

UDK 81'373.46:781

Rudolf Flotzinger  
GrazMUZIKOLOŠKA TERMINOLOGIJA - VPRAŠANJE  
MODE?

Danes sodi k samoumevnim osnovam neke znanosti, da pripisujejo poseben pomen strokovni terminologiji. Za muzikologijo lahko to trdimo po vsej pravici najkasneje od iniciative Willibalda Gurlitta okrog leta 1950,<sup>1</sup> ki so privedle do Priročnega slovarja glasbene terminologije (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*).<sup>2</sup> V teku znanega gibanja leta 1968 pa je bilo to vprašanje vsekakor začasno v nevarnosti, da z njim opravijo kot zgolj z modo ali diskusijskim trikom, posebno ker se zdi, da se to ni zgodilo prvič. Zato naj izhajamo povsem tradicionalno iz naslova, še prej pa posežemo nazaj: govorili bomo najprej o muzikologiji in terminologiji, temu pa naj slede nekateri konkretni primeri in končno opombe k problemu vrednotenja, ki tiči v besedi moda.

### I. K muzikologiji

Nesporno je lahko, da imajo bistvene korenine moderne muzikologije svoj izvor na nemško govorečem ozemlju (vsaj, kar zadeva njeno novo etabliranje kot znanstvene discipline v preteklem stoletju). Od zunaj, to je iz tujine bi lahko le-to celo videli kot enoto. Vendar ni nikakor šovinizem ali dlakocepstvo, če danes razlikujemo med nemškimi in avstrijskimi začetki in končno ne prezremo tudi švicarskih (ki so bili - prek Ernsta Kurtha - nedvomno večji del tudi avstrijska sadika). Sicer pa je že vprašanje, kaj nam velja kot začetek: znanstveno predavanje (Nikolaus Forkel od 1772 na stari častitljivi nemški univerzi v Göttingenu), promocija (Forkel 1787 honoris causa), habilitacija (Carl Breidenstein 1824, že nekaj leta po ustanovitvi univerze v Bonnu), da ne govorimo o profesurah (Hanslick na Dunaju 1861) ter ustanovitvah seminarjev in institutov (Praga 1869, Dunaj 1870, Berlin ?). Avstrijske univerze so se vzporedile z nemškimi vsaj že s prvo habilitacijo v Avstriji, namreč habilitacijo Eduarda Hanslicka na Dunaju leta 1856 (na podlagi dve leti poprej izšle knjige *Vom musikalisch Schönen* in sicer "za zgodovino in estetiko glasbe"), s pozivom Guida Adlerja leta 1885 za izrednega profesorja na nemško univerzo v Pragi, z zbornikom *Vierteljahrschrift für*

1 Willibald Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, letnik 1950, št. 7.

2 Prim. Hans Heinrich Eggebrecht, Vorwort, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden 1971).

*Musikwissenschaft*, ki ga je osnoval on skupaj s Friedrichom Chrysandrom (Bergedorf) in Philippom Spitto (Berlin) še isto leto ter predvsem z Adlerjevo sistematiko muzikologije,<sup>3</sup> objavljeno v 1. zvezku navedenega zbornika. Avstrijske niti (v takratnem pomenu besede) so se stikale na Dunaju, Adlerjev koncept je razumeti kot tipično avstrijski in Vierteljahrschrift je ostal edino sodelovanje med tedanjo nemško državo in avstroogrsko monarhijo v zadevah raziskovanja glasbe. Spomeniške izdaje pa so se razcepile: od 1892 je izdajal Spitta v Leipzigu Denkmäler deutscher Tonkunst in od 1894 Guido Adler na Dunaju Denkmäler der Tonkunst in Österreich.<sup>4</sup> Pri tem je navezoval nemški podvig na Chrysandrove Denkmäler der Tonkunst (1869-71), avstrijski pa vsaj idejno na dva bistveno starejša dunajska, ki sta že napredovala do prvih vbojnih plošč, a sta v zadnjem trenutku propadla: prvi podvig, pri katerem je sodeloval sicer tudi Forkel, je začel Joseph Sonnleithner; pri drugem je, prav tako v 50-tih letih, skušal nadaljevati August Wilhelm Ambros načrte svojega strica Raphaela Georga Kiesewetterja. Da je bil tako v Nemčiji kot tudi v Avstriji za tem splošen historični interes, je na dlani. Razlika je bila v tem, da je ta interes rasel na nemških univerzah iz dejavnosti univerzitetnih glasbenih direktorjev (v določenem smislu po teoretični obogatitvi in dvigu na znanstveno raven; Forkel, Breidenstein), konkretni avstrijski začetki pa so bili v estetiki (Hanslick, Ambros, Hausegger). S tem pa se ujema ne le to, da so bili v Nemčiji med prvimi muzikologi predvsem filologi (Chrysanter, Spitta), a v Avstriji promovirani juristi (uradniki: Kiesewetter, Hanslick, Ambros, Adler). Tako se torej izkaže, da je premalo natančno, če govorimo o nemško govoreči muzikologiji kot o nemški. Treba je tudi videti, da gre v 19. stoletju v enem primeru za biografijo o glasbenikih in tehniko edicij, torej prej za filološke začetke (Chrysandrov Händel od 1858 dalje, Spittov Schumann 1862 in Bach od 1873 naprej), v drugem pa za glasbeno historične interese v bolj širokem in pravem smislu: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* Raphaela Georga Kiesewetterja (prvič izšla 1834 vsekakor v Leipzigu) in imponantna *Geschichte der Musik* v petih zvezkih njegovega nečaka Augusta Wilhelma Ambrosa (izhajala od 1862 v Breslauu). Takšnih začetkov v Italiji (Giovanni Battista Martini, Storia della musica, 1757-81) in Angliji (Charles Burney, A general history of music 1776-89) se je sicer oprijel v Nemčiji Johann Nikolaus Forkel (Allgemeine Geschichte der Musik, 2 zvezka, Leipzig 1788, 1801),<sup>5</sup> vendar ni on imel sprva nikakršnih nadaljevalcev. Končno naj opozorilo glede estetike na eni strani prepreči stari predsodek, da nagibajo Avstrijci manj k razmišljanju kot Nemci;<sup>6</sup> po drugi strani pa vodi k nadaljnji, doslej premalo upoštevani razliki: nemška glasbena estetika izhaja iz filozofije (Kant, Hegel) in vsekakor literature (Hoffmann, Tieck), avstrijska pa je močnejše zakoreninjena v sami glasbi (kar lahko sopogojuje določene filozofske šibkosti).

3 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, v: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I (1885) str. 1-20.

4 Pred slednjimi so bili leta 1893 takimenovani "cesarski zvezki" (Kaiserbände), "Leitende Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmäler der Tonkunst in Österreich" se je konstituirala prav tako leta 1893. Prim. Erich Schenk, Drei Jubiläen der österreichischen Musikwissenschaft, v: *Österreichische Musikzeitung* 14 (1969), str. 3-8.

5 Zahtevno v tej smeri je postavil tudi Ernst Ludwig Gerber, Gedanken über das Studium der Geschichte der Musik in Deutschland, v: *Musikalische Realzeitung*, izdajal Bossler (Speyer 1789), stolpci 186-190, 193-196, 209-211, 227-229, 235-236.

6 Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972) str. 173. Ovreči to trditev, ki ni brez prevzetnosti, bi ne bilo tako zelo težko, vendar bi tu to predaleč vodilo.

## II. K terminologiji

Kot znano opredeljujejo neko znanstveno disciplino vsaj trije momenti: 1) objekt (glasba), ki se ga da točno opisati, 2) posebne metode (ki so večji del le adaptirane od drugih disciplin, edina res samostojna je glasbena analiza) in 3) strokovna terminologija. (Jaz osebno bi k temu hotel dodati še 4) ustrezno obliko prikaza.) Terminologiji pripada nedvomno največji pomen. Kot je razumljivo izhaja v našem primeru deloma iz objekta (različnih vrst glasbe, tj. iz govornice glasbenika), deloma pa prihaja spet iz drugih disciplin (ne nazadnje zaradi izposojenih metod: historična, sociološka, psihološka itn.).

Važno bi bilo gotovo, da so pojmi precizni, kar le mogoče splošno razumljivi in zadostni. Ravno glede tega pa v muzikologiji ni preveč dobro. To se da dobro pokazati na primeru besede "večglasje":<sup>7</sup> Ta je vse prej kot enoznačna, celo naravnost ločuje glasbene zgodovinarje od etnomuzikologov in sistematikov, ki jo vsakič prav različno razumejo in rabijo. Primerjajmo članek "Polifonija" v stvarnem delu Riemannovega leksikona, kjer Hans Heinrich Eggebrecht piše: "Kratkomalo čisto nepremišljeno rabljeni pojem "večglasje" je vendarle - tudi, če se zdi, da ni na voljo druge besede - pogosto problematičen kot oznaka izvenevropskega ali ahraičnega oblikovanja zvoka, ki zdaleč ne izhaja iz predstave sočasnosti več glasov (gl. heterofonija)".<sup>8</sup> Tu najdemo vso dilemo na najožjem prostoru: *polifonija* (grško *poly* = mnogo, več, *phonein* = zveneti, torej dobesedno *večzvočje*, *večzvočnost*) ne more biti ustrezno idetnična z *večglasjem* (kjer je pomembno to, da gre za več glasov, torej ne za en zvok); zvok ali *večzvočnost* pa igra v arhaični - samoumevno tudi evropski glasbi izrecno pomembno vlogo; *heterofonija* (grško *heteros* = drugače/različno, *phonein* = zveneti, torej drugače zveneti, odklanjati se od enoglasja ali sicer nekega pravila). K temu se pridružuje še vprašanje izvora in običajne rabe pri etnomuzikologih kakor tudi vprašanje umetniškega, tj. ars pri glasbenih zgodovinarjih. Kaj naj bo skupni kriterij za ene in druge: razhajajoče (divergentno) zvenenje ali ubranost, zvočna združenost, od kdaj lahko govorimo o nekem glasju, ali je bordun glas? V mnogih glasbenih zgodovinah lahko najdemo izraz "zgodnje večglasje". Ta pa vsekakor nikoli ne pomeni to, kar bi v njem videl etnomuzikolog ali antropolog (*zgodaj* v zgodovini človeštva), ampak pravzaprav najzgodnejše pisno podane ali teoretsko obravnavane primere. V tem je vendar ogromna razlika, ki jo resnično merimo s tisočletji. Opozorilo, da je ravno glasbeni zgodovinar pristojen le za to, ima opraviti po eni strani s tradicijo, da se je historična muzikologija poprej ukvarjala le z glasbo kot umetnostjo, po drugi strani pa je to metodični trik, da bi se otesli problemov. Ne ostaja drugega, kot da se glasbeni zgodovinarji, etnologi itn. zedinijo glede enega in istega aspekta, če že ne definicije najvažnejših pojmov (v primeru "večglasje" npr. glede enoznačno zgodovinsko razvojnega). To predpostavlja, da se ne le vsedejo skupaj, ampak tudi skupaj delajo. To pa bo potem nekaj prineslo tudi za stvar (spoznanje) in ne samo za besede. Vse drugo ni le nespametno ali ni fair, ampak je sila nevarno: takšno ravnanje podpira desintegracijo, divergentni razvoj različnih strokovnih področij, ki ni zaželen zato, ker so koristi specializacije manjše kot škoda: znanje kolegov ne more več - tudi zaradi manjkajočega medsebojnega sporazumevanja - medsebojno plodno učinkovati. Razvoj

7 Prim. Rudolf Flotzinger, Was heisst hier "frühe Mehrstimmigkeit", v: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft, Referat, Bericht von der Internationalen Tagung in Mainz 1991* (v tisku).

8 Hans Heinrich Eggebrecht, članek Polyphonie, v: *Riemann Musik Lexikon Sachteil* (Mainz 1967) str. 740.

v to smer, proti kateremu je treba delovati, je že zastrašujoče napredoval: glasbeni zgodovinarji dominirajo v *Mednarodnem društvu za muzikologijo* (ki bi se torej bolje imenovala *Društvo za glasbene zgodovinarje*) in etnomuzikologi so se združili v International Committee for Traditional Music (ICTM). S tem se ne bi smeli spoprijazniti: dvakrat predsedniki in funkcionarji, različna objavna glasila in različni kongresi, dvakrat članarine - zakaj ne enkrat z dvema sekcijama, tako da se lahko drug od drugega učimo? Tu obstaja torej potreba po dejavnosti, celo nujnost, da iščemo skupaj jezikovne določitve in ureditve, če še sploh hočemo pripadati skupni stroki (muzikologiji).

Bilo je razumljivo, vendar to ni prav nobena sreča, da so pri vprašanju terminologije prevzeli iniciativo glasbeni zgodovinarji, ki jo imajo potem, kot tudi sicer v leksikografiji, trdno v rokah. K najbolj internacionalno cenjenim podvigom svoje vrste nedvomno sodi *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*,<sup>9</sup> ki ga je izdelala freiburška šola. Ta je historično motiviran in tudi tako zasnovan. Ne kot protislovje, ampak kot določeno dopolnilo<sup>10</sup> bi hotel, da se razume, kar sledi.

### III. Primeri

Naslednji primeri samo rezimirajo, kar je bilo v različnih delih predloženo v podrobnostih in naj situacijo le z intenzivnimi žarki osvetle.

Oprostite mi, da izhajam iz besed nemškega jezikovnega področja, kajti pri tem so potrebne deloma jezikovne finese, ki jih tisti, ki govore drug jezik, le težko podoživljajo. Pri tem naj ne gre toliko za podrobnost kot za tisto, kar je posplošljivo, iz tega izpeljivo in je domnevno načelo, ki ga najdemo tudi v drugih jezikovnih prostorih.

*Skupina primerov 1*: Vsak glasbenik bi se hotel danes pri nas imenovati "interpret" (Interpret), skoro kot da bi bila beseda "glasbenik" (Musiker) psovka; temu ustrezno se večinoma uporabljajo izrazi "izvedba" in "interpretacija" (Interpretation) sinonimno.<sup>11</sup> Še na začetku našega stoletja bi besedo "interpretacija" zaman iskali v glasbenem leksikonu, najti pa je tudi ni v publikacijah kot so biografije o glasbenikih. V nemških literaturi se je stalno govorilo o "prednašanju" (Vortrag), "izvajanju" (Ausführung), "eksekuciji" (Execution) glasbe. (Sklepajoč po ustreznih slovarjih, je bilo čisto podobno v angleščini, francoščini in italijanščini). Izvajalec se je imenoval preprosto "glasbenik"- "Musicus", "musicus", "musicien" in le pri bližnjem opredeljevanju (denimo za razliko od "skladatelja") ustrezno "Executor" ali podobno. O "interpretaciji" (Interpretation) ali interpretu" (Interpret) (seveda v današnjem smislu besede) ni pred 20. stoletjem govora, pa naj nas to še tako preseneča spričo samoumevnosti, s katero se te besede danes uporabljajo. Kdaj je bila uvedena beseda v glasbeno leksikografijo, lahko precej natančno navedemo: v 10. nakladi Riemannovega glasbenega leksikona (*Riemann Musiklexikon*) iz leta 1922, ki jo je oskrbel Einstein, se še ne pojavi, pač pa v 11. leta 1929. Temu ustreza, da Hans Pfitzner 1927 v polemiki nasprotuje izrazu "ustvarjalna interpretacija" (schöpferische Interpretation) kot modnemu izrazu in geslu (Mode - und Schlagwort).<sup>12</sup> 1929 je interpretacija (*Interpretation*) pri Riemannu-Einstenu definirana

<sup>9</sup> *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, izdal Hans-Heinrich Eggebrecht in sodelavci (Wiesbaden od 1972 dalje).

<sup>10</sup> Ta aspekt načena vendar tudi H.H. Eggebrecht v *Studien zur musikalischen Terminologie (Prinzipien und Geschichte der musikalischen Begriffswörter)* (Wiesbaden 1955), posebno str. 38.

<sup>11</sup> Prim. Rudolf Flotzinger, *Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffs Musikalische Interpretation*, v: *Musikerziehung* 31 (Wien 1977) str. 51-59.

kot "poustvaritev (Nachschöpfung) iz notne slike", iz dosedanjega izvajalca (Ausführender) je torej nastal drugi ustvarjalec. Bilo bi odveč naštevati vse naslednje leksikone. Važno je le dvojje: da skoro nikoli ne manjka opozorila glede *izvajalske prakse* in da ostane vprašanje o izvoru besede nedotaknjeno. Očitno je, da beseda izhaja iz latinskega "*interpretare*" (=razlagati, tolmačiti, pojasnjevati nek spis ali miselni tok). V tem smislu je interpretacija osrednji pojem klasično-antične, teološko-srednjeveške in končno tudi moderne hermenevtike (umetnosti razlage), one duhovno znanstvene metode, ki je po Wilhelmu Diltheyu usmerjena na "razumevanje trajno fiksiranih izražanj življenja" in je v bistvu povsem delo na tekstih ali z teksti. Glasbeni termin *interpretacija* pa je toliko dobro razumljiv kot prenos tega znanstvenega pojma na raven umetniškega, ker je tudi po njem razloženo za drug individuum. Gre, če govorimo informacijsko teoretično - za znano posredovanje med oddajnikom (komponistom) na eni strani in sprejemnikom (poslušalcem) na drugi. Pri slikarstvu bi bil to tisti, ki gledalcu razlaga sliko. Pri tem ustreza jezikovno posredovanje sila močno tekstovnemu pismouka ali filozofa, ta razlagalec je bližje gledalcu kot slikarju. Pri glasbi je to razločno drugače, v dolčenem smislu bolj abstraktno: sicer gre tudi tu za to, kaj je ustvarjalec pravzaprav mislil, posredovalec pa je bližje komponistu kot poslušalcu.

Prej ko slej ostajajo odprte okolnosti uvedbe besede *interpretacija* v *glasbeni strokovni jezik*: za to pa ni povsem jasno odgovorna *glasbena hermenevtika*<sup>13</sup> (ki jo je, kot je znano, kmalu po letu 1900 osnoval ob sklicevanju na Diltheya Hermann Kretzschmar<sup>14</sup>), ampak historična izvajalska praksa. Pri enem njenih pionirjev se nahaja beseda *interpretacija* (če tudi ne čisto v poznejšem pomenu) prvič leta 1915 v naslovu knjige: Arnold Dolmetsch, *The interpretation of music of the XVIIth and XVIIIth century* (London 1915). Zato imamo tudi glede besede *izvajalska praksa* terminološko podobno situacijo. Medtem ko je leta 1909 Hugo Leichtentritt še govoril o "praksi prednašanja" (*Vortragspraxis*),<sup>15</sup> so Hans Mersmann 1919, Theodor Kroyer in Johannes Wolf 1925 že razpravljali o "izvajalski praksi" (*Aufführungspraxis*).<sup>16</sup> V letih 1931/32 so nato že izšla vodilna nemška dela s tega področja, katerih avtorja sta Robert Haas in Arnold Schering.<sup>17</sup>

Scheringov naslov *Izvajalska praksa stare glasbe* (*Aufführungspraxis alter Musik*) izpričuje, čeprav ne prvič, nadaljnji pojem strokovnega jezika, namreč "stara glasba" (*Alte Musik*), ki ni manj zanimiv: v nasprotju z "novo glasbo" (*Neue Musik*), se "stara" (*die "Alte"*) do danes skorajda ne najde v glasbenem leksikonu in tudi ta izraz se je etabliral šele v 20tih letih kot strokovni termin.<sup>18</sup> Iz Scheringovega naslova je že tudi

12 Hans Pfitzner, *Die dramatische Person. Schauspieler und Bühnensänger* (1927), v: *Werk und Wiedergabe* (Augsburg 1929) str. 20 s.

13 Ta naj bi se jezikovno bolje imenovala "hermenevtika glasbe", medtem ko bi "glasbena hermenevtika" ustrezala "interpretaciji".

14 Hermann Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, v: *Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1902* (Leipzig 1903) str. 45-66; *Neue Anregungen ...*, isto (Leipzig 1906) str. 73-86.

15 Hugo Leichtentritt, *Zur Vortragspraxis des 17. Jahrhunderts*, v: *Bericht von der Haydn-Zentenarfeier Wien 1909* (Wien-Leipzig 1909) str. 147-153.

16 Prim. Hans Mersmann, *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1919) str. 99-143. - Theodor Kroyer, *Zur Aufführungspraxis*, v: *Gedenkbuch voor Dr. D.F. Scheuleer* (s'Gravenhage 1925) str. 191-200. - Johannes Wolf, *Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis*, v: *Kongress-Bericht Leipzig 1925* (Leipzig 1926) str. 199-202.

17 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikkwissenschaft* (Potsdam 1931). - Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik. Musikpädagogische Bibliothek* 10 (Leipzig 1932).

18 Prim. Rudolf Flotzinger, *Was bedeutet Alte Musik?* v: *Bericht vom Symposium für Aufführungspraxis in Graz 1992* (v tisku).

razvidno, kako je šel razvoj naprej: odkrili so, da izvajalska praksa, če jo jemljemo strogo, ne more imeti za predmet le takoimenovane stare glasbe, ampak da mora imeti vsaka glasba svojo izvajalsko prakso. (Ta proces ni danes še nikakor zaključen).

Kar pa zadeva besedo *interpretacija* (Interpretation) moramo reči, da je ne najdemo niti pri Leichtentritu leta 1909 niti pri Kroyerju ali Wolfu leta 1925/26, ampak komaj šele 1931 pri Haasu. Prej ko slej je govor predvsem o "podajanju" (Wiedergabe) oziroma "raztolmačenju" (Ausdeuten). "Interpretirati" (Interpretieren) je bil prvotno le tujka za "raztolmačiti" (ausdeuten, kar je vsebinsko popolnoma pravilno). In s tem je tudi pojasnjeno navidezno protislovje nasproti omenjenemu leksikalnemu članku in geslu, iz katerega smo izhajali: prvotno so hoteli nemški znanstveniki uvesti nemško besedo in le trivialen jezik, ki ni hotel ničesar vedeti o jezikovnem čiščenju, je šel preko tega. Proces,<sup>19</sup> ki se je najavljal že 1932 pa je prinesel še en nadaljnji pomenski premik izraza *interpretacija*: razlikovanje med tradicionalnim<sup>20</sup> *podajanje* (Wiedergabe) ali prednašanje (Vortrag) (ki se še vse do danes uporabljata) na eni strani in *interpretacija* (Interpretation, v smislu poprejšnjega spraševanja po prvotno nameravanem, tedaj novo) na drugi strani - kar je bilo pri uvedbi pojma v 20tih letih tudi namen in česar se je več leksikonov, čeprav ne brez protislovja, držalo - se je namreč medtem spet izgubilo. Trivializacija je precizen strokovni termin ne le spodbujala, ampak naravnost sprevrgla. Pri *izvajalski praksi* si pomagajo s tem, da danes govore npr. o "kritični izvajalski praksi", če se hoče izraziti tisto, kar so v letih 1920-30 imeli v mislih. Smo tudi tu spet v položaju, omenjenem poprej: besedo moramo natančneje definirati, če hočemo biti znanstveno eksaktni. To je prvo spoznanje, ki ga dobimo iz teh primerov. Drugo je, da imamo redko opraviti s posameznimi pojmi, ampak večinoma s celimi besednimi pojmi, ki so notranje povezani in v določenem smislu interdependentno dosežejo in spet spremene svoje pomene. Iz znanstveno teoretskega problema nastane terminološko zgodovinski.

Povsem drugačen za naše vprašanje, toda ne manj poveden, je *primer 2*: glasbeniki in muzikologi govore,<sup>21</sup> dokler so med sabo, samoumevno o klasiki (von "der" Klassik). Če hočejo biti preciznejši, rečejo Dunajska klasika (Wiener Klassik). To se je sicer udomačilo in literature o tem danes skoroda ni več moči pregledati, vendar ni nikakor samoumevno. Beseda *klasičen* (klassisch) je, kot je znano, umestna v vseh umetnostih in stilnih območjih, in sicer načelno na tri načine: "kot splošen pojem, kot stilni pojem in kot pojem epohe"; z vsemi temi se prepleta "historično skladno nastali, toda ahistorično uporabljeni" vrednostni pojem.<sup>22</sup> V nemški jezikovni rabi razlikujejo razen tega med *klasičen* (klassisch) oziroma *klasika* (Klassik, t.j. tisto kar je pravo, pravšnje) in *klasicističen* (klassizistisch) oziroma *klasicizem* kot ahistorično. Klasicizem je potem lahko mišljen ali vrednostno nevtralen ali v smislu razvrednotenja. Večinoma se ujema ta različna raba pojmov tudi z različnimi naveznimi točkami. Ni slučaj, da niso skoroda v nobenem drugem jeziku jezikovni odtenki tako številni kot v nemščini. Če raziskujemo najprej le različne besedne tvorbe, se da razločno ugotoviti dva jezikovna kroga, ki ju, kot se zdi, reprezentirata na eni strani francoski in na drugi strani nemški jezik.<sup>23</sup> Razloge za to pa je možno odkriti.

19 Schering je hotel z naslovom knjige le precizirati, da govori izključno o stari glasbi.

20 Ta beseda sprva nikakor ni mišljena plemično, ampak naj bi označevala sklenjeno kontinuiteto (ustrezno biološki ali družinski tradiciji), medtem ko gre v drugem primeru za nov začetek.

21 Prim. Flotzinger, *Alter und Herkunft des Ausdrucks Wiener Klassik*, v: *Festschrift Mihail Bristiger* (v tisku).

22 Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, v: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 11 (1967) str. 9.

*Dunajska klasika* se uporablja na podlagi splošne konvencije kot glasbeni strokovni izraz. (Komaj kdo bi pri tem mislil na literaturo ali slikarstvo). Očitno gre za paralelno tvorbo k izrazu *Weimarska klasika* (Weimarer Klassik) v nemški literarni zgodovini.<sup>24</sup> Ta je imel, kot pojasnjuje literarna zgodovina najprej historični pomen (Goethe in Schiller 1790-1805), v tridesetih letih pa je privzel določeno idealiziranje in je končno postal "*pri Nemcih del nacionalnega najdenja samega sebe v 19. stoletju in... kulturna protiutež Franciji*".<sup>25</sup> To bi bil že prvi moment določenega nemško-francoskega antagonizma.

Kot kaže, se je izvršila uvedba besednega polja *klasičen* v glasbeno literaturo najprej čisto podobno kot v slovstveno in estetsko.<sup>26</sup> Tako npr. nemški pisatelj Ludwig Tieck okrog leta 1800 "klasično obdobje" v glasbi sploh ni imel za možno. Tudi pozneje v 19. stoletju je pojem *klasično obdobje* (Klassische Periode) le čisto redko izpričan. Očitno so se dolgo plašili uporabiti vrednostno oznako *klasičen* (classisch) tudi na posamezne osebe. Kot prvemu od treh komponistov, ki jih navadno danes označujemo *klasike* (Klassiker), se je to zgodilo Mozartu, in sicer šele neposredno po njegovi smrti (v Praškem nekrologu, ki je verjetno iz peresa Niemetschka - torej filologa!). Pri Haydnu je podobno.<sup>27</sup> Medtem je stopil na plan tudi Beethoven, vendar je trajalo, kot vemo, nekaj časa, preden so ga splošno postavljali na stran starejšima mojstroma. Pri tem se je tvorba takoimenovane trojice (Trias-Bildung, tj. Haydn, Mozart in Beethoven, ki jo je v določenem smislu imenovati v isti sapi) razločno manj prijela v Avstriji kot v Nemčiji in drugih deželah. Oznaka Beethovna kot klasika je predpostavljala določeno etabliranje pojma, ki se je izvršilo pred vsem v zvezi z razvojem koncertnega življenja v Nemčiji.<sup>28</sup> K temu se je pridružila še neka težnja za idealiziranjem in sicer prav tako šele po Beethovnovi smrti. Šele v 30tih letih 19. stoletja so začeli uporabljati krogi okrog *Leipziger Allgemeine Zeitung* pojem za celotno neposredno glasbeno preteklost, tj. tudi kot neke vrste pojem za epoho. Sicer tudi pri tem, tj. v glasbenem kontekstu ni mogoče prezreti določene nacionalno (-zgodovinske) smeri udarca proti Francozom (nekako v smislu gesla: "kar so Francozom klasični pesniki, so nam Nemcem glasbeniki", ki še ne razlikuje med Nemci in Avstrijci). Kar smo doslej povedali, je že deloma znano in s tem v veliki meri soglaša zadevna literatura. Da to presežemo, pa moramo pojmovno polje *klasičen* še nadalje diferencirati. Bistveno bolj zgodaj in skozi ves čas pogosteje kot izraz *klasična epoha* (ali klasično obdobje) pa tudi z dokaj enakim pomenom najdemo oznako *Dunajska šola* (Daniel Schubart pred letom 1794, Ernst Ludwig Gerber 1789, Raphael Georg Kiesewetter 1828, Hermann Kretzschmar 1886, Gudio Adler 1908, Alfred Schnerich 1909 ali Wilhelm Fischer 1915). V svoji *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (1834) govori Kiesewetter o *Dunajski šoli* kot o "Zlati dobi". To pa lahko jemljemo kot oceno v smislu "klasičen", ne da bi uporabili same besede. Da je utegnila biti pri tem prisotna specifično avstrijska

23 Rudolf Flotzinger, Der Sonderfall Wiener Klassik - Zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij* (Ljubljana 1988) str. 13.

24 Finscher, Begriff der Klassik str. 11; Martin Zeck, Zum Begriff des Klassischen in der Musik, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982) str. 282 s.

25 Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. - Helmut de Boor - Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur 7/1 (München 1983) str. 68, 230.

26 Finscher, Begriff str. 16 ss.

27 Oznako najdemo prvič pri Giuseppu Carpaniju, *Le Haydine* (Milano 1812).

28 Erich Reimer, Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835), v: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986) str. 241-260.

zadržanost nasproti omenjenemu izrazu, je mogoče podpreti tudi z ugotovitvijo, da najdemo med številnimi v znanstveni literaturi (Finscher, Zenck, Reimer in drugi) citiranimi avtorji le dva Avstrijca, ta pa ne prihajata z glasbene, ampak prav tako z literarne strani: pesnika Michael Denis (1777) in Johann Baptist v. Alxinger (pred letom 1797); vsa druga dokazila izhajajo od nemških avtorjev.

Od druge polovice 19. stoletja najdemo včasih tudi izraz *Dunajski mojstri* (npr. Kretzschmar 1886, Bernoulli 1909, Fischer 1915). To pa je najbrž vzrok temu, da srečamo tudi oznako *klasiki*, končno že tudi včasih - in nedvomno kot kontaminacijo - *Dunajski klasiki* (npr. Kretzschmar 1886, Karl Weinmann 1906). Če je bil sestavni del *Dunaj* v primeru *Dunajska šola* še naznačevanje krajevnega središča, so ga zdaj začeli očitno tudi razumeti kot indirektno oznako glasbe. In pri tem je utegnila imeti določeno vlogo paralela z *Weimarskimi klasiki* v literaturi. Takšno zvezo je že prvi ugotovil Wendt. Po razpadu rimsko-nemškega cesarstva leta 1804, vojnih konfliktih Avstrije tako s Francijo (Magenta, Solferino 1858) kot tudi s Prusijo (Kraljevi gradec 1866) in še zlasti po ustanovitvi nemške države leta 1871 pa je treba misliti tudi na zavestno ločevanje (nekoliko poenostavljeno, a danes bolj razumljivo rečeno: ne le med Nemci in Francozi, ampak tudi med Avstrijci in Nemci<sup>29</sup>), kar pomeni, da je vzporednica med *Weimarskimi* in *Dunajskimi klasiki* v teku časa dobila aspekt politične diferenciacije, in enako je citirano geslo prevzelo nemško-avstrijski aspekt.

Po Avstrijcu Guidu Adlerju je postal "klasični stil" končno osrednja kategorija zgodovine stila in tako je bil izraz *Dunajski klasiki* okrog leta 1900 končno veljavno vključen v strokovno terminologijo.<sup>30</sup> Adler je hotel, da se njegov stilni pojem razume kot estetski in historični pojem, on je očitno stalno govoril o (*Dunajskih*) *klasikih* le v smislu običajnih kratic. Kot pojem za epoko pa so on in njegovi učenci vselej uporabljali formulacijo *Dunajska klasična šola*. S tem on ni le preciziral staro oznako *Dunajska šola* kot *klasična*, ampak je vanjo vnesel tudi novo pojmovanje: tako namreč, da ni le mislil na tri *klasike*, temveč (v Schubartovem in Kiesewetterjevem smislu) na vse dunajske glasbenike skupaj od Fuxove smrti do Beethovna.<sup>31</sup>

Toda, celo če zveni pedantsko, moramo reči, da ni nikoli in nikjer bilo doslej najti izraza *klasika* (ali celo *Dunajska klasika*) v celotni literaturi o glasbi, napisani v nemškem jeziku. Samoumevnost, s katero danes uporabljamo to oznako in jo mešamo z drugimi sestavnimi deli besednega polja,<sup>32</sup> je brez sleherne podlage. Na prvi pogled se zdi ta izraz le redukcija Adlerjevega, ki naj bi ga občutili kot preveč nerodnega. Kdo ga je prinesel, bo najbrž težko ugotoviti. Nedvomno je tu imel najmočnejši vpliv (učinek) znani Bückenov zvezek *Rokoko und Klassik* (1927) zbirke *Handbuch der Musikwissenschaft* (torej spet iz dvajsetih let), v katerem seveda ni posvečeno terminologiji niti malo prostora. Leto pozneje najdemo prvo dokazilo pri Adlerju - "*Umetnost rokokoja kot vmesni člen baroka in klasike*" (*Rokokokunst als Zwischenglied von Barock und Klassik*). Adler ponovno sprejme spodbudo, ki se je očitno hitro utrdila,<sup>33</sup> vendar modificirano, da ne rečemo navidezno, kajti njegovo pojmovanje

29 To ločevanje je bilo kajpak nekoliko drugačne narave in manj kompaktno (sicer nacionalno zaznamovano, a so ga nosile določene politične stranke).

30 Tako ga najdemo npr. pri Hugu Leichtentrittju leta 1908 in v naslovih več disertacij.

31 Za preciziranje je bilo potrebno različenje med starejšo ali predklasično Dunajsko šolo in novoklasično šolo. Od teh se je splošno uveljavila le prva oznaka, čeprav ne v povsem enakem pomenu in po drugi svetovni vojni modificirana v oznako Prva Dunajska šola.

32 Npr. Finscher, Zenck (čigar izdaja 282 strani prihaja točno za sto let prezgodaj), Reimer, Leuchtmann, tudi Eggebrecht in Dahlhaus.



ostane s tem v veliki meri ohranjeno. Problem mora torej ležati globlje. Tu je opozoriti na njegovo znano polemiko z Nemcem Riemannom o "pravih" (Haydnovih) predhodnikih (Mannheimci ali Dunajčani). K temu so se pridružile še nadaljnje pretenzije glede izoblikovanja klasičnega stila z italijanske,<sup>34</sup> pozneje tudi češke (ampak ne francoske) strani. V dvajsetih letih so mislili, da bodo lahko te nacionalistične momente rešili v Nemčiji z novimi pojmi (h katerim spada poleg *rokokoja* - Rokoko, *viharništv*a - Sturm und Drang - in drugih ravno tudi *klasika* - *Klassik*). Besedo imam za relativno umetno tvorbo, namreč za zavestno ponemčenje iz francoščine. Pri tem bi lahko odigrala določeno vlogo paralela *romantika* (Romantik); na tipično tujko *Classique* doslej še nisem naletel. Vsekakor so omenjeni jezikovno-pojmovni kakor tudi vsebinski problemi celotnega besednega polja le različne strani iste médaille (tudi če so jo - da ostanemo pri podobi - večkrat prekovali). Šele ta po nemško povedana beseda *Klassik* pa je istočasno postala nosilec omejitve na določeno obdobje (od 1781 do 1803 ali 1812/17) in še nasproti temu pojmu za epoho so lahko postavili *romantično epoho*.<sup>35</sup> S tem povezane težave so znane in ni treba, da nas še bolj zanimajo. Od izraza *Dunajska klasika* pa naj bi se toliko lažje ločili, ker ni nikakor tako star in častitljiv kot se večinoma misli.

Kako je z razmerjem med izrazi *Weimarska* in *Dunajska klasika* oziroma *Weimarski* in *Dunajski klasiki*, bi morali z raziskavo natančneje pojasniti germanisti. (Dalo bi se kar misliti, da je kronologija deloma tudi obratna). Vendar moramo zasledovati razmerja v tem primeru globoko v samo strokovno terminologijo. S tem pa sem že pri

#### IV. Končnih sklepih

Izkušnje z obema skiciranima analizama primera, ki deloma presenečata, so pokazale na eni strani strokovno interne nujnosti, na drugi pa vsaj bolj pojasnile znane terminološke težave: pri tem se niti ne nahajamo določeno na ravni stroke (na kateri se morajo sporazumevati glasbeni zgodovinarji, etnomuzikologi in sistematiki), ampak še na ravni različnih jezikov (s težavami prevoda, npr. polifonija/večglasje). Končno igra vlogo tudi spet beseda "moda": Pfitzner jo je uporabljal z ozirom na interpretacijo in sicer nikakor pozitivno. (Na splošno razumemo pod tem nekaj, kar ni preveč racionalno motivirano, ampak nekaj, kar močno zaznamujeta posnemanje in nezadostna samostojnost.) Kot edini namig na to, da bi šlo pri dejstvu, da smo pri naših primerih večkrat pristali v dvajsetih letih, za več kot le naključja, poznam za zdaj le opombo pri Jensu Petru Larsenu: v poznih letih se je spominjal, "nove, *modi* ustrezne terminologije" iz časa "okrog leta 1920".<sup>36</sup> Vira za to se ne da odkriti. Morda je, izhajajoč iz svojega zanimanja, mislil na osebe okrog Bückenovega *Handbuch der Musikwissenschaft*.<sup>37</sup>

33 Prim. Hans Joachim Moser, ki da spoznati očitno zadržanost do pojma klasika, v: *Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick* (Stuttgart-Berlin 1930) le kot naslov str. 119; prav tako v njegovi *Geschichte der deutschen Musik* zv. 2 (Stuttgart-Berlin 1930) str. 305.

34 Fausto Torrefranca, Le origini della sinfonia, v: *Rivista musicale italiana* 20 (1913), tu je na str. 334 beseda "staronemško"; Influenza di alcuni musicisti Italiani vissuti a Londra su W.A. Mozart, v: *Kongress-Bericht Basel 1924* (Leipzig 1925) str. 332-362.

35 "Določeno nasprotje" klasične in romantične "šole" (!) je že vzdrževal Adler leta 1911 (*Der Stil in der Musik* I. Leipzig,, str. 228).

36 Jens Peter Larsen, Zur Problematik des Wiener klassischen Stils, v: *Sbornik Praci Filosoficke Fakulty Brnenske Univerzity 19-20* (Brno 1984) str. 99.

Naj bo temu že kakorkoli: kot smo videli, so se pokazale že poprej razlike med dunajsko muzikologijo okrog Adlerja in medtem naraščajočo nemško ne nazadnje v terminoloških vprašanjih. To bi se dalo zlahka še razširiti: le pomislimo npr. tudi na Adlerjevo opredelitev "stila" (1911), nadalje na "Jeune école Viennoise" (iz česar je pozneje nastala "Druga Dunajska šola") Egon Wellesza (1912),<sup>38</sup> na razlikovanje "pesemski tip in tip razpredanja" (Lied- und Fortspinnungstypus, 1915)<sup>39</sup> ali na poznejši<sup>40</sup> spis Ericha Schenka "*Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*" (1935).<sup>41</sup> Vprašanje, ali je dejansko obstajal v dvajsetih in tridesetih letih sistematičen poskus izgradnje nemške muzikološke terminologije<sup>42</sup> in kje bi bilo iskati prioriteto, se mi ne zdi tako važno; pač pa je pomembno, da je že bila naša disciplina terminološko aktivna in to pred Gurlittom. Ali lahko ta zgodnja prizadevanja pravično ocenimo kot le "modna", pa je vendar dvomiti. Lahko so jih kot taka občutili Pfitzner, Larsen in drugi. Prav to spominja na podobne izkušnje iz mlajšega časa: takoimenovani letnik 1968 je kreiral pogosto dejansko tudi zelo moden diskusijski žargon, h kateremu je spadal standardni stavek, da "je najprej treba pojme razčistiti" (česar pa večkrat niso presegli). Od tod je spet očitno deloval vpliv na znanosti. V mnogih razpravljanih te vrste ni mogoče jasno ločevati izhodišča in motivacije. Vsekakor bi bilo ne le žalostno, ampak nevarno, če bi pri tem prevladovala moda in se je ne bi mogli odvaditi. Razjasnjevanje naših strokovnih pojmov ne sme biti vprašanje mode ali trika, kajti od njega je odvisen dobršen del učinkovitosti, serioznosti in načelnega priznanja, ne le prestiža, ki ga uživamo s strani drugih disciplin. Do tega pa nam vendar mora biti nedvomno še boljše bi bilo, ko bi to nujnost izpeljali iz znanstveno teoretičnih razmišljanj. Vse drugo, tudi vprašanja prioritete ali vloga tolerance, bi iz tega, če stvar res resno jemljemo, potem samo po sebi izhajalo.

## SUMMARY

*Today it belongs among the self-evident fundamentals of a particular science that special significance is attributed to its technical terminology. This can with full justice be claimed for musicology, at least since the initiatives of W. Gurlitt around the year 1950 which were to give birth to the Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. In 1968, in the course of a wider movement involving this question, the issue was for the time being clearly in danger that it might be done away with as merely a vogue or a discussion trick, all the more so since this did not seem to be happening for the first time. Therefore the author wholly traditionally proceeds from the title and still before*

37 Ernst Bücken je leta 1924 tudi definiral "galantni stil": Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung, v: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24) str. 418-430, 1928/29 pa sta on in Hans Mersmann nekako uradno uvedla v glasbeno zgodovino izraz "Glasba moderne"; Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*. Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam 1928); Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam 1929).

38 Egon Wellesz, Schönberg et la jeune école viennoise, v: *SIM* 8 (1912) str. 21-38.

39 Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte der Wiener klassischen Stils, v: *STMW* 3 (1915) str. 29.

40 Medtem se je leta 1920 habilitiral v Innsbrucku Rudolf Ficker in postal 1923 izredni profesor, Ficker je šel 1931 v München in še dolgo je veljalo, da se nagiblje tamošnja muzikologija bolj k avstrijski kot pa nemški.

41 Erich Schenk, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock, v: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (35) str. 377-392.

42 Kar menda Larsen nakazuje in Eggebrecht na citiranem mestu demantira.

*that reaches back. Accordingly, he first speaks about musicology and terminology, then some concrete examples are dealt with, and finally he adds notes towards the problem of evaluation, not unrelated to the word vogue. Here it is emphasized that the elucidation of our technical concepts must not be a question of vogue or trick, for this elucidation to a large extent determines the efficiency, seriousness and fundamental recognition and not only the prestige enjoyed on the part of other disciplines.*