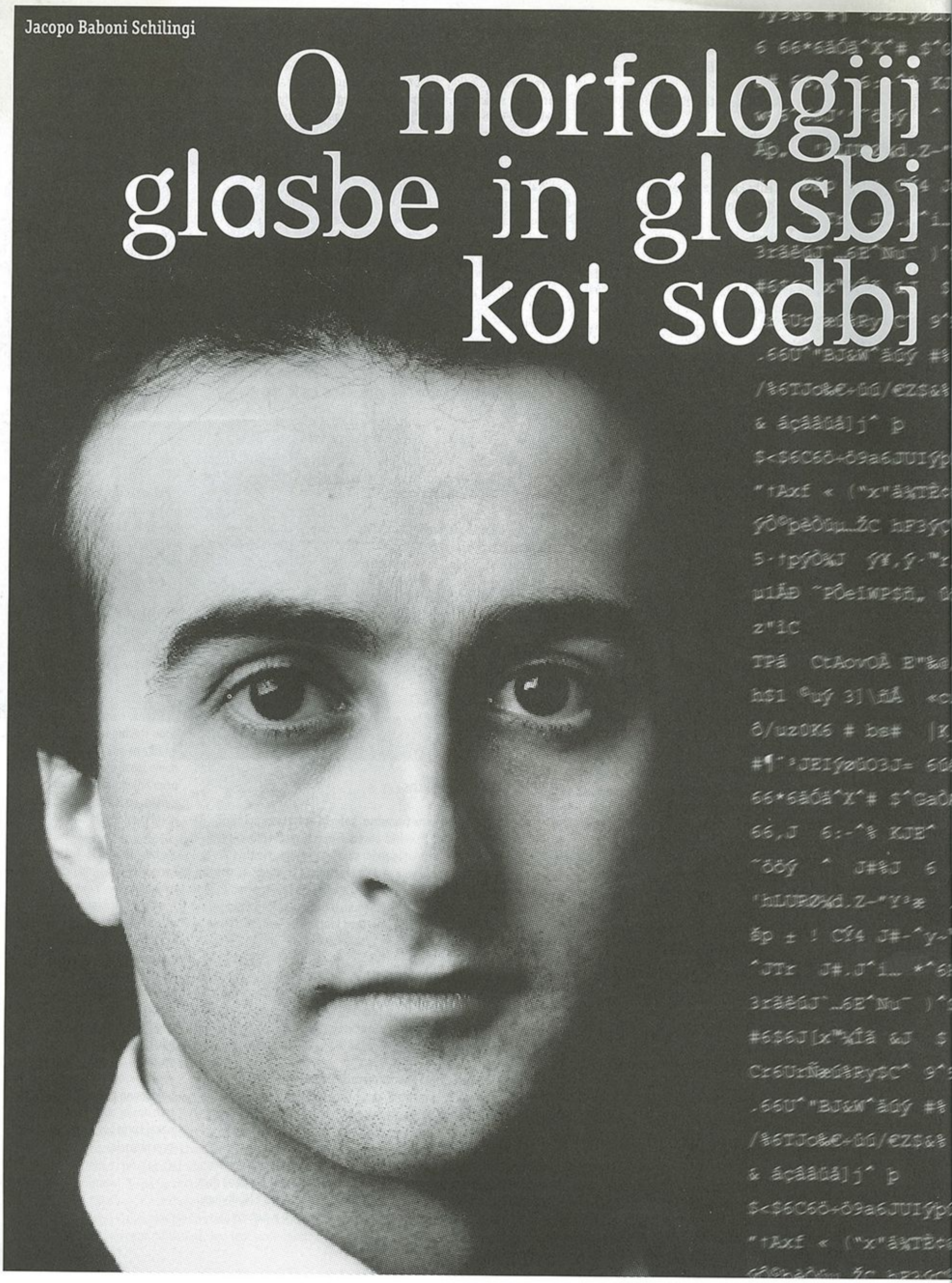
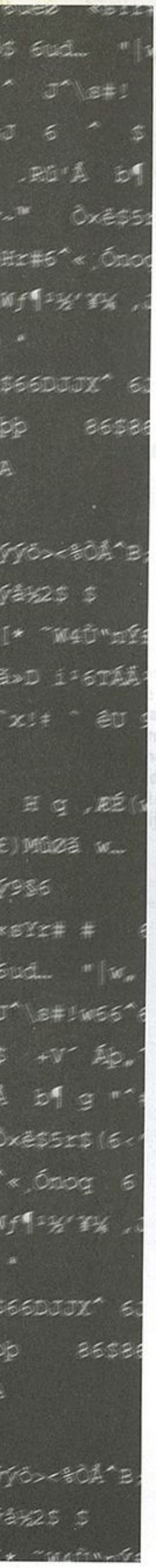
Jacopo Baboni Schilingi

O morfologiji glasbe in glasbi kot sodbi





Jacopo Baboni Schilingi je skladatelj in raziskovalec, živeč med Parizom in Firencami, kjer deluje na dveh glasbenih inštitutih: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Centro Tempo Reale. Med drugim je tudi profesor kompozicije na Ecole de musique de Monbéliard, sicer pa eden vidnejših glasbenih analitikov v osrednji Evropi, ki se posveča zlasti morfologiji glasbe. V doktorskem delu želi na osnovi redefiniranih osnovnih pojmov uveljaviti morfološko teorijo, ki bi predstavljala konsistentno osnovo sodobni morfološki teoriji. Ob delovnem srečanju v Firencah smo mu zastavili nekaj vprašanj.

> Kdaj je glasba postala tvoje vodilo?

Z glasbo sem se pričel ukvarjati že v otroštvu in v puberteti. Pri 17. letih sem še vedno skladal po posluhu, česar danes seveda ne počnem več. Tak način skladanja ni pogost, uporabljal ga je Beethoven, ki pa je seveda odlično poznal tonalni sistem in njegova pravila. Kasneje sem glasbo študiral pri profesorju Ivanu Fedeleju na Civica Scuola di Musica v Milanu in sem se stvari lotil bolj sistematično. Leta in leta sem študiral glasbeno teorijo in pričel pisati lastno teorijo, ki sem jo poimenoval glasbena gravitacija. Do leta 1995 sem torej študiral in študiral, obenem pa sem pisal lastno teorijo. Ko sem odšel na IRCAM, v Pariz, sem želel to knjigo objaviti kot diplomsko delo. Vendar bi moral zato tudi uradno dokončati muzikološki študij, to pa bi pomenilo štiri leta raznoterih predmetov, ki so del programa, vendar niso vezani neposredno na glasbo, torej se v to nisem spustil. Na IRCAMU sem svoje delo predstavil skladatelju Huguesu Dufourtu, ki mi je predlagal, da iz tega naredim doktorat. Tako sem vpisal doktorski študij, ne po svoji volji do študija, marveč po spletu naključij.

> Kaj je torej morfologija?

Morfologija je logika organiziranja glasbenega materiala. Obenem je križišče različnih poti: strukturalizma, informacijskega študija in konjunktivizma. Pri strukturalizmu gre za zmožnost opisa glasbenih fenomenov prek miselnih struktur, pri konjunktivizmu za študij načina, na katerega je zaznan neki fenomen, in načinov, po katerih je zapisan, organiziran, klasificiran, prepoznan in interpretiran, informacijski študij pa se ukvarja s tem, kakšno podobo imajo fenomeni sami po sebi in kakšno informacijsko vsebino nosijo - po svoje odnos med simbolom, ki označuje neki fenomen, in označenim fenomenom samim. Vse tri discipline, morfološko organizirane in povezane, pojasnjujejo veliko stvari o glasbi. Morfologija je del moje raziskave. Ne gre za skladateljsko tehniko. Tehnika, ki jo uporabljam, se imenuje kompozicija za interaktivne modele. Vso tehniko je možno formalizirati, saj gre za organizacijo glasbenega gradiva glede na številne funkcije, ki so v skladu s kontrapunktom in drugimi pravili organizacije, ki so v veljavi v kakem obdobju. V primeru kompozicije interaktivnih modelov gre za računalniško aplikacijo teh tehnik. Logika organizacije materiala, ki ga pri tem uporabljamo, se imenuje morfologija. Morfologija je torej študij, ki išče odgovore na vprašanja, odgovoriti poskuša na vprašanje, ali obstaja glasbena semantika - vprašanje, ki si ga skladatelji zastavljajo že od nekdaj. Do sedaj je bil odgovor negativen: Berio, Boulez, vsa velika skladateljska imena so do sedaj negirala obstoj glasbene semantike, saj do, re, mi, fa so ne povedo ničesar. Glasbeni teoretik Georges Molinier, po katerem se vzorujem tudi sam, pa je na podlagi primerjave z jezikovno semantiko uvedel termin semantika neubesedljivega. V jeziku je moč ločiti, kaj je možno ubesediti in česa ne, to je Molinier apliciral na glasbeno govorico. Na področju emotivnega ni neposrednega prenosa pomena, vendar je tudi v svetu senzacij, čustev semantika. Ljubezen, jeza in druga čustva so prav tako izražena, le da pri tem uporabljamo gibe telesa ali dinamiko glasu, ne pa besede. Molinier je torej opozoril na obstoj te semantike, ki do tedaj ni bila upoštevana. Prozodija govora obstaja pred besedo samo: če samo pomislimo na izražanje otroka, preden spregovori, nam postane jasno, da se izraža s celo vrsto simboličnih glasov, ki izražajo njegove potrebe, čustva, razpoloženja, ... in s katerimi se odziva na svet. Glasbena semantika se ukvarja s problemom, kako izraziti neko misel, idejo, pojem, glasbena morfologija pa študira načine, kako izraziti neko glasbeno frazo tako, da bi bila sprejeta, kot je bila mišljena - kako prenesti njen emotivni pomen. Študira torej, kako tvoriti glasbene figure, da bi bile avtodeskriptivne. Torej, da bi imele enako vsebino, če jih slišimo enkrat, kot če jih slišimo tisočkrat.

> V svojem delu izhajaš iz teze, da je glasba sodba. Gre torej za popolnoma intelektualno dejavnost.

Tako je.

> Pa vendar sva pravkar govorila o emotivnem ... Kako torej združuješ oz. razumeš oboje?

Glasba ima tri aspekte: skladateljevega, aspekt partiture in interpreta ter aspekt tistega, ki jo sprejema, torej poslušalca ali publike. Gre obenem za tri različne faze: ustvarjanje glasbe, branje partiture in udejanjanje njene vsebine ter sprejemanje. Trditev, da je glasba sodba, je možna iz aspekta zaznavanja glasbe. Glasba je zame tudi marsikaj drugega: je izraz, včasih je politika, drugič spet socialno dejanje, izraz ljubezni ... Vse to spada v skadateljevo sfero. Kljub vsemu je bistveno to, da je glasba sodba za tistega, ki jo posluša. Sodba se lahko izreče o fenomenih, ki so del preteklosti, torej so se že zgodili. Na podlagi informacij, ki sem jih memoriral, si lahko ustvarim neko mnenje. Obstajata dva bistvena kriterija: kavzalnost in nujnost. V čem je npr. razlika med Beethovnovo simfonijo, zaigrano na koncertu ali kot melodija na mobitelu? V drugem primeru zanjo nista vzpostavljena kriterija nujnosti in kavzalnosti, gre torej le za simbol, zvok, ne pa tudi za glasbo. Le kadar torej nastopata oba kriterija skupaj, lahko govorimo o glasbi. Kaj se spremeni? Spremeni se sodba, ustvarjena na podlagi slišanega, zaznanega. Sprejemati glasbo kot sodbo pomeni, da je možno to sodbo v vsakem trenutku tudi ponovno definirati in s tem spremeniti njen pomen. Vsak trenutek poslušanja torej redefinira preteklost. V glasbenem delu so nekateri trenutki bolj izpostavljeni in na ta način olajšajo redefinicijo. V vmesnem delu pa imamo občutek, kot da se ni nič zgodilo (seveda v glasbenem pomenu). Tak način pisanja nam omogočajo številne tehnike. Primeri glasbe, ki nam daje občutek, da je minila veliko hitreje, kot v resnici traja, kjer je torej prišlo do nekakšne mentalne časovne kompresije, so redki. Nekatera dela Liszta, Beethovna in Schumanna izražajo prav to časovno eliptičnost. Pri Bachu se to ne zgodi nikoli. Gre za razliko v razmerju med metriko in zaznavanjem časa. Mozart je uporabljal kumulativno tehniko, ki je to dopuščala. Vendar so ti primeri resnično redki. Naum Chomsky je nekoč dejal, da se človek že rodi z vrojenimi latentnimi jezikovnimi strukturami. Te strukture, torej vrojeni jezikovni sistem, naj bi nam omogočale učenje med seboj popolnoma različnih jezikov. To ne pomeni, da imamo v sebi že osnove različnih jezikov, ampak koncept npr. glasu a. In posamezni jezik ga na osnovi določenega konteksta redefinira. S to problematiko sem se ukvarjal tudi sam in jo udejanjil v delu Concubia Nocte, ki traja 24 minut, vendar imajo poslušalci vtis, da traja veliko manj, približno 15 minut. Za kaj torej gre? Razlaga je morfološka: z uspešnim kombiniranjem vseh treh disciplin in upoštevanjem zlasti informacijske vede, je možno ustvariti glasbeni material tako, da je avtoeksplikativen. Gre torej prav za semantiko neubesedljivega, neizrekljivega. Če vemo, da je glasba retroaktivno definirana, lahko to uporabimo kot tehniko, stra-