

Benjamin
Bagby

Bagby, tudi predavatelj srednjeveške glasbe na pariški Sorboni, je redni gost Festivala Radovljica, kjer je v zadnjih letih izvedel ep Beowulf, s svojim ansamblom Sequentia pa Prekletstvo renškega zlata, germanško sago o pohlepu in maščevanju iz staroislandskega epa Edda. Letos je z ansamblom Sequentia nastopil s Frankovskimi fantomi – srednjeveško glasbo iz karolinških palač iz obdobja med 8. in 10. stoletjem.

Pa saj ta glasba je živa in

Tekst

Mojca Kumerdej

Foto

Jana Jocif/Festival Radovljica

V različnih oralnih kulturah po svetu – v stari Grčiji do 8. stoletja pr. n. št., v ožjem evropskem prostoru pa do 9. stoletja – so v družbah igrali zelo pomembno vlogo potujoči pripovedovalci zgodb, od grških rapsodov do irskih bardov, ki so z izvajanjem epov posredovali zgodovinsko in aktualno dogajanje. Ohranjeni so le epi, ki so bili kasneje zapisani. Kako so zveneli in kako so jih izvajali pevci v kulturah pred nastankom pisave – to raziskovanje se zdi skoraj nemogoč podvig, a ne povsem. S tem se že skoraj trideset let ukvarja Benjamin Bagby, vodilna avtoriteta za to področje, ki je z interpretacijo anglosaškega epa *Beowulf* zaslovel po vsem svetu.

“

Pred poldrugim milijonom let se je anatomija lobanje in dihalnega sistema hominidov tako razvila, da je imel pračlovek pripravljen aparat za govorjenje in petje. A praljudje so verjetno prej zapeli kot spregovorili?

Vokalni izraz je najbolj arhaičen in primitiven del našega aparatusa. Osnovni impulz vselej izvira iz občutja, ki je izraženo skozi fluiden zvok, kot so materino »popevanje« otroku in drugi zvoki, ki jih proizvajamo. Dojenčki proizvajajo raznorazne zvoke, od brbljanja do grgranja, ki nam lahko zvenijo celo kot nekakšna glasba. Kasneje sledi rezanje na gramatične pomenske enote, nato na besede in fraze, in sčasoma postane izraz vse bolj pomensko organiziran.

Obstaja stereotip, da je glasba, podobno kot gib in ples, univerzalna govorica, čemur ne bi mogla pritrčiti. Tako kot nam nekateri glasovi zvenijo zanimivo, vznemirljivo in privlačno, nas določeni spravljajo ob živce. Medtem ko določene glasbene zvrsti z veseljem poslušamo, drugih ne prenašamo in podobno sprejemamo oziroma odklanjamo tudi glasbe drugih kultur.

Funkcija glasu je vselej povezana z jezikom. Danes si želimo peti v latinščini, stari nemščini, stari francoščini, okcitanščini, a smo od jezika, ki se ne govori več, odmaknjeni. Zame in moje kolege pomeni izziv, da bi tradicionalni način govorjenja starih jezikov čim bolj natančno rekonstruirali. Kajti preden se lotimo izvajalskih inštrumentalnih praks, ritmov in drugih izvajalskih parametrov, se je treba osredotočiti na jezik. V našem tokratnem nastopu na Festivalu Radovljica smo se osredotočili na latinščino in vključili tudi nekaj besedil v stari visoki nemščini ter najstarejši tekst v francoščini.

Pogosto poudarjate, da sicer vemo, kako so v srednjem veku peli, kar je mogoče rekonstruirati iz zapisov in vizualnega gradiva, na primer, iz pozicije glave itd., ne

vemo pa, kako je to zvenelo. Še bolj tvegan, a hkrati ustvarjalen podvig je rekonstrukcija glasbe iz obdobja pred uporabo pisave.

Prehranjevalni standardi so bili v 19. stoletju zelo drugačni od današnjih. V primerjavi s preteklostjo danes ljudje jedo veliko več, celo preveč, zato so v povprečju bistveno višji in obilnejši. Tudi življenjska doba je bila nekaj krajša in pri štiridesetih so bili ljudje že kar v letih. Ko poslušamo glasbene posnetke iz dvajsetih let 20. stoletja in gledamo prve zvočne filme, nam zvenijo nenavadno, saj je bila tedanja vokalna estetika drugačna, tudi radijski glasovi so bili večinoma višji od teh, ki jih danes dojemamo kot normalne in lepe. Tedanji operni pevci bi danes stežka dobili zaposlitev, saj njihovi glasovi niso bili dovolj obsežni, od takrat so se spremenili tudi estetika vibrata in drugi elementi. In če so se tako velike spremembe zgodile v enem samem stoletju, to velja še toliko bolj za načine petja v mnogo bolj oddaljeni preteklosti. Človeška telesa v 9. stoletju so bila preprosto drugačna od današnjih.

V grški kulturi pomeni Homerjev zapis Iliade in Odiseje v 8. stoletju pr. n. št. premik iz oralne v pisno kulturo, s čimer se je spremenila tudi pesnikova vloga. Medtem ko sta bila v oralni kulturi ustvarjanje epov in njihova izvedba združeni v potujočem rapsodu, se v pisni kulturi ti dve vlogi ločita. Pesniško in glasbeno ustvarjanje postaneta domet z muzami navdihnutih svobodnih ljudi, izvedba, ki dobi status fizičnega dela, pa sužnjev. Kako je bilo s tem v evropskem srednjem veku?

V srednjem veku so bili nekateri plemiči pesniki in glasbeni izvajalci, ugleden družbeni položaj pa so zasedali tudi nemalokrat zelo dobro plačani oziroma nagajevani izvajalci, saj so predstavljali prestiž dvora oziroma cerkve. V evropskem prostoru se prva pisna besedila in glasbene notacije pojavijo šele v 8. in zlasti 9. stoletju, a večinoma le za liturgično glasbo. Rokopis epa *Beowulf* v stari angleščini oziroma anglosaščini izvira iz 9. stoletja. Toda ep je mnogo starejši in je pred zapisom v krščanskem kontekstu v samostanskem skriptoriju [pisalnici, kjer so prepisovali rokopise] živel dve stoletji, morda celo štiristo let v oralni tradiciji. Podobno velja za ep *Edda*, ki je nastal v stari islandščini po vsej verjetnosti med poselitvijo Islandije v 10. stoletju, a je bil zapisan šele v 13. stoletju. In v tem je težava. Ti epi so vzniknili v oralnih kulturah in so se šele stoletja kasneje transformirali v pisno kulturo. Nato pa čez tisočletje pridemo mi in skušamo odkriti tedanjo oralno kulturo in njen zven, do katere imamo dostop le prek pisne tradicije.

Kdo so bili ti srednjeveški pevci? So bili zgolj moški? Kakšen je bil družbeni položaj bardov?

Natanko ne vemo, a žensk med njimi zelo verjetno ni bilo. No, glede besede *bard* so me irski kolegi opozorili, naj jo uporabljam previdno, saj je bard specifičen del irske tradicije. Obstaja čudovita beseda za opis te družbene funkcije, ki jo je Albert B. Lord označil kot *the singers of tales* – pevci zgodb. Ti pevci so bili v tedanjih plemenskih skupnostih zelo pomembni. Poznali so vse zgodbe in zgodovino, bili prinašalci novic, predstavljali so človeški spomin in ga vokalizirali. Pevci zgodb so v družbi brez pisave imeli edini dostop do identitete skupnosti. Poleg tega, da so pripovedovali oziroma peli zgodbe, so svoje znanje in večino prenašali naslednikom.

Potemtakem so bili posamezniki, ki so se lahko svobodno gibali?

Verjetno. Vsaj iz stare germanske kulture nimamo podatkov, da bi bili sužnji. Sužnji so bili običajno tujci, ki so govorili drug jezik, in njihovi gospodarji verjetno ne bi hoteli, da bi tujci peli njihove zgodbe. V *Beowulfu* je zapisano, da so te zgodbe pripovedovalci peli in včasih igrali na harfo.

Torej ni nujno, da so se vselej spremljali s harfo ali s katerim drugim inštrumentom, ki ne bi motil prenosa sporočila?

V besedilih, ki jih poznam, je to zelo nejasno. Rečeno je, da je šlo za zvok harfe in da je pevec pel, ni pa v tekstih natančno povedano, da je pevec spremljal svojo pripoved s harfo. A glede na funkcijo glasu in harfe predvidevamo, da je bilo tako.

So petju zgodb lahko prisostvovala tudi ženske? Glede na »trdo« vsebino epa Beowulf je bilo pripovedovanje epov verjetno namenjeno predvsem moškim družbam?

V anglosaški družbi so bile navzoče tudi ženske, a le iz najvišjega družbenega sloja, in to bogato okrašene z zlatom, s čimer so se njihovi možje postavljali, češ, poglejte, kako zelo sem bogat, da lahko obesim toliko zlata na svojo žensko.

Epa Beowulf in Prekletstvo renškega zlata, ki ste ju v minulih letih izvedli tudi na Festivalu Radovljica, sta na trenutke zvenela zelo smešno. V Beowulfu je pokojni danski kralj predstavljen kot hraber mož, ki je za življenja osvojil predvsem mnogo pivskih miz. Prvi del epa je postavljen v moško pivsko okolje, in kot je mogoče razumeti, je prav zaradi njihovega vsakodnevnega pijančevanja močvirsko bitje Grendel »izgubilo živce« in se v mraku odpravljalo na dvor ter ugonabljalo opiteže. Osrednji del, ko možje čakajo junaka, ki bi Grendla pokončal, v glavnem sestoji iz bojvniških samohval. Ali menite, da so tudi tedanji poslušalci, ki so med poslušanjem prav tako pijuckali, doživljali ta ep skozi ironijo in samoironijo in se ob tem zabavali?

Zagotovo. *Beowulf* vsebuje like, ki so prikazani kot omejenjenci, zavistneži, frustriranci, vse te človeške lastnosti so zelo očitno prikazane.

Izvedba celotnega Beowulfa bi trajala pet ur. Vi ste v stotih minutah izvedli njegov prvi del. Kako ste se spopadli z besedilom in poustvarili oziroma »izumili« njegovo zvočnost?

Na to vprašanje imam zelo jasen odgovor. Tekst vsebuje metričnost in s tem v času organizirano zvočnost. Poleg tega imam na razpolago svoj govorni in pevski glas, ki sta pri moških bolj ali manj v isti višini v nasprotju z ženskami, ki večinoma pojejo v višjih registrih, kot govorijo. Besedilo in glas mi torej ponujata ritmično in tonsko informacijo. Med pripovedovanjem tekst na določeni točki postane melodičen in vsebuje višje in nižje tone, kar glede na zgodbo retorično oblikujem. In ko temu dodam harfo, nastane ritmična matrica, ki jo doživljam kot tridimenzionalni prostor, v katerem se s tekstom premikam in ga po želji oblikujem, na koncu pa izvedbo in njene učinke preizkusim pred občinstvom. To počnem že skoraj trideset let, a gre kljub temu za delo v nastajanju. Za izvajanje epov namreč nimam ne partituro ne napisanega besedila, ampak le harfo in besedilo v glavi.

Prvi del Beowulfa vsebuje več kot tisoč verzov. Kako usvojite tako obsežna besedila? Ste na začetku uporabljali mnemotehniko, torej spominske tehnike, ki so jih uporabljali pevci v oralnih kulturah, ali ste se teksta naučili na pamet?

Vsega po malem. Na začetku je bilo veliko učenja na pamet, kasneje pa sem vse bolj uporabljal spominske tehnike. To je zelo dolgotrajen proces, ki ni toliko intelektualen in je bolj podoben temu, kako plesalci med učenjem koreografije ponotranjijo gibe. Med prvimi izvedbami še razmišljam o gibih, kasneje pa se skozi telesni spomin zgodijo sami od sebe in na določeni točki besedilo ponotranjim tako povsem, da ga ne doživljam več kot ločenega od sebe. Med nastopi sem precejkrat doživel zunajtelesno izkušnjo

nabita s čustvi!

in na odru samega sebe zagledal od zunaj, češ, poglej tega človeka, ki pripoveduje zgodbe, a brž, ko me je prešinilo, hej, pa saj to sem jaz!, sem se »vrnil« v pripovedovalčevo telo.

Se vam to pogosto dogaja?

Malo po malem se mi to zgodi med vsakim nastopom.

Rojeni ste bili v ZDA v Illinoisu in leta 1966 pri šestnajstih ustanovili svoj prvi, kot ste dejali v nekem intervjuju, srednjeveški garažni bend. Srednjeveški bend sredi šestdesetih let, ko so svoje bende ustanovljali Jimi Hendrix, Jim Morrison, The Rolling Stones?!

(smeh) Nisem bil kaj dosti v rokenrolu. Ker je bil moj brat džezovski glasbenik, je bilo okoli mene veliko džeza, a kot najstnik sem ogromno poslušal glasbo 20. stoletja. Nor sem bil na Albana Berga, Schönberga, Bartóka, poslušal sem rusko opero, eksperimentalno novo glasbo, zlasti Johna Cagea in Harryja Partcha, obenem me je zanimala neevropska

glasba, ki jo je bilo tedaj težko slišati. Zlasti japonski ep *Heike Biva*, katerega izvedba tedaj njegove vodilne izvajalke Curute Kinši me je nepopisno očarala. Obenem sem se ukvarjal s sodobnim dramskim gledališčem in obiskoval dramske tečaje, saj me je poleg petja in pripovedovanja zgodb zanimalo vse, povezano z odrom. Vendar ne opera, ki sem jo od nekdaj doživljal kot preveč grandiozno, bolj so me pritegnile manjše, intimnejše forme. Pri šestnajstih letih sem odkril, da je irski pesnik William Butler Yeats poleg poezije pod vplivom japonskega gledališča no pisal tudi drame. V tem slogu je napisal nekaj irskih mitoloških dram, ki so bile uprizarjane v salonih po Dublinu, torej v zelo majhnih okvirih, saj je želel, da so glasbeniki del gledališke igre. Močno izkušnjo sem pri petnajstih letih doživel tudi ob poslušanju komorne opere *Curlew River* Benjamina Brittna, ki prav tako izhaja iz japonske no drame, pri čemer je Britten postavil dramo v krščanski kontekst ter na odru povezal instrumentaliste in pevce gregorijanskega korala.

Zakaj je v šestdesetih in zlasti sedemdesetih letih prejšnjega stoletja vzniknilo veliko zanimanje za staro glasbo, kar je sprožilo nove, v primerjavi z dotlej bolj drzne načine njene interpretacije? Leta 1977 ste tudi sami s pokojno Barbaro Thornton ustanovili skupino *Sequentia*, s katero še vedno ustvarjate in nastopate?

Deloma gre za širši kulturni pojav. V šestdesetih letih smo zastavljali mnoga vprašanja, zakaj počnemo to, kar počnemo, zakaj živimo, kot živimo, sprejemamo določene strukture, se oblačimo tako, kot se oblačimo. Tudi svet klasične glasbe je bil do šestdesetih let zelo rigiden. Obstajale so opere in operne zvezde, predklasični glasbeni repertoar do baroka pa je zvenel hladno in monumentalno. In takrat se je pojavila prva generacija izvajalcev stare glasbe, med njimi nizozemski čembalist in organist Gustav Leonhardt, ki je v staro glasbo vnesel človeški element, ki ni bil toliko historičen, ampak raziskovalen in razmišljujoč. V takratnem kontekstu monumentalne klasične glasbe je bilo to zelo vznemirljivo. Spo-

“ Tedanji operni pevci bi danes stežka dobili zaposlitev, saj njihovi glasovi niso bili dovolj obsežni, od takrat se je spremenila tudi estetika vibrata in drugi elementi. In če so se tako velike spremembe zgodile v enem samem stoletju, to velja še toliko bolj za načine petja v mnogo bolj oddaljeni preteklosti.

mnim se, kako me je tedaj prešinilo: Pa saj ta glasba je živa, nabita s čustvi!

Temu je sledil trend ročno izdelanih instrumentov za izvajanje stare glasbe, ki se v nasprotju z instrumenti v simfoničnem orkestru med seboj razlikujejo. Srednjeveško glasbo so začeli raziskovati na zelo kreativne načine. Tedaj je v Münchnu deloval Studio der Frühen Musik, ki je bil zelo ustvarjalen in celo anarhističen v prelamljanju s tedanjimi normami. Njegovi člani so bili moji pedagogi, od katerih sem se ogromno naučil, od tega, kako se lotevati branja starih rokopisov, do recepcije srednjeveške glasbe in načinov njenega izvajanja. Nasploh so bila sedemdeseta leta obdobje izjemnih intelektualnih odkritij v stari glasbi, česar je danes bistveno manj, saj se je pojavila nova oblika monumentalnosti.

Verjetno zlasti v baroku?

Ja, ta scena je zelo zakoličena. Danes gre predvsem za vprašanje sloga in detajlov, občutek za raziskovanje in odkrivanje pa je izpuhtel. Zadnji dve generaciji sta odraščali in se raz- ▶



« Nisem bil kaj dosti v rokenrolu. Ker je bil moj brat džezovski glasbenik, je bilo okoli mene veliko džeza, a kot najstnik sem ogromno poslušal glasbo 20. stoletja. Nor sem bil na Albana Berga, Schönberga, Bartóka, poslušal sem rusko opero, eksperimentalno novo glasbo [...], obenem me je zanimala neevropska glasba, ki jo je bilo tedaj težko slišati.

vijali v času, ko so bile stvari že postavljene. V moji mladosti so bili čembalisti izvorno pianisti in gambisti izvorno čelisti, ki so presedlali na stare inštrumente, medtem ko danes mnogi študentje igrajo samo čembalo oziroma samo violo da gamba.

Da je barok bistveno popularnejši od srednjeveške glasbe, še razumem, a zakaj v njegovi senci ostaja renesansa, ki je tako zvočno kot tekstovno zelo topla in neposredna?

Glasba 15. in 16. stoletja izhaja iz kulture, ki je odkrila tisk, tiskane knjige pa je kupovala buržoazija in se učila igranja. Glasba v renesansi ni bila toliko zabava za aristokrate, saj je bila zaradi tiska iztrgana iz rok specialistov in tako dostopna glasbenemu ustvarjanju v domačem okolju. Danes je izvajalska konstelacija drugačna in večina stare glasbe ne ustreza današnji infrastrukturi klasične glasbe. Če je barok še mogoče postaviti v koncertne in operne dvorane, so za glasbo do baroka primerne manjše, bolj intimne dvorane in cerkve. Festival Radovljica ponuja odlične pogoje, saj ima tradicijo, pripravljenost za eksperimentiranje, dvorana v radovljiški graščini pa je optimalne velikosti za glasbo, ki jo izvajamo.

Eden vaših največjih projektov so dela Hildegarde iz Bingna, benediktinske opatinje iz 12. stoletja, katere opus ste posneli v celoti. Zgoščenka Canticles of Ecstasy je bila v devetdesetih prejšnjega stoletja prodana v izjemni nakladi 1,5 milijona izvodov. A kot sem brala, so brez vaše vednosti posamične dele vključevali v elektronsko glasbo, med drugim v kompilacijo Chill to the Chant, namenjeno new age publiku in »ohlajanju« po rejvih.

Med letoma 1993 in 1998 je bilo obdobje velike produkcije srednjeveške glasbe, na mesec je izšlo po pet, šest zgoščenek. V našem primeru je to bila marketinška strategija založbe, ki je tako hotela pritegniti mlado občinstvo, ki je iskalo glasbo za sproščanje.

Kar vas verjetno ni ravno razveselilo, ali pač?

Ko posneti material spustiš iz rok in se pojavi na zgoščenkah, podobno kot nad fotografijami, objavljenimi na spletu, nimaš več nadzora. Zanimivo se nam je zdelo to opazovati, čeprav nismo imeli nobene povezave z rejvi in new ageom.

V izvajanju srednjeveške glasbe se uporablja izraz historically informed performance (zgodovinsko ozaveščena interpretacija). Kaj natanko ta pojem pomeni?

V osemdesetih letih 20. stoletja se je v stari glasbi govorilo o avtentičnosti, vendar se ta pojem danes ne uporablja več in ga nadomešča politično korekten izraz *historically informed performance*, ki zveni bolj nevtrarno, saj ni mogoče natančno vedeti, kako je ta glasba izvorno zvenela. Toda sam besedo avtentičnost uporabljam iz drugega razloga. Ne gre le za ustrezno gibanje prstov in za to, ali imajo inštrumenti ustrezne strune, ampak za

učinek, ki ga ima glasba na poslušalce. Če poslušalca, ki ne zna latinsko, po koncu nastopa vprašate, kaj meni, o čem je pesem govorila, pogosto odgovori, da mu je zvenela žalostno, pa četudi ni bila in je govorila o vstajenju in božjem razodetju. Žalostno mu je zvenela preprosto zato, ker je to bila srednjeveška glasba, odpeta v latinščini. Zame to ni avtentična izvedba, saj ne prenaša osnovne kvalitete glasbe in se ne dotakne ljudi.

Zgodovinsko ozaveščena interpretacija je sicer pomembna, saj želimo glasbo, kar zadeva inštrumente in tehniko, izvajati čim bolj

stik mnogo tesnejši, kot je na splošno znano. Za prihodnje leto pripravljam program, ki bo vključeval antične tekste, ki so jih v obdobju od 9. do 12. stoletja peli menihi, verjetno tudi nune. Med drugim gre za pesmi o trojanski vojni, ep *Didona in Enej* ter pesmi iz knjige *Tolazba filozofije* filozofa Boetija, ki je živel v 6. stoletju. To nikakor niso bila krščanska, ampak neoplatonska besedila, ki imajo opraviti s poganskim svetom. Tudi na nedeljskem koncertu smo izvedli eno takšnih besedil, in sicer *Nunc est bibendum* (*Zdaj piti je treba*), odo rimskega pesnika Horacija o Kleopatrinu smrti.



točno, a hkrati je treba posvetiti pozornost temu, zakaj to sploh počnemo. Ključno je, da gledalci razumejo besedila, zato na koncertih vselej vključujemo projekcijo prevodov besedil. V Radovljici so tako besedila prevedena v slovenščino.

Kaj menite, kako blizu je vaša interpretacija izvirnemu zvenu srednjeveške glasbe, pa četudi zaradi njenega izvora v oralni tradiciji ni izvirnika, s katerim bi jo bilo mogoče primerjati?

Moja izvedba je najbližja možna, kot si jo predstavljam. Če bi si lahko zamislil način, ki bi bil še bližji, bi mu zagotovo sledil in v tej smeri razvijal interpretacijo. Pri izvedbi se nikoli ne odločam glede na glasnost aplavza, ampak skušam biti čim bolj verodostojen.

V nedeljo ste nastopili s projektom Frankovski fantomi, ki vključuje glasbo iz karolinške renesanse in razbija predstavo o mračnosti srednjega veka, v katerem so samostani predstavljali središča vednosti, obenem pa je to tudi čas ustanavljanja prvih univerz.

Pojem renesanse se vselej uporablja v povezavi s ponovnim odkrivanjem antike. V evropskem srednjeveškem prostoru je bil ta

« Če bi v 9. stoletju obstajal CNN, bi vsak dan gledali grozljiva poročila. To, kar nas je iz tistih časov doseglo, [...] so pripovedi o tem, da je bila nekoč neka vojna, o kateri niti ne vemo, koliko ljudi je umrlo, vendar pa o njej obstaja ep o pogumnih vitezi, pri čemer so nam prihranjeni marsikateri grozljivi detajli.

pa teh pesmi niso uporabljali pri bogoslužju, kot to velja za gregorijanski koral.

Lani je na Festivalu Radovljica nastopila vaša žena Katarina Livljanec z odlično glasbeno-scensko predstavo Heretični angeli, v kateri je ozvočila srednjeveško Bosno, kjer so se tedaj dinamično stikali različni jeziki, pisave in kulture. Katarina, sicer po rodu iz Zadra, je muzikologinja, pevka in ena vodilnih mednarodnih specialistk za izvajanje srednjeveškega koral, obenem pa na Sorboni skupaj z vami vodi magistrski študij za izvajanje srednjeveške glasbe. Kot razumem, sta si evropski srednjeveški glasbeni prostor »razdelila« – vi pokrivata sever Evrope, ona jug.

(smeh) Katarino zelo zanima glagoljaška tradicija, vključno z napisi na srednjeveških hercegovskih nagrobnih kamnih stečkah. Poleg tega se posveča uprizorjanju dela hrvaških renesančnih avtorjev, pred leti se je lotila *Judite* Marka Marulića, trenutno pripravlja *Hekubo* Marina Držića.

Oba imata svoji skupini, vi Sequentio, ona Dialogos, a če se ne motim, sta nekajkrat sodelovala?

Trikrat. Pred petnajstimi leti sem pel v njenem ansamblu Dialogos v projektu *Lombardi in barbari*, v katerem se je lotila beneventanskega koral, južnoitalijanskega notacijskega sloga, ki je bil razširjen v jadranski regiji. Pred desetletjem sva sodelovala v projektu *Chant Wars* (*Koralne vojne*), v katerem sva se lotila karolinške glasbene globalizacije, o čemer sem govoril malo prej, leta 2009 pa sva v projektu *Gral, vitez in pesnik* povezala francosko in nemško izročilo o Parsifalu. Povezujejo naju zanimanje za oralno kulturo in načine njenega posredovanja, zanimanje za gledališče in glas kot izrazni inštrument. A medtem ko se sam ukvarjam zlasti z latinščino in germanskimi jeziki, se ona loteva latinščine ter slovanske glagoljaške tradicije.

V obeh, četudi različnih srednjeveških prostorih, je šlo zlasti za iskanje duhovnosti in obenem izjemno brutalnost.

Drži, brutalnost, ki je v svetu navzoča tudi danes, kar pa je odvisno od našega pogleda. Če bi v 9. stoletju obstajal CNN, bi vsak dan gledali grozljiva poročila. To, kar nas je iz tistih časov doseglo, je premikanje menihov od enega do drugega samostana in njihove pripovedi o tem, da je bila nekoč neka vojna, o kateri niti ne vemo, koliko ljudi je umrlo, vendar pa o njej obstaja ep o pogumnih vitezi, pri čemer so nam prihranjeni marsikateri grozljivi detajli. Vselej gre za percepcijo, dostopnost in informacije ...

... in domišljijo.

Vsekakor tudi domišljijo.



● Člani ansambla Sequentia: Benjamin Bagby s harfo, Wolodymyr Smishkewych, glas, Norbert Rodenkirchen s flavto in citharo.