

СТУДИЈЕ

Чланак примљен 29. августа 2024.

Чланак прихваћен 27. новембра 2024.

Оригиналан научни рад

UDC 781.68

78(450)"1930/1989"

DOI: 10.5937/newso2464042M

Јулија Матејић*

Независни истраживач

Београд

УМЕТНОСТ МУЗИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ: НЕПОЗИТИВИСТИЧКИ ПРИСТУПИ У ИТАЛИЈАНСКОМ МУЗИКОЛОШКОМ И КРИТИЧКОМ ДИСКУРСУ (1930–1989)**

Апстракт: Предмет чланка је дискусија угледних италијанских мислилаца, музиколога и критичара на тему музичке интерпретације, започета 1930. године у часопису *La Rassegna Musicale*. У годинама које су уследиле – насупрот позитивизму који је у Италији доминирао крајем XIX века, а под утицајем Крочеовог (Benedetto Croce) идеализма – бројни аутори *удахнули су живот* извођачу, препознајући његов удео у стварању музичког значења. Овај сумарни преглед најзначајнијих аргумената одабраних италијанских аутора од 1930-их до 1980-их, пружа увид у ту динамичну расправу која до сада није добила место у домаћој музиколошкој литератури. Значај њиховог отклона од доминантно позитивистичког приступа наглашен је чињеницом да су слични постулати у англосаксонској литератури добили замах значајно касније – тек крајем XX и почетком XXI века.

Кључне речи: музичка интерпретација, музички текст, недостатност нотације, Крочеов идеализам, *La Rassegna Musicale*

„Зауставити се ради посматрања стварности у њеном процесу, а не само у њеном исходу, претпоставља љубав према животу у свим његовим вредностима.”¹

Феделе Д’Амико (Fedele D’Amico)²

* Контакт ауторке: julijamatejic@gmail.com

** Ово истраживање спроведено је на Универзитету у Болоњи (Dipartimento delle Arti; Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali), уз драгоцене смернице проф. др Карле Куомо (Carla Cuomo), а захваљујући Еразмус Мундус SUNBEAM стипендији. У нешто другачијем облику и под насловом „*Interpretazione musicale*: слојевитост и вишезначност појма”, истраживање је уврштено у докторску дисертацију „Теорија извођачких пракси у музици: перформативност пијанизма” коју је ауторка одбранила 2024. године на Универзитету уметности у Београду (ментор: проф. др Тијана Поповић Млађеновић, коментор: проф. др Миодраг Шуваковић).

¹ Све цитате с италијанског језика превела је ауторка чланка, док су изворни текстови наведени у фуснотама, како би квалитативно допринели чланку.

„Soffermarsi a osservare la realtà nel suo processo e non soltanto nel suo esito suppone infatti un amore per la vita in tutti i suoi valori.”

Иако музику доживљавамо путем чула слуха – током процеса извођења и слушања – традиционална музикологија у великој мери заснована је на (неакустичној) партитури као музичком делу (‘исходу’).³ Ипак, у веку за нама – када је дошло до (‘потпуног’) одвајања улога композитора и извођача, последично, усложњавања нотације и доминације концепта музичког дела – дефинисање појма музичке интерпретације ‘прогонило’ је теоретичаре, естетичаре, филозофе, критичаре и музичаре. Једноставно речено, док у књижевности и у визуелним уметностима одређена песма, слика или скулптура представљају ‘заокружена’ и ‘екстернализована’ уметничка дела, то није случај с музичким текстом;⁴ он захтева (одређену) интерпретацију. Покренуте су бројне дискусије с циљем филозофског тумачења овог феномена; за поједине ауторе – интерпретатор је ‘пуки техничар’, за друге – ‘креативни стваралац’. Стога, предмет овог рада јесте једна од најзначајнијих дискусија признатих италијанских интелектуалаца, музиколога и критичара XX века на тему музичке интерпретације, до сада непозната домаћој стручној јавности. Систематизацијом њихових доприноса, пружам основу за боље разумевање не само појма *interpretazione musicale*, већ и развоја италијанске непозитивистичке естетике, музикологије и критике на дату тему.

Насупрот распрострањеном ‘дилетантизму’ у италијанској музичкој критици XIX века, почетак XX века донео је значајне промене у смислу развоја науке о музици и знатног пораста њој посвећене периодике.⁵ *Rivista Musicale Italiana*⁶ и *La Rassegna Musicale*⁷ били су најутицајнији часописи, основани у Торину. Док су се аутори окупљени око часописа *Rivista Musicale Italiana* залагали за позитивистички приступ промишљању музике, аутори часописа *La Rassegna Musicale* бавили су се савременим тенденцијама у музици, филозофији и естетици – углавном следећи идеалисте.

Најинтригантнија дискусија о музичкој интерпретацији у италијанској музичкој критици прве половине XX века покренута је у часопису *La Rassegna Musicale* 1930. године чланком *Dell’interpretazione musicale* (О музичкој интерпретацији) угледног

² Fedele D’Amico, „Musica in piazza”, in: Fedele D’Amico (Ed.), *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, [1960]1962, 353.

³ Истраживање музичког извођења добило је значајније место у музиколошком дискурсу тек последњих деценија.

⁴ Giorgio Graziosi, „Note sull’interpretazione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*, Milano, Feltrinelli Editore, [1938]1966, 337.

⁵ Maurizio Gianì, „Music Criticism and Esthetics in 20th Century Italy: Between Croce, Phenomenology and Marxism”, *Sonus*, 29(1), 2008, 24.

⁶ *Rivista Musicale Italiana* (Италијански музички часопис) основан је 1894. године као квартални музиколошки часопис. Био је од великог значаја за развој музиколошких студија у Италији, чему сведоче бројни истакнути италијански и инострани сарадници: филозоф Ромуалдо Ђани (Romualdo Gianì), композитор, музиколог и композитор Алберто Ђентили (Alberto Gentili), музиколог и оргуљаш Ђовани Тебалдини (Giovanni Tebaldini), композитор Никола Д’Аријенцо (Nicola D’Arienzo), композитор, музиколог и музички критичар Гвидо Панаин (Guido Pannain), музиколог и критичар Андреа Дела Корте (Andrea Della Corte), критичар Артур Пуген (Arthur Pougin), музиколог Франц Хаберл (Franz Haberl), музиколог Гвидо Адлер (Guido Adler), музиколог, композитор и етномузиколог Жилијен Тјерсо (Julien Tiersot), музиколог и критичар Жил Комбарје (Jules Combarieu), музиколог и композитор Адолф Сандбергер (Adolf Sandberger), музиколог Жак-Габријел Продом (Jacques-Gabriel Prod’homme) и други.

⁷ Часопис *La Rassegna Musicale* (Музички преглед) основан је 1928. године у Торину (као наставак часописа *Il Pianoforte*), а углавном се састојао од чланака, есеја, критика, коментара, белешки, расправа и вести.

музичког критичара Гвида Гатија (Guido Gatti)⁸. У наредне три године расправа се распламсала, а бројни аутори дали су свој допринос, покушавајући да дефинишу појам, природу и сврху музичке интерпретације. Стога, у даљем тексту најпре издвајам аргументе најистакнутијих учесника у поменутој дискусији, а затим и аргументе аутора инспирисаних њом у другој половини XX века.

Поред Гатија, главни учесници расправе били су историчар и музички критичар Алфредо Паренте (Alfredo Parente)⁹, уредник, писац, новинар и педагог Леоне Гинзбург (Leone Ginzburg)¹⁰, музиколог Гастоне Роси-Дорија (Gastone Róssi-Dòria)¹¹, филозоф Едмондо Чоне (Edmondo Cione)¹², пијаниста и диригент Фердинандо Балло (Ferdinando Ballo)¹³, музички критичар Ђорџо Грациози (Giorgio Graziosi)¹⁴, као и композитор, пијаниста и диригент Алфредо Казела (Alfredo Casella)¹⁵ – (у мањој или

⁸ Гвидо Гати је био музички критичар, оснивач и уредник часописа *Il Pianoforte*, оснивач и уредник часописа *La Rassegna Musicale* и директор Торинског позоришта. Гати је дао допринос бројним италијанским и иностраним музичким енциклопедијама.

⁹ Алфредо Паренте је био историчар и музички критичар. Његове критике биле су веома утицајне у музичким круговима, а објављивао је у часописима: *La Rassegna Musicale*, *La Scala*, *Opera Magazine*, *Il Mattino*, *Maggio Musicale Fiorentino* итд. Паренте је био оснивач часописа *Rivista di studi crociani* који је одиграо кључну улогу у вишедеценијској промоцији лика и дела Бенедета Крочеа.

¹⁰ Леоне Гинзбург је био писац, новинар и педагог, херој покрета отпора – познат по свом (трагичном) антифашистичком политичком ангажовању. Предавао је словенске језике и руску књижевност на Универзитету у Торину и био је сарадник издавачке куће *Einaudi*.

¹¹ Гастоне Роси-Дорија је био музиколог и композитор. Као Малипјероов ученик (Gian Francesco Malipiero), он је компоновао симфонијску и камерну музику, а дипломирао је и филозофију. Био је уредник музичког дела *Италијанске енциклопедије* (*Enciclopedia Italiana*), а потом и *Италијанског енциклопедијског речника* (*Dizionario enciclopedico italiano*).

¹² Едмондо Чоне је био филозоф, политичар и антифашиста под утицајем Бенедета Крочеа.

¹³ Фердинандо Балло је био пијаниста и диригент. Окренут савременој музици, он се трудио да непозната дела приближи широј јавности. Био је члан различитих авангардних покрета, међу којима је била и *Libra*. Као музички критичар, Балло је објавио бројне текстове у часописима, недељницима и дневним листовима као што су: *Leonardo*, *La Rassegna Musicale*, *Pan*, *L'Italia letteraria*, *Cronache latine*, *Letteratura*, *La Musica*, *Avanti!*, *Il Mondo*, *Mondo Europeo*, *Società nuova*, *Omnibus*, *Sipario* и други. Био је оснивач периодичног часописа о савременој култури *Scuola libera*, суоснивач издавачке куће *Rosa & Ballo* (специјализоване за превод савремених дела непознатих у Италији) и оснивач оркестра *I Pomeriggi Musicali* који је у великој мери допринео популаризацији музике XX века (иначе забрањене у време фашистичке диктатуре).

¹⁴ Ђорџо Грациози је био музички критичар. Дипломирао је на Конзерваторијуму у Пезару. Био је сарадник бројних часописа међу којима су били *La Fiera Letteraria*, *Ulisse* и *Emporium*, писао је музичке критике и за *Avanti!*, као и чланке за различите енциклопедије, а био је и сарадник издавачке куће *Einaudi*.

¹⁵ Алфредо Казела је рођен у музичкој породици. Студирао је клавир код Луја Дијемера (Louis Diémer) и композицију код Габријела Форча (Gabriel Fauré) на Конзерваторијуму у Паризу. Током Првог светског рата, предавао је клавир на Конзерваторијуму Санта Чечилија (Conservatorio statale di musica Santa Cecilia) у Риму, а од 1927. до 1929. био је главни диригент *Boston Pops* оркестра. Као један од најпознатијих италијанских пијанистичких виртуоза свог времена, оформио је *Trio Italiano* са челистом Артуром Бонучијем (Arturo Bonucci) и виолинистом Албертом Полтронијеријем (Alberto Poltronieri), са којима је наступао широм Европе и Америке. Верује се да је Казела највише допринео ревитализацији музике Антонија Вивалдија (Antonio Vivaldi) у XX веку.

већој мери) сви под утицајем историчара, естетичара и политичара Бенедета Крочеа.¹⁶ Како италијанска музиколошкиња и пијанисткиња Карла Куомо истиче, с обзиром на маргиналност музикологије у Италији тог времена, Кроче је многим ауторима био референтна тачка – узор који им је обезбедио инструменте за развој аутономне естетике.¹⁷ У том смислу, Крочеова филозофија *per se* није предмет овог рада; појашњени су само њени основни постулати да би – попут (не)видљивих повезујућих нити – били лакше уочљиви у различитим непозитивистичким приступима појму музичке интерпретације одабраних аутора.

Крочеов идеализам био је реакција на позитивизам који је био доминантан у Италији крајем XIX века. У свом најзначајнијем делу *Filosofia dello spirito* (Филозофија као наука духа), Кроче је изнео тезу да постоје два типа људске спознаје – ‘интуитивна’ (путем фантазије) и ‘логичка’ (путем интелекта), што уједно представља и окосницу његове филозофије.¹⁸ Главна разлика између научног дела (интелектуалне чињенице) и уметничког дела (интуитивне чињенице) јесте у ефекту који њихови аутори желе да постигну. Тезом да је уметност визија или интуиција и да стога не може бити физичка чињеница, он је поткопао уврежену идеју о музичком делу као партитури (објекту). За Крочеа музичко дело је, дакле, ментално, интуитивно искуство у уму композитора:

А ако се постави питање зашто уметност не може да буде физичка чињеница, морамо да одговоримо, прво, да физичке чињенице *не поседују стварност*, а да уметност, којој толико људи посвећује читаве животе и која све испуњава божанском радошћу, јесте *крајње стварна*; стога не може бити физичка чињеница, што је нешто нестварно.¹⁹

Под утицајем Крочеа, али и подстакнут Тосканинијевим (Arturo Toscanini) *com'è scritto* концептом и запажањем да се диригенти често међусобно такмиче како би се њихове интерпретације по сваку цену разликовале („Пасторала X-а, Ероика Y-а, заборављајући да је истински аутор Бетовен” /Ludwig van Beethoven/²⁰), Гати је покренуо горепоменућу дискусију, упозоравајући на опште неразумевање појма музичке интерпретације. Он је нагласио да је прецизна механичка репродукција партитуре

¹⁶ Бенедето Кроче је био водећи италијански интелектуалац XX века – филозоф идеалиста, историчар, политичар, естетичар, књижевни критичар и писац. Крочеовска филозофија – инспирисана социјалним либерализмом – имала је значајан утицај на италијанске интелектуалце тог времена. Био је доживотни члан Италијанског Сената, министар просвете и председник Либералне партије Италије. Иако је најпре подржавао Мусолинијеву (Benito Mussolini) владу, Кроче је убрзо постао свестан његове политичке диктатуре, те написао Манифест антифашистичких интелектуалаца 1925. године. Био је номинован за Нобелову награду за књижевност чак шеснаест пута.

¹⁷ Carla Cuomo, „Massimo Mila, The Prismatic Intellectual: An Archival Case Study”, *Fontes Artis Musicae*, 64/3, 2017, 289–290.

¹⁸ Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, transl. by Douglas Ainslie, New Brunswick – London, Transaction Publishers, [1909]1995, 1.

¹⁹ Benedetto Croce, *The Essence of Aesthetic*, transl. by Douglas Ainslie, London, William Heinemann, 1921, 8–9.

„And if it be asked why art cannot be a *physical fact*, we must reply, in the first place, that physical facts *do not possess reality*, and that art, to which so many devote their whole lives and which fills all with a divine joy, is *supremely real*; thus it cannot be a physical fact, which is something unreal.”

²⁰ Guido M Gatti, „Dell'interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*, Milano, Feltrinelli Editore, [1930]1966, 485–487.

ништавна без духа сјајног музичара чија интерпретација ‘„оживљава” свет црних знакова, „комуницира” с нама и „покреће” нас. Током извођења вредних дивљења – чак и уз строго поштовање композиторовог записа – сведоци смо чуда „поновног стварања” уметничког дела (итал. *ricreazione dell’opera d’arte*).²¹ Према Гатију, музика коју чујемо није уметничка „стварност” коју је створио композитор, већ „виртуелност” коју увек изнова ствара „уметник-интерпретатор” и која, парадоксално, не постоји изван самог извођења – те „јединствене уметничке конкретности” која „говори нашој души”.²² Музичко дело се оваплоћује само у извођењу интерпретатора који попуњава мањкавости нотног записа. Дакле, према Гатију, могућности интерпретација су бескрајне и разликују се од извођача до извођача (чак и од извођења до извођења једног истог извођача), а зависе од њиховог укуса, сензибилитета, расположења, знања, услова у којима изводе итд.

У свом уводу у зборник *La Rassegna Musicale: Antologia*,²³ музиколог Луиђи Песталоца (Luigi Pestalozza)²⁴ нагласио је значај Гатијевог указивања на недостатност нотације као сржи проблема.²⁵ Иако су се бројни критичари супротставили Гатијевим ставовима, поједини су били инспирисани да продубе ову тему/тезу.

Један од најистакнутијих Гатијевих опонената на линији крочеовске естетике био је Алфредо Паренте, уверења да постоји само једна интерпретација – садржана у композицији – и да је треба свести на технички ниво извођења, као највернију репродукцију композиторовог записа. На тај начин, Паренте је “интерпретативну пасивност” извођача супротставио “уметничко-стваралачкој активности” композитора. Према његовим речима, онај ко изводи музику заправо је попут некога ко извршава команду: „Страница вам говори, ‘ради то на овај и на онај начин и чудо ће се догодити’.”²⁶ Према Парентеу, композитор ствара *ex nihilo*, за разлику од извођача који понавља, чита и изводи нешто чијем стварању није допринео – уметничка интервенција извођача је сувишна – он музичко дело треба да изведе механички и историјски да би разумео његово значење (попут фотографа или сликара који репродукује слику Микеланђела /Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni/ или Тицијана /Tiziano Vecelli/).²⁷ Ипак, након жестоких критика због поистовећивања извођача с пуким, пасивним ‘преписивачима’, Паренте је своје ставове временом

²¹ У недостатку адекватнијег превода, појам *ricreazione* преводим као поновно стварање (‘рекреирање’).

²² Исто, 488–489; Guido M Gatti, „Ancora dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*, Milano, Feltrinelli Editore, [1930a]1966, 497.

²³ Зборник представља избор текстова објављених у часопису *La Rassegna Musicale* у периоду од 1928. до 1943. године, уз прилог састављен од есеја објављених у часопису *Il Pianoforte* од 1921. до 1926. године.

²⁴ Луиђи Песталоца је био музиколог, историчар, политички милитант и оснивач часописа *Il diapason* и *Musica e Realtà*.

²⁵ Luigi Pestalozza, „Introduzione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, cxxxv.

²⁶ Alfredo Parente, „Ancora dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1931]1966, 507.

“In realtà chi esegue una musica è come chi si ponga ad eseguire un comando; la pagina ti dice: ‘fa in questo modo e in quell’altro, ed il miracolo avverrà.’”

²⁷ Alfredo Parente, „Attività artistica e passività interpretativa”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1931]1966, 511.

ублажио.²⁸ Иако је остао уверења да извођач мора да следи композиторове смернице механички, Паренте је појаснио да никада није имао намеру да (сасвим) оспори унутрашњи свет извођача и његов удео у делу које изводи, признајући да извођач није ништа мање респектабилан од композитора.²⁹

Ђорђо Грациози и Фердинандо Бало отворено су критиковали Парентеово тумачење интерпретације као ‘механичког’ извођења. Према њима, при таквој врсти прецизног превода нотних знакова, извођач би морао да жртвује властиту субјективност да би попут ‘хладног филолога’ обновио драгоцене фрагменте непотпуног рукописа, а потом, надајмо се, достигао и савршену интерпретацију.³⁰ Мада Бало извођаче није у потпуности перципирао као ауторе нове уметничке стварности (попут Гатија) – будући да извођач своју личност изражава кроз форму већ исказану од стране друге личности – он је закључио да све изведбе одређеног извођача имају особен, специфичан и препознатљив карактер, тон и јединство, што значи да можемо и морамо да препознамо и извођачеву личност.³¹

Леоне Гинзбург је на неки начин следио и Гатија, и Парентеа. Инспириран Гатијевим уверењем да се интерпретација не састоји само од звучне актуелизације нотног записа, већ и од „унутрашње репрезентације” и читања партитуре „у себи”, он је направио паралелу с позориштем: „Узмимо, на пример, *Хамлета*. *Хамлет* је дело поезије: читам га себи, у себи или наглас, и знам да, иако постоји толико *начина* да се прочита, постоји само једна *метода* да се прочита добро: покушај да се разуме историјски.”³² За Гинзбурга, потпуно је иста ситуација и са музичким делом – извођач треба да настоји да разуме дело критички, то јест историјски – у складу с Парентеовим сугестијама. Према Гинзбургу тако постоје две врсте интерпретације – „права интерпретација” (музичко извођење) и „читање у себи” (критички рад).

Крочевски филозоф Едмондо Чоне осврнуо се на Гатијева, Парентеова и Гинзбургова становишта, приметивши да ниједан од њих заправо није кренуо од апсолутног идеализма – Гати је пошао од релативизма (свака интерпретација је поновно стварање), Паренте од интелектуализма (оно што је дато – апсолутно је дато и не може се никако променити), а Гинзбург од Бејконовог (Francis Bacon) емпиризма (релативност интерпретације може се отклонити директним читањем партитуре). Ипак, за Чонеа, уметничко дело може да се репродукује само у перпетуалном јединству људског Духа:

Када свирам *An den Frühling*, није да интуитивно усвајам већ постојећу Григову интуицију, већ се стављам у стање духа музичара [...] стварајући са њим [...], у

²⁸ Guido M. Gatti, „Ancora dell’interpretazione musicale”, op. cit., 499.

²⁹ Alfredo Parente, „Attività artistica e passività interpretativa”, op. cit., 514.

³⁰ Giorgio Graziosi, „Note sull’interpretazione”, op. cit., 340; Ferdinando Ballo, „Interpretazione e trascrizione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1936]1966, 298.

³¹ Ibid.

³² Leone Ginzburg, „Le due interpretazioni”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1931]1966, 500.

„Prendiamo, ad esempio, l’*Amleto*. L’*Amleto* è un’opera di poesia: io me lo leggo, silenziosamente o ad alta voce, e so che, se ci sono tanti *modi* di leggerlo, c’è un solo *metodo* per leggerlo bene: cercare d’intenderlo storicamente, per giungere a una valutazione estetica giusta.”

апсолутном јединству Универзалног Духа, *форме, намере*, која је једна и јединствена, изван емпиријске разноликости појединаца.³³

Иако такав приступ костварању наизглед даје својеврсну слободу извођачу, Бало отворено критикује Чонеову идеју, будући да она подразумева улазак извођача у стање духа композитора, што онемогућава разматрање извођача као засебне личности.³⁴

О односу између композитора и извођача, штавише, партитуре и интерпретације, можда је најјезгровитије писао композитор, пијаниста и диригент Алфредо Казела. 'Из прве руке' (обе улоге), он је указао на чињеницу да се музика најпре мора изразити чисто аритметичким симболима (нотама) како би се фиксирани фрагменти композиторове интуиције (додуше, често не најбољи); у свом коначном облику – извођењу – музичко дело је резултат двоструког процеса звучне организације: прве, од стране композитора и друге, од стране интерпретатора. Иако композитор фиксира своју интуицију помоћу аритметичких симбола, он је пред партитуром 'само' интерпретатор – као и сваки други, али не нужно и најбољи (композитор чак ни не мора да зна како његова музика треба да буде изведена). Имајући то у виду, Казела је закључио да се музичка интерпретација не рађа заједно са оригиналним композиторским лирским импулсом, већ да она има независан развој; штавише – према њему – ретки су заиста велики интерпретатори који досежу стилско и техничко савршенство, можда чак и ређи од великих композитора.³⁵

Казела се тако директно супротставио Парентеу, побијајући његове тезе као незамисливе – заиста, немогуће је ући у траг композиторским замислима по питању интерпретације свих детаља. Иако је само додатно потврдио (очигледну) Гатијеву тезу о постојању мноштва могућих интерпретација истог дела, Казела ју је допунио ставом да аутономија интерпретатора не произлази из недостатности нотације, већ из чињенице да је поступак интерпретације по својој природи потпуно другачији од компоновања.³⁶ Према Казели, људи имају тенденцију да умање значај извођача, тврдећи да интерпретатора не би ни било без композитора-ствараоца – јер, активност извођача своди се на присвајање нечега што је постигла нечија туђа интуиција. Изазван том неправдом, он је смело и пркосно ову идеју заменио тврдњом да не би било композитора без интерпретатора.³⁷

³³ Edmondo Cione, „A proposito dell'interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1932]1966, 533–534, Edmondo Cione, „Ancora a proposito dell'interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1932] 1966, 551.

„Quando suono *An den Frühling*, non avviene già che io intuisca una preesistente intuizione di Grieg, bensì che io mi pongo nello stato d'animo (contenuto) del musicista e vengo, via via che suono, creando con lui (anzi, a dirla dantesca, in quanto m'inluio) nell'unità assoluta dello Spirito universale, la *forma*, l'*intenzione*, che è unica ed una, al di là della diversità empiristica degli individui.”

³⁴ Ferdinando Ballo, “Interpretazione e trascrizione”, op. cit., 298.

³⁵ Alfredo Casella, „Creazione ed interpretazione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1931]1966, 518.

³⁶ Fedele D'Amico (Ed.), *Tutte le cronache musicali : “L'Espresso” 1967–1989*, Roma, Bulzoni, 2000, 799.

³⁷ Alfredo Casella, “Creazione ed interpretazione”, op. cit., 517.

Подсетимо, новозеландски аутор Кристофер Смол (Christopher Small) до сличног (касније изузетно утицајног) закључка дошао је значајно касније – према њему, музичко извођење не постоји да би извођачи представљали музичка дела, већ напротив – музичка дела постоје како би извођачи имали шта да изведу. Видети: Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, 8.

Музиколог Гастоне Роси-Дорија такође је истицао значај интерпретације. За њега је музичко дело потпуно другачије од осталих уметничких дела (скулптуре или слике), јер захтева даљи поступак детерминације – речју: извођење. Интерпретација је нешто увек ново у односу на интерпретирани текст, тако да интерпретатор није пуки извођач, већ „уметник” који најпре мора да „разуме” композиторов дискурс. Како је Роси-Дорија сугерисао, уметност не умире на свом путу од композитора до извођача и публике – она је попут искре која се преноси с једног елемента на други, увек жива и изнова рођена у свакоме.³⁸

Музиколог и писац Борис де Шлезер (Boris de Schloezer /Schlözer/)³⁹ приступио је појму музичке интерпретације из угла разумевања музике. Према Шлезеру, ако музичко дело има неки садржај, његово значење је иманентно. Другим речима, да бисмо разумели композицију, не смемо да је доживљавамо као систем знакова и да тражимо смисао изван самог звука. У супротном, када престанемо да слушамо музику, звукови ће ишчезнути и неће преостати ништа. Сходно томе:

Ако се пијаниста који је извео Шопенову баладу запита шта она значи, све што може да уради јесте да је одсвира поново. Али, било би погрешно закључити да музика ‘не жели ништа да каже’⁴⁰ и да је њен садржај нејасан. Иако остаје непреводив, смисао музичког дела може бити подједнако прецизан као [смисао] научног рада.⁴¹

Штавише, на примеру Бетовенове Сонате оп. 101, Шлезер је разјаснио да постоји онолико Соната оп. 101 колико има пијаниста на свету, чак и више – јер два извођења истог пијанисте никада нису идентична:

Аутор опуса 101 више не постоји – ишчезле су мисли, жеље и слике које су произвеле то музичко дело. На папиру не преостаје ништа сем ових црних знакова, својеврсне шеме за извођача, који је потпуно слободан да ради шта жели: неко ће са ових страница извући оно узвишено, неко оно пријатно, неко оно гротескно.⁴²

³⁸ Gastone Róssi-Dòria, „Interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale...*, op. cit., [1931]1966, 531–532.

³⁹ Борис Фјодорович Шлезер је био је француски музиколог, писац и преводилац руског порекла. Предео је бројне значајне руске ауторе на француски језик и објавио неколико монографија о истакнутим композиторима. Иако Борис де Шлезер није био Италијан, његов допринос дискусији уврштен је у овај чланак будући да је он био близак италијанским интелектуалним круговима (чему, примера ради, сведочи и објављена преписка са Гвидом Гатијем). Штавише, Шлезер је често објављивао у часопису *La Rassegna Musicale* и тако утицао на италијанску музичку критику датог времена.

⁴⁰ У смислу да нема значење, прим. прев.

⁴¹ Boris De Schloezer, „Comprendere la Musica”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale* op. cit., [1931]1966, 141–142.

„Se ad un pianista che ha eseguito una ballata di Chopin si chiede cosa essa significhi, tutto ciò che può fare è di eseguirla un'altra volta. Ma sarebbe falso concludere da ciò che la musica ‘non vuol dir niente’ e che il suo contenuto è vago. Pur restando intraducibile, il senso musicale dell’opera può essere preciso quanto quello d’un’opera scientifica.”

⁴² Ibid., 145.

„L’autore dell’op. 101 non esiste più, i pensieri, i desideri, le immagini di cui l’opera è il prodotto sono svaniti. Non restano più che questi segni neri sulla carta, specie di schema per l’esecutore, il quale è perfettamente libero di fare ciò che gli piace: uno estrarrà da queste pagine il sublime, altri il piacevole, altri il grottesco.”

Али како да знамо да смо (добро) разумели музичко дело? Шлезер закључује да разумевање музике није исто што и њено техничко анализирање (у смислу хармоније, форме, контрапункта) – то су два потпуно различита процеса; разумевање музике значи њено поновно стварање на начин на који је то аутор замислио. Музику можемо да разумемо само у процесу њеног озвучавања – звук доживљавамо као одређену објективну музичку стварност (иако нестаје чим се манифестује). Та стварност не надилази звукове – она представља иманентно јединство и даје одређено значење. Разноликост интерпретација музичког дела и реакција слушалаца на дело не умањују овај интегритет, јер „оно што га чини организмом” и представља његово формално јединство увек ће остати и „свима ће рећи исту ствар: оно што јесте”.⁴³

Сличну везу између интерпретатора и музике пронашао је и Ђорџо Грациози, сматрајући да је композитор увек присутан у партитури, док је на интерпретатору да га пронађе (а не да га створи).⁴⁴ Пошто партитура не може у потпуности да удовољи (н)и потребама композитора (који жели да фиксира своје замисли), (н)и потребама интерпретатора (који жели да чује музику), она захтева активно учешће извођача. Интерпретатор је ‘техничар’ само када звучно трансформише нотне симболе у звукове. Међутим, као стваралац, сваки извођач има сопствен стил. Оно што међусобно разликује извођаче јесу карактер, сензибилитет, оригиналност, културни и историјски контекст, а овај збир карактеристика није обједињен у ономе што називамо „генијем”, већ у ономе што бисмо могли назвати „умешност”, „домишљатост”.⁴⁵ Према Грациозијевој теорији, постоје три различита нивоа интерпретације: први је углавном технички (читање и превођење нота у звук), други је квалитативно другачији као умно проучавање музичког текста (дијалектика између интерпретатора и композитора), док трећи представља синтезу интерпретатора и композитора. Имајући то у виду, Грациози критикује Парентеа и фаворизује Гатијев концепт бескрајног броја интерпретација као јединствених ‘рекреирања’ одређеног музичког текста.⁴⁶

§

⁴³ Ibid., 150–152.

⁴⁴ Giorgio Graziosi, “Note sull’interpretazione”, *op. cit.*, 339.

⁴⁵ Ibid., 358–359.

⁴⁶ Ibid., 341–343.

У другој половини XX века, дискусију о музичкој интерпретацији највише су обележили Масимо Мила (Massimo Mila)⁴⁷ и Феделе Д'Амико⁴⁸ који спадају међу најуглађеније италијанске музикологе и музичке критичаре. Можемо да кажемо да страст према политици и култури, интелектуална слобода, потреба за учествовањем у друштвеном животу и милитантност представљају срж њиховог јавног деловања, будући да су обојица били веома активни у културним и антифашистичким превирањима свог времена.

Ставовe Масима Миле о музичкој интерпретацији можемо да пронађемо у његовим бројним чланцима и критикама,⁴⁹ али и веома утицајним књигама *Ispirazione e tecnica interpretativa* (Инспирација и интерпретативна техника) и *L'esperienza musicale e l'estetica* (Музички доживљај и естетика). У потоњој, Мила је развио свој концепт „несвесне експресије” (итал. *espressione inconsapevole*) који се састоји од подударности унутрашњег живота духа (композитора) са музичком формом, кроз заједнички елемент времена.⁵⁰ Слично томе, принцип индивидуалности (крочеовски схваћен као дејство Духа) и разумевање културног и историјског контекста намећу се као основна начела његовог поимања музичке интерпретације.⁵¹ Придружујући се

⁴⁷ Масимо Мила је био истакнути историчар, музиколог, критичар и активни антифашиста. Био је ђак чувеног италијанског писца и антифашисте Аугуста Монтија (Augusto Monti) на престижном лицеју *Massimo d'Azeglio* у Торину, попут бројних (касније) прослављених интелектуалаца, међу којима су били: песник и романописац Чезаре Павезе (Cesare Pavese), Леоне Гинзбург, новинар, песник и сликар Гвидо Себорга (Guido Seborga), издавач Ђулио Еинауди (Giulio Einaudi), политичар и писац Виторио Фоа (Vittorio Foa), историчар уметности и политичар Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan), марксистички филозоф Лудовико Гејмонат (Ludovico Geumonat), есејиста, песник и антифашиста Франко Антоничели (Franco Antonicelli) и други. Мила је дипломирао 1931. године на Универзитету у Торину. Био је писац, преводилац, сарадник издавачке куће *Einaudi*, организатор, политички активиста покрета *Giustizia e libertà* и *Resistenza*, али и предавач на Конзерваторијуму и Универзитету у Торину. Као музички критичар, Мила је редовно објављивао у бројним часописима и дневним новинама, као што су: *Maggio Musicale Fiorentino*, *La Cultura*, *Pegaso*, *Pan*, *L'Italia letteraria*, *Nuova Antologia*, *Scenario*, *La Rassegna musicale*, *L'Unità*, *L'Espresso* и *La Stampa*. Због својих антифашистичких активности, он је био ухапшен чак два пута – најпре 1929, а онда и 1935, заједно са Еинаудијем, Фоаом, Гинзбургом, Антоничелијем, Павезеом и другима, када је осуђен на седам година затвора. Од 1956. године Мила је био члан Националне академије Санта Чечилија (Accademia Nazionale di Santa Cecilia).

Масимо Мила је био под утицајем три угледна италијанска интелектуалца – либералног антифашисте и новинара Пјера Гобетија (Piero Gobetti), либералног политичара и економисте Луиђија Еинаудија (Luigi Einaudi) и Бенедета Крочеа. Он је заговарао културалну акцију (итал. *il gobettismo culturale*), али и интелектуалну и политичку милитантност – као директан отпор сваком облику диктатуре и репресије, с циљем грађанских, политичких и економских реформи италијанског друштва. Политички активизам унутар покрета *Giustizia e Libertà* имао је важну улогу у његовом интелектуалном сазревању, нарочито у његовом присвајању и развоју крочеовске естетике.

⁴⁸ Феделе Д'Амико је дипломирао право и студирао музику код Казеле, а био је активан на пољу музичке критике и пре дипломирања – у дневном листу *Il Tevere*. Објављивао је чланке у бројним часописима: *Cultura e Realtà*, *Contemporaneo*, *Vie Nuove*, *Cultura e Realtà*, *Contemporaneo*, *Musical Quarterly*, *L'Italia domani*, *Il Paese*, *L'Espresso*, *Opera News*, *Musical America* и *Opera Welt*. Био је уредник часописа *La Rassegna Musicale*, а био је задужен и за музичку и плесну секцију *Enciclopedia dello Spettacolo* и музичку секцију издавачке куће *Il Saggiatore*. Предавао је на Универзитету *La Sapienza* у Риму. Од оснивања часописа *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Д'Амико је био члан управног одбора, а покренуо је и одељак под насловом *I casi della musica*. Као декларисани антифашиста, он је активно учествовао у политичкој борби свог времена.

⁴⁹ Massimo Mila (Ed.), *Cronache musicali 1955–1959*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1959; Massimo Mila (Ed.), *Massimo Mila alla Scala: Scritti 1955–1988*, Milano, Rizzoli, 1989.

⁵⁰ Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956, 145.

⁵¹ Carla Cuomo, *Massimo Mila, la musica come pensiero: dalla formazione intellettuale e politica alla prima maturità (1928–1950)*, dottorato di ricerca, Bologna, Università di Bologna, 2004, 11–13.

горепоменутој расправи, Мила се надовезао на Гатијев модел интерпретације као поновног стварања, истакавши да у сваком извођењу (чак и аматерском) постоји лични допринос извођача. Интерпретација није нешто што се накнадно додаје читању – она се ствара током чина читања музике.⁵²

У одговору на питање „како слушати музику?“, Мила је фаворизовао интуитивно над рационалним – насупрот Парентеовом ставу да је активност интерпретатора неуметничка, за који је веровао да вређа дух крочеовске естетике, деградира унутрашње искуство извођача и чини музичку интерпретацију неслободном активношћу. Како је Мила истакао, такав приступ је у потпуној супротности с искуством интерпретатора који излаже своју уметничку личност – јер, чак и при највернијем поштовању музичког текста, божански осећај слободе никада не напушта велике интерпретације.⁵³

Друго кључно питање које је обележило естетичка промишљања Масима Миле на дату тему јесте „како разумети музику?“ Он је понудио врло једноставан, али истовремено комплексан одговор – у музици нема шта друго да се разуме до саме музике.⁵⁴ Разумевање музике није пасивно уживање; оно подразумева константно деловање духа и захтева активну сарадњу између композитора (са становишта стварања), интерпретатора (са становишта ‘рекреирања’, тј. поновног стварања) и слушаоца (са становишта активног слушања).⁵⁵ Музичко значење настаје у дијалектичком процесу и синтези претходно постојећег музичког језика и карактера композитора, интерпретатора и слушалаца, као и различитих (историјских, политичких и друштвених) фактора који их окружују. Разумевање музике је, дакле, активан процес.⁵⁶

Конечно, Мила је поставио и свеобухватно онтолошко питање: „шта је реалност музике, тј. где се музичко дело физички налази?“ Према његовим речима, музичко дело се засигурно не може пронаћи у „црним знаковима партитуре“, јер, управо је немогућност нотације да пренесе све композиторове замисли проузроковала проблем музичке интерпретације. Извођач има на располагању стотине, хиљаде динамичких, агогичких и артикулационих решења и финеса које одређују тачност и успешност интерпретације.⁵⁷ Стога, Мила закључује да музика постоји само у чину извођења, с интерпретатором као посредником између композитора и публике. Реалност музичког дела је у мноштву интерпретација, уз одређену слободу интерпретатора који мора да поседује истанчан укус, исцрпно историјско знање и способност да проучава различите списе с историјског и естетичког становишта.⁵⁸

И Феделе Д’Амико је препознао неопходност подстицања отворених дебата и промовисања нових тенденција у музици. Управо из тог разлога, он је изабрао музичку

⁵² Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, op. cit., 162, 172.

⁵³ Ibid., 44–45.

⁵⁴ Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, op. cit., 50.

⁵⁵ Carla Cuomo, *Massimo Mila, la musica come pensiero...*, op. cit., 235.

⁵⁶ Штавише, није неопходно познавати хармонију да би се разумела музика (хармонија није ништа друго до *a posteriori* кодификација духа у процесу разумевања музике); напротив, неопходно је разумети музику да би се знала хармонија. Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, op. cit., 54, 59–60.

⁵⁷ Ibid., 177.

⁵⁸ Ibid., 173, 179.

критику као главни медијум за постављање провокативних питања, отварање дискусија и изношење сопствених ставова. Истичу се два зборника његових чланака – *I casi della musica* (Музички случајеви)⁵⁹ и *Tutte le cronache musicali: „L’Espresso” 1967–1989* (Све музичке вести: „L’Espresso”).

Иако става да је музика начин ‘комуникације’ који открива унутрашњи живот човека, Д’Амико се ипак удаљио од крочеовске естетике, истражујући однос између музичког дела и спољашњих фактора који доприносе његовом стварању. Тако посматрано, уметничко дело није материјални производ, већ процес – оно се остварује увек изнова и у дијалектици са свим факторима који га одређују, посебно у музици која захтева активно учешће и интерпретатора и слушалаца. Интерпретатор није машина која трансформише композиторове знакове у звукове, већ живи посредник. Интерпретација се остварује *hic et nunc*, као део музичког догађаја (у одређеном историјском контексту), намењеног одређеним слушаоцима.⁶⁰ Контекст перципиран на овај начин укључује и процес оригиналног стварања и рецепцију.

Дакле, музичко дело није дефинисано само по себи, већ у односу на искуство које оно изазива. Ово искуство захтева комуникацију између интерпретатора и публике, стога уметничко дело мора да подстакне духовну активност. У складу са својим комунистичким убеђењима, Феделе Д’Амико веровао је да су људи друштвене индивидуе, а да без друштвености не може постојати култура. Музика има друштвену природу јер је израз људског односа, а музичка интерпретација представља најсложенији вид интерактивне комуникације између извођача, публике и окружења.⁶¹

Како Карла Куомо примећује, Д’Амико је својом критиком тежио спајању традиције и модерности са светлошћу садашњице – он је проучавао прошлост у функцији садашњости и будућности.⁶² Суштина Д’Амикове критике можда је најочигледнија у чланку посвећеном педесетом рођендану Масима Миле који потврђује да је аутор своје ставове ипак донекле супротставио идеализму и крочеовској естетици:

Верујем да су предмет естетике готово сва она питања која је Кроче прогласио непостојећим, забранивши нам да о њима расправљамо. Верујем у границе уметности, у жанрове, трендове, идеологије. Верујем да су велике индивидуалности такве управо у оној мери у којој дају глас колективним историјским силама, које би стога требало темељно истражити. Такозвана ‘техника’ ме изузетно занима; обожавам виртуозност, а што се тиче извођача, налазим више музичке хране и веће културне подстицаје у *вокализацији* Марије Калас него *operi omni* Антона Брукнера (Anton Bruckner). Стога, критика [Масима] Миле Милина критика мора бити феномен чији висок ниво и позитивне резултате, наравно, нисам могао да порекнем; али феномен, на крају, помало удаљен, да не кажем стран, ствар коју треба поштовати и то је све.⁶³

⁵⁹ У смислу одређеног ‘проблема’ као случаја који треба ‘решити’.

⁶⁰ Fedele D’Amico, „Musica in piazza”, in: Fedele D’Amico (Ed.), op. cit., [1960]1962, 356.

⁶¹ Ibid., 357.

⁶² Carla Cuomo, *Massimo Mila, la musica come pensiero...*, op. cit., 49, 60.

⁶³ Fedele D’Amico, „Massimo Mila ha cinquant’anni”, in: Fedele D’Amico (Ed.), op. cit., [1960]1962, 394.

Ово летимично сучељавање аргумената кључних италијанских интелектуалаца, музиколога и критичара XX века по питању дефинисања појма музичке интерпретације можемо да приведемо крају речима музиколога Мауриција Ђанија (Maurizio Gianì) – смрћу Миле и Д’Амика завршила се читава епоха италијанске музичке критике, барем у оном облику који је постојао до 1980-их.⁶⁴ Како је дискусија показала, приступи појму интерпретације били су бројни и различити, а односе се не само на музичко извођење, већ и на критику и рецепцију – понекад занемарене сегменте у процесу тумачења музике.

Како се чини – и поред свих наведених приступа – феномен музичке интерпретације остао је недокучив. Он као да о(п)стаје ‘неухватљив’ негде између историјски верне репродукције нотног записа (Паренте), поновног стварања музичког дела (Гати и Мила), процеса сасвим другачијег од компоновања (Казела), споја техничког превођења нота у звук, проучавања партитуре и синтезе интерпретатора и композитора (Грациози), јединства Универзалног Духа различитог од ауторства (Чоне), критичког, историјског и естетског промишљања (Гинзбург, Грациози и Мила), нечег изнова оригиналног и новог у односу на интерпретирано дело (Роси-Дорија и Д’Амико), екстракције значења из партитуре и нечега што нестаје чим се манифестује (Шлезер), и најзад, чина извођења као коначног облика музичког дела и објективне музичке стварности која захтева активан приступ и интерпретатора и слушалаца (Казела, Шлезер, Мила и Д’Амико).

Ипак, оно што је очигледно јесте да су бројни наведени аутори били испред свог времена. Одбацивање концепта *аутентичног* (историјски информисаног) извођења као догматичног, утопијског и неодрживог, штавише, преусмеравање фокуса са *производа* на *процес* – са партитуре на *музику* ‘као’ *извођење* (енгл. music ‘as’ performance) – у англосаксонској литератури добило је замах тек на прелазу из другог у трећи миленијум.⁶⁵ Овакав приступ довео је до праве ерупције теоријских текстова и научних пројеката заснованих на идеји да значење музике није фиксирано у (опипљивом) нотном запису, већ да се увек изнова ствара у процесу (ефемерног) музичког извођења и његове рецепције од стране слушалаца. Тек под утицајем студија

„E mi domando : il metodo di Mila, i suoi scopi, per così dire la sua ‘poetica’ di critico che cosa rappresentano in rapporto ai miei? è abbastanza semplice dirlo : rappresentano pressappoco l’opposto. Io credo che oggetto dell’estetica siano quasi tutti quei problemi che Croce ha dichiarato inesistenti, vietandocene la discussione. Credo nei limiti delle arti, nei generi, nelle tendenze, nelle ideologie. Credo che le grandi individualità siano tali appunto nella misura in cui danno voce a forze storiche collettive, le quali pertanto vanno indagate a fondo. La cosiddetta ‘tecnica’ mi interessa in modo supremo; adoro il virtuosismo, e quanto agli interpreti, trovo più nutrimento musicale e maggiori stimoli culturali nei *vocalizzi* di Maria Callas che nell’ *opera omnia* di Anton Bruckner. A fil di logica dunque, la critica di Mila dovrebbe essere un fenomeno del quale, certo, non potrei negare l’alto livello, né la copia di risultati positivi; ma un fenomeno, in fondo, alquanto distante, per non dire estraneo, una cosa da rispettare, e basta.”

⁶⁴ Maurizio Gianì, “Music Criticism and Esthetics in 20th Century Italy...”, op. cit., 56.

⁶⁵ Видети: Richard Taruskin, *Text & Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford – New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1992; Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, op. cit.; Nicholas Cook; Mark Everist (Eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999; Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Nicholas Cook, „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online* 7, 2, 2001 итд.

о извођењу (енгл. performance studies), пољуљан је концепт музичког дела као основе традиционалне музикологије. Уз подсећање да то ипак није тема овог рада, закључујем да је питање музичке интерпретације – и након чувене дискусије истакнутих италијанских музиколога и критичара – остало отворено за нека нова одгонетања и ‘интерпретације’.

Цитирана дела

- Ballo, Ferdinando: „Interpretazione e trascrizione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1936]1966, 297–309.
- Casella, Alfredo: „Creazione ed interpretazione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 514–519.
- Cione, Edmondo: „Ancora a proposito dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1932]1966, 549–551.
- Cione, Edmondo: „A proposito dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1932]1966, 532–535.
- Cook, Nicholas: „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online* 7, 2, 2001.
- Cook, Nicholas: *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Cook, Nicholas; Mark Everist (Eds): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Croce, Benedetto: *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Transl. by Douglas Ainslie. New Brunswick – London: Transaction Publishers, [1909]1995.
- Croce, Benedetto: *The Essence of Aesthetic*. Transl. by Douglas Ainslie. London: William Heinemann, 1921.
- Cuomo, Carla: *Massimo Mila, la musica come pensiero: dalla formazione intellettuale e politica alla prima maturità (1928–1950)*. Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali. Bologna: Università di Bologna, 2004.
- Cuomo, Carla: „Massimo Mila, The Prismatic Intellectual: An Archival Case Study”, *Fontes Artis Musicae*, 64/3, 2017, 276–298.
- D’Amico, Fedele (Ed.): *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore, 1962, 354–358.
- D’Amico, Fedele: „La verità di Dallapiccola”, in: Fedele D’Amico (Ed.), *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore, [1957]1962, 152–155.
- D’Amico, Fedele: „Massimo Mila ha cinquant’anni”, in: Fedele D’Amico (Ed.), *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore, [1960]1962, 392–396.
- D’Amico, Fedele: „Musica in piazza”, in: Fedele D’Amico (Ed.), *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore, [1960]1962, 354–358.
- D’Amico, Fedele (Ed.): *Tutte le cronache musicali: “L’Espresso” 1967–1989*. Roma: Bulzoni, 2000.
- Gatti, Guido M: „Ancora dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1930]1966, 496–499.
- Gatti, Guido M: „Dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1930]1966, 485–491.

- Giani, Maurizio: „Music Criticism and Esthetics in 20th Century Italy: Between Croce, Phenomenology and Marxism”, *Sonus*, 29(1), 2008, 22–63.
- Ginzburg, Leone: „Le due interpretazioni”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 499–501.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford – New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1992.
- Graziosi, Giorgio: „Note sull’interpretazione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1938]1966, 337–359.
- Mila, Massimo (Ed.): *Cronache musicali 1955–1959*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1959.
- Mila, Massimo: *L’esperienza musicale e l’estetica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1956.
- Mila, Massimo (Ed.): *Massimo Mila alla Scala: Scritti 1955–1988*. Milano: Rizzoli, 1989.
- Parente, Alfredo: „Ancora dell’interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 506–510.
- Parente, Alfredo: „Attività artistica e passività interpretativa”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 510–514.
- Pestalozza, Luigi: „Introduzione”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, 1966, i–clxxviii.
- Róssi-Dòria, Gastone: „Interpretazione musicale”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 530–532.
- Schloezer, Boris de: „Comprendere la Musica”, in: Luigi Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore, [1931]1966, 141–152.
- Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Taruskin, Richard: *Text & Act: Essays on Music and Performance*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1995.

Резиме

Растући број текстова на тему феномена музичке интерпретације у деценијама за нама био је подстрек за истраживање конкретне студије случаја – веома динамичне дискусије угледних италијанских интелектуалаца XX века на дату тему. Предмет истраживања нису позитивистичко-формалистички приступи који су у то време били доминантни у Италији и чији је фокус био искључиво на партитури као традиционално схваћеном музичком делу, већ нешто другачији аргументи аутора који су придали значај процесу музичког извођења и интерпретације. Окупљени око часописа *La Rassegna Musicale* – а углавном под утицајем Бенедета Кроча и његове филозофије духа – истакли су се бројни музиколози, музички критичари и музичари: Гвидо Гати, Леоне Гинзбург, Гастоне Роси-Дорија, Едмондо Чоне, Фердинандо Бало, Ђорђо Грациози, Алфредо Казела, а нешто касније и Масимо Мила и Феделе Д’Амико. Сматрајући да је немогуће у потпуности забележити све композиторове замисли (са свим нијансама и најситнијим детаљима), они су веровали да музички текст представља „пуко полазиште” (Паренте) или „несавршену комуникацију композиторових мисли” (Гати), како је цитирао Грациози. Дакле – упркос распрострањеном позитивизму – у периоду између 1930-их и 1980-их година, поменути аутори залагали су се за додавање већег значаја музичком извођењу и интерпретацији, истичући креативни допринос интерпретатора у

стварању музичког значења. Интересантно је приметити да су слични ставови у англосаксонској литератури добили замах тек значајно касније – на преласку из XX у XXI век.

Мада одабрани аутори нису пружили јединствену дефиницију феномена музичке интерпретације, можемо да кажемо да њени обриси на својеврстан начин обавијају историјски верну репродукцију нотног записа (Паренте), поновно стварање музичког дела (Гати и Мила), процес сасвим другачији од компоновања (Казела), спој техничког превођења нота у звук, проучавања партитуре и синтезе интерпретатора и композитора (Грациози), јединство Универзалног Духа различито од ауторства (Чоне), критичко, историјско и естетско промишљање (Гинзбург, Грациози и Мила), нешто изнова оригинално и ново у односу на интерпретирано дело (Роси-Дорија и Д'Амико), екстракцију значења из партитуре и нешто што нестаје чим се манифестује (Шлезер), и најзад, чин извођења као коначан облик музичког дела и објективне музичке стварности који захтева активан приступ и интерпретатора и слушалаца (Казела, Шлезер, Мила и Д'Амико).

Коначно, циљ овог текста био је пружање увида у контекст италијанског непозитивистичког музиколошког и критичког дискурса на тему музичке интерпретације у периоду од 1930-их до 1980-их – увида несумњиво јединственог у домаћој стручној литератури.