstavljen v drugega (1); eden je lahko združen paralelno z drugim (2); možno je nalagati svetove enega vrh drugega, pri čemer pogosto nastane tretji svet, ki ni identičen ne prvemu ne drugemu (3); zadnja možnost je povezana z »napačnim pripisovanjem«, kar pomeni, da nekemu svetu pripisujemo značilnosti, ki so v resnici esenca nekega drugega sveta (4) – tak primer bi imeli, če bi, denimo, Kanado povezovali z deževno dobo ali če bi v srednjeveško zgodbo vnašali psihologijo 20. stoletja. Pomenljivo je, da bi lahko te štiri možnosti sopostavljanja različnih svetov ali paralelnih konstrukcij povezali tudi s štirimi umetnostnimi tehnikami, ki se pogosto navajajo v zvezi s postmodernizmom. Tako je postavljanje enega sveta v drugega³⁰ (1) mogoče razumeti kot *citiranje*; v primeru druženja enega sveta z drugim (2) lahko govorimo o *sopostavljanju*; nalaganje enega sveta vrh drugega (3) razkriva *palimpsestno* strukturo; napačno pripisovanje (4) pa je mogoče

30 Ponavljanje take strukture v neskončnost bi lahko povezali s tehniko *mise en abyme*. Gre za primere neskončnega zrcaljenja: na sliki je, denimo, narisana avtoportret slikarja v zrcalu, v katerem vidimo avtoportret slikarja v zrcalu, ki je naslikan kot avtoportret slikarja v zrcalu itd.

razložiti s tehniko *kratkega stika*, ki je sorodna potujitvenemu efektu, značilnem že za neosloge (v neoklasicizmu na primer klasicistična struktura s harmonijo, ki deloma odstopa od funkcijskosti).

Še mnogo daljnosežnejša postane McHalova teorija, ko jo povežemo z nekaterimi tezami drugih teoretikov postmodernizma. Tako je mogoče spoznati, da je ideja o sopostavljanju svetov na tak ali drugačen način prisotna v večini spisov o postmodernizmu. Na ta način bi bilo mogoče razumeti že Fiedlerjevo določilo o dvojni strukturi postmodernističnih del – združena sta svet visoke in nizke umetnosti, enakopravno stojita drug ob drugem profesionalna in amaterska kultura; enako velja za Jencksovo misel o dvojnem kodiranju: modernistično + nemodernistično, lokalno + univerzalno; ali pa za Hassanov opis androgine kulture, ki se kaže v »poroki zemlje in neba« ter v njegovi ideji parakriticizma – nekakšne mejne znanstvene zvrsti med literaturo in kritiko (torej fikcija o fikciji), ki jo Hassan v svojem pisanju pogosto prakticira. Temu sklopu se pridružuje Lyotardovo izpostavljanje pluralnosti jezikovnih iger in Jamesonovo poudarjanje ponovnega rojstva heterogene alegorije (Jameson, 1991), ki mora nadomestiti krizo organsko koncipiranega simbola, pri čemer ne gre pozabiti, da o pomenu alegoričnosti govori že zgodnji glasnik postmodernizma, Walter Benjamin (2003). V zvezi s postmodernističnim pluralizmom pa opozarja na dvojnost, ki nastaja z ohranjanjem modernistične individualne drže in hkratnim prisvajanjem obilja najrazličnejših estetik, tudi tistih, ki izhajajo iz množične kulture (Debeljak, 1989, 113), še Aleš Debeljak.

Nič drugače ni z muzikološkimi razpravami – tudi iz njih lahko izluščimo misel o sopostavljanju različnih glasbenih svetov. Tako S. Mauser v navezovanju na C. Jencksa izpostavlja dvojno kodiranje, zaradi česar za postmodernistična ne morejo obveljati dela, ki so napisana zgolj v »stari« tonalnosti. Hermann Danuser prek zapletenega razkrivanja razmerja med modernizmom, postmodernizmom, anti-modernizmom in tudi neomoderno prihaja do sklepa, da je v središču postmodernističnih del značilna dvojnost navezovanja na modernistično izročilo in hkratnega preseganja ter odpovedi nekaterim njegovim okostenelim prepovedim. Jann Pasler pa govori v zvezi s postmodernizmom povezav in interpenetracij o »sopostavljanju« eklektičnega materiala iz različnih diskurzov, s čimer se najtesneje približuje McHalovi teoriji.

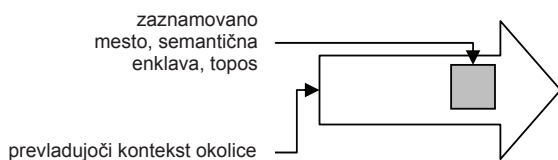
Sopostavljanje različnih svetov, ki se v umetnosti kaže kot simultanost ali zaporednost različnih zgodovinskih slogov, kulturnih modelov in zvrstnih vzorcev, prinaša v umetniška dela heterogenost in konfliktnost. Vendar takšna heterogenost, ki jo je znotraj postmodernističnega pluralizma mogoče tolerirati, ni sama sebi namen: cilj postmodernističnega sopostavljanja raznolikega ni kipeča bujnost

različnih vzorcev oz. »predvidljivi eklekticizem« (Calinescu, 1987). Izpostavljena heterogenost prinaša kolizije in konflikte, ki nas navajajo k refleksiji, ta pa ni toliko povezana ne z enim ne z drugim kolidirajočim »svetom«, temveč bolj z naravo konflikta samega. Tako se lahko, denimo, sprašujemo o odnosu med »visoko« in popularno kulturo, o razmerju med zgodovinskimi vzorci in njihovi »utopitvi« v modernističnem ali vsaj sodobnem kontekstu, o kratkem stiku dveh raznolikih zgodovinskih modelov in o glasbeni komunikaciji kot taki. Sopostavljanje različnih svetov torej prebuja semantični potencial glasbe: ob trku takih con, lahko tudi »enklav«, se prične sproščati povedni potencial glasbenega toka, ki pa je bistveno drugačen od glasbene znakovnosti, kakršna je dominirala v modernizmu ali pred njim. Prav slednje nam daje še en uvid v razmerje med postmodernizmom in kulturo, ki zgolj sledi vplivom postmoderne družbe, pri čemer pa se pogosto že izmika moderno pojmovani umetniškosti: preprosto prevzemanje preteklih modelov pomeni seveda tudi prevzemanje »stare« semantike, torej predmodernistične.

3.1.2.2 Semantičnost zaznamovanosti in toposov

Ob pretresanju vprašanj, povezanih z glasbeno semantiko, smo spoznali, da nekatere glasbene tvorbe izkazujejo vzporednice z zunanjim svetom, spet druge pa ne, da je torej glasba v celoti zgrajena iz glasbenih struktur, ki nato v sekundarni semantizaciji lahko prevzamejo tudi semantične kvalitete. Toda zakaj nekatera mesta izstopajo iz glasbenega toka in pridobijo semantično vrednost? V tej zvezi postaja zanimivo izpeljevanje R. S. Hattena, ki glasbene pomene išče s pomočjo koncepta zaznamovanosti.³¹ Za razumevanje glasbe sta po Hattenu potrebni slogovna in strateška kompetenca (Hatten, 1994, 29). V prvi so šifrirani splošni principi sloga, druga pa je povezana z individualnimi rešitvami in izjemami v posameznem delu. Med obema prihaja do produktivne interakcije, ki sproža povednost. Mesta, ki se razlikujejo od slogovno konvencionaliziranih vzorcev, izstopajo – so torej *zaznamovana*. Takšne opozicije med zaznamovanim in nezaznamovanim »v zvočni strukturi korelirajo s kulturnimi opozicijami v ekspresivnih strukturah« (Hatten, 1994, 167). Pri tem je pomembno, da zaznamovano – tisto, kar je redkejšo in zato tudi bolj izstopajoče – prinaša bistveno ožji spekter kulturnih korelacij in s tem bistveno ožje semantične asociacije. Zaznamovano mesto je tako značilni primer semantične enklave, ki zaradi svoje kontekstualne raznolikosti sproža povedno asociacijskost. Grafično bi lahko zaznamovano mesto prikazali kot izstopajoči otoček, ki nastopa znotraj prevladujočega morja izenačenosti:

31 Spet gre za prenos lingvistične teorije na področje muzikologije, njen osrednji avtor pa je Hattenov profesor Michael Shapiro.



Skica 15: *Grafična podoba teorije zaznamovanosti.*

Izkaže se, da bi zaznamovano mesto lahko razumeli kot semantično enklavo ali celo kot topos. Bližina teh treh pojmov je razvidna iz spisov Vladimirja Karbusickega, ki vseh pojmov sicer ne uporablja eksplicitno. Kot smo spoznali, razlikuje Karbusicky med glasbenim smislom in pomenom ter temu ustrezno med strukturo in funkcijo. Karbusicky tako pravzaprav že ugotavlja, da je, grobo rečeno, vsa glasba »semiotična«, saj ima lahko katerakoli enota znakovne kvalitete, ne nosi pa nujno pomenov, sploh ne takih, ki bi jih lahko enostavno verbalizirali. Znakovne modalitete in pomenska polja so lahko precej različni in kvalitativno med seboj niso jasno razločeni – lahko prehajajo druga v druge. Zato postane na nekaterih mestih, ko poskuša Karbusicky semantično razložiti glasbeni tok neke skladbe, opisovanje zelo podobno naštevanju glasbenih toposov, ki segajo od preprostih ikon in indeksov do zapletenejših simbolov ali celo asemantičnih struktur. Za Beethovna, denimo, Karbusicky ugotavlja:

V uvodu 2. simfonije, ki obsega 33 taktov, so torej čisto konstruktivistična razgrinjanja zvonečega dogajanja obogatena s semantičnimi elementi različnih izvorov. Deloma imajo konvencionalen karakter (jamb ↔ trohej; kvarta kot semantem alarma), deloma oblikuje Beethoven njihovo simboliko kot znamenje svojega osebnega sloga (figura »tri osminke + polovinka«; tonaliteta d-mola z odskakujočimi osnovnimi intervali). Poslušalec je udeleženec pri genezi teh POMENOV, ker indicirajo določene interindividualno doživete »situacije« in duševna stanja (Karbusicky, 1990, 21).

Še pomenljivejša je analiza *Koncertne etude op. 17, »Au bord de la mer«* B. Smetane, kajti Karbusicky že v začetnih taktih odkriva signal virtuoznosti, ikonične asociacije na morje in »vzdihujoče« sekunde kot emocionalni indeks (Karbusicky, 1990, 15). Bi to, glede na univerzum toposov, ki ga predlaga Agawu in bi se ga dalo za 19. stoletje primerno povečati oz. spremeniti, lahko bili toposi briljantni slog, »glasba« vode in že precej izrabljeni pianto (gl. notni zgled 2)?

Možnost prenosa teorije toposov na romantično glasbo postavlja pred nas vprašanje, ali ne bi bilo morda mogoče podobnega postopka uporabiti tudi pri analizi postmodernističnih del. Aluzije in vdore različnih kodov/svetov – kulturnih, zgodovinskih,

žanrskih – bi bilo namreč mogoče razumeti kot zaporedje različnih toposov, ki predirajo nosilno modernistično teksturo (takšno analizo bi bilo mogoče aplicirati na Schnittkejevo *Tretjo simfonijo* – gl. pogl. 3.3.2). Vendar zdaj topisi svoje označevalne moči ne črpajo več iz homoloških zvez, ki so bile konvencionalizirane v obdobju klasicizma oz. romantike, temveč so nekakšne slogovne nalepke; ali še drugače: ko uspemo prepoznati aluzijo na klasicistično glasbo, ta v nas ne sproža več izvornega topičnega pomena, temveč nekakšno slogovno, kulturno ali žanrsko reminiscenco. Postmodernistični topos torej pomena ne prinaša prek izvornega označevanja (trobilnih kvint in sekst ne razumemo več kot klasicistični lovski topos, temveč preprosto kot klasicistični topos), ampak prek slogovne zaznamovanosti – aluzija, reminiscenca ali vdor drugačnega koda se namreč bistveno razlikuje od prevladujoče (nezaznamovane) »okolice«. Teorija zaznamovanosti in teorija toposov se tako kažeta kot primerna pripomočka pri analizi semantike postmodernistične glasbe.

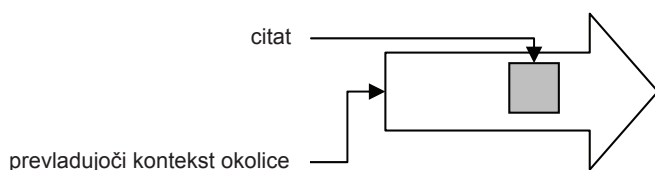
The image displays five systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "briljantni slog" and includes the instruction "8va" with a dashed line above the staff. It features dynamic markings such as *leggerissimo e precipitato*, *mf*, *crusc.*, and *ff*. The second system is marked "vzdih" and includes dynamics *sf*, *p*, *vivo*, and *lento*. The third system is marked "glasba vode" and includes *p* and *leggero e sempre vivacissimo*. The fourth system includes *f* and *dim.*. The fifth system includes *mp* and *dim.*. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs, showing complex rhythmic patterns and articulation.

Notni zgled 2: *Analiza toposov na primeru Koncertne etude op. 17, »Au bord de la mer« B. Smetane.*

3.1.2.3 Postmodernistične kompozicijske strategije

Zaradi zgornjega spoznanja prihajajo teoretične osnove osrednjih postmodernističnih kompozicijskih strategij tesno v dotik s teorijo toposov in zaznamovanosti. Trk različnih slogovnih ali kontekstualnih svetov in nastanek značilnih »postmodernističnih« toposov lahko skladatelji udejanjijo prek značilnih postmodernističnih kompozicijskih strategij, med katerimi so najpogostejše spodaj podane.

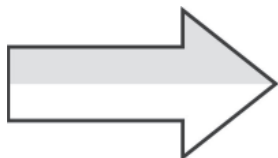
1. Kot značilno postmodernistično sredstvo se navaja *citāt*, čeprav Janko Kos ugotavlja, da je to stilno sredstvo mogoče srečati že v prejšnjih obdobjih (rimska ali renesančna lirika se, denimo, v mnogočem navezujeta na grško in jo tudi citirata ter včasih kopirata), zato je prepričan, da se je treba do značilnosti postmodernizma dokopati z duhovnozgodovinsko metodo in ne prek raziskovanja stilno-tehničnih potez (Kos, 1995). Vendar Jameson opozarja, da gre v postmodernizmu za drugačno vrsto citata, kot je bil znan pred tem. Tujih materialov postmodernisti ne citirajo na način, »kot bi to storila Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco« (Jameson, 1992, 7). Takšno novo tehniko citiranja imenuje *wrapping* – en tekst je »zavit« v drugega. V postmodernizmu citat tako ni le referenca: bolj kot njegova lastna kontekstualna vrednost je pomembna narava njegovega trka s prevladujočo okolico (kakšno povednost sproža, v kakšnem odnosu je do konteksta okolice ipd.) (Kneif, 1973b). Prav zaradi tega je tudi povsem vseeno, ali imamo opravka z dobesednim citatom ali zgolj z njegovo *simulacijo oz. aluzijo* na neki drug že znan zgodovinski ali osebni slog³² – v vseh primerih gre za podobno »zaznamovane« (gl. skica 15) kontekstualne vrivke.



Skica 16: Grafična podoba citata.

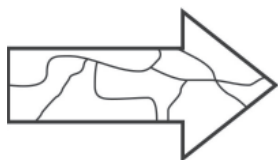
32 E. Voss sicer poudarja, da citat, ki ni dosleden, izgublja »tisto, kar je za citat bistveno, kar ga definira, zato ne moremo več govoriti o citatu« (Voss, 1996, 404); podobno lahko tolmačimo navedek iz *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*. Vendar za postmodernistični »citat« ni pomembna njegova »dobesednost«, temveč kontekstualna informacija in raznolikost.

2. *Sopostavljanje* prinaša ekstenzivnejše kolidiranje različnih kontekstov ali semantičnih sistemov. V tem primeru dva različna, vzporedno postavljena svetova ustvarjata konstantno kontekstualno refleksivnost, medtem ko citat prinaša le trenutno trčenje.



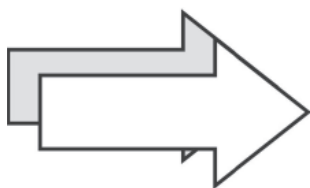
Skica 17: *Grafična podoba sopostavljanja.*

3. Glasbeni tok je lahko sestavljen celo izključno iz citatov, aluzij in simulacij drugih slogov, del in poetik. V tem primeru govorimo o *kolažu* (Sonntag, 1977), ki pa se pogosto omenja kot značilna modernistična tehnika. Njegova »postmodernistična« posebnost je, da nimamo opravka zgolj z »enostavnim«, morda celo namensko kaotičnim lepljenjem povsem različnega in dispartnega, v čemer je mogoče ugledati željo po odtujitvi sleherni tradicionalni normativnosti. Pomembna je sama narava stikov med posameznimi aluzijami, citati in simulacijami, ki pripadajo različnim kontekstom. Ta je tista, ki določa semantično vrednost.



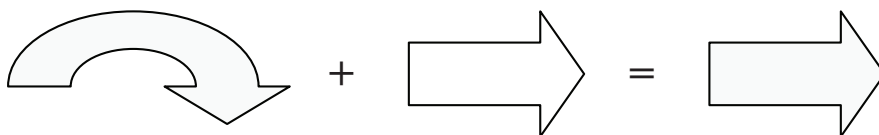
Skica 18: *Grafična podoba kolaža.*

4. Za *palimpsest* je značilno nekoliko drugačno združevanje različnih svetov – ne gre namreč za vzporednost, ampak za simultanost: en svet prekriva drugega. Na vrh enega slogovnega sveta je naložen drugi, tako da v značilni postmodernistični maniri pride do medsebojnega osvetljevanja, približevanja in oddaljevanja, aluzij in nenadnih preskokov med različnimi konteksti.



Skica 19: *Grafična podoba palimpsesta.*

5. V primeru *potujevanja* ali *kratkega stika* pride do napančnega kontekstualnega pripisovanja, ki je seveda namerno. Tako je lahko vsebina nekega konteksta izoblikovana po formalnih normativih nekega drugega, neustreznega konteksta. Potujevanja so značilna že za neosloge (v neoklasicizmu so tako »sopostavljeni« klasicistični oblikovni vzorci in sodobna harmonija), v postmodernizmu pa postajajo takšna potujevanja in kratki stiki bistveno manj »harmonični«, tako da izstopajoče opozarjajo na svojo nekompatibilno naravo. Obema strategijama je precej soroden *pastiš* (pasticcio), pri katerem naj bi šlo za oponašanje posebnega in edinstvenega (Jameson, 1992, 7). Gre za govorjenje v že mrtvem jeziku, ki je potrebno, ker ni več mogoče izumljati edinstvenega jezika. Umetnik do potankosti obvlada tuji stil, vendar vanj ne vnaša z njim povezanih duhovnozgodovinsko primernih vsebin.



Skica 20: Grafična podoba potujevanja oz. kratkega stika.

3.2 Kratka zgodovina glasbenega postmodernizma

Namen tega poglavja je, da apliciramo v prejšnjih poglavjih izpostavljena metodološka orodja za prepoznavanje in odkrivanje postmodernističnih značilnosti tudi v zgodovinskem toku. V ta namen bom v nadaljevanju predstavil številna skladateljska imena iz 20. stoletja in slogovno obdelal njihova dela. Glavno vprašanje bo pri tem povezano s prehajanjem med modernističnim, postmodernističnim in nemodernističnim slogom.

3.2.1 Predhodniki glasbenega postmodernizma

Podobno kot Janko Kos kot edinega »pravega« predhodnika postmodernizma v literaturi izpostavlja J. L. Borgesa (Kos, 1995, 105), bi lahko kot zgodnja glasnika glasbenega postmodernizma razumeli G. Mahlerja in C. Ivesa. Vendar to hitro rešitev problema zapleta zgodovinsko-razvojna logika: kako bi lahko Mahlerjeva dela razumeli kot »zgodnjepostmodernistična«, če se zdijo hkrati duhovnozgodovinsko vpeta v logiko romantike in moderne? Prav zaradi podobnih vprašanj velja bolj nadrobno pogledati Mahlerjev in Ivesov tip sopostavljanja.

Princip sopostavljanja heterogenega materiala najdemo praktično v vseh **Mahlerjevih** delih, pri čemer dominira predvsem sukcesivnost (raznolike enote se pojavljajo zaporedoma), manj pa je »nalaganja«. Tako *Tretja simfonija* opiše širok lok, v katerem srečamo tipične odmeve pogrebnih koračnic, stilizirane glasbe godbe na pihala, kvazi ljudsko motiviko, reciklirane odlomke lastnih del (samospev *Ablösung im Sommer* kot glavni material scherza), aludiranje na otroško rajanje ob spremljavi zvonov, religiozno-meditativno glasbo, domačnost zvena poštnega roga, tipično pesemski material, sproščenost plesnega menueta, filozofsko poglobljenost Nietzschejeve pesmi, prevzemanje odlomkov iz *Simfonije* Hansa Rotta, kar vse odraža nekakšno intertekstualno maniro (Švrlljuga, 2005). Podobno velja za vsebinsko in motivično-tematsko povezavo med petim stavkom te simfonije in sklepnim stavkom skladateljve *Četrte simfonije* ter za navezovanje na Beethovnovo izročilo (nenavadna je motivično-tematska podobnost med zadnjim stavkom simfonije in tretjim stavkom Beethovnovega *Godalnega kvarteta v F-duru op. 135*, pri čemer sta oba stavka v formalnem pogledu variacijska). V nekaterih primerih Mahler raznolike elemente nalaga enega vrh drugega, kot denimo v finalu *Sedme simfonije*, ko sta združeni motivika finala in glavna tema iz prvega stavka, vendar ne na način, kakršnega poznamo pri Brucknerju, ko se vse osrednje teme simfonij zlijejo v enoten koral – pri Mahlerju ostaja raznolikost materiala očitna, še posebej pa jo poudarjajo ostri kontrapunktični trki, pri katerih logiko razvezov disonanc zamenja zvestoba melodičnim obrisom.

Vendar pa Mahlerjevi svetovi, ki med seboj kolidirajo, ne ležijo tako močno vsaksebi. Omiljena heterogenost je deloma posledica stiliziranja nekaterih elementov, ki vdirajo iz »neumetnostnega« glasbenega konteksta, seveda pa je moč heterogenosti odvisna od zgodovinskega konteksta: ta je morala Mahlerjevim sodobnikom zveneti »grozljivo«, vsaj v primerjavi s koračnicami in ljudsko motiviko, ki je že vdiral v glasbo zgodnjih romantikov, medtem ko je iz našega postmodernističnega konteksta Mahlerjeva heterogenost pravzaprav bržkone »blaga«. Ne gre namreč spregledati, da Mahler sopostavlja predvsem različne elemente s kulturne osi – torej med »visoko« in »nizko« glasbo: »neumetnostno« glasbo ljudskega vsakdana in poudarjeno umetnostno glasbo, ki naj bi celo posredovala skladateljev svetovni nazor. Ne sopostavlja pa raznolikih svetov na zgodovinski osi – tako v Mahlerjevi glasbi praktično ne najdemo odlomkov, ki bi jih lahko razumeli kot simulacije preteklih glasbenih vzorcev ali kopije konvencionaliziranih historičnih slogov.

Nekaj podobnega velja za glasbo **Charlesa Ivesa**. Ives še bolj odločno kot Mahler sopostavlja predvsem glasbo različnih kulturnih okolij – religiozne korale, orgelsko preludiranje, glasbo godb na pihala, ljudske pesmi, jazzovske ritme; pogosti so tudi

citati ali odkrite aluzije na dela drugih avtorjev (cel kup jih odkrijemo v *Drugi simfoniji*). V primerjavi z Mahlerjem se bistveno spremeni »združevalni« princip: sukcesivnost zdaj nadomesti nalaganje, kar ustvarja značilno Ivesovo gosto heterogeno teksturo, sestavljeno iz raznolikih slojev, ki potekajo vzporedno. Posledica takšnega nalaganja zdaj niso le disonančni kontrapunktični trki, temveč navidezni kaos: posamezni sloji ne ubirajo le neodvisnih melodičnih linij, temveč potekajo tudi v povsem različnih tonalitetah, taktovskih načinih in celo tempih, tako da postaja otežena tudi generalna koordinacija. Vprašati se moramo, kaj je cilj takih skladateljevih strategij. Spoznali smo že, da postmodernistično sopostavljanje disparatnega rezultira v poudarjeni semantičnosti, Ives pa ima verjetno bolj kot odpiranje semantičnih polj pred očmi destrukcijo tradicionalnih glasbenih prvin, ki se, paradokсно, dogaja prav z njihovim preobilnim izrabljanjem – vertikalnim kopičenjem in kompliciranjem. Ivesovo sopostavljanje in nalaganje je tako treba gledati celo v luči nekakšne avantgardne subverzivnosti – skladatelj s temi postopki pravzaprav ustvarja značilno modernistično teksturo: destruirani svet, v katerem umanjajo stara pravila, nadomesti pa jih logika konstrukcijskih načel.

Kljub razlikam s postmodernističnim sopostavljenjem, ki se kažejo zlasti v odsotnosti druženja modelov različnih zgodovinskih provenienc in radikalnega modernističnega duktusa, v prisotnosti katerega šele lahko drugi in drugačni svetovi sprožijo zelo močne semantične sile, je mogoče Mahlerja in Ivesa vendarle imeti za predhodnika postmodernizma,³³ čeprav temu nasprotuje logika zgodovinske kronologije, po kateri lahko predhodnike iščemo v generaciji očetov, ne pa tudi dedov ali, v Mahlerjevem primeru, pradedov. To potrjuje tudi renesansa glasbe obeh skladateljev, ki se je z vso silo pričela konec šestdesetih let in dosegla svoj višek v osemdesetih. Pri tem je zanimivo, da je kot zagovornik in promotor obeh skladateljev nastopil dirigent Leonard Bernstein,³⁴ ki ga s postmodernizmom lahko povežemo že zaradi njegovega lastnega skladateljskega dela.

33 O Mahlerju kot postmodernistu razpravlja Jonathan D. Kramer (J. D. Kramer, 2002), H. de la Motte-Haber (Motte-Haber, 1987) jasno izpostavlja navezanost tretje veje postmodernistov na izročilo pozne romantike, torej Mahlerjeve glasbe, podobno pa skuša Lawrence Kramer s postmodernizmom povezati glasbo Charlesa Ivesa, saj se mu zdi značilna heterogenost celo osnovni princip njegove glasbe (L. Kramer, 1995, 174).

34 Kot glavno značilnost Mahlerjeve glasbe izpostavlja Bernstein prav dualno napetost: »Mahler ustvarjalec vs. Mahler izvajalec; jud vs. kristjan; vernik vs. dvomljivec; naivnež vs. sofisticiranež; provincialni Čeh vs. dunajski *homme du monde*; Faustovski filozof vs. orientalski mistik; operni simfonik, ki ni nikoli napisal opere« (Bernstein, 2001). Podobno disparatno pa označuje Bernstein tudi milje, iz katerega naj bi izrastle Ives. »Te podobe so bile kombinacija velikih del nemške tradicije – Beethoven, Brahms, Wagner – plus lokalne glasbe, s katero je živel – himne, ljudske melodije, patriotske pesmi, koračnice, študentske napitnice in podobno. Vse te lahko najdemo v *Drugi simfoniji*; od Beethovnovne *Pete do 'Turkey in the Straw'*. [...] Potem so tu aluzije na Brahmsovo *Tretjo simfonijo*, na Wagnerjevega *Tristana* in *Valkiro*, na Brucknerja in celo na Dvořákovovo simfonijo *Iz novega sveta*« (Bernstein, 1998, 8–9).

3.2.2 Zgodovinska in geografska »tipologija« postmodernističnih skladateljev

Avtorji pregledov glasbenega postmodernizma poleg teoretičnih slogovnih izhodišč izpostavljajo tudi skladateljska imena, ki jih povezujejo s preiskovanim slogom. Značilno je, da pri tem odpirajo zelo širok nabor skladateljskih osebnosti, za katere včasih, kljub temu da se pojavljajo v skupnem »postmodernističnem« diskurzu, težko poiščemo skupni imenovalac. Tako H. de la Motte-Haber v svojih prevpraševanjih o glasbenem postmodernizmu izpostavlja W. Rihma, K. Pendereckega, M. Kagla in B. A. Zimmermanna (Motte-Haber, 1995; 2001). J. D. Kramer postmodernistične poteze pripisuje H. M. Góreckemu, J. Adamsu, A. Schnittkeju, G. Rochbergu, J. Coriglianu in L. Beriu (J. D. Kramer, 2002). Zelo podoben je nabor J. Paslerja, ki izpostavlja W. Rihma, A. Pärta, D. del Tredicija, G. Rochberga, L. Beria, A. Schnittkeja, J. Zorna in minimaliste (Pasler, 2005), medtem ko S. Mauser, J. P. Clendinning in H. Danuser tem imenom dodajajo še G. Crumba, W. Killmayerja, G. Ligetija, M. Trojahnna, H.-J. von Boseja in J. Cagea (Mauser, 1993; Clendinning, 2002; Danuser, 1984; 1990a; 1990b). Posebej zanimiv je seznam M. Veselinović-Hofman, ki ne obravnava skladateljskih imen, temveč posamezna dela, zato najde postmodernistične strategije v opusih K. Stockhausna, M. Kagla, G. Ligetija, K. Pendereckega, W. Lutosławskega, R. Ščedrina, W. Rihma, G. Griseya, P. Hurela in C. Czernowin (Veselinović-Hofman, 2003).

V nadaljevanju se velja vprašati, ali imamo res pri vseh naštetih imenih opraviti s postmodernističnimi skladatelji, še posebej zato, ker se zdi, da na osi Stockhausen-Glass-Lutosławski-Zorn vendarle obstajajo precejšnje razlike, ki niso samo estetske, temveč tudi generacijske (Cage se je kot najstarejši rodil leta 1912, najmlajša, H.-J. Bose in J. Zorn, sta letnik 1953). Te razlike poskušajo nekateri raziskovalci razložiti s pomočjo tipologizacij postmodernizma; takšne sisteme so razvili H. de la Motte-Haber, J. Pasler in H. Danuser (gl. tabelo 3). Med zgoraj izpostavljenimi skladateljskimi imeni res obstajajo razločna nasprotja, toda morda je primernejša metoda od tipologizacije nekakšno zgodovinsko luščenje glasbe s koncem šestdesetih let dalje. Pri takem pregledovanju se namreč izkaže, da imamo pri različnih skupinah skladateljev, ki jih lahko postavimo v postmodern(istični) kontekst, opraviti z različnimi zgodovinskimi stopnjami postmodernizma in s specifičnimi potezami, ki so geografsko pogojene. V zgodovinskem pogledu lahko tako zelo jasno zarišemo razliko med prvim valom postmodernistov, ki svoja prva dela v takrat novem slogu napišejo okoli zgodovinsko prelomnega leta 1968 (zaznamujejo ga praška pomlad, začetek vietnamske vojne, korejska kriza, uboj M. L. Kinga, študentski protesti), in drugim, ki nastopi na začetku osemdesetih let

(posledice prve naftne krize, popolna dominanca televizijskega medija, popuščanje hladne vojne, razširitev uporabe računalnikov, prvi poizkusi interneta). Podobno je smiselno tudi jasno razlikovanje med ameriškim in evropskim postmodernizmom.

Če ostanemo pri slednji delitvi, bi kot »očeta« postmodernizma lahko obveljala skladatelja (oba sta se rodila leta 1918), ki se zdita na prvi pogled precej kontrastni glasbeniški figuri: v Združenih državah je pomembno vlogo gotovo odigral skladatelj, pedagog in zvezdniški dirigent Leonard Bernstein, medtem ko je evropski postmodernizem mogoče povezovati z manj izopostavljeno osebnostjo Bernda Aloisa Zimmermanna, pri čemer bi Bernsteinovo estetsko držo lahko ocenili kot *eklektično* in Zimmermannovo kot *pluralistično*.

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) spada v generacijo t. i. »vmesnih« skladateljev (Niemöller in Konold, 1989) – gre za osebnosti, katerih razvojno pot je ostro presekala druga svetovna vojna. Pred vojno se je Zimmermann sprva zavezal neoklasicizmu, po vojni pa je sledil obisk Darmstadta, kjer se je Zimmermann pri R. Leibowitzu spoznal z dodekafonsko tehniko, ki jo je v svojih delih kmalu razširil v takrat modno serialno metodo. Posledice skladateljeve generacijske »vmesnosti« moramo iskati v njegovem specifičnem odnosu do konstruktivizma serializma – strogo tehniko je skušal vedno prepojit tudi s primarnim glasbeniškim impulzom, kar pomeni, da si je prizadeval presegati togo strukturalno omejenost serialne tehnike. Takšen ambivalentni odnos kaže že *Koncert za trobento in orkester* »*Nobody knows de trouble I see*« iz leta 1954, ki je zasnovan na dvanajsttstonski vrsti in popularnem ameriškem spiritualu. Formalno je skladba kljub sodobni kompozicijski tehniki domišljena kot koralni preludij, vanjo pa vdirajo tudi elementi jazza. V pogledu druženja raznolikega je še bistveno bolj ekstremno Zimmermannovo osrednje delo, opera *Vojaki* (1957–65). Celo skladatelj sam jo je označil za »številčno opero«, saj je v maniri Bergovega *Wozzecka* zasnovana kot zaporedje sekvenc različnih žanrov (ricercare, tokata, nokturno, rondino itn.), ki jih povezuje vseintervalna dvanajsttstonska vrsta. Pomemben korak naprej ne pomeni le sekvenčno nizanje žanrsko raznolikega, temveč njegovo naganje. Osrednja dramaturška poteza je namreč povezana s simultanostjo različnih scen, ki na glasbeni ravni povzročata žanrsko-slogovno slojevitost (od modernističnih tekstur do elektroakustičnih zvokov, odmevov jazza, Bachovih koralov in gregorijanike).

Takšnega postopka ni mogoče odvojiti od skladateljevih glavnih estetskih premislov, povezanih z dožemanjem časa. Zimmermann se opira na filozofska izhodišča Bergsona, Husserla in Heidegggra (Mauser, 1986) ter izpostavlja, da »glasbo razumemo predvsem kot urejanje časovnega poteka, v katerem se glasba predstavlja v času in obenem uteleša čas sama v sebi« (Zimmermann, 1974, 12). Iz takšnih

premis Zimmermann razvije koncept »krožnega dojemanja časa«. Po skladateljevem mnenju namreč »pridobi misel o enotnosti časa kot enotnosti sedanjosti, preteklosti in prihodnosti [...] novo perspektivo v glasbi kot 'časovni umetnosti', kot umetnosti časovnega urejanja znotraj stalne sedanjosti v vseobsegajoči osnovni glasbeni strukturi, ki jo moramo imeti za urejajoči princip vseh odnosov v kompoziciji« (Zimmermann, 1974, 11–12). Prav razumevanje časa kot enotnosti različnih časovnih perspektiv v obliki glasbene ponotranjene zavesti predstavlja izhodišče za Zimmermannovo pluralistično teorijo kompozicije, ki se kaže v tehniki nalaganja različnih zvočnih in časovnih slojev, torej v montaži in kolažu, v uporabi heterogenih elementov iz različnih žanrskih in zgodovinskih tradicij ter nenazadnje v druženju eksperimentalnega s tradicionalnim.

V tem pogledu predstavlja končno stopnjo Zimmermannov *Rekviem za mladega pesnika*, ki je nastal okoli prelomnega leta 1968 (skladatelj je delo pisal med leti 1967–1969). Delo, ki je zasnovano kot kolaž, evocira evropsko zgodovino med leti 1920–1970 in se naslanja na najrazličnejše tekste (J. Joyce, E. Pound, A. Camus, L. Wittgenstein, J. Goebbels, A. Hitler, A. Dubček, papež Janez XXIII., G. Papandreou, Ajshil, V. Majakovski, I. Nagy, N. Chamberlain, Mao Ce Tung itd.) in glasbene citate (D. Milhaud, O. Messaien, R. Wagner, K. Schwitters, pesem *Hey Jude* skupine The Beatles, L. van Beethoven itd.). V gostem sopostavljanju tekstov različnih žanrskih in jezikovnih provenienc se izgublja primarna semantična vrednost izbranih besedil, vendar pa prek njihovih medsebojnih trkov nastaja nova povednost, povezana s slikanjem zapletene zgodovinske situacije v času nastanka skladbe.

Bernsteinova (1918–1990) pot do prebujanja semantike ob sopostavljanju raznolikega glasbenega materiala je potekala bistveno drugače od Zimmermannove, razliko pa je mogoče iskati v odnosu obeh skladateljev do modernizma, pri čemer specifične izhajajo iz razlike med duhovnozgodovinskim okoljem povojne Amerike in Evrope. Če se je Zimmermann prek Darmstadta dejavno priključil evropskemu modernizmu, ga je Bernstein spremljal precej bolj od daleč. V svoj dirigentski repertoar je sicer sprejel mnoga velika dela evropskih modernistov (v ZDA je krstil skladbe G. Ligetija, P. Bouleza in I. Xenakisa) ter ameriških predstavnikov *nove glasbe* (M. Babbitt, E. Carter, J. Cage), toda največjo afiniteto je vendarle kazal do del pozne romantike in tistih ameriških skladateljev, ki so sledili tradicionalnemu zahodnoevropskemu izrazu, dopolnjenim z nekakšnim ameriškim nacionalnim idiomom (A. Copland, W. Schuman). Če je torej Zimmermann v svojo v osnovi modernistično estetiko »pluralistično« sprejemal tudi druge žanrske in historične vzpodbude, je Bernstein tradicionalni glasbeni izraz »eklektično« dopolnjeval z dosežki evropskega modernizma.

»Postmodernost« Bernsteina mnogi iščejo v njegovem združevanju različnih žanrskih plasti – skorajda hkrati se je uveljavil kot dirigent umetniške glasbe in izjemen avtor muzikala, torej »nižjega«, popularnega žanra. Toda bolj kot to osebno združevanje precej različnih glasbenih praks je pomembno, da lahko najdemo že v skladateljevem najbolj popularnem muzikalu, *Zgodbi z zahodne strani* (1957), nenavadne sopostavitve – znani ansambel »Cool« je namreč oblikovan kot dvanajsttonska fuga. Tipičen žanr iz popularne glasbe je izpolnjen s pomočjo modernistične tehnike, prevzete iz »visoke« umetnosti. Toda več pozornosti velja nameniti Bernsteinovemu »klasičnemu« opusu, ki ga je na svetovnonazorski ravni zaznamovalo predvsem iskanje vere. V tem pogledu je posebej zanimiva *Tretja simfonija*, »*Kaddish*« (1963). Zdi se, da bi prav z njo lahko povezali skladateljevo misel o semantični vrednosti razmerja med tonalnostjo in atonalnostjo, ki je metaforično prenešeno na odnos med optimizmom in pesimizmom ter v simfoniji udejanjeno kot dvojica vera/dvom:

Če skuša kdo v moji glasbi poiskati nasprotje med optimizmom in pesimizmom, potem bi bil najbližji glasbeni ekvivalent tonalnost nasproti ne-tonalnosti. Trdno verjamem v tonalnost, v to, da lahko vedno najdemo sveže zvoke, resnično nove melodije in harmonije, ki slonijo na tonalnem sistemu. To seveda ne pomeni, da ne verjamem v ne-tonalno glasbo (nav. po Gottlieb, 1978, 7).

Še bolj radikalno se različne plasti mešajo v skladateljevi *Masi* (1971), glasbeno-scenskem delu, ki je nastalo v času vietnamske vojne in takoj po Woodstocku. Čeprav na drugačen način kot Zimmermann, tudi Bernstein sopostavlja zelo dispartne glasbene in tekstne fragmente, ki pripadajo različnim tradicijam: ob bok kvadrofoniji elektroakustičnih trakov so postavljeni zvoki električnih kitar, uličnega big-banda, rockovsko in bluesovsko petje, besedilo mašnega ordinarija, odmevi etnične glasbe, odseki, zgrajeni s pomočjo dvanajsttonske tehnike, in citat iz Beethovnovi *Devete simfonije*, vse to z namenom, da bi bila v čim bolj komunikativni in tudi plastični luči predstavljena pot od verske skepse k pobožni vdanosti. Prav zaradi takšnega večznačnega povezovanja sakralnega s profanim si je Bernstein celo prislužil svarilo nadškofa iz Cincinattija, ki je opozoril na uporabo vulgarnega jezika in nespoštljivo obravnavo obreda.

Dvojica Bernstein-Zimmermann predstavlja prvo generacijo postmodernističnih skladateljev in hkrati razkriva tudi jasno dihotomijo med ameriškim in evropskim »zapuščanjem« modernizma – če raznolik material Zimmermann nalaga v vzporedne bloke, ga Bernstein sekvenčno niza, in če v Zimmermannov prvenstveno hermetični modernistični kod vdirajo izseki iz popularnih žanrov, potem je

značilno, da se v komunikativno glasbo Bernsteina selijo modernistične »izkušnje«. Ali še drugače: iz Zimmermannovega *Rekviema za mladega pesnika* žanrsko izstopa pesem *Hey Jude*, iz Bernsteinove *Maše* pa variacije na Beethovnovne akorde ob uglasbitvi Schillerjevih stihov »Brüder – überm Sternenzelt«. Že v sam začetek postmodernizma je torej položena dvojnost, ki jo nato opazimo tudi v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja.

Kakor razkrivata že oznaka sama in naša razlaga o tesni odvisnosti postmodernizma od modernizma, je pričakovati, da bomo med najzgodnejšimi postmodernisti našli tiste skladatelje, ki so se po drugi svetovni vojni sprva zavezali radikalnemu modernizmu. Med takšne gotovo spadata K. Stockhausen in J. Cage. V resnici lahko v njunem opusu od konca šestdesetih let, še bolj pa v osemdesetih letih opazimo določene spremembe; vendar bi njuna dela iz tega časovnega obdobja vendarle težko označili za postmodernistična. Tako **Karlheinz Stockhausen** (1928–2007) v *Himnah* (1966–67) res uporablja tuj in že znan material, ki prihaja v dotik s citatnostjo, konec sedemdesetih let pa se posveti ustvarjanju obsežne glasbeno-gledališke heptalogije *Luč* (1977–2003), v kateri številni raziskovalci vidijo željo po nadaljevanju in preseganju Wagnerjeve ideje glasbene drame. Po letu 2000 prične skladatelj tudi bolj natančno notirati nekatera svoja zgodnejša dela, v katerih je bil izvorno pomemben delež prepuščen naključju (*Refren, Mikstura*) (Frisius, 2006). Toda kljub izrazitejšemu tonskemu (ne tonalnemu) osredičanju skladb od *Mantra* (1969–70) naprej – vse odtlej Stockhausen uporablja tehniko komponiranja s pomočjo t. i. »formule« – ostaja še vedno prvenstveno serialni skladatelj, zavezan modernističnemu iskateljstvu. Zelo podobno velja za **Johna Cagea** (1912–1992), ki v ciklusu *Evropere* (1987–1991) res uporablja material iz najbolj razvpitih evropskih oper, vendar ga še vedno razvršča po logiki naključja, zato ostaja izbrani material težko razpoznaven in tudi brez svoje semantične vrednosti.

Pozornejši moramo biti na spremembe, ki se kažejo v opusih treh modernistov z evropskega vzhoda. **Witold Lutosławski** (1913–1994), ki je prek izkušnje Cageove nedoločenosti razvil svoj tip t. i. kontrolirane aleatorike, je po letu 1969 prav slednjo povezal s tradicionalnimi formami in tehnikami, desetletje kasneje pa je poenostavil tudi harmonijo in jasneje izpostavil melodijo (Paja-Stach, 2004). Leta 1981 je Lutosławski zapisal, da je prepričan,

da bo prišel čas, v katerem bodo skladatelji spet tako čutili in bodo pisali glasbo, ki bo veliko bolj podobna Mozartu in Schubertu, kot je današnja. Seveda v duhovnem smislu, v sporočilu, ki ga prinaša. Res je, da aktualna glasbena izrazna sredstva niso najprimernejša za takšna sporočila.

Toda gre za nalogo, ki se je moramo lotiti: nov jezik, ki bo lahko izražal stvari, ki niso samo strašljive (nav. po Petersen, 1992, 17).

Nekaj podobnega je skladatelj udejanjil v svoji poslednji, *Četrta simfonija* (1992), ki prek izpostavljene melodične linije ponovno prinaša motivično-tematske kvalitete.

Sprememba materiala je značilna tudi za opus **Györgya Ligetija** (1923–2006) od osemdesetih let naprej, po dokončanju opere *Le Grand Macabre* (1974–77). V nekajletni ustvarjalni krizi se je Ligeti posvetil iskanju zvočnega jezika, ki bi bil »onstran avantgarde in postmodernizma« (Wieschollek, 2006, 96). Prvo delo v novem slogu je *Trio* (1982) za rog, violino in klavir, ki se namenoma nanaša na znano Brahmsovo delo za isto zasedbo. Skladba prinaša reminiscence na romantično glasbo, a hkrati obdrži modernistične poteze. Tudi sam skladatelj je skušal opisati spremembo svojega glasbenega »jezika«, ki pa ga je želel jasno razmejiti od eksperimentalne avantgarde in modnega postmodernizma:

Obstaja določena oblika »vračanja« ali – če tako hočete – »konservativnosti«; toda ne v smislu »neoromantične« ali še posebej »neoekspresionistične« geste, drža, ki mi je tuja in je ne maram! [...] S *Triom* sem ciljal v smer konstruktivistične, a vendarle zelo jasne glasbe, ki je bolj kristalna, ne da bi bila pri tem »geometrična« ali »tehnična«, ne tonalna ali atonalna in ki ne bi imela več »eksperimentalnega« karakterja (nav. po Wieschollek, 2006, 49).

Res se zdi, da želi Ligeti ubrati povsem svojo pot – ne obrača se nazaj k tonalnosti, temveč išče nove lestvice, nove uglasitve, nanj vpliva glasba eksotičnih ljudstev. Toda kljub poskusom jasnega distanciranja od postmodernističnih namer skladatelj sam svojo tehniko pogosto povezuje s »talilnim loncem«, pri čemer pa takšno stapljanje »disparatnih kulturnih znakov« v enoten »amalgam« (Wieschollek, 2006, 59) jasno razločuje od citatnih tehnik in kolažiranja. To velja predvsem za skladateljev *Klavirski koncert* (1985–88), v katerega so vtakani različni transkulturni fenomeni (forme afriške glasbe, polifonija obdobja *ars nova*, izkušnja glasbenih strojev C. Nancarrowa), in *Violinski koncert* (1990–92), ki se igra z različnimi uglasitvami. Ligetijevo mešanje in homogeniziranje najrazličnejših elementov torej izdaja »mehčanje« modernistične estetike, vendar še ne prinaša prave semantične odprtosti. Zato lahko njegova dela po letu 1980, podobno kot to velja za Lutosławskega, le pogojno postavljamo v kontekst postmodernizma.

Čeprav pride tudi v opusu poljskega skladatelja **Krzysztofa Pendereckega** (1933) do jasne slogovne ločnice sredi sedemdesetih let, je njegovo odpoved radikalnemu modernizmu in »korak nazaj v romantični odnos, v strukturo patosa

in enostavnega občutja« (Schulz, 1992, 2) mogoče razumeti kot tipično pozicijo skladatelja, ki se vdaja ideološki moči postmoderne. Po *Lukovem pasijonu* (1966), ki že prinaša eklektične poteze, a hkrati še vedno v največji meri izkorišča značilne modernistične postopke, daje skladatelj vse od svojega *Prvega violinskega koncerta* (1976–77) osrednjo vlogo lirični melodiji, značilnemu skorajda romantičnemu duktusu, ki povednosti ne prinaša prek sopostavljanja in trkov, temveč prek izrabe tradicionalnega glasbenega jezika. Penderecki torej težko obvelja za postmodernista, ker se je modernizmu praktično v celoti odpovedal.

To pa ne velja za Luciana Beria in Mauricia Kagla, skladatelja, ki sta stala v prvih vrstah modernistov, vendar sta v postmoderini bistveno spremenila svoj glasbeni slog. Zelo zgodaj je na novo zgodovinsko situacijo reagiral **Luciano Berio** (1925–2003), ki je sicer prehodil vse značilne modernistične faze: sprva se je zavezal dodekafoniji po vzoru L. Dallapiccole, nato tudi serializmu, z B. Maderno je bil pobudnik pri odpiranju elektronskega studia v Milanu, med leti 1974–1980 pa je sodeloval s pariški centrom IRCAM. Za skladateljevo kariero gotovo ni bilo brez pomena spoznanje z italijanskim semiotikom in literatom Umberto Ecom; prav takšna intelektualna izmenjava je verjetno »odgovorna« za Beriovo značilno prenašanje intelektualnih odkritij na kompozicijsko raven.

Berio je že leta 1965 z delom *Laborintus II* ustvaril kompozicijo, v kateri drug ob drugem bivajo različni teksti, reminiscence na glasbo Monteverdija in Stravinskega, jazzovski impulzi in elektronski zvoki, zato nekateri raziskovalci že v zvezi s to skladbo govorijo o polistilizmu (Borio in Noller, 1999, 1300). Toda radikalno sopostavljanje je še bolj značilno za skladateljevo razvpito *Sinfonia* (1968–69), ki med drugim prinaša tekste S. Becketta, C. Lévi-Straussa, J. Joycea, P. Valéryja in parole iz študentskih revoltov iz leta 1968, medtem ko med kompozicijskimi tehnikami nedvomno najbolj odstopa palimpsestno zasnovani tretji stavek, v katerem opravlja vlogo palimpsestne osnove tretji stavek iz Mahlerjeve *Druge simfonije*, nad katerim Berio naniza še vrsto drugih citatov in tudi značilne modernistične zvočne masive. Podobna tehnika nalaganja zaznamuje zadnji stavek, v katerem se zvrsti material vseh prejšnjih stavkov. *Sinfonia* tako prinaša jasne kontekstualne in vsebinske trke že na ravni izbranega teksta, vlogo semantičnih sprožilcev pa prevzemajo tudi kolizije fragmentov različnih glasbenih provenienc. Pozorni moramo biti tudi na naslov dela; ta sicer prinaša jasne zvrstne asociacije in navezavo na osrednjo orkestrsko obliko klasično-romantičnega obdobja, vendar prevladujoči tekstni del in izraba osmih pevskih solistov nakazuje, da skladatelj naslov razume v njegovem prvotnem pomenu, to je kot »sozvenenje« (*sinfonia* kot sestavljenka iz grških korenov *syn*, »skupaj«, in *phōnē*, »zveneti«). Tako skupaj pozvanjajo izredno

raznolika besedila, vokalni in orkestrski part ter glasba različnih tradicij, v čemer moramo ugledati eno osrednjih značilnosti postmodernizma.

Toda *Sinfonia* nikakor ni edino Beriovo delo, ki na tako semantično premišljen način sopostavlja precej disparatni material. V tem pogledu je Ivanka Stojanova opozorila, da je za Beria značilna kategorija *multipliega*, saj je umetniško delo zanj kompleks različnih plasti smisla (Berio in Noller, 1999, 1299). Takšna multiplost se kaže v Beriovem združevanju instrumentalnih zvokov z elektronskimi viri, človeškimi glasovi in odsko akcijo, v hitrih preskokih med zvrstmi, ki pogosto vodijo v multimedialnost, pa v mešanju umetne in ljudske glasbe (najznačilnejše v tem pogledu je gotovo skladateljevo delo *Zbor* [1974–76], ki s sopostavljanjem melodičnih fragmentov ter kompozicijskih tehnik iz različnih kultur in zgodovinskih obdobj vzpostavlja nenavadne relacije med kulturami) ter v gledaliških delih, ki jih pogosto zaznamuje pluralnost dramaturških lokov. Poleg multiplosti je za Beria značilno tudi nagnjenje k transkribiranju, ki sega od preprostih citatov in obdelav skladb drugih skladateljev (orkestracija Mahlerjevih samospesov, dokončanje Puccinijeve opere *Turandot* in predelava Schubertovih simfoničnih fragmentov v skladbo *Rendering*) do novih verzij lastnih skladb (niz skladb *Chemnis*, ki so izrasle iz solističnih *Sekvenc*). Prav zato je mogoče trditi, da Berio kompozicijo razume kot obdelavo, transformacijo, analizo in komentar, kar so vse značilni postmodernistični, celo metafizijski postopki. Prek simultanosti različnega in interpretativnega dojetja glasbe različnih kultur se odpira široko semantično polje.

Podobno kot Beriova dela od konca šestdesetih let, lahko s postmodernizmom povežemo tudi opus **Mauricia Kagla** (1931–2008) od začetka osemdesetih let oziroma vse od nastanka skladbe *Sankt-Bach-Passion* (1981–85). V tem delu Kagel po dolgem času uporablja konvencionalno notacijo in tradicionalno instrumentalno zasedbo, še pomembnejša pa je »reaktivacija« tonalnosti. Vendar Kaglovo »spogledovanje« z glasbo preteklosti ni enostavno, saj svojo osnovno dekonstrukcijsko naravnost, ki je bila značilna že za skladateljevo modernistično obdobje (značilen primer je dekonstrukcijska »skrunitev« Beethovna v delu *Ludwig van*), zdaj preseli na raven narativnega koncepta. Kagel ne misli več v kategorijah linearnega razvoja, zato lahko zapiše, da »na našo interpretacijo preteklosti vpliva tako dana zgodovinska kontinuiteta kot tudi od nje neločljiva diskontinuiteta. Tako se lahko zdi glasba preteklosti vedno modernejša in tista sodobnosti pod določenimi pogoji vedno zastarela« (nav. po Klüppelholz, 2003, 1366).

Ob preiskovanju začetkov evropskega postmodernizma se torej kljub splošnemu značilnemu mehčanju modernističnega materiala (Stockhausen in Cage ne iščeta več »novega« materiala, Lutosławski in Ligeti pa se odpovedujeta ostrim

eksperimentalnim robovom) kot osrednja postmodernistična kategorija kaže predvsem zvečan delež glasbene semantike, ki, podobno kot pri Zimmermannu, izhaja iz druženja historično, žanrsko in slogovno različnega. Prav v tej luči je zato treba na poseben način obravnavati skupino skladateljev, ki jih pogosto poimenujemo s skupnim nazivom *minimalisti* in ki jih mnogi raziskovalci (npr. H. de la MotteHaber, H. Danuser, U. Dibelius, J. Pasler) postavljajo v kontekst postmodernizma. Toda pri tem moramo biti previdni, kajti *minimalistično gibanje* je v glasbi izšlo iz različnih estetskih vzpodbud.

Če lahko pojav *minimalizma* v šestdesetih in sedemdesetih letih v drugih umetnostih in njegovo redukcijo materiala ter regularnost formalnega oblikovanja razumemo kot značilni upor zoper *modernizem*, pa se vsaj sprva zdi, da *glasbeni minimalizem* v določeni meri izraša iz nekaterih *modernističnih* tendenc. Kljub temu da so se ameriški *minimalisti* La Monte Young, T. Riley, S. Reich in P. Glass vsi rodili med leti 1935–1937, so izhodišča za njihov *minimalizem* vendarle precej različna. Tako **La Monte Young** (1935) izhaja iz Cageove »šole«, radikalna zvočna redukcija skladb, kakor je *Kompozicija 1960 #7* (1960), v kateri naj se po skladateljevem navodilu sozvočje *b-fis* »drži zelo dolgo časa«, pa je povezana predvsem z raziskovanjem notranjosti zvoka. Youngova prizadevanja je treba – podobno kot delo **Steva Reicha** (1936), ki se posveča predvsem minimalnim faznim premikom, razpršenim v daljše časovne razpone – motriti v okviru newyorške »downtown« scene, medtem ko je **Terry Riley** (1935) pripadal kalifornijski subkulturi, zaradi česar se zdi njegova pot do ponavljajočih se obrazcev (*V C*, 1964) izrasla iz jaz-zovskih in rockovskih vzpodbud. Precej drugačne poudarke kaže *minimalizem Philipa Glassa* (1937), za čigar glasbo sta sicer značilni redukcija in repetitivnost, vendar v povezavi z izpostavljanjem melodične linije in celo funkcijskih harmonskih odnosov, kar je še posebej značilno za skladateljev *Violinski koncert* (1987). Prav Glassova pot razkriva, kako se *minimalistično gibanje* vse bolj odmika od svojih zgodnjih *modernistično-avantgardnih* poganjkov v smer izrazito komunikativne glasbe, ki se spogleduje z lahkotnejšimi žanri in glasbo preteklosti. Prav to pa še zlasti drži v primeru **Johna Adamsa** (1947), ki repetitivnost ohranja predvsem na nivoju bogate zvočne spremljave, na podlagi katere razvija dolge, ekspresivne melodične geste, ki pogosto spominjajo na glasbo G. Mahlerja (*Nauk o harmoniji*, 1985). Razpiranje širšemu spektru občinstva izkazuje tudi glasba **Michaela Nymana** (1944), ki je ustvaril vrsto filmskih partitur.

Nekoliko specifične poteze je *minimalizem* pridobil v Evropi. Še največ sorodnosti z ameriški *minimalisti* izkazuje **Louis Andriessen** (1939), čigar dela pa vendarle izraščajo iz globljih filozofskih premis (*O državi*, 1972–76, *O materiji*, 1985–88),

medtem ko je redukcija materiala pri A. Pärtu, H. M. Góreckem, G. Kančeliju in J. Tavenerju povezana z religiozno prepojenostjo, zato se njihovo glasbo pogosto označuje tudi kot »novo duhovnost« ali »sveti minimalizem« (Potter, 2010). Zanimivo je, da so bili vsi naštetih, z izjemo Tavenerja, sprva zavezani modernizmu. Tako je **Arvo Pärt** (1935) v šestdesetih letih študiral dodekafonijo, s svojim osrednjim delom tega prvega obdobja, kolažem *Credo* (1968), pa je dodekafonijo na nenavaden način združil s tehniko zvočnih kompozicij in citatnostjo (delo temelji na »Preludiju v C-duru« iz Bachovega *Dobro uglašene klavirja I*). Delo so slabo sprejele sovjetske oblasti, ki jih je motila predvsem duhovna vsebina. Za nas sta bolj pomembni letnica nastanka in dejstvo, da se je v svojem druženju precej raznolikega Pärt s tem delom še najbolj približal postmodernizmu. Toda po *Credo* je skladatelj za nekaj časa prekinil s kompozicijo in se posvetil študiju srednjeveške glasbe in koral, od leta 1976, ko je napisal klavirsko skladbo *Za Alino*, pa ustvarja s pomočjo tehnike, ki jo je poimenoval *tintinabuli*. Glasbeni izraz je reduciran in osrediščen na kontemplativno repetitivnost.

Zelo podobno se razpira skladateljska pot **Henryka Mikołaja Góreckega** (1933-2010), ki se je v začetku šestdesetih let preizkušal s punktualnim serializmom (*Scontri*, 1960), za glasbo, ki je nastala samo desetletje kasneje pa je že značilna »nova enostavnost sredstev in skoraj meditativni pristop k dojetju časa in strukturalnih možnosti refrenov in blokovskih kontrastov« (Thomas, 2002, 1358). Tudi Górecki se je torej odločil za redukcijo, za poenostavitev in upočasnjen glasbeni tempo. Skladateljeva *Tretja simfonija* (1976), za katero so značilne prav takšne slogovne poteze, je doživela celo nesluten komercialni uspeh in uvrstitev na lestvice najbolje prodajanih plošč popularne glasbe. Vzporedno z Góreckim je mogoče opazovati kompozicijski razvoj gruzijskega skladatelja **Gije Kančelija** (1935), ki je bil sprva prav tako zavezan avantgardnim pristopom, a je nato podobno kot Pärt in Górecki našel svoj izraz v tihi, počasni glasbi, ki jo zaznamujeta ritualna statika in mistika. Enostavne formule, na katerih temelji Kančelijeva glasba, izhajajo celo iz ljudske in popularne glasbe.

Iz del ameriških minimalistov in njihovih evropskih sodobnikov, zvezanih »novi duhovnosti«, torej lahko izluščimo nekatere postmodernistične poteze. Glasbeni material, ki ga uporabljajo, je »zmehčan« in se odreka strukturalni kompleksnosti modernizma; s predajanjem konstantni repetitiji in logiki minimalne transformacije se navidezno umika subjektova volja; z jasnimi aludiranjem na zgodovinske sloge, predvsem na sistematiko tonalne harmonije, se vzpostavlja poseben odnos do zgodovine in tradicije; pluralizem se zrcali v vplivih nezahodnjaških umetnostnih vzorcev; spregledati ne gre niti spogledovanja z »nižjimi«, popularnimi glasbenimi

žanri, kar je povezano z željo po večji komunikativnosti glasbe. Toda najpomembnejše je vendarle spoznanje, da v njihovih delih ne odkrijemo značilne semantične note, ki bi nastala kot posledica druženja in sopostavljanja različnih svetov. Glasba minimalistov in skladateljev, ki so se zavezali redukcijonizmu kompleksnosti glasbenega stavka v povezavi z religiozno kontemplativnostjo, se zdi celo poudarjeno homogena, izpeljana iz skrajno majhnega materialnega jedra, iz katerega ekonomično raste celota. Minimalizem v glasbi tako za razliko od minimalizma v likovni umetnosti pomeni jasen odklon od modernizma in nikakor ne njegovega nadaljevanja oz. radikalizacije. Misel K. Bakerja, da likovni minimalistični »eliminirajo metaforo« (nav. po Potter, 2010), je torej treba v glasbi vzeti precej dobesedno: kljub temu da se odpovedujejo strukturalni hermetičnosti modernizma, glasbeni minimalistični ne vzpostavljajo novega polja povednosti, temveč se zavežejo skrajnemu redukcijonizmu ali odkritemu spogledovanju z »žanrsko« glasbo. Prav zaradi tega lahko trdimo, da dela zgoraj omenjenih skladateljev niso postmodernistična, a so postmoderna, namreč v tem smislu, da se umikajo modernistični kompleksnosti, se prosto navezujejo na historične modele in se spogledujejo z »nižjimi« žanri, popularno in nezahodno kulturo, pri čemer je njihovo glavno vodilo predvsem želja po večji komunikativnosti, po vnovični vzpostavitvi stika z občinstvom.

V kategorijo »glasba v postmoderni dobi« bi lahko uvrstili tudi ameriška skladatelja F. Zappa in J. Zorna, ki oba izhajata iz popularne glasbe, vendar sta se odtegnila šablonskim obrazcem in uvrstila v svoja dela tudi mnoge dosežke iz umetniške glasbe. Njuno delo se pogosto postavlja v zvezo s postmodernizmom prav zaradi razbijanja mej med »visoko« in »nizko« kulturo. Natančnejši vpogled nam kljub temu izdaja, da bi ustvarjalnost **Franka Zappe** (1940–1993) v kontekstu rockovske glasbe lahko razumeli kot avantgardno, v sociološkem pogledu pa celo kot izrazito modernistično; Zappa je namreč želel »doseči avtonomijo, povezano z umetniško glasbo, medtem ko je znotraj industrije popularne glasbe deloval subverzivno« (Wicke, 2007, 1342). Zappova estetika je izrazito eklektična: njeno izhodišče so slogi popularne glasbe petdesetih in šetdesetih let, ki pa jih brez žanrske obremenjenosti povezuje z vplivi Stravinskega, Ivesa, Varèsa in Stockhausna; posledica tega so večslojne teksture in nenavadne slogovne spremembe. Popolna odprtost do različnih slogov glasbe je značilna tudi za **Johna Zorna** (1953), ki se je kot saksofonist in avtor glasbe uveljavil predvsem na področju t. i. »svobodne improvizacije«. Prav dejstvo, da je Zornovo glasbo zelo težko pospraviti v katerikoli slogovni predal in da se v svojem delu navdihuje pri takorekoč vseh glasbenih praksah, ga postavlja v dotik s postmodernističnim pluralizmom. Vendar bi v njegovi glasbi vseeno težko našli osrednjo postmodernistično značilnost, povezano s poudarjeno semantiko.

Zgornje predstavitve skladateljskih opusov nas utrjujejo v spoznanju, da je ločevanje med modernističnimi in postmodernističnimi težnjami ter močnimi vplivi postmoderne družbe in kulture težavno početje; pri nekaterih skladateljih lahko odkrijemo celo poteze vsega trojega. To še posebej velja za vrsto ameriških skladateljev, ki so bili sprva zavezani modernizmu, a so ga nato »omehčali« in se prek sopolstavljanja približali postmodernizmu, s tem da so tega pod močnim vplivom postmoderne kulture pretopili v manj izrazite, toda komercialno uspešnejše neosloge. Tako se je **George Rochberg** (1918–2005) po srečanju z L. Dallapiccolo najprej navdušil za dodekafonijo, po letu 1964, ko je izgubil sina, pa je pričel asimilirati tradicionalne elemente in modernistični slog prebadati s citati. V osemdesetih letih se je asimiliranje tradicionalnih elementov prevesilo v očitnejše nagibanje k neoromantični izraznosti, zato se zdi Rochbergova *Peta simfonija* (1984–85) ukrojena povsem po modelih nemške romantične simfonije, zlasti G. Mahlerja. Podobni preskoki so značilni za opus **David del Tredicija** (1937), ki je med leti 1958–1967 ustvarjal atonalna dela, v katerih se je pogosto naslanjal na tekste J. Joycea, po letu 1968 pa se zmeraj bolj odločno oprijema tonalnosti, pri čemer si za literarni zgled jemlje Lewisa Carrola.

Še bolj poseben primer takšne zdrsljivosti med postmodernizmom in glasbo v obdobju postmoderne predstavlja opus **Johna Corigliana** (1938), ki je po letu 1977, ko je napisal *Koncert za klarinet in orkester*, opustil značilni ameriški tradicionalni slog, kot je izrasel iz dediščine Coplanda in Bernsteina, ter razširil svoj glasbeni slog z aleatoriko, novo notacijo. Modernistične postopke Corigliano vedno kombinira s tradicionalnimi elementi, kar včasih vodi do poudarjene semantičnosti (npr. *Hamelinski pisani piskač*, 1981), spet drugič pa prihaja v »sumljivo« tesen dotik z modno postmoderno. To velja tudi za kitajskega skladatelja **Tan Duna** (1957), ki se je precej pozno seznanil s tradicijo zahodnoevropske glasbe 20. stoletja, kot vodilni predstavnik kitajskega »novega vala« pa se je ta politično označeni »duhovni onesnaževalec« kmalu preselil v New York, kjer je dokončno spremenil svoj glasbeni slog. Takoj po preselitvi v Združeni države je predstavljal izhodišče Tan Dunovih kompozicijskih premislekov trk vzhodne in zahodne kulture. Sprva je skušal elemente tradicionalne kitajske glasbe sintetizirati z vplivi zahodnega modernizma, nato je namenoma poudarjal razlike med obojim, zaradi česar se zdijo njegova dela izrazito heterogena. Od devetdesetih let dalje prosto prestopa med idiomi glasb različnih kultur in žanrov. Skladatelj govori v zvezi s svojo glasbo o *mozaiku*, ki ga poskuša jasno razmejiti od pojma kolaž: »Moja glasba ni kolaž, ampak mozaik; ta mozaik vsebuje zelo veliko elementov iz različnih tradicij in kultur, toda ti elementi dajejo skupaj celoto« (Utz, 2002, 2). Tan Dun torej sam zelo jasno izpostavlja homogenost svojega medkulturnega stapljanja ali, kot to sam

opiše, »svobodno pozibavanje in plavanje med različnimi kulturami« (Lee, 2010). Tan Dunova mozaičnost tako prinaša zelo različne deleže semantičnosti, ki nihajo od tipičnih postmodernističnih del (ciklus skladb *Orkestrsko gledališče*, v katerega vdirajo najnovejše multimedijske tehnike, ki vključujejo video in internet) do del, ki jih lahko povezujemo s postmoderno željo po širši komunikativnosti.

Kratek pregled ustvarjalnosti ameriških skladateljev nas mora voditi do spoznanja, da je zanje značilno predvsem mehčanje ostrih modernističnih robov in posledično nagibanje k večji komunikativnosti glasbene postmoderne, manj pa semantično zaznamovana konfliktnost postmodernizma. Takšno specifiko je mogoče povezovati z zgodovino ameriške glasbe po drugi svetovni vojni, ki je do določene mere potekala drugače kot v zahodni Evropi. Skladatelji in umetniki nasploh so bili veliko manj obremenjeni s strahotami druge svetovne vojne, ki jo je večina spremljala od daleč, iz varnega zavetja foteljev. Še pomembnejša je bila splošna duhovnozgodovinska klima, v katero se ni vključevala kolektivna soodgovornost za vzpon nacizma in fašizma, kot je bilo to značilno za Evropo. Zato ameriška umetnost po letu 1945 ni bila tako usodno zavezana rezanju popkovine s preteklostjo in tradicijo. Vendar to še ne pomeni, da v Združenih državah v tem času ni prišlo do velikih estetskih prelomov. Vzroke zanje je treba iskati v specifičnem ameriškem odnosu do tradicije, ali bolje rečeno, v njeni odsotnosti.³⁵ O »avtonomni« ameriški glasbi lahko govorimo šele od druge polovice 19. stoletja dalje.³⁶ Odsotnost tradicije pa pomeni neodvisnost in bolj neposredno povezanost z novim.

Kljub temu se je ameriško okolje v času pred drugo svetovno vojno najbolj neposredno soočilo z evropsko tradicijo. Takrat je v ZDA pred naraščajočim nacističnim terorjem emigrirala kopica vodilnih evropskih skladateljev (I. Stravinski, A. Schönberg, B. Bartók, P. Hindemith, K. Weill, D. Milhaud, A. Zemlinsky, E. W. Korngold), pri čemer je pomembno zlasti to, da se je poleg »tradicionalistov« tam zdaj znašla množica zaveznikov *nove glasbe*. ZDA so prvič postale glasbeni center in ne več periferija (Morgan 1991, 326), za kar gredo zasluge predvsem Arnoldu Schönbergu, ki je takoj vzpostavil širok krog svojih učencev. Edina prava tradicija, ki je v tistem času vladala v ZDA, je bila torej paradokсно tradicija zahodnoevropske *nove glasbe*. Ameriški skladatelji, ki so v tem času vstopali v glasbeno življenje, so se navezovali predvsem nanjo, medtem ko je nanje v veliko manjši meri vplivala zahodnoevropska klasicistično-romantična dediščina s številnimi močnimi obrazy.

35 Ameriška muzikologija šteje za prvo umetno kompozicijo delo Francisa Hopkinsona iz leta 1759 (Crawford, 2005).

36 Z izjemo nekaterih gre v večini primerov za »anonimna« skladateljska imena: A. P. Heinrich, W. H. Fry, L. M. Gottschalk, J. K. Paine, H. Parker, E. MacDowell, G. W. Chadwick, A. Farwell, A. Beach itd. (Crawford, 2005).

Zato ni čudno, da je vodilni svetovni avantgardist, John Cage, izšel prav iz ameriškega glasbenega miljeja. Njegovo neobremenjenost s tradicijo lepo dokazuje prepričanje, da je bil Beethovnov vpliv smrtonosen za glasbeno umetnost (Cage, 1981, 145). Gre za misel, ki bi se še Schönbergu zdela bogokletna, saj se je ta kljub veliki inovatorski sili vendarle zavestno umeščal v tradicijo »velike nemške glasbe«, ki teče od Bacha k Beethovnu, Brahmsu, Wagnerju in Mahlerju. Seveda pa je bil Cage kritičen tudi do Schönberga, pri katerem je nekaj časa študiral (Griffiths, 1981) – po njegovem naj bi Schönberg po razpadu tonalnosti ne ponudil pravega nadomestnega strukturalnega sredstva. Zato se je Cage bolj navezoval na E. Satieja in na delo A. Weberna, še bolj odločilni impulzi pa so nedvomno prišli s strani indijske filozofije in osnovnih nastavkov zen-budizma. Določena s posebnim ameriškim glasbenim kontekstom je mogoče odkriti tudi v osrednji razliki med Cageom in Pierrom Boulezom (Nattiez, 1993): ta osrednja protagonista povojne avantgarde oz. modernizma sta nekaj časa ustvarjala vzporedno, potem je prišlo do velikega razkola, po katerem je Boulez sledil zahodnoevropski vpetosti v potrebo po organskem, celovitem, zaključenem in racionalno premišljenem umetniškem delu, kar ga je vodilo v serializem in totalno determinacijo, medtem ko je Cage v ključni točki podvomil v moč racionalnosti in se namesto tega predal brezinterešnemu naključju (Pompe, 2001), sprva na ravni kompozicijskega procesa in nato tudi na izvajalski ravni.

Jasne sledi vpetosti v specifični kontekst ameriške glasbene kulture tik pred drugo svetovno vojno in takoj po njej je mogoče opaziti tudi v poetiki in estetiki ameriškega skladatelja **Georga Crumba** (rodil se je leta 1929 v mestu Charleston v Zahodni Virginii). V domačem okolju je spoznaval predvsem zahodnoevropsko klasično glasbeno izročilo, saj sta bila tako mama, ki je igrala violončelo v Simfoničnem orkestru iz Charlestona, kot oče, ki je deloval kot klarinetist, notni kopist in aranžer, profesionalna glasbenika, tako da je Crumb že od malega sodeloval pri hišnem komornem muziciranju. Pri petnajstih je Crumb napisal prva simfonična dela, ki jih je izvedel »materin« orkester, vendar je šlo še za dela, ki so bila napisana v značilno klasicistično-romantični maniri (Krämer, 1992, 1). Do tu se Crumbova glasbena vzgoja ni bistveno razlikovala od tiste, ki bi jo prejel v Evropi, vendar že naslednje poteze kažejo, kako je bila moč tradicije bistveno šibkejša in kako zlahka se ji je bilo izmakniti. Crumb priznava, da je bil sicer vzgojen v tradiciji zahodnoevropske glasbe, da pa je kmalu začel poslušati tudi drugačno glasbo:

Ko sem bil mlad, sem študiral klasično evropsko glasbo. Šele kasneje, na kolidžu, so name vplivali zvoki, ki smo jih takrat označevali kot »eksotične«, torej glasbeni slogi iz vsega sveta, še posebej azijski, toda tudi afriški in južnoameriški. Te zvoke sem spoznal prek plošč. Že v

zgodnjih petdesetih letih so obstajali odlični posnetki pekinške opere, gamelanskega orkestra, indijske glasbe in različnih afriških slogov. Moje skladbe so se hranile iz teh virov (Wagner, 1999, 46–47).

Razpetosti med »tradicionalno« in »eksotično« s tem pri Crumbu še ni bilo konec; v študijskem letu 1955/56 je kot Fullbrightov štipendist študiral na Visoki šoli za glasbo v Berlinu pri Borisu Blacherju (Steintz, 2005). V času prvih »eksotičnih« izkušenj in najbolj dramatičnih vrenj v Darmstadtju je torej Crumb v Evropi študiral pri takrat že tradicionalističnem skladatelju. Taka dvojnost in razpetost je pustila močne sledi v Crumbovem ustvarjanju.

Po zgodnejših delih, ki so se navezovala še na pozno romantiko, je Crumb ustvaril bolj avtorski slog, v katerem še zmeraj dovolj jasno razločimo vplive Webernovega pointilizma in Debussyjeve delikatne zvočnosti. Prav webernovska lapidarnost, izredna gospodarnost dela z glasbenim materialom (Crumb navadno operira z majhnim številom glasbenih motivov ali zvočnih drobcev) in posluš za najtanjše zvočne pregibe postanejo osrednje značilnosti Crumbovih del iz zrelega obdobja. V teh skladbah Crumb kopiči okruške najrazličnejših delikatnih zvočnosti, ki jih izkorišča na zelo ekonomičen način ter jih hkrati vpenja v heterogene kompozicijske tehnike, med katerimi zasledimo mnogo tradicionalnih ali celo zgodovinskih (npr. izoritmija). Prav zaradi te dvojnosti nekateri raziskovalci Crumbove glasbe izpostavljajo osrednji paradoks: Crumbova dela so poudarjeno eksperimentalna, kar je razpoznavno iz njegovega iskanja vedno novih zvočnosti in iz uporabe različnih, tudi povsem izvirnih tehnik igranja na inštrumente (R. H. Lewis, denimo, ob analizi Crumbovega dela *Night Music I* iz leta 1963 poudarja, da naj bi bilo takšnih instrumentalnih efektov celo preveč³⁷), ter hkrati neavantgardna ali v marsičem celo nemodernistična, saj Crumb izrablja najrazličnejše zgodovinske in tradicionalne kompozicijske tehnike. Nove zvočnosti so torej združene z uporabo tradicionalnih kompozicijskih postopkov.

Prav ta osrednja Crumbova posebnost je značilna za dve izstopajoči deli, ki sta nastali leta 1970: *Starodavni glasovi otrok* in *Črni angeli*. Za obe je značilno, da družanju »eksperimentalnega« in »neavantgardnega« dodajata še zvečan delež semantike, pri čemer je prav mogoče, da takšna izrazita povednost glasbenega toka izhaja iz družanja inovativnih zvočnosti in starejših kompozicijskih tehnik, se pravi iz radikalno modernističnega in nemodernističnega.

37 »Moje mnenje pa ostaja, da je klavir v skladbi *Night Music* preveč eksploatiran. V svojem metamorfem stanju zveni enkrat kot harfa, klavikord, kitarone ali japonski koto. Presežek gibanja in potreba po različnih tehnikah je pod dostojanstvom večine pianistov« (Lewis, 1964/65, 149–151).

Kar zadeva osrednje postmodernistične značilnosti, imamo lahko manj zadržkov tudi ob opusih nemških skladateljev W. Killmayerja, W. Rihma, P. Ruzicke, M. Trojahna in H.-J. von Boseja. Prav za vse je značilno aktivno sopostavljanje modernističnih in nemodernističnih tradicij, pri čemer so seveda lahko njihove »poti« in strategije za doseganje poudarjene semantičnosti vendarle precej različne, kar kaže med drugim pripisati različnim generacijam (Killmayer pripada isti generaciji kot minimalist, medtem ko predstavljajo ostali povojno generacijo, ki ni imela več direktnega stika z modernizmom).

Za opus **Wilhelma Killmayerja** (1927) je značilna svobodna igra s tipi, tehnikami in toposi različnih zahodnoevropskih glasbenih tradicij, torej »igriva naklonjenost sopostavljanju in pogosto iritantnemu nizanju heterogenih zvočnih toposov, ki segajo od repertoarja tradicionalnih zvočnih tipov (zelo redko so citirani) do struktur in postopkov modernizma in avantgarde« (Mauser, 1992, 2). Na podoben način je mogoče oceniti opus **Hans-Jürgena von Boseja** (1953), ki pogosto tonalni material prekriva z mikrotonalnimi tehnikami ali postopki, prevzetimi iz elektroakustične glasbe, pri čemer je vedno poudarek na »izraziti in pomembni semantični dimenziji« (Mauser, 2010). Če je za Boseja značilna kompozicijska struktura, povezana s sopostavljanjem serialne organizacije z modeli glasbe preteklosti, potem je za **Manfreda Trojahna** (1949) značilno postopno premikanje proč od »konfliktnosti« avantgarde k izrazu in komunikativnosti svobodnejšega tonalnega idioma in igrivega pasticcia.

Poleg Killmayerja, Boseja in Trojahna nemška muzikologija v vrsto postmodernistov vključuje tudi glasbo **Wolfganga Rihma** (1952). Ta skladatelj zasluži nekoliko podrobnejšo obravnavo predvsem zato, ker je njegov opus izredno obsežen in slogovno raznoter. V sedemdesetih letih je bil Rihm med tistimi skladatelji mlade generacije, ki so se izrazito odvrnili od intelektualističnega in strukturalističnega koncepta umetnosti, kakršen je bil značilen za visoki modernizem. Hermetizem zamenja izrazna moč emocije, modele za svoja dela pa Rihm poišče v pozni romantiki. Tako skladateljevo *Prvo* (1969–70) in *Drugo simfonijo* (1975) – indikativna je že uporaba tradicionalnega formalnega naslova – do neke mere ponovno napaja motivično-tematsko delo, čeprav v prvi vrsti izstopajo močne ekspresionistične geste. Z zavrnitvijo racionalizma modernizma si je Rihm sprva prislužil ostre kritike, še posebej znotraj nemškega muzikološkega kroga (H. de la Motte-Haber), vendar se je kasneje izkazalo, da ni zavezan estetski poenostavitvi in da je za njegovo delo značilno nadaljevanje in hkratno kritično vrednotenje dosežkov modernizma in avantgarde. Rihm ne zaupa sistemom, zato je kritičen do številnih modernističnih postopkov, svoj pristop pa opisuje kot »integrativno komponiranje«:

Pod oznako integrativno komponiranje razumem način dela, ki cilja s pomočjo vključevanja in zaobjemanja vseh področij, ki se jih dotika fantazija ali delovna ekonomija, proti s sedanostjo popolnoma stopljenemu rezultatu. Ta postopek je bližje integriranju kot pa sumiranju. Rezultat je kot humus, poln ustvarjalne prihodnosti (nav. po Mosch, 2005, 120).

Rihm torej ne zavrača tradicije ali »uporabnosti« glasbe kateregakoli žanra, toda v isti sapi tudi poudarja, da morajo biti novi rezultati zgodovinsko ustrezni, se pravi »stopljeni« z aktualnim trenutkom.

Ustvarjalnost **Petra Ruzicke** je smiselno razumevati v povezavi s tipičnim kontekstom nemške glasbene kulture po drugi svetovni vojni, ki je bila zelo odločno in radikalno zavezana modernizmu. Po letu 1945 se je zdelo še posebej v Nemčiji nemogoče nadaljevati z izročilom, iz katerega je lahko izrastle nacizem, zato so mladi skladatelji iskali povsem nove poti, da bi se z njihovo pomočjo dokončno poslovili od tradicionalnega glasbenega stavka. Osrednja talilnica novih zamisli je bila v tem času v Darmstadt, kjer so se na poletnih tečajih srečavali takrat najpomembnejši snovalci novega.

Peter Ruzicka seveda pripada drugi generaciji. Rodil se je leta 1948, torej le malo pred tem, ko so bili v Darmstadt predstavljeni največji prelomi, zato lahko Ruzicko postavljamo v drugo povojno generacijo. Pomenljivo je tudi to, da je s študijem pričel leta 1968, torej v času prelomnih študentskih revoltov, praške pomladi in začetka Schnittkejevega polistilizma – slogovna situacija je bila v primerjavi z odločilnimi povojnimi leti že bistveno spremenjena: napočil je čas modernističnih sintez (zvočne kompozicije skladateljev poljske šole in G. Ligetija). Vendar je zorenje Ruzicke potekalo precej neodvisno od tega konteksta, kar kaže povezovati s skladateljema osrednjima specifikama: študiral ni samo glasbe, kot skladatelj pa je vedno ostal avtodidakt.

Ruzicka je študiral pravo, organizacijske vede, muzikologijo in teatrologijo. Leta 1977 je celo doktoriral iz prava, nikoli pa ni institucionalno študiral kompozicije. Skladatelj je potrebo po tako široki izobrazbi utemeljil z mislijo, da se mu zdi v sodobni družbi kot skladatelju zelo nevarno posedovati zgolj glasbeno-obrtna znanja, zato se je odločil še za pravo, ki je nekakšna socialna disciplina v najširšem pomenu te besede (Krellmann, 1976, 122). Podobno raznolike kot študij so bile zaposlitve Ruzicke (bil je intendant Nemškega simfoničnega orkestra iz Berlina, intendant Hamburške državne opere, umetniški svetovalec orkestra Concertgebouw, vodja Münchenskega bienala, vodja Salzburškega poletnega festivala in profesor za

kulturni management na Visoki šoli za glasbo v Hamburgu, ukvarjal se je z zakoni o avtorskih pravicah, deloval je kot redaktor pri glasbeni založbi, dirigent ipd.; gl. Sommer, 1992, 2), zato druženje različnih »svetov«, kakršnega bomo spoznali ob njegovih delih, opazimo že na ravni skladateljeve študijske in življenjske poti.

Značilna razpetost je morda tudi posledica skladateljevega samouštva. Tako ne moremo mimo spoznanja, da je Ruzicka pogosto menjal svojo poetiko, medtem ko je njegova estetika ostajala večinoma nespremenjena in povezana z močno refleksijo o glasbi. Ustvarjanje tako pred Ruzicko ne postavlja zgolj obrtniških vprašanj, temveč prave eksistencialne dileme.

Kot edinega kompozicijskega učitelja Ruzicke lahko štejemo H. W. Henzeja – Ruzicka je torej iskal znanje pri v tistem času značilno osamljenem in tradicionalističnem skladatelju; vendar se je med leti 1967–1970 otrešel učiteljevega zgleда (Sommer, 1992, 2). Zavezal se je t. i. »kritični kompoziciji«, prek katere je razkrival dialektiko v pogojih glasbene recepcije in produkcije (skladbo *Emanazione za flauto* in orkester iz leta 1975 lahko razumemo kot razpravo o virtuoznosti kot ekstremni utelesitvi emocionalnega izraza in hkrati zgolj navidezni, površinski pozici; gl. Krellmann, 1976, 125), kar lahko povezujemo s skladateljevimi izkušnjami iz glasbenega managementa. Tak tip glasbe je seveda zelo tesno povezan z razmišljanjem o glasbi – ne samo o njenem kompozicijskem ustroju, temveč o njeni širši vpetosti v kulturo in funkcioniranje družbe nasploh. Zvočnost teh del je trša, eksperimentalna, anarhična in tudi bolj energična.

Z zelo poudarjeno refleksijo o glasbi je povezana tudi naslednja stopnja razvoja glasbenega jezika Ruzicke. V drugi polovici sedemdesetih let je sprejel še radikalnejšo modernistično poetiko, zato se vsako njegovo delo razkriva kot poudarjeno zanikanje starega in iskanje povsem novega, še neznanega glasbenega materiala. To stopnjo je sam skladatelj po Adornovem izrazu poimenoval »musica negativa« – kompozicija tako v resnici postane *dekompozicija* (Schäfer, 1995, 15). Osrednje značilnosti takšnega glasbenega stavka so povezane s tišino, molkom, prelomom, zlomom in fragmentarno strukturo, o čemer pričajo nekateri naslovi njegovih del, denimo *Torso, Abbrüche, ... über ein Verschwinden, Gestalt und Abbruch*. Takšno konsekventno iskanje novih izrazil in še bolj materiala je Ruzicko konec sedemdesetih let (1979–81) vodilo v kompozicijsko krizo in ustvarjalni molk. Skladatelj je namreč spoznal, da ni več mogoče napisati ničesar resnično novega. Zavedal se je, da je »objektivno [...] nemogoče nadaljevati dinamiko evolucije materiala, ki je bila odločilna v preteklih desetletjih« (Krellmann, 1976, 125). Skladateljevo zaupanje v razvojno moč glasbe se je močno omajalo:

Zgodovina glasbe dveh dekad po vojni je zaznamovana s konstantnim vpeljevanjem novega, »neslišanega« materiala. Danes, na začetku sedemdesetih let, se je ta proces eksplozije materiala, ta inherentna revolucionarnost *nove glasbe* prvič ustavila. Če izhajamo iz tega, da naj danes komponirana glasba ne zadostuje le sama sebi, da naj bi imela svojo lastno kritično ost, potem potrebuje predvsem premislek o prav tej specifični zgodovinski situaciji (Schäfer, 1995, 215).

Izhod iz skladateljske krize je Ruzicka našel s pomočjo novega koncepta, ki je zopet tesno povezan z refleksijo o glasbi sami: po letu 1980 piše *glasbo o glasbi*, ki se mu zdi »edina preostala možna posledica umetnostno-zgodovinskega razvoja, ki stoji pred priznanjem, da ni več resnično novega glasbenega materiala, da skladateljsko pehanje naprej v neznano Novo deželo ni več mogoče« (nav. po Schäfer, 1995, 215). Glasba o glasbi je komponirana na podlagi in s pomočjo obstoječega glasbenega dela, zato je Ruzickova tehnika izredno podobna renesančnemu parodiranju (Schäfer, 1994, 325). Skladatelj se ne distancira več od tradicije, temveč se nanjo celo namerno nanaša: v trenutku, ko ne razpolaga več z nobenim novim materialom, lahko začne uporabljati starega. Vendar ne gre za golo izrabljanje starih izrazil, temveč za poudarjeno refleksivnost glasbe. Citati, aluzije in parafraze že znane, »pretekle« glasbe pridobivajo v novem kontekstu – večkrat značilno modernistični teksturi – povsem nove pomene. Komponiranje s citati postaja tako bolj kot ne komponiranje s semantičnimi potenciali različnih kontekstov: »Citati in aluzije so v večini primerov prevzeli funkcijo reference, kar pomeni, da Ruzicka s citiranim predtekstom hkrati na produktiven način izkorišča tudi njegovo semantično polje« (Schäfer, 1997, 295). Pomembno je torej spoznanje, da nanašanje na zgodovinski predtekst ne prinaša le že znanega materiala, temveč dobiva v delu karakter znaka – takšno navezovanje na obstoječo glasbo preteklosti prinaša najrazličnejše konotacije, ki ustvarjajo močno povednost. Gre za nekakšen »asociativni kontrapunkt« (Schäfer, 1994, 326) med novim in starim tekstom, zato bi lahko govorili celo o značilnem intertekstualnem postopku.

Pomembno je dodati, da Ruzicka citate ali poudarjene tišine razume kot tista mesta, v katerih prihaja do odločilnega preloma, ki ga skladatelj v navezavi na Adorna in njegove analize glasbe Gustava Mahlerja poimenuje *Abbruchstelle*. Odseki, v katerih se »lomijo« postmodernistična dela in dosežejo svoje vrhove, ne nastanejo več s teksturnimi ali dinamičnimi zgoščevanji, temveč prek soočenja različnih semantičnih kontekstov, se pravi prek izrazite semantike.

Ruzicka se v delih, ki jih je mogoče postaviti v kontekst pisanja glasbe o glasbi, navezuje na zelo različne skladateljske tradicije (v orkestrski skladbi *Annäherung*

und Stille predstavlja izhodiščni material fragment Schumannovega nedokončanega *Klavirskega koncerta v d-molu, Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn* se razvijajo v niz obdelav ene same harmonske sekvence iz Haydnove kantate *Sedem Odrešenikovih besed na križu*, v delu ... *das Gesegnete, das Verflüchte* ... pa skladatelj izkorišča fragmentarne ostanke *17. simfonije*, ki jih je našel v zapuščini švedskega skladatelja Allana Petterssona), čeprav ni mogoče prezreti, da največkrat stopa v aktiven dialog z Mahlerjevo glasbo – »... *fragment* ...« za godalni kvartet se tako izvije v citat iz Mahlerjevega Adagia iz *Desete simfonije*, glasba za violo in orkester »... *den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde*« kroži okoli izsekov iz skladateljeve *Devete simfonije*, kratka misel iz iste simfonije pa se prikrade tudi v *Tretji godalni kvartet* z naslovom ... *über ein Verschwinden*. Da je prav Mahlerjeva ustvarjalnost tista »Arhimedova točka« (Konold, 1993), okoli katere kroži Ruzickov opus, nenazadnje dokazuje dejstvo, da je prav Ruzicka redigiral in izdal prvi stavek Mahlerjevega fragmentarno ohranjenega *Klavirskega kvarteta*.

Če lahko postmodernistične značilnosti Ruzicke povežemo v veliki meri z njegovo široko izobraženostjo in v primeru Rihma s skladateljevo glasbeno razgledanostjo, pa je kulturna raznolikost **Sofiji Gubajdulini** (1931) že v njeni krvi. Tudi sama namreč navaja, da je bil za njen kompozicijski razvoj gotovo eden odločilnih dejavnikov dejstvo, da je njen oče Tatar, mama Rusinja, da je vnukinja muslimanskega mule, da je imela judovskega učitelja in da se je že zelo zgodaj seznanila z nemško kulturo (Redepenning, 2002). Prav takšna versko-kulturna raznolikost je Gubajdulini omogočila nedogmatsko perspektivo, po kateri lahko terčni trizvok obravnava na podoben način kot serialne postopke.

Zdi se, da so podobne življenjske okoliščine zaznamovale tudi **Alfreda Schnittkeja** (1934–1998). Skladatelj je namreč dolgo živel na stičišču dveh kontekstnih ravni, ki sta jih določala na eni strani družinsko poreklo in na drugi vpetost v življenje v totalitaristični Sovjetski zvezi. Ob natančnem preučevanju se izkaže, da sta bili obe ravni pogosto v nesoglasju in da je prav premagovanje takšnih neskladij postalo osrednja notranja vsebina skladateljevih del. Alfred Schnittke je odrasel v nenavadno mešani družini. Njegov oče je izhajal iz litvansko-judovske družine iz Frankfurta, mati pa je bila katoličanka in Nemka po rodu. V Schnittkeju se je tako enakovredno pretakalo judovsko-katoliško izročilo in nemško-ruska kri. Tega se je skladatelj dobro zavedal, iskanje nacionalno-religiozne identitete je zapolnilo velik del njegovega življenja:

Nisem Rus, čeprav je ruščina moj materni jezik, četudi je moja mama govorila boljše nemško kot rusko. Toda pravi materni jezik je bil spet napol pozabljen in napol napačen nemščina Nemcev okoli Volge ...

Potem sem imel še to težavo, da sem napol Jud, čeprav jidiša sploh ne obvladam. Ta nemščini podobni dialekt sicer razumem, toda obeh pravih judovskih jezikov sploh ne poznam ... Torej ne spadam k nikomur, niti k Rusom niti k Nemcem niti k Judom, nimam dežele in nimam svojega prostora (nav. po Oehlschlägel, 1991, 93).

Zgornje dileme dodatno potrjuje dejstvo, da je skladatelj leta 1982 sprejel katoliško vero, leta 1990 pa se je preselil v Hamburg in sprejel nemško državljanstvo (Sparrer, 1992). Razklanost pa se ne kaže le na ravni Schnittkejeve osebnostne identitete, temveč tudi v zavezanosti umetniškemu miljeju. Tako je skladatelj nekoč izpostavil:

Čeprav nimam ruske krvi, sem zavezan Rusiji, kjer sem preživel celo svoje življenje. Drugače pa je veliko tega, kar sem napisal, nekako povezano z nemško glasbo in z logiko, ki izvira iz nemškosti, čeprav tega nisem zavestno želel (nav. po Iwashkin, 1999, 28).

V taki razpetosti in nejasni kulturni determiniranosti si je Schnittke delil usodo s Franzem Kafka (bil je Jud, govoril je nemško, živel v Pragi) in, še bolj pomenljivo, z Gustavom Mahlerjem, ki je bil eden Schnittkejevih skladateljskih idolov; Mahlerjevega vpliva ni mogoče prezreti v Schnittkejevem simfoničnem opusu.

Čeprav je Schnittke do leta 1990 živel v Rusiji in je imel le malo možnosti za obiske tujine, je bilo za izostritev njegovega glasbenega okusa in morda tudi logike, paradokсно, izredno pomembno skladateljevo bivanje na Dunaju, kjer je njegov oče med leti 1946–1948 opravljal službo novinarja. Komaj dvanajstletni Schnittke je takrat obiskoval simfonične koncerte in operne predstave (Moody, 2005), na katerih se je seznanil predvsem s tradicijo nemške glasbe, ki je bistveno ukrojila njegovo nadaljnjo estetsko dojemljivost.

V grobem nasprotju s skladateljevo kozmopolitsko naravo, ki mu je bila položena v kri in gene, je bilo življenje v zaprtem totalitarističnem okolju sovjetskega režima. Državnemu aparatu – predvsem Zvezi skladateljev – se je skladatelj zameril že leta 1958 z diplomskim delom, oratorijem *Nagasaki* (Moody, 2005), sicer napisanem v tradicionalnem glasbenem jeziku, vendar je skladatelj vanj vključil tudi atonalni odsek, s katerim je poskušal ponazoriti eksplozijo atomske bombe. Schnittke se je tako vpisal na listo »problematičnih« umetnikov, kar je pomenilo, da je oblast strogo nadzorovala njegove stike s tujino. Do leta 1980, torej pred prvimi političnimi odjugami in perestrojko Gorbačova, je Schnittke obiskal tujino le dvakrat: leta 1967 je prisostvoval izvedbi svojega dela na festivalu Varšavska jesen, deset let kasneje pa je potoval po Evropi kot pianist Litvanskega komornega orkestra, v katerem je takrat deloval slavni violinist Gidon Kremer.

V tem času si je Schnittke služil kruh podobno kot D. Šostakovič ali G. Ustvolskaja, s filmsko glasbo: v dvajsetih letih je napisal kar šestinšestdeset filmskih partitur, kar gotovo ni bilo brez pomena za oblikovanje skladateljevega glasbenega jezika (Strobl, 1994). Potreba po preživetju je postopoma izenačevala meje med visoko artističnim in uporabnim. Tako je Schnittke veliko glasbenih idej iz filmske glasbe prenesel v svoja umetniška dela, kjer pa so bile postavljene v drugačen kontekst, s čimer se je spremenila njihova semantična vloga. Najeklatantnejši primer takega križanja med »nizkim« in »visokim« žanrom predstavlja tango, ki ga je Schnittke napisal za rusko zvezdnico popularne glasbe, Alo Pugačevo, kasneje pa ga je vključil v opero *Historia doktorja Johanna Fausta* (1983–94), kjer je ista glasba prestopila robove uporabnega in zabavnega ter pridobila jasno diabolično semantično vrednost (Cholopowa, 1999, 29).

Zaradi izolacije je bilo za Schnittkeja leta 1963 toliko bolj dobrodošlo snidenje z Luigijem Nonom, enim izmed vodilnih evropskih serialistov, ki je smel zaradi svoje javno eksponirane pripadnosti italijanski komunistični partiji potovati v Sovjetsko zvezo. Čeprav mnogi raziskovalci iščejo vzporednice med glasbo Schnittkeja in Šostakoviča, je sam skladatelj kot svojega vzornika veliko bolj izpostavljaval prav Nona.³⁸ Po tem srečanju je Schnittke pričel uporabljati predvsem dodekafonsko in tudi serialno tehniko, pri čemer obeh metod nikoli ni razumel ozko dogmatsko. Schnittke priznava:

[T]udi v času, ko sem pisal strogo serialno [...], sem imel vedno željo, da bi se nekako nanašal na tradicijo. Ne zato, ker bi želel biti tradicionalen, temveč zato, ker vsega tega nisem mogel enostavno pustiti na cedilu in se obrniti proč (Bohnekamp, 1985, 179).

Potem ko je Schnittke v drugi polovici šestdesetih letih analiziral partiture Stockhausna, Nona in Ligetija, se je odvrnil od dodekafonije in serializma ter iskal svojo lastno pot prek navezovanja na tradicijo, vendar ne v obliki nostalgicnih restavrativnih teženj. Leta 1968 je nastala *Druga violinska sonata*, s katero se je Schnittke zavezal *polistilizmu* (Schnittke, 1989, 29). Pri tem ne gre prezreti, da je šlo za pomemben zgodovinski trenutek, v katerem se je ostro rezala sprememba v splošni duhovnozgodovinski klimi: na eni strani so leto 1968 zaznamovali študentski revolти v Parizu, ki so se nato selili v druga evropska univerzitetna središča, vzhodni blok pa je pretresala groba prekinitev praške politične pomladi. Prav zato so mnogi premik v Schnittkejevi poetiki razumeli tudi poudarjeno politično. Tako Nikolaj Korndorf priznava, da je Schnittkejevo *Prvo simfonijo*, ki je zasnovana kot

38 O srečanju z Nonom je Schnittke povedal: »Takrat sem prvič videl avantgardnega skladatelja, čigar glasba ni bila zgolj racionalno strukturirana, temveč je o njej odločalo srce. Luigi Nono je bil zelo spontan in neposreden. Vse, kar je povedal in kakor je razmišljal o glasbi, me je zaposlovalo še vrsto let« (nav. po Lesle, 1994, 29).

obsežen kolaž najrazličnejših citatov ali aluzij na zgodovinske in različne žanrske vzorce (filmska glasba, jazz), razumel predvsem kot upor proti zaprtosti sovjetskega režima in ozki dogmatičnosti domače kulturne politike (Korndorf, 1994, 56) – v navidezni kaotičnosti in veliki sprejemljivosti za najrazličnejši glasbeni material naj bi se zrcalila glasna družbena kritika.

Vendar je treba vzroke za spremembe iskati globlje,³⁹ predvsem v skladateljevem posebnem odnosu do tradicije. Glavna značilnost polistilizma tako ni uporaba različnih zgodovinskih in žanrskih slogovnih postopkov, temveč veliko bolj spoznanje, da sta napredek in zgodovinsko nanašanje pravzaprav dve plati iste medalje (Sparrer, 1992). Schnittke razlaga: »Polistilizem je zame zavestno izigravanje slogovnih razlik, pri čemer nastaja nov glasbeni prostor, hkrati pa je omogočeno spet dinamično oblikovanje forme, ki je bilo s prehitvanjem tonalnega mišljenja v času razvoja avantgarde nemogoče« (Eberle, 1999, 49).

Sopostavljanje raznolikih slogov je torej omogočalo ponovno jasnejše formalno členjenje, ki je bilo v atonalnem prostoru oteženo. Prav to je Schnittke dokazal z *Drugo violinsko sonato*, ki nosi podnaslov »quasi una sonata«. Schnittke v tem delu »išče« sonatno obliko, ki bi temeljila na kontrastnosti, tako tematski kot harmonski, in jo na koncu najde v soočanju modernističnega in tradicionalnega (Bohnekamp, 1985, 579): nosilca dveh tematskih blokov sta torej postala slogovna citata. Schnittke je prepričan, da s polistilizmom ne orje povsem nove ledine. Podobne tehnike naj bi srečali že pri Mahlerju, Ivesu in celu Webernu, saj lahko prek različnih kanoničnih vzorcev v njegovih delih poleg konstruktivističnega obravnavanja dodekafonije zasledimo tudi vplive frankoflamske polifonije (muzikološki doktorat je Webern opravil iz dela Heinricha Isaaca) in značilnega kolorita Dunaja iz obdobja *fin de siècle* (Makejewa in Zypni, 1994, 21–22).

Še pomembnejša kot formalni vzvodi, ki jih lahko prinaša polistilizem, je očitna ponovna zmožnost vzpostavljanja semantičnih glasbenih vsebin. Tako je Schnittke svoja razmišljanja v začetku sedemdesetih let strnil v naslednjo misel: »Vedno manj sem se posvečal temu, kako hočem nekaj povedati, in več temu, kaj hočem povedati« (nav. po Makejewa in Zypni, 1994, 20). V tej misli se zrcali značilen preskok iz modernističnega *kako* – torej prvenstva močno racionaliziranih in konstrukcijskih kompozicijskih tehnik, kristalnih struktur – proti poudarjeni semantičnosti. Sam Schnittke je v tej luči ocenil spremembo svoje kompozicijske poetike leta 1968:

39 Skladatelj je sicer povedal, da je na idejo za polistilizem prišel po grotesknem pogrebu svojega prijatelja, na katerem sta vzporedno potekali kar dve pogrebni slovesnosti, zaradi tega so lahko naenkrat slišali igranje dveh pogrebniških pihalnih godb (Redepenning, 1999, 43–44). Ni mogoče prezreti, da je zelo podobna izkušnja zaznamovala tudi kompozicijo tretjega stavka Mahlerjeve *Prve simfonije* (Blaukopf, 1976).

Tukaj pride do zavestnega součinkovanja različnih slogovnih vrst. To ni eklekticizem, ki je vedno povezan s slepoto, temveč zblížujem različne »glasbene plasti«, ki trčijo druga ob drugo, reagirajo druga na drugo in vplivajo druga na drugo (nav. po Lesle, 1994, 29).

Pomembno torej ni nizanje različnega, izenačevanje raznolikih zgodovinskih slogov ali uporaba povsem dispartnih žanrskih obrazcev, kajti skladateljev glavni namen ni velik kaotični kolaž. Konfliktnost, ki nastaja ob druženju raznolikega, tako tudi ni samozadostna – z njo se odpirajo semantične energije. To pomeni, da Schnittkejev postmodernizem ni konstruktivne narave – poante ne smemo iskati v navideznem neredu, heterogenosti, eklektičnem kaosu, marveč reflektivne: posledica slogovnih in žanrskih trkov je poudarjena povednost.

To osrednjo značilnost Schnittkejevega polistilizma odlično razlaga Hartmut Schick, ki ob analizi skladateljevega *Tretjega godalnega kvarteta* razkriva, da so očitki o Schnittkejevi kaotičnosti, primitivnosti in neracionalnosti povsem zgrešeni (Schick, 2002). V godalnem kvartetu Schnittke že na samem začetku naniza tri citate: odlomek iz dela *Stabat mater* Orlanda di Lassa, temo fuge iz Beethovnevega *Godalnega kvarteta op. 133* in monogram DSCH (gre za glasbeni prevod začetnic imena in priimka Dmitrija Šostakoviča v nemščini – ta motiv v veliki meri zaznamuje Šostakovičev »avtobiografski« *Osmi godalni kvartet* in tudi *Deseto simfonijo*). Tako se na prvi pogled že sam začetek skladbe razkriva kot močno heterogen, saj smo v zelo skrčenem glasbenem prostoru konfrontirani z odsekom renesančne glasbe in s poudarjeno kromatiko Šostakovičevega monograma ter z Beethovno temo. Vendar je nepovezanost treh citiranih tem navidezna. Schick v nadaljnji analizi odkriva, da Schnittke uporablja tudi monograma imen Beethovna (*Ludwig van Beethoven*: *d-g-a-b-e-h*) in Orlanda di Lassa (*a-d-d-es-as*), med posameznimi temami pa odkriva celo podobnosti. Tako sta si zaradi svoje kromatike sorodni tema Beethovne fuge in monogram *d-(e)s-c-h* in se zdita hkrati izpeljava iz najznamenitejšega monograma, *b-a-c-h*. Kasneje se monograma Beethovna in Orlanda di Lassa združita v nekakšno vrsto, ki jo Schnittke uporablja skoraj po dodekafonskih pravilih, sama vrsta pa v svoji navidezni simetričnosti spominja na kako Weberno serijo. Takšno navezovanje na velike skladatelje tradicije ni naključno, saj Schnittke citate, monograme in aluzije vpenja v zelo natančno premišljeno reflektivno mrežo, v nekakšno semantično »zanko« morda, zaradi katere lahko godalni kvartet »beremo« kot esej o Schnittkejevem lastnem skladateljskem izoblikovanju (njegovi veliki vzorniki so bili J. S. Bach, A. Webern in D. Šostakovič), esej o zvrsti godalnega kvarteta (Beethoven, Šostakovič in Webern so avtorji pomembnih godalnih kvartetov, ki so obenem glavne postaje v razvoju te zvrsti) in nenazadnje kot esej

o zgodovini evropske glasbe od polifonije 16. stoletja naprej (od Orlanda di Lassa do Weberna; gl. Schick 2002, 266). Navidezni *anything goes* se torej ob natančnem opazovanju razblini: v Schnittkejevi skladbi je prek aluzij in različnih nanašanj jasno determiniran sleherni detajl, prav to dejstvo pa Schnittkeja povezuje z modernistično idejo racionalne strukturiranosti in organske preišljenosti.

Prav slednja ugotovitev pelje Schicka proti definiciji glasbenega postmodernizma, ki se ne razlikuje bistveno od naše:

Postmoderno je, to se izkaže pri natančnejšem opazovanju, manj konstrukcija kot refleksivnost glasbe. Ta refleksivnost pa je do te mere večplastna in kompleksna, da ni mogoča misel na »novo enostavnost« – to je tista etiketa, s katero se je v osemdesetih letih označevalo tudi glasbo Schnittkeja – in da v primerjavi nekatera dela glasbene avantgarde delujejo »preprosto« konstruirano kljub svoji veliko bolj napredni zvočnosti (Schick, 2002, 246).

Kratek pregled skladateljskega dela v postmoderni nas je utrdil v spoznanju, da je natančno ločevanje med postmodernistično glasbo in glasbo v postmoderni včasih precej težavno, podobno pa velja mestoma tudi za jasno razmejitev med »še« modernističnimi in »že« postmodernističnimi tendencami. Tako smo spoznali, da pri tisti generaciji ameriških skladateljev, ki so se rodili v tridesetih letih 20. stoletja, včasih zelo težko razločujemo med postmodernističnimi potezami in prevzemanjem popularnejše estetike glasbe v postmoderni (Rochberg, Del Tredici); takšno nihanje med obojim je mestoma mogoče opazovati čez celoten skladateljski opus (npr. pri Coriglianu). Drugačen problem postavljajo pred nas zgodnji ameriški minimalisti. Pri teh lahko v njihovi konstantni repetitivnosti prepoznamo idejo upora proti institucionaliziranim in konvencionaliziranim obrazcem tradicionalne glasbe (na primer ideja motivično-tematskega dela s konstantnim transformiranjem, variiranjem), hkrati pa se prek navezovanja na izročila drugih kultur pri njih vzpostavlja tudi tipično avantgardno izenačevanje življenja in umetnosti (izvajanje obsežnega in dolgega Reichovega dela *Bobnanje* zahteva mentalno kondicijo, ki lahko vodi v poseben način življenja in v ozko zvezo z »new age« gibanji). Takšno svobodno prehajanje med slogovnimi značilnostmi in prepustljive meje med njimi so do določene mere gotovo tudi posledica odnosa med modernizmom in postmodernizmom, ki je bil v Evropi precej drugačen kot v Združenih državah. Tako se zdi, da so evropski skladatelji veliko bolj navezani na modernistično izročilo, ki se mu težje odpovejo, medtem ko so ameriški skladatelj veliko bolj odprti za približevanje komunikativnosti in komercialnosti glasbe v postmoderni.

Prav zaradi zgornjih spoznanj velja v primeru postmodernizma opustiti jasno razmejujoče tipologije; smiselneje se zdi natančno pregledovanje skladateljskih opusov in znotraj njih odkrivanje slogovnih značilnosti pri vsakem delu posebej. Zato predlagam »drseči model« postmodernistične »tipologije«, ki sicer vzpostavlja razlike med modernizmom, nemodernizmom, postmodernizmom in glasbo v postmoderni, vendar pušča odprto možnost, da skladatelj prosto prehaja med slogi ali pa se njegova dela slogovno nahajajo celo nekje »vmes«. Tabela 5 prinaša poizkus slogovne umestitve v našem pregledu omenjenih skladateljev, pri čemer zaporednost upošteva generacije po desetletjih, s kurzivo so zaznamovani ameriški skladatelji, šatirana polja pa označujejo slogovno »zdrsljivost«:

Ta model bi »obraznost« postmoderne predstavljal še veliko bolje, če bi ga lahko začrtali plastično, to je v kroglasti obliki, kjer bi se stikali tudi polji nemodernizma in glasbe v postmoderni. Tako glasba ameriških minimalistov kot opus J. Zorna namreč izkazujeta po eni strani značilnosti glasbe v postmoderni in po drugi tudi nekatere izrecne nemodernistične poteze.

Tabela 5: »Drseči model« postmodernistične slogovne »tipologije«.

Nemodernizem	Modernizem	Postmodernizem	Glasba v postmoderni
	J. Cage (1912)		
	W. Lutoslawski (1913)		
	B. A. Zimmermann (1918)		
		L. Bernstein (1918)	
	G. Rochberg (1918)		
	G. Ligeti (1923)		
	L. Berio (1925)		
		W. Killmayer (1927)	
	K. Stockhausen (1928)		
		G. Crumb (1929)	
		S. Gubajdulina (1931)	
	M. Kagel (1931)		
	K. Penderecki (1933)		
		A. Schnittke (1934)	
			ameriški minimalisti (1935–37)
			evropski minimalisti (1933–39)
	Del Tredici (1937)		
		J. Corigliano (1938)	
			F. Zappa (1940)
	P. Ruzicka (1948)		
		M. Trojahn (1949)	
		W. Rihm (1952)	
		H.-J. von Bose (1953)	
			J. Zorn (1953)
	Tan Dun (1957)		

Tabela 6: Časovna preglednica najpomembnejših del v obdobju postmoderne.

	64	65	66	68	69	70	71	73	76	77	80	81	82	84	85	86	87	88	89	90	92	93	95
Riley, V C				Penderecki, Lukov pasijon		Crumb, Črni angeli					Schnittke, Concerto grosso št. 1		Ligeti, Trio			Gubajdulina, Pro et contra		Ligeti, Klavirski koncert					Ruzicka, Tallis
Zimmermann, Vojaki			Pärt, Credo		Rihm, Simfonija št. 1					Penderecki, Violinski koncert				Berio, Voci		Del Tredici, Tatoo			Bernstein, Koncert za orkester				Tan Dun, Marco Polo
					Zimmermann, Rekvjem za mladega pesnika					Corigliano, Koncert za klarinet in orkester						Rochberg, Simfonija št. 5							Berio, Rendering
					Berio, Simfonia					Schnittke, Simfonija št. 3						Kegel, Sankt-Bach-Passion							Andriessen, O materiji
					Bernstein, Maša					Gubajdulina, Ofertorij						Glass, Violinski koncert							Ruzicka, Metamorfoze
					Reich, Bobnanje					Kagel, Finale													Lutoslawski, Simfonija št. 4
						Berio, Zbor				Corigliano, Hamelnski pisani pisalcač													Ligeti, Violinski koncert
						Górecki, Simfonija št. 3																	
						Pärt, Za Alino																	
						Glass, Einstein ne plazi																	

3.2.2.1 Postmodernizem v glasbi na Slovenskem

Znotraj slovenske kulture privzema problematika glasbenega postmodernizma samosvoje poteze. Lokalne specifike so sicer izrazita postmodernistična značilnost, povezane so z dvojnimi kodiranjem, po katerem lahko v »univerzalni« slog kot »drugi« svet vdirajo tudi lokalne »barve«. Toda slovenske posebnosti v glasbeni postmoderni so posledica globljih, zgodovinskih podmen.

V prvi vrsti se dotikajo posebnega odnosa slovenske glasbene kulture do modernizma, in kot smo spoznali, je prav to razmerje odločilno pri formiranju postmodernističnih značilnosti. Če se je slovenska glasba pred drugo svetovno vojno z ustvarjalnostjo M. Kogoja, S. Osterca in F. Šturma že dejavno vključila v mednarodni glasbeni razvoj, pa tega ni mogoče trditi za prva desetletja po vojni. Povojni evropski modernizem, ki ga lahko povezujemo tudi z jasnim zavračanjem duhovnega humusa, iz katerega sta uspela izrasti nacizem in fašizem, v Sloveniji nikoli ni zaživel s tako očiščujočo močjo. Prav zaradi tega je vprašanje, v kolikšni meri bi slovenski postmodernizem sploh lahko razumeli kot nadaljevanje in preseganje modernističnih tendenc. Slovenska povojna glasba si je večinoma vzela za zgled glasbeno moderno iz obdobja *fin de siècle* in semantično neobteženi neoklasicizem, torej sloga, ki se nista zdela v nasprotju s podmenami socialističnega realizma. Diktat slednjega na slovenskih tleh sicer ni živel s takšno močjo kot v številnih državah vzhodnega bloka; ob svoji analizi gradiva iz arhiva Društva slovenskih skladateljev L. Stefanija izpostavlja zanimivo ideološko »enačbo«, ki naj bi veljala za slovensko kulturo v petdesetih: »Ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi« (Stefanija, 2004, 145). Vendar se je v Sloveniji prek vodilnih skladateljev prvega povojnega obdobja (L. M. Škerjanc, B. Arnič, M. Kozina) in njihove institucionalne moči (vsi trije so bili profesorji na ljubljanski Akademiji za glasbo, Škerjanc in Kozina sta bila tudi direktorja Slovenske filharmonije) vseeno usidrala slogovna regresija in odtrganost od sočasnih evropskih trenj.

Situacija se je nekoliko spremenila v šestdesetih letih, ko je nastopila nova generacija skladateljev, ki so se rodili v tridesetih letih 20. stoletja. Ta je slutila, da se izven ozkih meja domovine morda dogaja več, kot lahko sliši na domačih izobraževalnih ustanovah. Skladatelji, zbrani v skupinimi Pro musica viva (Darijan Božič, Kruno Cipci, Jakob Jež, Lojze Lebič, Ivo Petrič, Aljoze Srebotnjak, Milan Stibilj in Igor Štuhec), so se tiho uprli starejši generaciji, ker da so »nezadovoljni z možnostmi za predstavitve svojih skladb« (Barbo, 2001, 79), čeprav je bilo še bolj res to, da so se pričeli seznanjati z deli velikanov glasbe 20. stoletja (P. Hindemith, B. Bartók, I. Stravinski, A. Schönberg), in sicer na podoben način kot evropski skladatelji v Darmstadtu, le da so v primerjavi z njimi zaostajali za desetletje in več.

Šele ko je bila zapolnjena ta recepcijska vrzel, je lahko nastopilo plodnejše ustvarjalno obdobje, v katerem so člani našli stik z aktualno svetovno tvornostjo. Pri tem so pomembno vlogo odigrali obiski festivala Varšavska jesen, kamor so ob političnih otoplitvah skladatelji smeli odpotovati predvsem zaradi geopolitične bližine, dodatne sodobne ustvarjalne spodbude pa so prišle tudi z obiski Zagrebškega bienala (od leta 1961 naprej). Večina članov skupine Pro musica viva je svoj slog spremenila prav pod vtisom izkušenj iz Varšave. Toda medtem ko je na začetku petdesetih let Darmstadt predvsem s totalnim serializmom (P. Boulez, K. Stockhausen, K. Goeyvaerts) in »svobodnim« prepuščanjem naključju (J. Cage s svojimi »učenci«) prinesel radikalni odklon od vseh ostankov tradicionalnega glasbenega jezika in zato tudi povsem novo, večinoma »punktualno« zasnovano zvočno polje, pa so bile za koncerte v Varšavi že značilne sinteze in odmik od zgodovinsko nujnega, a včasih vsebinsko praznega radikalizma. Tako je, denimo, W. Lutosławski prav ob poslušanju Cageovega *Koncerta za klavir in orkester* (1958) spoznal, da ni nujno, da podobno kot Cage išče pot od determiniranosti h kaotičnemu, temveč da je, prav nasprotno, možno začeti pri kaosu in ga postopno urediti. Takšen razmislek ga je privedel do »kontrolirane« aleatorike, pri kateri je naključje smiselno integrirano v sicer formalno jasno začrtane okvire kompozicije, s čimer se je Cageov »izum«, povezan s tipiko vzhodnjaške filozofije (zen budizem) o nenamembnosti, zvezal z zahodno racionalno logiko. Na podoben način, to je kot slepo ulico, sta serialno glasbo občutila G. Ligeti in I. Xenakis. Ligeti je opozoril na nivelizacijo (Ligeti, 1960), do katere pride ob popolnem izenačevanju vseh parametrov glasbe in njihovih kvantitet, zato se je zavzel za komponiranje, pri katerem naloge starih glasbenih parametrov (melodija, harmonija, kontrapunkt, ritem) prevzamejo immanentne značilnosti zvoka (gostota, relativna višina, spremembe jakosti). Podobno je v smer t. i. »zvočnih kompozicij« pot peljala tudi Xenakisa, ki je v svojo stohastično glasbo namesto serialnega »izračunavanja« vključil verjetnostni račun.

Slovenski skladatelji so se v šestdesetih letih napajali pri tem drugem modernističnem valu in tako večinoma niso imeli neposrednega stika z najradikalnejšo varianto modernizma petdesetih let, ki v umetniškem pogledu resda ni prinesel prav veliko tehtnih del, a je z dosledno odpovedjo tradicionalnemu »jeziku« dokončno prerezal s preteklostjo. Zdi se, da so se člani skupine Pro musica viva modernizmu v šestdesetih letih samo prilagodili, manj pa so sprejeli njegove ideološke implikacije. Zato lahko ob pregledovanju dela članov skupine odkrijemo značilno dvojnost: v šestdesetih in sedemdesetih letih so sicer vsi člani sledili modernističnemu izrazu, vendar se je kasneje polovica članov spet zatekla k bolj tradicionalnemu izrazu, kar ni bilo značilno tudi za evropske modernistične sodobnike – »veliki« evropski modernisti se v sedemdesetih in osemdesetih letih niso »vračali« nazaj, temveč

so se kvečjemu spogledovali s semantično konfliktnim postmodernizmom. Pot do postmodernizma je bila torej v Sloveniji specifična, in tako lahko tudi v osemdesetih in devetdesetih letih odkrivamo več spogledovanja z glasbo v postmoderni, ki se zdi popolnoma odrezana od modernističnega izročila (delo takšnih skladateljev težko razumemo v smislu negativne reakcije na hermetizem modernizma), kakor pa resničnega postmodernističnega semantiziranja.

S slovenskim glasbenim postmodernizmom so se že ukvarjali I. Klemenčič, L. Lebič, N. O'Loughlin in L. Stefanija, ki poskušajo izpostaviti značilne slovenske postmodernistične skladatelje in njihovo delo do določene mere tudi že tipologizirati.

Ivan Klemenčič podaja, kot smo spoznali, glavne značilnosti postmodernizma kot slogovnega obdobja ter vključuje vanj precej raznolika skladateljska imena, s tem da iz tega ne izpelje tipološkega razlikovanja. Prepričan je, da »se je začelo zlasti v osemdesetih letih močneje nakazovati postmodernistično občutje«, za katero pa sklepa, »da še ni doseglo svojega vrhunca« (Klemenčič, 2000, 206). Še posebej generacija po vojni rojenih skladateljev naj bi se odvrnila od modernizma, toda med njimi izpostavlja samo Marka Mihevca, ki naj bi modernizem povsem zanikoval in se bolj navduševal nad »prostodušno pripovednostjo« (Klemenčič, 2000, 219). Drugače odkriva Klemenčič postmodernistične poteze pri skladateljih, članih skupine Pro musica viva, ki so bili v šestdesetih letih izraziti predstavniki modernizma, zaradi česar se da njihove slogovne premike vzporejati s spremembami v opusih Beria, Kagla ali Lutosławskega. Že za Ježevo kantato *Do fraig amors* iz prelomnega leta 1968 Klemenčič ugotavlja, da je skladatelj v njej »zlil sodobni izraz s patino starožitnosti« (Klemenčič, 2000, 215), kar imamo lahko za tipično postmodernistično značilnost. Nastavke novega sloga odkriva tudi v Srebotnjakovih delih *Slovenica* (1976) in *Balade* (1977) in drugo delo razume v smislu palimpsesta. Prav tako naj bi se »očitne spremembe« kazale v opusu Lojzeta Lebiča, ki »svojo dotedanjo vodilno vlogo širi z upoštevanjem postmodernistične estetike« (Klemenčič, 2000, 221).

Lojze Lebič v svojem zgodovinskem pregledu glasbe na Slovenskem izpostavlja problem odsotnosti izrazitejše modernistične tradicije. Morda prav zaradi svojega lastnega jasnega odklanjanja ideologije postmodernizma med domačimi skladatelji ne najde pravega postmodernista, temveč predvsem ustvarjalce, ki so ostali zvesti neoklasicizmu ali pozni romantiki (S. Vremšak, A. Lajovic, V. Lovec), in skladatelje, ki ostajajo v polju modernizma, med katere prišteva člane skupine Pro musica viva in P. Mihelčiča. Na poseben način obravnava tudi povojno generacijo, za katero naj bi bila značilna brezbriznost do »radikalizma prejšnjih« in tudi

»do zamisli generacijskih sodobnikov« (Lebič, 1994, 59). Postmodernizem razume kot »padec v veliko svobodo«, kot izgubo orientacije in kot »zatočišče za prikrievanje slabosti v kompozicijskih tehnikah« (Lebič, 1994, 61). V odsotnosti značilnega modernističnega inovativnega naboja Lebič zagleda tradicionalno slovensko nazadnjaškost.

Niall O'Loughlin v pregledu novejše glasbe v Sloveniji ne uporablja oznake postmodernizem (O'Loughlin, 2002), vendar najdemo obravnavo novega sloga v poglavju, ki govori o povratku k tradiciji, in v poglavju, naslovljenem nekoliko zavajajoče »Mlada avantgarda«. O'Loughlin pravzaprav opravlja že tipično tipološko delitev, saj ločuje med (1) skladatelji tradicionalisti, ki nadaljujejo neoklasicistično dediščino ali pa je njihovo navezovanje na obrazce preteklosti mogoče razumeti »kot del postmoderne filozofije« (O'Loughlin, 2000, 317), (2) tistimi, ki nadaljujejo z naprednimi tehnikami in metodami, ter (3) »mlado avantgardo«, torej generacijo skladateljev, ki so se rodili med leti 1939–1957 in za katere je značilno »nadaljevanje ali ponoven začetek kakršnekoli tradicije« (O'Loughlin, 2000, 320). Kljub temu da se zdi O'Loughlinovo ločevanje nekoliko nejasno, še posebej termin »mlada avantgarda«, ki ga ne postavlja v bližino t. i. »zgodovinske avatgarde« niti ne izrecne zavezanosti inovaciji, temveč celo bližje navezovanju na tradicijo, pa obravnavana skladateljska imena v okviru vsake izmed kategorij vendarle razkrivajo tipološko delitev, ki bi jo do neke mere lahko razložili z našim razlikovanjem med postmodernizmom, glasbo v postmoderini in neprekinjenim nadaljevanjem modernizma.

Podobno kot že Lebič, O'Loughlin med tradicionalisti, zavezanim neoklasicizmu, izpostavlja S. Vremšaka in V. Lovca, nato pa v isti kategoriji obravnava še delo J. Gregorca, v čigar križanju popularnega s klasičnim idiomom zagleda dokaz vpliva postmoderne filozofije, J. Goloba in M. Mihevca. Ob glasbi slednjega se avtor celo sprašuje, ali nista njena izrazita »lahkotnost in dovršenost« celo pomembnejši potezi od »glasbene vsebine« (O'Loughlin, 2000, 319). V »mlado avantgardo«, za katero naj bi bilo značilno nekakšno vmesno stanje, saj ne pišejo očitno tonalno niti ne atonalno, a namigujejo na oblike tradicionalne glasbe, čeprav ne dobesedno, pa prišteva A. Ajdiča, M. Strmčnika, A. Kumarja, U. Rojka, T. Sveteta in B. Jež-Brezavšček. Tako se izkaže, da bi O'Loughlinovo prvo kategorijo skladateljev lahko imeli za primer glasbe v postmoderini; kadar gre za nadaljevanje naprednih tehnik, imamo gotovo opravka z neprekinjeno vladavino modernizma; ob »mladi avantgardi« pa bi še najlažje odčitali postmodernistične poteze, pri čemer je treba vendarle jasno razmejiti značilnosti opusov Ajdiča, Strmčnika in Kumarja od tistih Rojka, Sveteta ali Jež-Brezavščkove.

Zanimivo je, da tudi O'Loughlin v Ježevih zgodnjih kantatah opazi modernistične tehnike, ki naj bi jih skladatelj »do neke mere nazadnjaško pomešal s tradicionalnimi prvinami« (O'Loughlin, 2000, 231) – avtorjevo nekoliko pejorativno oznako je mogoče razumeti v luči tega, da teh Ježevih del ne obravnava v kontekstu postmodernizma, iz podobnega razloga pa verjetno kot »eklektično delo« označi tudi Lebičev *Fauvel '86*, v katerem odkrije vokalne tehnike modernizma, pomešane s citati (*sic!*) srednjeveške glasbe. Podobno zanimiva je O'Loughlinova opazka o Mihelečičevem nagibanju k impresionizmu (*Slike, ki izginjajo*) in o spremembi sloga Alojza Srebotnjaka, ki naj bi v primeru skladbe *Slovenica* svoj slog izpeljal iz ljudske glasbe, kar postavlja takšen postopek v bližino Bartókovega prefunkcionaliziranega folklorizma.

Natančnejša in bolj dodelana je tipologija Leona Stefanije, ki, kot smo že spoznali, v okviru svojega teoretično načrtanega miselnega tokokroga o estetskem, ki ga je razvil iz obravnave slovenske simfonične glasbe zadnje četrtine 20. stoletja (Stefanija, 1999; 2001a; 2001b), ločuje med tremi različnimi odnosi do preteklosti (historistični, historicistični in transhistoristični) in posledično med tremi tipi estetik (zasledovanje ideala avtonomije oblike, potujevanje zgodovinskih kompozicijskih danosti in izmikanje vzporejanju z zgodovinskimi predlogami). Stefanija za svoje različne »obrazce« postmoderne izpostavlja tudi primere. Tako naj bi bilo za Sama Vremšaka značilno neoklasicistično, sintaktično in organicistično predrugačenje preteklega, medtem ko Kumarjevo navezovanje na klasicizem v skladbi *Post Art ali Glej, piše ti Wolfgang* razume v smislu postmodernističnega historicističnega potujevanja s semantičnimi namerami, pa značilni transhistoristični odnos odkriva v opusih U. Rojka in L. Lebiča. Kategorije Stefanije bi bilo zopet mogoče povezati z našo delitvijo: v historistični drži lahko odkrijemo poteze nemodernizma, od zgodovinskega toka odcepljenega neoklasicizma, transhistorizem lahko povežemo z nadaljevanjem modernizma, medtem ko historistične namere gotovo prihajajo v najožji stik s tistim, kar smo sami poimenovali postmodernizem.

Stefanija seveda obravnava posamezna dela in ne skladateljskih opusov v celoti, zato se ob pregledovanju opusov A. Kumarja in M. Mihevca vendarle zastavlja vprašanje, ali so vsa njuna dela res pretirano historicistična, potujevalna, ali pa se kasneje skoraj stopita s historistično držo. Podobno spraševanje se zdi smiselno tudi ob nekaterih drugih naštetih imenih. Ali ni, denimo, vseeno mogoče razločevati med poetiko U. Rojka in tistimi estetskimi potezami, ki so, vsaj od osemdesetih let dalje, značilne za glasbo L. Lebiča? Vprašanje gladkega prehajanja historicizma v historizem predstavlja enega osrednjih problemov slovenske glasbe v obdobju postmoderne. Zdi se, da je veliko slovenskih skladateljev srednje in novejšje

generacije prehodilo pot od postmodernizma do glasbe postmoderne, kakršno smo začrtali ob pregledovanju opusov G. Rochberga, D. Tredicija in J. Corigliana.

Ob vprašanih začetka postmodernizma v slovenski glasbi se velja najprej pomuditi pri opusu **Jakoba Ježa** (1928) in dveh njegovih kantatah – *Do fraig amors* (1968) in *Brižinski spomeniki* (1970–71). V obeh delih skladatelj sopostavlja ob bok reminiscencam na staro glasbo modernistična glasbena izrazila, kar je nedvomno značilen postmodernistični postopek. Seveda pa bega zgodnja letnica nastanka del, še posebej v povezavi s slovenskim poznim prevzemanjem modernističnega sloga. Tako se zdi precej nenavadno, da bi se Jež skoraj hkrati s sprejemanjem modernističnih značilnosti približal že tudi postmodernistični semantiki. Verjetno prav zato O’Loughlin govori v zvezi z obema kantatama o »nazadnjaštvu«, saj ostanke tradicionalnega glasbenega sloga očitno pripisuje še ne dokončno opuščeni tradicionalni estetiki. Toda kantati je treba jasneje umestiti v skladateljev opus in se pri tem vprašati, ali je skladatelj po reminiscencah na starejše glasbene sloge res posegel samo zaradi nekakšne predmodernistične nostalgije. Pregledovanje Ježevega ciklusa instrumentalnih del *Nomos I–VII* (1969–76), ki je nastajal praktično vzporedno s kantatama in v katerem je Jež zavezan poudarjenemu modernističnemu slogu, prostem tradicionalnih modelov, nas utrjuje v prepričanju, da je skladatelj po reminiscencah na srednjeveško glasbo posegel predvsem zaradi izbrane tematike: v primeru skladbe *Do fraig amors* imamo opraviti z uglasbitvijo večjezikovnega besedila srednjeveškega minnesängerja Oswalda von Wolkensteina, druga pa se glasbeno sooča s slovenskim »literarnim« pionirstvom iz 9. stoletja. Aluzije so torej tesno povezane z notranjo vsebino in so plod avtorjevih jasnih namenov, da obema deloma doda semantično komponentno. Ne glede na avtorjevo slogovno pozicijo jih je potemtakem treba razumeti kot postmodernistična, kljub temu da je sočasno ustvarjal tudi dela v slogu visokega modernizma. Toda v nadaljevanju svojega skladateljskega dela je Jež vendarle vse pogosteje posegal po podobnih združevanjih glasbe različnih tradicij; v delih, kot sta *Caccia Barbara* (1979) in *Gozdni odmevi* (1983), je tako samo nadaljeval značilne postmodernistične tendence, ki jih je – verjetno celo nevede – vpeljal z obema kantatama.

Prerez dela Jakoba Ježa nam kaže, da so tudi v slovenski glasbi prvi postmodernisti izšli iz vrst modernistov. Kot to ugotavlja že I. Klemenčič, lahko proti koncu sedemdesetih let, še odločneje pa v osemdesetih opazujemo jasne slogovne premike tudi v opusu **Lojzeta Lebiča** (1934), ki je bil pred tem zaprisežen modernizmu. Razumevanje Lebičeve slogovne opredeljenosti je treba zasidrati v kontekst slovenske duhovnozgodovinske klime in njenih premen od petdesetih let do danes. Kako močno se je ta kontekst razlikoval od ameriškega, sovjetskega ali nemškega,

nam priča že dejstvo, da je Lebič simfonični orkester v živo slišal šele po prihodu v Ljubljano, ko mu je bilo osemnajst let (Barbo in drugi, 1995, 18), medtem ko je komaj dvanajstletni Schnittke obiskoval koncerte na Dunaju, Crumb pa je kot petnajstletnik že lahko prisostvoval celo izvedbam svojih lastnih simfoničnih del. To govori predvsem o težkih materialnih pogojih po drugi svetovni vojni. Razen tega je treba bistveno potezo slovenskega kulturnega prostora iskati tudi v že izpostavljenem nenavadnem odnosu do v Evropi takrat prevladujočega modernizma. Če se je skoraj celotna zahodna Evropa v povojnem času soočala z radikalnimi prelomi kot posledicami želje po popolni prekinitvi kontinuitete s predvojno duhovnozgodovinsko klimo, pa česa takega v Sloveniji, ki je postala del komunistične oziroma socialistične Jugoslavije, ni bilo mogoče ugledati – modernizem kot hermetična in zato morda deloma res elitistična (bolj na ravni izobrazbe kot materialne premožnosti) slogovna smer ni bil dobrodošel v novovzhajajoči doktrini socialističnega realizma, kar se je odražalo tudi v odnosu do glasbene tradicije: povojni slovenski glasbeni prostor se ni navezoval na izročilo predvojnih glasnikov *nove glasbe*, temveč je iskal stik s skladatelji, ki so gojili tradicionalni glasbeni jezik in bili deloma zavezani celo zakasnelemu folklorizmu.

Lebič je kompozicijo študiral pri Marjanu Kozini na Akademiji za glasbo v Ljubljani, vendar se je njegov študij iz različnih razlogov zavlekel. Enega izmed vzrokov za »počasnost« kaže iskati v precej v preteklost usmerjenih nazorih skladateljevih profesorjev, ki tedanji mladi, prebujajoči se generaciji, ki je želela seči po novem, niso zmogli ali pa niso želeli dati pravih informacij ali napotkov. Lebič se spominja: »Nihče od mojih učiteljev ni hotel vedeti, da so v Parizu in Kölnu že prirejali koncerte konkretne in elektronske glasbe. Nasploh težko presodim, kaj so mi glasbeni učitelji v resnici pomenili. Večina jih je bila malomarna in ozkosrčna, povsem so nam zamolčali drugo dunajsko šolo, tudi Bartóka, Hindemitha in Stravinskega« (Lebič, 2000, 17). Tako ni čudno, da se je Lebič v študentskih letih zavezal neoklasicizmu, slogu, ki se je zdel sprejemljiv tako tradicionalističnim »učiteljem« kot tudi novi oblasti; vendar je kmalu spoznal, da »so to samo slogovne kopije« (Lebič, 2000, 18), medtem ko so njega privlačile novosti. A sodobne kompozicijske tehnike – »dodekafonija, serialnost, ploskovna kompozicija, elektronska glasba[,] še niso prestopile [...] praga« (Sodobnost, 1970, 337) ljubljanske akademije, zato se je bil mladi skladatelj prisiljen učiti sam, kar je seveda precej otežilo in podaljšalo študij.

Podobno nezadovoljstvo z razmerami v slovenskem glasbenem življenju tistega časa je Lebič delil z drugimi skladateljskimi kolegi na akademiji. Ti so se že leta 1954 združili v Klubu komponistov, ki je nastal kot »reakcija na zavračanje

profesorjev, da bi študenti ob koncu akademskega leta 1953/54 pripravili sklepno produkcijo kompozicijskega razreda Akademije za glasbo« (Barbo, 2001, 43). Proti koncu leta 1961 je jedro skladateljev, ki je že prej sestavljajo Klub komponistov, želelo nadaljevati zastavljeno delo, zato so se zbrali v skupini Pro musica viva, ki je sprva delovala v obliki neformalnih srečanj in pogovorov, kasneje pa se je njena dejavnost razmahnila in je razen prirejanja koncertov vključevala tudi izdajanje notnega gradiva. Vseh članov skupine ni povezoval nadroben estetski program, temveč, kakor je priznal Lebič sam, »preprost dialektični princip, po katerem se nova glasba upre stari« (Loparnik, 1983, 2079).

Skladatelji v skupini Pro musica viva so bili tako prepuščeni predvsem lastni ustvarjalni in inovacijski volji, ki pa je bila nemalokrat omejena, saj so bili v novi državi prekinjeni praktično vsi stiki s tujino. Zato je bilo toliko pomembnejše srečanje z glasbo, ki jo je Lebič lahko spoznal sredi šestdesetih let na festivalu Varšavska jesen, kamor so slovenski skladatelji lahko potovali zaradi »ustrezne« geopolitične lokacije in delne ideološke odjuge. Lebič priznava, da je bilo »doživetje koncertov Varšavske jeseni [...] silovito, ker to niso bile samo informacije, temveč odkritje poti v 'obljubljeno deželo', ki smo jo slutili, a v naših tesnih razmerah sami nismo mogli najti« (Šegula, 1983, 99), vendar se hkrati zaveda, da je v Varšavi spoznal sodobno glasbeno mišljenje iz druge roke (Bevc, 1992, 21) in da je bila »[p]oljska skladateljska šola vendarle samo samostojen odmev tega, kar se je na kompozicijsko-tehničnem in glasbeno-teoretičnem področju dogajalo pred tem v Parizu ali Darmstadt« (Šegula, 1983, 108). Lebič torej ni imel neposrednega stika s prelomnimi idejami, z radikalizmom in konsekventnim lomljenjem tradicije, v čemer kaže iskati osrednjo razliko z zahodnoevropskim kontekstom. Prav takšen posredni odnos do modernizma Lebiča, denimo, jasno ločuje od Petra Ruzicke, ki je sicer pripadal drugi generaciji, a je lahko stopil v aktivni stik z modernističnim povojnim umetnostnim miljejem.

Kljub odsotnosti primarnega stika z zahodnoevropskim povojnim radikalizmom pa se je Lebič zavezal modernizmu, iz katerega izhaja (Lebič, 2000, 146) in kateremu naj bi ostal zvest tudi v osemdesetih in devetdesetih letih (Dekleva, 1994, 4). Vendar pa moramo biti pri opredeljevanju Lebičeve slogovne usmeritve previdni; ni namreč mogoče spregledati izrazitih razlik med zahodnoevropskim modernizmom petdesetih in šestdesetih let ter značilnim Lebičevim asimiliranjem modernističnih izhodišč. Tako skladatelj priznava, da se ni nikoli dokončno poslovil od romantične subjektivnosti (Lebič, 2000, 128) in da ni nikoli zaupal »nihilističnemu modernizmu« (Kunej, 1994, 14), torej tisti duhovnozgodovinski sili, ki naj bi po A. Toynbeeju in J. Kosu v svoji totalni obliki zaznamovala tudi

postmodernizem. Ob komentarju k svojemu delu za komorni orkester, *Tangram*, je skladatelj celo priznal, da je skladba nastajala v času, »ko sem se izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina abstraktnega modernizma in me je zamikalo ugotoviti, kako daleč je mogoče iti predaleč« (Košir, 1996, 23). Prav zato je treba Lebičev odnos do modernizma razumevati ambivalentno: potem ko je sredi šestdesetih let spoznal dela osrednjih tvorcev glasbenega modernizma, se je zavezal modernistični izraznosti, ki pa jo je povezoval predvsem s tipičnim etičnim pojmovanjem umetniškega kot visokega in resnega (Lebič, 2000, 117).

Prav zato se je sredi sedemdesetih in nato še bolj značilno v osemdesetih letih izmaknil modernističnim vzorom in jih asimiliral v značilni samosvoj glasbeni jezik, zaznamovan s številnimi napetostnimi dvojicami (Pompe, 2002a). Kljub spremenjenemu glasbenemu stavku in posebnemu odnosu do modernizma se je Lebič v tem času odločno postavil proti postmodernizmu, še zlasti na svetovno-nazorski ravni. »V današnji informacijski lavini, v nasilju večinoma nesmiselnih in nepotrebnih sporočil, je glasba največja žrtev, zlorabljena kot muzak, zvočna kulisa ali privesek reklamam« (Barbo in drugi, 1995, 21) – Lebič ostro zavrača (ne)-etično dimenzijo postmoderne, saj sta mu tuja »sesutje vseh glasbeno-umetniških kriterijev in [...] svetovni proces izenačevanja« (Mihelčič, 1991, 44), pogreša pa »osrediščenost« (Gačša, 1999, 6). Prav ob Lebičevem dvojnem odnosu do modernizma in postmodernizma se še enkrat več izkaže smiselnost jasnega ločevanja med postmodernizmom in postmoderno: Lebič zavrača predvsem postmoderno idejo kulture in njeno razsrediščenost, v njegovih delih pa bi vendarle lahko iskali sledi postmodernizma. »[S]ejmarski postmodernistični pogon« (Bevc, 1992, 21) in »poljubnost postmodernizma« (Kunej, 1994, 15) ga sicer ne pritegujeta, a na drugi strani vseeno priznava, da »je modernizem izgubil verodostojnost« (Bevc, 1992, 12) in da »sta polistilizem in transhistoričnost [...] v zraku« (Gačša, 1999, 5–6). Tako lahko iz skladateljeve eksplicitne poetike razberemo celo nekaj značilnih postmodernističnih potez. Lebič namreč priznava, da ga še vedno veselijo zelo raznolike dejavnosti – »študirati speve raga, se učiti afriške umetnosti bobnanja, prisostvovati Xenakisovim *Mikenskim polytopam*, glasnemu citiravcu, peti s pleterskimi brati, strmeti nad glasbeno zmogljivostjo računalnikov, se odriniti v smer, kamor se še nihče ni odpravil« (Loparnik, 1983, 2091). V takem priznanju in želji po »dinamičnem soočanju različnega« (Bevc, 1992, 21) oz. »kemizmu raznovrstnih elementov« (Lebič, 2000, 31) lahko ugledamo druženje raznolikega, včasih celo diametralno nasprotnega (primarnost citiravca proti sofisticirani računalniški glasbi, modernizem Xenakisa proti petju v samostanu, zaupanje v tradicijo različnih izročil proti želji po pionirstvu), kar smo že povezali z značilnostmi postmodernizma.

Iz ambivalentne razpetosti med dediščino modernizma, odklanjanjem notranje vsebine postmoderne in postmodernističnim »tipanjem« je mogoče izluščiti osrednjo potezo, prek katere bi se dalo Lebičevo ustvarjalnost zadnjih dvajsetih let odločneje povezati s postmodernizmom – gre za odnos do semantike glasbe. Čeprav skladatelj najprej zatrjuje, da glasbi »ni dana določena sporočilnost« (Barbo in drugi, 1995, 19), in v značilni hanslickovski maniri celo poudarja, da je edino sporočilo, »ki ga glasba posreduje o sami sebi, [...] glasba sama« (Lebič, 1996, 39), s čimer samo potrjuje, da je »[s]kladateljstvo predvsem delo z zvoki in formami, ne sporočanje« (Lebič, 2000, 117) ter da glasbo tako predstavljajo »toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar« (Gačeša, 1999, 5), pa lahko v osemdesetih letih vendarle zasledimo vrsto izjav, v katerih Lebič razpravlja o nekakšni »novi« glasbeni semantiki. Tako na primer izpostavlja: »Če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, mora biti delo na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj« (Lebič, 2000, 105). Še določnejši je skladatelj v misli, da je treba glasbi »vrniti pripovedne moči; to pa pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso« (Lebič, 2000, 117), in prav zato se želi dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice« (Dekleva, 1994, 4). Izkaže se, da sprememb, ki jih je kljub avtorjevemu lastnemu zanikanju (Wagner, 1990, 2–3) mogoče ugledati v delih, nastalih v tem času, ne gre iskati toliko na kompozicijsko-tehnični ravni kot v zvečanem deležu »semantičnih enklav«, se pravi v številu izrazito povednih mest, ki jih Lebič celo sam razlaga: »Tako kot se mi kažejo arheološki svetovi ujeti med zemeljske plasti, je kdaj v mojih skladbah razumeti kak okrušek, ki se kot tujek oglasi skozi sloje sodobne zvočnosti« (Lebič, 2000, 106). Takšne »semantične okruške« lahko odkrivamo skoraj v vseh skladateljevih delih od konca sedemdesetih let naprej. Srečamo jih že v *Nicini* (1971, rev. 1981) v obliki simulacije ljudske glasbe ali celo parafraziranih citatov koroške ljudske pesmi, v arhaičnem odzvanjanju kljunastih flavt, glinenih loncev in aluzij na Mozarta v *Tangramu* (1977), v »vrvitvi« Gallusovega speva v *Epicedionu* (1978), v približevanju organumski tehniki v *Okusu po času, ki beži* (1978) ali modelom renesančne glasbe v *Fauvelu '86*, v diatoničnih intervalih skladbe *Queensland Music* (1989), v obdelavi koral v *Simfoniji z orglami* (1993), v simuliranih obrazcih ljudske glasbe *Ajdne* (1995), v nekaj akordih *Reja* (1995). V vseh teh delih lahko iz poudarjeno modernističnega sloja izluščimo tudi aluzije in sklicevanja na »drugačno« glasbo – glasbo preteklih slogovnih obdobij ali celo drugačnih funkcijskih zvrsti (ljudska glasba, približevanje arhetipom).

Če sta Jež in Lebič kot značilna predstavnika slovenskega modernizma in člana skupine Pro musica viva v obdobju postmoderne svoj modernistični izraz logično izpeljala v postmodernizem, pa so drugi člani (izjemo predstavljata I. Štuhec in

M. Stibilj, ki ves čas vztrajata pri modernističnih tehnikah) povsem »omehčali« trde modernistične robove in se marsikdaj predali značilnostim glasbe v postmoderni. To niti ne velja toliko za **Iva Petrića** (1931), ki je monumentalno paleta zvočnih barv zamenjal z bolj linearno melodičnim komponiranjem in omejevanjem predhodne aleatorične svobode, s čimer se je približal nekakšnemu neoimpresionizmu, ki je značilen tudi za Pavla Mihelčiča, temveč še bolj za **Alojza Srebotnjaka** (1931–2010), ki je po zgodnjih dodekafonskih delih in nato tudi radikalizmu glasbene grafike (*Spray*, 1981) proti koncu sedemdesetih in v osemdesetih letih napisal vrsto del, ki se naslanjajo na ljudsko gradivo. Pri tem v nekaterih delih v postmodernističnem duhu izrazito postavlja modernistična izrazila ob reminiscence na prvinskost ljudskega godbeništva (*Slovenica*, 1976; *Natura vox*, 1981), spet drugič pa ljudsko gradivo preprosto samo obdeluje (*Slovenski ljudski plesi*, 1982), zaradi česar lahko skladateljevo delo postavimo v kontekst bolj razvezane glasbe v postmoderni. V takšno »zmehčanost« je prignalo tudi opus **Darijana Božiča** (1933), ki se je sicer uveljavil kot avtor številnih skrajnih modernističnih glasebnogledaliških oblik, ob koncu stoletja pa je našel pot do lirične in v preteklost zazrte *Druge simfonije* (1994).

Z izjemo skupine Pro musica viva, njenega sopotnika Primoža Ramovša in skladateljev, ki so ostali v tujini (predvsem V. Globokar, J. Matičič in B. Kos), modernistična struja ni pustila globljih sledi v zgodovini slovenske glasbe – v opusih mnogih skladateljev je najti le kakšno delo, v katerem so se skladatelji soočili s takrat modnim izrazom, nato so se v osemdesetih letih predali »sproščenosti« postmoderne. V delih takšnih skladateljev celo zelo težko odkrivamo prave postmodernistične poteze; veliko bolj se zdi, da so se zavezali komunikativnosti glasbe v postmoderni ter koketiranju s preteklimi glasbenimi slogi in bližanju popularnejšim žanrom. Slednje v največji meri velja za opus **Janeza Gregorca** (1934), še posebej za njegov balet *Žica* (1989), v katerem pa ne kaže iskati semantično zaznamovanega sopolstavljanja jazzovskega z »visokim« izrazom, temveč izraslost iz bolj sproščene big-bandovske tradicije. **Alojz Ajdič** (1939) se je po nekaj modernističnih poizkusih (*Taborišče Ravensbrück*, 1980) kasneje s *Fatamorgano* (1984) mestoma celo približal minimalistični repetitivnosti, z naslednjimi deli pa nekakšni izpraznjenosti (*Koncert za violino in orkester*, 1995) t. i. »nove enostavnosti« (Stefanija, 2001b, 80), tipičnemu odvodu glasbe v postmoderni. Na podobni osi lahko opazujemo spremembo sloga **Marijana Gabrijelčiča** (1940–98) sredi osemdesetih let, še posebej po izvedbi *Eufonije* (1986) za harfo, flavto, violončelo in godalni orkester. Tudi Gabrijelčič se je sprva preizkušal v bolj ostrem modernističnem slogu (*Velika maša*, 1968), *Eufonija* pa zaznamuje avtorjevo nebrzdano spogledovanje s tradicionalnim glasbenim jezikom in komunikativnostjo, kar je opazila tudi sočasna

glasbena kritika, ki je že zaznala tudi razdaljo med kompozicijskimi namerami in sposobnostmi: »Skladatelj v svojih spominih na stare slogovne navade ali kaj ni dosegel niti kolikor toliko spodobne obrtniške izkušnosti, brezupno zarobljeno oblikovanje in vsebinska revščina sta se kosali z najbolj okornimi izdelki avtorjev tistih 'instruktivnih' sonatin, ki bi bili radi komponisti« (Kušar, 1987, 15); še bolj natančno je postmoderne – ne postmodernistične – impulze odčital kritik B. Učakar, ki je izpostavil, da

novi delo nima kakšnih izrazitejših ali daljnosežnejših ustvarjalnih ambicij, razen tistih seveda, ki glasbeno ustvarjanje spet vračajo v poudarjeno poslušalčevo orbito, predvsem tisto, z ne preveč zahtevno pozornostjo. [...] Celota vzbuja vtis, da je šlo skladatelju bolj za muzikalno uporaben aranžma in priložnost kot za razreševanje konkretnih sodobnih ustvarjalnih načel. Bolj ustvarjalna retrospektiva kot sodobna perspektiva (Učakar, 1987, 6).

V takšnem od modernizma v veliki meri odrezanem prostoru se je seveda na specifičen način odzivala tudi skladateljska generacija, ki se je rodila po drugi svetovni vojni. Če je zanjo tudi v Evropi značilno, da ne sledi več povojnemu radikalizmu modernizma in se namesto tega vse bolj ogreva za postmodernistične »izhode«, pa v svojih »obratih« in iskanjih vseeno ne more mimo modernističnih spoznanj, in to celo v primerih, ko nanj neposredno reagira in ga negira. Zaradi slovenske modernistične mlačnosti – ta ni navezana le na skladateljske opuse, temveč tudi na osrednje institucije, ki v veliki meri še do danes niso predstavile osrednjih del svetovnih modernistov (P. Boulez, K. Stockhausen, L. Berio, I. Xenakis, J. Cage) – pa se je danes srednja skladateljska generacija skoraj v celoti ognila resnejšim modernističnim impulzom (izjema so spet skladatelji, ki so študirali v tujini ali tam celo ostali: U. Rojko, J. Jezovšek, I. Majcen, L. Vrhunc).

Najbolj se je v tej generaciji postmodernistični semantiki približal **Maks Strmčnik** (1948) v *Koncertu za orgle, pojočo žago in orkester* (1987), v katerem je tudi s pomočjo kolažnih postopkov sopostavil odlomke simulirane srednjeveške glasbe z modernističnimi postopki. Na pot postmodernizma je sprva stopil tudi **Aldo Kumar** (1954). Po prvih, izrazito modernistično zasnovanih zborih in kantati *Na struni Merkurja* (1990) je z delom *Post art ali Glej, piše ti Wolfgang* (1992) ustvaril tipično postmodernistično delo (Mikec 2010). Vendar kasneje Kumar ni nadaljeval s potujevanjem in distanciranim ironiziranjem gest glasbe preteklosti, temveč njegova glasba izkazuje vse bolj jasne poteze želje po približevanju širšemu spektru občinstva, zaradi česar se nekatera njegova dela spogledujejo z zvrstmi popularne glasbe (*Improstrasta*, 2002). To velja tudi za **Janija Goloba** (1948), ki ustvarja tako

filmsko in zabavno kot tudi umetnostno glasbo, pri čemer njegova pozornost velja predvsem poudarjeni melodičnosti, tonalni funkcijskosti in podedovanim zvrstem in oblikam (*Koncert za violino in orkester*, 1998). Tudi Golobov razvoj je šel tako iz nekaj postmodernističnih nastavkov – skladateljeve *Štiri slovenske ljudske pesmi* (1980) v manjši meri vendarle še soočajo ljudsko gradivo s sodobnejšimi kompozicijskimi prijemi – v glasbo v postmoderni.

Povsem brez modernističnih in tudi postmodernističnih vzgibov pa sta glasbi Marka Mihevc in **Milka Lazarja** (1965). Slednji izhaja iz jazzovske, improvizirane glasbe, ki jo spaja z elementi iz umetniške glasbe preteklosti (deloma baročne prakse, v manjši meri ameriški minimalizem). Pri tem je zanimivo, da se je ciklus simfoničnih pesnitev **Mihevc** (1957) pogosto postavljalo v kontekst postmodernizma – to sta storila tako Klemenčič kot Stefanija; vendar se zdi, da so njegova dela modelirana predvsem v ozkem razmerju do glasbe Richarda Straussa. Takšno spogledovanje z glasbo preteklosti, ki večinoma ne prinaša semantične konfliktnosti, pa bi lažje razumeli kot neomoderno (v smislu obnavljanja sloga moderne iz obdobja *fin de siècle*) in ne kot postmodernistično.

Pregled slovenske glasbe v obdobju postmoderne do določene mere kaže podobno sliko, kot jo je začrtalo prejšnje poglavje o svetovnem postmodernizmu, hkrati pa pričakovano prinaša nekaj lokalnih posebnosti. Skupne točke je mogoče ugledati v podobni tipološki razvrstiti skladateljev v tiste, ki so ostali zavezani modernizmu, tiste, ki iščejo poudarjeno semantičnost postmodernizma, in tiste, ki želijo predvsem širšo komunikativnost in se v duhu glasbe v postmoderni oprijemajo različnih obrazcev glasbe preteklosti ali popularnih oblik. Svojski je pri tem predvsem delež posameznih skladateljev – izkaže se, da v slovenski glasbi jasno prevladajo skladatelji, ki ustvarjajo v neoslogih, žanrskih »križancih« ali pa svoja dela pišejo v tradicionalnem slogu, brez izkušnje modernizma. Prav odsotnost močnejše tradicije modernizma je najbrž »odgovorna« za takšno zazrtost v preteklost. Tako lahko največ izrazitih postmodernističnih potez odkrivamo pri skladateljih, ki so se v šestdesetih letih tudi najbolj jasno odprli modernizmu (predvsem L. Lebič, J. Jež, v manjši meri A. Srebotnjak), medtem ko se je glasbi v postmoderni zelo odločno zapisala povojna skladateljska generacija, ki je imela bistveno manj stikov z modernizmom. Spodnja tabela razkriva še eno posebnost slovenske glasbe zadnjih desetletij – prehodi med posameznimi slogi in usmeritvami so bolj diskontinuirani in manj »drseči«: za nebrzdano predajanje glasbe v postmoderni večkrat niti ni pravega razloga (npr. hermetizem modernizma).

Tabela 7: »Drseči model« postmodernistične slogovne »tipologije« v slovenski glasbi.

Nemodernizem	Modernizem	Postmodernizem	Glasba v postmoderni
	J. Jež (1928)		
	A. Srebotnjak (1931)		
	I. Petrič (1931)		
	L. Lebič (1934)		
J. Gregorc (1934)			
	A. Ajdič (1939)		
	M. Gabrijelčič (1940)		
		M. Strmčnik (1948)	
			J. Golob (1948)
	A. Kumar (1954)		
			M. Mihevc (1957)
			M. Lazar (1965)

Tabela 8: Časovna preglednica najpomembnejših del v obdobju postmoderne v Sloveniji.

68	71	76	77	78	79	80	81	82	83	84	86	87	89	90	91	92	94	95	98	01	02
Jež,			Lebič,				Golob,						Gregorc,		Mihavec,				Golob,		
<i>Do frag amors</i>			<i>Tangram</i>				<i>Štiri slovenske ljudske pesmi</i>						<i>Žica</i>		<i>In signo fauri</i>				<i>Koncert za violino in orkester</i>		
Jež,			Lebič,				Jež,							Mihavec,		Kumar,			Lebič,		
<i>Brižinski spomeniki</i>			<i>Okus po času, ki beži</i>				<i>Gozdni odmevi</i>							<i>Equi</i>		<i>Post art</i>			<i>Glasba za orkester – Cantico</i>		
Srebotnjak,			Jež,				Srebotnjak,														Kumar,
Slovenica			<i>Caccia barbara</i>				<i>Slovenske ljudske pesmi</i>														<i>Improstrasra</i>
			Srebotnjak,				Ajdič,														
			<i>Naturae vox</i>				<i>Fatamorgana</i>														
							Lebič,														
							<i>Fauvel '86</i>														
							Gabrijelčič,														
							<i>Eufonija</i>														
							Strmčnik,														
							<i>Koncert za orgle, pojočo žago in orkester</i>														

3.3 Analitični primeri

Da bi utemeljili v prejšnjih poglavjih izpostavljeno osrednjo značilnost glasbenega postmodernizma – povednost glasbenega toka – velja analizirati štiri izbrane skladbe, pri čemer je osrednji kriterij izbora predvsem njihova raznolikost. Tako so izbrana dela nastala v dokaj širokem časovnem razponu enaintridesetih let, napisali pa so jih skladatelji, ki so vpeti v precej različne kulturne in deloma tudi duhovno-zgodovinske kontekste.

George Crumb je *Črne angele* napisal leta 1970, v času ameriške vietnamske krize, ki je v glasbeni zgodovini sovpadala s časom modernističnih sintez. Skladatelj »poljske šole« in G. Ligeti so takrat spoznali problem serialne nivelizacije (Ligeti, 1960), zaradi česar so se od poudarjenega pointilizma obrnili h komponiranju »zvočnih kompozicij« (Danuser, 1984, 373–391), v katerih so zvočnost kontrolirali kot holistični fenomen in ne več kot zbir posameznih parametrov. Alfred Schnittke je svojo *Tretjo simfonijo* komponiral leta 1981, v času akutne krize modernizma, ko se je zdelo, da se bo hitri tok sprememb in inovacij moral nujno ustaviti, zato je poudarjeno iskal stik s tradicionalno umetniško glasbo. Skladbi Petra Ruzicke – *Tallis. Odsevi za veliki orkester* – in Lojzeta Lebiča – *Glasba za orkester – Cantico* – sta nastali v devetdesetih letih (skladba *Tallis* je bila dokončana leta 1993, Lebič pa je svoj diptih – *Cantico I* in *Cantico II* – zasnoval med leti 1997–2001), ko se je dokončno utrdila prevlada pluralizma in z njim vred tako postmodernih kot postmodernističnih tendenc. Različnim datumom nastanka del navkljub je pomenljivo, da morda z izjemo Petra Ruzicke, ki se je rodil leta 1948, vsi skladatelji pripadajo isti predvojni generaciji: najstarejši, G. Crumb, se je rodil leta 1929, A. Schnittke (1934–1998) in L. Lebič pa sta rojena celo istega leta.

Opazovanju različnih letnic nastanka del je treba priključiti še analizo kulturnih kontekstov, v katerih so nastajala zgornja dela. Kljub temu da sta deli Ruzicke in Lebiča nastali v istem desetletju, se moramo zavedati, da pripadata precej različnima umetniškima okoljema. Širše politično gledano, je tako Nemčijo kot Slovenijo v devetdesetih letih močno zaznamoval padec berlinskega zidu in z njim vred komunističnega sistema, vendar je še veliko pomembnejše to, iz kakšnih korenin izrašča poetiki obeh skladateljev. Tako je Ruzicka, kljub temu da pripada prvi povojni generaciji, močno zaznamovan s kontekstom nemškega modernističnega radikalizma po drugi svetovni vojni, ko se je predvsem v Darmstadtu iskalo novih poti, s katerimi bi se lahko pretrgala zveza z dediščino nacizma, fašizma, holokavsta in drugih grozot druge svetovne vojne. Ruzicka tako pripada glasbeni kulturi, ki je bila prvenstveno zapisana ideji napredka in inovacije. Bistveno drugače je s slovenskim povojnim glasbenim življenjem, ki ga ni zaznamovala modernistična radikalnost.

Povsem drugačnim kontekstom pripadata G. Crumb in A. Schnittke. Crumb je v Združenih državah živel v okolju, ki zaradi odsotnosti prave glasbenoumetniške tradicije ni bilo tako močno zaznamovano z glasbo preteklosti. Zato je bilo bistveno bolj dovzetno za druge vplive (predvsem neevropske), hkrati pa se je že zelo zgodaj izoblikoval značilni pluralizem, ki je močno vplival tudi na Crumba. Ta se je lahko seznanil tako z zahodnoevropsko tradicijo umetniške glasbe kot z evropskim modernizmom, Cageovo ameriško avantgardo in glasbo vzhodnih kultur. Bistveno bolj zaprt je bil prostor Sovjetske zveze, v katerega je po končani diplomi vstopil Alfred Schnittke. V skladu s totalitaristično doktrino je bil lahko sovjetski skladatelj zavezan le socialističnemu realizmu, zato je bil vsak »iskalec« in »inovator« takoj zapisan politični in kulturni osamitvi, ki je bila lahko tudi smrtno nevarna. Stik z zunanjim svetom in njegovimi kulturnimi vrenji je bil praktično prekinjen, zato so bili mnogi skladatelji (najbolj znan je seveda primer D. Šostakoviča) prisiljeni iskati kompromis med zahtevami doktrine in lastno poetiko; prav v tej luči morda lahko razumemo Schnittkejev obrat k polistilizmu.

Kronološka in kontekstualna raznolikost izbranih skladb je namerna. Kljub navidezni dispartnosti kot posledici različnega časa nastanka del, njihovi vpetosti v raznolike kontekste in precej kontrastnim osebnošnim predispozicijam skladateljev bodo namreč končni zaključki analiz pokazali, da je vsem skladbam skupna poudarjena in specifična semantičnost, ki nastaja z druženjem različnih svetov, slogov ali žanrov, pri čemer prevladuje povezovanje in sopostavljanje modernističnega z nemodernističnim.

Raznolikost izbranih skladb je do določene mere narekovala tudi raznolikost uporabljenih analitičnih metod, s čimer je deloma zadoščeno napotku, da »mora biti analiza imanentna« (Adorno, 1982, 173), da naj torej izraža iz značilnosti izbranega dela samega. Vendar so analize ciljno usmerjene v določitev slogovnih potez in izostritev vprašanja postmodernizma, ki naj bi se razkrival prek funkcioniranja specifičnega semantičnega sistema. Tako so v resnici predstavljeni različni načini za doseganje istega cilja – poudarjene postmodernistične glasbene semantike; v tem smislu kaže razumeti povedne dostavke v naslovih posameznih analiz.

3.3.1 George Crumb: *Črni angeli* – eksperimentalna neavantgarda?

Če iz Crumbove skladbe *Starodavni glasovi otrok* kot poudarjene semantične enklave iz posamičnih stavkov izstopajo citat J. S. Bacha v otroških električnih klaviaturah, poudarjen ritem bolera in simulacija začetka zadnjega stavka

Mahlerjeve *Pesmi o zemlji* (postopek se zdi zelo podoben renesančnemu parodiranju), pa je semantika *Črnih angelov* bistveno bolj zapletena. Povedni naslov in podnaslov skladbe (*Trinajst podob iz Temne dežele*), imena posameznih stavkov (gl. skica 21) in označitev časa nastanka dela – *in tempore belli* – sugerirajo programskost, ki je povezana s kulminacijo ameriškega vojskovanja v Vietnamu. Skladatelj sam program v partituri izdaja zelo previdno:

ČRNI ANGELI (*Trinajst podob iz Temne dežele*) so bili zamišljeni kot parabola o tegobah našega sodobnega sveta. Številne kvazi programatske aluzije v delu so zato simbolične, čeprav osnovna polarnost – Bog proti hudiču – implicira več kot zgolj metafizično realnost. Podoba »črnega angela« je bila konvencionalno sredstvo zgodnjih slikarjev za simbol padlega angela.

Poleg naslovov programskost do določene mere naznačujeta tudi izbrani glasbeni material (npr. pogosta uporaba tritonusa) in številčna simbolika. Ta sicer poslušalcu verjetno ni razvidna, a je skladatelju služila pri izdelavi strukture in se kaže tako na mikro kot na makro ravni dela.

Crumb v glasbenem stavku *Črnih angelov* sicer ne sledi radikalnemu modernističnemu serializmu ali proti avantgardi usmerjenemu vključevanju naključja v kompozicijski proces, a kljub temu izrablja vrsto inovativnih postopkov in tehnik, ki se zrcalijo predvsem na ravni zvočnosti. Tako je godalni kvartet celo skladbo ozvočen, s čimer postanejo akustično bolj dojemljive nekatere zelo subtilne zvočnosti; hkrati naj bi ozvočenje skladbi dodalo značilno nadrealistično barvo. Ozvočenju sledi še vrsta izvirnih in nenavadnih inštrumentalnih tehnik in zvočnosti: v nekaterih odlomkih morajo godalci vleči lok na ubiralki za levo roko, zaradi česar je zvočnost godal krhkejša in intonanca bolj izmuzljiva, to pa daje zvoku značilno starinsko patino, ki je podkrepljena celo vizualno, saj morajo godalci svoje inštrumente držati v naročju, kot je bilo to značilno za pozno renesančne oz. zgodnje baročne ansamble viol (*viol consort*). Skladatelj nato narekuje tudi uporabo pedalnih tonov, ki nastanejo z izredno agresivnim lokovanjem, v zadnjem stavku izvajajo godalci tremolo z naprstniki, kasneje se strun dotikajo s steklom (tehnika *bottle-neck*), pogosta so igranja za mostičkom, trkanje po trupu godal, izraba četrttonov, glissandi, naravni in umetni flažoleti, igranje z leseno stranjo loka (*col legno*), godalci igrajo z lokom tudi na uglasene kristalne kozarce in izrabljajo zvočnost nekaterih tolkal (ropotulje, tam-tam, tibetanski molitveni kamenčki), dodatne zvočnosti pa nastanejo še z ritmičnim izgovarjanjem besed, s šepetanjem ali tleskanjem z jezikom.

Poudarjeno iskanje inovativnih zvočnosti, izrabljanje novih tehnik igranja na inštrumente kot tudi nekateri značilni harmonski grozdi (na začetku se izoblikujejo

s pomočjo agresivnega tremoliranja in pogostih glissandov vseh godalcev v zelo ozkem ambitusu v visokem registru) kažejo na tipično zavezanost modernizmu in s tem logiki konstantnega napredovanja, iskanja še neznane, neizrabljene glasbene materialnosti. Jasne modernistične poteze lahko odkrivamo tudi v značilni zvestobi ideji organicizma⁴⁰ – celotno delo je namreč zelo natančno strukturirano, tako da daje občutek, kot da organsko raste iz ene same osnovne celice. Takšna organskost se v *Črnih angelih* razkriva na dveh nivojih: v ekonomični izrabi materiala in v natančnem strukturiranju, ki zajema tako mikro kot tudi makro raven.

V zvezi z ekonomičnim obdelovanjem materiala lahko izpostavimo konstantno ponavljanje tonov *dis-a-e* (gl. op. 41), ki prek tritonusa in njegove konvencionalizirane semantike simbolizirajo zlo in so hkrati tesno povezani s številčno simboliko celotnega dela (med *dis* in *a* je šest poltonov, med *a* in *e* sedem, skupaj torej trinajst), izpeljevanje osrednjih melodičnih vzgibov iz skupnega melodičnega obrisa (gl. notni zgled 3) in večkratno izrabljanje istega materiala oz. značilnih zvočnosti (npr. zven tam-tama, na katerega igrata godalca z lokom kontrabasa).

Kot bolj kompleksno se izkaže skladateljevo strukturiranje, ki je najtesneje povezano s številčno simboliko, predvsem s številčkama 7 in 13. Gre za lihi števili, ki sta hkrati praštevili, pomembni cifri iz sumacijskega (1, 3, 4, 7 ...) oz. Fibonaccijevega zaporedja (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 ...), obe pa nosita tudi konvencionalizirane simbolne pomene, pri čemer posebej število trinajst velja za »nesrečno« številk. Na ravni zunanje forme se število trinajst razkriva v trinajstih delih *Črnih angelov* (skladba ima sicer tri stavke, a se ti nadalje členijo v trinajst delov), vendar določata obe števili tako izbiro materiala (*dis-a-e* – kombinacija treh tonov zaznamuje predvsem četrti stavek, ki je naslovljen kot *Hudičeva glasba* [*Devil-music*], srečamo pa jo praktično v vseh stavkih⁴¹) kot tudi globljo strukturo vsakega stavka (gl. skica 21), pri čemer je lahko zveza med številčnimi razmerji in glasbenim stavkom raznolika in analitiko bolj ali manj skrita: drugi stavek skladatelj označuje kot »7 v 13«, kar pomeni, da je nanizanih trinajst taktov, v katerih vsakič nastopi po sedem tonov oz. zvokov, osrednji interval pa je septima (7!), tretji stavek je označen kot »13 nad 7«, obe števili pa se zrcalita v trinajstih flažoletih violončela (zelo visoki toni), ki potekajo nad nizkim zvokom – traja sedem sekund – tam-tama, peti stavek

40 Idejo organicizma je mogoče izslediti že v Schönbergovi poetiki: »To me je poučilo, da se umetniško delo obnaša tako kot vsak popoln organizem. Tako je homogeno v svoji sestavi, da v vsaki malenkosti razkriva svoje pravo, notranje bistvo. Če zbudemo človeka na kateremkoli mestu telesa, pride na dan vedno isto, vedno kri. Če slišimo en verz pesmi, en takt skladbe, moremo dojeti celoto. Podobno kot zadoščajo ena beseda, en pogled, ena gesta, korak, ja, celo barva las, da prepoznamo bistvo človeka« (Schönberg, 2004, 42).

41 Tritonus skladbo že odpira (prva dva intervala v prvi violini in prvi interval v drugi violini), kombinacijo tonov *dis-a-e* je mogoče srečati še v petem stavku, pogosta je v sedmem in enajstem, tona *a-dis* pa skladbo tudi zaključujeta (gl. notni zgled 3, črka e).

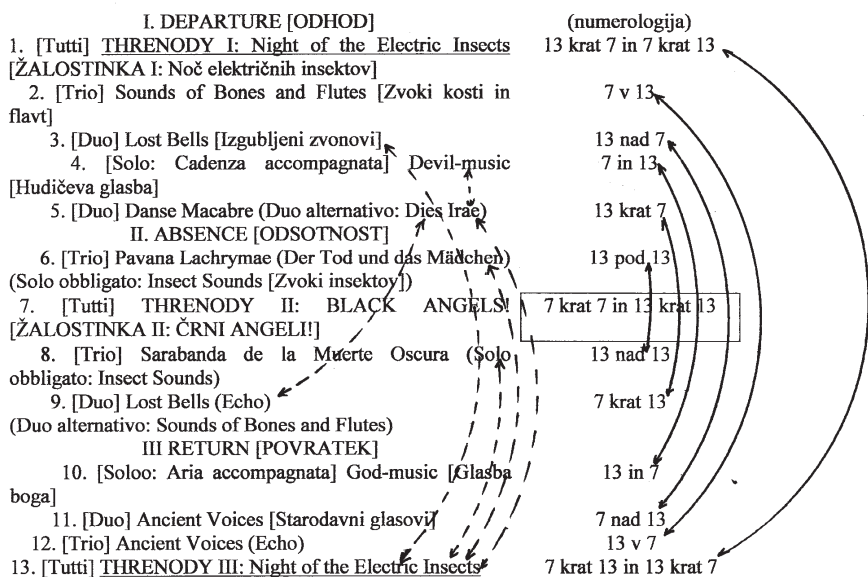
(»13 krat 7«) je v celoti napisan v sestavljenih sedemdobnih taktovskih načini (7/8, 7/16, 7/32, 7/64), v osmem stavku (»13 nad 13«) poteka visoko nad trinajstimi takti simulirane renesančne sarabande trinajst tonov violine v značilni zvočnosti »insektov«, ki nastaja v visokem registru s kombiniranjem konstantnega trilčka in glissandiranja, v devetem stavku (»7 krat 13«) nastopa res sedem glasbenih enot, ki vsebujejo po trinajst tonov, v enajstem stavku (»7 nad 13«) nastopi sedem zvočnih »dogodkov« nad trinajstimi ponovitvami hitrega tremoliranja s pomočjo stekla, dvanajsti stavek (»13 v 7«) je dolg sedem taktov, v katerih naštejemo po tri krat trinajst tonov, v zadnjem stavku (»7 krat 13 in 13 krat 7«) pa lahko odkrijemo sedem enot, ki trajajo po trinajst sekund. Obe števili sta se »naselili« tudi na mnoge druge nivoje skladbe in tako določata trajanje posameznih fraz (pogosta v sekundah naznačena trajanja po sedem in trinajst), repetitije istih tonov, grupiranje tonov, taktovske načine, skladatelj pa ju na nekaterih mestih izpostavlja tudi na ta način, da ju glasbeniki v obliki nekakšnega »ritualističnega štetja« izgovarjajo v različnih jezikih – nemškem, francoskem, ruskem, madžarskem, japonskem in v svahiliju;⁴² nenezadnje pa naj bi bila kompozicija »končana v petek, 13. marca 1970.«⁴³

Poleg številčnih razmerij strukturo določajo tudi formalni okvirji (gl. skico 21), v katerih lahko odkrijemo pogosta zrcaljenja, simetrije in ponovitve. Simetrično je s pomočjo različnih ponovitev zasnovana že skladba v celoti, zrcaljenja in ponovitve pa lahko razločimo tudi iz oblikovanosti posameznih stavkov. Tako je že prvi stavek zasnovan kot nekakšna tridelna oblika (ABA¹), v drugem stavku bi lahko odkrivali niz ponavljajočih se skupin taktov (aa¹a²a³), peti stavek je ukrojen skorajda simetrično (aba¹a²b²a³), pri čemer je zrcalne strukture mogoče odkriti tudi v podajanju gradiva med drugo violino in violo, kot tridelna pesem je zasnovan deseti stavek (aa¹bb¹a²a³), enajsti je celo popolnoma simetričen – spet ne samo na oblikovni ravni (aa¹), temveč tudi v zrcalni izmenjavi materiala med prvo in drugo violino ter njegovi inverzni uporabi; povsem klasično kot tridelna pesemska oblika z daljšo kodo, v kateri se na potujen način ponovi tema sarabande, je oblikovan tudi sklepni stavek (ABA[koda]).

Simetričnost in strukturalno odvisnost od cifer 7 in 13 odkriva v shemi forme v partituri že skladatelj sam, vendar je mogoče poleg zrcalnih in simetričnih povezav odkriti še številne druge, predvsem na ravni izrabe materiala. Spodnja shema prikazuje odvisnost oblike od številčne simbolike, različnih simetrij in tematskih povezav:

42 Izgovarjanja števil nastopajo na koncu petega stavka, v sedmem, devetem in trinajstem stavku.

43 Gl. zadnjo stran partiture.



Skica 21: »Program« Crumbovih Črnih angelov.

Skica izdaja avtorjevo simetrično zasnovano delo, vendar lahko med posameznimi stavki odkrijemo še več povezav, ki so v skico 21 vnešene s črtkano črto. Tako lahko aluzije na koralno sekvenco *Dies irae* odkrijemo že v četrtem stavku, čeprav je citat na tistem mestu še potujen in deloma zakrit, saj ga prva violina in čelo izvajata s pomočjo intonančno izmuzljivih pedalnih tonov. Podobno se, kot smo že spoznali, v zadnjem stavku potujeno »vrne« tudi sarabanda iz osmega stavka, v sklepnem stavku pa se ponovi še ritmična figura, s katero je bil v četrtem stavku spremljan nastop *Dies irae* v pedalnih tonih, in zvoki »električnih insektov«, ki jih srečamo še v prvem, šestem in osmem stavku – finale torej opravlja vlogo nekakšne klasične generalne reprize.

Iz »programske skice« je še razvidno, kako je skladatelj simetrično uredil zasedbe posameznih stavkov (solo, duo, trio, tutti), v katerih z izjemo treh žalostink redko igrajo vsi člani kvarteta. Materialno sorodnost izdajajo ponavljajoča se imena stavkov ali krajše aluzije v obliki spremljevalnih figur (solo obligato, duo alternativo, echo), simetrično je urejena tudi »numerološka« podlaga dela (števíli 7 in 13 ter njuni kombinaciji s »krat«, »nad«, »pod« in »v«, osrednji »numerološki« motiv pa naj bi se skrival v »enačbi« 7 krat 7 in 13 krat 13), v zrcalno strukturo pa je nenazadnje ujeta še semantičnost dela. Tako je z zrcalnim razmerjem povezana osrednja polarost med Bogom in hudičem (četrty stavek je *Hudičeva glasba* in desety *Glasba boga*), še bolj pomenljiva pa je simetrična postavitvev stavkov, iz katerih najbolj

jasno izstopajo značilni postmodernistični otoki semantičnosti – odseki, ki se po svoji slogovni podobi močno razlikujejo od »okolice« in prav zaradi tega pridobijo povedni potencial. Šesti stavek namreč prinaša sekvenco akordov iz Schubertovega samospeva *Smrt in deklica*, v osmem pa skladatelj simulira renesančno sarabando.

Formalnih in tematskih povezav med posameznimi stavki dela bi lahko odkrili še več. Tako se kot osrednja, napol »tematska« ideja zaradi pogostega ponavljanja kaže glasba »insektov«. Značilna zvočnost, s katero poskuša skladatelj zvočno ujeti brenčanje insektov, je dosežena s hkratnim tremoliranjem (ali trilčki) in glissandiranjem v zelo visokem registru ozvočenih godal. Ta zvočna ideja je jasno eksponirana najprej v prvem stavku (*Noč električnih insektov*), nato jo srečamo kot spremljevalno figuro (solo obbligato) v šestem stavku, za sedmi stavek je značilno glissandiranje, povezano s trilčkom, v osmem stavku se zvoki insektov spet vrnejo kot spremljevalna figura, v veliki meri pa obvladujejo tudi zadnji stavek.

Organska povezanost celotnega dela je močno odvisna tudi od številnih krajših melodičnih drobcev, za katere se izkaže, da vsi izhajajo iz istega melodičnega obrisa:



a – odlomek iz
prvega stavka



b – odlomek iz
drugega stavka



c – odlomek iz
tretjega stavka



d – odlomek iz
desetega stavka



e – zadnji toni skladbe



f – melodični obris
sekvence *Dies Irae*

Notni zgled 3: *Sorodni melodični vzgibi a-f.*

Krajši melodični vzgibi iz srednjega dela prvega stavka (gl. notni zgled 3, črka a), drugega stavka (b, gre za inverzijo »melodičnega obrisa«), tretjega in devetega stavka (c), desetega stavka (d) ter celo zadnjih šest tonov skladbe, zaigranih na kristalne kozarce (e, ta melodični okrušek je zasnovan zrcalno, s tonom *b* kot »zrcalno ravnino«), je izpeljanih iz iste melodične ideje: značilno je ponovljeno terčno

spušcanje, nato se doseže najnižji ton, ki mu sledi povratek navzgor in ponovitev terčnega spuščanja. Seveda v tem primeru ne gre za tipično motivično delo, temveč bolj za postopne transformacije iste melodične ideje, kar daje delu enovit karakter. Nekaj podobnega je mogoče ugotoviti ob opazovanju poudarjenih semantičnih mest, saj ni mogoče spregledati, da so tako citat Schuberta kot tudi simulirana sarabanda in *Glasba boga* ukrojeni na isti način: vsakič imamo opravka z melodično poudarjenim zgornjim glasom in triglasno spremljavo, ki poteka v enakomernem, počasnem harmonskem ritmu. Tak postopek se zdi še toliko bolj nenavaden, ker naj bi šlo za slogovno precej raznoliko glasbo: odlomek iz romantičnega samospelva, renesančno sarabando in v modernistično zvočnost odeto kvazi baročno arijo *accompagnata* – gl. notni zgled 4. Zdi se, kot da se je Schubertova kompozicijska tehnika naselila še v sarabando in *Glasbo boga* – to kaže na druženje povsem raznolikega, v primeru Schuberta in sarabande gre, denimo, za povezovanje »romantičnega« in »predbaročnega«, in na dejstvo, da je velik del glasbenega toka izpeljan iz že obstoječe skladbe. Nekaj podobnega bi lahko zapisali tudi v zvezi z melodičnimi vzgibi, izpeljanimi iz skupnega melodičnega obrisa – ta je namreč precej soroden koralni sekvenci *Dies irae* (gl. notni zgled 3, črka f), ki jo Crumb citira v četrtem in petem stavku.

začetek šestega stavka (*Smrt in deklica*)

začetek osmega stavka (sarabanda)

začetek desetega stavka (*Glasba boga*)

Notni zgled 4: Primerjava med začetkom šestega, osmega in desetega stavka.

V zvezi z zgornjim spoznanjem bi se lahko celo vprašali, ali je bil Crumbov namen celotno skladbo izpeljati iz koralne sekvence in odlomka iz Schubertovega

samospeva. Ali so vsi melodični vzgibi le zamazani obris sekvenca *Dies irae* in ali je kompozicijska tekstura celotne skladbe zasnovana kot poizkus približanja Schubertovemu štiriglasnemu stavku? Tak postopek bomo sicer odkrili v skladbi *Tallis* Petra Ruzicke. Toda pri Crumbu ne zasledimo dovolj jasne sistematike, nekateri odseki pa se celo popolnoma odtegujejo Schubertovemu oz. koralnemu citatu. Zato *Črnih angelov* ne moremo obravnavati kot palimpsestne folije – delo ni v celoti zamišljeno kot dialog s Schubertovo oz. koralno »plastjo«. Oba navedka in mnogi drugi funkcionirajo veliko bolj kot tipični semantični »otoki« – zaradi svoje slogovne »drugačnosti« poudarjeno izstopajo iz prevladujoče modernistične teksture in tako sprožajo semantične energije.

Med take tipične semantične enklave spada že omenjeni citat srednjeveške koralne sekvenca *Dies irae*, ki je bila pomembna referenca mnogim skladateljem pred Crumbom (H. Berliozu, F. Lisztu, S. Rahmaninovu). Kljub temu ne smemo prezreti povsem spremenjene vloge koralnega navedka: že pri Berliozu (*Fantastična simfonija*), Lisztu (*Mrtvaški ples*) in Rahmaninovu (*Tretja simfonija*, *Rapsodija na Paganinijevo temo*, *Simfonični plesi*) navedek prevzema semantične kvalitete, vendar je slogovno stopljen z okolico (v dikciji Hofman-Veselinovičeve bi lahko trdili, da je koral uporabljen kot model in vzor, ne kot vzorec). Kdor melodije ne pozna, je ne more povezovati s širokim semantičnim poljem, ki ga odpira. Drugače je pri Crumbu, kjer nastopa sredi značilnih modernističnih zvočnosti – tritonu-sni pizzicato glissandi, ritmični udarci s členki po trupu godala, igranje na žabici, ritualno izštevanje v madžarščini (gl. stavek *Danse Macabre*); prav zato prek poudarjene modalne melodičnosti in simulirane organumske zvočnosti (paralelne kvarte med prvo violino in violončelom) citat izstopa iz celotne teksture in poudarjeno opozarja nase. Vendar je treba opozoriti, da Crumb ne računa samo na zaporedno druženje različnih svetov (modernizem inovativnih zvočnosti in sledeča modalnost sekvenca), temveč povezuje različne svetove tudi simultano. Tako je prvi nastop sekvenca *Dies irae* potujen, saj ga izvajata druga violina in viola s pomočjo pedalnih tonov – stara, srednjeveška melodija je »preoblečena« v izrazito sodobno, intonančno nestabilno in v estetskem smislu zelo grobo zvočnost (skladatelj v partituri zapiše, da mora »citat« zveneti »grdo, obsceno«).

Podobno dvojnost lahko opazimo na drugih poudarjeno semantičnih mestih. Tako iz celotne modernistične teksture zelo jasno izstopa Schubertova tonalna sekvenca akordov,⁴⁴ vendar je deloma potujena – ne le prek umestitve v kontrasten, modernistični kontekst, temveč tudi prek poskusa stopitve s poznorenesančno oz. zgodnje-

44 Gre za tonalno jasno opredeljen niz akordov: t – s – II⁷ – t – D – t⁶ – D₁⁶ – t – II⁷ – t – s – II⁷ – t – D₁⁶ – t – s – s – VI⁶ – s – VI₁⁶ – D₁⁶ – VI₁⁶ – III.

baročno zvočnostjo: citat Schuberta izvajajo trije godalci z lokom za levo roko na ubiralki, brez vibrata, zaradi česar nastaja značilna labilna zvočnost. Skladatelj je v partituri zapisal, da morajo instrumenti zveneti kot »viol consort«, celotni odlomek pa naj bi dal občutek »krhkega odmeva starodavne glasbe«. V tem šestem stavku je tako prepletenih več slogovnih ravni: citat romantičnega samosppeva, modernistični okruški glasbe »insektov« v spremljevalni prvi violini (solo obbligato) in poskus približevanja renesančno-baročni godalni zvočnosti. Semantika tega odlomka torej ni povezana samo s Schubertom in vsebino pesmi *Smrt in deklica*, ampak je veliko širša in s tem tudi nedoločna – veže se na »starodavno glasbo«, pozabljeno preteklost, morda nekaj odmaknjenega.

Isti postopek je skladatelj uporabil v osmem stavku *Sarabanda de la Muerte Oscura*, kjer je simuliral renesančno sarabando.⁴⁵ Trije godalci zopet igrajo z lokom za levo roko na ubiralki, kar pomeni, da se poskušajo približati zvočnosti ansambla baročnih viol – tokrat ne gre za potujevanje simuliranega slogovnega vrinka (druga violina sicer prinaša kratke zvoke »insektov«), a vendar skladatelj podobno kot v primeru sekvence *Dies irae* sarabando potuje na drugem mestu. V zadnjem stavku trzajo godalci strune z naprstniki in pri tem »glissandirajo« od mostička proti sredini strune in nazaj, obenem ohranjajo v levi roki prstni red sarabande – tako naj bi se iz značilne inovativne modernistične zvočnosti (trzanje z naprstniki) zaslišala v obliki tišjega odmeva tudi melodija sarabande. Na drugi strani to isto melodijo v fragmentih prinaša še violončelo v zelo visokih flažoletih, zaradi česar postaja potujena in vse bolj podobna glasovom »insektov«, ki so odprli skladbo in tudi ta zadnji stavek.

Poleg dveh citatov (*Dies irae*, Schubert), simulacije renesančne glasbe (sarabanda) skladatelj naniza še več podobnih semantičnih mest. Tako iz sedmega stavka izstopa aluzija na Tartinijev vražji trilček (»il trillo del diavolo«) iz njegove istoimenske sonate, zaradi kontrastnega, v veliki meri prevladujoče modernističnega harmonskega okvirja (clustri, tritonusi, perkusivne zvočnosti, četrtrtoni, glissandi) izstopajo tudi ponavljajoči se kvintakordi oz. kvartsektakordi H-dura iz *Glasbe boga*, pri čemer je krhkost in eteričnost teh izoliranih terčnih harmonij samo še poudarjena z zvenom kristalnih kozarcev, semantične asociacije pa lahko zbujejo tudi izgovarjanja besed, čeprav je treba priznati, da se taka ritualistična izštevanja pomikajo na izmuzljivi ločnici med imanentno glasbeno uporabo jezikovnega

45 Za razliko od Schuberta sekvenca akordov kljub značilni terčni grajenosti še ni funkcijska. Sledijo si namreč naslednje harmonije: prazna kvinta na *d* – sekstakord cis-mola – prazna kvinta na *d* – *d*-mol – *C*-dur – prazna kvinta na *d* – sekstakord cis-mola – *d*-mol – prazna kvinta na *c* – *F*-dur – *d*-mol – prazna kvinta na *a* – sekstakord *G*-dura – prazna kvinta na *a* – *d*-mol – prazna kvinta na *c* – *F*-dur – *C*-dur – prazna kvinta na *d* – sekstakord cis-mola – prazna kvinta na *d*.

(izgovarjanje dobiva z jasno ritmizacijo in recitativnim karakterjem značilne glasbene dimenzije) in semantičnim prebijanjem glasbenega (izgovarjanje števil 7 in 13, poudarjanje magičnega karakterja izštevanja oz. zaklinjanja).

* * *

Za Crumbove *Črne angele* je značilno kolidiranje dveh različnih svetov. Po eni strani je delo ukrojeno poudarjeno modernistično, kar lahko odkrivamo v uporabi številnih inovativnih zvočnosti in tehnik igranja na inštrumente, v poudarjenem ritmičnem elementu in natančni strukturiranosti, ki prerašča v racionalno premišljeni organizem (številčna sistematika, ekonomična izraba glasbenega materiala). V ta »modernistični« svet pa vdirajo številni okruški »drugačne« glasbe, ki prav zaradi slogovne kontrastnosti – torej zaradi poudarjene nemodernističnosti – pridobivajo semantično vrednost.

Zaradi takšnih slogovnih razdalj bi lahko delo označili kot precej heterogeno – prav ta argument so rabili tisti raziskovalci Crumbove glasbe, ki so v njej odkrivali predvsem nenavaden spoj eksperimentalnega (inovativne zvočnosti) in neavantgardnega (vrivki stare glasbe, tradicionalne kompozicijske tehnike, zvestoba ideji organicizma; gl. Krämer, 1992, 2). Ta Crumbov slogovni »paradoks« in navidezno heterogenost pa je mogoče razumeti tudi povsem drugače – kot postmodernistično druženje različnih svetov, ki sproža značilno poudarjeno semantiko. Enklave nemodernistične glasbe in citati služijo predvsem kot sprožilci povednih energij, kot katalizatorji miselne refleksije, s katero skladatelj nadgradi sicer v temelju racionalno zasnovano in organsko domišljeno, pretežno modernistično strukturo dela. Ali še drugače: nemodernistične enklave lahko razumemo kot »zaznamovana« mesta, ki sprožajo semantične korelacije (gl. skico 15).

Ob Crumbovem delu se seveda odpira še pomembno vprašanje določnosti semantike *Črnih angelov*. Skladatelj je v svojem programskem zapisu delo povezal z aktualnimi zapleti sodobnega sveta, konkretno z vietnamsko vojno. Ali nam izpostavljeni semantični okruški pripovedujejo tako zgodbo, to je zgodbo o nesmiselni vojni? Izkaže se, da je neposredna, enoznačno referencialna glasbena semantika praktično nemogoča, da pa so vezi med intendiranim programom in semantičnimi okruški vendarle poudarjeno simbolične. To lahko opazujemo tako na ravni izbranega glasbenega materiala kot strukture, pri čemer sta obe ravnini celo povezani. Celotna skladba je prepojena z motivom *dis-a-e* in tako z intervalom tritonusa, ki je bil v glasbeni zgodovini že konvencionaliziran kot simbol zlega, hudičevega.

Podobno nosi negativne simbolne pomene tudi število 13, ki v marsičem določa strukturo celotnega dela. Oba glavna simbola – motiv s tritonusom in cifra, ki

določa formalne robove skladbe – pa sta povezana: tudi motiv *die-a-e* je sestavljen iz trinajstih poltonov. Podobnemu semantičnemu polju kot tritonus in število trinajst se približujejo tudi ostali semantični okruški: tako sekvenca *Dies irae* kot Schubertov samospev, ki je zamišljen kot dialog med deklico in personificirano Smrtjo, in simulirana sarabanda (njen naslov je *Sarabanda de la Muerte Oscura*) spadajo v širše semantično polje, povezano s smrtjo, grozo in prek obojega tudi z vojno.

Seveda pa gre vendarle za precej manj določno semantiko, kot smo je vajeni iz jezikovne prakse. Široko simbolno polje se nam začne odpirati šele v povezavi z avtorjevim eksplicitnim programom in sledečo interpretacijo (še na tej ravni je mogoče zgornje semantične okruške postaviti v zvezo z glasbo »insektov«), posamezni znaki (kot take je mogoče razumeti izpostavljene semantične enklave) pa nimajo neposredne referencialnosti. Pomembno torej ni toliko, *kaj* želi avtor povedati, temveč predvsem očitno dejstvo, da nekaj želi sporočiti. Glasbena semantika *Črnih angelov* ostaja tako za nepoučenega poslušalca nerefencialna, a vendarle vseskozi prezentna. In prav to je osnovna značilnost postmodernističnih del: druženje različnih svetov, pogoste semantične enklave, citati in simulacije služijo predvsem sprožanju semantičnih energij in povednih potencialov.

3.3.2 Alfred Schnittke: Tretja simfonija – povednost polistilizma

Tretjo simfonijo je Alfred Schnittke napisal leta 1981 po naročilu leipziškega orkestra Gewandhaus in njegovega šefa dirigenta Kurta Masurja. Že iz skladateljevega zapisa o novem simfoničnem delu je razviden nehomogen koncept dela:

Po izvedbi moje Prve simfonije (1974) sem takoj želel začeti s pisanjem Druge in nadaljevati na točki, s katero se Prva končuje. (Ta je bila namreč simfonija kolaža, v kateri drug drugega preigravata »tonalno« in »atonalno«, ki sta na ta način potujena: iz tega izhaja velik vprašaj o življenjskih možnostih simfonične oblike.) Potem je prišlo laskavo naročilo šefa dirigenta orkestra Gewandhaus, prof. Kurta Masurja, in direktorja založbe Peters, Bernarda Pachnickeja, za novo simfonijo in zato sem želel preizkusiti akustične in elektroakustične možnosti nove dvorane. Sanjal sem o glasbi, ki bi bila povezana z naravno lestvico alikvotov [...]. Načrt je bil utopičen in ni uspel, ker so dandanes kompozicijske možnosti še vedno neizbežno zavezane temperiranemu sistemu. A vseeno je bil lahko del te ideje uresničen v končni verziji simfonije [...], in sicer v prvem stavku, toda le v temperiranem približku.

Medtem pa se je koncept razširil in končno je nastala skladba, katere material je razvit iz monogramov več kot 30 nemških skladateljev (od Bacha, Händla, Mozarta do Schönberga, Berga, Weberna, Eislerja, Dessaua, Weilla, Stockhausna, B. A. Zimmermanna in Henzeja). Tudi tokrat je uspel le poizkus simfonije, čeprav oblika na prvi pogled sledi utečeni shemi: I uvod – II sonatni stavek – III scherzo – IV adagio-finale (Schnittke, 1994, 87).

V simfoniji lahko tako odkrivamo najrazličnejše slogovne svetove: razen namigov na spektralno glasbo še aluzije na tradicionalno glasbo različnih zgodovinskih obdobj, vdore filmskih sekvenc (zgodovinsko-slogovni dodaja Schnittke tudi žanrsko raznolikost) in modernistične kompozicijske tehnike. Število aluzij in konfliktnih mest, kjer trčijo skupaj različni slogovni ali žanrski vzorci, je toliko, da bi težko govorili o semantičnih otočjih – skoraj celotni glasbeni tok namreč razpada na takšna semantična sopostavljanja, ki sprožajo povednost, ta pa v veliki meri kroži okoli dveh velikih narativov: naročilo skladbe in zgodovina nemške glasbe. Seveda sta obe osrednji tematiki tudi povezani – skladba je zasnovana kot velika refleksija o zgodovini nemške glasbe, zato ker je bil naročnik dela eden najpomembnejših nemških simfoničnih orkestrrov, ki hkrati prihaja iz pomembnega glasbenega centra, v katerem je med drugim deloval J. S. Bach.

Semantičnost dela sproža Schnittke predvsem z dvema postopkoma: z izpisovanjem monogramov skladateljev, kar je pravzaprav abstraktna modernistična tehnika (poslušalec določenega monograma ne more povezati s skladateljskim imenom, hkrati pa nastajajo skorajda naključne tonske tvorbe), in prek simulacije zgodovinskih slogov ali slogov določenih skladateljev (poslušalcu se večkrat zdi, da je prepoznal kak »citat«, vendar gre v resnici le za skladateljevo simulacijo). Sam Schnittke razlaga svoje postopke takole:

To je nemška simfonija. To pomeni: skladba je zgrajena iz kvazi citatov. Pravih citatov skoraj ni, toda glasba ves čas prebujajo spomine na razvojno pot nemške glasbe od Bacha do danes. Pojavijo se imena več kot dvajsetih skladateljev. Iz črk njihovih imen gradim dvanajsttonske lestvice. Obstajajo celo različni predstavitveni krogi teh imen. V prvem stavku imena še ne nastopajo kot dvanajsttonske vrste, temveč zgolj kot notne skupine. V drugem stavku so skladateljem prirejene teme, ki ustrezajo tem skladateljem in so podobne njihovi glasbi. Šele v zadnjem, četrtem stavku gradijo imena dvanajsttonske tvorbe. Poleg tega obstaja še nekaj tonskih namigov, povezanih z naročilom skladbe: pojmi kot Zemlja, Nemčija, Leipzig. [...]. V tretjem stavku pripovedujem zgodovino

nemške glasbe v njenih različnih periodah in epohah, od srednjega veka do sodobnosti. Vsak zgodovinski odsek se zrcali v drugačni glasbi in vendar je vse med seboj povezano (nav. po Lesle, 1994, 28).

V prvem stavku Schnittke družijo spektralno tehniko z izpisovanjem skladateljskih monogramov. Stavki bi res lahko razumeli kot »uvod« oz. ekspozicijo glasbenega materiala, saj postane dolgo razpeta tema (gl. notni zgled 5), izpeljana iz vrste alikvotnih tonov, osrednja tema simfonije in se ponavlja tudi v naslednjih stavkih, monogrami pa so tu predstavljeni v kronološkem vrstnem redu (od J. S. Bacha do B. A. Zimmermanna) in postopoma. Značilno druženje raznolikega lahko odkrijemo že v glavni »spektralni« temi. Ta je izpeljana iz alikvotne vrste na tonu *c* in obsega devet različnih tonov (toliko je različnih tonov med prvimi šestnajstimi alikvoti), hkrati pa bi jo lahko razumeli tudi povsem tradicionalno: tema razpada v jasno razločena dvotaktja, možna bi bila tudi njena funkcijska harmonizacija ($T - D - D_s^7 - D_D^7 - VII_D - D$).

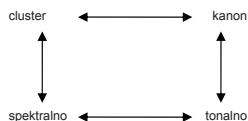


Notni zgled 5: *Alikvotna vrsta*⁴⁶ in iz nje izpeljana glavna tema simfonije.

Vendar slogovna večplastnost ne nastaja samo zaradi tonalno-spektralne podobe glavne teme, temveč tudi zato, ker je vpeta v striktni kanon: temo postopoma kanonično prinaša vsako godalo posebej (od desetega kontrabasa do prve violine), in sicer v razmaku enega in kasneje tudi pol takta, in tako nastaja gost, mestoma šestinšestdesetglasni gibajoči se cluster. V njem se tonalni »priokus« izgublja, slišimo le nekakšno izzvenevanje mehkih alikvotov. Mnogokodiranost začetka je torej eksplicitna:⁴⁷ tema je oblikovana tako spektralno kot tudi tonalno, vključena je v »starinski« kanonični postopek, ki pa vodi v značilni modernistični harmonski grozd.

46 Sedmi, enajsti, trinajsti in štirinajsti alikvotni ton so nekoliko nižji, kot to izdaja temperirana notacija.

47 Razmerje med različnimi »kodi« bi lahko prikazali v obliki Greimasovega semantičnega kvadrata:



Glavna tema nastopi na kanoničen način štirikrat, vmes pa Schnittke »izpisuje« skladateljske monograme v kronološkem zaporedju. Tako po kanonu godal v C-duru sledijo najprej nastopi monogramov, povezanih z geografsko lokacijo naročila – Erde (Zemlja), Deutschland (Nemčija) (*a-e-dis*, za ta in vse naslednje zglede gl. tabelo 9 in notni zgled 6), Leipzig, Sachsen (Saška); nato so eksponirani še monogrami baročnih in klasicističnih skladateljev (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart).⁴⁸ Z vsakim novim nastopom – posamezni inštrumenti ves čas ponavljajo izbrani monogram – se gosti tekstura, dokler skladatelj ne doseže viška, ki je zaradi razloženega trizvoka v trobentah, trombonih in timpanih jasno postavljen v D-dur. Sledi novo kanonično zgoščevanje teme, ki je tokrat postavljena v pihala, nad »spektralno« oblikovani gosti akord godal, medtem ko trobila in nato tudi nekatera godala eksponirajo monograme skladateljev »romantike« (od Ludwiga van Beethovna do Richarda Wagnerja). Višek je dosežen v H-duru, in v tej tonaliteti se začenja v trobilih ponovno stopnjevanje s kanoničnim nizanjem glavne teme, čemur sledi ekspozicija monogramov skladateljev 20. stoletja (od Gustava Mahlerja do Bernda Aloisa Zimmermanna). Pred zadnjim viškom, ki je dosežen v c-molu, naniza skladatelj pet tonalnih sozvočij, nato se začne proces izmiritve. Ta spet poteka v obliki kanoničnih nastopov inverzije glavne teme v c-molu in se zaključi na nizkem tonu g – torej na dominantni začetka (C-dur) in hkrat subdominanti sledečega stavka (D-dur).

Kljub jasni formalni podobi (gl. tabela 9), tradicionalnim kompozicijskim postopkom (kanon, pedalni ton, razločen harmonski plan) in deloma tudi materialu (spektralno-tonalna glavna tema) ostaja prevladujoč občutek ob poslušanju prvega stavka še vedno »kaotičen«. Aluzije na različne glasbe preteklosti (kanon, tonalnost) se družijo na nekompatibilne načine in se večkrat sprevržejo celo v tipično modernistično zvočnost (cluster gostega kanona). Podobno je s formalno vlogo stavka, ki naj bi imel, povsem po klasičnih zgledih, nalogo eksponiranja materiala. Ta resda nastopi (glavna tema in monogrami skladateljev), vendar je vedno potujen: glavna tema je zaradi gostih kanoničnih vstopov slušno skorajda odsotna in se iz tematskega materiala spreminja v harmonsko predivo, posamezne

48 V citatih skladatelj navaja, da je uporabil v skladbi več kot trideset oz. več kot dvajset monogramov, zato natančno številko težko določimo. Nekateri monogrami so lažje razberljivi, drugi so bolj skriti. Sam sem odkril trideset jasno izpostavljenih monogramov, od katerih sem jih uspel dešifrirati šestindvajset. Povezovanje monogramov s skladateljskimi imeni otežuje dejstvo, da Schnittke razen redkih izjem ne ponavlja posameznih črk – tako noben monogram ne vsebuje ponovitve tonov (Beethovnov monogram bi lahko vseboval kar tri *e*-je), kar je treba povezovati z dejstvom, da skladatelj v zadnjem stavku te iste monograme združuje v dvanajsttonske vrste. Skladateljeve izjave pa je treba jemati z določeno rezervo; kot problematična se namreč ne izkaže le številka vseh monogramov, temveč tudi posamezni monogrami. Tako Schnittke eksplicitno navaja, da je uporabil monograma Paula Dessau in Kurta Weilla, vendar jih sam ne najdem oziroma se sprašujem, če ni morda monogram Weilla zgolj ton *e*?

monograme pa je na slušni ravni seveda nemogoče povezati z določenimi skladatelji, prav tako se njihova prezentnost izgublja z nivojskim nalaganjem in simultanostjo. Sopostavljanje tako briše meje med navidezno heterogenim materialom in postopki ter vzpostavlja semantično refleksivnost.

Drugi stavek je po svojem materialu najbolj raznolik in zato tudi heterogen, čeprav gre za skladateljev poizkus približevanja sonatni obliki. Prve težave se pokažejo že pri iskanju jasno razločenih tematskih blokov. Stavek je namreč sestavljen kot kolaž simuliranih citatov skladateljev, ki jih je Schnittke z monogrami predstavil v prvem stavku.

Bolj jasno iz celote izstopa predvsem ekspozicija prve teme (gl. notni zgled 7) – gre za simulacijo Mozartove glasbe in s tem aluzijo na klasicizem kot tisto zgodovinsko periodo, v kateri se je razvil simfonični način razmišljanja, povezan s sonatno obliko. Očitna je periodična gradnja (2 + 2 + 2 + 2), jasna razločenost na spremljavo (druge violine, viole) in melodično izpostavljeni glas (prve violine) ter terčna gradnja akordov, ki so med seboj povezani funkcijsko. Pa vendar je tema že v tem prvem nastopu tudi deloma potujena: tako se k harmonski spremljavi kot z nekakšnimi basovimi toni priključuje tudi »neklasicistična« harfa, ki basovsko linijo ozvoča na lahko dobo, torej na sinkopo, samosvoja pa je tudi na prvi pogled povsem klasična funkcijska harmonija. Ta je vpeta v niz sekvenc, pri katerih pa imamo ves čas opraviti z izmiki in varljivimi kadencami. Tako se tema prične na toniki D-dura, sledi sekstakord za klasicizem manj običajne molove dominante, potem kvartsekstakord dominante dominante, ki pa se varljivo razreši v šesto stopnjo, ki je hkrati skupni akord za modulacijo v Fis-dur (torej terčno sorodno tonaliteto in ne tonaliteto na kvintni oddaljenosti, kot bi pričakovali pri klasicistični glasbi). Šesta stopnja D-dura je identična molovi subdominanti Fis-dura, tej sledi tonični sekstakord in zopet kvartsekstakord molove dominante, ki rabi za nadaljnjo modulacijo v Gis-dur. Kljub harmonsko pravilni izpeljavi se ta kadenca močno razlikuje od značilnih klasicističnih postopkov – s stalnimi modulacijami se harmonska stabilnost podre in skupaj z njo jasna harmonska označitev teme. To pomeni, da je podobnost s klasicizmom varljiva, simulirana in bistveno potujena.

Tabela 9: Struktura prvega stavka Schmitzkejeve Tretje simfonije.

monogrami:	monogrami:	monogrami:	monogrami:
<p>Erde</p> <p>Deutschland</p> <p>Leipzig</p> <p>Sachsen</p> <p>J. S. Bach</p> <p>G. F. Handel</p> <p>J. Haydn</p> <p>W. A. Mozart</p>	<p>L. van Beethoven</p> <p>A. Bruckner</p> <p>F. Schubert</p> <p>J. Brahms</p> <p>R. Schumann</p> <p>R. Wagner</p> <p><i>f-es-d-es-ces(h)-b-a</i></p> <p><i>h-a-es-a-es</i></p>	<p>G. Mahler</p> <p>R. Strauss</p> <p>M. Reger</p> <p>A. Schönberg</p> <p>A. Berg</p> <p>A. Webern</p> <p><i>c-d-f-g</i></p> <p>H. Pfitzner</p> <p>H. Eisler</p> <p>C. Orff</p> <p>K. A. Hartmann</p> <p>K. Stockhausen</p> <p>H. W. Henze</p> <p>B. A. Zimmermann</p> <p><i>a-c-e-g</i></p>	<p>višek v C-molu</p>
<p>višek v D-duru</p>	<p>višek v H-duru</p>		
<p>kanon glavne teme v godalih v C-duru</p>	<p>kanon glavne teme v pihalih v D-duru</p>	<p>kanon glavne teme v trobilih v H-duru</p>	<p>kanon inverzije glavne teme v vseh inštrumentih</p>
<p>pedalni ton c v orglah</p>	<p>pedalni ton d v timpanih in ležeči »spektralni« D-dur v godalih</p>	<p>pedalni ton h v timpanih in kontrabasih</p>	



Erde [Zemlja]: *e-r(e)-d-e*



Deutschland [Nemčija]: *d-e-(di)s-c-h-a*



Leipzig: *e-g-e-g*



Sachsen [Saška]: *(ce)s-a-as-e(s)-c-h-e*



Johann Sebastian Bach: *b-a-c-h*



Georg Friedrich Händel: *g-e-f-d-c-h-a*



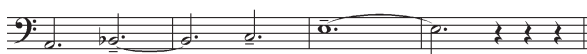
Joseph Haydn: *(e)s-e-f-h-a-d*



Wolfgang Amadeus Mozart: *f-g-a-d-e-(di)s*



Ludwig van Beethoven: *d-g-a-b-e-h*



Anton Bruckner: *a-b-c-e*



Franz Schubert: *f-c-(e)s-c-h-b-e*



Johannes Brahms: *h-a-e-(e)s-b*



Robert Schumann: *b-e-(di)s-c-h-a*



Richard Wagner: *c-h-a-d-g-e*



Gustav Mahler: *g-(e)s-a-b-e*



Richard Strauss: *c-h-a-d-(di)s*



Max Reger: *a-e-g*



Arnold Schönberg: *a-d-(e)s-c-h-e-b-g*



Alban Berg: *a-b-e-g*



Anton Webern: *a-e-b*



Hans Pfitzner: *b-a-(e)s-f-e*



Hans Eisler: *a-(ci)s-e-(di)s*



Carl Orff: *c-a-f*



Karl Amadeus Hartmann: *a-d-e-s-h*



Karlheinz Stockhausen: *a-b-e-(di)s-c*



Hans Werner Henze: *b-a-(di)s*



Bernd Alois Zimmermann: *b-e-d-a-(di)s*

Notni zgled 6: *Monogrami skladateljev.*

Še večje težave nastopijo pri iskanju druge teme in zato tudi jasnem razločevanju med ekspozijskim in izpeljevalnim. Po »Mozartovi« prvi temi namreč sledi tema, ujeta v krajši fugato, in sekvenca akordov v trobentah, za katero se izkaže, da je v svoji harmonski podobi praktično identična »Mozartovi« temi (gl. notni zgled 7). Še bolj nas zbega partiturna oznaka⁴⁹ 8, ko skladatelj s poudarjeno ritmično motoriko in ponavljanjem spremljevalnih obrazcev povsem spremeni slogovni kontekst, ki se zdi v tem trenutku še najbližji kakemu odlomku iz filmske glasbe. Nato se nad »filmsko« motoriko še enkrat izpelje že znani fugato, ki mu pri p. o. 12 sledi novo »presenečenje«: »vrne« se namreč glavna tema celotne simfonije, vendar tokrat razvita povsem v slogu »romantične« glasbe, z značilnim solom roga (za oboje gl. notni zgled 7). Nato sledi niz nadaljnjih reminiscenc, tokrat v obliki vrste simuliranih citatov različnih skladateljev iz povsem raznorodnih slogovnih kontekstov. Posamezni nemški skladatelji tako niso več izpisani samo »abstraktno« s pomočjo monogramov, temveč tudi slogovno-materialno (za zglede takšnih simuliranih citatov gl. notni zgled 8).

Izkaže se, da ekspozicije ne smemo razumeti ozko, kot eksponiranje dveh kontrastnih tem, kajti Schnittke idejo nasprotnosti in konfliktnosti dveh tem bistveno razširi. Opraviti imamo namreč kar s tremi različnimi bloki. V prvem poskuša eksponirati klasično tematiko – prva tema je oblikovana kot slogovni citat Mozarta, vendar se »tematska« ekspozicija na tem mestu prekine. Kratki fugato in sekvenca akordov, za katero se izkaže, da je pravzaprav golo harmonsko okostje Mozartove teme, ne prineseta jasne tematske uravnoteženosti. V nadaljevanju poskuša skladatelj kontrast med dvema temama zarisati žanrsko: kvazi klasicistični tematiki namreč sledi »filmski« blok. Toda v trenutku, ko se nad motoričnimi »filmskimi« figuracijami pojavi glavna tema simfonije (s tem poskuša skladatelj poudariti organskost cikličnega dela), se izkaže kot neuspešen tudi tak žanrski kontrast. Sledi nov poizkus, ki pa se razleti v nizanje simuliranih slogovnih citatov različnih skladateljev.

Poizkusu tematskega in žanrskega kontrasta dodaja skladatelj še semantični kontrast – simulirani citati namreč prinašajo najrazličnejše asociacije in s tem tudi semantično gradivo. Povednost takšnih očiščkov še povečuje dejstvo, da nastopajo eden poleg drugega, eden vrh drugega in celo eden v drugem⁵⁰ – gre torej za tipično sopostavljanje različnih svetov, ki sproža asociacijsko reflektivnost.

49 V nadaljevanju p. o.

50 Zanimivo je, kako blizu so ti postopki različnim interpolacijam postmodernističnih svetov, kakor jih tipologizira B. McHale (gl. pogl. 3.1.2.1).

Harp
mp
 Violin I
p
 Violin II
p
 Viola
p

Hp.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.

Mozartova tema

Oboe
 English Horn
 Clarinet in B \flat
 Clarinet in B \flat
 Bassoon
mp

mp
mf
mf

tema fugata

sekvenca akordov

Horn in F
 Trumpet in B♭
 Trombone
 Tuba
 Timpani
 Guitar
 Bass Guitar
 Piano
 Viola I
 Viola II
 Violoncello
 Contrabas

Musical score for the first section of the symphony. The score includes parts for Horn in F, Trumpet in B♭, Trombone, Tuba, Timpani, Guitar, Bass Guitar, Piano, Viola I, Viola II, Violoncello, and Contrabas. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

»filmska« motorika

Flute
 Oboe
 Clarinet in B♭
 Bassoon
 Horn in F 1
 Horn in F 2
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabas

Musical score for the second section of the symphony. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabas. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

glavna tema simfonije

Notni zgled 7: »Teme« eskpozicije.



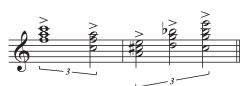
simulirani citat J. S. Bacha (»Preludij v C-duru« iz *Dobro uglaščenega klavirja I*)



barok?



20. stoletje?



20. stoletje?



barok?



»romantična« klavirska glasba?



?



simulirani citat A. Weberna (*Variacije za klavir op. 27*)



dvanajsttonska tema – Berg?



?



serializem?



similirani citat H. W. Henzeja (drugi stavek *Prve simfonije*)

Notni zgled 8: Zgledi nekaterih similiranih citatov.

Lahko se celo vprašamo, ali posamezni similirani citati ne funkcionirajo podobno kot toposi. Vsak takšen »slogovni otok« je namreč asociacijsko mogoče povezati s širokim semantičnim spektrom, ki se navezuje na glasbo citiranega obdobja, zato bi morda lahko govorili celo o baročnem, klasicističnem, romantičnem, impresionističnem, ekspresionističnem, pointilističnem, aleatoričnem, Mozartovem, Bachovem, Mahlerjevem, Bergovem, Webernovem, Henzejevem ipd. toposu. Univerzum toposov, kakršnega je predstavil K. Agawu v zvezi z glasbo klasicizma, je tukaj seveda bistveno razširjen. Citati delujejo kot kodi, ki jih poslušalci poznajo prek konvencionaliziranosti predmodernistične glasbe in jih zato tudi lahko povezujejo z zunajglasbeno stvarnostjo. Ne gre pa spregledati dejstva, da se vsi taki citati oz. morda celo toposi združujejo v enotno semantično polje, ki bi se ga dalo povezati s pripovedjo o zgodovini nemške glasbe.

Formalni problemi, ki večkrat preskočijo v poudarjeno semantičnost, zaznamujejo tudi nadaljnji potek stavka. Tako se pri p. o. 22 pričinja izpeljava z razgrajevanjem Mozartove teme, čemur razmeroma hitro sledi »vrnitev« vseh treh ekspozicijskih blokov: tematskega, žanrskega (filmska glasba) in semantičnega (simulirani citati). Tako nastopi prva tema znova pri p. o. 32, vendar je potujena s kanoničnimi vstopi, ki tokrat potekajo celo na različnih tonskih višinah, kar vodi, podobno kot že v prvem stavku, do gostega gibljivega kromatičnega harmonskega grozda. Sledi »filmska« motorika in zopet niz simuliranih citatov. Pri p. o. 45, ko ponovno nastopi Mozartova tema, tokrat vpeta v osrednji višek stavka, postane jasno, da smo imeli prej opraviti z lažno reprizo, ki bi jo v kontekstu Schnittkejeve simfonije lahko razumeli celo bolj kot poizkus reprize. »Prava« repriza zdaj prinaša tudi fugatno »drugo« temo, sekvenčni niz akordov in ponovitev večine že prej predstavljenih simuliranih citatov. Prav s pomočjo citatov, ki se po »zgodovinski« lestvici pomikajo vse bolj proti sodobnosti – zadnje štiri bi lahko razumeli kot simulacije Webernovе glasbe (*Variacije za klavir op. 27*), serializma, tipično Henzejevih harmonij (počasni stavek *Prve simfonije*) in aleatorične glasbe – postane tekstura tako slogovno kot kompozicijsko-tehnično vse bolj fragmentirana. Tako skladatelj pripravlja kodo oz. zadnji nastop Mozartove teme, tokrat v harmonsko nepotujeni obliki (gl. notni zgled 9; harmonski obris teme je sedaj T – D₅⁶ – D⁶ – T – S₄⁶ – T – D_D² – D), klasicistično »idilo« pa vendarle podre »spremljava«, v kateri se kanonično obdeluje zopet glavna tema simfonije, s čimer je repriza »popolna« (gl. tabela 10). Ko tema vendarle lahko nastopi v svoji »pravi« obliki, je nadaljevanje prekinjeno, kar ponovno priča o problemih gradnje »klasične« oblike.



Notni zgled 9: *Nastop nepotujene Mozartove teme v kodi drugega stavka.*

Tabela 10: *Oblikovna shema drugega stavka Schnittkejeve Tretje simfonije.*

Ekspozicija		Izpeljava		Repriza	
1. tema	poizkus 2. teme	lažna repriza oz. poizkus reprize	1. tema	2. tema	koda
Mozartova tema	tema fugata, sekvenca akordov filmski »vdor«	izpeljevanje iz Mozartove teme	Mozartova tema	filmski »vdor«	Mozartova tema in glavna tema simfonije
glavna tema simfonije	simulirani citati	Mozartova tema v kanonu	simulirani citati	simulirani citati	
»filmski« odlomek					
tematsko	tematsko	tematsko	tematsko	žanrsko	tematsko
žanrsko	semantično	semantično	semantično	semantično	semantično

V drugem stavku sproža skladatelj semantično asociativnost na dveh ravneh. Po eni strani poskuša izpolniti pretekli formalni obrazec sonatne oblike, vendar mu uspe zarisati bolj obrise te oblike, kot pa da bi sledil njenim oblikujočim silam. Zato imamo v resnici opravka s poizkusom sonatne oblike. Na to nas opozarja že začetna ekspozicija, v kateri poteka napetost med dvema temama tako na tematski kot na žanrski in semantični ravni; podobno je tudi z izpeljavo in reprizo, ki se ju zaradi nastopa lažne reprize ne da dobro ločiti. To vse skupaj priča o nezmožnosti tematskega ponavljanja in harmonskega definiranja oblike ter s tem sonatnega principa nasploh. Ta problem je tematiziral v zapisu o simfoniji tudi skladatelj:

Ne vem, če bo simfonija obstajala še naprej. Sam bi to zelo rad in se zato trudim in poskušam pisati simfonije, čeprav mi je jasno, da to v logičnem pogledu nima smisla: napetostne sile te oblike, ki temeljijo na tonalnem občutenju prostora in kontrastni dinamiki, so s sodobnega materialno-tehničnega stališča ohromljene. Toda obstaja upanje: nemogoče ima v umetnosti možnosti uspeha, tisto, kar je gotovo, pa je vedno lažnivo in brezizhodno (Schnittke, 1994, 87).

Druga semantična os gre s prvo z roko v roki in je centralna tema simfonije – zgodovina nemške glasbe. Če oba pogleda združimo, lahko trdimo, da nam drugi stavek pripoveduje »zgodbo« o zgodovini nemške simfonije in sonatne oblike.

Tretji stavek spet druží različne svetove. Oblikovan je kot passacaglia, torej s pomočjo stare kompozicijske tehnike; vendar je tema zasnovana kot monogram in je značilno disonančna (vsebuje dva tritonusa), hkrati pa prinaša semantične implikacije: toni teme passacaglie namreč izpisujejo besedo »das Böse« (zlo), zaradi česar dobíta poudarjen povedni pomen tudi izpostavljena tritonusa *a-es* in *e-b*:



Notni zgled 10: Tema passacaglie iz tretjega stavka: *das Böse – d-a-(e)s b-e-(di)s-e*.

Temo skladatelj obravnava na zelo različne načine. Najprej nastopi sama, jasno eksponirana v trobilih in orglah. Sledi njeno akordsko izpisovanje (od p.o. 2 do 4), nastopi v rakovem postopu inverzije, v inverziji in v rakovem postopu (od p. o. 4 do 9), sledi prvo stopnjevanje nad temo passacaglie, zvočni prostor pa se gosti z nizom motivov a-d (gl. notni zgled 12), ki so narahlo povezani s samo temo (statična ritmika, tritonusi, menjalni toni kot na koncu teme) in se zdijo iz nje izpeljani. Kasneje se tema vse bolj parafrazira, pri p. o. 27 prevzame v trombonih oz. trobentah z odločno punktirano oz. sinkopirano ritmiko celo vodilno melodično vlogo (za različne oblike teme passacaglie gl. notni zgled 11 a-d), prične se tudi postopno zgoščevanje teksture, v katero se vključujejo najrazličnejši ponavljajoči se obrazci: poleg že znanega niza motivov še dvanajsttonska zrcala med klavirjem in čembalom ter številne ritmično poudarjene figuracije. Takšno stopnjevanje vodi do osrednjega viška pri p. o. 37, kjer Schnittke simultano konfrontira nekaj različnih »svetov«: temo passacaglie v daljših notnih vrednostih v zvočno izpostavljenih instrumentih (trobente, orgle), njeno punktirano obliko (fagoti, gl. notni zgled 11 d) in umeščeno v akordski niz (klavir), dvanajsttonska zrcala (flavte, oboe, klarineti), motive b, c (celesta) in d (vibrafon) ter reminiscenco na simulirani citat iz prejšnjega stavka (rogova 5 in 6, gl. sedmi primer v notnem zgledu 8) in celo Mozartovo temo, ki je tokrat potujena do te mere, da aludira na Mahlerjevo glasbo (rogovi 1–4; gl. notni zgled 13).

Višek tretjega stavka je »klasičen« v tem pogledu, da gre za zvočno in dinamično najsilovitejše mesto; vendar bi ga lahko opazovali tudi z drugega gledišča: prav na tem mestu se namreč združi največ raznolikih svetov, ki so polni aluzij, potujitev in transformacij, s čimer sprožajo povednost. Pri tem je najbolj značilna transformacija Mozartove teme, saj gre že v izhodišču za simulacijo historičnega sloga določenega skladatelja, ki pa je tu parafrazirana do te mere, da jo lahko razumemo kot aluzijo na slog povsem drugega skladatelja, namreč Mahlerja (podobne menjalne

tone srečamo v srednjem delu tretjega stavka *Devete simfonije*). Najbolj nenavadno pa je število različnih semantičnih vlog, ki jih zdaj opravlja ta motiv: gre za reminiscenco na prvo temo drugega stavka, prek nje za simulacijo Mozartove glasbe in, zaradi parafraze, za aluzijo na Mahlerjevo glasbo. Izkaže se, da gre še veliko bolj kot za dinamični višek skladbe pravzaprav za poudarjeni semantični klimaks.



Notni zgled 11: *Različne oblike teme passacaglie: a-d.*



Notni zgled 12: *Niz motivov a-d, izpeljanih iz teme passacaglie.*



Notni zgled 13: *Parafraza konca Mozartove teme, ki postane aluzija na Mahlerjevo glasbo.*

Povednost tretjega stavka lahko opredelimo še natančneje, saj širše semantično polje naznačuje monogram »das Böse«. Že iz mnogih drugih skladateljevih del lahko razberemo, da skladatelj zlo portretira z glasbeno banalnim (Redepenning, 1999),

in nekaj podobnega lahko odkrivamo tudi v tem stavku simfonije. Banalno namreč nastaja s križanjem različnih kontekstov in njihovega vzajemnega potujevanja: stara, stroga kompozicijska tehnika (*passacaglia*) je zvezana z naključnostjo teme, ki je oblikovana kot monogram, hkrati pa motivi, ki obvladujejo večji del skladbe in ki so izpeljani iz teme, dobivajo jasne konture simulacije različnih slogov (imitacije in navidezni obrazci kontrasubjekta kakšne baročne fuge ali repetitije tonov, kakršne so značilne za klasicistični presto), vendar so vpeti v ritmično enakomerno, skorajda že na rockovsko glasbo spominjajočo banalno motoriko. Prav iz tega konfliktnega trka dveh svetov – kvazi zgodovinskega in motorično-sodobnega – raste semantika zla.

Tudi v zadnjem stavku, ki je zamišljen kot počasni finale, je jasno razvidna dvoplastnost oblikovanja: harmonsko ogrodje celega stavka tvori niz molovih in durovih kvintakordov, nad njimi pa se razvijajo melodični vzgibi dvanajsttotskih vrst, ki so izpeljani iz monogramov skladateljev (gl. notni zgled 14), predstavljenih v prvem stavku. Stavki bi lahko delili v tri dele, vendar ne glede na raznolikost materiala, karakterja ali teksture, temveč glede na spremenljivo obravnavanje monogramov, povezanih v dvanajsttotske komplekse. Tako se v prvem delu dvanajsttotski monogrami, podobno kot že v prvem stavku, izpisujejo v kronološkem zaporedju (od J. S. Bacha do B. A. Zimmermanna); v drugem delu nastopajo zgodovinsko raztreščeno in zdi se, da jih Schnittke grupira glede na abecedni vrstni red priimkov (skupaj nastopajo **B**erg, **B**eethoven, **B**ruckner in **B**ach, **W**ebern in **W**agner, **S**chönberg, **S**chubert in **S**chumann, **H**ändel, **H**enze in **H**aydn ter **M**ozart in **M**ahler) in imen (Bernd Alois Zimmermann, Arnold Schönberg in Alban Berg, Anton Bruckner in Anton Webern, Richard Wagner in Richard Strauss, Carl Orff in Karl Amadeus Hartmann – gl. tabela 11); na višku stavka, ki sovпада z začetkom zadnjega dela, pa »odzvanjajo« celo hkrati (gl. notni zgled 16 – Schnittke posamezne monograme povezuje glede na ton, s katerim se začenjajo). Ponovno bi lahko trdili, da je na samem višku dela bolj kot dinamična silovitost pomembna semantična gostota.



Wolfgang Amadeus Mozart: *f-g-a-d-e-(di)s-ais-gis-fis-cis-b-c*



Franz Schubert: *f-a-(e)s-c-b-b-e-cis-d-fis-g-as*



Karlheinz Stockhausen: *a-b-e-(e)s-c-b-g-f-d-cis-gis-fis*

Notni zgled 14: *Zgledi za nekaj dvanajsttonskih monogramov.*

V celoti opravlja zadnji del stavka vlogo reprize celotne simfonije. Tako se po višku z monogrami skladateljev (p. o. 27) tekstura razredči v godalni zvok, ki prinaša unisono tone *b-a-c-h*, torej za Schnittkeja očitno osrednji monogram. Nato sledi »vrnitev« Mozartove teme, ki pa jo Schnittke obdela na znan kanonični način, nad gostim kanonom godal pa se v trobentah, rogovih in pozavnah zvrsti že znana sekvenca akordov, ki je pravzaprav harmonsko okostje Mozartove teme (gl. notni zgled 7 c) – sopostavljena sta torej material drugega stavka in tehnika prvega stavka simfonije. Skladbo nato zaokrožuje ponovitev kanona z osrednjo temo simfonije (tokrat v inverziji v c-molu, podobno kot na koncu prvega stavka), prve violine in zvonovi pa intonirajo že znana monograma *Erde* in *Deutschland*, dokler ne zazveni osrednja tema simfonije prvič eksponirano melodično – torej ne v kanonični obliki – v solistični flavti, medtem ko godala postopoma gradijo spektralni akord ($C_1-C-c^3-e^2-d^3-g^2-b^1-e^3-a^4-b^2-g^3-fis^3-h^3$). Konec teme v flavti se povsem logično izteče v monogram *b-a-c-h*, s čimer je še enkrat več potrjeno Bachovo prvenstvo med nemškimi skladatelji. Nato flavta skladbo zaključi na tonu cis^3 , ki tvori odprto disonanco z basovskim temeljem (C_1-C) in hkrati prinaša sedemnajsti alikvotni ton (gl. notni zgled 5), ki ga niti tema niti akord godal še ne vključujeta – spet gre torej za nesoglasje (*c-cis*) in soglasje (sledеči ton alikvotnega niza).

Celotni stavek je potemtakem oblikovan kot niz reminiscenc na več nivojih: skladatelj izrablja material, ki ga je predstavil v prvem stavku (monogrami), niz tonalnih kvintakordov nas asociira na glasbo preteklosti, v drugem delu postane niz zaporedja akordov stalen (gl. notni zgled 15), tako da bi lahko govorili, podobno kot že v tretjem stavku, o *passacaglii*, v zadnjem delu skladbe pa se »vrneta« še prva tema drugega, »sonatnega« stavka (Mozartova tema), torej kvazi »prva« tema simfonije, in tudi osrednja spektralno-tonalna tema simfonije. Vendar se spet izkaže, da je bolj kot same reminiscence pomembno njihovo konfrontiranje v obliki združevanja povsem različnega, iz česar izhaja poudarjena semantičnost stavka. Na ta način je mogoče opazovati že osnovno kompozicijsko zamisel stavka: »podlago« predstavlja niz tonalnih harmonij, ki asociirajo na glasbo preteklih stoletij, nad njimi »zveni« v obliki dvanajsttonskih vrst večina velikih nemških skladateljev tega

časa – vzporedno torej potekata tonalni in dodekafonski stavek. Temu prek reminiscenc sledi konfrontacija med spektralno tehniko in Mozartovo temo – gre za združitev obeh glavnih tem simfonije, ki izdajata celo bistveno podobnost (obe temi se začenjata z razloženim durovskim trizvokom), in hkrati za sopostavitev sodobnega (spektralna glasba) in klasicistično-romantičnega (prva tema sonatnega stavka kot osrednja tema dela).



Notni zgled 15: *Stalni niz durovih in molovih trizvokov*.⁵¹

* * *

Analiza Schnittkejeve *Tretje simfonije* potrjuje, da disparatnost, heterogenost in navidezna kaotičnost niso posledica naključnosti, nepremišljenosti ali povsem eklektičnega nizanja. Druženje mestoma tudi nezdružljivega je namerno: prek slogovnih, žanrskih ali kompozicijsko-tehničnih trkov in reakcij nastaja poudarjena semantičnost dela. Osrednji koncept dela je povezan prav s semantičnostjo, ki se razpenja v smiseln pripovedni niz. *Tretjo simfonijo* tako lahko razumemo kot posvetilo naročnikom (monogrami Erde, Deutschland, Leipzig, Sachsen, monogrami nemških skladateljev, izpostavljanje monograma »leipziškega« skladatelja J. S. Bacha), kot »pripoved« o zgodovini nemške glasbe (monogrami osrednjih nemških skladateljev so ujeti v kronološko zaporedje, predstavljene so osrednje kompozicijske tehnike teh skladateljev – baročna passacaglia, klasicistična sonatnost, »romantično« motivično-tematsko delo, dodekafonija, nekatera aleatorična in pointilistična mesta) ali tudi kot razpravo o problemu simfonične oblike v iztekajočem se 20. stoletju (poizkus sonatne oblike v drugem stavku, poizkus štiristavnega ciklusa z uvodom, osrednjim stavkom in finalom, povezovanje v cikel prek reminiscenc). Odkrivanje tako premišljenega in mestoma tudi kompleksnega koncepta dela (prim. široko mrežo nanašanj in asociacij, ki jih zbujajo sopostavitve v finalu) ovrže očitek o novi enostavnosti, naključni fragmentiranosti in neinovativnem manierizmu: material, tudi »neizviren«, prevzet ali simuliran, je postavljen v povsem nov kontekst, za katerega je značilna poudarjena semantičnost. Tako osrednji namen simulacije Mozartovega sloga ni povezan z nostalgичnim spominjanjem na klasicistično glasbo, temveč odpira aktualna glasbena vprašanja: kakšne so možnosti za simfonično formo v današnjem trenutku.

51 Sekvenca akordov je ujeta v stalno razmerje T – d oz. t – D (C-dur vs. g-mol oz. g-mol vs. D-dur), zato deloma spominja tudi na harmonske postopke v Mozartovi temi drugega stavka (gl. notni zgled 7 a in c).

Tabela 11: *Formalna shema finala Schmitzkejeve Tretje simfonije.*

J. S. Bach	B. A. Zimmermann			Erde
G. F. Händel	A. Berg	G. Mahler		Deutschland
J. Haydn	A. Schönberg	B. A. Zimmermann		
W. A. Mozart	L. van Beethoven	A. Berg		glavna tema (flavta)
L. van Beethoven	J. S. Bach	A. Schönberg		
R. Schumann	A. Bruckner	A. Berg		<i>b-a-c-h</i>
F. Schubert	A. Webern	R. Wagner		+ <i>cis</i>
R. Wagner	R. Wagner	C. Orff		
R. Strauss	R. Strauss	J. S. Bach		
G. Mahler	H. Eisler	H. Eisler		
M. Reger	A. Schönberg	M. Reger		
A. Schönberg	F. Schubert			
C. Orff	R. Schumann			
H. W. Henze	C. Orff			
K. Stockhausen	K. A. Hartmann			
<i>a-c-e-g</i>	G. F. Händel			
B. A. Zimmermann	J. Haydn			
	W. A. Mozart			
	G. Mahler			
	M. Reger			
niz durovih in molovih kvintakordov	stalni niz durovih in molovih kvintakordov		kanon Mozartove teme	kanon inverzije glavne teme

The image displays a musical score for six string instruments: Violin II 1, Violin II 2, Violin II 3, Viola 1, Viola 2, and Viola 3. The notation is dense and polyphonic, featuring complex rhythmic patterns and articulations. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical markings such as slurs, accents, and dynamic markings like 's' (sforzando). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Violin II 1 at the top and Viola 3 at the bottom.

Notni zgled 16: *Simultano »zvenenje« skladateljskih monogramov z viška finala: B. A. Zimmermann, A. Berg, A. Schönberg, A. Berg, R. Wagner, C. Orff.*

3.3.3 Peter Ruzicka: *Tallis* – palimpsest

Orkestrsko delo *Tallis. Odsevi za veliki orkester* Petra Ruzicke predstavlja tipičen primer glasbe o glasbi. Veliko nam pove že naslov skladbe – Ruzicka namreč glasbeno »razmišlja« o Tallisovem štiridesetglasnem motetu *Spem in alium*, za katerega se zdi, da tu in tam kot odsev pogleda skozi modernistično teksturo Ruzickove partiture. Takšno približevanje in oddaljevanje od izhodiščnega Tallisovega dela bi lahko razumeli v smislu palimpsesta – skozi porozno modernistično plast preseva na določenih mestih bolj in na drugih manj očitno Tallisova renesančna polifonija. Priče smo torej značilnemu druženju dveh svetov, modernističnega in nemodernističnega; vendar takšno sopostavljanje ne poteka le na ravni enostavne konfrontacije različnega. Ob natančnejšem opazovanju partiture lahko ugotovimo, da se je Tallisov motet zažrl veliko globlje v strukturo celotne kompozicije in da tako v veliki meri določa celo skladbo, ne zgolj nekaterih izoliranih mest.

Skladba *Tallis* je napisana kot v enem dihu, vendar se po podrobnejši analizi vendarle izkaže, da jo sestavljajo dva dela in zaključna koda z vmesnimi prehodi, ki skupaj rišejo tipični lok od mirnega k razboritemu in povratku nazaj v umirjeno (gl. tabela 12). Skladbo odpira niz v cluster povezanih flazoletnih poltonskih glissandiranj v visokih registrih godal (drobec I – gl. notni zgled 17), kar postane centralna spremljevalna figura skladbe. Nad njenimi nastopi si sledijo drugi majhni drobci – prazna kvinta v harfi (II), repetitije tonov, timpanska kadenca (VII) in nato že tudi prve, na začetku še precej modificirane aluzije na začetek Tallisovega moteta (a-c v notnem zgledu 19). Vendar postajajo te aluzije vse bolj določne, dokler deset

solističnih godal ne prinese slednjič dobesednega citata začetka moteta. Tekstura se vse bolj gosti, sledita še dve daljši reminiscenci na Tallisa, ki tokrat vključujeta štirideset solističnih godal. Po drugem nastopu se z repetitcijo clustra v godalih pričnjenja prehod v drugi del (takt 107). V tem prehodu igra pomembno vlogo še nekaj drobcev – velika terca (*f-a*) v obliki sozvočja (XII) ali kot kratek melodični vzgib (XIII), postop sekunde (XIV) in vnovične repetitcije (XV). Spet se gosti tekstura, pogostejše hitre repetitcije pa vnašajo nemir in tako gradijo prehod v drugi del, ki se pričnjenja (takt 133) z gostimi kromatičnimi figuracijami v pihalih (XIX). Te se sprva izmenjujejo z aluzijami na Tallisa, ki tokrat potekajo v melodičnih inverzijah (h-j v notnem zgledu 19) in postajajo vse bolj parafrazirane, kasneje pa se umaknejo ostinatnim repetitcijam v harfi in ležečim godalnim akordom; prav ti bodo postali pomembno gradivo kode. Na tem mestu (takt 170) pa, izmenjujoč s tolkalnimi kadencami (XXI), ki se zdijo nekakšen odmev pihalnih figuracij, tvorijo drugi prehod. Z nastopom daljših ležečih akordov (takt 191) in razdrobljenih piz-zicativ (XXIII) se glasbeni tok spet umirja, dokler se tonalno ne osredišči okoli tona *e*, s katerim skladba zamre in se tako vrne v izhodišče.

The image displays a musical score for six violins (Violin 1 to Violin 6) and seven numbered musical examples (I to XXIII). The main score is in 4/4 time and features complex textures with triplets, quintuplets, and various rhythmic patterns. The examples are:

- I:** A short melodic phrase in treble clef, 4/4 time, featuring a triplet.
- II:** A short melodic phrase in treble clef, 4/4 time, featuring a triplet.
- III:** A short melodic phrase in treble clef, 4/4 time, featuring a quintuplet.
- IV:** A short melodic phrase in treble clef, 4/4 time, featuring a quintuplet.
- V:** A short melodic phrase in bass clef, 4/4 time, featuring a quintuplet.
- XXIII:** A short melodic phrase in treble clef, 4/4 time, featuring a triplet.
- VII:** A short melodic phrase in bass clef, 4/4 time, featuring a septuplet.

VI

IX

X

VIII

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet

Clarinet

Bass Clarinet

Bassoon

XIX

ležeči ton ali prazna kvinta → XX

XXI

The image displays a musical score for XVII, consisting of 13 staves. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first two staves are in treble clef, while the remaining eleven are in bass clef. The score begins with a whole rest on each staff. The music then enters with a series of notes and rests, often accompanied by ornaments (indicated by a 'u' symbol) and dynamic markings such as 'sff' (sforzando) and 'ff' (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

XVII

Notni zgled 17: Osnovni materialni drobci za Ruzickovo delo Tallis (I–XXIII) glede na vrstni red nastopa.

Tabela 12: *Formalna shema Ruzickove skladbe Tallis.*

1. del	Prehod	2. del	Prehod	Koda
takt 1–106	takt 107–132	takt 133–169	takt 170–189	takt 190–238
I, ⁵² II, III, IV, V, XXIII, parafraza Tallisa (a), VII, VI, parafraza Tallisa (b), VIII, X, IX, parafraza Tallisa (c), citāt Tallisa (d), XI, parafraza Tallisa (e), dva štiridesetglasna nastopa Tallisa (f, g)	XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII + VI, X, XI	XIX, XX, trikrat inverzija parafraze Tallisa (h-j) + V	XXI + XIX, XX	XXIII, sozvočje e-a, osrediščenost okoli tona e

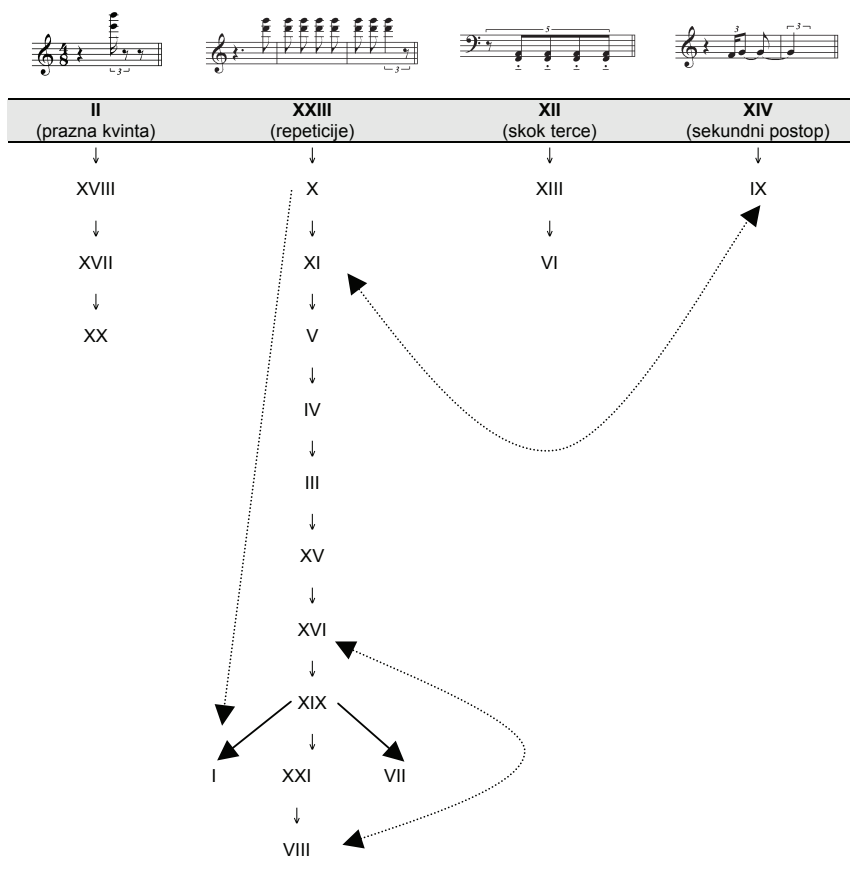
Formalna enovitost dela izhaja iz krožne napetostne strukture, ki se ob koncu vrača v svoje izhodišče, pomembno povezovalno vlogo pa igrata tudi prehoda, ki sta v znamenju fragmentacije materiala predhodnega dela in hkratnega najavljanja materiala sledečega dela. Prav iz take tehnike izhajata linearna premočrtnost skladbe in njena formalna homogenost. Za strukturalno enotnost pa se izkaže, da nastaja kot posledica Ruzickovega značilnega obravnavanja materiala. Celotna skladba je sestavljena iz drobnih materialnih okruškov, ki se ponavljajo in vpenjajo v širši kontekst, mednje pa so vstavljene še bolj ali manj odprte aluzije na Tallisov motet. Odkrijemo lahko vsaj štiriindvajset takšnih enot – drobcev (gl. notni zgled 17), za katere se ob nadrobnejšem opazovanju izkaže, da so med seboj povezane. Očitno namreč postane, da so te enote izpeljane druga iz druge in da tako tvorijo gosto tematsko mrežo, katere osnovni nosilci so štirje glavni materialni drobci:

- interval kvinte oz. sozvočje »prazne kvinte« (najbolj jasno ga ugledamo v »drobcu« II);
- poudarjene repetitive (zaznamujejo vrsto drobcev);
- interval in sozvočje velike oz. male terce (prvič nastopi na začetku prehoda v drugi del kot drobec XII);
- postop male oz. velike sekunde (osnovo predstavlja drobec XIII).

52 Zадnja vrstica tabele kaže distribucijo materiala. Rimske številke označujejo materialne drobce – gl. notni zgled 17, črke pa aluzije na Tallisov motet – notni zgled 19.

Iz osnovne ideje sozvočja prazne kvinte (II) so tako izpeljani še – gl. tabelo 13 – drobci XVIII, XVII in XX. Iz osnovnih repetacij (XXIII) je razvito največ drobcev, in sicer X, ki s svojimi flažoleti že predstavlja osnovo za I, nato še XI, IV, V, III, drobec XV prinaša diminuirane repeticije, ki so v drobcu XVI kombinirane še s pavzami, kar pripelje skupaj z mnogimi menjalnimi notami že do močno »oddaljenih« drobcev XIX, XXI ter VII in VIII (repetirajoči ritmični utrip z razprtimi tonскими višinami). Drobec XII predstavlja osnovo za drobca XIII (sozvočje velike terce se zamenja s skokom velike terce) in VI (namesto skoka velike terce navzgor imamo malo terco navzdol), medtem ko iz drobca XIV izhaja drobec IX (ta je deloma povezan tudi z idejo repeticije).

Tabela 13: *Mreža povezav med motivičnimi drobcu.*



Vendar se tudi za te osnovne materialne sklope izkaže, da niso plod avtorjeve samostojne invencije, temveč izhajajo iz glavnih značilnosti Tallisovega moteta. Že v samem začetku Tallisove skladbe *Spem in alium*, ki ga Ruzicka v solističnih godalih celo dobesedno citira (gl. takt 65), bi lahko ugledali izhodišče za štiri glavne materialne drobce (gl. notni zgled 18): dvoglasje se odpre s prazno kvinto (prim. drobec II), sledi repeticija treh tonov (prim. drobec XXIII), spodnji glas prinaša skok velike terce (*f-a*; prim. drobca XII in XIII) in zgornji male terce (*a-c*), v nadaljevanju pa melodični tok zgornjega glasu zaznamuje še postop *e-d*, ki ga Ruzicka uporablja v inverziji (postop navzgor; prim. drobec XIV).

Notni zgled 18: Izpeljava glavnih materialnih drobcev z začetka Tallisove skladbe *Spem in alium*.

»Vdor« Tallisa v Ruzickovo istoimensko (!) skladbo poteka torej na več ravneh: (1) v obliki semantično poudarjenih aluzij in citatov, (2) v materialni povezanosti ponavljajočih se drobcev z začetkom Tallisove skladbe in (3) celo na ravni oblikovanja teksture – podobno kot v Tallisovem motetu tudi umirjenost Ruzickovega dela prebijajo abruptni izbruhi (Schäfer, 1994a, 328). »*TALLIS* je parodija in hkrati ni parodija« (Schäfer, 1994a, 327) – reminiscence na Tallisovo skladbo so vseskozi prisotne, a nastopajo enkrat v obliki jasnega citata, drugič v obliki aluzij in tretjič kot popolnoma modificirane parafraze. V tej zadnji fazi so spremenjene oz. »potujene« do te mere, da jih ni več mogoče dobro ločiti od značilno modernističnega glasbenega stavka (flažoleti, clustri, poliritmika ipd.). Prav v tem se kaže posebnost Ruzickovega palimpsesta: obe zgodovinsko povsem različni plasti (v našem primeru tudi slogovno različni) sta se na mnogih mestih zlili druga v drugo, s čimer sta odprli možnost za široko semantično polje, za refleksijo tako o sodobnem stanju glasbenega materiala kot tudi o odnosu do davno pretekle glasbene tradicije.

Gosta mreža povezav med materialnimi drobcami, njihova izpeljava iz Tallisovega moteta in preiščena formalna gradnja, oblikovana brez abruptnih prelomov v enem samem napetostnem loku, izkazujejo organsko povezan, homogen glasbeni stavek, ki poteka v znamenju racionalne preiščljenosti, urejene kristalne strukture in homogenosti, kar so vse pomembne modernistične značilnosti. Te se zde celo v nenavadnem neskladju s površino skladbe, na kateri lahko zasledujemo na videz heterogeno palimpsestno igro približevanja in oddaljevanja od Tallisovega moteta. A v takšen tip igre ni ujeta le izmenjevanje med značilnimi modernističnimi tehnikami in odseki s poudarjenimi aluzijami na Tallisovo glasbo, temveč celo aluzije same – posamezne parafraze (a-j) so, podobno kot iz njih izpeljani materialni drobcami, ujete v mrežo povezav: bližnjih in bolj oddaljenih (gl. notni zglede 19 – od parafraze a, b, c in e raste podobnost, nato pa smo od j do i in h spet priče oddaljevanju).

* * *

Hkratna homogenost (izpeljevanje iz skupnega jedra, enovit napetostni lok) in heterogenost (modernistične tehnike *vs.* »vdori« renesančne polifonije) pričata o sopostavljanju dveh svetov, modernističnega in nemodernističnega, ki sta vpeta v refleksijo o glasbi sami. To pa moramo spet ugledati kot osrednjo značilnost postmodernistične glasbe. Posebnost skladbe Ruzicke moramo iskati v tem, da tipično postmodernistično razklanost najdemo tako na recepcijski kot tudi na produkcijski ravni; gre za značilnost, ki jo je verjetno treba povezovati s skladateljevim zgodnjim »kritičnim komponiranjem« in z osebno vpetostjo tako v glasbeno produkcijo (skladatelj, dirigent) kot tudi v širšo kulturno recepcijo (intendant, glasbeni menedžer).

Na ravni recepcije se skladba *Tallis* razkriva kot tipično postmodernistično delo, v katerem smo priče združevanju dveh različnih svetov: modernističnega lahko ugledamo v prevladujočih harmonskih clustrih, poliritmiki, gosti, nemelodični teksturi, ritmični kompleksnosti in formalni enovitosti, ki raste iz racionalno preiščljene strukture, medtem ko nemodernistično plast prinašajo aluzijski drobcami in celo dobesedni citat Tallisovega moteta. Ti nemodernistični »otočki« pridobijo znotraj modernističnega konteksta izstopajoče mesto in s tem asociacijsko semantično vrednost.

Nekoliko drugače je na sami produkcijski ravni, saj se izkaže, da skladatelj sploh ni tako diametralno razklan na modernistično in postmodernistično. Kot je pokazala analiza, je tudi prevladujoči modernistični »ocean« (tak najbolj tipični primer predstavljajo, denimo, uvodni glissandirajoči poltonski flažoleti v visokem registru

deljenih godal) izpeljan iz Tallisovega gradiva, ki ga lahko razumemo kot osnovno materialno jedro. Seveda pa je ta material prek mnogih postopkov mestoma modificiran do te mere, da ga ni mogoče povezati s kontekstom renesančne polifonije, pač pa se zdi celo tipično modernističen. Zato se zastavlja vprašanje (gl. notni zgled 19), kje kaže iskati jasno mejo med modernističnim in nemodernističnim v procesu palimpsestnega oddaljevanje od prvotne plasti, od »izvirnika«. Prav ta izmuzljivost najbolj razkriva odnosno zvezo med modernizmom in postmodernizmom: slednji iz njega izhaja, uporablja njegove tehnike, a jih s pomočjo poudarjeno semantičnih mest tudi že prebija.

a

b

c

e

d

j

i

Notni zgled 19: *Postopno oddaljevanje parafraz od zgleда.*

3.3.4 Lojze Lebič: *Glasba za orkester – Cantico* – »nova gramatikalnost« semantičnih enklav

V času osamosvojitve lastnega glasbenega jezika in povezovanja modernističnih izkušenj s postmodernistično semantiko je Lojze Lebič napisal diptih *Glasba za orkester – Cantico* (prvi del je dokončal leta 1997, drugi del leta 2001). Skladbo najbolj zaznamuje poseben, ambivalenten odnos do povednosti glasbenega toka, kar zaznamo že ob avtorjevi spremembi naslova: prvotni naslov *Cantico – Glasba za orkester* se je umaknil končnemu *Glasba za orkester – Cantico*.⁵³ Začetni, pretežno »literarni« in morda celo programski in s tem poudarjeno semantični impulz se je moral umakniti imanentnim glasbenim izrazilom, se pravi igri glasbenih form, številčne simbolike in simetrij. Takšen premik priznava tudi skladatelj: »Literarni nagib se je pozneje umaknil avtonomnosti glasbene govornice, stopil v ozadje, skladatelju pa je ostal kot ustvarjalni simbol.«⁵⁴

Zamisel za delo se je skladatelju porodila ob branju dveh besedil, ki se začenjata z isto besedo »hvalnica«. *Gre za Hvalnico stvarstvu* Frančiška Asiškega in *Himno univerzumu* P. Teilharda de Chardina. Kaj več nam skladatelj o programski zasnovi dela in njegovi semantiki skoraj ne zaupa. Delno lahko literarno idejo razpoznamo še v imenih stavkov posameznih odsekov, vendar se izkaže, da je za njihovo razporeditev »odgovorna« predvsem številčna simbolika:

53 Pogovor z Gregorjem Pompetom na Radiu Slovenija dne 18. 12. 1997.

54 Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

Tabela 14: *Formalno-programska shema Lebičeve Glasbe za orkester – Cantico.*

Cantico						
7 stavkov						
1	2	3	4	5	6	7
»sonce«	»luna«	»veter«	»voda«	»ogjenj«	»zemlja«	»smrt«
3 stavki			4 stavki			
<i>Cantico I</i>			<i>Cantico II</i>			
4 deli	3 deli	1 del				

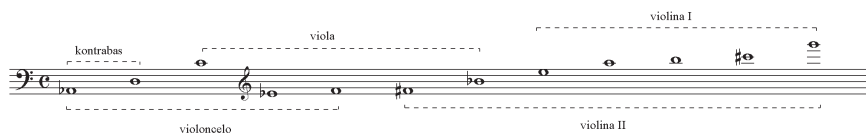
Število sedem naj bi tako predstavljalo kozmično popolnost (sedem planetov, sedem tonov v modalnih, durovskih in molovskih lestvicah, sedem svobodnih umetnosti), pomenljiva pa je tudi razdelitev sedmih stavkov na dva dela po tri oz. štiri enote, ki zopet izkazuje simbolične vrednosti. Število tri predstavlja sveto trojico, število štiri pa zaznamuje svet⁵⁵ oz. štiri osnovne prvine: vodo, ogenj, zrak in zemljo (v Frančiškovi pesmi nastopa namesto slednje smrt, vendar lahko med smrtjo in zemljo vzpostavimo metaforično vez). Takšna številčna simbolika je dejansko le narahlo povezana z notranjo vsebino Frančiškovega oz. Teilhardovega dela.

Kljub vsemu povednost vdira tudi na druge nivoje kompozicije. Poleg številčne simbolike je poudarjeno semantiko mogoče ugledati v številnih semantičnih enklavah, ki nastajajo z značilnim postmodernističnim druženjem različnih svetov. Tako že Leon Stefanija v prvem delu diptiha odkriva »(vsaj) štiri bolj ali manj očitno asociacijsko 'prepustne' zvočne tvorbe [...]: (1) bukoličnost melodike, (2) poudarjeni durovi razloženi sozvočji celeste (t. 187, ponovno v t. 200), med katerima je (3) (v igri vl. solo in cl.; t. 196–198) slišati mahlerjanski 'trenutek pripovedi', in (4) 'aluzija' na Bachovo znamenito kadenco iz Petega Brandenburškega koncerta v vlogi prehoda v tretji, zadnji del skladbe« (Stefanija, 2001a, 122, 123). V nadaljevanju velja zato pregledati, zakaj sprožajo semantične energije prav ti odseki.

»Bukoličnost melodike« kaže verjetno povezovati s številnimi eksponiranimi melodičnimi deli (solistična glasbila, izstopajoča melodična linija nad »statično« spremljavo; gl. notni zgled 21), ki izkazujejo vsakič precej podobno tonalno podobo. Tako je že pri p. o. 3, ko godala ustvarjajo gibljivo harmonsko polje. Opazovanje posameznih godalnih glasov nam pokaže, da imamo opraviti z malostopenjskimi lestvicami – prve štiri violine tako prinašajo zgolj tone *e*, *b*, *cis* in *a*. Uporaba takšne lestvične osnove zbuja asociacije na primarnost ljudskega, na arhetipskost preteklega;

55 Gl. skladateljeve skice.

vendar ne smemo spregledati, da so posamezne malostopenjske lestvice, razporejene po godalnih skupinah, vpete v gosto harmonsko predivo, za katero se izkaže, da je kontrolirano dvanajsttotsko – godala skupaj prinašajo cel kromatični niz, ki je premišljeno razporejen med posamezne skupine godal (gl. notni zgled 20). Že v tem primeru imamo opraviti z druženjem dveh različnih svetov: kvazi arhaične malostopenjske lestvice in »modernistične« kromatike. Semantičnost »bukoličnosti« je torej povezana predvsem s sopostavljanjem raznolikoga in ne izhaja zgolj iz glasbene-materialnosti same (malostopenjska lestvica).



Notni zgled 20: *Dvanajsttotska vrsta za impulze godal v prvi formalni enoti prvega »stavka« Glasbe za orkester – Cantico I in njena razporeditev med posamezne skupine godal.*

Še bolj izstopajoči so v prvem delu diptiha, ki ga sestavljajo trije stavki, členjeni v enote po štiri, tri in en del, nadaljnji poudarjeno melodični odseki – gl. notni zgled 21: kratki melodični okruški solističnega piccolo (a – t. 51, b – t. 63, c – t. 69) ter vzdigajoče se linije violin (d – t. 48, e – t. 55, f – t. 194). Ti kratki odseki iz celotne teksture izstopajo in s tem pridobivajo semantični pomen predvsem zaradi poudarjenega melodičnega parametra, kar asociira na preteklo glasbo, predvsem tisto iz klasicistično-romantične epohe. Še pomembnejše pa je to, da so vsi ti melodični okruški med seboj povezani z nadrejenim sistemom, saj so vsi ukrojeni po istem lestvičnem modelu, za katerega je značilno zaporedje cel ton in pol, cel ton, polton, cel ton, cel ton in pol, cel ton, polton, cel ton itn. Takšen lestvični model je skladatelj šifriral že v akordičnem »praudarcu«, ki začinja skladbo in »v katerem so sežeti vsi poznejši delni harmonski liki«⁵⁶ (gl. notni zgled 22).



56 Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

Notni zgled 21: *Melodični okruški (a-f), izpeljani iz lestvičnega modela polton, cel ton, cel ton in pol, cel ton, polton, cel ton, cel ton in pol, cel ton itd. (gl. naslednji primer).*

Notni zgled 22: *Lestvica, iz katere so izpeljane tonske višine v Glasbi za orkester – Cantico I.*

Poudarjeni melodični deli, izpeljani iz istega lestvičnega gradiva, se torej obnašajo skorajda »tonalno«, saj so zavezani enotni sistematiki, ki pa ne izkazuje tonalnega središča; lestvica namreč vsebuje vseh dvanajst kromatičnih poltonov, ki so si med seboj enakovredni. Tako se še enkrat več potrdi, da Lebič že na osnovnem, materialnem nivoju družijo različne svetove: po eni strani nas poudarjena melodičnost, zavezana istemu lestvičnemu sistemu, spominja na glasbo preteklosti, hkrati pa je sistemsko vpeta v »modernistično« emancipirano kromatiko.

Ob opazovanju poudarjenih melodičnih mest ne gre prezreti pomena ponavljanja, ki se utrjuje prav s pripadnostjo istemu tonalnemu sistemu. Na ta način se posamezni melodični okruški med seboj celo motivično povežejo – poslušalec jih lahko prepozna kot osnovne materialne drobce, ki zaznamujejo formalni potek skladbe.

Iz podobnih razlogov (kontekstualna raznolikost, prek ponavljanja pridobljena motivična vrednost) izstopajo iz glasbenega toka tudi druge »asociacijsko prepustne tvorbe«. Razloženi akordi v celesti se od preostale teksture razlikujejo predvsem zaradi svoje tonalne podobe (razložen durov trizvok) in izoliranosti (nastopajo »solistično«), dodatno »težo« pa pridobijo tudi prek ponavljanja (t. 193 in 206). Iz konteksta celotne skladbe izstopajo tudi figuracije v solističnem čembalu. Asociacije nam pri tem zbuja že uporaba »starinskega« inštrumenta, še bolj pa ritmična

motorika, ki spominja na baročno periodičnost, in do neke mere tudi terčno grajeni akordi (A-dur, f-mol, *g-b-d-fis*). Natančnejši pregled harmonij nas utrdi v prepričanju, da je distribucija tonskih višin v resnici kontrolirana dvanajsttotsko (skupine nekaj taktov »izrisujejo« dvanajsttotska »polja«; gl. notni zgled 23). Spet se torej družita dva nasprotna svetova, baročna »negibnost« in modernistična kromatika.

Notni zgled 23: *Dvanajsttotska »polja« solo čembala.*

Že pri opazovanju zgornjih semantično poudarjenih mest nam postane jasno, da lahko posamezne glasbene enote svojo pomensko vrednost pridobijo tudi s ponavljanjem, ki v grobem spominja celo na motivično delo. Takšnih »ponavljanj« najdemo v prvem delu *Glasbe za orkester* še več. Najbolj značilno se zdi izrisovanje »sonca« iz prvega stavka skladbe. Neenakomerni impulzi trobil uvajajo stavek (t. 19–26) in nato zaključujejo njegov prvi formalni odsek (t. 41–47) ter tudi stavek v celoti, ko lahko isto idejo prepoznamo v godalih (t. 109–118). Takšno ponavljanje in formalna izpostavljenost (tvori kar dva formalna okvirja – tako stavka v celoti kot prvega formalnega odseka) podeljujeta značilnim impulzom motivično vrednost, čeprav imamo opraviti s tipično modernistično zvočnostjo, saj so tako distribucija tonskih višin kot tudi ritmične vrednosti vpete v racionalno premišljeno strukturo. Ritmične vrednosti so izpeljane iz permutacij sumacijskega zaporedja (ritmične vrednosti v rogovih iz notnega zgleada 24 sledijo permutaciji treh števil iz sumacijske vrste: 4, 7, in 11), tonske višine pa so kontrolirane psevdodvanajsttotsko, saj je skladatelj določil tri vrste, iz katerih je »prebral« tonske višine za posamezne inštrumente (Pompe, 2002a, 164–165), pri čemer vsebuje vsaka sedem različnih tonov (»simbolno« število!), ki skupaj tvorijo desettotsko zvočno polje.

The image shows a page of a musical score for a brass section. It includes staves for Horn 1-4, Trumpet 1-3, Trombone 1-3, and Tuba. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings such as *sf*, *sfz*, and *simile*. There are also various articulation marks like slurs and accents. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Notni zgled 24: *Izpeljava ritmičnih vrednosti iz permutacij sumacijske vrste v impulzih trobil iz prvega »stavka« Glasbe za orkester – Canto I.*

Ta primer nam kaže, kako je prek ponavljanja pridobila semantično vrednost celo tipična modernistična zvočnost: skladatelj je na teh mestih »inovativno« zvočnost združil s tradicionalnim postopkom (ponavljanje glasbenega gradiva), kar nam dokazuje, da semantične enklave niso samo substancialne (tonalna harmonija, starinska instrumentalna barva čembala), temveč lahko izvirajo tudi iz uporabe kolidirajočih kompozicijskih postopkov.

Na podoben način pridobijo s ponavljanjem semantično vrednost še nekateri drugi elementi:

- ponavljanje malih terc v klavirju v drugem formalnem odseku drugega stavka (t. 189, 199, 209 – torej na točno vsakih deset taktov; gl. notni zgled 25 a);
- ponavljanje zgornjih terc je vedno povezano s pedalnim tonom *d*, ki se nasploh zdi središčna os skladbe – spremlja namreč že začetne impulze trobil (»sonce«) in v obliki »obogatene« akorda D-dura skladbo tudi zaključuje; še bolj pomenljiv pa postaja ton *d* zato, ker v veliki meri določa tudi drugi del diptiha;

- tolkalski ritmični vzorec (t. 9–13, gl. notni zgled 25 b), ki se kasneje ponovi in iz katerega naj bi bile izpeljane nekatere kasnejše ritmične figure;
- vrsta drugih, krajših motivičnih drobcev: aleatorična figura v klavirju (t. 198 in 208, gl. notni zgled 25 c), motiv *a-gis*, ki nastopi najprej v klavirju in vibrafonu (t. 59), kasneje pa odpira niz odrezavih staccatov v godalih z začetka tretje enote prvega »stavka« (t. 75, gl. notni zgled 25 d), ki je zamišljen kot enosmerna, postopna gradacija iz nižišča, ter fanfarni motiv trobent s konca prvega dela diptiha (t. 301–308, gl. notni zgled 25 e).



a



b



c



d



e

Notni zgled 25: Vrsta drobcev (a–e), ki prek ponavljanja pridobijo motivično in zaradi nje tudi semantično vrednost.

Seveda vsi zgoraj naštetni elementi in odseki skladbe svojo semantiko črpajo iz kolidiranja z drugačnim »svetom« – s prevladujočim »morjem« modernističnih postopkov in zvočnosti. Tako je veliko skladateljevih odločitev povezanih s simbolnimi števili 3, 4, 7, ki se skrivajo tudi v matematičnem sumacijskem zaporedju (1, 3, 4, 7,

11, 18, 29, 47, 76, 123, 199, 322 ...), in prav slednje »opredeljuje formalno zgradbo celotnega diptiha, po svoji simboliki pa tudi vse druge skladateljeve odločitve.«⁵⁷ Razmerja med števili sumacijskega zaporedja ustvarjajo logiko zlatega reza, ki jo je mogoče zasledovati na vseh formalnih ravneh Lebičevega dela. Tako se celotna *Glasba za orkester – Cantico* deli v sedem stavkov, pri čemer prvi del diptiha razpada na štiri stavke in drugi na tri (gl. tabelo 14). Ista logika narekuje tudi nadaljnjo formalno delitev: trije stavki *Cantica I* se delijo v štiri, tri oz. eno samo enoto. Razmerja zlatega reza razberemo tudi na manjših ravneh oblikovanja. Odkriti jih je mogoče v številu taktov posameznih stavkov in tudi manjših formalnih odsekov – gl. tabelo 15. Tako trije stavki (sonce, luna, veter) štejejo po 135, 78 in 87 taktov, v teh cifrah pa lahko ugledamo približke (štetje taktov je seveda oteženo zaradi številnih aleatoričnih odsekov) številom iz sumacijskega oz. Fibonaccijevega (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 ...) zaporedja **144, 76** (tretji stavek se tako začne v taktu **233**) in **89**. Podobno so urejeni tudi posamezni formalni odseki prvega in drugega stavka, ki sta »razslojena« v štiri oz. tri enote. Uvod v prvi stavek meri **18** taktov, prvi in drugi odsek po **29** taktov, tretji **34** (35)⁵⁸ in četrti spet **29** taktov, medtem ko je drugi stavek razdeljen v enote po **55** (54), **24** (21?) in **21** (20) taktov (gl. tabelo 15).

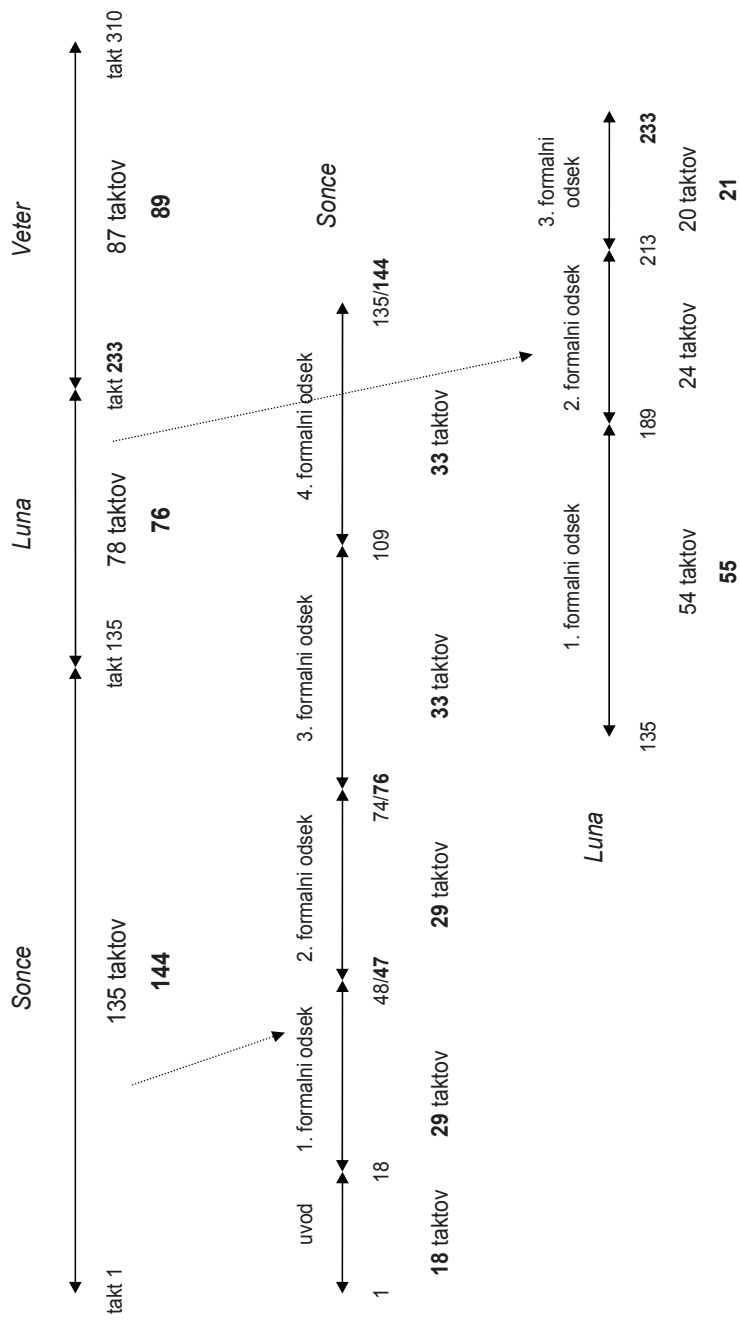
Števila iz sumacijskega zaporedja se s formalne ravnine selijo tudi v druge parametre skladbe. Tako smo že spoznali, kako so ritmične vrednosti za neenakomerne impulze trobil (»sonce«) izpeljane iz permutacij sumacijskega zaporedja (gl. notni zgled 24), ritmično-metrično raven pa določajo števila iz sumacijskega zaporedja tudi v tretji enoti prvega stavka, kar dokazujejo oznake taktovskega načina ali trajanja v sekundah (izmenjujejo se oznake: 7", 3/8, 11", 3/8, 4", 3/8, 4/8, 11", 3/8, 4/8, 3/8, 4"); podobno je tudi z »avtomatizmom« tolkalskih atak iz začetka zadnjega stavka (gl. skica 22).

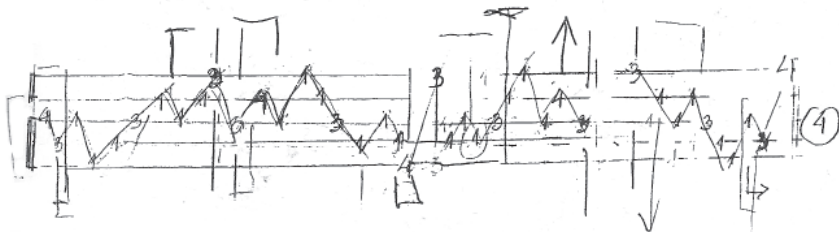
Vendar prevladujoče modernistične plasti ne kaže iskati samo na ravni »številčne« sistematike in simbolike ter s tem v preišljeni formalni gradnji dela. V kompoziciji lahko ugledamo tudi idejo organske celote, ki raste iz enotne praelice – to naj bi predstavljala začetni »praudarec« (akord) celega orkestra, iz katerega skladatelj črpa material za kasnejše harmonske postope, v resnici pa imamo hkrati opravka tudi z ekspozicijo tonskega materiala (gl. notni zgled 22), in pa krajša tolkalska kadenca, ki prinaša osnovne ritmične figure (gl. notni zgled 25 b).

57 Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

58 V oklepaju je navedeno dejansko število taktov, odebeljeni pa so najbližji približki vrednostim iz sumacijskega oz. Fibonaccijevega zaporedja.

Tabela 15: *Formalna shema Glasbe za orkester – Cantico I, ujeta v razmerja zlatega reza.*





Skica 22: »Avtomatizem« atak prvega tolkalca iz tretjega stavka Glasbe za orkester – Cantico I, kakor ga izdaja skladateljeva skica.

Modernistično »osvobojenost« tonskega prostora je mogoče ugledati še v pogostih dvanajsttonskih poljih (prvi nastop »bukolične« melodične v godalih v t. 27–32 – gl. notni zgled 20, »starinska negibnost« čembala – gl. notni zgled 23) oz. v racionalni, skoraj serialni kontroli distribucije tonskih višin (impulzi trobil v prvem stavku). O racionalnem strukturiranju priča tudi odsek iz drugega stavka, v katerem so daljše figuracije v pihalih oblikovane v smislu palindroma (gl. notni zgled 26): »temo« najprej predstavi tretji klarinet, drugi klarinet jo ponavlja v kanoničnem zamiku, medtem ko dve flauti istočasno, prav tako v kanonu, izvajata transpozicijo rakove inverzije »teme«.

Notni zgled 26: Palindromno vodenje glasov dveh flaut in klarinetov iz drugega stavka (»luna«) Glasbe za orkester – Cantico I.

Poleg namigov na serialnost (dvanajsttonska polja, inverzije, obrati, palindromi, ritmična trajanja, povezana s števili iz sumacijskega zaporedja) in »kristalne« formalne ideje (zlata rez) pričajo o modernističnem glasbenem stavku tudi številna aleatorična mesta in gostota harmonskih vertikal (Stefanija, 2001b, 134–135), ki se pogosto spogledujejo z zvočnostjo tonskih grozdov.

Trdimo lahko, da sta tako skladateljevo strukturiranje glasbenega toka kot tudi večina izbranega glasbenega materiala značilno modernistični. Na to nas opozarjajo formalna in mestoma metrično-ritmična zavezanost sumacijskemu zaporedju,

značilna zvočna gostota, poudarek na zvočno-barvni komponenti, izmik ritmični periodičnosti (prevladuje neenakomerna impulzivnost), enakovrednost intervalnih razmerjih, o čemer deloma priča serialna kontrola tonskih višin, in ideja organskosti umetniškega dela (enotna povezava prek »simbolnih« števil, ki zaznamujejo tudi formalno raven, »praudarec« kot harmonsko in melodično izhodišče, osnovno ritmično »jedro«). Iz takšne modernistične zvočnosti pa se vendarle izvijajo slogovno drugačna in izrazitejša mesta, ki prav zaradi svojega odstopanja od prevladujočega konteksta pridobijo izpostavljeno vlogo. Tako izstopajo razloženi trizvoki v celesti, ki prinašajo durov trizvok, čembalo »vdira« s svojo »starinsko« barvo in »baročno« motoričnostjo, iz redke teksture je mogoče izločiti izstopajoče melodične linije, ki so vse izpeljane iz istega lestvičnega modela, in nekatere glasbene enote, ki zaradi ponavljanja dobijo motivično vrednost, kar se zdi zopet v neskladju z modernistično kompozicijsko tehniko. Prav na takšnih mestih med seboj kolidirata dva različna svetova, pri čemer je razmerje med obema svetovoma lahko takšno, da (1) iz modernističnega sveta »izstopi« močno kontrasten svet ali pa (2) sta oba svetova celo enakovredna stopljena (v harmonskih poljih solističnega čembala so združene ideje dodekafonije, baročne motorike in inštrumentalne barve ter tonalne harmonije). Nasproti si stojita modernistični in nemodernistični svet, pri čemer Lebič slednjega vzpostavlja prek zgodovinsko določene materialnosti (durov trizvok v čelesti, inštrumentalna barva čembala ter njegova baročna motorika) ali pa prek tradicionalnih kompozicijskih postopkov, ki prebujajo asociacijskost (s ponavljanjem vzpostavljene motivične zveze, tonalna osrediščenost s pedalnimi toni ali lestvičnim modelom ter izražanje iz osnovnega eksponiranega gradiva).

Prav zaradi trka med razlikujočima se svetovoma postajajo takšna mesta v glasbenem toku izstopajoča, kar posledično sproža semantične energije. Ob Lebičevem delu se je seveda smiselno vprašati tudi, v kolikšni meri se takšne »semantične enklave« povezujejo z začetnim literarnim vzgibom. Pri tem moramo ponovno ugotoviti, da nimamo opraviti z določeno, referencialno semantiko, temveč da lahko vezi med intendiranim programom in poudarjeno semantičnimi mesti razberemo predvsem na metaforično-simbolni ravni. Podobno kot že pri *Črnih angelih* G. Crumba, je simbolika razvidna predvsem na »številčni« ravni (»velike« semantične vsebine odpirajo predvsem števila 7, 4 in 3). Takšno dilemo je lapidarno formuliral že sam skladatelj, ko je poudaril, da »[n]aslov torej ni nosilec zgodbe, zgodba je glasba sama.«⁵⁹ Semantičnost prvega dela *Glasbe za orkester* tako, paradokсно, celo manj priča o programski zasnovi dela kot o njegovi značilni postmodernistični drži, ki jo je mogoče ugledati v semantičnem sopostavljanju različnih svetov.

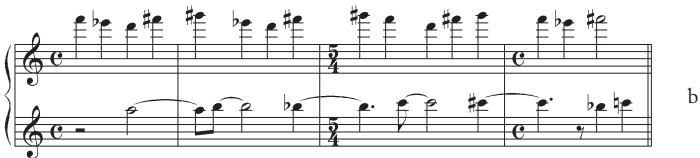
59 Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

V drugem delu diptiha, *Glasba za orkester – Cantico II*, lahko odkrijemo še več podobnih »povednih« enklav, kakor jih je že razkrila zgornja analiza prvega dela:

- spet imamo opraviti z mnogimi mesti, v katerih dominira poudarjena melodična linija, ki je zavezana že znanemu lestvičnemu sistemu (gl. notni zgled 22) – na tak način sta ukrojena melodika solistične altovske flavte v prvem stavku (t. 14–32, gl. notni zgled 27 a) in »dvogovor« prvih in drugih violin z začetka tretjega stavka (t. 197–207, gl. notni zgled 27 b);
- »vrne« se »starinska negibnost« čembala (t. 272–273, gl. notni zgled 27 c);
- »okus« po tonalni harmoniji prinašajo terčni trizvoki v čembalu (t. 239–244, gl. notni zgled 27 d) in kasneje še pihala (t. 349–360, sledijo si e-mol, C-dur, ges-mol in gis-mol, gl. notni zgled 27 e);
- tretji stavek v veliki meri zaznamuje celo izrazito motivično delo – izpeljave iz osrednje motivične zamisli (gl. notni zgled 27 f) srečamo med 255. in 280. taktom;
- med nastope zgornjega so vpeti štirje citati začetka Haydnovega oratorija *Stvarjenje* (t. 265–277, gl. notni zgled 27 g);
- iz teksture izstopa fugatna kompozicijska tehnika, s katero skladatelj gradi prehod k zadnjemu stavku (t. 286–304);
- med semantične elemente lahko prištejemo tudi izgovarjanja imen stavkov ob koncu skladbe (sonce, luna, veter, voda, ogenj, zemlja, smrt, t. 347–362), kar prinaša vdor jezikovne semantike v glasbeno delo; in nenazadnje
- podobno kot v prvem delu diptiha tudi številne glasbene enote, ki pridobijo svojo semantično vrednost prek ponavljanja – na tak motivičen način je zasnovan že začetni solo altovske flavte (gl. notni zgled 27 a), masovni akordski bloki z viška drugega stavka (»ogjenj«, t. 209–217, gl. notni zgled 27 h) in prasketanje »ognja« s kratkimi, nervoznimi vzdigajočimi figurami v pihalih (t. 127–147).



a



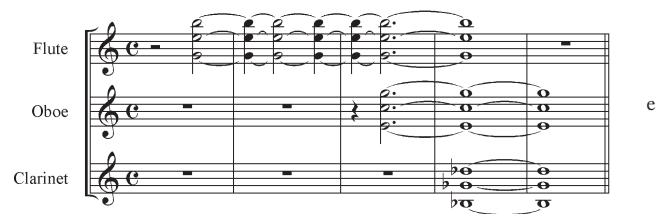
b



c



d



e



f



g



h

Notni zgljed 27: »Semantične enklave« iz Glasbe za orkester – Cantico II.

V zvezi s slednjim so mnogo bolj zanimivi nekateri glasbeni drobci, ki jih zasledimo v obeh delih diptiha in ki tako opravljajo povezovalno vlogo ter dajejo slutiti, da je skladba koncipirana organsko in izhaja iz enotnega materiala:

- spoznali smo že, da so poudarjeno melodična mesta (gl. notni zgled 27 a in b) povezana z lestvico, ki je zaznamovala melodične postope že v prvem delu diptiha in ki v resnici izhaja iz začetnega »praudarca«;
- slednji se tik pred zaključkom skladbe še enkrat ponovi (gl. t. 363–366) in opravlja tako vlogo formalnega okvirja;
- ponovno je značilna osrediščenost okoli tona *d*, ki v svoji »obogateni« obliki odpira drugi del diptiha in zaznamuje fragmentarno teksturo tik pred »izgovarjanjem« naslovov stavkov (t. 340–346) ter služi kot pedalni ton v višku drugega stavka (gl. notni zgled 27 h) in, kar je še posebej pomenljivo, zaključuje skladbo;
- odkrijemo lahko še vrsto razrahljanih motivičnih povezav, ki so morda nastale tudi zaradi uporabe istega materiala (harmonska osnova praudarca) – tako je vzdigujoči postop v rogovovih (t. 219) podoben odlomku iz prvega dela diptiha (t. 39–40, gl. notni zgled 28 a), postopoma spuščajoči težki toni v trobilih (t. 329–332) spominjajo na podobno mesto v prvem delu (t. 128–131, gl. notni zgled 28 b in c), kot obliko reminiscence lahko razumemo tudi ponovljeno zvočnost praznih kvint (v prvem delu t. 205–206 in v drugem t. 33–34, gl. notni zgled 28 d).

V zvezi s temi mnogimi semantično poudarjenimi mesti je pomembno še spoznanje, da je njihovo število močno zgoščeno v tretjem stavku drugega dela diptiha, kjer si sledijo terčni akordi v čembalu, tema v pihalih, ki predstavlja osnovo za nadaljnje motivično-tematsko delo, citat iz Haydna, baročna »negibnost« čembala in fugato, ki tvori prehod v zadnji stavek. Ni nepomembno, da se toliko semantičnih enklav naenkrat združuje približno na mestu druge tretjine skladbe, kjer se tudi sicer konvencionalno nahaja osrednje nižišče ali višek. Podobno kot že pri Crumbu ali Schnittkeju, se tudi tu izkaže, da Lebič viškov oz. nižišč ne gradi s pomočjo zvočnih in dinamičnih napetosti, temveč da mu višek predstavlja najbolj »povednik« trenutek – gre za mesto, v katerem postaneta vdor »drugega« sveta in njegova semantična moč najočitnejša. O tem, da ne gre za naključje, priča tudi dejstvo, da najdemo na praktično identičnem formalnem šivu poudarjene semantične vdore v praktično vseh v uvodu naštetih Lebičevih delih od konca sedemdesetih let naprej (*Nicina, Tangram, Epicedion, Okus po času, ki beži, Simfonija z orglami, Ajdna*) (Pompe, 2002a).

a

b

c

d

Notni zgled 28: *Motivične reminiscence med prvim in drugim delom diptiha.*

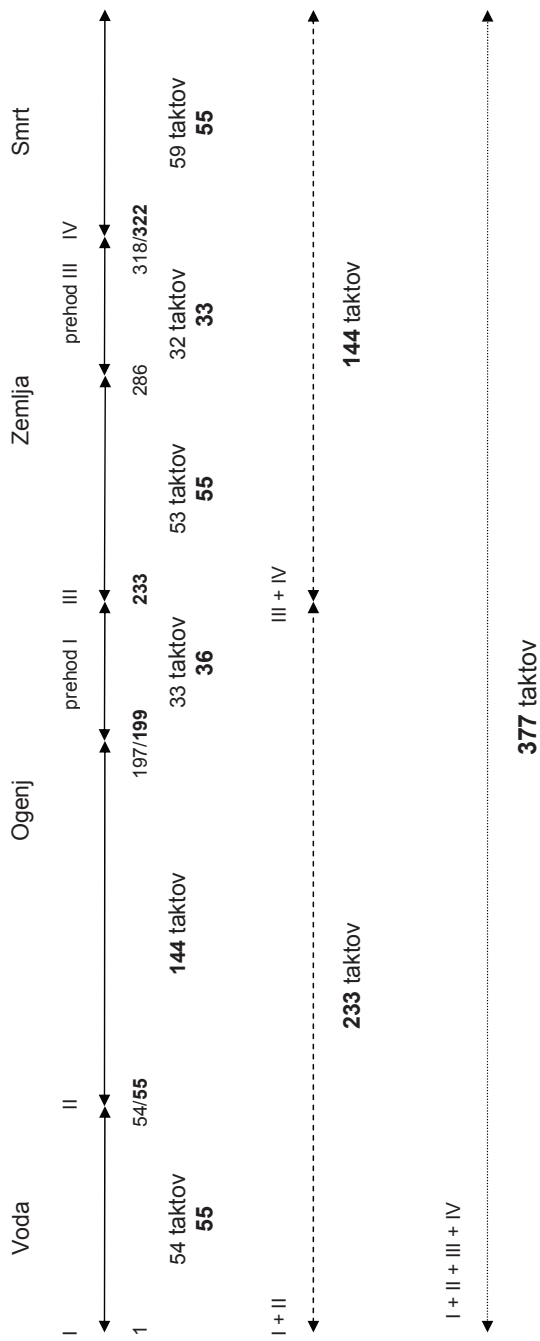
Kljub mnogim podobnim semantičnim mestom Lebič tudi v drugem delu diptiha ostaja zavezan modernističnim kompozicijskim postopkom. Še več: semantika zgoraj naštetih mest v večini primerov izraža spet prav iz kolidiranja med modernističnim in nemodernističnim.

Modernistične značilnosti, ki jih odkrivamo v *Glasbi za orkester – Cantico II*, so v bistvu iste kot tiste, ki so zaznamovale že prvi del diptiha. Tako sumacijsko oz. Fibonaccijevo zaporedje določa tako mikro- in kot tudi makrostrukturo skladbe. Posamezni stavki in njihovi odseki (dva prehoda⁶⁰) izkazujejo v številu taktov razmerja zlatega reza – tako prva dva stavka skupaj obsegata **233** taktov in sledeča **144** taktov, na podoben način pa so postavljene tudi formalne zareze med posameznimi stavki in prehodi v sledeče odseke (gl. tabelo 16). Ista razmerja obvladujejo tudi nekatere druge skladateljeve odločitve, med katerimi omenimo vsaj dinamično »izginjanje« začetnih udarcev (najprej imamo 13 udarcev, nato 8 in na koncu 5, gl. t. 1–5) in končno »umirjanje« v komaj slišnem tremolu zvonov, ki traja po 2, 3 in 5 sekund – simbolično torej ista razmerja določajo ritmično-metrične vrednosti tako na samem začetku kot tudi na koncu skladbe.

Skladatelj v modernističnem duhu organskosti celotno delo formalno izpeljuje iz iste ideje, ki je na simbolni ravni povezana z »literarnim« izhodiščem, abstraktna številčna razmerja pa – sicer ne ozko dogmatsko (beri: serialistično) – pogosto določajo tudi vrednosti ali distribucijo elementov drugih parametrov glasbenega stavka. Seveda pa je značilno modernistične nastavke mogoče ugledati tudi v prevladujoči zvočnosti dela. Tako v harmonskem pogledu predstavljajo osnovo značilni gosti harmonski grozdi, ritem izhaja iz pulzirajoče neperiodičnosti, mnoga mesta zopet zaznamuje kontrolirana aleatorika, značilno je prvenstvo dinamičnih kategorij (Pompe, 2002a, 71–85), ki sega nad melodično izpostavljenost; v ozki povezavi s tem pa gre razumeti tudi skladateljevo osredotočanje na barvno-teksturne spremembe.

60 Zanimivo je, da skladatelj v partituri natančno označi le prehoda št. 1 in št. 3 (gl. partituro str. 40 in 56), manjka pa prehod št. 2.

Tabela 16: *Formalna shema Glasbe za orkester – Cantico II, ujeta v razmerja zlatega reza.*

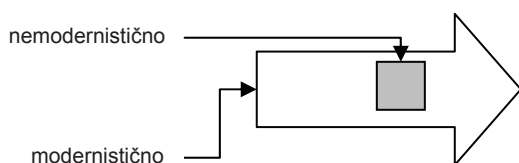


Po analizi celotne skladbe *Glasba za orkester – Cantico* in hkrati skladateljeve lastne poetike (Pompe, 2002a, 21–36) nam Lebič lahko obvelja za postmodernista: uporablja sicer mnoge značilno modernistične strategije (organska povezanost dela, ves material izhaja iz enostavne parcelice) in kompozicijske tehnike (racionalna kontrola posameznih glasbenih parametrov, najširši tonski prostor, aleatorični nastavki, harmonski grozdi, izmikanje metrični periodičnosti, prvenstvo dinamičnih kategorij in teksturnih premen), vendar hkrati išče tudi bolj poudarjeno povednost glasbenega toka (sam to imenuje »razpoznavana znamenja«, »pripovedna moč«, »gramatikalni občutek«). Slednje dosega z integracijo nemodernističnih postopkov in materialnosti, ki funkcionirajo kot nekakšni »otoki spomina« (morda tudi toposi) in s tem odpirajo široko polje semantične asociativnosti. Takšne procese lahko sproži že izpeljevanje materiala iz enotnega jedra ali tehnika ponavljanja glasbenih drobcev, ki jih poslušalec poveže z značilno sistematiko tradicionalne glasbe, torej z motivičnim delom, s čimer se sprožajo »zveze, ki jih lahko razume poslušalec prek svojega spomina« (Pasler 1993, 19). Na teh mestih v resnici prihaja do druženja različnih svetov, modernističnega in nemodernističnega, Lebičeva posebnost pa je, da mu kljub taki navidezni heterogenosti še vedno uspe ohraniti modernistično enotnost in organsko povezanost dela, kar se najbolj odraža v materialu, ki ga srečamo v obeh delih diptiha.

Lebič se torej v resnici ne odpoveduje modernističnim postopkom in tehnikam. Tisto, kar se spremeni glede na njegov glasbeni stavek iz poznih šestdesetih in tudi zgodnjih sedemdesetih let, je povezano s »semantičnimi enklavami« in deloma z njihovim številom. V prevladujočo modernistično zvočnost skladatelj »poseje« nekaj izstopajočih mest, na katerih pride do križanja in ostrega kolidiranja med različnimi kontekstualnimi vzorci, kar ustvarja povednost. Modernistična zvočnost tako izgublja svojo značilno abstraktnost in hermetizem ter se odpira tudi semantičnemu tolmačenju. Prav v slednjem pa moramo prepoznati osrednjo značilnost postmodernizma, manj pa v razsrediščanju, popolnemu odklonu od modernističnih izrazil in povsem porušeni mejah med visoko in popularno kulturo, kar so dejansko predvsem značilnosti postmoderne kulture, ki jo Lebič ostro zavrača.

3.3.5 Izsledki analiz

Kljub različnim datumom nastanka (1970, 1981, 1993, 1997–2001) in vpetosti v zelo raznolike kontekste (ameriški, sovjetski, nemški, slovenski) je mogoče vse izbrane analizirane skladbe povezati s postmodernizmom. Značilnosti slednjega lahko ugledamo v sopostavljanju različnih svetov (lahko tudi slogov), osrednji namen takšnega postopka pa je povezan z vzbujanjem semantičnih energij. Izkaže se, da vse skladbe izvirajo iz modernizma in da ta predstavlja osnovno kompozicijsko matrico in s tem tudi »prvi«, jasno razločeni »svet«, ki pa je na določenih mestih konfrontiran še s kakšnim drugim, nemodernističnim slogom ali »svetom«. Kolizija med obema omogoča vzpostavljanje semantičnih polj, zato bi veljalo samo nekoliko bolj določno dopolniti skico 15 in z njo povezano idejo »zaznamovanosti«. Nemodernistični »otoki« so zaradi svoje izstopajoče raznolikosti zaznamovani in s tem ožje semantično določljivi.



Skica 23: Povednost kolizije med modernističnim in nemodernističnim.

Pri Crumbu prihaja do takih kolizij prek *citativ*, *potujevanja* in *simulacije* že znanega ter *izgovarjanja* jezikovnih drobcev – prav takšni citati, potujitvena mesta ali mistično zaklinjanje prevzemajo vlogo nemodernističnih semantičnih otokov sredi prevladujoče modernistične teksture. Podobnih sredstev se v *Glasbi za orkester – Cantico* poslužuje Lebič, ki pa zgornjemu dodaja še uporabo *klasičnih kompozicijskih tehnik in postopkov* (kvazi delo z motivi, fugato, sistemskost lestvičnega modela). Med obema skladateljema je mogoče vzpostaviti še več skupnih točk, pri čemer je osrednja povezana z intendirano programskostjo njunih del (*Črni angeli*, *Cantico*), ki pa jo je mogoče jasno razpoznati predvsem na simbolni ravni, konkretno v delu z »magičnimi«, semantično »obteženimi« števili, ki so do določene mere celo identična (pri Crumbu predvsem 3, 4, 7, 13, pri Lebiču 3, 4, 7, 11 ipd.). To pomeni, da poudarjene postmodernistične semantike ne moremo povezovati z literarno-programskimi vzgibi, ki so botrovali nastanku obeh del – simbolni pomeni, povezani s številčno sistematiko, so se namreč naselili predvsem v »modernistično« plast, saj določajo ritmično-metrično podobo obeh skladb in njune formalne okvirje, s čimer se približujejo nosilec nekakšne serialno-številčne strukture.

Podobno kot deli Crumba in Lebiča, je mogoče v paru opazovati tudi Schnittkejevo simfonijo in Ruzickovo delo *Tallis*. Za obe skladbi je namreč značilna poudarjena refleksija o glasbi, zaradi česar bi lahko celo govorili, da imamo – po analogiji z literarno metafikcijo (Virik 2000) – opraviti z metaglasbo, oziroma če uporabimo oznako Ruzicke, z glasbo o glasbi. Schnittke dosega široko asociativnost s pomočjo polistilizma, kar pomeni, da imamo v njegovem delu opravka s številnimi citati, potujitvami, simulacijami, *aluzijami*, *kolažno tehniko*, starimi kompozicijskimi tehnikami (*passacaglia*, *poizkus sonatne oblike*, kvazi motivično delo in z njim povezan tonalni plan, terčni akordi), Ruzickovo delo pa je koncipirano kot *palimpsest*, kar pomeni, da se pod modernistično površino skrivajo »odsevi« starega »rokopisa«, ki vzbujajo širšo mrežo *intertekstualnosti*.

Dela vseh štirih skladateljev govorijo v prid tesni povezanosti in odvisnosti post-modernizma od modernizma. Vse skladbe so namreč zasnovane kot organske umetnine in tako kljub navidezni, površinski heterogenosti, včasih celo kolažni kaotičnosti (predvsem Schnittke) ohranjajo modernistično enovitost. Crumb slednjo dosega s pomočjo številčne sistematike, ki definira tako mikro kot tudi makro nivo skladbe, izhodiščnega melodičnega materiala, iz katerega so izpeljani vsi melodični vzgibi, in tudi pogostih zrcaljenj; Lebič številčni sistematiki in simboliki dodaja izpeljevanje iz enotnega lestvičnega in motivičnega materiala; Ruzicka celo skladbo prepoji z aluzijami na Tallisovo motiviko in strukturiranje, medtem ko Schnittke dosega enotnost s pomočjo glavnih tem (»aliquotna« tema, »prva tema« sonatnega stavka) in celo prek ponavljajoče se semantične zanke, ki je povezana z refleksijo o zgodovini nemške glasbe.

Na koncu ne gre prezreti še ene značilnosti, prek katere so povezani vsi štirje izbrani skladatelji. Gre za zavezanost glasbi Gustava Mahlerja. Ta je značilna za Crumba, ki v svoja dela vnaša tudi številne aluzije na Mahlerjevo glasbo (Burns, 1993), Schnittkejevo odvisnost od Mahlerjevega simfoničnega koncepta je mogoče spoznati v pogostem svetovnonazorskem koncipiranju lastnih simfonij. Spregledati ne gre, da je ravno Schnittke dokončal nepopolni drugi stavek Mahlerjevega fragmentarno ohranjenega *Klavirskega kvarteta*. Prav to skladbo pa je uredil in za tisk pripravil Peter Ruzicka (Sommer, 1992), ki svojo glasbo o glasbi pogosto plete okoli Mahlerjevega opusa. Zdi se, da iz takega »mahlerjanskega« niza izpada zgolj Lebič, ki v svojih številnih zapisih nikjer neposredno ne omenja Gustava Mahlerja. Vendar moramo biti v povezavi z Lebičevo eksplicitno poetiko previdni, kajti izkaže se, da skladatelj najpomembnejše ponavadi celo namerno zamolči (Pompe, 2002a, 31–36). Bi zaradi tega morda lahko trdili, da so Mahlerjeva dela ena osrednjih navezovalnih točk Lebičevega simfoničnega opusa? Glede na zavezanost visokemu

etosu, celo duhovni sporočilnosti in fiksaciji z velikim orkestrskim zvokom, bi bilo to povsem logično. V takšni luči pa seveda lažje razumemo tudi našo dilemo o Mahlerju kot predhodniku glasbenega postmodernizma – vsi naštetih skladatelji se navezujejo na Mahlerjevo simfoniko, njeno duhovno sporočilnost in tudi semantično fundacijo. Pomembno razliko je mogoče ugledati predvsem v tem, da njihova dela vendarle izhajajo iz tipično modernistične duhovne klime, ki se je proti koncu sedemdesetih let pričela umikati postmoderna kultura, medtem ko moramo »filozofske« nastavke za Mahlerjev koncept iskati v posebnih razmerah obdobja *fin de siècle*. Bi torej lahko govorili tudi o podobnosti glasb s konca stoletij oz. tisočletij?

Sklep

Razprava odpira široka problemska področja povednosti glasbe, ki smo jih skušali postaviti v središče prevpraševanj o osrednji značilnosti glasbenega postmodernizma. Ob analizi različnih pristopov do povednosti glasbe se je izkazalo, da metodološke stiske in razhajanja izdajajo nujno semiotsko-semantično dvojnost, ki je šifrirana v problemu povednosti glasbe same. Tako se glasba po svoje res zdi neznakovna, vendar lahko v procesu sprejemanja (semioze, recipientove aktivnosti) te kvalitete pridobi. Takšno ambivalentno stanje je povezano z dejstvom, da obstaja več glasb, in to tako na kulturni osi (različne etnične skupine, institucionalizirana kultura, subkulture ipd.) kot tudi v zgodovinskih premenah (različni zgodovinski slogi).

Znakovne kvalitete glasbe se spreminjajo v skladu z zgodovinsko-socialnimi in duhovnozgodovinskimi obrati ter kolizijami, zaradi česar sem v razumevanje povednosti glasbenega toka vpeljal »mrežni« model (gl. skico 4): vidika semantičnosti (semantičnost *vs.* asemantičnost) sta soodvisna od dveh ravni semantičnosti, in sicer produkcijske (avtorjeve življenjske izkušnje, znanje, kompozicijska obrt, duhovnozgodovinski vplivi) in recepcijske (sprejemnikove izkušnje, glasbena znanja, »okus«, duhovnozgodovinska vpetost, prevladujoča »metodološka« paradigma). Iz križanja obeh vidikov in ravni izhajajo štiri različne »semantično-asemantične« situacije, s pomočjo katerih je mogoče razložiti spreminjajoči se delež povednosti glasbenega toka. Tem štirim situacijam pa je mogoče pripisati tri moduse razumevanja povednosti glasbe: od ustreznega (popolno ujemanje avtorjevih in sprejemnikovih nivojev ter aspektov), nekompetentnega (popolno neujemanje avtorjevih in sprejemnikovih nivojev ter aspektov) do delnega ujemanja oz. neujemanja, s katerim so pokriti vsi najpogostejši »vmesni« prostori.

Predstavljeni model nam daje vpogled tudi v funkcioniranje glasbenega »znakovnega« modela: glasbeni označevalci (fizični, zvočni dražljaj) ostajajo nespremenjeni, spreminjata pa se vsebina in kvaliteta označencev (semantičnost, verbalizacija glasbe) – za razumevanje glasbe moramo zato Saussurov jezikovni model nujno dopolniti. Odprto ostaja vprašanje, kaj sploh omogoča tako velika nihanja v razumevanju semantičnosti glasbe – zakaj je neko delo mogoče razumeti popolnoma semantično in v drugem primeru tudi kot absolutno nesemantično?

Razlog leži v dvojni naravi glasbenega nanašanja. Znakovnost glasbe se namreč sproža prek dveh sistemov: notranjega in zunanjega nanašanja. Tako glasbene enote spletajo vezi med seboj, kar pomeni, da lahko določeno povednost nosi glasbena sintaksa sama, na drugi strani pa lahko glasbene enote prinašajo asociacijske vezi z

zunajglasbenim svetom in postajajo »opisljive« po tej poti. Spet je nujno poudariti, da sta oba sistema referiranja – notranje in zunanje – zgodovinsko in kulturno spremenljiva, kar pomeni, da prihajata v stik z labilnostjo vidikov in ravni semantičnosti oz. asemantičnosti. Izkaže se, da lahko obe dvojnosti celo povežemo – zunanje, asociacijsko referiranje je tesno povezano s semantičnostjo, v navidezno »asemantičnem« delu pa lahko ugledamo bolj specifično glasbeno semiotiko, torej spletnje znotrajglasbenih sintaktičnih vezi. Vsa glasba je tako v bistvu semiotska: v »najslabšem« primeru glasbene enote referirajo druga na drugo, medtem ko lahko v določenih kulturnih situacijah (značilno presečišče semantičnih vidikov in ravni) pridobijo tudi zunajglasbene reference in s tem semantično vrednost.

Dvojnosti s tem še ni konec, saj se kot posledica take ambivalentnosti povednosti glasbenega toka kaže tudi razklanost v glasbeno-semiotskih metodoloških paradigmah. Na ta način lahko tolmačimo že razkol med »formalisti« (A. B. Marx, H. Riemann, H. Schenker, R. Réti) in »hermenevtiki« (R. Schumann, R. Wagner, H. Kretzschmar, A. Schering) v 19. stoletju (Dahlhaus, 1980, 7–13), ki se v sodobnosti nadaljuje v metodoloških razlikah med glasbeno semiotiko in semantiko. »Formalisti« predvsem iščejo zadovoljiv metajezik o glasbi, s katerim bi čim ustrežneje v »verbalno« govorico »prevedli« imanentno glasbene postopke, medtem ko poskušajo semantiki – v bistvu sodobni »hermenevtiki« – verbalizirati glasbeni tok na tak način, da iščejo vzporednice med glasbenimi in zunajglasbenimi pomenskimi enotami. Izkaže se, da je početje obojih relevantno – vsa glasba je semiotska, lahko spleta znakovne vezi, s tem da je od značilnosti konteksta, metodološke paradigme, duhovnozgodovinske klime na nivojih glasbene produkcije in recepcije odvisno, koliko semantičnih asociacij bo mogoče izpostaviti. Vseh teh napetosti (gl. tabela 17) torej ne gre razumeti v preprostem dialektičnem smislu: bolj gre za komplementarni odnos, ki omogoča konstantne »preskoke« iz semiotskega v semantično in obratno.

Tako se izkaže, da ima lahko vsa glasba tudi znakovne kvalitete, vendar pa sta tip in delež povednosti močno odvisna od kulturnega konteksta oziroma od štirih »semantično-asemantičnih« situacij. Zaradi tega je treba vsaj v zvezi z glasbo Saussurov polarni znakovni koncept prenesti v širše zasnovani komunikacijski model, v katerega je vpetih več »akterjev«: poleg avtorja in sprejemnika tudi kulturni in zgodovinski kontekst obeh. Zato je smiselno vpeljati pojem semantičnega sistema, ki ga lahko definiramo kot značilno konstelacijo ravni in vidikov dojemanja glasbe in ki se glede na kulturno-zgodovinski kontekst prosto premika od strogo semiotskega do izrazito semantičnega (levo in desno v tabeli 17). Semantični sistemi kolidirajo v procesu glasbene komunikacije, saj v njej prihaja do

druženja avtorjevih in sprejemnikovih semantičnih sistemov, ki so lahko identični, do določene mere podobni ali tudi povsem disparatni, kar rezultira v treh že znanih stopnjah ustreznosti oz. nekompetentnosti razumevanja glasbe.

Tabela 17: Komplementarne dvojice povednosti glasbe: glasba je na površini primarno neznakovna (asemantična), vendar lahko pridobi v aktu recepcije tudi semantične pomene; glasba je v celoti semiotska, saj spleta znotrajglasbene sintaktično-pomenske vezi, v določenih pogojih pa je možna tudi zunajglasbenena semantična asociativna pot; zadnjo dvojnost razlaga dejstvo, da je vsa glasba semiotska in v drugem planu tudi potencialno semantična; semiotski pol glasbe predirajo »formalisti« s pomočjo analitičnega metajezika o glasbi, medtem ko »hermenevtiki« verbalizirajo zunajglasbene semantične vsebine.

Glasba	
primarno asemantično	sekundarno semantično
semiotsko	semantično
notranje referiranje	zunanje referiranje
analitični metajezik o glasbi	verbalizacija glasbenega toka
»formalizem«	»hermenevtika«
semiotika glasbe	semantika glasbe

V nadaljevanju razprave smo pozornost namenili vprašanju, kako funkcionira semantičnost v jasno izoliranem glasbenem slogovnem obdobju, konkretno v postmodernizmu. Večina dilem, povezanih s pojmom postmodernizem, je šifrirana že v sami jezikovni konstrukciji pojma, ki je očitno relacijski: na njegovo vsebino vplivata definicija modernizma in časovno-kvalitativni odnos predpone post-. Prav na zadnji, kvalitativni ravni se kaže več možnosti: postmodernizem je mogoče razumeti kot nadaljevanje in preseganje modernističnih teženj; kot »negativno« reakcijo na modernizem in abruptno prekinitev z njim; ali kot povsem nov slog. Zaradi nejasnosti v dojetanju takšnega kvalitativnega odnosa med modernizmom in postmodernizmom lahko iz prereza teorij različnih teoretikov izluščimo več po »vsebini« nasprotujočih si »postmodernizmov«; takšna razhajanja naj bi bila šifrirana že v najzgodnejših teorijah postmodernizma, kakršne najdemo pri J.-F. Lyotardu in J. Habermasu.

V publicistiki se je zgodaj utrdila varianta, po kateri naj bi postmodernizem reagiral na modernizem in zavračal njegovo hermetičnost in elitistično zaprtost. Takšne težnje so izrazito antimodernistične, pogosto pa prihajajo v stik z značilno

družbeno klimo časa, za katero je značilno, da se radikalna kapitalistična logika seli na vse nivoje družbenega življenja – tudi v umetnost in kulturo, zato postaja ločevanje med avtonomnim umetniškim produktom in kapitalistično-prodajnim izdelkom vse težje. Pravi »umetniški« postmodernizem je tako treba iskati drugje, in sicer v možnosti, da gre v resnici za nadaljevanje in preseganje modernističnih tendenc, kar je tudi v glasbi mogoče dokazati z dejstvom, da so bili skoraj vsi najvidnejši postmodernisti najprej modernisti (npr. L. Berio, M. Kagel, P. Ruzicka, L. Lebič, A. Schnittke).

Zaradi takšnih dilem uvajam jasno razlikovanje med postmodernizmom in postmoderno ter posledično med postmodernistično glasbo in glasbo v postmoderne dobi. Pojem postmoderna označuje dobo, ki nadomešča novi vek – moderno – in za katero so značilni: vzpon postindustrijske informacijske družbe, multinacionalni kapitalizem, simbolna menjava, zmaga simulakra nad realnostjo, kriza jezika, t. i. »mehki«, fragmentirani subjekt in propad vere v pozitivnost linearnega napredka. Postmodernizem pa je umetnostni slog v obdobju postmoderne.

Postmodernizem ne zaznamuje vseh umetniških tendenc, na katere naletimo v postmoderne, kar se zdi ob značilni postmoderne pluralnosti celo logično. Prav gotovo so za postmoderno umetnost in kulturo značilne poudarjene antimodernistične težnje, ki pa jih ne gre vseh po vrsti enačiti s postmodernističnimi. Prav zato je smiselno, da namesto dvojice postmodernizem in antimodernizem vpeljemo razlikovanje med postmodernistično umetnostjo in umetnostjo v postmoderne dobi. Če prva samo še nadaljuje in presega modernistične tendence, se druga od njih ostro odmika – takšna »sočasnost nesočasnega« pa je seveda samo še ena izmed postmodernih značilnosti.

Razlike med postmodernistično glasbo in glasbo v postmoderne dobi je mogoče določiti s pomočjo raziskovanja povednosti glasbe. Večina teorij postmodernizma tako opozarja na poudarjeni semantični element postmodernizma, ki nastaja kot nujna posledica vnovičnega iskanja stika s sprejemniki. Glasba, na katero vplivajo izkušnje kapitaliziranega postmoderne sveta, pogosto prevzema že znane pretekle, »enostavne« ali modne semantične sisteme, ki jih večina sprejemnikov pozna in obvlada, zaradi česar je komunikacijska pot široko odprta. Povsem z drugačnim tipom povednosti računajo postmodernisti, ki vendarle še vedno ustvarjajo na ozadju modernizma. V središču postmodernistične glasbe so konflikti med različnimi semantičnimi sistemi, pri čemer imamo ponavadi opraviti s trkom med modernističnimi in nemodernističnimi sistemi. Takšne kolizije sprožajo povedne napetosti in refleksijo – »otok« nemodernističnega sveta sredi modernističnega prinaša kopico semantičnih energij in asociacij. Razliko

med postmoderno umetnostjo in postmodernizmom bi tako lahko razložili tudi s pomočjo dvojice *eklekticism* in *intertekstualnost*. Eklektično nizanje različnega, nekompatibilnega zgolj iz želje po povečanju komunikativnosti in razumljivosti je tipična značilnost postmoderne dobe, medtem ko je mogoče vdiranje starejših ali drugačnih kontekstov v osrednjega modernističnega – kar se dogaja v postmodernizmu – povezati z intertekstualnostjo, kjer je nizanje že obstoječih tekstov vedno motivirano s širšimi asociacijskimi in miselnimi potenciali.

Dilemo med semantičnim in semiotskim iz prvega dela disertacije lahko še bolj določno osrediščimo prek odkrivanja osrednjih postmodernističnih značilnosti. Tako predstavlja prav prehod iz modernizma v postmodernizem tipični preskok iz poudarjeno semiotskega v izrazito semantično fundirano glasbo oziroma iz prevladujočega notranjega referiranja proti zunajglasbeni asociativnosti. Za modernistično glasbo je bilo značilno totalno razbitje (po Tarastiju *débrayage*) vseh tradicionalnih sistemskosti (emancipacija disonance, hrupa, zvočnosti, izenačenost vseh glasbenih parametrov), zaradi česar neprofesionalni poslušalec težje poišče zunajglasbene (torej semantične) ali v nekaterih primerih celo imanentno glasbene povezave, čeprav v globini obstajajo trdne strukturne in konstrukcijske zveze (dodekafonija, serializem, fraktalna glasba izkazujejo visoko stopnjo medsebojnega notranjega referiranja). Postmodernistična glasba sicer prevzema modernistične »dosežke« (osrediščenost na zvočnost, »osvobožen« tonski prostor), vendar jih s pomočjo druženja različnih svetov vpenja v konfliktnejše, bolj povedne situacije. Na ta način se odpira možnost zunanjega referiranja in s tem semantičnosti.

V postmodernistični glasbi tako ne prihaja samo do kolidiranja semantičnih sistemov avtorja in poslušalca, temveč lahko odkrivamo delovanje več sistemov že na ravni dela samega. Prav v tem smislu kaže razumeti tudi funkcioniranje postmodernističnih kompozicijskih tehnik – citata, aluzije, simulacije, kolaža, palimpsesta, potujevanja, kratkega stika in pastiša. V vseh teh primerih imamo opravka s kolizijo dveh različnih svetov (sedanjega in preteklega, »naravnega« in simuliranega, visokega in nizkega, »tujega« in »domačega«, resnega in zabavnega itd.). Povednost tako nastalih semantičnih »enklav« nima toliko zveze s posameznimi izoliranimi semantičnimi sistemi in strategijami kot z naravo trka samega.

Izsledke o takšnem funkcioniranju postmodernistične glasbene semantike so potrdile analize izbranih del. Za Crumbove *Črne anjele* je značilno kolidiranje modernističnega (inovativne zvočnosti in tehnike igranja na godala, organska povezanost materialnih drobcev ter odvisnost od »številčne« sistematike) in nemo-dernističnega sveta (Schubert, sekvenca *Dies irae*, sarabanda). Polistilizem *Tretje simfonije* Alfreda Schnittkeja na videz sicer prinaša heterogenost in poljubnost

eklekticizma, vendar natančnejša analiza pokaže, da se posamezni, nekompatibilni svetovi združujejo v enovit pripovedni niz, ki je povezan s posvetilom simfonije, z zgodovino nemške glasbe in s problemom simfonične forme ob izteku 20. stoletja. Skladba *Tallis* Petra Ruzicke je zasnovana kot palimpsestna folija, zaradi česar skozi tipično modernistično teksturo preseva tudi glasba »oddaljenega« časa. Poleg prevladujoče teksture Ruzicka ohranja tudi modernistično homogenost (večina materiala za skladbo je izpeljana iz kratkega citata Tallisovega moteta), kar dokazuje, da je postmodernizem mogoče iskati predvsem na ravni poudarjene semantičnosti. Podobno je mogoče trditi za Lebičev diptih *Glasba za orkester – Cantico*, kjer se modernistični in nemodernistični svet ne pojavljata le drug ob drugem, temveč sta pogosto stopljena drug v drugega.

Povzetek

Razprava razpada v tri večja poglavja, pri čemer je v prvih dveh poglavjih najprej ločeno obravnavana problematika povednosti glasbe in glasbenega postmodernizma, v sklepnih analizah izbranih del pa sta oba problemska sklopa strnjena v hipotezo, da je osrednja značilnost glasbenega postmodernizma povezana s specifično glasbeno semantičnostjo.

Prerez teorij o glasbeni semiotiki oz. semantiki (V. Karbusicky, E. Tarasti, R. Monelle, J.-J. Nattiez, P. Faltin, T. Kneif, R. S. Hatten, V. K. Agawu, R. Schneider) izdaja značilno razcepljenost med poudarjanje znakovnosti in neznakovnosti glasbe. Za preseganje te dileme razvijam »mrežni« model razumevanja glasbe, v katerega vključujem različne vidike (semantičnost *vs.* asemantičnost) in ravni (produkcija *vs.* recepcija) dojemanja povednosti glasbe. Prav s takšnim modelom je mogoče razložiti, zakaj se lahko zdi ista glasba enkrat bolj in drugič bistveno manj povedna, s čimer so presežene zgornje metodološke aporije. Razumevanje povednosti glasbe je torej v veliki meri odvisno tudi od sociokulturnega konteksta, sam proces sprejemanja glasbe pa je mogoče razumeti kot križanje avtorjevega in sprejemnikovega semantičnega sistema, pri katerem lahko pride do večjega ali manjšega ujemanja med obema sistemoma.

Semantičnost glasbe je odvisna predvsem od zmožnosti vzpostavljanja asociacijskih vezi z zunajglasbenim svetom, drugače pa je glasba v celoti semiotska – vsaka glasbena enota lahko spleta znotrajglasbene vezi z drugimi glasbenimi enotami (notranje referiranje). Semiotskost glasbe je matrica, na katero se lahko v določenih kontekstualnih pogojih oz. v »ugodnem« križanju vidikov in nivojev glasbene semantičnosti »pripnejo« tudi semantični pomeni. Prav zaradi tega sta obe vedi – glasbena semiotika in semantika – relevantni, razlika med njima pa je predvsem ta, da prva išče znanstveno ukrojeni meta Jezik o glasbi, druga pa glasbeni tok verbalizira s pomočjo besednih asociacij.

Prvo poglavje je posvečeno premisleku o glasbenem postmodernizmu. Vse dileme okoli vsebine pojma so povezane z relacijskostjo pojma samega, za katerega je najprej odločilno, kako definiramo modernizem, in nato še kvalitativni odnos, ki ga določa predpona post-. Tega lahko razumemo najmanj na dva načina: kot nadaljevanje in radikaliziranje modernističnih tendenc ali kot »negativno« reakcijo na modernizem in abruptno prekinitev z njim. Zadnja varianta se je utrdila v publicistiki in prihaja v ozek stik z značilnostmi sodobne družbe. Sam predlagam jasno delitev na postmoderno in postmodernizem in temu ustrezno na postmodernistično glasbo ter glasbo v postmoderini dobi. Postmoderna je oznaka za sodobno

zgodovinsko obdobje, postmodernizem pa slogovna oznaka. Le del umetnosti v postmoderini dobi pa je postmodernističen.

Po pretresu mnogih teorij glasbenega postmodernizma (H. Danuser, W. Konold, H. de la Motte-Haber, J. Pasler, M. Veselinović-Hofman) se izkaže, da nobena izmed njih ne prinaša splošno veljavnega kriterija, zato sam kot osrednjo postmodernistično značilnost izpostavljam poudarjeno in specifično povednost glasbenega toka. Ta nastaja s pomočjo druženja raznolikih svetov oz. semantičnih sistemov – največkrat modernističnega in kontrastnega nemodernističnega. V postmodernistični »igri« torej sodeluje več semantičnih sistemov – ne le na ravni producenta in sprejemnika, temveč tudi znotraj dela samega –, kar sproža značilne refleksije in semantične energije.

V zadnjem poglavju sem tak tip semantičnosti potrdil na štirih postmodernističnih skladbah (G. Crumb, *Črni angeli*, Alfred Schnittke, *Tretja simfonija*, Peter Ruzicka, *Tallis*, Lojze Lebič, *Glasba za orkester – Cantico*), ki so sicer nastale v precej različnem času in različnih kulturnih kontekstih.

Abstract

The book is divided into three sections; the first two separately discuss the expressiveness of music and musical postmodernism, while the concluding analysis of the selected works brings the two together in a hypothesis that the key characteristic of musical postmodernism is related to a specific musical semantics.

A cross-section of theories of musical semiotics and semantics (V. Karbusicky, E. Tarasti, R. Monelle, J.-J. Nattiez, P. Faltin, T. Kneif, R. S. Hatten, V. K. Agawu, R. Schneider) displays a typical division between the emphasis on signifying and nonsignifying potential of music. In order to overcome this dilemma, a “network” model of the comprehension of music has been developed in which different aspects (semantics vs. asemantics) and levels of comprehension (production vs. reception) of the expressiveness of music have been included. The model provides the explanation why the same piece of music can seem more expressive on one occasion than on some other, which resolves the methodological aporiae mentioned above. The comprehension of the expressiveness of music therefore depends greatly on the socio-cultural context, while the process of music reception can be regarded as mixture of the author’s and the recipient’s semantic systems which can be compatible to a greater or lesser degree.

The semantics of music mostly depends on the ability to make associative connections with the outer ex-musical world; on the other hand, all music is semiotic as any musical unit can make intra-musical connections with other musical units (internal reference). Music semiotics is a matrix onto which semantic “meanings” can be attached in certain contextual conditions or “favourable” mixture of aspects and levels of musical semantics. This is why semiotics and semantics are both relevant, the main difference between the two is that the former searches a scientifically designed music metalanguage and the latter verbalises musical flow through word associations.

Section one is dedicated to a reflection on musical postmodernism. All the dilemmas on the subject are related to the relationality of the concept itself, for which it is crucial firstly how modernism is defined and secondly what qualitative relationship is provided by the “post-” prefix. The latter can be understood in at least two ways: as a continuation and radicalisation of modernist tendencies or as a “negative” reaction to modernism and its abrupt end. The second variant has established itself in journalism and is in close contact with the characteristics of the contemporary society. In the discussion, a clear distinction between the postmodern period and postmodernism, and consequently between music in the

postmodern period and postmodernist music, is proposed. While the expression “postmodern” denotes a historical period, postmodernism is a stylistic period. Only a part of art in the postmodern period was really postmodern.

The examination of several theories of musical postmodernism (H. Danuser, W. Konold, H. de la Motte-Haber, J. Pasler, M. Veselinović-Hofman) shows that none of them provides a widely accepted criterion, which is why an emphasised and specific expressiveness of musical flow has been chosen as a central postmodernist characteristics in this thesis. It is created by joining two different worlds or semantic systems – usually the modernist world and the contrastive non-modernist one. This means that several semantic systems play a part – not only at producer’s and recipient’s level but also within the piece itself – which creates specific reflections and semantic relations.

The concluding section of the book confirms this type of semantics in four postmodernist pieces of music (G. Crumb’s *Black Angels*, Alfred Schnittke’s *Third Symphony*, Peter Ruzicka’s, *Tallis*, Lojze Lebič’s, *Music for the Orchestra – Cantico*), which were written in different periods and cultural contexts.

Literatura in viri

- Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag, Hamburg 1994.
- Ali imamo glasbeno kritiko? *Sodobnost* 18/4. 1970. 337.
- Abbate, Carolyn, 1991: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W., 1982: On the Problem of Music Analysis. *Music Analysis*. 1/2. 169–187.
- Adorno, Theodor W., 1968: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.
- Agawu, V. Kofi, 1991: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, V. Kofi, 1999: The Challenge of Semiotics. V: *Rethinking Music* (ur. Cook, Nicholas in drugi). Oxford: Oxford University Press. 138–160.
- Asafjev, Boris Vladimirovič, 1976: *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin.
- Asafjev, Boris Vladimirovič, 1990: Intonation–Symbolik–Semantik. V: *Sinn und Bedeutung in der Musik* (ur. Karbusicky, Vladimir). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 47–49.
- Barbo, Matjaž in drugi, 1995: Glasba, zvoneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem. *Tretji dan*. 24/1. 18–21.
- Barbo, Matjaž, 2001: *Pro musica viva*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Barth, John, 2000: The Literature of Exhaustion. V: *Postmodern Literary Theory: An Anthology* (ur. Lucy, Niall). Oxford in Malden: Blackwell Publishers. 310–321.
- Barthes, Roland, 1990: *Retorika starih; Elementi semiologije*. Prev. R. Močnik in Z. Skušek. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Barthes, Roland, 2000: From Work to Text. V: *Postmodern Literary Theory: An Anthology* (ur. Lucy, Niall). Oxford in Malden: Blackwell Publishers. 285–292.
- Baudrillard, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija*. Prev. A. Kosjek in S. Pelko. Ljubljana: Študentska založba.
- Bergamo, Marija (ur.), 2004: *Glasba kot jezik? Varia musicologica 3*. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo.
- Benjamin, Walter, 2003: *Izbrani spisi*. Prev. F. Jerman, A. Mercina, R. Šuklje in J. Vrečko. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Bernstein, Leonard, 2001: Mahler: his time has come. V: Mahler, Gustav, *Simfonije*. Sony.

- Berry, Mark, 2002: Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 235–248.
- Bevc, Cvetka, 1992: Glasba je zveneča metafizika. Slovenčev intervju s skladateljem Lojzutom Lebičem. *Slovenec*. 11. junij 1992.
- Blaukopf, Kurt in Herta, 1976: *Mahler. His Life, Work and World*. London: Thames and Hudson.
- Bohnekamp, Elgin, 1985: Stilprobleme in der Neuen Musik – untersucht am Beispiel Alfred Schnittke. *Musik und Bildung*. 17/9. 579–585.
- Borio, Gianmario in drugi, 1999: pod geslom Luciano Berio. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 2. Kassel: Bärenreiter. 1296–1306.
- Botstein, Leon, 2005: Modernism. *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na naslovu www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005).
- Boulez, Pierre, 1966: *Relevés d'apprenti*. Paris.
- Boulez, Pierre, 1952: Schönberg est mort. *The Score*.
- Burger, Hotimir, 1993: 'Subjaktocentrirana' filozofija i komunikativna intersubjektivnost. V: Habermas, Jürgen, *Filozofski diskurs postmoderne*. Zagreb: Globus. vii–xxix.
- Bürger, Peter, 1974: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burns, Steven M., 1993: »In stilo Mahleriano«. Quotation and Allusion in the Music of George Crumb. *The American Music Research Journal*. 3. 9–39.
- Cage, John, 1970: *Silence*. Cambridge, Massachusetts, London: The M.I.T. Press.
- Cage, John, 1981: *radovi / tekstovi 1939–1979*. Beograd: radionica SIC.
- Calinescu, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cholopowa, Valentina, 1999: Gerechtigkeit. Alfred Schnittke und die höheren Mächte. *MusikTexte* 78. 29–30.
- Clayton, Jay in drugi 1991: Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. V: *Influence and Intertextuality in Literary History*, (ur. Clayton, Jay). Wisconsin: University of Wisconsin Press. 7–26.
- Clendinning, James Piper, 2002: Postmodern Architecture / Postmodern Music. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 119–140.
- Cook, Deryck, 1989: *The language of music*. Oxford in London: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas, 1987: *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.

- Crawford, Richard, 2005: »USA, Art Music«. *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na naslovu www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005).
- Cvetko, Dragotin, 1982: Postmodernizem? *Sodobnost*. 30/5. 476–478.
- Dahlhaus, Carl in drugi, 1973: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl, 1973: Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ur. Dahlhaus, Carl in drugi). Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig. 37–47.
- Dahlhaus, Carl, 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlhaus, Carl, 1986: *Estetika glasbe*. Prev. A. Rijavec. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Dahlhaus, Carl in Eggebrecht, Hans Heinrich, 1991: *Kaj je glasba?* Prev. A. Rijavec. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Danuser, Hermann, 1984: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Danuser, Hermann, 1985: Giuseppe Sinopoli's *Lou Salomé*: Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne. V: *Oper heute: Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater* (ur. Kolleritsch, Otto). Dunaj: Universal Edition. 154–165.
- Danuser, Hermann, 1990a: Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion. *Bayerische Akademie der Schönen Künste: Jahrbuch* 4. 395–409.
- Danuser, Hermann, 1990b: Zur Kritik der musikalischen Postmoderne. V: *Quo vadis musica?* (ur. Gojowy, Detlef). Kassel: Bärenreiter. 82–91.
- Danuser, Hermann, 1993: Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards. V: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik* (ur. Kolleritsch, Otto). Dunaj: Universal Edition. 142–159.
- Danuser, Hermann, 1997: pod geslom Neue Musik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. VII. Kassel: Bärenreiter. 75–122.
- Debeljak, Aleš, 1989: *Postmoderna sfinga*. Celovec: Wieser.
- Decroupet, Pascal, 1995: Renverser la vapeur ... V: *Pierre Boulez* (ur. Metzger, Heinz-Klaus in drugi). München: edition text + kritik. 112–131.

- Dekleva, Milan, 1994: Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem. *Dnevnik*. 7. februar 1994.
- Dibelius, Ulrich, 1988: *Moderne Musik II. 1965–1985*. München in Mainz: Piper, Schott.
- Dibelius, Ulrich, 1989: Postmoderne in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. CL/. 4–9.
- Dolinar, Darko, 1978: *Pozitivizem v literarni vedi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Dunsby, Jonathan, 1977: ocena dela *Fondements d'une sémiologie de la musique* Jean-Jacquesa Nattieza. *Perspectives of New Music*. 15/2. 226–233.
- Dunsby, Jonathan, 1983: Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*. LXIX/1. 27–43.
- Eberle, Gottfried, 1999: »Die Stimme eines Vorsängers im Chor.« Zu Alfred Schnittkes Violoncellokonzert. *MusikTexte* 78. 49–50.
- Eco, Umberto, 1979: *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto, 1984: *Ime rože*. Prev. S. Fišer. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 1973: Über Begriffliches und Begriffloses Verstehen von Musik. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ur. Dahlhaus, Carl in drugi). Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig. 48–57.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 1975: Musikalisches Denken. *Archiv für Musikwissenschaft*. 32/3. 229.
- Erjavec, Aleš, 1995: *Estetika in kritična teorija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Erjavec, Aleš in Gržinić, Marina, 1991: *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Faltin, Peter, 1972: Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 3/2. 199–215.
- Faltin, Peter, 1973a: Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ur. Dahlhaus, Carl, in drugi). Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig. 58–66.
- Faltin, Peter, 1973b: Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse. *Die Musikforschung*. 26/4. 435–444.

- Faltin, Peter, 1977: Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes. *Archiv für Musikwissenschaft*. 34/1. 1–19.
- Faltin, Peter, 1978a: Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 9/1. 5–33.
- Faltin, Peter, 1978b: Zur Psychologie des ästhetischen Urteils. Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil. *Die Musikforschung*. 31/2. 135–160.
- Faltin, Peter, 1979: *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Faltin, Peter, 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Nauck-Börner, Christa, (ur.). Aachen: Rader Verlag.
- Feller, Ross, 2002: Resistant Strains of Postmodernism: The Music of Helmut Lachenmann and Brian Ferneyhough. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 249–262.
- Floros, Constantin, 1978: György Ligeti. Prinzipielles über sein Schaffen. *Musik und Bildung*. 484–488.
- Frisius, Rudolf, 2006: pod geslom Karlheinz Stockhausen. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 15. Kassel: Bärenreiter. 1469–1512.
- Gačič, Marjeta, 1999: Skladatelj išče človeški glas. *Naši zbori*. 49/1. 3–6.
- Gadamer, Hans-Georg, 2001: *Resnica in metoda*. Prev. T. Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Gottlieb, Jack, 1978: Chichester Psalms. V: *Bernstein conducts Bernstein*. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Gratzer, Wolfgang, 1993: »Postmoderne« überall? V: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik* (ur. Kolleritsch, Otto). Dunaj in Gradec: Universal Edition. 63–86.
- Griffiths, Paul, 1981: *John Cage*. London: Oxford University Press.
- Gruhn, Wilfried (ur.), 1989a: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Gruhn, Wilfried, 1989b: Postmoderne Musik oder Von neuem Wein in alten Schläuchen und der Lampe des Diogenes. V: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (ur. Gruhn, Wilfried). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 5–13.

- Habermas, Jürgen, 1981: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. V: *Kleine politische Schriften I–IV* (ur. Habermas, Jürgen). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 444–464.
- Habermas, Jürgen, 1985: *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen, 1988: *Filozofski diskurs moderne*. Prev. I. Bošnjak. Zagreb: Globus.
- Lewis, Robert Hall, 1964–65: George Crumb: Night Music I. *Perspectives of New Music*. 3/2. 143–151.
- Hassan, Ihab, 1980: *The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, Chicago in London: University of Illinois Press.
- Hassan, Ihab, 1992: *Komadanje Orfeja. Prema postmodernoj književnosti*. Zagreb: Globus.
- Hatten, Robert S., 1994: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, Robert S., 2004: *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heile, Björn, 2002: Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist nad Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 287–299.
- Howard, Luke, 2002: Production vs. Reception in Postmodernism: The Górecki Case. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge.. 195–206.
- Hribar, Tine, 1990: *Sveta igra sveta*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Huyssen, Andreas, 1986a: *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press.
- Huyssen, Andreas, 1986b: Postmoderne – eine amerikanische Internationale. V: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* (ur. Huyssen, Andreas in drugi). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 13–44.
- Ingarden, Roman, 1980: Glasbena umetnina in problem njene istovetnosti. V: *Eseji iz estetike* (Ingarden, Roman). Prev. F. Jerman. Ljubljana: Slovenska matica. 215–356.
- Ingarden, Roman, 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Iwaschkin, Alexander, 1999: »... und wenn es mir den Hals bricht«. Zum Gedenken an Alfred Schinttke. *MusikTexte*. 78. 27–28.

- Jakobson, Roman, 1996: *Lingvistični in drugi spisi*. Prev. D. Bajt, B. Baskar, F. Jerman, Z. Skušek, Z. Škerlj-Jerman. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Jameson, Fredric, 1991: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London in New York: Verso.
- Jameson, Fredric, 1992: *Postmodernizem*. Prev. L. Bogovič, B. Čibej, P. Klepec, K. Žižek, A. Blatnik. Ljubljana: Problemi – Razprave.
- Jauß, Hans Robert, 1992: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jauß, Hans Robert, 1998: *Estetsko izkustvo in litearna hermenevtika*. Prev. T. Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Jencks, Charles, 1985: *Jezik postmoderne arhitekture*. Prev. O. Popović. Vuk Karadžić: Beograd.
- Jiránek, Jaroslav, 1977: Zum gegenwärtigen Stand der semantischen Auffassung der Musik. *Archiv für Musikwissenschaft*. 34/2. 81–102.
- Jiránek, Jaroslav, 1980: Semantische Analyse der Musik. *Archiv für Musikwissenschaft*. 37/3. 187–205.
- Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Karbusicky, Vladimir, 1973: Das 'Verstehen der Musik' in der soziologisch-ästhetischen Empirie. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ur. Faltin, Peter in drugi). Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig. 121–147.
- Karbusicky, Vladimir, 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Karbusicky, Vladimir, 1989: Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen »schlechter Poesie« und dem »Gemachten am Werk«. V: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute* (ur. Kolleritsch, Otto). Dunaj in Gradec: Universal Edition. 9–26.
- Karbusicky, Vladimir, 1990: Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. V: *Sinn und Bedeutung in der Musik* (ur. Karbusicky, Vladimir). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1–36.
- Karbusicky, Vladimir, 1991: Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte. V: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung* (ur. Kolleritsch, Otto). Gradec: Universal Edition. 29–89.
- Keiler, Allan R., 1981: Two Views of Musical Semiotics. V: *The Sign in Music and Literature* (ur. Steiner, Wendy). Austin: University of Texas Press. 138–168.

- Kivy, Peter, 1993: *The Fine Art of Repetition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klemenčič, Ivan, 2000: *Musica noster amor*. Ljubljana: Založba Obzorja, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Klüppelholz, Werner, 2003: Kagel, Mauricio. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 9. Kassel: Bärenreiter. 1356–1369.
- Kneif, Tibor, 1971: Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen »Meinens«. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2/2. 213–229.
- Kneif, Tibor, 1973a: Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ur. Dahlhaus, Carl in drugi). Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig. 148–170.
- Kneif, Tibor, 1973b: Zur Semantik des musikalischen Zitats. *Neue Zeitschrift für Musik*. CXXXIV/1. 3–9.
- Kneif, Tibor, 1974: Some non-communicative Aspects in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 5/1. 51–59.
- Kneif, Tibor, 1990: Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik. V: *Sinn und Bedeutung in der Musik* (ur. Karbusicky, Vladimir). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 134–141.
- Kolleritsch, Otto (ur.), 1993: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik*. Dunaj in Gradec: Universal Edition.
- Kompridis, Nikolai, 1993: Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism. *Perspectives of New Music*. 31/2. 6–23.
- Konold, Wulf, 1993: Peter Ruzicka. V: *Peter Ruzicka, Deutscher Musikrat. Edition zeitgenössische Musik*. Mainz: Wergo.
- Korndorf, Nikolaj, 1994: Gedanken zu Alfred Schnittkes 1. Sinfonie. V: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*. Hamburg. 55–59.
- Kos, Janko, 1988: Uvod v metodologijo literarne vede. *Primerjalna književnost*. 11/1. 1–18.
- Kos, Janko, 1995a: *Na poti v postmoderno* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kos, Janko, 1995b: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko, 2000: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.
- Košir, Manca, 1996: Moški, ženske. O tišini. *Fokus magazin*. 4/2. 22–27.

- Kramer, Jonathan D., 2002: The Nature and Origins of Musical Postmodernism. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 13–26.
- Kramer, Lawrence, 1995: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Krämer, Jörg, 1992: pod geslom George Crumb. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Krellmann, Hanspeter, 1976: Komposition als Moment der Verweigerung. Gespräch mit dem Komponisten Peter Ruzicka. *Musica*. 30/2. 122–127.
- Kričevcov, Nataša, 1990: Music of Postmodernism – restoration of ethos. V: *Subjekt v postmodernizmu*, zv. 2 (ur. Erjavec, Aleš). Ljubljana: Slovensko društvo za estetiko. 125–130.
- Kunej, Marjan, 1994: Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas. *Republika*. 8. februar 1994.
- Kušar, Peter, 1987: Neobetaven uvod. *Dnevnik*. 27. oktober 1987.
- Lash, Scott, 1993: *Sociologija postmodernizma*. Prev. Z. Erbežnik. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Laske, Otto, 1977: Toward a Musicology for the Twentieth Century. *Perspectives of New Music*. 15/2. 220–225.
- Lebič, Lojze, 1994: Glasovi časov IV. *Naši zbori*. 46/3–4. 59–65.
- Lebič, Lojze, 1996: Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca. *Slovenec*. 29. junij 1996.
- Lebič, Lojze, 2000: *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.
- Lee, Joanna C., 2010: Tan Dun. *Grove Music Online*. Kennedy, Michael (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 21. julij 2010).
- Lesle, Lutz, 1992: »Eine Art Gotesdienst«. Die religiöse Semantik in der Musik Sofia Gubaidulinas. *Neue Zeitschrift für Musik*. 153/1. 30–34.
- Lesle, Lutz, 1994: Das Mitschaffen am Turmbau der Gegenwartsmusik – Aus meinen Gesprächen mit Alfred Schnittke. V: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*. Hamburg. 25–30.
- Lidov, David, 1981: Technique and Signification in the Twelve-Tone Method. V: *The Sign in Music and Literature* (ur. Steiner, Wendy). Austin: University of Texas Press. 195–202.
- Lidov, David, 1999: *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press.
- Ligeti, György, 1960: Wandlungen der musikalischen Form. *Die Reihe*. 7. 5–17.

- Lochhead, Judy in drugi (ur.), 2002: *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York in London: Routledge.
- Loparnik, Borut, 1983: Pogovor z Lojzetom Lebičem. *Nova revija*. 19–20. 2079.
- Loparnik, Borut, 1989: Lojze Lebič, Fauvel 1986. Prilozi razumijevanju. *Zvuk*. 1989/4. 59–68.
- Loparnik, Borut, 1990: Bemerkungen zum Postmodernismus in der Musik. V: *Subjekt v postmodernizmu*, zv. 2 (ur. Erjavec, Aleš). Ljubljana: Slovensko društvo za estetiko. 131–136.
- Lucy, Niall, 1997: *Postmodern Literary History: An Introduction*. Oxford in Malden: Blackwell Publishers.
- Lucy, Niall, 2000: *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Oxford in Malden: Blackwell Publishers.
- Lyotard, Jean-François, 2000: Something like: »Communication ... Without Communication«. V: *Postmodern Literary Theory: An Anthology* (ur. Lucy, Niall). Oxford in Malden: Blackwell Publishers. 58–68.
- Lyotard, Jean-François, 2002: *Postmoderno stanje*. Prev. S. Perpar-Grilc. Ljubljana: Analecta.
- Lyotard, Jean-François, 2004: *Postmoderna za začetnike*. Prev. S. Perpar-Grilc. Ljubljana: Analecta.
- Makejewa, Julija in Zypni, Genadi, 1994: »Etwas außerhalb meiner selbst wird durch mich hörbar«. V: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*. Hamburg. 20–24.
- Mauser, Siegfried, 1986: Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie. V: *Zeitphilosophie und Klanggestalt* (ur. Beyer, Hermann in drugi). Mainz: Schott. 9–19.
- Mauser, Siegfried, 1992: pod geslom Wilhelm Killmayer. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Mauser, Siegfried, 1993: Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung. V: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik* (ur. Kolleritsch, Otto). Dunaj: Universal Edition. 14–21.
- Mauser, Siegfried, 2010: Hans-Jürgen von Bose. V: *Grove Music Online*. Kennedy, Michael (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 21. julij 2010).
- McHale, Brian, 1987: *Postmodernist Fiction*. New York in London: Methnen.
- McHale, Brian, 1992: *Constructing postmodernism*. London in New York: Routledge.

- Meyer, Leonard B., 1956: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mihelčič, Tatjana, 1991: Da bi zaživel s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo. *Rast*. 2/1. 44–49.
- Mikec, Klementina, 2010: *Postmodernistične poteze v kompozicijski praksi Alda Kumarja s poudarkom na skladbi Post Art ali Glej, piše ti Wolfgang*. Diplomaska naloga, Ljubljana, rkp.
- Mirka, Danuta, 1996: Some semiotic problems of Krysztof Penderecki's sonoristic style. V: *Musical Semiotics in Growth* (ur. Tarasti, Eero). Imatra in Bloomington: Indiana University Press. 73–81.
- Möller, Tobias in Schäfer, Thomas, 1994: »... eine starke Neigung zum Verstummen«. Versuch über Peter Ruzickas »... der die Gesänge zerschlug«. Stele für Paul Celan. *MusikTexte*. 52. 27–36.
- Monelle, Raymond, 1991: Music and the Peircean Trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 22/1. 99–108.
- Monelle, Raymond, 1992: *Linguistics and Semiotics*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers.
- Monelle, Raymond, 1996: The postmodern project in music theory. V: *Musical Semiotics in Growth* (ur. Tarasti, Eero). Imatra in Bloomington: Indiana University Press. 37–56.
- Monelle, Raymond, 2000: *The Sense of Music*. Princeton in Oxford: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond, 2006: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moody, Ivan, 2005: Alfred Schnittke. V: *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005)
- Morgan, Robert P., 1991: *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Mosch, Ulrich, 2005: pod geslom Wolfgang Rihm, Wolfgang. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 14. Kassel: Bärenreiter. 112–125.
- Motte-Haber, Helga de la, 1987: Die Gegenauflärung der Postmoderne. V: *Musik und Theorie* (ur. Stephan, Rudolf). Mainz: Schott. 31–44.
- Motte-Haber, Helga de la, 1989: Merkmale Postmoderner Musik. V: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (ur. Gruhn, Wilfred). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 53–67.
- Motte-Haber, Helga de la, 1990: *Psihologija glasbe*. Prev. V. Gregorač. Ljubljana: DZS.

- Motte-Haber, Helga de la, 1995: Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment. *Contemporary Music Review*. 12/1. 77–83.
- Motte-Haber, Helga de la, 2001: Neue Musik zwischen 1975 und 2000. V: *Die Musik der Moderne* (ur. Brzoska, Matthias in drugi). Laaber: Laaber Verlag. 374–382.
- Mukařovský, Jan, 1978: *Estetske razprave*. Prev. F. Jerman. Ljubljana: Slovenska matica.
- Muršič, Rajko, 1997: Vase ukrivljena doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes. *Časopis za kritiko znanosti*. 25/185. 11–30.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1975: *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1982: Varèse's »Density 21.5«. A Study in Semiological Analysis. *Music Analysis*. 1/3. 243–340.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1993: *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niemöller, Klaus Wolfgang, in Konold, Wulf (ur.), 1989: *Zwischen den Generationen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Noske, Frits, 1977: *The Signifier and the Signified*. Haag: Martinus Nihhoff.
- O'Loughlin, Niall, 2000: *Novejša glasba v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Oehlschlägel, Reinhard, 1991: Über und für Alfred Schnittke. Die unabänderliche Qualität seiner ganz anderen Postmoderne. V: *Wien modern. Ein internationales Festival mit Musik, Film, Theater, Literatur und bildender Kunst des 20. Jahrhunderts*. Dunaj: Verein »WIEN MODERN«. 91–93.
- Orlov, Henry, 1981: Toward a Semiotics of Music. V: *The Sign in Music and Literature* (ur. Steiner, Wendy). Austin: University of Texas Press. 131–137.
- Paja-Stach, Jadwiga, 2004: pod geslom Witold Lutosławski. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11. Kassel: Bärenreiter. 655–661.
- Pasler, Jann, 1993: Postmodernism, narrativity, and the art of memory. *Contemporary Music Review*. 7. 3–32.
- Pasler, Jann, 2005: Postmodernism. V: *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005).

- Petersen, Peter, 1992: pod geslom Witold Lutosławski. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Piza, Antoni, 1991: ocena dela *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* Jean-Jacquesa Nattieza. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 22/1. 111–113.
- Pompe, Gregor, 2001: Boulezova racionalna serialna organizacija in Cageovo naključje – enakost različnega. *Muzikološki zbornik*. 37. 67–91.
- Pompe, Gregor, 2002a: *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*. Magistrsko delo, Ljubljana, rkp.
- Pompe, Gregor, 2002b: Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve. *Muzikološki zbornik*. 38 (2002). 31–42.
- Potter, Keith, 2010: Minimalism. V: *Grove Music Online*, Kennedy, Michael (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 21. julij 2005).
- Ramović, Amila, 2001: Postmodernizam u muzici. Pokušaj definiranja jednog nerazjašnjenog pojma. *Muzika: Časopis za muzičku kulturu*. 5/2. 23–30.
- Ratner, Leonard G., 1980: *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Redepenning, Dorothea, 1999: »Eine zerbrochene Spieluhr.« Zur Funktion des Banalen in Alfred Schnittkes Schaffen. *MusikTexte*. 78. 42–48.
- Redepenning, Dorothea, 2002: pod geslom Sofija Gubajdulina. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8. Kassel: Bärenreiter. 165–170.
- Rijavec, Andrej, 1990: The Individual as Composer's Past and Present. V: *Subjekt v postmodernizmu*, zv. 2 (ur. Erjavec, Aleš). Ljubljana: Slovensko društvo za estetiko. 180–185.
- Saussure, Ferdinand de, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Prev. B. M. Turk. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Schäfer, Thomas, 1994a: Musik über Musik. *Musica*. 48/6. 324–329.
- Schäfer, Thomas, 1994b: ... über ein Verschwinden – »Musik über Musik«. Peter Ruzickas 3. Streichquartett im Kontext. *Musiktheorie*. 9/3. 227–244.
- Schäfer, Thomas, 1995: Antimoderne oder Avantgarde-konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 26/2. 211–238.
- Schäfer, Thomas, 1997: »Verschwiegene Lieder« – ein instrumentales »Requiem« für Paul Celan. *Die Musikforschung*. 50/3. 295–318.
- Schick, Hartmut, 2002: Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne. Zum 3. Streichquartett von Alfred Schnittke. *Archiv für Musikwissenschaft*. 59/4. 245–266.

- Schmidt, Dörte, 2005: pod geslom Peter Ruzicka. V: *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005).
- Schneider, Reinhard, 1980: *Semiotik der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schnell, Ralf, 1992: »Nullpunkt«, Umbruch oder Kontinuität. V: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler. 435–448.
- Schnittke, Alfred, 1989: Polystilistische Tendenzen in der zeitgenössischen Musik. *MusikTexte*. 30. 29.
- Schnittke, Alfred, 1994: Sinfonie Nr. 3. V: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*. Hamburg. 86–89.
- Schönberg, Arnold, 2004: Odnos do teksta. Prev. G. Pompe. *Literatura*. 16/151–152. 39–43.
- Schulz, Reinhard, 1992: pod geslom Krzysztof Penderecki. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Scruton, Roger, 1997: *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Senčar, Eva, 1999: V resni glasbi ni dobrih naivcev. Pogovor s skladateljem Markom Mihevcem. *Delo*. 16. januar 1999.
- Sommer, Uwe, 1992: pod geslom Peter Ruzicka. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Sonntag, Brunhilde, 1977: *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Sparrer Walter-Wolfgang, 1992: pod geslom Alfred Schnittke. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Stefanija, Leon, 1999: *Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi*. Disertacija, Ljubljana, rkp.
- Stefanija, Leon, 2001a: Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja. *Muzikološki zbornik*. 37. 113–127.
- Stefanija, Leon, 2001b: *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*. Ljubljana: Študentska založba.
- Stefanija, Leon, 2004: Totalitarnost režima in glasba. V: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn* (ur. Cigoj Krstulović in drugi). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 135–146.
- Steintz, Richard, 2005: George Crumb. V: *Grove Music Online*, Macy, Laura (ur.). Dostopno na www.grovemusic.com (citirano 26. junij 2005).
- Stephan, Rudolf, 1969: Das Neue der Neuen Musik. V: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik* (ur. Reinecke, Hans Peter). Mainz: B.Schott's Söhne. 47–64.

- Strehovec, Janez, 1999: Teorija posebnih učinkov. V: Baudrillard, Jean, *Simulaker in simulacija*. Ljubljana: Študentska založba. 355–389.
- Strobl, Frank, 1994: Alfred Schnittke als Filmkomponist. V: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*. Hamburg. 31–37.
- Šegula, Vida, 1983: Glasba je tudi dejanje ljubezni. Pogovor Naših razgledov. *Naši razgledi*. 32/4. 99.
- Šuvaković, Miško, 1999: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd: Srbska akademija nauka i umetnosti.
- Švrljuga, Barbara, 2005: *Simfonija v E-duru Hansa Rotta in intertekstualnost*. Diplomaska naloga, Ljubljana, rkp.
- Tarasti, Eero, 1979: *Myth and Music*. Haag, Pariz in New York: Mouton Publishers.
- Tarasti, Eero, 1994: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero, 1996: Music history revisited (by a semiotician). V: *Musical Semiotics in Growth* (ur. Tarasti, Eero). Imatra in Bloomington: Indiana University Press. 5–36.
- Tarasti, Eero, 2000: *Existential Semiotics*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero, 2002: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin in New York: Mouton de Gruyter.
- Taylor, Timothy D., 2002: Music and Musical Practices in Postmodernity. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 93–118.
- Thomas, Adrian, 2002: pod geslom Henryk Mikołaj Górecki. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 7. Kassel: Bärenreiter. 1357–1360.
- Tillman, Joakim, 2002: Postmodernism and Art Music in the German Debate. V: *Postmodern Music / Postmodern Thought* (ur. Lochhead, Judy in drugi). New York in London: Routledge. 75–91.
- Troschke, Michael von, 1987: pod geslom Expressionismus. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Učakar, Bogdan, 1987: Eufonija Marijana Gabrijelčiča. *Delo*. 30. oktober 1987.
- Utz, Christian, 2002: pod geslom Tan Dun. *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Vattimo, Gianni, 1997: *Konec moderne*. Prev. S. Kutoš. Ljubljana: Literatura.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, 2003: *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Virk, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.
- Virk, Tomo, 1994: *Bela dama v labirintu*. Ljubljana: Literatura.
- Virk, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Virk, Tomo, 2000: *Strah pred navonostjo. Poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literatura.
- Vogt, Hans, 1972: *Neue Musik*. Stuttgart: Reclam.
- Voss, Egon, 1976: Sinfonien als Bekenntnisse zur Humanität. Zur Sinfonik Karl Amadeus Hartmanns. *Melos*. 2/2. 91–93.
- Wagner, Aleksandra, 1990: Pogovor dneva. Lojze Lebič: Fauvel '86. *Glasbena mladina*. 20/2–3. 2–3.
- Wagner, Christoph, 1999: Fernrohr der Geschichte. Ein Gespräch mit dem amerikanischen Komponisten George Crumb. *Neue Zeitschrift für Musik*. 160/6. 46–48.
- Weber, Horst, 1989: George Crumb: Amplified Piano – Amplified Tradition zur Kritik »postmodernen« Komponierens. V: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (ur. Gruhn, Wilfried). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 197–210.
- Welsch, Wolfgang, 1991: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH.
- Welsch, Wolfgang, 1998: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- Wicke, Peter, 2007: pod geslom Frank Zappa. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 17. Kassel: Bärenreiter. 1341–1342.
- Wieschollek, Dirk, 2006: pod geslom György Ligety. V: *Komponisten der Gegenwart*. München: edition text + kritik.
- Zima, Peter V., 1997: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen in Basel: A. Francke Verlag.
- Williams, Alastair, 1999: Adorno and the Semantics of Modernism. *Perspectives of New Music*. 37/2. 29–50.
- Zimmermann, Bernd Alois, 1074: *Intervall und Zeit*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Zuckermandl, Victor, 1956: *Sound and Symbol. Music and the External World*. New York: Pantheon Books.
- Zuckermandl, Victor, 1959: *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Imensko kazalo

A

Adams, John 52, 124, 132
Adorno, Theodor W. 39, 62, 141, 168
Agawu, Victor Kofi 59–61, 66–68, 75,
79–80, 82–84, 95, 97, 99, 117, 192,
239, 241
Ajdič, Alojz 155, 162
Ajshil 126
Allanbrook, Wye Jamison 66
Andriessen, Louis 52, 132, 151
Arnič, Blaž 152

B

Babbitt, Milton 126
Bach, Johann Sebastian 125, 131,
133, 137, 147, 168, 179–181, 184,
191–192, 197, 199, 212
Bahr, Hermann 12
Bahtin, Mihail 114
Baker, Kenneth 134
Barbo, Matjaž 152, 158–161
Barth, John 32–33
Barthes, Roland 33
Bartók, Béla 136, 152, 156, 158
Bataille, Georges 38
Baudrillard, Jean 24–26
Bauman, Zygmunt 31
Beach, Amy 136
Beckett, Samuel 130
Beethoven, Ludwig van 117, 123, 126,
147, 185, 197
Bell, Daniel 23–24, 169
Benjamin, Walter 24–25, 115
Benn, Gottfried 38
Berg, Alban 125, 179, 186, 192, 197, 201

Bergamo, Marija 63
Bergson, Henri-Louis 125
Berio, Luciano 46, 130–131, 150–151,
163, 236
Berlioz, Hector 175
Bernstein, Leonard 123, 125–128, 135,
150–151
Bevc, Cvetka 159–160
Blacher, Boris 138
Blaukopf, Kurt 146
Blume, Friedrich 67
Bohnekamp, Elgin 145
Borges, Jorge Luis 121
Borio, Gianmario 130
Bose, Hans-Jürgen von 110–111, 124,
139, 149–150
Botstein, Leon 103
Boulez, Pierre 46, 107, 126, 137, 153, 163
Božič, Darijan 152, 162
Brahms, Johannes 123, 129, 137, 185
Bruckner, Anton 40, 122–123, 185, 197
Bürger, Peter 37, 41
Burns, Steven M. 230
Burroughs, William S. 37

C

Cage, John 30, 36–37, 41, 46, 49, 76,
124, 126, 128, 131–132, 137, 150,
153, 163, 168
Calinescu, Matei 11, 27, 116
Camus, Albert 126
Carroll, Lewis 135
Carter, Elliott 126
Chadwick, George Whitefield 136
Chamberlain, Neville 126
Chapman, John Watkins 8
Cholopowa, Valentina 145

Cipci, Kruno 152
Clayton, Jay 33
Clendinning, James Piper 53–56, 124
Coker, Wilson 78
Comte, Auguste 11
Cook, Nicholas 48
Copland, Aaron 135
Corigliano, John 135, 150–151
Crawford, Richard 136
Crumb, George 16, 52, 110, 124,
137–138, 150–151, 158, 167–169,
172, 174–175, 177, 221, 229–230,
237, 240, 242
Cvetko, Dragotin 45–46
Czernowin, Chaya 124

D

Dahlhaus, Carl 12, 62, 96, 98, 101, 234
Dallapiccola, Luigi 130, 135
Danuser, Hermann 5, 7, 11–12, 14, 16,
36, 41–45, 49–51, 55, 110–111, 115,
124, 132, 167, 240, 242
Debeljak, Aleš 11, 23, 32, 34–35, 38, 115
Debussy, Claude 105, 138
Decroupet, Pascal 107
Dekleva, Milan 110, 159, 161
Deleuze, Gilles 27, 33
Derrida, Jacques 26, 38
Descartes, René 11
Dessau, Paul 179, 181
Dibelius, Ulrich 40, 42, 55, 132
Diderot, Denis 36
Dolinar, Darko 90
Dubček, Aleksander 126
Duchamp, Marcel 37
Dvořák, Antonín 123

E

Eberle, Gottfried 146
Eco, Umberto 13, 51, 74, 130
Eggebrecht, Hans Heinrich 97
Eisler, Hans 179
Erjavec, Aleš 14, 26

F

Faltin, Peter 60–64, 71–73, 82, 86,
90–91, 239, 241
Farwell, Arthur 136
Feller, Ross 10, 17
Fiedler, Leslie 9–10, 32, 50, 115
Fittsu, D. 9
Foster, Hal 17, 19, 21, 44
Foucault, Michel 27, 38
Frančiček Asiški 211–212
Frege, Gottlob 81
Frisius, Rudolf 128
Fry, William 138

G

Gabrijelčič, Marijan 162
Gačča, Marjeta 160–161
Gadamer, Hans-Georg 31
Galeazzi, Francesco 67
Gallus, Jakob 161
Gehlen, Arnold 27–28
Gilson, Etienne 78
Glass, Philip 52, 124, 132, 151–152
Globokar, Vinko 46, 162
Goebbels, Joseph 126
Goeyvaerts, Karel 153
Golob, Jani 155, 163–164, 166
Gorbačov, Mihail 144
Górecki, Henryk Mikołaj 133, 151
Gottlieb, Jack 127

Gottschalk, Louis Moreau 136
Granger, Gilles-Gaston 87–88
Gregorc, Janez 155, 162, 166
Greimas, Julien 70, 180
Griffiths, Paul 137
Grisey, Gérard 124
Gruhn, Wilfried 14
Gržinić, Marina 26
Guattari, Félix 27, 33
Gubajdulina, Sofija 150–151

H

Habermas, Jürgen 23, 34–35, 37–38,
40, 44, 47, 50–52, 235
Händel, Goerg Friedrich 181, 184, 197
Hanslick, Eduard 78, 161
Hartmann, Karl Amadeus 187, 197
Hassan, Ihab 18, 30, 32, 36–37, 52, 115
Hatten, Robert S. 6, 67, 69, 99, 116,
239, 241
Haydn, Joseph 67, 84, 143, 181, 184,
197, 222, 224
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 38,
81, 96
Heidegger, Martin 38–39
Heile, Björn 14
Heinrich, A. P. 136
Heisenberg, Werner 37
Henze, Hans Werner 40, 141, 179, 187,
192–193, 197
Higgins, Dick 113
Hindemith, Paul 136, 152, 158
Hitler, Adolf 126
Honegger, Arthur 68, 89
Hopkinson, Francis 136
Howard, Luke 45
Howe, Irving 9

Hribar, Tine 18, 25
Hurel, Philippe 124
Husserl, Edmund 125
Hutcheon, Linda 33
Huysen, Andreas 35, 37, 40, 57

I

Isaac, Heinrich 146
Ives, Charles 43, 121–123, 134, 146, 160
Iwashkin, Alexander 144

J

Jakobson, Roman 66, 78, 80, 90–92, 113
Jameson, Ferderic 18–19, 21, 23–24,
26–27, 29, 38, 115, 119, 121
Jarrel, Randall 9
Jauß, Hans Robert 74
Jencks, Charles 10, 14, 31–32, 50, 52,
109, 115
Jezovšek, Janko 163
Jež, Jakob 152, 154, 156–157, 161, 164
Jež-Brezavšček, Brina 155
Jonas, Hans 38
Joyce, James 119, 126, 130, 135

K

Kafka, Franz 144
Kagel, Mauricio 46, 131, 150–151, 236
Kančeli, Gija 133
Karbusicky, Vladimir 59, 61–63, 65,
72–73, 77, 81–82, 84–85, 88–89, 94,
96–97, 117, 239, 241
Killmayer, Wilhelm 52, 139, 150
King, Martin Luther 124
Kirnberger, Johann Philipp 66
Klemenčič, Ivan 47–48, 154, 157, 164
Klotz, Heinrich 109

Klüppelholz, Werner 131
Kneif, Tibor 61–62, 72, 75–77, 82–83,
87, 92, 103–104, 119, 239, 241
Koch, Heinrich Christoph 66–67
Kogoj, Marij 152
Kompridis, Nikolai 11, 109–110
Konold, Wulf 15, 125, 143, 240, 242
Korndorf, Nikolaj 145–146
Korngold, Erich Wolfgang 136
Kos, Božidar 162
Kos, Janko 8–12, 14, 19, 23, 25, 30, 33,
47, 119, 121, 159
Košir, Manca 160
Kozina, Marjan 152
Kramer, Jonathan D. 16, 18, 45, 53, 56,
123–124
Krämer, Jörg 137, 177
Kramer, Lawrence 123
Krellmann, Hanspeter 140–141
Kremer, Gidon 144
Kretzschmar, Hermann 234
Kričevcov, Nataša 46
Kristeva, Julija 33
Kumar, Aldo 155–156, 163, 166
Kunej, Marjan 159–160
Kupkovič, Ladislav 52
Kušar, Peter 163

L

Lajovic, Aleksander 154
Langer, Susanne Katherina 61
Lash, Scott 17, 19, 21, 29, 38
Lazar, Milko 164
Lebič, Lojze 5, 46–48, 110, 152, 154–
161, 164, 211–212, 214, 221, 224,
226, 228–230, 236, 238, 240, 242

Lee, Joanna 136
Leibowitz, René 125
Lesle, Lutz 145, 147, 180
Levin, Harry 9
Lévi-Strauss, Claude 130
Lewis, Robert Hall 135, 138
Lidov, David 78, 86, 99
Ligeti, György 46, 108, 124, 126, 129,
131, 140, 145, 150–151, 167
Liszt, Franz 101, 175
Locke, John 78
Loparnik, Borut 46–47, 159–160
Lovec, Vladimir 154
Lucy, Niall 7, 27, 36
Lutoslawski, Witold 46, 124, 128, 131,
150–151, 153–154
Lyotard, Jean-François 23–24, 26, 28,
30–31, 34–39, 44, 46–47, 50, 52,
115, 235

M

MacDowell, Edward 136
Maderna, Bruno 130
Mahler, Gustav 12–13, 16, 40, 43, 106,
119, 121–123, 130–132, 135, 137,
142–144, 146, 168, 181, 186, 192,
195–197, 212, 230–231
Majakovski, Vladimir Vladimirovič 126
Majcen, Igor 163
Makejewa, Julija 146
Mandel, Ernest 24
Mao Ce Tung 126
Marx, Adolf Bernhard 234
Marx, Karl 11
Masur, Kurt 178
Matičič, Janez 162
Mattheson, Johann 67, 96

Mauser, Siegfried 51–52, 55, 115,
124–125, 139
McHale, Brian 7, 33, 113–114, 188
Messiaen, Olivier 107
Meyer, Leonard B. 62, 78
Mihelčič, Pavel 154, 162
Mihelčič, Tatjana 160
Mihevc, Marko 16, 48, 154–156, 164,
166
Mikec, Klementina 163
Milhaud, Darius 136
Molino, Jean 88, 90
Monelle, Raymond 60–61, 65, 68–75,
77–78, 82, 89–90, 96–98, 239, 241
Monteverdi, Claudio 130
Moody, Ivan 144
Morawski, Stefan 61
Morgan, Robert P. 136
Moriss, Charles W. 61, 89
Mosch, Ulrich 140
Motte-Haber, Helga de la 5, 8, 10,
40–42, 45, 50–51, 55, 110, 123–124,
132, 240, 242
Mozart, Wolfgang Amadeus 66–67, 77,
84–85, 128, 161, 179, 181–182, 185,
188–189, 192–193, 195–199
Mukařovský, Jan 61, 65, 72, 74
Muršič, Rajko 18, 26

N

Nagy, Imre 126
Nancarrow, Conlon 129
Nattiez, Jean-Jacques 59–61, 77–78, 82,
90–93, 95–96, 99, 137, 239, 241
Niemöller, Klaus Wolfgang 125
Nietzsche, Friedrich 8, 11–12, 35,
38–39, 42

Noller, Joachim 130–131
Nono, Luigi 46, 145
Nyman, Michael 52, 132

O

Oehlschlägel, Reinhard 144
O’Loughlin, Niall 154–157
Oníz, Federico de 9
Orff, Carl 187, 197, 201
Orlando di Lasso 147–148
Osterc, Slavko 152
Oswald von Wolkenstein 157

P

Pachnicke, Bernard 178
Paine, John Knowles 136
Paja-Stach, Jadwiga 128
Pannwitz, Rudolf 8
Papandreou, Georgios 126
Parker, Horatio 136
Pärt, Arvo 52, 124, 133, 151
Pasler, Jann 5, 17, 44–45, 52–53, 111,
115, 124, 132, 228, 240, 242
Penderecki, Krzysztof 46, 130, 151–151
Petersen, Peter 129
Petrić, Ivo 152, 162
Pettersson, Allan 143
Pfitzner, Hans 186
Pierce, Charles Sanders 87–88
Pompe, Gregor 45, 107, 137, 160, 211,
215, 224, 226, 228, 230
Potter, Keith 133–134
Pound, Ezra 126
Puccini, Giacomo 131
Pugačeva, Ala 145

R

Rahmaninov, Sergej 175
Ramovš, Primož 162
Ratner, Leonrad G. 66–68, 75, 82–84,
99
Redepenning, Dorothea 143, 146, 196
Reger, Max 51
Reich, Steve 52, 132, 148, 151
Reinecke, Hans-Peter 98
Réti, Rudolph 234
Riemann, Hugo 234
Rihm, Wolfgang 16, 40, 49, 52, 124,
139–140, 143, 150–151
Rijavec, Andrej 46
Riley, Terry 132, 151
Rochberg, George 16, 43, 56, 124, 135,
150–151
Rojko, Uroš 155–156, 163
Rosen, Charles 67
Rothstein, Eric 33
Rott, Hans 122
Rousseau, Jean-Jacques 96
Russell, Bertrand 72
Ruwet, Nicolas 77
Ruzicka, Peter 138, 140–143, 150–151,
167, 201, 208, 230, 236, 240, 242

S

Salomé, Lou 42
Satie, Eric 137
Saussure, Ferdinand de 59–60, 64–65,
67, 69–71, 87, 234
Schäfer, Thomas 14–15, 54–55,
141–142, 208
Schenker, Heinrich 66, 80, 234
Schering, Arnold 234
Schick, Hartmut 147–148

Schiller, Friedrich 128
Schilt C. 38
Schneider, Reinhard 61–62, 74, 239,
241
Schnell, Ralf 46
Schnittke, Alfred 52, 118, 124, 140,
143–148, 150–151, 158, 167–168,
178–183, 188, 193–195, 197, 199–
200, 224, 230, 236–237, 240, 242
Schönberg, Arnold 36, 52, 105–107,
136–137, 152, 170, 179, 186, 197,
201
Schubert, Franz 69, 128, 131, 173–176,
178, 185, 197, 237
Schulz, Reinhard 130
Schuman, William 126
Schumann, Robert 143, 185, 197, 234
Schwitters, Kurt 126
Senčar, Eva 48
Shapiro, Michael 116
Sinopoli, Giuseppe 16, 42
Skrjabin, Aleksander 105
Skušek, Zoja 91
Smetana, Bedřich 117–118
Snoj, Jurij 6
Sommer, Uwe 141, 230
Sommervell, David Churchill 9
Sonntag, Brunhilde 170
Spaemann, Robert 38
Sparrer, Walter Wolfgang 144, 146
Srebotnjak, Alojz 48, 152, 154, 156,
162, 164, 166
Stefanija, Leon 5, 47–48, 110, 152, 154,
156, 162, 164, 212, 220
Steintz, Richard 138
Stephan, Rudolf 103
Stibilj, Milan 152, 162

- Stockhausen, Karlheinz 43, 46, 77, 124, 128, 131, 134, 145, 150, 153, 163, 179, 187, 198
- Stojanova, Ivanka 131
- Strauss, Leo 38
- Strauss, Richard 12–13, 16, 40, 48, 164, 186, 197
- Stravinski, Igor 107, 130, 134, 136, 152, 158
- Strehovec, Janez 25
- Strmčnik, Maks 155, 163
- Strobl, Frank 145
- Svete, Tomaž 155
- Š**
- Ščedrin, Rodion 124
- Šegula, Vida 47, 159
- Škerjanc, Lucijan Marija 152
- Šostakovič, Dmitrij 145, 147
- Štuhec, Igor 152, 161
- Šturm, Fran 152
- Šuvakovič, Miško 19
- Švrljuga, Barbara 122
- T**
- Tallis, Thomas 201–202, 206, 208–210, 230, 238
- Tan Dun 135–136, 150–151
- Tarasti, Eero 82, 95, 97, 99–100, 103–104, 109, 237, 239, 241
- Taverner, John 133
- Taylor, Timothy D. 19–20
- Teilhard de Chardin, Pierre 211–212
- Thomas, Adrian 133
- Tillman, Joakim 15, 43, 51
- Toynbee, Arnold 9, 19, 159
- Tredici, David del 52, 124, 135, 148, 150–151, 157
- Trojahn, Manfred 49, 124, 139, 150
- Troschke, Michael von 105
- Türk, Daniel Gottlob 66
- U**
- Učakar, Bogdan 163
- Ustvoljskaja, Galina 145
- Utz, Christian 135
- V**
- Valéry, Paul 90, 130
- Vattimo, Gianni 8, 11, 16–17, 28, 38–39
- Veselinović-Horman, Mirjana 5, 7, 20, 53, 110, 124, 275, 240, 242
- Virilio, Paul 27
- Virk, Tomo 8, 10, 14, 19, 25–27, 31, 33, 36–38, 230
- Voss, Egon 119
- Vremšak, Samo 154–156
- Vrhunc, Larisa 163
- W**
- Wagner, Aleksandra 161
- Wagner, Christoph 138
- Wagner, Richard 68–70, 75–76, 123, 126, 128, 137, 181, 185, 197, 201, 234
- Warhol, Andy 37
- Weber, Horst 110
- Weber, Max 23
- Webern, Anton 137–138, 146–148, 179, 186, 191–193, 197
- Weill, Kurt 136, 179, 181

Welsch, Wolfgang 8, 11, 14–15, 17, 19,
23, 26–27, 30–31, 33, 35, 38, 42, 52,
109

Wieschollek, Dirk 129

Wittgenstein, Ludwig 26, 38, 72, 126

X

Xenakis, Iannis 126, 153, 160, 163

Y

Young, La Monte 132

Z

Zappa, Frank 134, 150

Zemlinsky, Aleksander 136

Zima, Peter V. 11, 18, 23, 25, 27, 31

Zimmermann, Bernd Alois 124–128,
132, 150–151, 179–181, 187, 197,
201

Zorn, John 124, 134, 150

Zypni, Genadi 146