

RAZPRAVE FF

Matjaž Barbo

Razumeti glasbo: igra zaznave in spoznanja



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Razumeti glasbo: igra zaznave in spoznanja

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333, e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Matjaž Barbo

Recenzenta: Lubomír Spurný, Urša Šivic

Lektor: Damjan Popič

Tehnično urejanje: Jure Preglau

Prelom: Eva Vrbnjak

Prevod povzetka v angleščino: Mateja Petan

Fotografija na naslovnici: Jan Brueghel ml. (1601–1678), *Alegorija glasbe*

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2021

Prva izdaja

Naklada: 200

Cena: 17,90 EUR



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

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

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

DOI: 10.4312/9789610605225

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=74774275

ISBN 978-961-06-0523-2

E-knjiga

COBISS.SI-ID=74688003

ISBN 978-961-06-0522-5 (PDF)

Kazalo vsebine

| | |
|---|------------|
| Predgovor | 5 |
| 1 Glasba in čutila | 7 |
| 1.1 Ekskurz v tišino | .23 |
| 1.2 Čutni odziv brez čutne izkušnje | .28 |
| 2 Zaznavni vtis in spoznavna izkušnja | 33 |
| 2.1 Poprostorjenje (glasbenega) časa. | .43 |
| 2.2 Glasbeni čas v glasbenem delu | .52 |
| 2.3 Popredmetenost improvizacije | .55 |
| 3 Črka in duh, zapis in izvedba | 63 |
| 3.1 Pripoved in razlaga | .68 |
| 3.2 Razumevanje v odvisnosti od recepcije in interpretacije | .72 |
| 3.3 Duh, ujet v skladateljevem geniju? | .76 |
| 3.4 Duh lepih umetnosti? | .81 |
| 3.5 Sumničavost teorije do prakse in obratno | .87 |
| 3.6 Glasba v kulturi in antropološka konstanta. | .94 |
| 4 Kriteriji glasbeno lepega? | 105 |
| 4.1 Je glasbena kritika sploh možna? | .115 |
| 4.2 Slepilo strokovnosti | .121 |
| 5 Zaznavanje nezaznavnega, razumevanje nerazumljivega in spoznavanje nespoznavnega | 127 |
| 5.1 Plaz besed, jecljanje in molk | .135 |
| Povzetek | 141 |
| Summary | 147 |
| Viri in literatura | 153 |
| Imensko kazalo | 165 |

Predgovor

S tem, ko skušamo definirati predmete in pojme, ki nas spremljajo in s katerimi se srečujemo, skušamo razumeti in na svoj način tudi obvladovati svet okoli nas ter doumeti svoje mesto v njem. Bolj ko je natančen, poglobljen in temeljit naš opis predmetnosti, bolj se zdi, da se približujemo pravi resnici. A hkrati lahko pogosto opazamo, da v gostobesednosti naših opisov celo najbolj običajnih in vsakdanjih reči (kot je ne nazadnje glasba) pogosto izgubljamemo smer, zaradi česar se včasih še bolj krčevito zaganjamo le v eno od možnih poti ter še bolj zanemarimo celovitejši pogled. To pravzaprav ne velja le za preprost vsakdanjik, ampak morda še bolj pri reševanju najbolj kompleksnih vprašanj. Tako se včasih zdi, da je k temu nagnjena tudi marsikatera znanost, ki ji mnogokrat manjka širšega zornega kota v prebiranju svojih drobnih korakov in opredeljevanju najosnovnejših pojmov. Bolj ko skušamo definirati njihovo bistvo, manj se zdi, da jih razumemo. Ko si postavljamo miselne okvire, s katerimi bi želeli opredeliti in zamejiti določeni pojem, vidimo, da nam pogosto na vseh straneh polzi iz rok. V svoji brezmejnosti tako ostaja nedefiniran, zato nesmiseln, pri uokvirjanju njegovega pomena nam pravi smisel izteka v špranjah, ki zevajo med togimi definicijami.

Dejstvo je, da ne moremo zadovoljivo in brez ostanka opisati fizičnega sveta. Še v mnogo večji meri to velja za abstraktne pojme. In še posebej je tako pri poskusih opisovanja procesov doživljanja sveta, spoznanja odzivanja nanj, pa tudi celovitejšega opredeljevanja našega spoznavnega okolja, razumevanja procesov našega razumevanja. Svet, ki je sicer newtonsko trden ob trku dveh teles, se v trenutku, ko ga skušamo ujeti, razstavi v relativnostno meglo neopredeljivega.

Zdi se, da to še posebej izrazito velja za glasbo, njeno spoznavanje, definiranje njenih meja, razumevanje njenega učinka in prepričljivosti njene estetske govorice. Pričujoče besedilo se osredotoča prav na ta vprašanja, čeprav že v izhodišču priznava nedokončnost svojih spoznanj, nepopolnost svojega uvida, včasih v navdušenju spoznavanja uporabi morda prav zato pretog prijem, krčevito zategnjen v pest, iz katere polzi resnica.

Koordinate pričujočega opazovanja glasbe kot umetnosti se razpenjajo v iskanju stika med tehnično popolnostjo, čutno prepričljivostjo, črko in duhom, strukturo in vsebino. V tem okviru se oblikuje prostor lepega, pa seveda v enaki meri tudi nelepega. Estetska prepričljivost glasbe se namreč izvija iz njene večplastnosti in raznolikosti, prek katere nagovarja in prevzame, navdušuje ali odbija tako poslušalca kot interpreta, analitika kot kritika, samega ustvarjalca kot razumnika ali naivnega sprejemnika. Vsak zase v glasbi razbira bodisi pojmovno opredeljeno pripoved

bodisi slikovno označeno podobo, izčiščen prizor ali blede zaznavno emocijo, neizogibno čustvo, igro tonov in sozvočij, odmev idej, naznanilo transcendence ali pa dvig v neskončno.

Besedilo se loteva glasbe s treh glavnih zornih kotov, ki jih določajo tudi različni pristopi k njenemu zgodovinskemu razumevanju. Najprej se dotika vprašanja glasbe kot umetnosti čutnega, torej tiste, ki prek čutov, seveda najprej sluha, prodira v našo zavest, nagovarja naša občutja in sproža najrazličnejše odzive na glasbo. V zgodovini je spoznavanje glasbe prek čutne zaznave rodilo estetiko glasbe, ki se najbolj poglobljeno loteva temeljnih ontoloških problemov ter s tem povezanih epistemoloških vprašanj. Vendarle, kot priča tudi zgodovina razlaganja glasbene biti in spoznavnih okvirov njenega razumevanja in predstavljanja, ta vprašanja na ravni razumevanja čutne zaznave ne morejo biti zadovoljivo rešena. Glasba se namreč rodi iz spoznanja globljih vsebinskih povezav, ki urejevanje zvokov prilikujejo urejevanju naravnega reda v nas in naši okolici. Torej je nepopolno njeno razumevanje, če ni k temu pritegnjeno razumsko umevanje temeljnih in konkretnih odnosov, ki jo določajo. Vprašanja razumsko dojemljivega, strokovno utemeljenega in obrtniško izpiljenega postajajo tako osrednje torišče razpravljanja o glasbi kot posredovalki razumsko spoznavne resnice. A tudi to se v kontekstu obravnave umetnosti izkaže za nezadostno, nepopolno in nezanesljivo, zato se besedilo, kolikor je mogoče, dotakne še presežnostnega. Nedokončnost svojega spoznavanja, razumevanja in interpretiranja glasbe tako oblikuje na treh ravneh: na ravni čutne zaznave, razumskega razumevanja in metafizičnega spoznavanja. Vsi trije vidiki vsak po svoje odstirajo vpogled v glasbo kot umetnost, a so hkrati vsi po vrsti, vsak zase pa celo tudi vsi skupaj, kljub svoji lahko prekipevajoči gostobesednosti in slikovitosti vendarle tudi nezadostni in nepopolni.

Glavni del besedila je nastajal v obdobju koronske ustavitve sveta. Ta je zaznamovala ne le naš način življenja in delovanja, temveč v veliki meri tudi naša razmišljanja in spoznanja. Znanstveni založbi Filozofske fakultete na čelu z vodjem založbe, dr. Matevžem Rudolfom, bi se rad zahvalil, da je kljub vsem oviram podprla izdajo te knjige. Prav tako gre posebna zahvala tudi obema recenzentoma, dr. Urši Šivic in dr. Lubomíru Spurnýju, za njune dragocene nasvete, ki so pripomogli k izboljšanju teksta. Specifični pogoji, v katerih je besedilo nastalo, so še izraziteje utrdili spoznanje moje odvisnosti od spodbude najbližjih. V tem smislu sem posebej hvaležen Jakobu, Petru, Pavlu, Janezu, Tereziji, Jerneju, Elizabeti in Emi. In seveda Veroniki. Njim tudi posvečam to delo.

1 Glasba in čutila

Glasba je umetnost urejenih zvokov. V tem smislu jo v temelju označuje predvsem povezava z zvočnim svetom in zvočnimi odnosi. Vendar slednji postajajo glasba šele v povezavi z razvidnim načrtovanjem, na drugi strani pa z razbiranjem tega snovanja. Pravzaprav tudi to ni dovolj; bistveno je, da je v tej zasnovi urejevanja zvokov mogoče razbrati določen smisel, ki bi ga v analogiji z zvoki verbalnega sporočanja lahko označili kot glasbeni pomen. Ta pomen seveda ni enak pomenu, ki ga s semantično jasnostjo izgovarja vsak besedni govorec, pa vendar se zdi včasih zaradi skrivnostne sugestivne moči glasbe, ki so jo v vsej zgodovini glasbe očarano poudarjali in opevali, njena temeljna lastnost, saj se glasba rodi, utemeljuje in potrjuje prav v tem pomenu. Z njim nagovarja poslušalce, ti pa ga v njej na specifični način tudi razbirajo.

Glasba torej raste iz zvoka, ki se v procesu podeljevanja in zaznavanja pomena preliva v ton, iz tega v spev, temo, melodijo in glasbeno obliko. Podobno torej kot pri govoru, ki se prav tako rojeva v zvoku, obarvanem s pomenom.

Navidezna samoumevnost in neproblematičnost povezovanja glasbe primarno z zvokom pa v ospredje identificiranja glasbe logično postavlja pomen njene čutne zaznave. Le prek sluha se je mogoče približati zvokom, prav slušna zaznava odpira pot k izkušanju glasbe in njenemu razumevanju. Glasba potemtakem ne more biti fenomen, v katerem se primarno razodevajo zapletene matematične operacije, niti je ne moremo identificirati s še tako privlačno grafično podobo nekega notnega zapisa. Prav tako je ne definira niti skladno ujemanje proporcev, spoznavnih ali skritih razmerij, ne določa je kompleksna strukturna aritmetika, pa tudi ne kakršna koli drugačna zunanja ali notranja vsebina.

Glasba je torej zlasti in predvsem umetnost zvokov in njihovega dojetja. Iz tega sledi, da jo je mogoče dojeti predvsem prek čutil. Seveda najprej in predvsem s pomočjo sluha, ki je primarni čut za zaznavanje zvokov.

Razumevanje glasbe se mora opreti torej predvsem na razumevanje zaznavanja glasbe oziroma, še bolje, zaznavanja tonov oziroma zvokov kot temeljnih sestavnih elementov, iz katerih je glasba sestavljena. Iz razpršenih zvokov okolice raste v različnih sistemih urejevanja tonska predstava, iz nje pa se v podeljevanju in razbiranju pomena oblikuje glasbena forma. Glasba torej, kot se zdi, nima in ne more imeti drugega temelja, kot je na podlagi zvokov oblikovana tonska predstava, ki izvira iz urejenega zvočnega prostora, njegovega čutnega zaznavanja in umevanja.

Analizi čutne zaznave in na njej temelječe tonske predstave se je izčrpno posvetil eden najbolj spoštovanih nemških znanstvenikov 19. stoletja, Hermann von

Helmholtz. Helmholtz je velik del svojega življenja usmeril v preučevanje fiziologije in psihologije čutne zaznave ter pri tem posebej izpostavil pomen slušne zaznave pri glasbi. Kot »naravoslovni estetik« je bil prepričan, da se v tonških občutjih (tonskih občutenjih, *Tonempfindungen*) zrcali umetniška bit glasbe. Glasba se namreč od vseh drugih umetnosti po njem razlikuje ravno v tem, da so pri njej tonska občutja v neposredni povezavi s čutno zaznavo (*sinnliche Empfindung*) primarno dejstvo, ki tvori izhodišče estetske zaznave oziroma presoje. Šele posledično lahko pride tudi do percepcije osnovnih ritmičnih struktur, tematskih razmerij, širše forme, zaznavanja instrumentalnega barvanja, morda celo do razpoznavanja zunajglasbene vsebine ali česa podobnega.

V glasbi so nasprotno [za razliko od drugih umetnosti] zares ravno tonska občutja tista, ki tvorijo umetniško gradivo. [...] Ali če se tudi pri tonih nekega koncerta spomnimo, da je enega zaigrala violina, drugega klarinet, se vendarle umetniško zadovoljstvo ne opira na predstavo violine in klarineta, temveč samo na občutje njunih tonov, medtem ko se nasprotno umetniško zadovoljstvo marmornega kipa ne opira na občutje bele svetlobe, ki ga nam pošilja v oči, temveč na predstavo lepo oblikovanega človeškega telesa, ki ga predstavlja. V tem smislu je jasno, da ima glasba bolj neposredno povezavo s čutno zaznavo kot katera koli druga umetnost; iz tega pa sledi, da bi moral imeti nauk o slušnem zaznavanju v glasbeni estetiki mnogo pomembnejšo vlogo kot denimo nauk o osvetlitvi ali perspektivi v slikarstvu (Helmholtz, 1863, 4).¹

Vilko Ukmar (2007) se je Helmholtzевemu premisleku o čutni zaznavi približal s pomočjo analize čutnih vtisov in poudaril pomen njihovih individualnih značilnosti. Po njem tako že najbolj preprost čutni občutek presega neko posplošeno čutno zaznavo, saj je značilen za vsakega posameznika in ga vsekakor ne moremo primerjati z nobeno drugo in drugačno zaznavo nekoga drugega. Že samo zaznavanje na čutni ravni je potemtakem posebno in lastno samo posamezniku, kar posledično pripelje do logičnega sklepanja o nujnih individualnih značilnostih

1 »In der Musik dagegen sind es wirklich geradezu die Tonempfindungen, welche das Material der Kunst bilden; wir bilden aus diesen Empfindungen, wenigstens so weit sie in der Musik zur Geltung kommen, nicht die Vorstellungen äusserlicher Gegenstände und Vorgänge. Oder wenn uns auch bei den Tönen eines Concerts einfällt, dass dieser von einer Violine, jener von einer Clarinette gebildet sei, so beruht doch das künstlerische Wohlgefallen nicht auf der Vorstellung der Violine und Clarinette, sondern nur auf der Empfindung ihrer Töne, während umgekehrt das künstlerische Wohlgefallen an einer Marmorstatue nicht auf der Empfindung des weissen Lichts beruht, welches sie in das Auge sendet, sondern auf der Vorstellung des schön geformten menschlichen Körpers, den sie darstellt. In diesem Sinne ist es klar, dass die Musik eine unmittelbarere Verbindung mit der sinnlichen Empfindung hat, als irgend eine der anderen Künste; und daraus folgt denn, dass die Lehre von den Gehörempfindungen berufen sein wird in der musikalischen Aesthetik eine viel wesentlichere Rolle zu spielen, als etwa die Lehre von der Beleuchtung oder der Perspektive in der Malerei.« Vsi prevodi so, če ni drugače označeno, avtorjevi.

receptije umetnosti, ki se opira na take individualizirane čutne vtise. Čutni vtisi umetnosti se namreč prelivajo v umetniška doživetja, ki presegajo raven čutne zaznave. To povezuje Ukmar še z enim zanj povsem samoumevnim dejstvom, da je »vsako umetniško doživetje [...] predvsem čustvene narave« (Ukmar, 2007, 28). Da bi ločil zaznavanje umetnosti od drugih zaznav, loči po Kantu tri vrste čustvovanja, »hedonsko (nasladno), moralno in estetsko« (Ukmar, 2007, 29). Umetniško recepcijo, izvirajočo iz »estetskega čustvovanja«, utemelji tako kot samostojno bivajoče, ki pa ima zaradi individualnosti čutne zaznave nujno edinstven značaj. Vsekakor pa tako »estetsko čustvovanje« s svojo kompleksnostjo presega zgolj le raven čiste čutne zaznave, podobno kot se Helmholtzeva »tonska občutja« ne omejujejo le na raven zaznavanja.

Če se vrnemo k analizi čutnih vtisov ob zaznavanju zvokov oziroma tonov, vendarle ne moremo mimo dejstva, da tudi čistega čutnega zaznavanja glasbe kot zvočnega pojava ne moremo omejiti zgolj na slušne vtise. Zaznava zvokov, še bolj pa seveda tonov, je celovitejša in kompleksnejša od zgolj slušne zaznave, tudi če se še ne dotaknemo ravni »občutja« ali »čustvovanja«. Morda najbolj izrazito je to v primerih, ko je mogoče zvok, akord, značilno harmonsko zvezo ali pa posamezno tonaliteto sinestetično dojeti. Nekaterim poslušalcem se tako lahko zdi določeni zvok obarvan oranžno, neko tonaliteto lahko opredelijo za rdečo ali pa denimo Mozartovo glasbo v celoti vidijo v modri barvi (Jewanski in Sidler, 2006). Sluh se v tem primeru dopolnjuje z vidnim vtisom, oba pa oblikujeta celovito zaznavo.

Posebno značilna so bila v tem smislu prizadevanja Aleksandra Skrbjina, ki je načrtoval izvedbo svojega *Prometeja* na koncertu s sinestetičnimi efekti. Podobno je povezava glasbe z vizualnim označila tudi ustvarjanje Olivierja Messiaena ali pozneje Michaela Denhoffa.

Vendar velja sinestetična izkušnja pri poslušanju za precej nezanesljivo področje. Pogosto je težko ločiti, kdaj gre za pristno sinestetično doživljanje glasbe, kdaj pa morda za poudarjeno občutljivost za povezave med posameznimi umetnostnimi zvrstmi. Poleg tega lahko medumetnostne povezave predstavljajo predvsem tudi iskanje novih načinov umetniškega izražanja, kot kažejo številne umetniške instalacije, zvočne skulpture ipd.

Ob vsem tem velja poudariti, da tovrstno sinestetično povezovanje nikakor ni splošno, kar lahko deloma ohromi celovit estetski vtis, na katerega bi morda takšna umetnost stavila. Predvsem pa je, kot dokazujejo raziskave, sinestetična izkušnja pri različnih ljudeh praviloma različna (Jewanski, 2001a).

Povezava med zvokom in barvo, tonom in potegom čopiča, melodijo in figuro, glasbeno formo in likovno kompozicijo je še izrazitejša, ko se Helmholtzeva »tonska občutja« in »likovna predstava« dvignejo na raven »estetskega čustvovanja«. Samoumevno to na najrazličnejših ravneh sproža raznolike povezave med likovno in glasbeno umetnostjo, kot dokazuje razvejani popis raziskav znotraj *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIIdIM). Glasba in likovna umetnost se tako široko dopolnjujeta zlasti v smislu njenega medsebojnega navdihovanja (La Motte-Haber, 1990a).

Gestaltska povezava na ravni tvorjenja in recepcije forme kot lika ponuja vrsto možnosti apliciranja analitičnih pristopov k likovni umetnosti tudi pri glasbeni analizi. Eden najbolj pogostih vidikov študija likovne umetnosti, ki ponuja tudi najbolj konkretne in zato posebej dragocene rezultate na področju muzikologije, je tudi analiza starejše izvajalske prakse, kot se ponuja iz preučevanja starejših likovnih del, iz katerih je mogoče izluščiti najrazličnejše glasbenopraktične elemente, vse od izvirne podobe instrumentov do velikosti in raznolikosti izvajalskih korpusov, njihovega položaja, vloge posameznih izvajalcev ipd. Gre za področje, ki je dokaj razvito tudi pri nas (Kuret, 1973; Kuret, 1997; Koter, 2003, Koter, 2004; Koter, 2009a; Koter 2009b).

Vendar se premislek o tovrstnem povezovanju med likovno umetnostjo in glasbo seveda oddaljuje od opazovanja vzajemnega odnosa na ravni neposredne čutne zaznave. Mnogo bolj zanimive v tem smislu so lahko alegorične likovne upodobitve glasbe, iz katerih poleg omenjenih uporabnih podatkov o razvoju glasbenega instrumentarija in izvajalske prakse razbiramo tudi specifični pogled na glasbo, na spoznavne meje in čutne učinke. Likovne predstavitve glasbe predstavljajo namreč neposreden odblesk fascinacije nad zvokom, tonom in glasbo v likovnem mediju.

Značilen primer predstavlja glasbena alegorija Jana Brueghla ml. iz 17. stoletja. Na sliki tako na prvi pogled izstopa razkošno bogastvo baročnega instrumentarija. Ob tem lahko opazimo na desni nekoliko v ozadju postavljen konkreten glasbeni dogodek s portativom in violo da gamba v funkciji izvedbe nekega generalnega basa morda značilne madrigalske kompozicije. Lutnja, ki jo drži gola figura v ospredju, poudarja čarobni učinek glasbe. Ta namreč more prevzeti ne le človeka, ampak tudi živali, ki očarano prisluškujejo izvedbi, ter celo naravo, za katero se zdi, da v svoji harmonični popolnosti odzvanja glasbo nebeških strun. Poleg tega je v ospredju poudarjena izrazita čutna narava glasbe z zapeljivo žensko figuro ob labodih, ki v znani figuralni tradiciji upodabljanja ljubezni med Ledo in Zevsom v podobi laboda simbolizirajo čutno naslado. Obenem je zaznati tudi vzvišen, duhovni vidik glasbe, ki ga ponazarjata dve pomanjšani klečeči angelski figuri na levi in golob ob

stropu, prav lahko simbol Svetega Duha, ki navdihuje religiozno glasbeno ustvarjalnost. V skladu s spremenjeno estetiko glasbe, kakršno je poudarjeno prinesel prav čas Jana Brueghla ml., so posebna pomena tudi razpostavljene note, ki poudarjajo pomen glasbenega dela, identificiranega z notnim zapisom, ter doprsni kip mladeniča, ki bi lahko predstavljal navdahnjenega skladateljskega duha.



Slika 1: Jan Brueghel ml. (1601–1678), *Alegorija glasbe*

Slikarji pričujejo o tem, da uporabljajo pri slikanju glasbo za zvočno ozadje, iz katerega se napaja tudi njihov likovni navdih. Likovno govorico in izraz slikarja Matveja Metlikoviča je tako denimo močno zaznamovala Messiaenova glasba. Med njegovimi deli izstopa ciklus *Biblijski kontrapunkt*, ki ga je Metlikovič zasnoval kot svojevrstni hommage temu francoskemu skladatelju (Metlikovič, 2002). Glasbo si jemlje za vir izraznega navdiha, hkrati pa ponuja njegovim likovnim delom tudi časovni formalni okvir, ki ga običajno pri recepciji likovne umetnosti ne ozavestimo. V tem smislu je Metlikovič zasnoval zgovoren glasbeno-slikarsko-plesni dogodek, v katerem je povezal sedem orgelskih stavkov Messiaenove orgelske skladbe *Poveljčana telesa* (*Les Corps glorieux*) s plesom in projekcijo likovnih del.

Abstraktno slikarstvo, kot se je oblikovalo znotraj skupine *Modri jezdec* (*Der blaue Reiter*), se je pri prelomu s figuralno tradicijo v iskanju duhovnega bistva umetnosti navdihovalo pri abstraktnosti glasbe. V marsičem je bil tako za razvoj glasbe kot upodabljaajoče umetnosti pomemben medsebojni vpliv med Vasilijem Kandinskim in Arnoldom Schönbergom, ki se je v tem okviru preskušal tudi kot slikar. Glasbena razmerja so navdihovala tudi abstrakcijo Malevičevih oblik.

Arthur Dove, ki velja za prvega ameriškega abstraktnega slikarja, se je v svojih delih navdihoval pri jazzu in naslikal cikel treh slik, ki jih je poimenoval po sloviti skladbi Georgea Gershwina, *Rhapsody in Blue*, pri čemer se je tudi sam Gershwin v naslovu po sugestiji brata Ire naslonil na naslove slik Jamesa Abbotta Whistlerja. Oskar Kokoschka je ob obisku nekega koncerta na domu umetnostnega zgodovinarja Karla Swobode leta 1920 naslikal 20 portretov, ki odslikavajo v likovni govorici glasbeno doživljanje poslušalcev na koncertu. Čeprav se ne zvok ne program koncerta nista ohranila, pa je prek portretov Kokoschke ostal ohranjen svojevrsten likovni odtis doživetja glasbe. Kako močan je lahko ta odtis, je pokazal skladatelj Hans Erick Apostel, ki je na podlagi teh likovnih del nato leta 1928 obratno zasnoval glasbo kot odzven likovnega izraza Kokoschke v svojih *Desetih variacijah na lastno temo po mapi »Variacije na temo« O. Kokoschke (Zehn Variationen über ein eigenes Thema nach der Mappe »Variationen über ein Thema« von O. Kokoschka, 1928).*

Morda še bolj izrazita je povezava glasbe z literaturo. Nedvomno je zlasti blizu pesništvu, s katerim jo družijo izpostavljen ritem na metričnem ozadju, melodična pripovedna linija ter vsebinski kontrapunkt vzvišene poetičnosti. Po širši zasnovi forme, v kateri je čas inherentno navzoč, pa se glasba seveda enako približuje tudi leposlovju ali dramatik. Glasbo že vse od začetka z jezikovnimi strukturami povezuje tudi generativna sintaksa, ki posameznim glasbenim elementom znotraj širše forme dodeljuje specifični glasbeni pomen, s tem pa razodeva njihov smisel in opredeljuje njihovo vrednost.

Glasba je tesno navezana tudi na semantično določenost besedila, ki je lahko pomembna podpora siceršnji vsebinski neopredeljenosti glasbe. Glasbo tako besedilo vsebinsko zaokroža, funkcijsko opredeli, poleg tega pa lahko predstavlja tudi pomemben vir kompozicijskega navdiha.

Ključnega pomena za povezavo glasbe z drugimi umetnostmi, posebej od 19. stoletja naprej, je bila romantična ideja skupnega poetskega bistva, prek katerega so umetnosti povezane med seboj. Na glasbo je pomembno vplivala Schumannova ideja skupne estetike lepih umetnosti, ki se kot prizmatični lom istega žarka kaže v različnih umetnostnih zvrsteh (Barbo, 1997). Schumannova ideja razumeti v kontekstu Heglove filozofije, ki je razvijala teorijo lepih umetnosti kot teorijo njihove zgodovinskeosti, pri čemer so posamezne umetnostne zvrsti predstavljene v smislu zgodovinskega presnavljanja religiozne zavesti. Pri Heglu je tako izpostavljen primat *poezije*, pri kateri pride (poleg filozofije) do najvišje stopnje osamozaveščene ideje. To je imelo neposreden vpliv na definiranje programske glasbe. Te ni mogoče razumeti kot preprosto udinjanje glasbe likovni umetnosti. Nasprotno, Wagner

zapiše odločno: »Nikoli in v nobeni zvezi, v kateri nastopa, glasba ne preneha biti najvišja, najbolj odrešujoča umetnost« (Wagner, 1857, 20).²

Za literarno delo, ki se napaja pri likovni umetnini, obstaja izraz »ekfraz«, ki ga je v pomenu 'verbalna reprezentacija vizualne reprezentacije' vpeljal avstrijski romanist Leo Spitzer (Muhovič in Snoj, 2020, 13). V prenesenem smislu bi ga lahko pogojno uporabili tudi za primere glasbene reprezentacije drugih umetnosti, kar sicer označujemo z načeloma vsebinsko mnogo širšim pojmom »programska glasba«, ki se je uveljavil v drugi polovici 19. stoletja. Za enega prvih prenosov likovne umetnosti v glasbo velja Lisztova skladba *Lo spozalizio* iz cikla *Années de Pèlerinage* (1839), ki si za svoje izhodišče jemlje Rafaelovo sliko (Jewanski, 2001a). Lisztovemu vzoru je nato sledila cela vrsta drugih skladateljev. Fink (1988) navaja kar 711 takšnih skladb, med katerimi so številne znamenite »uglasbitve« likovnih del, kot so denimo *Slike z razstave* Modesta Musorgskega, pa skladbe Clauda Debussyja in Gabriela Fauréja.

Morda v določenem smislu še bolj tesno kot z besedo je glasba povezana s plesom, ki predstavlja enega najbolj naravnih človekovih odzivov na glasbo. Ples izraža najbolj notranji značaj glasbe, v baletu lahko ponazarja in pripoveduje njeno zunajglasbeno vsebino, poudarja njeno ritmično razgibanost, se izpelje iz njene melodije ter prek nje oblikuje v celovito strukturo, katere abstraktnost je mogoče v določenem smislu primerjati z glasbenim izrazom samem na sebi. Z gibi, ki se stapljajo s posameznimi povsem glasbenimi elementi, lahko plesalec celo poudarja kompleksno poliritmično in polifono pletenje ter nakazuje imitacijsko izpeljavo. V nekaterih primerih se koreograf izraziteje posveti tako svojevrstni vizualizaciji glasbene forme, kot izvrstno dokazuje odmevna polscenska postavitev *Janezovega pasijona* J. S. Bacha z Berlinskimi filharmoniki, zasnovana pod vodstvom režiserja Petra Sellarsa.

Ples izraža glasbeno vsebino onstran vsebinsko doumljivega in strukturno oprijemljivega. V tem smislu predstavlja konkreten in neposreden izraz glasbene abstrakcije, njen prenos v čutno zaznavni prostor, prek česar vzbujajo verjetno najbolj kompleksen odziv na glasbo ter sproža morda najbolj intenzivno doživetje glasbe tudi prek drugih čutil.

Skorajda neizmerne možnosti računalniške obdelave in prezentacije zvoka ponujajo podobno neposreden, a svojevrsten način njegove vizualizacije. Razvile so se iz iskanja vizualne »upodobitve« zvočnih pojavov. Že v 20. letih 20. stoletja se je tako

2 »Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein.«

oblikoval koncept *Farblichtmusik* (»glasba barve in svetlobe«), ki ga je Alexander László razvil iz želje po enakovrednem spoju likovne umetnosti in glasbe (Jewanski, 2001b). Čeprav je sicer šlo za značilen avantgardistični poskus, ki ni presegal neke malodane poljubne sopostavitve dveh različnih umetnosti, je zamisel povezovanja in odvisnosti med različnimi umetnostmi pozneje porodila vrsto drugih idej, sam izraz *Farblichtmusik* pa je postal uporaben tudi za drugačne poskuse vizualizacije glasbe.

Eno od konkretnih potreb po tovrstni vizualizaciji glasbe je sprožala tudi želja, da bi gluhih približali izkušnjo glasbenega koncerta. Med številnimi poskusi izstopa sistem, imenovan *Audiolux*, ki ga je izdelal gluhi kitarist Myles de Bastion.³ Rezultat je zanimiv, saj med drugim omogoča gluhemu glasbeniku prek različnih barv in njihove intenzivnosti svojevrstno izkušnjo muziciranja.

Poleg vida in sluha je zvok na poseben način lahko dostopen tudi drugim čutilom. Okušati ga je mogoče lahko celo kot izrazito sladkega ali pa grenkega ter ga zaznavati z vonjem. Kot dokazuje novejša nevropsihologija, so s sluhom svojevrstno povezana tudi druga čutila. Nevrobiologija dokazuje, da je sploh težko zares povsem ločiti med seboj posameznih pet čutil, saj to ni način njihovega dejanskega delovanja. Naši možgani namreč kompleksno predelujejo informacije, ki jih prejemajo pri čutnem zaznavanju objekta, in jih zvezno procesirajo. Daniel Wesson in Donald Wilson (2010) sta pokazala na možnost neposrednega vzajemnega povezovanja med zvokom in vonjem ter fenomen poimenovala *smound* (*smell + sound*, vonj + zvok), s čimer sta opozorila na možnost neposrednega povezovanja zvoka z vonjem, in seveda obratno. Tovrstni medsebojni vpliv pa so ugotavljali tudi prej. Francoski parfumerist George William Septimus Piesse je tako 1857 v svoji knjigi *Umetnost parfumerije* izdelal katalog vonjav, ki jih je primerjal s slušno zaznavnimi višinami.

Še bolj očitno je zaznavanje tresljajev, ki jih povzroči glasba, s tipom, pa tudi prek kože, kosti oziroma kar celega telesa. Zvok je mogoče jasno fizično začutiti pri močno ozvočenem koncertu, ko skupaj s poudarjenim ritmom vzvalovi vse telo. Poleg tega je mogoče zaznati tudi povsem rahle zvočne vibracije, kar pomaga gluhih ali naglušnim pri osnovnem zaznavanju glasbe in njenega utripa. Prek tovrstnega valovanja lahko razpoznavajo metrični pulz, ritmično gibanje pa tudi osnovne strukturne vzorce – glasbene periode, nakazano simetrijo, osnovno dinamiko in celo vsaj relativno tonsko višino. Prav zato lahko tudi gluhi ljudje dobro plešejo.

V nekaterih primerih lahko gluhi celo odlično muzicirajo ter na koncertih sodelujejo z drugimi glasbeniki. Verjetno ena najbolj znanih gluhih glasbenic je

3 Sistem je podrobneje predstavljen na spletni strani umetnika: <https://myles.debastion.com>.

tolkalistka Evelyn Glennie. Čeprav je že v zgodnji mladosti izgubila sluh, je vendarle postala cenjena tolkalistka, ki danes koncertira s priznanimi orkestri in glasbenimi skupinami ter sodeluje s številnimi uglednimi skladatelji. Čeprav gluha, je glasbenica nekoliko izzivalno postala glavna zagovornica projekta »Naučiti svet poslušanja« (*Teach the World to Listen*).

Glasba lahko prek osnovnega ritmičnega impulza neposredno vpliva tudi na utrip srca. Prek poudarjenega ritma in postopnega spreminjanja njegove hitrosti in intenzivnosti je mogoče z glasbo obvladovati celo množico plesalcev. Nekateri koncerti s plesom so oblikovani kot večurni dogodki, za katere je značilna premišljena dramaturgija sprva postopnega zviševanja utripa, nato pa njegovega počasnega umirjanja. Prek glasbenega ritma, ki vpliva ne le na gibanje, ampak tudi na celotno psihosomatsko stanje plesalcev, je mogoče s pomočjo glasbe izzvati kolektivni občutek prijetne omamljenosti ali celo ekstaze.

Seveda pa lahko na drugi strani glasba povzroči tudi neprijetno občutje, tesnobo, celo bolečino. Eksperimente o negativnem vplivu glasbe na ljudi je za svoje potrebe razvijala celo vojaška industrija. Znano je, da se človek izrazito negativno odziva na ekstremno nizke frekvence (Verzini, 1999). Nizke frekvence se sicer uporabljajo v medicini ali seizmologiji, začetek njihovega raziskovanja pa so pomenila preučevanja vojaške industrije v 1. svetovni vojni za iskanje sovražnega topništva. Gre za t. i. infrazvok v frekvencah pod pragom običajne slišnosti, nekako pod 16 ali 20 Hz (Moore, 2001). Take frekvence sprva zaznamo kot vibracije, šele pozneje pa jih prek njihovih alikvotov lahko tudi zares zaslišimo (Rosowski, 1991). Pri tem lahko nizke frekvence – celo kljub temu, da jih človek ne sliši – neposredno vplivajo na naš živčni sistem.

Na eni strani možgani sprejemajo signale, ki jih iz zvokov okolice v živčne signale pretvarja notranje uho. Pri tem je prenos dražljajev v možgane mnogo bolj neposredno povezan s posameznimi konkretnimi tonskimi višinami, kot je prenos zaznav pri drugih čutilih (Ball, 2012; Biščak, 2020). Obenem pa zvok, ki odzvanja v telesu, neposredno vpliva na človekovo počutje. Pitagorejsko spoznavanje harmonije zvočnega, ki vpliva na celotno psihosomatsko počutje, je vplivalo na številne raziskave pomena glasbe za izboljšanje počutja in posledično zdravja. Glasba velja za priznan terapevtski medij, ki močno vpliva na počutje, motivacijo in integracijo (Darnley-Smith in Patey, 2003). Tako je kot posebna vrsta zdravljenja definirana tudi glasbena terapija, »ki uporablja glasbo za obravnavo fizičnih, emocionalnih, kognitivnih in socialnih potreb posameznikov vseh starosti« (Duerksen, 2014). Glasbena terapija je tako namenjena izboljšanju bolnih ali oseb z motnjami, obenem pa je usmerjena tudi v obvladovanje stresa, bolečine, izražanje občutij,

izboljšanja spomina, fizično rehabilitacijo idr. (Kalinga Dona, 2016). Ključni prispevek glasbene terapije je nedvomno v tem, da obetavno povezuje spoznanja naravoslovnih, družbenih in humanističnih znanosti. Znanstvene raziskave na področju biomedicine, fiziologije, nevro psihologije idr. dokazujejo, da glasba vpliva na človekovo duševnost ter temeljno zaznamuje tudi njegovo obnašanje. Glasba posredno opredeljuje človekova dejanja znotraj konkretnega družbenega kulturnega in zgodovinskega trenutka, zato se glasbena terapija ukvarja tudi s pogoji izoblikovanja in interpretiranja pomena glasbe, tvorjenja njenih simbolov, izgrajevanja njenih vrednostnih sistemov ipd. (Ruud, 2010).

Glasbena terapija ima bogato tradicijo in je pomembno zaznamovala že antične zdravilske prakse (Weiss, 2016). Čeprav je zaradi svoje nedoločnosti, vpete včasih v psevdoznanstven okvir, lahko tudi vaba za naivne in včasih nedomišljene interpretacije, velja danes vsekakor za upoštevanja vreden del sodobne muzikologije, ki doživlja nagel vzpon. K temu nedvomno prispevajo naraščajoče potrebe po zagotavljanju celovitega psihofizičnega zdravlja, ki ga običajna medicina ne uspe povsem pokrivati. V mnogih državah je zato močno razvita klinična praksa, ki uporablja spoznanja glasbene terapije tako pri zdravljenju kot tudi pri preventivi ohranjanja človekovega dobrega počutja in zdravlja (Borcson, 2017).

Vpliv glasbe na poslušalce skuša izkoristiti tudi industrija in prek tega povečevati svoj dobiček. Enega najbolj neposrednih in najbolj enostavnih načinov rabe glasbe za dvig dobička predstavlja predvajanje glasbenega ozadja v nakupovalnih središčih. Predvajana glasba kot sredstvo vzbujanja dobrega počutja, sproščenosti, vedrine in lagodja spodbuja ljudi k nakupovanju.

Simbol uporabe glasbe v tovrstne namene predstavlja družba Muzak, ki so jo začeli razvijati iz ideje predvajanja navidezno nezaznavne glasbe za ozadje že na začetku 20. stoletja. Leta 1934 je Muzak osnoval general George Squier na podlagi svojih vojaških izkušenj. Čeprav so ga izvirno povezovali z glasbenim ozadjem, s katerim so bila opremljena dvigala, pisarne, hoteli, frizerski saloni in drugi javni prostori, je pozneje svoj razcvet doživel s ciljem, da bi prek dobrega počutja, ki ga glasba sproža, spodbudili rast prodaje v trgovskih centrih. Muzak je prek istoimenske trgovske znamke z večmilijonskim dobičkom postal generično ime za vsako glasbo za ozadje, ki meri na dobro počutje poslušalcev (Jarnow, 2013).

Prav generiranje dobrega počutja in izkoriščanje človekove potrebe po njem, pa s pridom izkorišča tudi glasbena industrija. Iskanje neposrednega zadovoljstva, občutka izpolnjenosti in sreče, možnost odtavanja od vsakdanjih skrbi, občutek izgubljenosti za čas in prostor skuša zadovoljiti glasba, ki je ukrojena po željah

nezahtevnega občinstva, le-to pa predstavlja nedvomno večino poslušalcev glasbe sploh. Prav zato je zabavna glasbena industrija tako velika, dobičke v njej pa je mogoče primerjati z največjimi gospodarskimi družbami.

Da bi glasba navedene cilje dosegla, mora temu ustrezati tudi osnovni, ne prezahtevni, prepoznavno shematični, a hkrati v duhu modnih novosti blago izstopajoči strukturni in vsebinski model. Med značilnimi sestavnimi elementi tovrstne glasbe so elementarni glasbeni ritmično-melodični vzorci, zaznavna harmonska tenzija in izpostavljeno zvočno ospredje, na katero se veže spremljava. To ospredje nikakor ne pomeni zgolj izrazite melodične linije, kot dokazujejo ne le številni polgovorjeni ali recitirani odlomki različnih glasbenih žanrov, ampak tudi obsežna sodobna glasbena produkcija, ki se brez težav odreka nekdanj idealiziranim predstavam pomena in vpliva, ki naj bi ga imel na poslušalce zlasti in predvsem realni zvok akustičnih instrumentov oziroma vokala. Slednjega namreč v obilni meri nadomešča elektronsko modificiran zvok in v vseh parametrih povsem nanovo računalniško generirana zvočnost, s čimer se bistveno spreminjajo tudi epistemološki parametri teoretske obravnave tako zvoka kot tudi glasbe v celoti (Wiecke, 2011).

Pomemben del neposrednega učinka glasbe znotraj popularne industrije predstavlja tudi semantično prepoznavna vsebina, ki pomeni nekakšno identifikacijsko os glasbe. Poslušalci jo običajno najprej in najbolj neposredno identificirajo prek besedil, zato pogosto taka glasba ni le instrumentalna. Poleg tega pa se na glasbo veže še cela množica bolj ali manj obveznih dodatkov, ki oblikujejo identitetno podobo določene glasbe oziroma glasbenika – vse do oblačilne kulture, alkohola in drugih opojnih substanc, vedenjskih vzorcev ipd. Torej vsega tistega, na podlagi česa se sprožajo tudi pri poslušalcih identitetni procesi, prek katerih se oblikujejo različne združbe občudovalcev konkretnega glasbenika ali izbrane glasbene zvrsti.

Pogosto je med glasbenimi elementi v ospredju poudarjen ritem v okvirih jasno razpoznavne metrične periodike, s čimer je mogoče vzpostavljati najbolj neposreden in sugestivni stik glasbe s poslušalci. Radikalen zgled tovrstnih formul predstavlja redukcija glasbenih elementov na osnovne skandirajoče obrazce, ki jih ponavljajo navijači na športnih srečanjih. Čeprav tovrstni »glasbi« razen ritma manjkajo praktično vsi drugi elementi, je vendarle v svoji sugestivnosti močnejša od prizadevanja marsikaterega glasbenika, ki s svojo muzikalno prepričljivostjo ne uspe tako globoko navdušiti in prevzeti svojih poslušalcev. Dahlhaus v svoji *Estetiki glasbe* prepričljivo sklepa, da je intenzivnost tovrstnih občutij pri poslušanju glasbe pogojena prav z njeno primitivnostjo: »'Čudoviti učinki' (*meravigliosi effetti*), ki so bili izšli iz antike, so vzbudili zavist italijanskih humanistov 16. in 17. stoletja, katerih globoko spoštovanje do starih predhodnikov

jim je prepovedovalo tolažilno misel, da je intenziteto nemalokrat treba kupiti s primitivnostjo.«⁴ (Dahlhaus 1986, 28)

Čeprav Dahlhaus na tem mestu govori o antični glasbi in njenih renesančnih posnemovalcih, je njegovo misel seveda mogoče zaobrtni tudi na vse sorodne primere, vse do danes. Iz tega neposredno sledi, da izjemna popularnost neke glasbe nikakor ne priča zares o njeni estetski prepričljivosti in še manj umetniški vrednosti.

Prav na ravni tega osnovnega, deloma tudi nezavednega zaznavanja glasbe gradi industrija, ki podreja recepcijo glasbe svojim interesom. Značilen primer predstavljajo procesi identifikacije, sproženi prek glasbe pri reklamnih sporočilih. Klasična glasba lahko denimo pomembno prispeva k videzu glamurja pri oglasu za neki prestižen avto, medtem ko je povsem neprimerna za oglaševanje mestnega avtomobila nižjega razreda. Čeprav se zdi, da identifikacijske procese mnogo intenzivneje določajo najrazličnejši vizualni elementi, je vpliv glasbe in zvočne opreme nasploh izjemno močan in sugestiven prav v obliki sprožanja pogosto nezavednih procesov.

V tem smislu je premišljeno rabljena glasba tudi pri filmu kot zvočno ozadje, ki ga lahko nepozorni poslušalec tudi povsem prezre. Glasba lahko tako z osnovnim ritmičnim pulziranjem, harmonskim soslednjem, ostrimi intervali, izrazitejšimi barvami ali dinamičnimi kontrasti človeka napolnjuje z ugodjem, ga razvedri, ga umiri, spravi v presenečenje, pritegne njegovo pozornost, pričara vzdušje, definira prostor, zvoki mu dajejo občutek gotovosti, lahko pa tudi izgubljenosti, nelagodja ali tesnobe.

Glasba učinkuje, kot razlaga filmski teoretik Michel Chion, hkrati kot gonilni element dogajanja na filmskem platnu in obenem dogajanja v gledalcih. Pri tem ima zvok še posebej poudarjeno prezenco, saj je sam na sebi, kot smo že omenjali, bisenzorialen: kot zvok, ki odmeva v ušesu, in kot vibracija, ki jo čutimo na koži in celem telesu. Ker torej deluje na dva čuta hkrati, meni Chion, ima večjo učinkovitost in večjo sposobnost takojšnjega reagiranja (Chion, 2000, 154).

Pogosto popolnoma neopazni zvočni modeli pomembno dopolnjujejo dramaturgijo neke filmske zgodbe. Poleg leitmotivične rabe označevanja oseb, krajev, značajev ali situacij je glasba skupaj z zvočno opremo nasploh rabljena tudi v smislu jasne naznanitve scenske spremembe ali menjave vzdušja. Pogosto gledalca montaža filma že vnaprej prav prek zvoka pripravi na menjavo prizora. Zvok prehiti sliko in tako prek njega gledalec nezavedno vstopi že v dogajanje naslednjega prizora,

4 »Die 'wunderbaren Wirkungen' (meravigliosi effetti), die in der Antike von ihr ausgegangen waren, erregten den Neid der italienischen Humanisten des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Ehrfurcht vor den Alten ihnen den tröstenden Gedanken verbot, daß Intensität nicht selten mit Primitivität erkauft werden muß.«

kamor se mu vizualno pogled odpre šele nekaj trenutkov za tem. Zvok torej pripravlja učinek sliki, še predno ta nastopi in morda še predno se tovrstnega obrata gledalec sploh zaveda.

Predvsem pa seveda glasba bistveno vpliva na oblikovanje vzdušja in intenzivira učinek, ki naj bi ga imel na gledalce neki prizor. Vzdušje ležernosti in lagodnega »*dolce far niente*« pričara glasba jasnih struktur, enostavnih in preglednih harmonskih rešitev, vpetih v prepoznaven formalni model. Pogosto je zaradi želje po sprožanju konkretnih identifikacijskih procesov filmski prizor pospremljen s prepoznavno glasbeno zvrstjo, celo znano skladbo, priljubljenim izvajalcem ipd. Poleg tega urejenost in preglednost glasbene strukture tudi sama zagotavlja občutek prijetnosti in sproščenosti. Zato pa v trenutku, ko film preide v naracijo, ki nujno potrebuje intenzivnejši učinek na gledalce, postaja tudi glasba bolj groba, ostra in izrazitih potez. Podobno kot v operi, v kateri skladatelji v primerjavi s simfonično glasbo uporabljajo ostreje začrtane zvočne učinke, bolj drastične kontraste, silovitejšje dinamične izbruhe, nenavadne instrumentalne barve, neobičajne zvočne kombinacije ipd. Razumljivo je zato, da so se številne instrumentacijske novosti in barvne zveze najprej udomačile prav v operi (La Motte, 2003). Značilen primer je raba pozavn, ki jih je odmerjeno, a učinkovito izkoristil Mozart v *Don Giovanniju*. Srečamo jih tako ob dramatično srhljivem nastopu Komturja kot govorečega spomenika na pokopališču ali pa v trenutku, ko se pojavi kot gost na večerji. Instrumentalni prijem, ki je v operi učinkovit, je za Mozartovo simfonično glasbo nepredstavljiv. Diether de la Motte uporabi za to sredstvo metaforo »širokega čopiča«, ki ga skladatelj rabi v zvočnem »poslikavanju« opere za razliko s tankimi in prefinjenimi potezami, s katerimi sicer »slika« simfonično ali komorno glasbo. Operni jezik mora biti tako v svojih glasbenih izrazilih mnogo bolj drastičen in jasno začrtan kot pa v skladbi, namenjeni koncertni dvorani, pri kateri bi enakim sredstvom »lahko upravičeno očitali površnost, indiskretnost, ostrino ali primitivnost« (La Motte, 2003, 192). De la Motte navaja za primer harmonski postop za eno oktavo navzdol, ki pri Bizetu spremlja besedilo »En napačen korak vam zlomi tilnik«. Akordski temelj je nestabilen, vsak korak vodi v zvečan kvintakord, »noben korak ni varen [...]. Genialna ideja, značilni operni izum.« (La Motte, 2003, 193)

Tako v operi kot tudi v filmu lahko glasba tudi označi trenutek dramatičnega vrhunca ter začrta ostrino prepoznanja, *anagnorize*, kot imenuje trenutek preobrata iz nevednosti v vednost v svoji *Poetiki* Aristotel (Aristoteles, 1982, 77–79). Šele poudarjeni glasbeni vrhunec zares poglobi učinek grozovitega spoznanja, ki predstavlja dramaturški višek Verdijevega *Rigoletta*, ko Rigoletto v vreči, v kateri bi moralo biti truplo osovraženega vojvode, katerega umor je naročil, spozna svojo hči Gildo.

Enak učinek ima lahko tudi v čisti instrumentalni glasbi, v kateri pri pazljivem spremljanju glasbe zaznamo vrhunec *anagorize*, ki jo v prepoznanju ostrine dramatičnega viška sicer zaznava tudi vsak manj pozoren poslušalec. Značilen primer je mesto grobe prekinitve druge teme prvega stavka Schubertove *Nedokončane*, teme, ki upravičeno velja za sicer eno najlepših v simfonični literaturi sploh. Po svojem značaju gre za lirično, spevno melodijo, ki poslušalcem pričara videz urejenega, idilično lepega življenja v objemu harmoničnega sveta. Vendarle skladatelj to lažno idilično podobo na izpostavljenem mestu prekine v trenutku, ko doseže vodilni ton, ki z ostro harmonsko napetostjo ter strukturno nezaključenostjo poudarjeno nakazuje v resnici nepotešenost in razcepljenost, ki se jima pridruži oster, glasen in poln akord, katerega dinamični kontrast še poudarja cezura pred njegovim nastopom. Svet, ki ga slika Schubert s tem, je neprijazen, krut, subjekt v njem pa razcepljen, zaznamovan z nepotešenim in neugasljivim hrepenenjem po večni harmoniji.

Podoben primer lahko srečamo tudi v Brahmsovi prvi temi *Druge simfonije*, v kateri iz na videz nekoliko zastrte lepote (na disonančno napetem kvartsekstnem akordu na toniki) pride v temo, ki jo zaznamujeta zlovešči tremolo pavk ter kadenca v pozavnah.

Glasba lahko tako še posebej uspešno razkriva težko dosegljive plasti površinsko nakazane vsebine ter pogloblja sicer z besedo ali sliko načrtane afekte. To je seveda še posebej uporabno v primerih, ko jih nakazuje in opredeljuje besedilo, zgodba, upodablja slika ali pripoveduje filmska zgodba. Wagnerju je predstavljala glasba tako vrhunec poetske vsebine:

Pri tem me je predvsem presenečala velika in zgovorna gotovost, s katero je ob mojem poslušanju predmet prihajal do izraza: seveda to ni bil več predmet, kot ga z besedami opisuje pesnik, temveč popolnoma drug, nedosegljiv vsakemu opisu, pri katerem si v njegovi nedostopni lahnosti komaj lahko predstavljamo, kako se znova tako jasno, določeno in razpoznavno prikazuje našim občutjem. Ta genialna gotovost glasbenega koncepta spregovori pri Lisztu takoj na začetku glasbenega dela tako jedrnato, da sem moral pogosto že po prvih šestnajstih taktih osupel vzdihniti: »Dovolj, imam vse!«⁵ (Wagner, 1857, 27–28).

5 »In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich darstellen kann. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Conception spricht sich bei Liszt sogleich im Beginn des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Tacten erstaunt ausrufen mußte: 'genug, ich habe Alles!' «

Wagner v tem primeru glasbi ni hotel nadeti statusa »služabnice besedila« (*serva della parola*), kakršno je poudarjal Monteverdi in z njim cela vrsta opernih reformatorjev ter številnih drugih vokalnih skladateljev. Po njegovem mnenju najvišjega pomena glasbe, te »najbolj veličastne, neprimerljive, najbolj samostojne in edinstvene med vsemi umetnostmi« (*herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigenthümlichste aller Künste*), tudi v njeni zvezi z besedilom ali programom ni mogoče okrniti. Bistveno jo namreč opredeljuje, »da tisto, kar druge umetnosti le nakazujejo, prek nje in v njej postane nesporna gotovost, najbolj neposredno jasna resnica«⁶ (Wagner, 1857, 20).

Prednost glasbe se kaže torej v njeni izjemni globini in sugestivni moči. Njen učinek se poveča, kot so menili ob prelomu v barok, če je osredotočena na prikaz enovitega afekta, ki ga poslušalec more brez težav zaznati iz glasbe. Girolamo Mei je v navduševanju nad antično preprostostjo in zato neposrednostjo ter sugestivnostjo, ki je mogla umirjati viharje, zveri in človeka, opozarjal, da sodobna renesančna polifonija ne zmore doseči istih učinkov na poslušalce kot antična glasba prav zaradi mešanja afektov, kakršne sproža hkratno petje soprana in basa. Učinek je primerjal z znamenito metaforo vroče in hladne vode, ki pomešani izgubita svoj učinek. Nesposobnost učinkovanja take glasbe je smešil Adriano Banchieri v slovitom madrigalu *Contrapunto bestiale alla mente*, v katerem petje različnih glasov povprek ponazarja z mešanico, v kateri se lajež psa prepleta z mijavkanjem mačke, sovjim skovikanjem in kukanjem kukavice.

Uveljavljajoča se zgodnjebaročna estetika je zato v ospredje postavila monodijo, ki je v primerjavi s kompleksnostjo visoke renesančne polifonije pravzaprav predstavljala skrajno poenostavljen glasbeni jezik. »Intenziteto« je bilo treba pač »kupiti s primitivnostjo«, če si znova sposodimo Dahlhausovo misel (1986, 28).

»Čudoviti učinki« glasbe, ki so jih občudovali v vseh kulturah in so o njih pričali že antični avtorji, po njih hrepeneli renesančni misleci in jih slikali baročni nauki o afektih, presegajo vpliv, ki ga ima katera koli druga zvrst umetnosti na naša občutja.

Primarni in osnovni učinek glasbe je mogoče zaznati torej najprej in predvsem v učinku, ki ga ima glasba kot zvočni fenomen prek neposredne čutne zaznave na poslušalce. Njeno dožemanje prek čutnega zaznavanja je tako temeljno, nujno in nespregledljivo, da je Baumgarten zanj upravičeno ob utemeljevanju estetike zapisal formulo o »popolnosti čutne zaznave« (*perfectio cognitionis sensitivae*). Za vse umetnosti, za glasbo med njimi pa morda v določenem segmentu še posebej

6 »Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifelsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird.«

izrazito velja, da je dojemanje lepega in identificiranje umetniškega, kot primarni cilj estetike, dosegljivo najprej čutni zaznavi. Čutna zaznava nam v svoji neposrednosti odkriva lepo, s tem pa seveda tudi nelepo oziroma grdo. Vendarle do lepega ne pridemo *prek* čutne zaznave, ampak je lepo dosegljivo *znotraj* zaznave same. V glasbi bi to preprosto pomenilo: glasba je lepa zgolj in samo v trenutku njene- ga poslušanja ter prav tako zgolj in samo zaradi tega. Ni lepa zato, ker bi poslu- šanje obudilo nek spomin ali neko drugo izkušnjo, prav tako ni lepa zato, ker se prek njega približujemo dojemljivemu razumevanju nekih kompleksnih prvin, ki jo sestavljajo, ampak prav zato, ker v poslušanju samem uživamo. Lepota in z njo umetniškost se razodeva v popolnosti čutnega dojetja. Nič nam ne pomaga, če preberemo tisoč opisov veličastnega padanja slapu prek kamnitega brega. Šele naša lastna izkušnja nam zares razodene njegovo lepoto. Doživetje mogočnega šumenja vode, ki v čudovitih barvah pada pred nami v globino, sproža občudovanje in estet- sko izkušnjo, ki je ne morejo niti zares dopolniti, kaj šele nadomestiti racionalni opisi denimo fizikalnih lastnosti višine slapu ali množine vode, ki se vsako sekundo izliva navzdol.

Podobno kot pri glasbi – še tako natančen opis njene strukture, slogovnih značil- nosti, skladateljskega mojstrstva ali neke posebne kompozicijske tehnike, pa celo tudi ne še tako slikovit opis konkretne estetske izkušnje nas ne morejo zares pre- vzeti tako močno kot neposredna živa izkušnja glasbe, ki nas razvedri, gane ali pov- zroči, da nas spreleti nerazumljiv srh po telesu.

1.1 Ekskurz v tišino

Zagotovo svet okoli nas ni bil še nikoli tako hrupen, v tem hrupu pa tako neorganiziran in raztreščen, kot je danes.⁷ Onesnaženost s hrupom predstavlja za človeka breme, ki ustvarja v njem disonanco neurejenosti, spodjeda njegov mir, ga dela razdraženega in nestrpnega, vpliva na njegove odnose s soljudmi in lahko načenja ne nazadnje tudi zdravje. Količina zvokov, njihova nasičenost in vsesplošnost so primerljive z dvigom splošne temperature planeta za nekaj stopinj ali pa s presvetlitvijo nočnega neba. Zvoki iz okolice se razraščajo v hrup, v katerem se prepleta hrumenje motorjev, cviljenje gum, bučanje prometa, rohnenje strojev, brnenje električnih aparatov, bencinskih kosilnic, ali pa celo v navidezni tišini skoraj neopazno kлокotanje v cevi radiatorjev, tiho šumenje računalniškega ventilatorja in drobno vibriranje električne napeljave. Kot je pokazal John Cage (1961), še celo tišina ni nikoli povsem tiha, ampak vedno poodmeva v človeku vsaj šum pretakanja krvi v žilah in ritmično bitje srca. Tišina se po Cageu zato transformira v nepredvidljive in spreminjajoče se zvoke okolja, pred katerimi ne more nihče pobegniti. Imenujemo jih tišina samo zato, ker jim manjka namen, pomen, cilj, so nenamenski (*non-intentional*), po čemer se glasbeni zvoki razlikujejo od tišine. Tišina tako torej ni le odsotnost zvoka, temveč pomanjkanje neposredne povezave med zvokom in njegovim namenom (Cage, 1961).

Glasba v hrupu tekmuje z drugimi zvoki. Z njo je ozvočeno vse človekovo okolje. Glasba spremlja delo in prosti čas, študij in branje, nakupovanje, sprehode, tek in čakanje na avtobusni postaji. Zvoki glasbe prebujajo, uspavajo, celo spremljajo rojevanje in umiranje.

Vse to je mogoče seveda najprej zaradi tehničnega napredka, ki je omogočil, da lahko glasbo snemamo, jo shranjujemo, razširjamo in na najrazličnejše načine predvajamo. Hkrati pa so naraščajoče možnosti reproduciranja glasbe povezane tudi s stopnjevanjem potreb po njej. Morda bi se na prvi pogled lahko zdela nenavadna nenasitna potreba, da bi z glasbo opremili že tako zvočno prenasršeni vsakdan. Razumemo jo lahko le iz silovite želje, ki očitno izvira v človekovi podzavestni sli, da bi v množico zvokov, v hrup, ki nas obdaja in nas preplavlja, vnesli red, ga obvladali in harmonizirali. V tej želji se zrcali prastara potreba človeka po urejevanju in nadvladovanju sveta. Temu se pridružuje prepričanje, utemeljeno na podlagi doživetih izkušenj, da glasba s svojo harmoničnostjo na poslušalce učinkuje pomirjujoče in očiščujoče. Celó z dinamično razgibanostjo, s harmonsko in tonalno napetostjo, ritmično pestrostjo ali teksturno kontrastnostjo urejuje zmešnjavo zvokov okoli nas

⁷ Del poglavja je bil objavljen v reviji *Glasna* (Barbo, 2019). Z dovoljenjem uredništva.

v smiselno, strukturno in formalno zaokroženo sozvočno celoto. Celo disonančna ostrina in zvočna grobost, žalobna melanholičnost ali hrepeneča tragičnost v glasbi lahko očiščujoče vplivajo na poslušalca. V tem smislu je zgovoren Aristotelov slovti premislek o katarzičnem učinkovanju umetnosti, ki se usmerja sicer na tragedijo v celoti, a bi ga brez težav lahko razumeli tudi kot oris moči čiste glasbe, ki je v antiki spremljala gledališče: »Tragedija je potemtakem posnemanje nekega resnega in zaokroženega dejanja primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi olupšavami), na dejaven in ne na pripoveden način, ki doseže s tem, da zbujajo sočutje (*éleos*) in grozo (*phóbos*), očiščenje (*kátharsis*) takšnih občutij« (Aristotel, 2005, 89).

V zvočnih nasprotjih med solistom in orkestrom, med piccolom in kontrabasom, med kračino in dolžino, pa seveda zlasti med tonom in pavzo, je ujeta bistvena moč in prepričljivost glasbe. Tako kot sta za človeka poleg dogajanja in dejanja pomembna tudi mir in tišina, tako je glasba odvisna od zvoka in njegovega nasprotja, tišine. Če ne vemo, kaj je glasno, ne vemo, kaj je tiho, če ne vemo, kaj je visoko, ne moremo slišati nizkega. In če ne vemo, kaj je tišina, pravzaprav ne vemo, kaj je zvok. Glasba se v zvokih lahko ureja samo prek tišine, iz katere se izvija, v katero se vrača ter prek katere jo šele sploh zares lahko razumemo in spoznamo. V knjigi *Moč tihote: proti diktaturi hrupa* kardinal Robert Sarah v pogovoru z Nicolasom Diatom brez dvoma nekoliko provokativno zapiše za gregorijanski koral misel, ki bi jo lahko prav tako interpretirali tudi širše, v smislu obče opredelitve glasbe: »Gregorijansko petje ni odmik od tihote. Iz nje izvira in vanjo se vrača. Rekel bi celo, da obstaja iz tihote« (Diat, 2019, 156).

Številni so primeri, ko skladatelj gradi svojo glasbo iz tišine in ko šele tišina zares osmisli glasbo. Že omenjeno Schubertovo prekinitev druge teme v *Nedokončani simfoniji v b-molu D 759* spremlja na ključnem prelomu pavza. Ostri tišini, ki nastopi ob višku, nepotešeno hrepenečem po razvezu, sledi skok v disonančno oddaljen akord c-mola. Brez tišine, ostre zvočne prekinitve glasbenega toka, bi navedeno mesto učinkovalo kot harmonsko ponesrečeno, lahko bi ga razumeli kot napako ali nespreten zdrski skladateljevega navdiha. Šele s pomočjo tišine, ki boleče zareže v navidezno lahkotnost bogate glasbene invencije vélikega melodika, pa dobi tako téma sama kot tudi celoten stavek povsem drug pomen in postane presunljiv svetobolni izraz globoko ranjene romantične izpovedi.

Podobno nenavaden je sklep tria v *Drugi simfoniji v C-duru J 51* Carla Marie von Webra, v katerem dva takta generalnih pavz v sicer pravilno kvadratno strukturo plesnega ritma dvornega menueta vnašata samo s pomočjo tišine strašljiv nemir. Tudi povsem neukim poslušalcem delujejo vstavljene pavze ostro, grobo, kar surovo

v svojem zanikanju glasbene logike ter v prelamljanju strukturne kvadratnosti. S tem ko rušita čvrsto shemo dvornega plesnega koraka, pa obenem na vsebinski ravni morda nevarno načenjata celo navidezni naravni red aristokratskega dvora, ki mu je v trenutku pisanja simfonije služil skladatelj. Vendarle v iskanju tovrstnih simbolnih povezav ne bi smeli iti predaleč, saj vemo, da je za Webrovo glasbeno

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, Op. 55. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Double Bass (Basso). The score is in 3/5 time and C major. The page number 30 is at the top. The score shows a two-measure rest in the strings, indicated by a large bracket on the right side of the score. The rest is marked with 'pp' (pianissimo) for the strings and 'mf' (mezzo-forte) for the woodwinds. The woodwinds have 'Solo' and 'Soli' markings. The strings have 'pp' markings. The score ends with 'Menuetto da Capo'.

E. E. 6701

Slika 2: Dva takta pavz v sklepu Tria Druge simfonije v C-duru J 51 Carla Marie von Webra.

dramaturgijo tudi sicer poleg nenavadnih trenutkov tišine pogosto značilna neprestana igra presenečenj, kontrastov in prekinitev dogajanja s korono, s čimer večkrat ostro zareže v glasbeno dogajanje ter se tako na svojevrsten način inovativno sooča z apliciranjem zvrstnih in strukturnih modelov svojega časa.

Sestavni del vsake glasbe je tišina, bodisi zarezana kot pavza v harmonsko zvezo ali melodični potek bodisi kot nasprotje glasnosti. Brez dvoma raste učinek slovitega »presenečenja« v obliki *tutti* akorda v 2. stavku *Simfonije št. 94 v G-duru* Josepha Haydna iz zvočnega nasprotja, kontrasta, ki ga pripravlja tiha začetna téma, vijoča se skorajda neopazno v svoji poudarjeni preprostosti in naivnosti.

V vsej zgodovini so glasbo pogosto imeli za svojevrstno dopolnilo tišine, kot nekakšno ozvočenje in harmoniziranje tihote in miru. Zanimiva je anekdota, po kateri je Spohr, kot priča v svojih *Spominih*, z orkestrom na dvoru v Braunschweigu moral poskrbeti za tišino med igranjem pokra:

Dvorni koncerti pri vojvodinji so bili organizirani vsak teden in niso bili po godu dvorni kapeli, ker se je, kot je bilo v navadi, med glasbo kartalo. Vojvodinja je ukazala, da orkester konstantno igra tiho, da je pri kartanju ne bi nič motilo. Kapelnik je zato pavke in trobente izločil in strogo pazil, da se ni oglasil kakšen forte. Temu se v simfonijah, kljub takšnemu igranju kapele, ni moč vedno izogniti, zato je vojvodinja pod orkester postavila še debelo preprogo, da bi dodatno zadušila zvok. Tako se je slišalo le »jaz igram, jaz izstopim« kvartopircev, ki je bilo celo glasnejše od glasbe⁸ (Spohr, 2015, 20).

Spohrova izkušnja se zdi danes morda nenavadna ali celo smešna, še posebej, če jo primerjamo z zapovedjo zbranega tihega poslušanja glasbe na koncertu. Pa vendar je na svoj način podobna prevladujočim tendencam postavljanja zvočnih kulis s pomočjo lahkotne glasbe v ozadju.

Zahteva po kontempliranju glasbe se je začela postopoma uveljavljati šele največ nekaj desetletij pred Spohrovo izkušnjo v kontekstu napredujoče estetike absolutne glasbe. Mozartov prijatelj van Swieten si je tako močno prizadeval, da bi na koncertu noben drug zvok ne motil glasbe, ter s tem prispeval k oblikovanju vzdušja za estetsko kontemplacijo, ki jo imamo za ideal poslušanja danes. Po pričevanju

8 »Diese Hofkonzerte bei der Herzogin fanden jede Woche einmal statt und waren der Hofkapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Kapellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie ein Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so heimlich auch die Kapelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das 'ich spiele, ich passe' der Kartenspieler usw. allerdings lauter als die Musik.«

skladatelja Sigismunda Neukomma naj bi baron tako »uporabil ves svoj vpliv v dobro glasbe. Če se je zaslísal najmanjši šepet, je njegova ekscelencja, ki je vedno sedela v prvi vrsti, mirno vstala, vzvišeno pogledala proti krivcu in ga strogo premerila od vrha do tal«⁹ (Nancy, 2008, 119).

Poslušanje zvokov se je pri generaciji Mozartovih poslušalcev spreminjala v kontempliranje glasbeno-estetskega, spoznavnega le v globoki tišini, ki omogoča poglobitev v glasbo celo onstran zvokov. Beethoven je s predstavo povzdignjenega genija odločilno vplival na oblikovanje zahteve po razumevanju glasbe, možno le v primerni spoštljivi tih umiritvi. Romantičnim umetnikom je predstavljala tišina odkrivanje veličastja presežnosti, katerega simbol je bila glasba. In prav prek tišine, v katero se je izlivala glasba, je bilo mogoče razkrivati »zvoke« čiste lepote. Schubert že svojo *Peto simfonijo v B-duru D 485* sklepa s taktom pavz. V naslednji, *Šesti simfoniji v C-duru D 589* pa napiše na koncu kar tri takte pavz. Zdi se, da skladatelj želi, da bi se glasba iztekala in poodmevala v tišini človekove notranjosti, kamor je namenjena in kamor jo skladatelj usmerja.



Slika 3: Trije takti pavz v sklepu *Šeste simfonije v C-duru D 589* Franza Schuberta

9 »According to the composer Sigismund Neukomm [a student of Haydn], Van Swieten 'used all his influence during musical performances. If one heard the slightest whisper, His Excellency, always seated in the first row, solemnly got up and with all his haughtiness, turning towards the guilty party, looked him severely up and down.«

Eden najbolj slovitih primerov, ki radikalizirajo pomen glasbe, izlivajoče se v tišino in poodmevajoče v njej, predstavlja sklep Abbadovega dirigiranja Mahlerjeve *Devete simfonije* na festivalu v Luzernu leta 2009.¹⁰ Več kot dvominutna tišina, ki je sledila glasbeni izvedbi in ki je kar ni hotelo biti konec, je bila posebej pomenljiva v času, ko je bil priljubljeni dirigent že precej bolan in se je zdelo, da vsako njegovo dirigiranje posebej globoko nagovarja poslušalce ter prek glasbe vse jasneje in razvidneje odstira svetove onstranskega, dosegljivega v tišini glasbene kontemplacije.

1.2 Čutni odziv brez čutne izkušnje

Doživetje glasbe lahko dopolnjuje tudi tišina kot sestavni del čutne izkušnje, pa čeprav umanjkanja zvokov. Poleg tega pa lahko tudi brez neposredne udeležbe čutil doživimo izkušnjo glasbe, primerljivo s tisto, ki jo sproža čutna zaznava. Tako nam lahko spomin na prijeten koncert, na posebno ljubo izvedbo in izvajalca ali pa na neko pesem iz otroštva povzroči kurjo polt, spreleti nas srh, kakršnega poznamo iz doživljanja žive izvedbe glasbe. Čeprav glasbe neposredno ne slišimo oziroma je ne zaznamo z nobenim drugim čutilom, je vendarle fiziološki odziv povsem primerljiv s tistim, ki ga sproža čutna izkušnja. Tudi takšno doživljanje glasbe bi bilo mogoče zato označiti za estetsko, pa čeprav ga ni mogoče neposredno povezati z Baumgartnovo »popolnostjo čutne zaznave«.

Vendarle je seveda res, da gre tudi v tem primeru v osnovi za reakcijo, ki jo sproža v spominu obujena oddaljena čutna zaznava; torej je dejansko vsaj posredno povezana z izkušanjem glasbe kot zvočnega fenomena. Poseben primer predstavljajo ljudje, ki so pozneje oglušeli, v njihovem spominu oziroma njihovi zavesti pa sta se še vedno ohranjala občutek za zvok ter čutna izkušnja doživljanja glasbe. Ta izkušnja lahko pri glasbenikih oživlja notni zapis tudi brez njegove zvočne uresničitve, celo brez pravega živega doživetja, shranjenega v spominu.

Skrajni primer predstavljajo nekateri sloviti gluhi skladatelji, ki so ustvarjali dela, ki jih sami niso mogli slišati in jih seveda tudi ni bilo mogoče neposredno povezati s preteklim doživetjem. Le posredno in v omejeni meri je zvok, ki so si ga predstavljali in zapisovali na notni papir, v njihovi predstavi rasel iz pretekle zvočne izkušnje in predstave. Prepričljivost in plastičnost tovrstnega doživljanja zvoka dokazujejo številne vrhunske stvaritve skladateljev, kot so Ludwig van Beethoven, Bedřich Smetana, Gabriel Fauré idr. Čeprav niso mogli slišati harmonskih zvez, ki so jih zapisali, ne občutiti specifičnih zvočnih barv ter njihovih kombinacij ali zaznati dinamičnega razpona izbranega orkestralnega sestava, so mogli na podlagi pretekle

¹⁰ Posnetek je dostopen na naslovu <https://www.youtube.com/watch?v=81AFdWXLNCU>.

zvočne izkušnje in z njo povezanega predvidevanja pričarati v svoji notranjosti idejo, ki se je lahko razrasla v slikovito zvočno podobo in sprožala celo veličastno estetsko doživetje poslušalcev. Tudi če upoštevamo dejstvo, da je Beethovnova gluhost predstavljala konstrukt romantične predstave 19. stoletja, razvit v uporaben mit o nerazumljenem umetniku, ki v svoji notranjosti ustvarja dela neprecenljive lepote (Tsangaris, 2015), lahko rečemo, da je izkušnja zvoka onstran slišnega ter s tem obujena estetska predstava nedvomno dejstvo.

Izkušnjo jasne zvočne predstave onstran dejanske slušne izkušnje potrjuje seveda tudi množica skladateljev, ki svojih del nikoli ni slišala v živi izvedbi. Eden najbolj znanih tovrstnih mitov se je spletel okoli Mozartovih zadnjih treh simfonij. Četudi morda ne ustreza povsem zgodovinski resničnosti (Brügge et al., 2008), je močno vplival na predstavo o skladateljih, ki pišejo »za predal«, ne da bi bili kdaj navzoči na izvedbi svojih del oziroma celo ne da bi izvedbo sploh pričakovali. Verjetno je to vplivalo tudi na recepcijo Schubertovih simfonij, za katere dostopni viri ne potrjujejo, da bi jih skladatelj kdaj zares slišal v živi koncertni izvedbi, Schubert sam pa je praktično vse do smrti imel ta veličastna dela, ki danes sodijo v železni repertoar simfoničnih orkestrrov po vsem svetu, le za skice, nevredne prave izvedbe, na poti k »veliki simfoniji«. Leta 1823, v času, ko je imel napisane že praktično vse svoje simfonije, tako skromno piše, da nima »ničesar za veliki orkester« in da »bi bilo škodljivo [...], če bi se pojavil s čim povprečnim« (Dürr in Feil, 1991, 216). Predstava o njihovi zvočni podobi je torej slonela na skladateljevi imaginarni podobi zvoka simfoničnega orkestra, kakršno je razvil ob izvedbah del drugih avtorjev.

Nekoliko drugačen primer predstavlja Anton Bruckner, ki je po izvedbah svojih simfonij pogosto popravljal zapisano, saj se je izkušnja žive izvedbe očitno vendarle premočno razlikovala od zvočne predstave, kakršno si je ustvaril v svoji notranjosti ob komponiranju (spet če zanemarimo dejstvo, da so nekaterim od teh popravkov botrovale dobronamerne ali pa tudi zlonamerne kritike njegovih sodobnikov). Čeprav z negativnim predznakom, vendarle tudi Brucknerjevi popravki pričajo o tem, kako pomembna je primerna oziroma tudi neprimerna zvočna predstava, razvita ob tistem branju partitur.

Razkoraka med neko slušno predstavo v poslušalčevi notranjosti (oziroma notranjosti skladatelja, ki je hkrati poslušalec svojega dela) in živo čutno izkušnjo torej ni mogoče zanikati, a vendar je pogosto lahko zanemarljiv, ko merimo samo intenzivnost estetskega doživetja. Slednje je namreč možno tudi zgolj s pomočjo tihega branja notnega zapisa, ki v bralčevi notranjosti ustvarja vtise zvočnih svetov, kakršne lahko primerjamo s tistimi, ki se tvorijo ob poslušanju glasbe v živo.

Dobra zvočna predstava je seveda nujna pri skladateljih, ki ne komponirajo ob klavirju, ampak zgolj s pomočjo notnega črtovja in svinčnika. To velja celo tudi za pisanje s pomočjo sodobnih računalniških programov, ki sicer deloma uspešno reproducirajo zvok zapisanih instrumentov, a celovite in zares realne slušne izkušnje pravzaprav ne morejo ponuditi.

Skladatelj Primož Ramovš v pogovoru z Borutom Loparnikom zelo plastično spregovori o svojem notranjem tihem izkušanju zvoka, zaznavanju tonskih razmerij in prek tega grajenju forme v mikro in makro pogledu. »Med pisanjem si skladbo 'preigravam' le v duhu, šele v trenutku, ko potegnem zadnjo taktnico, sedem h klavirju in celoto znova natančno pregledam« (Loparnik, 1984, 199). Pri tem je po Ramovševih izkušnjah zvočna predstava v njegovi tih notranjosti precej natančna, le nekoliko hitrejša: »[P]rej sem navezan samo na svojo imaginarno, popolnoma neakustično predstavo, ki je bolj koncentrirana. V realnem svetu zvoka pa se nekatere stvari za spoznanje razpotegnejo, da se ne prekrivajo in ne butajo druga ob drugo« (Loparnik, 1984, 200). Ramovševo komponiranje je izrazito odvisno od notranje zvočne predstave:

Počasi si izoblikujem grobo formo, deniva, začel bom pianissimo, nato bo stvar naraščala, upadala in tako naprej, če je skladba krajša. Če bo večstavčna, določim grobo formo vsakega stavka [...]. Nato se začno oglašati bolj konkretne ideje. Tam bo recimo visok flageoletni ton, dalj časa solistično, potem druga violina in viola, stvari skratka dobivajo jasnejše obrise in slednjič je stvar toliko zrela, da je vsaj začetek že čisto izdelan. Takrat si lahko rečem, prav, zdaj pa papir, svinčnik in radirka, ki je tudi zelo važna za sproti, za sproti, ne za nazaj, in lahko napišem prve misli (Loparnik, 1984, 201–202).

Ustvarjalni proces sam ob življenju v zapisano glasbo lahko s svojo intenzivnostjo ponuja skladatelju glavni izziv, hkrati pa tudi zadoščenje in zadovoljstvo. Ramovšu so izvedbe njegovih del zato odveč, označi jih celo za »zoprne«:

Ne, izvedbe mojih del so mi zoprne, nimam jih rad. Izredno uživam v komponiranju in ko skladbo napišem, se mi zdi, da sem opravil svojo dolžnost; se pravi, da tako rekoč še zmeraj pišem za predal. Ob izvedbi pa se ne počutim dobro. Pa ne zaradi treme ali skrbi, kako me bo sprejela publika, kratko malo odveč mi je (Loparnik, 1984, 216).

Pisanje »za predal« pomeni v smislu, ki ga ponuja Ramovš, seveda pisanje zaradi pisanja, pri čemer je skladatelju samemu zvočna »realizacija«, ki mu jo ponuja »preigravanje v duhu«, povsem dovolj. Ne nazadnje ne omogoča samo dovolj trdnega izhodišča za razvijanje skladateljske invencije, ampak ponuja celo

zadostno estetsko zadovoljstvo, »užitek v komponiranju«, kot to sam imenuje. Tovrstno pisanje »za predal« tudi ne potrebuje znanega naročnika, pa tudi ne meri na konkretnega izvajalca, ne glede seveda na to, da skladatelj nameni svojo skladbo denimo godalnemu kvartetu in pri tem upošteva načeloma vse njegove zvočne danosti in omejitve.

Eden utemeljiteljev sodobne muzikologije, Hugo Riemann, je vse od svoje disertacije o glasbeni logiki (Riemann, 1873) sledil prepričanju, da celo pri neposrednem poslušanju glasba ne pomeni le »pasivnega prenašanja učinkovanja zvoka v slušnem organu, temveč mnogo bolj visoko razvito delovanje logičnih funkcij človekovega duha« (Riemann 1914/15, 1).¹¹ V duhu fenomenološke tradicije je izpostavil tezo, da bistvo glasbe kot tonske umetnosti ni tisto, kar se uresniči v zvoku, temveč – kot je to imenoval – »tonska predstava« (*Tonvorstellung*), se pravi fenomen, ki je vpet med skladateljevo zamislijo in poslušalčevo predstavo. Ker je zvoneča izvedba dela samo »sredstvo« pri tem, so po Riemannu odveč teorije, ki se ukvarjajo z zakonitostmi zvočne reprodukcije in recepcije, vse od akustike do fiziologije in psihologije tona. Kot edino primerne predlaga »nauk o tonskih predstavah« (*Lehre von den Tonvorstellungen*), kot je naslovil tudi eno svojih najbolj znanih razprav.

Če povem na kratko in brez ovinkarjenja: [...] [D]a alfa in omega tonske umetnosti namreč sploh ni dejansko zvoneča glasba, temveč mnogo bolj predstava tonskih odnosov, ki živi še pred zapisom not v tonski fantaziji ustvarjalnega umetnika in se znova rodi v tonski fantaziji poslušalca. Tako zapis glasbenih stvaritev z notnimi znaki kot zvoneča izvedba dela sta samo sredstvo za presaditev glasbenih doživetij iz skladateljeve domišljije v domišljijo glasbenega poslušalca. Če smo razumeli te temeljne misli, nam je jasno, da induktivna metoda fiziologije in psihologije tona vse od začetka zgreši pot, ko si izbira za svoje izhodišče raziskavo elementov zvoneče glasbe, namesto da bi raziskovala elemente predstavljene glasbe. Z drugimi besedami: ključa do notranjega bistva glasbe ne more dati akustika, pa tudi ne fiziologija in psihologija tona, temveč samo 'nauk o tonskih predstavah', nauk, ki seveda do sedaj nikoli ni bil postavljen kot postulat, kaj šele da bi bil izpeljan in izdelan (Riemann, 1914/15, 2–3).¹²

11 »Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist, zieht sich als leitender Gedanke durch meine sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten [...]«

12 »Um es kurz und ohne Umschweife zu sagen: [...] daß nämlich gar nicht die wirklich erklingende Musik sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst ist. Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des

Riemannov nauk o tonskih predstavah in fenomenološka redukcija nas spodbujata, da v glasbi razpoznamo elemente, ki presegajo zgolj le njeno ozvočevanje, ki se ne ustavljajo pri mejah čutnega doživetja, zadovoljstva, ugodja, pa celo ne (samo) pri spominih, ki jih obuja zvok. Za razumevanje glasbe kot ne nazadnje temeljnim pogojem za njeno estetsko učinkovanje z zaznavanjem lepega, prijetnega, pa tudi grdega ali neprepričljivega, nujno potrebujemo torej spoznanje o tonskih predstavah, njihovih razlogih, njihovih odnosih in pomenih.

Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen. Hat man diese grundlegenden Gedanken begriffen, so leuchtet ein, daß die induktive Methode der Tonphysiologie und Tonpsychologie von Anfang an auf einem verkehrten Wege geht, wenn sie ihren Ausgang nimmt von der Untersuchung der Elemente der klingenden Musik, anstatt von der Feststellung der Elemente der vorgestellten Musik. Mit anderen Worten: den Schlüssel zum innersten Wesen der Musik kann nicht die Akustik, auch nicht die Tonphysiologie und Tonpsychologie sondern nur eine 'Lehre von den Tonvorstellungen' geben, eine Lehre, die freilich bis jetzt nicht einmal als Postulat aufgestellt, geschweige dann ausgeführt und ausgebaut worden ist.«

2 Zaznavni vtis in spoznavna izkušnja

Ne glede na to, kako je v splošni predstavi zasidrano mnenje, da glasbo vedno povezujemo z neko konkretno zvočno podobo, se v resnici od nje stalno zavedno ali nezavedno oddaljujemo, se zatekamo k nekim spominskim predstavam o njej, občutkom, ki nam jih vzbuja, jo povezujemo z glasbenim zapisom ali morda, kot smo videli, z določeno zgodbo, podobo ali barvo. S pomočjo fenomenološke redukcije lahko ugotovimo, da celo pri identificiranju neke melodije, ki izrazito velja za primarno zvočni pojav, ne izhajamo iz jasno določene zvočne podobe. Kljub temu da je melodija definirana predvsem kot recepcijski fenomen, ki se tvori *a posteriori* v smislu Husserlove raztegnjene sedanjosti, je njena zvočna podoba lahko venomer druga in drugačna, pa jo vendarle razpoznamo vselej kot »isto«. Tako lahko govorimo o isti melodiji ne glede na to, kateri instrument jo izvaja, na kakšni absolutni tonski višini jo reproducira, celo v kakšnem tempu jo zaigra. Možna so tudi določena odstopanja znotraj relativnih vrednosti. Tako si lahko predstavljamo, da isto melodijo odigramo denimo enkrat v brezhibni intonaciji, drugič pa z razglašenim instrumentom, ali pa enkrat v natančni ritmični reprodukciji, drugič pa v natančnem, poljubnem rubatu. Če odmislimo skrajnosti, kakršna je denimo izvedba v ekstremno nizkih legah ali v povsem izkrivljeni ritmični podobi, je torej fenomen vendarle res prej vezan na neko Riemannovo »tonsko predstavo« kot pa kakšno natančno definirano in nespremenljivo zvočno podobo.

Odstopanja in različne nianse v glasbeni izvedbi pravzaprav ne predstavljajo nekega nepomembnega dodatka, ki bi ga veljalo prezreti in spregledati, temveč obratno pomenijo prav bistvo interpretacije ter ključno zaznamujejo njeno estetsko prepričljivost. In če se v estetski prepričljivosti razodeva umetniška bit, lahko rečemo, da je tisto, kar je za glasbo bistveno, prav tisto, kar sega onstran golega zapisa v notnem črtovju, tisto, česar notno črtovje ne zaznamuje.

Preseganje golega notnega zapisa zatorej predstavlja ključni prispevek glasbenega interpreta – ob predpostavki seveda, da je danes tehnična brezhibnost, ki se kaže v zvestem upoštevanju vseh zapisanih znakov, preprosto nujni predpogoj. Paradoksalno se tako morda lahko zdi dejstvo, da je umetniško odločilno torej prav tisto, kar ni zapisano; vse ostalo je namreč del mehanicističnega izpeljevanja nujnih predpostavk, ki glasbene izvedbe ne dvignejo na raven umetnosti. Podobno kot na drugi strani umetniške esence glasbenega dela ne zaobjema zgolj njen zapis.

Če se torej vrnemo v območje definiranja fenomenološkega jedra glasbe, ki je ne zaobsega zgolj zvočna realizacija, lahko vidimo, da je bil celo morda največji del glasbe vsaj tja do 19. stoletja zavezan njeni abstraktni podobi, ki je presejala gole okvire

konkretne zvočne uresničitve oziroma je celo niti ni potrebovala. Morda zares šele z Beethovnom je določena melodija ali tema postala neločljivo povezana tudi z njeno konkretno zvočno upodobitvijo, s točno določenim instrumentom in natančno definirano instrumentalno kombinacijo. Pri Schubertu prihaja konkretna zvočna podoba določene orkestralne skupine v ospredje; bistveni del kompozicijske invencije mu tako pomeni zvočna barva, pomembna postaneta osvetlitev in senčenje posameznih zvočnih odtenkov. Še izraziteje to lahko opazimo pri Mendelssohnu, pa seveda Berliozu, Lisztu, Francku, pozneje Straussu, Mahlerju, Debussyju itn.

Obenem pa se skladatelj znova prav z Beethovnom ne ozira na interpretacijske zmožnosti svojega časa in si v svojem navdihu dovoli posegati onstran vsaj na videz zvočno uresničljivega. Beethoven tako prezira »bedno violino« (*elende Geige*) prijatelja Schuppanzigha in njene omejitve, ko mu »Duh govori«, prepričan, da se bo pozneje našel kdo, ki bo lahko izvedel, kar je napisal. Berlioz si izmišlja zvočne kombinacije, ki so bile za njegov čas nepredstavljive. Skladatelj piše »za predal«, za katerega upa, da se bo v prihodnosti z izboljšanjem izvajalske tehnike, z izpopolnitvijo instrumentov ter z večjo odprtostjo izvajalcev za nove prijeme lahko »odprl«, v njem pa se bo razkrila glasba prihajajočih generacij glasbenikov in poslušalcev.

Zato pa so se v vsej zgodovini prav znotraj abstraktno pojmovane glasbe odpirale konceptualne meje onstran predstavljenega. Zvočna uresničitve je bila tako pogosto povsem drugotnega pomena. »Kratko malo, odveč mi je,« je za izvedbe svojih del zgoščeno povzel Ramovš, kot smo omenili (Loparnik, 1984, 216). Bachova *Umetnost fuge (Kunst der Fuge)* BWV 1080 je eden najbolj znamenitih primerov »abstraktn« glasbe, ki v svoji ideji presega vsako ozvočitev. Možnosti njene zvočne uresničitve so neizčrpne, ista skladba lahko zveni tako v izvedbi solističnega instrumenta, pa tudi kot komorno delo ali orkestralna skladba. Skladatelj na notni zapis preliva natančno odmerjeno razmerje tonov, ujetih v kompleksne mreže kontrapunktskih vratolomnosti, medsebojnih prepletov, navzkrižnih sklicevanj, imitacij, preobratov, zrcaljenj, inverzij, rakovih postopov in matematičnih operacij. Popolnost glasbene govornice, ki se povsem zjedri v abstraktnem notnem zapisu, presega vsako zvočno udejanjanje in konkretno čutno izkušnjo. In četudi je jasno, da v prisluškovanju ozvočitve tega jezika poslušalec ne more zares slušno slediti vsem akrobacijam glasbenega stavka, pa ga more glasba ob vsakokrat lahko povsem različni zvočni podobi s svojo veličastnostjo in lepoto vendarle silovito in neizbrisno pritegniti v svoj muzikalni vrtinec.

Pri raznolikih izvedbah je torej glasba v svojem jedru, ki poslušalca objame in prevzame tudi v smislu čutne izkušnje, predvsem abstraktna govornica, jezik razmerij, števil, odnosov in njihovih ujemanj ter nasprotij. V tem smislu je konkretna izvedba pri tako intenzivno zasnovani in doživeti glasbi res lahko celo tudi »odveč«.

Ob posvetitvi Brunelleschijevega arhitekturnega bisera, florentinske katedrale *Santa Maria del Fiore* je Guillaume Du Fay leta 1436 napisal sloviti motet *Nuper rosarum flores*. Skladatelj je arhitekturna razmerja katedrale prelil v razmerja med posameznimi glasovi in tako na svojevrsten način ozvočil arhitekturo. Ne glede na različne hipoteze glede povezave razmerij med arhitekturo in glasbo ter njihovo veljavo (Warren, 1973; Wright, 1994; Trachtenberg, 2001) je povezava med obema vejama umetnosti, značilna tudi sicer za humanistično misel, nesporno dejstvo – morda ne toliko v fizičnih rezultatih kot predvsem v konceptualni zasnovi (Simas Freire, 2002). Glasba Du Fayja sicer ne postane arhitektura, tako kot Brunelleschijeva arhitektura seveda ni glasba, a je kljub vsemu njuna povezava tesna in nespregledljiva.

Še radikalnejši poizkus ozvočitve arhitekture oziroma poprostorjenja glasbe predstavlja znameniti Philipsov paviljon za svetovno razstavo Expo leta 1958 v Bruslju. Pri projektu sta sodelovala arhitekt Le Corbusier in skladatelj Iannis Xenakis. Svetovno razstavo, ki je svojevrstno obeleževala ponovno obuditev človeštva iz pepela druge svetovne vojne, je pomembno zaznamoval prav omenjeni eksperiment povezave arhitekture in glasbe. Ob povabilu k sodelovanju na razstavi je Le Corbusier vzneseno zapisal: »Za vas ne bom naredil paviljona, temveč elektronsko pesnitev ter plovilo s pesnitvijo; svetloba, barvna podoba, ritem in zvok, povezani v organsko sintezo«¹³ (Millais, 2017, 188). Xenakis je njegovo vizijo dopolnil z zvoki, ki so se oprostori, s tem ko se je zvočno valovanje prelivalo v arhitekturne linije.



Slika 4: Philipsov paviljon za Expo 1958, nastal iz sodelovanja arhitekta Le Corbusierja in skladatelja Iannisa Xenakisa

13 »I will not make a pavilion for you but an Electronic Poem and a vessel containing the poem; light, color image, rhythm and sound joined together in an organic synthesis.«

Glasba se v Bachovi, Du Fayjevi ali Xenakisovi govorici pretaplja iz zvoka v matematiko, iz intervalov v razmerja, iz zaznavanja forme v občutenje arhitekture. Glasba je tako zvoneča geometrija, v tone prelita aritmetika, celo ozvočena astronomija. Tovrstno celovito razumevanje glasbe, ki sega onstran čiste zvočne izkušnje in glasbo povezuje s širšimi konteksti, pa za glasbo nikakor ni neobičajno, izjemno ali tuje, ampak ga lahko kot verjetno najbolj vztrajno stalnico srečujemo pravzaprav v vsej njeni zgodovini. To pa obenem priča o nepopolnosti pojmovanja glasbe kot zgolj zvočnega fenomena.

Najbolj zgoščeno, hkrati pa v zgodovini verjetno največkrat vedé ali nevedé citirano je tovrsten celovit pogled na glasbo povzel Boetij, ki je s svojim spisom *Temelji glasbe (De institutione musica)* posredoval latinskemu srednjemu veku antična spoznanja o glasbi in njenem mestu v svetu (Boetij, 2013). Glasba je v njegovem pojmovanju, prevzetem zlasti po bogati pitagorejski tradiciji, predstavljala kompleksno znanost, ki skuša čim bolj celovito spoznavati urejenost sveta in človeka v njem. Glavna prvina veselja in človekovega psihofizičnega ustroja so po njem razmerja, ki se kažejo na najrazličnejših ravneh in v najraznovrstnejših podobah. Proporciji določajo kroženje planetov in njihovo medsebojno oddaljenost, uravnavajo cikel letnih časov ter menjavo dneva in noči, kažejo se v plimovanju morja, vidimo jih v oblikovanju človekovega telesa, ritmu srca in dihanja, pa izrazih njegovih menjajočih se duševnih stanj, predvsem pa so – očiščeni vsega materialnega balasta – najbolj neposredno in najjasneje spoznavni v glasbi, ki tako predstavlja znanost čistega urejevanja, golih proporcev, razmerij v valovanju tonov in odnosov med njimi.

Glasbe Boetij tako ne omejuje zgolj na njeno zvočno podobo, ampak jo glede na različne spoznavne podobe najširše definira v smislu treh glavnih pojavnih oblik, oziroma treh rodov, kot se sam izrazi:

Prvi rod je glasba svetovja [*musica mundana*], drugi glasba človeškega bitja [*musica humana*], tretji pa glasba, ki ima svoj izvor v glasbilih [*musica instrumentalis*], kot so kitara, tibija in druga, ki služijo igranju napevov.

Najprej o glasbi svetovja: Prepoznati jo je mogoče zlasti v tistem, kar se vidi na nebu, kar pri mešanju elementov in kar v menjavi letnih časov [...] Glasbo človeškega bitja pa lahko razume vsakdo, ki se potopi vase. Kaj je, kar spaja netelesno umsko živahnost s telesom, če ne neke vrste soprilagoditev ali uravnava, ki kot da tvori neke vrste soglasje nizkih in visokih glasov? [...] Tretji rod glasbe je tisti, ki obstoji v glasbilih. Uresničuje se bodisi z napetostjo, kot pri strunah, bodisi s sapo, kot pri tibiji ali glasbilih, ki se poganjajo z vodo, ali pa z udarjanjem, kot pri tistih

glasbilih, pri katerih se tolče na kako ukrivljeno pločevino, s čimer se proizvajajo različni zvoki (Boetij, 2013, 27–29).

Ideja harmonično uravnavanega in vodenelega sveta, pa najsi bo v smislu spoznavanja naravnega reda ali pa Božjega posega, predstavlja nedvomno eno najpomembnejših in najvplivnejših predpostavk, na katerih sloni razumevanje in razlaga smisla človeka in njegovega mesta v svetu. Boetij jo utemeljuje prav z definiranjem glasbe (*musica*) v tem najširšem smislu in zjedri v prepričanju o »soprilagoditvi ali uravnavi«, ki »spaja netelesno umsko živahnost s telesom«, ki se vidi pri mešanju elementov in menjavi letnih časov, ki povezuje razumske in nerazumske dele duše ter se ne nazadnje zaznava v soglasju nizkih in visokih glasov.

Boetij skuša pri tem značilno spraviti v skladje humanistiko z naravoslovjem, priročen povezujoč element pa predstavlja glasba, ki se kaže kot znanstveno utemeljeno spoznanje obče zaznavnih harmoničnih proporcev. Prav zato je razumljivo skupaj z aritmetiko, geometrijo in astronomijo kot štiripotje (*quadrivium*) spoznavanja razmerij in števil vstopila v svet sedmerih svobodnih znanosti (*septem artes liberales*).

Prav iz sistematizacije znanosti, kot jo je utemeljeval Boetijev premislek, so se oblikovale prve evropske univerze, hkrati pa je s tem njegov prispevek posredno ali tudi neposredno zaznamoval pogled na znanost vse do danes (Kocijančič in Snoj, 2013). Prepričljivost in od tod tudi trdoživost teh idej se potrjujeta že v samem izvoru pri Boetiju, pri katerem »se kaže odprtost poznoantičnega krščanskega mišljenja za izročilo antike v njenih najvišjih vrhovih, za mojstrovine antične misli in književnosti – ter obenem za judovsko-krščansko subverzijo antične kulture« (Kocijančič in Snoj, 2013, 9). Morda še bolj značilno pa je, da so se Boetijeve ideje ohranjale v različnih osvetlitvah v sicer nikakor ne homogeni srednjeveški misli, obenem pa so navdihovale tudi kritiko srednjeveškega sveta, po kateri so jih morda še siloviteje branili humanistični pisci, za njimi pa so jih prevzemali tudi novoveški misleci.

Te trdoživosti ne more zagotavljati le tolažilna, pa zato lahko tudi varljiva utopičnost neke predstave o harmoničnosti sveta, ki ga živimo, po kateri bi vse do danes raziskovalci hlepeli in po tem svojem hrepenenju umerjali svoja spoznanja, temveč bržkone vendarle prav najgloblje spoznanje o resnici. Prav tako je ne velja razumeti v smislu »metafizične skušnjave« (*metaphysical temptation*), pred katero svari Roger Scruton, tj. »skušnjave, da bi razumeli, da je zvočni svet organiziran na enak način kot vesolje« (Scruton, 1997, 51).¹⁴

14 »the temptation to think of the sound world organized in the way that space is«

Boetij izpeljuje svoje najširše spoznanje popolnosti iz nepopolnosti narave, iz harmonije, ki se dopolnjuje v disharmoniji. Kajti, če obstaja nekaj nepopolnega, ga mora dopolnjevati ustrezna popolnost. »Narava ne ustvari začetka s pohabljenimi in nepopolnimi stvarmi; začne s tistim, kar je celota in popolno, kar kasneje razpade na šibke in manjvredne izdelke,« piše v svojem delu *Tolažba filozofije (De consolatione philosophiae* II, 10; cit. po Maurer, 2001, 44).

Popolnost se razodeva prav v razmerjih in njihovem uravnavanju sveta. Njen izraz je glasba, njen simbol so števila (Meier-Oeser, 2004). Povezava glasbe s števili je za njeno recepcijo in interpretacijo bistvena, saj se prek pomena, ki ga ima število kot znak Božje ustvarjalnosti, posredno potrjuje tudi izjemen pomen glasbe in razlaga njen vpliv.

Zgoščeno povzema povezavo Božjega reda s številom in razmerjem navedek iz knjige Modrosti (11,20): »Toda ti vse urejaš po meri, po številu in po teži« (*Sed omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti*). Na ta odlomek se naveže obsežna vrsta avtorjev, ki so poudarjali pomen števil kot izraza in povzetka harmoničnega reda (Simas Freire, 2012), vse od znamenitih odlomkov pri Avguštinu, Bonaventuri ali Magistru Lambertusu. Johannes de Muris, ki je svoje matematično in astronomsko znanje tesno povezoval z glasbenoteoretičnimi spoznanji, je to utemeljeval prav na spoznanju, da je »Bog vse stvari zasnoval v številu, teži in razmerju« (*Deus omnia fecit numero, pondere et mensura*, Grossmann, 1976, 75). Nikolaj Kuzanski je povzel pomen števila, ki je po njem v ontološkem smislu temelj množstva, različnosti in harmonije stvari, v spoznavnem smislu pa pogoj racionalnega spoznanja (Simas Freire, 2012). Prek tega je tudi glasba, utemeljena prav na razmerjih in številih, na eni strani v svoji mnogovrstni raznolikosti soudeležena pri harmonični lepoti sveta, na drugi strani pa njen najbolj spoznavno utemeljiv konkretni dokaz.

Števila torej sama na sebi ponujajo povezavo med najbolj raznolikimi fenomeni sveta, v povezavi s »težo in razmerji« presojajo merljive količine, lastnosti in značilnosti konkretnih teles, v spoznavnih proporcijah jih postavljajo v prostor, razpostavljajo in primerjajo med seboj, hkrati jih postavljajo v odnose z drugimi, te odnose pa nato označujejo in opredeljujejo. Števila merijo celo neizmerljivo, se spopadajo z iracionalnim, posegajo po neskončnem in operirajo z ničem. Števila razpirajo prostor onstran prostorskih meja, zaznavajo vzgibe duševnosti in opozarjajo na metafizične daljave onstran vseh daljav. V svoji konkretnosti so v marsičem bolj konkretna od fizičnega sveta samega, saj ga prav števila najnatančneje določajo. Obenem pa – čeprav v količinah, ki jih zaznavamo – presegajo vsako čutno zaznavo in se razkrivajo zares le racionalnemu spoznanju, ki more v njih

odkrivati najglobljo resnico o urejenosti in delovanju celotnega sveta in morda celo razumeti mesto človeka v njem.

Številom je sorodna umetnost, saj v konkretnem razkriva abstraktno, v merljivem neskončno, v fizičnem tisto, kar fizičnost presega. Med vsemi umetnostmi pa še posebej izstopa glasba, ki je vsa tako ontološko kot spoznavno določena s števili in razmerji, hkrati pa jih obratno tudi sama najjasneje opredeljuje. V svoji konkretnosti je abstraktna, obenem pa konkretna v svojih proporcijah in intervalih. Ti z nepojmljivo silovitostjo posegajo v človekovo notranjost, jo zaobjamejo, prevzamejo ter spravijo v veselje ali jok. Poleg tega, kot pričajo že predsokratiki, umirjajo viharje in divje zveri, spravljajo v ekstazo plešoče množice in ogrevajo k boju vojaške horde. Če si lahko pred vidnimi signali likovne umetnosti zakrijemo oči, če se lahko izognemo kipom ali ne prebiramo literature, nas glasba v celoti objame in prevzame. Brez nje ne moremo, tudi če bi hoteli, pravi Boetij.

Za žive stvari je zaznavanje s čuti tako naravno in samodejno, da si živega bitja brez čutov ni mogoče predstavljati. [...] Učenju ni nobena pot tako odprta kot preko sluha. Ko prodirajo preko sluha ritmi in melodije v človeško notranjost, nedvomno vplivajo na duha in ga oblikujejo takšnega, kakršni so sami. [...] Iz vsega tega je razločno in brez dvoma razvidno, da je glasba tako naravno povezana z nami, da tudi če bi hoteli, ne bi mogli brez nje (Boetij, 2013, 19–27).

Naravna povezava s števili je zato vztrajno določala glasbo ne le v obdobju, ko je bila samoumevni del sistema svobodnih znanosti, ampak tudi od srede 18. stoletja naprej, ko se je pridružila svetu lepih umetnosti. To dokazuje prizadevanje za simetrično urejenost in periodično sklenjenost glasbene strukture, trdno postavljene v obdobju klasicizma. Ta išče soglasja z arhitekturno jasno formo lepih umetnosti ter prek tega urejuje glasbeni stavek, gradi periode, tvori simetrične pesemske oblike, čvrste sonatne stavke ali uravnotežene rondoje. Hkrati šteje intervale, jih prevrača in zrcali, transponira, drobi ali širi. Obenem uravnotežuje nasprotje med harmonskimi funkcijami, v pravo razmerje postavi vrhunec in razvez napetosti, določa melodični višek in se potaplja v njeno nižišče. Princip številčne urejenosti kot podlage racionalnega spoznanja onstran (zgolj) čutne zaznave je zaznati tudi v načelu enosti v množtvu, iz katere rasteta dialektika sonatne forme in vodilni princip razvijanja tematskega procesa (Reti, 1951), prevzeta tako v čistih instrumentalnih skladbah kot tudi vokalnih ali vokalno-instrumentalnih kompozicijah.

Model postane racionalno spoznan in formuliran v podobi oblikoslovnih in kompozicijskih pravil v prvi polovici 19. stoletja, zavezujoč za skladatelje pa v smislu zvrstne normativnosti vse do modernističnega preloma z žanri in njihovimi načeli

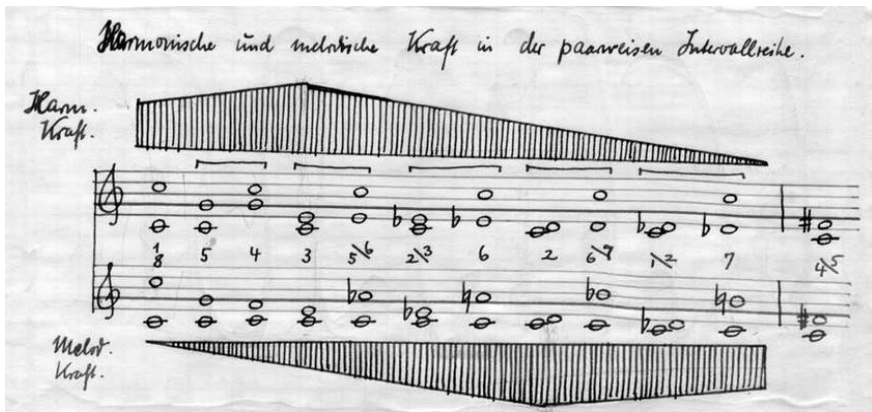
v prvih desetletjih 20. stoletja. Zgoščeno je za njegovo rabo povzel estetski smisel ukvarjanja s čisto glasbeno strukturo Eduard Hanslick. V konfrontaciji z zagovorniki programske glasbe in simfonične poezije je tako definiral lépo preprosto kot »lepo, ki je neodvisno in ne potrebuje od zunaj prinesene vsebine, temveč leži v tonih in njihovi umetniški povezavi« (Hanslick, 1854, 58).¹⁵

Hanslick je bil močan zagovornik Brahmsa, ki je ustrezal njegovim estetskim izhodiščem. Njegovi nasprotniki so predstavljali vsaj na videz in morda vsaj za nekaj desetletij naprednejšo strujo, ki naj bi glasbi pokazala pot njenega napredka. Vendarle pa je paradigmatično Schönberg kot vodilni modernist, ki je s svojo osebnostjo pravzaprav personificiral modernistični razkol s preteklostjo in obrat v novo, v prispevku *Brahms the Progressive* za progresivnega skladatelja, pri katerem se je napajala tudi njegova skladateljska generacija, označil vendarle Brahmsa (Schönberg, 1975).

Še posebej se zdi, da se je pomen »številčnega« postavljanja strukturnih razmerij kot prikrit in včasih tudi prikrivan estetski princip okreplil v modernizmu. Omogočal je namreč urejevanje strukture na mikro in makro ravni namesto prej prevladujočega napetostnega principa, ki je izhajal iz tonalnih razmerij, harmonskih odnosov in ritmičnih proporcev. Skladatelj se je tako zatekel na področje prevladujočega »številčnega« oziroma »razmernostnega« zunajzvočnega urejevanja; pri dodekafoniji s komponiranjem s pomočjo vrste dvanajstih soodvisnih tonov, v serializmu pa s pomočjo enovitega principa, ki povezuje v komplementarno celoto zaporedje posameznih kompozicijskih prvin od tonske višine do trajanja, barve, načinov vzbujanja tona itn. Tudi v tem primeru je za glasbo ključnega pomena sistem, ki ga ni mogoče zaznati s sluhom, dostopen pa je razumskemu spoznanju.

Nekaj podobnega iskanju harmonične zaključenosti, ki bi jo lahko povezali s številčno usklajenostjo, je lahko zaznati tudi v sistemih, ki so merili sicer na premislek o receptivni prepričljivosti glasbe. Tak je denimo princip harmonskih napetosti, ki ga je izdelal Paul Hindemith in predstavil v *Nauku o tonskem stavku* (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937). Soroden mu je sistem, ki ga je apliciral v svojih delih Béla Bartók (Lendvai, 1971), pa denimo sistemi ritmičnih in melodičnih modusov Oliviera Messiaena (1944).

15 »Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.«



Slika 5: Harmoniska in melodična napetost v intervalni vrsti po parih. P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (1937).

Racionalni modeli urejevanja imajo torej svoj smisel ne le sami na sebi, temveč predvsem tudi zato, ker dajejo glasbi pravi smisel in pomen. Razum namreč vendarle predstavlja osnovni predpogoj za dojetje glasbe.

Že predsokratiki so poudarjali pomen razuma pri definiranju tonskega prostora. Mit o nastanku glasbe pri Pitagori opozarja na to, da je iz spoznanja urejenosti proporcev v teži zvencih udarjajočih kladiv mogoče utemeljevati blagozvočnost glasbenih intervalov. Cela pitagorejsko-platonska tradicija je iz tega izpeljevala značilen poudarek o prednosti racionalnega spoznanja, na katerem se šele nato lahko definira presoja, utemeljena na čutnem zaznavanju, ki je samo sicer nepopolno in nezanesljivo.

Temu posredno pritrjuje vendarle celo Aristoksen, ki sicer brezkompromisno izostri skepso svojega učitelja Aristotela do pitagorejske konstrukcije racionalno spoznavnih razmerij pri presojanju glasbe. Glasba je namreč po njem zaokrožen fenomenološki sistem, ki ga moramo izpeljevati iz principov njegovega lastnega urejevanja, ne pa iz njegovega razmerja do katere koli druge realnosti. Po njem je namreč glasbi povsem tuj konstrukt vseprisotnosti navideznih proporcev, ki naj bi povezovali urejenost vesolja s skladnostjo glasbenih odnosov.

Pri naših odgovorih pa si prizadevamo zagotoviti dokaze, ki bodo v skladu s fenomenom – ne tako kot naši predhodniki. Nekateri od teh so namreč vpeljali nepomembno razglabljanje ter zavračali čute kot nenatančne; izdelovali so racionalne principe, zagovarjali, da se višina in globina

tona ujemata z določenimi številčnimi razmerji in ustreznimi nihajnimi proporci – gre za teorijo, ki je povsem tuja subjektu in docela v protislovju s fenomenom (Strunk, 1998, 25–33).

Razmerja, ki tvorijo harmonijo, so neslišna, glasba pa je vendarle slišna, zato je torej povezana predvsem s čutno zaznavo, sklene Aristoksen. V nadaljevanju poudari, da lahko slišimo le zvoke v njihovih medsebojnih razmerjih. Zato potemtakem rabimo poleg ušes tudi spomin in razum. V spominu se namreč z ušesom zaznavne zvočne enote šele povežejo v (glasbene) strukture, se oblikujejo v intervale, prek teh v motive, melodije in celotne skladbe. In čeprav po Aristoksenovem prepričanju razum v glasbi ne spoznava njej predpostavljenih kozmičnih ali psihičnih realnosti, je njegova naloga, da dojame medsebojna razmerja tonov znotraj lestvičnega sistema.

Fenomenologija pritrjuje Aristotelovim spoznanjem in nas opozarja, da je spomin eden najbolj osnovnih predpogojev, ki omogočajo, da glasbo sploh razumemo kot glasbo. Kot retencijski čas nam po Husserlu ohranja živo navzoč prvi ton neke melodije, vse dokler ne izzveni zadnji. Kakršne koli izkušnje glasbe brez trdne opore v spominu ni. Spomin nam ohranja torej tako melodijo kot tudi glasbeno formo v celoti. S pomočjo razuma, ki osmišlja spominske strukture, nam pomaga urejevati posamezne metrične modele, motivične enote, melodične fraze, njihovo podobnost, raznolikost, pa tudi njihovo ponavljanje; nanj je oprto zaznavanje kontrastov, varljivih postopov, občutenje glasbene simetrije, zveznega razvoja, dramaturgije preskokov itn. Prek principa Bergsonovega poprostorjenega časa (*temps espace*) zlasti v zahodni kulturi tvori osnovo za razumevanje, doživljanje in vrednotenje glasbe.

Vključitev spomina in razuma k čutni zaznavi je predpogoj ne le za sprejemanje glasbe in njeno zaznavo, temveč tudi za njeno spoznanje in doživljanje. Na spominu in razumu se tako gradi ontološki in spoznavni temelj glasbe.

Razum nam prek spomina omogoča, da si oblikujemo predstavo o zvočnem prostoru, zakoličenem s posameznimi toni, ki so si v takšnem ali drugačnem medsebojnem razmerju. Postavitev čistih intervalov, odnosov znotraj nekega tetrakorda, ponavljanje dvanajstih poltonov ali pa četrtrtonska delitev, serialno urejanje tonov pa tudi vsakršno drugačno oblikovanje tonskih modelov, modusov, lestvic itn. so nujne predpostavke, da sploh moremo doživljati zvočni svet kot glasben. So predpostavke vsakega glasbenega užitka in veselja.

Verjetno eno najbolj posrečenih definicij glasbe ponudi G. W. Leibniz, ki pravi, da je glasba »nezavedna aritmetična vaja duha, ki se ne zaveda, da šteje« (Leibniz,

1734, 241).¹⁶ Tudi če se ne zavedamo zapletenih miselnih operacij, ki potekajo ob poslušanju glasbe, to ne pomeni, da »aritmetična vaja duha« ne predstavlja temeljne podstati glasbene recepcije in zaznamuje glasbeno bit samo. Vsako dojetje zvokov kot glasbe, vsako definiranje glasbenega prostora, razumevanje strukturalne logike in vsebinske podstati je potemtakem v izhodišču racionalno dejanje. Utemeljuje se v razumu, ne samo v neposredni čutni zaznavi, ki se torej vendarle ne kaže tako zelo popolna, kot je nakazoval Baumgarten.

Samo definiranje intervalov in »čistost« njihovih razmerij, ki jih sicer nedvomno preverja slušna izkušnja, kot smo zapisali na začetku, sta utemeljena na racionalnem spoznanju – na njem se posledično utemeljuje dojetje blagozvočnega in disonančnega, na podlagi tega se oblikujejo meje lepega, prijetnega ali estetsko prepričljivega. Čutno doživetje se napaja torej iz razumske predstave, hkrati pa ima slednja svoj smisel le v glasbi kot zvočnem fenomenu. Drugo z drugim živi v stalnem prepletu. In tudi če se tega ne zavedamo, naš duh ob poslušanju glasbe »šteje«: primerja odnose med toni, zaznava intervale, opazuje njihovo čistost, presoja njihovo uglašenos, povezuje tone v melodijo, razpostavlja motive, prepoznavna teme ... Pomaga si s »štetjem«, da bi »ušesa« mogla zaznati lepo, se odpreti čutnemu užitku in estetskemu zadovoljstvu.

2.1 Poprostorjenje (glasbenega) časa

Paradoks doživljanja preteklosti v sedanjosti ter hkrati izkušanja prihodnosti iz sedanjega trenutka, nam na svojevrsten način približa glasba.¹⁷ Gre za eno temeljnih značilnosti zahodnega načina razumevanja in doživljanja glasbe kot predmetnega objekta estetske kontemplacije in izvira estetskega užitka. Utemeljuje se v specifičnem dojetju sveta in njegove zgodovine, kot nam ga razkriva bogata judovsko-krščanska tradicija.

V judovski tradiciji pojmovanje časa zaznamuje razumevanje zgodovine kot vektorskega dogajanja, usmerjenega iz točke stvarjenja v oddaljeni preteklosti proti koncu časov, proti kateremu se usmerja zgodovina odrešenja izvoljenega ljudstva. Kontempliranje Postave se za jude torej samoumevno dopolnjuje s premišljevanjem o poteku zgodovine, enako kot terja kontempliranje Božje volje nujno poglobljanje v sledove Božjega odrešenjskega načrta, ki ga je zaznati v stalno razvijajočem se zgodovinskem dogajanju.

V Novi zavezi nastopi skrivnostna sintagma »pride pa ura in je že zdaj« (Jn 4,23). Evangelist Janez z njo nakazuje preplet zgodovinske navzočnosti Mesije z

16 »Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.«

17 Del poglavja je bil objavljen že v reviji *Muzikološki zbornik* (Barbo, 2002); z dovoljenjem uredništva.

nastopom nebeškega kraljestva v prihodnosti. Po Janezu se je s Kristusom eshatološko Božje kraljevanje že uresničilo, se je že udejanjilo, čeprav ostaja hkrati skrito do njegovega drugega prihoda. Podobno kot se je mesijansko odrešenjsko poslanstvo z daritvijo na križu že dovršilo, bo človeštvo zares odrešeno šele ob eshatološkem koncu sveta. Krščansko razumevanje zgodovine je razpeto med časovni »že« in »še ne« Kristusovega prihoda, znotraj katerega se odvija človeška zgodovina. Ta hodi po stopinjah, ki jih usmerja Božja previdnost. Človeška zgodovina torej ni ujeta v krogotok večnega obnavljanja istega, stalno ponavljajočega se ciklusa, ampak ima svoj začetek in svoj cilj; tako kot posameznikova usoda je povezana z enkratnostjo svojega obstoja – svojega zametka, razvoja in konca.

Zgodovina (oz. celo čas nasploh) se je potemtakem v pojmovanju zahodne kulture, ki je zrasla iz te hebrejskokrščanske tradicije, oblikovala v sklenjeno popredmeteno podobo, ki se ponuja v kontemplacijo. Nujna predpostavka za to je njeno popredmetenje, objektiviziranje, ki omogoča opazovalčevo distanco in se prek tega razpira v motrenje. Pravzaprav podobno kot umetnost, od novoveškega obrata k poudarjanju pomena glasbe kot objekta pa tudi glasba.

Taka popredmetena predstava časa je nekaterim zunajevropskim kulturam popolnoma tuja. Zanimivo je, da lahko primerjava jezikovnih posebnosti odkriva, da je ena pomembnejših razlik med evropskimi in zunajevropskimi kulturami v tem, da je dojemanje sveta in časa, kot ga oblikuje zahodnjaška predstava, povezano s težnjo po objektivizaciji, ki sicer nikakor ni vsesplošna (Carpenter, 1967, 61). V zahodni kulturi tako npr. uporabljamo enako množino za časovne enote (deset dni) kot za prostorske entitete (denimo deset ljudi). Pri velikem delu zunajevropskih narodov pa tega ne poznajo – tako bi namesto izraza »deset dni« npr. raje uporabljali zvezo »do enajstega dne«. To je opaziti tudi pri trojnem ali v nekaterih jezikih četvernem glagolskem časovnem razlikovanju (predpreteklik, preteklik, sedanjik in prihodnjik), pri katerem se vidi, kako so časovne enote v naši predstavi prostorsko zaokrožene. Poleg tega uporabljamo prostorske metafore pri govorjenju o trajanju (dolg, kratek čas ipd.). Dejansko sam čas objektiviziramo in govorimo o »času«, »trenutku«, »sekundi«, »dnevu«, »letu« ipd. kot o steklenici mleka ali kosu sira. Posebno stopnjo objektiviziranega časa ponazarja tudi specifična oblika glagolskega vida dovršnega in nedovršnega trajanja. Ne glede na določeno stopnjo metaforičnosti se v tem kaže brez dvoma značilen pristop k razumevanju časa, primerljiv zaznavanju trdnega fizičnega objekta.

Dojemanju časa se najbolj približuje tudi dojemanje glasbe. Tudi v njej namreč zasledimo izrazito tendenco k poprostorjenju in opredmetenju. Kljub temu seveda obstaja razlika med izkušnjo glasbenega časa in absolutnega časa, kot jo lahko zaznamo v njuni specifični percepciji (Kramer, 2004). Glasbeni čas nam odpira

možnosti za spreminjanje doživljanja časa, v naši percepciji ga preobraža, omogoča, da ga občutimo počasneje, hitreje ipd.

Značilen primer razlike v dojemanju glasbenega časa v razmerju do absolutnega časa predstavljajo različne elektronske reprodukcije glasbenih interpretacij, pri katerih je mogoče spreminjati tempo izvedbe, ne da bi se pri tem spreminjali ritmični odnosi v sami glasbi, z njimi pa tudi ne občutek glasbenega časa (in trajanja). To je še posebej izrazito v primeru novejših tehničnih možnosti reproduciranja glasbe, ki omogočajo spreminjanje tempa, ne da bi se pri tem spreminjala tonska višina.

Zaznavanje glasbenega časa sledi perceptivnim modelom razumevanja absolutnega časa. Jonathan Kramer izpostavlja pomembno vprašanje *linearnosti* in *nelinearnosti* (*linéarité* in *non-linéarité*) glasbenega časa (Kramer, 2004, 190). Distinkcijo povezuje v filozofskem smislu z ločnico med *postati* in *biti* (*devenir* in *être*), v lingvističnem pomenu pa med *diabronijo* in *sinbronijo* (*diachronie* in *synchronie*). V osnovi gre po njem za kulturno razliko med linearno kulturo, ki jo je mogoče povezati s konceptom »postati«. Njen izvor je torej v grški in judovsko-krščanski tradiciji, svoj višek pa doživi v sodobni zahodni filozofiji. Drugo stran po Kramerjevem mnenju predstavljajo vzhodnjaški misleci, usmerjeni v koncept »biti«, koncept, ki še posebej označuje budistični pristop (Kramer, 2004, 190).

V glasbi se oba principa srečata v nasprotju med linearnim postopkom, ki se utemeljuje na razvoju, in nelinearnim pristopom, ki poudarja statičnost (Kramer 2004, 191). Linearnost in nelinearnost pa ne zaznamujeta le ustvarjalnih pristopov, temveč seveda opredeljujeta tudi pričakovanja poslušalcev, njihovo razumevanje, doživljanje in vrednotenje glasbe, pogosto prav v povezavi s temporalnostjo in zaokroženo sklenjenostjo. V glasbi zahodne kulture linearni potek definira glasbene odnose, tvori glasbeni spomin, omogoča predvidevanja, napoveduje in pričakuje cilj, zaokrožuje in določa formo. Zaznati ga je tako na ravni kompozicije kot recepcije, pa tudi analize, kot pride jasno do izraza pri analizi tonalnega mišljenja denimo pri Heinrichu Schenkerju in Leonardu B. Meyerju.

Vendarle, kot poudarja Kramer, glasbena linearnost ni univerzalni princip (Kramer, 2004, 193). Zaradi nasprotja v doživljanju in interpretiranju časa prihaja do temeljne ovire v recepciji glasbe na globalni ravni. Linearni način mišljenja je namreč povezan tudi s specifično jezikovno sintakso, filozofsko epistemologijo in značilnim procesualnim analitičnim mišljenjem. Poslušalcu, vzgojenemu v zahodni kulturi, se je zato težko živeti v vzhodnjaški princip dojemanja časa in s tem razumeti glasbo vzhoda, v kateri linearnost zamenjuje nelinearnost kot zanikanje razvoja, spreminjanja, tendenčnosti in gibanja nasploh.

Linearnost glasbe je povezana tudi s tonalnim sistemom, ki ga Kramer upravičeno označuje kot »nega najvišjih dosežkov zahodne civilizacije« (Kramer, 2004, 193). Tonalnost je tako utemeljena na hierarhičnem urejevanju glasbene višine in je podprta z drugimi glasbenimi parametri, kot so trajanje, zvok ali barva. Vsi tonalni odnosi se usmerjajo h koncu: v okviru tonalne glasbe v zmagovalno vrnitev tonike. Tonalni (pa tudi modalni in celo atonalni) stavek se torej vedno definira kot razvojni proces, usmerjen proti koncu, ki ne more biti nikoli postavljen pod vprašaj. Iz te tendence h končnemu cilju izvira tudi napetost in zanikanje statičnosti.

Hkrati pa ta tendenca močno opredeljuje poslušalca, ki je navajen tovrstnega poslušanja tonskih in tonalnih odnosov v povezavi s procesualnim razvojem glasbe. Tako močno zaznamuje tudi neanalitično poslušanje povprečnih poslušalcev, ki se omenjenih procesov sploh ne zavedajo ali celo zanikajo njihov obstoj.

V zahodni glasbi je bila z destrukcijo tonalnosti linearnost glasbene govornice postavljena pod vprašaj. Potem ko je v pozni romantiki z zadržki, z odlašanjem razveza, neprestano napetostjo in večno melodijo linearno mišljenje doseglo višek v razvijanju tonalnega stavka, je bil z njegovim razpustom problematiziran tudi princip linearnosti. Vendarle to ne pomeni, da je bil z vpeljavo atonalnosti linearni princip tudi zares v celoti zanikan. Omenjali smo že princip napetostne krivulje, s katerim sta denimo Béla Bartók ali Paul Hindemith skušala preseči tradicionalne meje tonalitetskih odnosov, pa vendar s tem ohranjala logiko linearnega urejevanja in formalnega zaokroževanja glasbe. Hkrati je tudi v radikalnejšem atonalitetnem kompozicijskem stavku, pri katerem ne pričakujemo več končnega toničnega razveza in celo niti ne napetostne sukcesivnosti v smislu razvoja proti osvobajajočemu koncu, mogoče vendarle zaznati linearno progresijo in tendenco k zaključevanju forme. Zgled tovrstnega urejevanja predstavlja tudi Arnold Schönberg, ki se je v zgodovino zapisal prav zaradi svojega radikaliziranega odklona od tonalitetskih okvirov, a je pri tem vendarle zadržal tradicionalno formalno linearnost, pri kateri je mogoče zaznati specifične napetostne krivulje. Še izraziteje morda to velja za Albana Berga, ki je v svoji operi *Wozzeck* uporabil tradicionalne strukturne modele pri oblikovanju posameznih prizorov in njihovi razporeditvi znotraj dejanj. Četudi v zanikanju tonalite in funkcijskih harmonskih odnosov je ob opiranju na formalno shematsko zaokroženost ostal podrejen tradicionalnim strukturnim odnosom in z njimi linearnemu načinu kompozicijskega mišljenja.

Bistven odklon morda omogoči šele serializem s strogim uravnoteženim, zato statičnim urejanjem struktur in posameznih glasbenih elementov. Še korak

naprej stori aleatorika s principom naključja, s katerim se radikalno oddalji od tradicionalnega pojmovanja formalnih odnosov z elementi pričakovanja, napovedovanja in zaključevanja. Podobno velja za minimalizem, na vznik katerega je v veliki meri vplivala vzhodna filozofija stalnega kroženja in vračanja, s tem pa poudarjene nesklenjenosti in nelinearnosti. Zanimivo je, da je bil tako celo znotraj navidezne tonalne minimalistične strukture dosežen odmik od linearne procesualnosti.

Seveda so posamezni elementi nelinearnosti fragmentarno prisotni tudi v tradicionalni tonalni glasbi. Prav s svojo eksotičnostjo in nenavadnostjo delujejo kot tujek ter so praviloma zato celo izraziteje zunajglasbeno zgovorni in uporabni. Značilen primer, ki ga izpostavlja tudi Kramer (2004, 196–197), je znani motiv, s katerim Schubert riše kroženje kolesa kolovrata v samospěvu *Marjetica pri kolovratu* (*Gretchen am Spinnrade*). Gre za motiv, ki se zdi ne glede na siceršnjo harmonsko dinamiko, v katero je vpet, tipičen simbol statičnega kroženja. Manj prepričljiva pa je navedba tovrstne statične nelinearnosti v *Preludiju v C-duru iz 1. zbirke Dobro uglašene klavirja* BWV 846 Johanna Sebastiana Bacha (Kramer, 2004, 196). Neprestano krožeči in ponavljajoči se motiv bi namreč lahko povezovali z nelinearnostjo zgolj v mejah osnovne recepcijske ravni. Kot je pronicljivo pokazal Heinrich Schenker (1969), nam globlji analitični uvid v ta preludij razkriva na videz neopazno, a vendar jasno zasnovan proces napetostne krivulje, usmerjene v sklep, v katerega meri preudarno harmonsko zaporedje in preišljen melodični lok.

Izrazitejši so ekskurzi v negacijo linearnega principa prek »zamrznitve« glasbene napetosti. Ta se vsebinsko pogosto povezuje s podobo narave. Značilen primer predstavljajo dolgi statični odlomki, iz katerih slutimo upodobitev naravne veličine in brezkončnosti, kot denimo na začetku *Prve simfonije* Gustava Mahlerja. Primerjamo jo lahko s statičnostjo v Preludiju k *Renskemu zlatu* (*Rheingold*) Richarda Wagnerja ali pa denimo z začetkom *Devete simfonije* Antona Brucknerja. Soroden je začetek drugega stavka, imenovanega *Vice* (*Purgatorio*), iz *Simfonije k Dantejevi Božanski komediji* Franza Liszta, v katerem 32 taktov dolg lebdeč D-durovski akord izraža neizpolnjenost neprekinjenega hrepenenja duš po nebesih oziroma Bogu.

Posebno značilen primer predstavlja tudi začetek *Šeste simfonije* (»*Pastoralne*«) Ludwiga van Beethovna, v kateri desetkratna ponovitev istega motiva prav s pomočjo zanikanja glasbene linearne usmerjenosti skladatelju omogoča prefinjen »izraz občutenja« (*Ausdruck der Empfindung*) narave.

Kot nelinearen bi lahko označili tudi koncept Messiaenovih »ireverzibilnih ritmičnih modusov«, pri katerih za ritmično-metrično izhodišče skladatelj izbira zrealne modele posameznih ritmičnih vzorcev, princip pa uporablja tudi za oblikovanje svojih melodičnih modusov. Prav posebno obliko nelinearne glasbene strukture predstavlja tudi kontinuirana glasba brez prekinitve, s katero so opremljene računalniške igre, ali pa recimo zvočno ozadje, ki spremlja čakanje na telefonsko zvezo.

Kompleksen izziv definiranju glasbene forme v občutenju muzikalnega časa predstavlja sama na sebi glasbena improvizacija. Vendarle v ključnih potezah praviloma ohranja za recepcijo značilno linearno zaokroženost z usmerjenostjo v cilj, s pričakovanjem, presenečenjem, kontrastom in podobnimi gonilnimi elementi glasbene strukture.

Nedvomno predstava časa kot zaključene popredmetene tvorbe, ki ni nekaj, kar bi se razblinjalo v nič oziroma se variirano obnavljalo v stalnem kroženju brez začetka in konca, temeljno zaznamuje razumevanje glasbe na krščanskem zahodu.

»Kaj je torej čas? Če me nihče ne vpraša, vem; če naj razložim tistemu, ki sprašuje, ne vem,«¹⁸ piše v znamenitem odlomku iz *Izpovedi* Avguštin. V njegovem razmišljanju se čas razblinja med edino resničnostjo *sedanjega* trenutka, torej tistega med »že« in »še ne«, ter neulovljivo resničnostjo *meje* med preteklostjo in prihodnostjo, resničnostjo »nič«, ki nastaja in hkrati izginja (Dahlhaus, 1967, 111).

Kot je opozoril Dahlhaus (1967), se je navedenim Avguštinovim aporijam, ki govorijo seveda tudi o bistvu razumevanja glasbe kot časovnega fenomena, izognil Edmund Husserl. Husserl namreč »sedanjosti« ni razumel kot nekaj trenutnega, bežnega, temveč kot trajanje nekega dogodka, ki ga trajanje izpolnjuje. Njegovo enovitost občutimo tako, kot da gre za neprekinjen »trenutek«. Zlasti primerna za ponazoritev dojetanja tako razširjenega trenutka je prav glasba. Kot izrazita umetnost, ki se dogaja v času oziroma za katero bi lahko celo rekli, da je čas njena edina prava »predmetna substanca«, se zdi, da more obstajati le zahvaljujoč temu konceptu dojetanja časa, po katerem moremo popredmetiti minevajoč pojav.

Glasbena psihologija je skušala tudi empirično določiti mejo pri zaznavanju zvočnih dogodkov. Tako velja, da dveh zvokov ne razumemo več kot hkratnih, če je med njima več kot 3–5 milisekund, kar predstavlja torej nekakšno spodnjo mejo zaznavanja »trenutka«. Zato pa lahko šele pri dveh zvokih, med katerima je 30–50 milisekund, zaznamo tudi njuno zaporedje in torej določimo, kateri zvok je nastopil pred drugim. Širše se doživljanje »sedanjosti« opira na posebno pomnjenje in

18 »Quid est ergo tempus? Si nemo ex me querat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio.«

obsega približno 3–5 sekund (La Motte-Haber, 1990b, 94). Znotraj tega časovnega dogodka se torej odvijajo dogodki, ki jih glasbena psihologija lahko empirično opredeljuje kot zvočno sedanost, čeprav je v soglasju s Husserlom vendarle to mogoče raztegniti celo tudi na mnogo širše časovne tvorbe.

Pri ponazoritvi sedanosti kot dogodka, zapolnjenega s trajanjem, si je Husserl vzel za primer melodijo, ki posrečeno rešuje navidezni paradoks dojemanja sedanjika: »Celotna melodija pa se kaže kot sedaj prisotna, dokler še izzveneva, dokler še zvenijo tisti toni, ki naj sodijo k njej v enovito razumljenem kontekstu. Pretekla postane šele potem, ko izzveni njen zadnji ton«¹⁹ (Heidegger, 1928, 398). Aporijo zaznavanja časa in trenutka torej presenetljivo posrečeno rešuje prav glasba.

Za glasbeno zaznavanje je, kot opozarja Husserl, ključnega pomena ohranjanje preteklega v spominu. Husserl to imenuje »retencija«. Retencijo dopolnjuje pričakovanje prihodnjega, t. i. »protencija«, ravno tako eden od nujnih pogojev za recepcijo glasbenega dela.

Po drugi strani rečemo, da zaznamo melodijo v celoti, čeprav zaznavamo pravzaprav samo sedanji trenutek. To občutimo tako zato, ker se razširitev melodije »utrjuje« v razširitev zaznavanja ne prek posameznih točk, temveč v enovitosti retencionalne zavesti minevajočih tonov in zavest projicira neprekinjeno enost v enoten časovni objekt, v melodijo²⁰ (Heidegger, 1928, 398).

Melodija torej ni končana, dokler ne izzveni njen zadnji ton. Vsak ton pa »obstaja« le povezan z drugimi v melodijo. Patricia Carpenter imenuje tak način poslušanja, ki ga zahteva zahodna glasba, »antilogična percepcija«, ker zahteva zmožnost razumevanja nesimultanega kot simultanege (Carpenter 1967, 59). Glasba dolguje svoj učinek dejstvu, da ne obstaja zgolj le kot časovno nastajanje, temveč tudi kot prostorsko obstajanje.

Razumevanje glasbe kot simultanosti nesimultanega jasno poudarja tudi dejstvo, da je za zaznavanje glasbe odločilnejšega pomena razumevanje odnosov, ki veljajo med toni (torej dojemanje povezanosti sukcesivnih dogodkov), kot pa njihova absolutna vrednost (posameznih točk), bodisi v smislu njihovega trajanja ali pa

19 »Die ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist.«

20 »Andererseits nennen wir die ganze Melodie eine wahrgenommene, obschon doch nur der Jetztpunkt ein wahrgenommener ist. Wir verfahren so, weil die Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewußtseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewußtsein 'festhält' und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewußtseins herstellt.«

njihove tonske višine. Primarna torej ni zaznava posameznih tonov, temveč njihovih odnosov. Za identificiranje neke melodije je torej ključnega pomena zaznavanje določenih intervalnih razmerij z določenim ritmičnim pulzom. Tako melodijo spoznamo kot isto, tudi če jo ponovimo predstavljeno na neko drugo tonsko višino ali pa če jo ponovimo počasneje oziroma hitreje. V prvem primeru to seveda pomeni, da so pri taki transpoziciji vse tonske višine v absolutnem pogledu drugačne; v drugem pa se spreminjajo absolutne časovne vrednosti, kar pa seveda ne moti prepoznavanja enako postavljenih razmerij kot identičnih.

Glasbeni čas in prostor sta odvisna tako od doživljanja časa, ki ga na eni strani ohranjamo v spominu, na drugi pa iz tega pričakujemo njegov tek v prihodnosti. Dojemanje časa presega le zaznavanje onstranskosti ob izkušnji smrti, ki podobno kot glasba v svoji minljivosti razpira metafizično neskončnost. »Afirmacija čustvenosti v razmerju do smrti drugega in v razmerju z mojo lastno smrtjo [po Emmanuelu Lévinasu umešča] ti razmerji v osrčje razmerja z Drugačnim in neprimerljivim«, ki pa ga »ne moreta zbrati v sinhronijo niti reminiscenca niti anticipacija« (Lévinas, 1996, 16).

Glasbeno zaznavanje je torej povezano z neko v »točko« poprostorjeno »daljico« glasbenega sedanjika, ki se razteza vse od preteklih, še v spominu ohranjenih zaznav pa do neposrednega prihodnjika, ko tem zaznavam že iščemo ustrezno nadaljevanje. Na slednjem sloni razumevanje razveza vodilnega tona, dominantne funkcije, pričakovanje reprize sonatnega stavka, dramatičnega dogodka, ki bo sledil tremolu godal, pa vse do »pretentanja« našega pričakovanja z varljivo kadenco. Še več je seveda primerov za retencijsko ohranjanje preteklega dogajanja v spominu. To je seveda nujen pogoj za motivično in tematsko delo v sonatnem stavku, pa za razvijanje variacij, za Wagnerjevo tehniko *leitmotivov* ali Berliozovo *idée fixe*. Pravzaprav je s tem pogojeno razumevanje vsake akordske zveze kot funkcijske. Retencijsko ohranjanje v spominu ne velja le za kontinuirano dogajanje, temveč tudi za diskontinuiteto različnih dogodkov, kakršno predstavlja denimo zveza med prvim nastopom *leitmotiva* in njegovimi ponovitvami. Slušna percepcija mora na eni strani izolirati vse nepomembno (npr. zunanje zvoke in spremljavo), hkrati pa združiti vse, kar se zdi povezano v kakršne koli glasbeno-strukturne enote (melodija, harmonija, dvotaktje, stavek, perioda); v retencijskem spominu mora ohraniti celoto ter imeti sposobnost primerjanja med temami, njihovim pojavljanjem in njihovim spreminjanjem ter nato znati vse povezati v prostorsko strukturo.

Za zahodni kulturni prostor je posebej značilno tudi prostorsko dojemanje ostalih glasbenih elementov, poleg trajanja tako tudi »višine« tonov. V veliki meri je seveda to povezano s tradicijsko utrditvijo notnega zapisa v zahodni kulturi.

V prostorski predstavi, ki jo vzbujajo toni v naši zavesti ter obratno določajo njihov zapis, se pri tem križajo konvencionalni in po naravi dani dejavniki (Dahlhaus, 1967, 118). Dvodimenzionalnost notnega zapisa je tako posledica zasnovanja pragmatične pregledne predstavitve zvočnega dogajanja z zapisom na papirju, hkrati pa izvir značilnih prostorskih predstav. Brez dvoma prav notacijski zapis vpliva na dojetje nekega zvočnega dejstva kot »visokega«, »nizkega«, kot »zaokrožnega«, celo »ireverzibilnega« ipd. Tovrstno notacijsko urejevanje je tako močno zakoreninjeno v zavesti poslušalcev, da lahko vzbuja celo nezavedno konkretne prostorske predstave. Značilen primer je denimo ilustriranje padanja nekega predmeta v filmski glasbi z glissandom navzdol. Tudi brez vizualne ponazoritve tak glissando razumemo ali interpretiramo kot padanje, torej v smislu nekega usmerjenega popredmetenega gibanja. Pri čemer je seveda jasno, da o realnem gibanju ne moremo govoriti, četudi simbolno sicer uporabljamo izraze, kot so »gibanje melodije« ipd. Glasba tako obratno sugerira prostorske predstave, kar uspešno uporabljajo v filmu, saj lahko glasba sama zožuje ali razširja kader celo mnogo bolj subtilno, kot to uspe doseči režiser z gibanjem kamere (Chion, 2000, 153).

2.2 Glasbeni čas v glasbenem delu

Rešitev navedenega na videz nespravljivega nasprotja med minevajočim časom, katerega eksistenco Avgustin postavlja pod vprašaj, in retencijsko v spominu ohranjenim časom Husserlovega pojmovanja celovite zaokroženosti ponuja po Dahlhausu (1967, 111) Henri Bergson. Bergson razlikuje med doživetim časom (*temps duré*) in poprostorjenim časom (*temps espace*). Prvi je čas našega zaznavanja, realni čas, v katerem se gibljemo. Drugi čas pa je tisti, ki ga opredmetimo, potem ko »izzveni« doživeti čas, je torej popredmetena abstrakcija našega doživljanja, časa, ki smo ga živeli. Slednji je pravzaprav nujno povezan z zaznavanjem glasbenega dela. To celo tako močno opredeljuje naše zaznavanje glasbe, da se zdi, da je sploh pravi pogoj za njeno razumevanje.

Popredmeteni čas simbolizira z zapisom utrjeno in objektivizirano glasbeno delo, ki predstavlja osrednjo identifikacijsko točko t. i. zahodne glasbe. Tako pojmovano glasbeno delo predstavlja nekakšen »predmetni substrat« glasbe (Goehr, 1992). Glasba postaja z njim opredmetena v konkretnem predmetu, ki v sebi – če govorimo z jezikom fenomenologije – »intencionalno« vsebuje zvok, uresničen v času. Po Ingardnu glasba tako vsebuje čas v sebi (Dahlhaus, 1967, 121), intencionalno, nevezano na neko realno izvedbo. Fenomenološko gledano so po Ingardnu za glasbo različne izvedbe in njihove posamezne poustvarjalne značilnosti (v artikualiciji, tempu, agogiki, jakosti ipd.) povsem irelevantne: »Zato pa procesi, ki sestavljajo posamezne izvedbe skladbe, ne sestavljajo te skladbe,« meni Ingarden (1980, 230).

Vsako izvajanje glasbenega dela poteka namreč »v drugem odlomku časa, [...] ima drugačno časovno značilnost in bolj razvijajoč se kontinuum časovnih značilnosti« (Ingarden, 1980, 277). Zato izvedbe in njihove razlike ne predstavljajo temeljnih plasti glasbe kot fenomena in jih fenomenološka redukcija reducira, ko si prizadeva, da bi se dokopala do srži glasbenega dela kot fenomena.

Ideja skladbe kot objekta je povezana z idejo zaokrožene celovitosti, ki jo v zahodni glasbeni kulturi primarno identificiramo z glasbenim zapisom. Taka objektivizirana celostnost obenem najtemeljiteje zaznamuje zahodno zaznavanje časa, znotraj njega pa značilno tudi glasbenega časa.

V nekaterih zunajevropskih glasbenih kulturah lahko pogosto naletimo na različne improvizacijske vzorce, na katere lahko glasbeniki neomejeno improvizirajo. Glasbeno »strukturo« torej sestavlja variacijski niz, ki je lahko poljubno mnogokrat ponovljen, ne da bi ga zaznamoval trdno postavljen začetek ali konec. V tem smislu je podoben ponavljanju življenjskega cikla, ki se stalno krožno presnavlja. Za linearno in sklenjeno dojetje, ki je nasprotno značilno za zahodno kulturo, v kateri prevladuje spoznanje sklenjene dokončnosti usode človeka in sveta, razpete med rojstvo in smrt, pa velja, da vpliva tudi na zaznavanje glasbe, ki jo primarno razumemo kot celovit, zaključen objekt, kot »formo«. Gre za termin, ki je seveda prav zato vezan na določeno kulturno okolje in ga drugod ne poznajo.

Na zahodu je glasba mikrokozmos, arhitektonska konstrukcija. Skladba je končano delo, *opus perfectum et absolutum*. Izraz se pojavi v besedilu *Musica* Nikolausa Listeniusa iz leta 1537, se pravi v obdobju, v katerem se tudi dejansko dokončno oblikuje predstava o tiskani in izdani skladbi, ki zaživi samostojno življenje, neodvisno tako od svojega avtorja kot od izvajalske prakse, in ki zmore postati sama na sebi in sama zase samostojen, celovit in neodvisen glasbeni objekt.

Ob tem je treba poudariti, da večina glasbe na svetu ni prvotno perceptualne oblike, tj. nekaj, kar naj bi poslušali. Zanj velja odnos »drugosti«, po katerem se vzpostavi distanca med poslušalcem in skladbo, ki jo le-ta posluša. Če v številnih kulturah (pa tudi v različnih zgodovinskih obdobjih) glasba predstavlja živ proces, v katerem so vključeni poslušalci, ki so hkrati avtorji in izvajalci, pa zahodnoevropsko novoveško glasbeno tradicijo zaznamuje dojetje glasbe, ki se jo opazuje. Glasba je v tem primeru »glasbeni objekt, namenjen kontemplaciji nekoga, ki je odmaknjen in delo poslušalca; nekoga, ki doume mnogo daljnosežnejša razmerja strukture v svoji konfrontaciji s skladbo kot celoto« (Carpenter, 1967, 58).

V zahodni glasbeni kulturi je tak predmet označen kot *res facta*. S tem izrazom je Tinctoris v 15. stoletju označil utrjen predmet, ki ga je mogoče večkrat znova

poslušati in tako omogoča kontemplacijo in analizo. Tako »reč« lahko »obkrožim« in se pri tem dobro zavedam njene »drugosti« (Carpenter, 1967, 64).

Pojem *res facta* je sicer pri Tinctorisu izvorno pomenil sinonim za *cantus compositus* in *compositio*. S tem je označil komponirano delo, posredovano v pisni obliki (tako je del t. i. *musica poetica*), pri čemer se ta razlikuje od glasbe, ki nastaja v trenutku izvedbe (in sodi v *musico practico*). Tinctoris je svoj opis pojma *res facta* utemeljil z razlikovanjem med umetnostmi, ki izdelujejo zaključena dela, ter tistimi, ki nastanejo iz dejanja, iz prakse.

V spisu *Liber de arte contrapuncti* (1477) je Tinctoris nekoliko natančneje definiral *res facta*, s tem da ga je ločil od *contrapunctusa*. Za *res facta* gre, kadar je v neki skladbi več glasov med seboj povezanih in tako natančno izpeljujejo pravila, ki veljajo za medsebojno vodenje glasov. *Contrapunctus* pa je takrat, kadar pojejo *super librum*, ko torej improvizirajo na neko koralno melodijo. Pri tem glasovi niso podrejeni zakonitostim medsebojnega pravilnega vodenja, temveč morajo ustrezati le pravilom vodenja posamičnega glasu v odnosu do koralnega speva, ténorja. Tako se disonance, ki so v *res facta* prepovedane, lahko pojavljajo v *contrapunctusu*.

Glasbena teorija je že zgodaj izpostavljala in problematizirala minljivi značaj glasbe in njeno neobjektnost. Bazilij Veliki je v 4. stoletju razlikoval na eni strani umetnosti, ki s svojimi produkti lepšajo človekovo življenje ter so potrebne in koristne, na drugi pa so neuporabne oziroma destruktivne umetnosti: »Pri neuporabnih umetnostih, kot so igranje na harfo, plesanje, igranje na flavto, skupaj s koncem dejanja izgine tudi njegov učinek« (Goehr, 1992, 150). Glasba se je po mnenju Lydie Goehr ohranila v tem kontekstu le zato, ker je bila povezana s posebnimi funkcijami in prežeta z jasno izraženimi religioznimi in teoretskimi pomeni. Tako so za njeno ohranjanje kljub njeni siceršnji »neuporabnosti« bile ključne različne funkcijske izvedbe.

Res facta se torej utemeljuje na objektiviziranem času, medtem ko je živeči čas pomemben za razumevanje improvizacije. Slednja nastaja kot proces, v katerega je poslušalec vključen. Enako velja seveda tudi za glasbo zunajevropskih kultur, ki je primarno aktivnost, torej nekaj, kar se počne. Zato se »poslušalec« v tem primeru ne more oddaljiti od dogajanja, se od njega distancirati, glasbe ne moremo objektivizirati kot nečesa, kar stoji nekje zunaj nas. Glasba je del konkretne kompleksne dinamične situacije, povezane z življenjsko aktivnostjo. V tem primeru torej predstavlja aktivnost, na katero se primarno odzovemo, ne pa objekt, ki bi ga lahko neobremenjeno opazovali.

Glasba zahodnega sveta je tako lahko zbrana v »imaginarnem muzeju glasbenih del« kot objektov, pri katerih je glasbeni proces utrjen v produkt. Utrjevanje

fizičnega objekta kot oddaljenega, obstajajočega samega na sebi, omogoča za zahodno kulturo značilni temeljni pristop – kontemplacijo. Uresničuje se v procesu, ki se v evropski glasbeni zgodovini še posebno izrazito uveljavlja po estetskem obratu, ko pride med drugim do zahteve po estetski kontemplaciji kot poti k zaznavanju lepega. Glasba se poslušalcu zares odpira v poglobitvi, premišljevanju, utopitvi vanjo. Časovna struktura z objektno popredmetenostjo glasbe tovrstno kontemplacijo omogoča, s tem pa presega omejevanje glasbe na raven »pripovedovalke« zgođb, oz. tiste, ki zgolj »prikazuje«, »slika«, »upodablja« in »zrcali«. Nasprotno, prav v svoji popredmetenosti, kot govorijo nekatere raziskave značilnosti naše percepcije glasbe (Addis, 1999), more namreč neposredno zaznamovati tudi poslušalčevo doživljanje, s katerim ga vežejo podobne doživljajske strukture v občutenju posameznih emocij, reagiranju nanje, doživljanju ipd.

2.3 Popredmetenost improvizacije

Izpostavljeni vidik glasbene oprijemljivosti, objektности in popredmetenosti trči ob problem glasbene improvizacije.²¹ Nedvomno je namreč res, da predstavlja glasbena improvizacija enega najbolj prvinskih izkušenj muziciranja, primarnega v svoji izvorni splošnosti in zgodovinski vztrajnosti. Vendarle pa je hkrati v okviru omenjenega zahodnega pojmovanja časa in glasbe z njim improvizacija predstavljala le enega od elementov sicer kompleksnega obravnavanja glasbe kot fenomena, razpetega med čutno recepcijo, racionalno obdelavo in metafizično kontemplacijo.

Prav zaradi izpostavljenega zgodovinskega pomena, historične vztrajnosti in vsesplošnosti bi se tako lahko zdelo nenavadno, da je pogosto v kontekstu širšega definiranja glasbe improvizaciji podeljena stranska vloga spremljevalke velike glasbe, identificirane s konceptom sklenjenega in zaokroženega glasbenega dela. V tej zvezi je tako improvizacija pogosto najprej definirana negativno, in ne iz potez, ki bi jo afirmativno določale. C. Dahlhaus jo tako značilno opredeljuje kot »skupno oznako za glasbene fenomene, ki jih zaradi enega ali drugega razloga ne moremo imenovati kompozicija in jim moramo zato pripisati neki nasproten pojem« (Dahlhaus, 1979, 9). Definiranje improvizacije se zato torej posledično povezuje z oblikovanjem tradicionalnega »koncepta glasbenega dela« (*work-concept*; Goehr, 1992).

V nekem skrivnostnem paradoksu se tako improvizacija posledično definira prek glasbenega dela, čeprav se ta v določenem smislu pravzaprav šele iz nje izvije oziroma ob njej razvije. Glasbeno delo namreč lahko razumemo predvsem kot nekakšen

21 Nekateri odlomki poglavja so bili objavljeni v *Zborniku ob jubileju Jožeta Sivca* (Barbo, 2000); z dovoljenjem uredništva.

»derivat« redukcije najširše pojmovane »glasbe« kot kompleksne znanosti, s pomočjo katere je bilo stoletja (ali celo tisočletja) dolgo mogoče razumevati svet okoli nas, ga zaznavati in v njem uživati. S konceptom glasbenega dela se je glasba kot zvočni fenomen objektivizirala. Ključnega pomena pri tem je bil izum notnega zapisa, brez katerega bi »kompozicija ne postala to, kar je« (Dahlhaus, 1979, 12). Utrditev v notnem zapisu in posledično pojmovanje glasbe kot zaključene in zaokrožene tvorbe, ki jo je mogoče objektivizirano opazovati, presojati in si jo seveda tudi lastiti, sta torej prinesla močan zasuk v dožemanju glasbe kot primarno zvočnega fenomena, hkrati pa seveda vendarle tudi določeno zožitev nekdanj širokega razumevanja glasbe v kontekstu štiripolja (*quadriiviuma*) sedmerih svobodnih znanosti.

Novi pristop v razumevanju glasbe je ozavestila omenjena Listeniusova sintagma *opus perfectum et absolutum*. Označevala je glasbo, ki se ohranja tudi po tem, ko njena zvočna podoba izzveni. Glasba je tako postala fenomen s trdno opredeljeno podobo, identificirano z zapisom, ki od trenutka svojega nastanka naprej postane neodvisna tako od svojega stvaritelja kot tudi od konkretne zveneče uresničitve. Hkrati se na eni strani oddaljuje od razumevanja glasbe zunaj vsake konkretne zvočnosti v območju definiranja proporcev svetovja, človekovega okolja in njegove notranjosti; na drugi strani pa se distancira tudi od istovetenja z improvizacijsko odprto svobodo in pravico do razmahnitve vsakič nove in vsakič drugačne muzikalne inspiracije.

Seveda pa s tem improvizacija ni izgubila svojega pomena in je ostajala v različnih niansah, stopnjah in oblikah sestavni del vsake ozvočitve glasbenega dela. Tako lahko zaznamo med obema navideznima poloma čistega improvizacijskega pristopa ter skrbno definiranega glasbenega dela nešteto vmesnih stopenj, v katerih se kažejo različne pojavne oblike dopolnjujočega se odnosa med sklenjenim delom in improvizacijsko svobodo.

Z zapisom opredeljeno glasbeno delo je zaviralo možnosti nekontroliranega improvizacijskega pristopa znotraj poustvarjanja oziroma konkretnega »ozvočevanja« glasbenega zapisa, hkrati pa se mu glasbena praksa vendarle nikoli ni zares odpovedala oziroma se mu niti ni mogla zares odreči. Res je, da pogosto interpretacijo glasbenih del na zahodu zaznamuje »obsedenost« z glasbenim tekstom, tako da med klasičnim koncertom glasbeniki interpretirajo glasbene tekste, namesto da bi igrali glasbo (Erau, 1998).

Vendarle pa improvizacijski navdih ostaja nujni sestavni del glasbene interpretacije. Ker v bistvenih potezah zaznamuje individualne značilnosti vsake konkretne izvedbe, ga lahko označimo celo za ključni del njene estetske prepričljivosti. Interpretacija se tako v idealnem primeru približuje »improvizaciji« v najširšem

pomenu. Ta zapisano tvorbo spremeni v po-ustvarjalno živo izkušnjo, »tekoče« so-doživljanje ustvarjalnega procesa, s katerim je improvizacija razmejena od utrjenega, »objektivizirajoče« opazovanega glasbenega objekta (Carpenter, 1967).

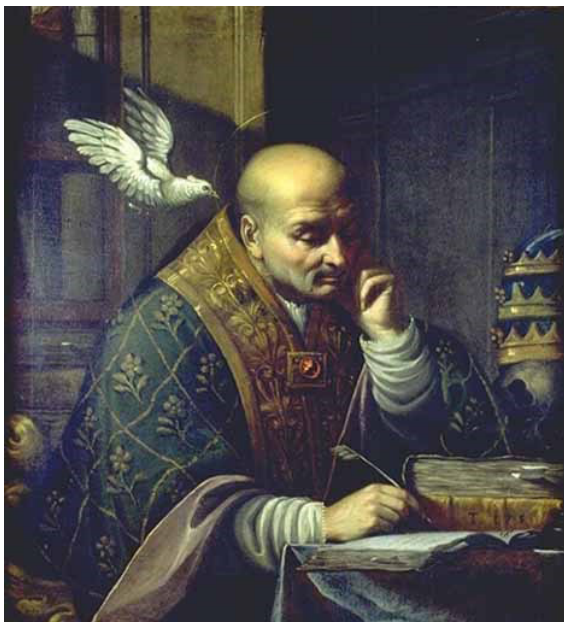
Improvizacija v ožjem pomenu besede označuje tip ustvarjanja *ex tempore*, torej kot nepripravljeno iznajdevanje in simultano izpeljevanje glasbe v trenutkih njenega zvenenja. Njeno osnovno podobo predstavlja avtorsko improviziranje, pri katerem se glasba rojeva iz ustvarjalnega improvizacijskega navdiha. Vaughan Williams tovrstne načine improviziranja, pri katerih se »invencija in prezentacija dogajata simultano«, označi za »primitivne oblike glasbene improvizacije« (Vaughan Williams, 1920, 88). Za razliko od predeterminiranosti in premissljenosti kompozicije jih opredeljuje predvsem nezapisanost, neponovljivost in spontanost, ki pomenijo tudi *conditio sine qua non* improvizacijskega postopka (Ferand, 1939; Klawitter, 1998). Če postanejo improvizacije fiksirane, denimo na različnih nosilcih zvoka ali celo v notnem zapisu, je s tem prekršeno pravilo ponovljivosti in utrjenosti z zapisom, to pa onemogoča tudi ustvarjalno spontanost, zato jih ne moremo več imeti za prave improvizacije (Feisst, 1997).

Improvizacija vendarle torej ostaja stalni spremljevalec utrjenega glasbenega dela; iz nje črpa ustvarjalčeva invencija, ki se pozneje prelije v poustvarjalni navdih. Ferruccio Busoni iz svoje skladateljske in poustvarjalne izkušnje izvrstno povzame: »Notacija, zapis skladb, je najprej domiselna pomoč, da bi improvizacijo 'ujeli', za-beležili in bi jo torej zmogli ponoviti.« (Bergamo, 1994, 16) Podobno meni Arnold Feil, ki pravi, da predstavlja kompozicija (torej zapisana *res facta*) samo pomoč, da bi se izkristaliziralo in spodbudilo improvizacijsko. »Improvizacija je dejansko temeljna oblika vsega resničnega muziciranja; [...] kot enkratno resnično doživetje nastane delo, ki je hkrati podoba duhovnega dogajanja.«²² (Feil, 1968, 9)

Improvizacijski princip predstavlja eno od stalnic ustvarjalnega navdiha v celotni glasbeni zgodovini. Ustvarjalnost se torej praviloma napaja pri svobodno improvizacijsko odprtem viru, ki ga ne opredeljuje neka vnaprej ozaveščena glasbena forma kot rezultat premissljene predstave o sklenjenem in zaokroženem delu.

Celo Platon, ki je pri glasbi sicer izpostavljal pomen racionalnega spoznanja, v svojem dialogu *Ion* govori o pesnikih, ki so »božansko navdihnjeni in obsedeni« (533e). Kot poudarja Kajetan Gantar, vir pesniškega ustvarjanja tako po njem ni v razumskem hotenju ali sposobnosti, temveč v »božanskem navdihnjenju« (*enthousiasμός*) (Aristoteles, 1982, 12).

22 »Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens; [...] als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam Abbild eines seelischen Geschehens.«



Slika 6: Francesco Andreani, *San Gregorio Magno*, 1730–1751, vir: Pinacoteca Comunale, Cesena.

Protomodel tovrstnega ustvarjalnega navdiha je Gregor Veliki, ki velja za legendarnega avtorja napevov po njem imenovanega gregorijanskega repertoarja. V številnih upodobitvah ga vidimo, kako s peresom v roki zapisuje tisto, kar mu v trenutkih božanskega navdiha narekuje Sveti Duh, upodobljen kot golob. Brez vnaprejšnje priprave, brez oblikovane predstave o formi zaokroženega glasbenega dela, brez ideje o poprostorjeni in objektivizirani stvaritvi nastaja torej glasba, ki jo lahko primerjamo s spontanostjo improvizacije.

Značilno je, da se tovrstni zgledi božansko navdahnjenega ustvarjalca zlasti okrepijo v okviru estetike, ki umetniško prepričljivost glasbe meri po tem, kako se ji uspe poglobiti v razumu in čutom nespoznavni svet, kot je značilno za romantiko in glasbo 19. stoletja v celoti. Lahko si je predstavljati iracionalni navdih instrumentalistov, virtuoznih improvizatorjev, ki so navduševali poslušalce s svojimi glasbenimi stvaritvami, nastalimi kot rezultat trenutnega navdiha. Pri tem je značilni romantični mit, po katerem skladatelji – oz. improvizatorji – ustvarjajo svoje mojstrovine v nekakšni navdahnjeni improvizaciji (Horsley, 1980), krčil prostor za ideje o vnaprejšnjem razvijanju kompleksne objektivizirane forme. Glasba je rasla

iz konkretnega izvedbenega trenutka, v katerega je bilo so-ustvarjalno vključeno tudi poslušalstvo.

Pa vendar nam analitični vpogled v ustvarjalno delavnico kakšnega Schuberta ali Brahmsa razkriva kompleksno mrežo tematsko-motivičnega dela, navzkrižnih referenc, intertekstualnih namigov in premišljenih postopkov. V teh se zrcali preudaren kompozicijski premislek skladatelja, čeprav ga poljudna literatura sicer prevladujoče slika kot svetu odmaknjenega romantičnega genija, ki ustvarja iz hipnega »improvizacijskega« nagiba. V zgodovinski zavesti se torej ohranja v podobi, ki ne ustreza povsem resnici, kakršno nam razkrivajo dela sama. Res pa je, da so jo – morda tudi zaradi prevladujoče estetike časa, v katerem so živeli – vsaj deloma pomagali izklesati tudi ustvarjalci sami.

Kriterij spontanosti kot ena od osrednjih lastnosti improvizacije je celo v modernizmu, ki je izpostavljal pomen izvirnosti, novosti, tekmovalnega razvoja, predstavljal eno osrednjih estetskih kategorij. Med značilne skladatelje, »ki svoja dela pogosto napišejo *ex improviso* ali uporabljajo improvizacijske delovne tehnike« (Feisst, 1997, 25), sodi slovenski skladatelj Primož Ramovš (Barbo, 2007).

Ramovš je bil najmlajši učenec sicer slovitega Slavka Osterca, ki je veljal za enega najbolj radikalnih slovenskih glasbenikov svojega časa. Četudi s svojimi deli, v katerih ob obilici dodanih, včasih tudi alteriranih tonov, s katerimi »okrašuje« v osnovi sicer tonalno harmonijo, zveni danes precej tradicionalno, je predstavljal osrednjo osebnost prvega vala t. i. zgodovinske avantgarde. Široko razgledan po sodobnih dogajanjih in v stiku s številnimi glasbeniki po svetu je v večkrat hermetično zaprto provincialno ozračje svojega okolja prinašal svež piš izzivalne drugačnosti.

Osterc je bil znan kot mentor, ki ni skušal za vsako ceno vsiljevati svojih nazorov. Obenem pa si je prizadeval za obrtno neoporečnost izdelkov svojih učencev: po Schönbergovem vodilu iz njegove *Harmonielehre* (1911) jim je jemal slabo estetiko in jim zato ponujal dober obrtni nauk. Kot izjemno sugestivna osebnost je močno zaznamoval ne le širši krog ljudi, ki so ga cenili zaradi privlačne iskrive bistrčnosti njegovih idej, temveč še posebej študente. Mnogi, tudi Ramovš, so se z njegovim delom identificirali vse do svoje starosti.

Ramovš svoj ustvarjalni proces opiše z naslednjimi besedami:

Ideje se porajajo sproti, v tistem trenutku, ko delaš, in v tistem trenutku ustvariš naslednji trenutek in iz njega tretjega in tako se nadaljuje ... ko pa pogledaš celoto, je vse logično. Komponist si sproti ustvarja obliko, nima več preskušene kalupa, vse je odvisno od njegove potence (Loparnik, 1984, 129–130).

Improvizacijsko načelo, ki so ga zaznamovale novosti poljske glasbe po drugi svetovni vojni, zlasti kontrolirana aleatorika W. Lutosławskiego, je Ramovš imel za enega temeljnih kompozicijskih postopkov pri oblikovanju »kompozicije«, objektivizirane, z notnim zapisom identificirane trdne in nespremenljive *res facta*.

Ramovševo nagnjenje k improvizaciji lahko povezujemo z njegovim orgelskim improviziranjem, saj je bil vse življenje dejaven in cenjen kot izvajalec-improvizator. Tudi v trenutku njegovega improviziranja je v zavesti avtorja in poslušalstva nastajala konkretna »kompozicija«. Pravzaprav podobno, kot mu je kompozicija pomenila možnost oživitve »improvizacijskega« navdiha, ki je sicer značilen le za enkratno živo izvedbo pred poslušalci.²³

Če pritrdimo H. Danuserju, da je kompozicija v načelu mišljena kot način utrjevanja nekega improvizacijskega akta, interpretacija pa ima obratno, izhajajoča iz zapisanosti tega teksta, »možnost, da podeli zapisani skladbi neko živo obliko, analogno ustnemu izročilu glasbene misli, torej vodi nazaj skorajda v improvizacijo« (Danuser, 1992, 10), potem je jasno, da predstavlja v primeru Ramovševih orgelskih improvizacij izvedba (interpretacija) glasbenega dela neposredno izpeljevanje glasbenega dogajanja, katere vsebina (torej formalna zaokroženost hanslickovskih *tonsko gibljivih oblik*) je improvizacija: ne le da je interpretacija podobna improvizaciji, ampak sta si obe identični; v primeru, ko je skladatelj tudi interpret, pa sta sinonima celo za kompozicijo.

Tudi za Ramovševa glasbena dela, fiksirana z notacijo, velja, da predstavlja »kompozicija« rezultat improvizacijsko navdahnjenega sukcesivnega ustvarjalnega dogajanja, ki se poprostori šele *a posteriori*. Forma pri Ramovšu torej ni neka vnaprej zasnovana poprostorjena celota, ampak dogajanje v času, »*das seelische Geschehen*«, aktivna drama, v katero skladatelj (oz. izvajalec) pritegne poslušalca. Identiteta glasbe torej ni vezana z nekim zapisanim, v partituri zamrznjenim časom, temveč z živim izkušanjem, s trenutno izvedbo.

Za glasbo je važno tisto, kar se sliši. To je zvočni svet, ki teče pred tabo in se ne more ponoviti. Ne moreš ga ustaviti, ne moreš si ga ogledovati kot sliko, odločilna sta akustični in časovni fenomen. To je črta, akustična črta, ki jo potegneš in je že isti trenutek ni več (Loparnik, 1984, 158).

23 Ramovš je bil kritičen tudi do prepričljivosti ponovitve iste izvedbe na različnih nosilcih glasbe. O tem govori z nekoliko ironične distance kot o »konservirani glasbi«: »nikoli ni nič drugače, in če si jo zavrtiš tridesetkrat, je najbrž ne boš nikoli več poslušal [...]. Ljudje si spet želijo doživetje [...]. Vse zaradi doživetja, ki ga ni bilo nikoli prej in ga ne bo nikoli pozneje, ki je možno samo v tistem trenutku, samo v direktnem stiku z izvajalci, pa čeprav poslušas skladbo, ki ti ni tako zelo pri srcu, ali izvedbo, ki ni tista Karajanova« (Loparnik, 1984, 149).

V nekem pogovoru je Ramovš dejal, da je lahko orgelski improvizator zgolj nekdo, ki je skladatelj. Podobno kot meni Jacques Handschin: »Vsak improvizator mora biti vsaj potencialno skladatelj« (Feisst, 1997, 31). Ramovševo (po)ustvarjanje je vseskozi nihalo med avtorjem, ki improvizira, in improvizatorjem, ki zapisuje svoje (avtorske) improvizacije. Njegovo problematiziranje koncepta *improviziranja* v orgelskih improvizacijah, ki imajo sicer vse attribute kompozicijsko izdelanih tvorb, hkrati relativizira tudi koncept dela kot neke zaključene v sebi zadostne celote, ki bi ji sicer zaradi zapisanosti, relativne ponovljivosti, dokaj visoke stopnje objektivizirane neodvisnosti (od avtorja, od procesa ustvarjanja in poslušanja) pripisovali lastnosti avtorsko objektiviziranih predmetov. Tudi za tovrstne Ramovševe *kompozicije* namreč velja, da z bolj ali manj poudarjenim deležem aleatorične odprtosti vnaprej merijo na visok delež interpretove soustvarjalnosti, da gre za dejansko nepovnljive »dogodke«, vezane na trenutni izvedbeni »proces«. »Dano telo, locirano v oddaljenosti in tam tudi ohranjeno« (Carpenter, 1967, 65), zamenjuje proces, v katerega je vključen poslušalec.

Podobno bi lahko zapisali za Cageeva avantgardistična hotenja, s katerimi je želel preiti v glasbi od »objekta« k »procesu« oz. raje, kot je to sam formuliral, k »priložnosti za eksperiment« (Carpenter, 1967, 57). Cage je želel poslušalca vsrkati v svoj glasbeni proces, s tem premagati razdaljo, ki loči glasbeno delo in subjekt poslušanja, ter zabrisati »drugost« tradicionalnega zahodnega glasbenega »objekta«. Uveljavljal je odprte forme, vključeval princip naključja, brisal meje med ustvarjalnostjo in poustvarjalnostjo, med umetnostjo in vsakdanjostjo, med tišino in zvokom ter problematiziral vsakršno definiranje glasbe. Z njim je v ospredje prišla večjezičnost, nova enostavnost, palimpsestnost, kolažnost in citatnost pluralnega večpomenskega glasbenega jezika postmodernizma.

Bistvena razlika med obema ustvarjalcema je, da je Ramovš kljub vsemu namerno ohranjal videz glasbenega objekta, ki ga po končani improvizaciji poslušalec retencijsko ohrani v spominu in razpozna kot zaokroženo, formalno enovito glasbeno tvorbo. S tem se Ramovševo improviziranje približuje klasičnim slovarskim opredelitvam *improvizacije*, ki pomeni hkrati »ustvarjanje glasbenega dela ali končno obliko glasbenega dela« (Horsley, 1980, 31). Njegovo improviziranje kot ustvarjalno muziciranje na instrumentu (»ustvarjanje glasbenega dela«) je težilo v opredmetenje, v objektiviziranje, po katerem bi mogli identificirati improvizacijo kot zaključeno glasbeno delo (»končna oblika glasbenega dela«), ki ima vse attribute za zahodno glasbo značilne glasbene stvaritve, opredmetene v recepciji. Vrsta konkretnih značilnosti ga je vezala z zakonitostmi tradicionalnega oblikovanja glasbenega *dela*: zaokroženost, ki jo je dosegel z dinamičnim niansiranjem ali z agogičnim

uravnoteženjem, ter tu in tam celo tonalno očičče, ki se je zlasti ob koncu njegovega življenja pojavljalo kot simbol izmiritvene točke, kar je mogoče zaznati na redkih ohranjenih posnetkih njegovih improvizacij.

Značilno je, da so bili v Ramovševih improvizacijah bolj kot neka motivična mreža ali strukturni načrt poudarjeni primarni interpretativni elementi, tako denimo kontrast dinamike, barve, linijsko vodenje, agogika itd. Ti pa hkrati v prepletu njegove ustvarjalno-improvizatorske narave opredeljujejo obratno tudi njegove *kompozicijske* postopke. Sam je to zasledoval v svojih delih: »Ne morem pomagati, zmeraj me mikajo skrajnosti. Kmalu bom pisal samo še skladbe za orkester piccolov in kontrafagotov« (Loparnik, 1984, 215).

Ramovš, po svojem estetskem prepričanju modernist, se je sicer ogibal avtomatiziranju danih vzorcev, stereotipov, shem, ki jih sicer razpoznamo pri običajnih tipih improviziranja, npr. pri dodajanju kadence, pri oblikovanju fug, variacij, ob ornamentiranju ipd. Odrekel se je posnemanju v zgodovinski zavesti utrjenih večjih strukturalnih enot v smislu tipologije marxovskega oblikoslovja, pa tudi manjših celic, npr. motivičnih zvez, funkcijskih povezav oz. kadenčnih sklopov. S tem se je odpovedal za zahodno glasbo običajnim kompozicijskim elementom, na prepoznavanje katerih se opira semantična narava našega spomina in z njim povezanega glasbenega razumevanja; celo za ceno navidezne izgube tradicionalne »forme«, če pod tem razumemo način recepcijskega vstopa konkretnega glasbenega dogajanja v zapleten proces glasbenega razumevanja pri poslušalcu; razumevanja, ki ni vezano zgolj na poprostorjenje glasbene strukture po njenem izzvenenjanju.

Primarno in intuitivno, ki se skriva izza »improvizatorskega« načela, se v trenutku »ustvarjalne ekstaze«, kot to imenuje Karlheinz Stockhausen (1971, 125), najbolje izrazi, dvigne se nenadzorovano, navdahnjeno, metaracionalno s svojo posebno estetsko veljavo. Ramovš je uporabil za to stanje celo besedo »trans« (Loparnik, 1984, 211): »Skladateljska ideja je tisto, kar pride čisto spontano, sam ne veš kdaj« (Loparnik, 1984, 197). Inspiracija, domislek, navdih, intuicija poudarjajo izrazito pasivno držo ustvarjalca – glasbeniku se »odpre nebo«, postane od Boga navdahnjeni umetnik. Podobno kot Schönberg poudarja pomen obrti, tudi Ramovš izpostavlja pri tem »tehnično podkovanost« (Loparnik 1984, 198), s katero meri na neko občo poetsko normativnost, ki ji je bil zavezan. Njegova poetika je temeljila na veri v občo estetsko veljavo »splošnih zakonov lepega«. Na vprašanje B. Loparnika, ali je lepota po njegovem prepričanju zgolj stvar okusa, je odgovoril: »Ne more biti. Kar je po bistvu slabo, ni v nobenem primeru lepo. Če koga ubiješ, nima to nič opraviti z lepoto. So tudi splošni zakoni lepega« (Loparnik, 1984, 226).

3 Črka in duh, zapis in izvedba

V ospredju našega razmišljanja sta bili doslej zlasti dve pojavnosti obliki glasbe, ki ju je mogoče predstaviti tudi z razlikami v njenem ontološkem statusu. Prva se kaže v svoji zvočni podobi, druga pa se predstavlja z zapisom na notnem papirju. Prva je torej neposredno povezana z zvokom v konkretnem času ter seveda s čutnim odzivom nanj. Druga pa čisto čutno izkušnjo presega in sproža miselne, spominske, analitične, razlagalne, interpretativne in drugačne spoznavne procese. Alexander Ewing obe pojavnosti teoretsko opredeli, ko ju zazna v glasbi J. S. Bacha, ki da »obstaja za nas na papirju in v izvedbi: dva načina njene eksistence, morda različna v stopnji, a oba enako resnična«²⁴ (Vaughan Williams, 1920, 88).

Ne glede na danes navidezno samoumevnost in občo veljavo identificiranja glasbe z njenim zapisom – tako na papirju kot tudi v različnih podobah arhiviranja zvočka – je to rezultat postopnih in dolgotrajnih zgodovinskih sprememb. Še v velikem delu 19. stoletja je veljalo, da je v ospredju glasbenikovega zanimanja konkretna izvedba, s katero se glasba vključuje v neki družabni, kulturni, plesni ali religiozni in ne nazadnje seveda tudi umetniški dogodek. Tako kot se je merila estetska prepričljivost iz učinka, ki ga je imela glasba v okviru konkretne funkcije na poslušalce, tako se je ohranjala v zavesti in spominu s pomočjo raznih kritik in drugih sorodnih zapisov le prek posrednega odmeva v poslušalcih – kot bolj ali manj prepričljiva umetniška stvaritev, družabno srečanje, plesna prireditev, verski obred ipd. Notni zapis ni pomenil nič drugega in predvsem nič več kot le izhodišče za izvedbo kot njegov glavni cilj in smoter. V tem smislu tudi ni predstavljal kakšne nespremenljive in nedotakljive entitete. Povsem legitimno si je tako izvajalec dovolil spreminjati sestavne dele izvedenega dela, ga skrajševal, podaljševal ali prirjeval, če so to terjale oziroma opravičevale izvedbene okoliščine. V veliki meri je k temu prispevalo dejstvo, da je bil avtor praviloma tudi izvajalec svojega dela, pri čemer se je izvajalski dosežek odražal ne toliko v zvestem reproduciranju teksta, ampak v ustvarjalni inventivnosti, kot se je zrcalila v interpretaciji avtorja-izvajalca. Vsaj do izteka 19. stoletja so praviloma za nepresegljivo merilo veljale interpretacije skladb pod prsti ali taktirko samega skladatelja. Seveda so se interpretacije najpopularnejših del lotili tudi drugi izvajalci, a so to celo praviloma počeli le v smislu raznih variacij, fantazij, potpurijev ipd. na izbrane teme – torej znova v obliki nekega samostojnega ustvarjalnega prispevka, kot priča cela vrsta ohranjenih koncertnih sporedov iz 19. stoletja. Praktično vsak koncert je ponujal kakšno od del iz cvetobera zvrsti, povezanih z naraščajočim číslanjem virtuoznih izvajalskih sposobnosti

24 »[E]xists for us on paper and in performance: two kinds of existence, differing in degree perhaps, but the one as real as the other.«

instrumentalistov ali pevcev. Tudi tovrstna dela so predvsem navdihovale izvedbene okoliščine, estetski in družbeni okvir, v katerega je bil vpet glasbeni dogodek, pa seveda tudi tehnične zmožnosti in ambicije samega izvajalca ter njegov umetniški domet, kot lahko denimo vidimo v Dusíkovih variacijah na Haydno temo, iz katerih lahko razberemo avtorjevo izvajalsko oz. skladateljsko sposobnost in moderne trende glasbe njegovega časa.

Variations für das Fortepiano
 na temo Josepha Haydna / *On a Theme of Joseph Haydn*
 František Josef Benedikt Dusík
 (1765–po/after 1817)

Andante

pp f

9

17 *Var. 1*

p

21

f

Slika 7: Primer iz klavirskih variacij F. J. B. Dusíka na temo 2. stavka Haydнове simfonije »Presenečenje«.

Pri ambicioznejših projektih so tovrstne interpretacije del drugih avtorjev same postajale sklenjene individualne stvaritve, ki so se kot take zapisovale tudi v zavest poslušalcev in kritikov oz. kronistov svojega časa. Poleg tega so takšne transkripcije, ki jih poznamo tudi v delih skladateljev-interpretov prejšnjih obdobj, včasih kongenialno dopolnjevale ali celo presegle umetniško dospelost izvirne predloge, kot nam kažejo Bachove transkripcije Vivaldija, pa nato cela množica predelav Bachovih del ali pa denimo Chopinova svobodna variacijska obdelava Mozartove arije *Là ci darem la mano*, če izberemo samo nekaj najbolj slovitih primerov.

Šele s postopno splošno razširjenostjo notnih tekstov ob poudarjenem pomenu avtorskega prispevka je prišlo do identificiranja glasbenega dela z njegovim zapisom, prek tega pa je estetika, ki je poudarjeno čislala nedotakljivost avtorskega prispevka, razvila tudi prepričanje o nujnosti njegove nespremenljivosti. Vendarle so si izvajalci še poslej dovoljevali, da so improvizacijsko svobodno in svojevoljno spreminjali glasbeni tekst, ga prirejali, krajšali, podaljševali, okraševali, si ga olajševali ipd. K temu jih je včasih spodbujal estetski čut, konkretne izvedbene okoliščine, lahko pa tudi izvajalske omejitve zaradi specifičnih lastnosti instrumenta oziroma pevskega glasu ter boljša ali slabša tehnika. Izvajalce so k spreminjanju notnega zapisa pri izvedbi prisilile preprosto tudi spominske luknje, potem ko je pomnjenje notnega zapisa postalo eden od čislanih interpretacijskih elementov, ki jih je v postavjaški maniri izpostavil Liszt s svojimi prvimi izvedbami klavirskih del na pamet. Kljub temu so ostali v splošni glasbeni zavesti legendarni nastopi izvajalcev, tako slovitih pianistov in violinistov, ki so še v drugi polovici 20. stoletja s svojimi interpretacijami navduševali občinstvo, čeprav so se pogosto skorajda brezbržno oddaljevali od notnega zapisa.

V prilagajanju specifičnim izvajalskim sposobnostim konkretnih glasbenikov so se uklanjali pogosto tudi sami skladatelji. Enega najbolj znanih tovrstnih primerov predstavlja predelava izvirne *Simfonije v d-molu* iz leta 1841, ki se je je Schumann lotil deset let pozneje in pri tem v končni redakciji svoje *Četrte simfonije* med drugim zamenjal originalno prosojno orkestrirano verzijo z instrumentacijsko precej bolj obteženo inačico, ker naj bi želel, da bi bolj ustrezala manj spretnemu düsseldorfskemu orkestru.

Poseben problem oživljanja notnega zapisa lahko predstavljata tudi njegova pomanjkljivost in nedorečenost. Ta nepopolnost notnega teksta pri njegovi ozvočitvi sama pogosto nujno terja izvajalčevo dopolnitev in interpretacijo. Posebej značilno to velja za dinamiko, ki jo začenjajo postopoma skrbneje pisati v notni tekst šele od 18. stoletja naprej. Prav tako so redko označene agogične spremembe, pogosto pa je v različnih segmentih neopredeljena izvajalska zasedba. Tudi zato se lahko pogosto

v izbiri instrumentov in velikosti izvajalskega korpusa celo estetsko prepričljive interpretacije stare glasbe izvedbeno med seboj precej razlikujejo.

»Nepopolna« podoba notnega zapisa stare glasbe posredno morda tudi dokazuje, da se je občutek za pomen posameznih interpretacijskih elementov pri neki estetsko prepričljivi in dospeli glasbeni izvedbi šele postopoma izostroval. Tako dinamika kot denimo odločitev za instrumentalno zasedbo sta bili seveda vselej nujen sestavni del vsake glasbene ozvočitve notnega teksta, pa četudi nista bili izrecno označeni in zabeleženi. Zato pa postaja danes v ozaveščanju tovrstnih principov premislek o njuni vlogi in podobi pomemben del estetske prepričljivosti interpretacije in seveda ključen element »historično ozaveščenega pristopa«.

Odklon od notnega teksta je postajal vse izraziteje sankcioniran z vse splošno razširjenostjo notnega tiska, zlasti pa seveda z razmahom najrazličnejših zvočnih zapisov, ki so bistveno zaznamovali recepcijo, utemeljeno na precej jasni zvočni predstavi o nekem konkretnem delu. Proces se je odvijal vzporedno z napredujočim razumevanjem glasbenega dela kot osrednje identifikacijske točke zahodnoevropske glasbene kulture.

Povezujemo ga lahko z razvojem glasbene teorije, ki ga C. Dahlhaus (1971) razmeji v tri etape. Prvo označuje »kontemplacija tonskega sistema« (*Kontemplation der Tonsystem*). V njej se postopoma izgradi tonski sistem kot del percipiranja glasbe znotraj koordinat vesoljne harmonije. V njem ni prostora za premislek o glasbi kot primarno zvočnem fenomenu, povezanem z razvidno kompozicijsko idejo in zarisanem pri muziciranju s konkretnim barvnim in dinamičnim niansiranjem. V naslednji fazi, imenovani kot »kontempliranje tonskega stavka« (*Kontemplation des Tonsatzes*), je relevantnost tonskih razmerij z notnim zapisom vred opredeljeval kontekst razmerij »nezavednega štetja duha«, kot ga je pozneje formuliral G. W. Leibniz (1734, 240), ko je glasbo označil kot »prikrito aritmetično vajo duha, ki se ne zaveda, da šteje« (*»exertitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi«*).

Bistveni preskok v ontološkem statusu glasbe je prineslo poudarjeno avtonomiziranje glasbenega jezika v smislu osamosvojene absolutne glasbe znotraj novoveškega estetskega obrata. Z njo je po Dahlhausu prišlo do osredotočenosti v individualno delo z njegovimi samosvojimi enkratnimi potezami, k spoznanju katerih stremi »analiza individualnih del« (*Analyse der individuellen Werke*). Simbol spremembe te paradigme z uveljavitvijo absolutnega v sebi sklenjenega glasbenega dela je pozneje postal Beethovnov opus. Po zgledu klasične estetike Karla Philippa Moritza iz časa okoli leta 1780 velja Beethovnova dela razumeti kot sklenjene entitete, ki jim ne moremo ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi to škodilo njihovi integriteti. Glasbeno

delo, identificirano in utrjeno z nespremenljivim notnim zapisom, postaja osrednja identifikacijska točka glasbe.

Vsak še tako droben odmik od podrobnosti, ki jih je avtor zabeležil na notnem papirju, pomeni odločilen odklon, ki lahko v temeljih zamaje identiteto glasbe (ter ga denimo nobena žirija na katerem koli glasbenem tekmovanju ne bi tolerirala). Obenem pa je volja skladatelja celo odločilnejša od izvedbenih možnosti, jih presega in se nanje ne ozira, kot priča omenjena Beethovnova opazka, da se ne bo oziral na »bedno violino« (*elende Geige*) prijatelja Schuppanzigha, ko mu »Duh spregovori«.

Izvajalcem kljub vsemu seveda še vedno ostaja obsežen prostor za improvizacijsko in interpretacijsko svobodo tudi znotraj meja zapisanega. Še tako natančno upoštevanje izvajalskih oznak dopušča vendar nešteto drobnih nians v interpretiranju notnega zapisa, raznovrstne agogične in dinamične detajle, razlike v fraziranju, barvanju, okraševanju, globinski slojevitosti, formalni zaokrožitvi, tudi velikosti zasedbe, celo instrumentacijski zasnovi itn. Lahko bi rekli, da prav tisto, kar ni zapisano, postavlja merilo kvalitete (seveda nekih relevantnih) izvedb in omogoča sploh primerjavo med njimi. Če je danes jasno, da je za prepričljivo izvedbo najprej samoumevno sledenje notnemu tekstu – kolikor je to seveda mogoče, pri čemer velja upoštevati v številnih parametrih nikoli zares dokončno hermetično zaprtost notnega teksta –, pa enako logično velja iz tega izpeljana konsekvence, da so lahko razlike med izvedbami samo in zgolj posledica različnega videnja nezapisanega, torej tistega, česar ne ujamejo znaki na notnem papirju. In če se izvedbe med seboj razlikujejo v svoji estetski dospelosti in prepričljivosti, je to lahko samo posledica različnega interpretiranja nezapisanega, kar torej v preseганju »črke« notnega zapisa napravi neko interpretacijo za umetniški dogodek.

Različne interpretacije Beethovnovе *Pastoralne simfonije* se sklicujejo na isti notni zapis (različne rokopisne variante izvornik dopolnjujejo le v posameznih niansah), ki ga je zapustil skladatelj. Vendarle zgolj gola »ozvočitev« partiture (v kolikor je seveda sploh možna) ne predstavlja končnega cilja neke interpretacije. Ta si namreč prizadeva za razkrivanje estetskega bistva simfonije, ki konkretni zapis presega in v katerem se razkrivata pravi glasbeni smisel in pomen.

V zapisu tako tiči le izhodišče za »interpretiranje«, ki pomeni svojevrstno razlaganje glasbenega pomena onstran črke zapisa. Kot opozarja Lawrence Kramer, se interpretacija rodi prav iz oblikovanja pomena, ki predstavlja začetni vzgib interpretacije. Interpretacija v tem smislu ne more biti »nikoli končan proces« (*open ended process*), ki se oblikuje med različnimi perspektivami, različnimi zgodovinami,

različnimi subjektivitetami, sestavlja pa jo »ne le iskanje primarnega pomena, ne izmišljanje novega, niti ne izzivanje skritih pomenov iz ustaljenega področja možnosti, čeprav lahko malo od vsakega«²⁵ (Kramer, 2002, 26).

Interpretacija kot iskanje primarnega, novega, skritega, težko dosegljivega ... pomena je tako vedno odprt proces, ki sega onstran notnega zapisa, celo če se navidezno zadržuje (zgolj) na ravni strukturnoanalitičnega razumevanja ali zgodovinsko-hermenevtskega razlaganja glasbe. Tako tudi »čisti« oziroma »absolutni« glasbeni pomen, ujet v Hanslickovo formulo o glasbeni vsebini kot zveneči formi v gibanju (*»tönend bewegte Formen«*), ne meri zgolj na »črko« zapisa. Strukturna analiza sicer predstavlja temelj za vpogled v funkcijske harmonske zveze, razbira melodično linijo, razgalja polifono tkanje, motivične odnose, tematsko ujemanje ipd., a se s tem hkrati v resnici presega in postaja vsebinska interpretacija.

Forma kot kompleksno zaznavanje in razumevanje glasbe se torej oživlja onstran zapisanega, kot ga razbira neka gola glasbenikova interpretacija ali zgolj strukturna razčlemba. Obenem pa le tako lahko vžiga poslušalčevo navdušenje in utemeljuje kritiško oceno v odločanju, katero glasbeno interpretacijo označi za obrtniško suhoparno in katero za estetsko prepričljivo.

Znaki, zapisani v notno črtovje, predstavljajo torej zgolj le primarno plast, ki je podlaga za razvoj interpretacije, za poglobljanje v dimenzije pomenskosti, da bi se dokopali do razumevanja in s tem ustreznega vrednotenja. Tovrstne znake, iz katerih je mogoče razluščiti glasbeni pomen, ki leži onstran njihove predstavnosti, razpoznavna semiotika v različnih ritmično-metričnih modelih, tonskih pregibih in harmonskih zasukih (Faltin, 1985).

Glasbeni »pomen« tiči v »duhu«, ki oživlja »črko« notnega zapisa. Prav prepričanje, da je tudi v tem oziru glasba nosilka skritega četudi »zgolj« znotraj glasbenega pomena, je vplivalo na izoblikovanje najrazličnejših analitičnih postopkov, ki so se v veliki meri sklicevali neposredno prav na Beethovnov opus. Rojevalo jih je temeljno prepričanje časa, ki ga nesporno v veliki meri sprejemamo za veljavnega tudi danes, da je glasbeni »pomen« razberljiv iz notnega zapisa, ni pa ga mogoče z njim identificirati.

3.1 Pripoved in razlaga

Če se jezikovni pomen lahko razbira v hermenevtski analizi povezave med etimološkim izvorom besede in njeno kulturno vpetostjo, ima glasbeni pomen svoje

25 »Interpretation consists of neither discovering prior meanings nor inventing new ones nor even teasing out latent meanings from a stable field of possibilities, although it may do a little of each. Instead it catalyzes meaning between different perspectives, different histories, different subjectivities.«

korenine v posameznih glasbenih elementih in logiki njihovega povezovanja, utemeljeni v kulturnem kontekstu. Kompozicijska pravila potemtakem v marsičem spominjajo na zakonitosti stavčnega tvorjenja. Tudi zato je razumljivo, da je praktično vso zgodovino vzporedno s štiripotjem v števila zaobrnjenega *kvadrivija* opredeljeval muzikološki pristop tudi zlasti v sintakso in sintagmo zazrt lingvistični pristop.

Ko je Johann Joachim Quantz razvijal nauk o glasbenem stavku v analogiji z razsvetljenko retoriko, se je pri opredeljevanju postulatov glasbenega stavka opiral v splošnem na zakonitosti besednega govora (Danuser, 1992). Le-ta je s svojimi pravili oblikovanja v zahtevah, ki jih terja izpeljevanje tekočega govora v vektorsko usmerjenem časovnem obdobju, zelo podoben pravilom kompozicije, v samem procesu nastajanja pa tudi improvizacije. Posebno zanimiv primer za razvijanje glasbeno-lingvistične analogije zato predstavljajo improvizacije, ki za razliko od gestaltistično poudarjene forme kot zaprte strukture v ospredje postavljajo glasbo kot proces, v katerem se glasbeno »razumevanje« sooblikuje v semantično povednem, pa hkrati nekem historično hermenevtičnem smislu. To velja lahko v enaki meri za jazzovsko improviziranje kot za improviziranje kadence znotraj klasicističnega koncerta. Posebej zgovoren zgled pa so orgelske improvizacije, in to še posebej znotraj liturgije. Ker gre za čisto instrumentalno glasbo, jih seveda ne moremo povezovati kot v primeru siceršnje liturgične glasbe s kakim uporabljenim besedilom, ki bi ga bilo mogoče analizirati kot samostojen, od vsega neodvisen »objekt«, katerega »pomen« bi se razgrinjal v branju njegovega zapisa. Pa vendar izvedbeni kontekst in širši referenčni okvir tudi na videz »čisti« glasbi podeljujeta vsebino, ki poslušalca s svojo večplastnostjo nagovarja in prevzema.

Če sicer »veliki formalni tipi glasbene organizacije« pri običajnem improviziranju služijo temu, da kot izrazite »perceptualne kategorije« omogočajo recepcijo, pa je sprejemanje in razumevanje glasbe, vključene v liturgijo, nujno povezano z liturgičnim kontekstom, ki mu funkcijo podeljuje. Osrednja »perceptualna kategorija« v tem primeru je mesto improvizacije v liturgiji.

Orgelska improvizacija ob vstopu v liturgijo dopušča dve možni gledišči: na eni strani lahko ohranja videz glasbenega *objekta*, ki vodi poslušalca v kontemplacijo liturgičnega dejanja, na drugi strani pa se v svoji improvizacijski enkratnosti v procesu dogajanja neprestano prilagaja liturgičnemu trenutku. Tako improvizator sledi pomenu določenega obdobja v liturgičnem letu, v njem podmevajo poudarki svetopisemskih odlomkov ali pridigarjeve besede, poleg tega ga ne nazadnje opredeljuje tudi kronološki potek liturgičnega obreda. S svojo naravnostjo priteguje v so-udeležbo vse navzoče in si kot nekakšen njihov »zastopnik« prizadeva

izbrisati razdaljo, ki »drugost« glasbenega objekta običajno ločuje od poslušalca pri sprejemanju glasbenega dela. Orgelska improvizacija tako ni in ne želi biti glasbeni objekt, ki bi ga vsakokratna izvedba reproducirala, ampak je del procesa (liturgičnega dogajanja) kot edinstvenega dogodka, ki odpira prostor za živo, neponovljivo, enkratno estetsko in religiozno kontemplacijo. Izvajalec v dogodek ne vstopa »od zunaj«, temveč je vanj neposredno vključen, je njegov sotovorec.

Takšen tip glasbenega improviziranja je v krščanskih cerkvah znan že od vsega začetka. Za najzgodnejši primer velja *jubilus*, melizmatški spev na zadnjem zlogu določenih aleluj, ki ga Avguštin imenuje izraz »veselja brez besed« (Horsley, 1980, 32). Orgelske improvizacije sodijo nedvomno v ta tip improviziranja, katerega glasbeni »pomen« se napaja iz dediščine, ki ga tudi v vsebinskem smislu za vezuje in opredeljuje. Ista »vsebina« zarisuje in omogoča tudi glasbeno recepcijo v konkretnem okolju. »Pomen« glasbenega dela je torej po eni strani še vedno nujno odvisen od strukturiranosti *tonskega gibanja*, na drugi strani pa od liturgične funkcijske zveze. Vpetost v enkratno, neponovljivo, a pomensko večplastno liturgično dogajanje zarisuje sicer improviziranim kompozicijam na videz dokaj tesne meje – recepcijsko opredeljen kontekst, celo omejen kronološki okvir –, a jim hkrati v semantičnem smislu pušča odprt prostor neizpovedljivega, neizrekljivega; celo v imanentno glasbenem smislu, kot to opisujejo denimo romantični umetniki, ki so prepričani, da glasba s svojimi izrazili spregovori tisto, česar drugi mediji, tudi druge umetnostne zvrsti, ne morejo.

Glasba lahko tako še posebej močno poglobi temeljni liturgični namen, ki je v »vstopanju v že dogajajoče se bogoslužje nebes. [...] Pri zemeljskem bogoslužju vnaprej okušamo [...] nebeško bogoslužje« (Ratzinger, 1995, 49–59). Tako kot druge, zlasti likovne umetnosti, s katerimi si deli liturgični prostor, tudi glasba v svojem izvornem pomenu predstavlja poizkus zarisanja predokusa nebes. Glasbenik zavzema za katoliško liturgijo še neko posebej pomembno mesto, ki ga izraža pojem *nadomeščanja*: kot zastopnik zbranega občestva se z njegovo glasbo (kontemplacijo Lepote) identificira celotno zbrano občestvo. Hkrati pomeni nadrazumska spletenost glasbe, ki ji je v svojem bistvu posebej blizu improvizacijski koncept, pri katerem glasbenik prisluhne trenutnemu nebeškemu navdihu, sama na sebi razstiranje večnih estetskih zakonov, postavljenih nad človekovo dokončno razumsko spoznanje in temelječih na Stvarnikovem umu, v katerem izvira smisel in pomen vseh stvari. Semantična povednost glasbe je torej v svoji funkciji začrtana, čeprav neprevedljiva v kategorije besednega sporočanja.

Če »formalistično« koherentnost hanslickovskih *tonsko gibljivih oblik* zamenjuje poetika inspirirane improvizacije, mora tudi »vsebinska« pomenskost seči onstran

slepila gole glasbene igre na raven funkcijske vpetosti glasbene stvaritve, iz katere se »razumevanje« v semantično povednem, pa hkrati nekem historično hermenev-tičnem smislu sooblikuje. »Umetnost mora biti povedna« (Loparnik, 1984, 143), je zapisal omenjeni skladatelj in orgelski improvizator, Primož Ramovš, pa čeprav pri tem ni misli na besedilno sporočilnost ali programsko določljivost – kot modernistu so mu bile tovrstne kategorije romantične estetske zakladnice skrajno tuje.

Orgelske improvizacije nakazujejo značilno prepričanje, ki je ključno zaznamovalo recepcijo in interpretacijo glasbe, da je v glasbenem tekstu – podobno kot pri poeziji ali v filozofskem tekstu – pomen skrit in ga lahko le deloma razkrijemo, nikoli pa ga ne moremo dokončno dojeti. Celo v trenutkih, ko se zdijo »kodi« razumevanja nedvoumni in jasni, se vsebinska interpretacija ne more ustaviti pri njih, ampak jih mora brati drugače in poseči po njihovem globljem pomenu. Podobno kot pri nedvoumno onomatopoetskem oponašanju ptičev v Beethovnovi *Pastoralni* simfoniji, ki jih, kot opozarja sam skladatelj, ne velja razumeti v smislu golega slikanja narave. Beethovnova slovita formula »bolj izraz občutij kot slikanje« (*mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey*) opozarja, da se celo na videz jasno razpoznavni glasbeni »znak« lahko sklicuje na nekaj onstran njega.

Pravzaprav se vsi temeljni analitični modeli, vse od gole strukturne analize do semiotske razlage topikov ali hermenevtske metainterpretacije opirajo na prepričanje, da je glasba »kategorialno« (Dahlhaus in La Motte-Haber, 1982, 26) oblikovan bolj ali manj kompleksni sistem, katerega pomen je mogoče osvetliti z različnih gledišč, nikoli pa ga ni mogoče zares popolnoma razkriti. Semiotska analiza, ki se osredotoča na posamezni znak, je primorana selekcionirati število parametrov, ki tvorijo njen predmet. V posebnem primeru ponuja tudi analizo parametrov širšega spektra nekega dela (Dalmonte, 2004). Hermenevtski diskurz pa se na drugi strani odpoveduje parcialnim pogledom, da bi mogel celovito zaobjeti, razumeti in razlagati pomen in smisel nekega dela, skladateljske ideje ali nekega interpretacijskega pristopa v njegovi historični oziroma kulturni enkratnosti.

V določeni meri in na poseben način se glasbeni »pomen« razodeva tako z vsakim tihim (analitičnim) branjem notnega teksta kot z njegovo ozvočitvijo v posamični izvedbi. Na poseben način se torej ponuja tako glasbeni poustvaritvi kot ne nazadnje muzikološki analizi in razlagi.

Poleg tega velja poudariti, da je glasbeno delo podobno literarni ali kakšni drugi umetniški stvaritvi, pri kateri velja upoštevati, da gre za sled odločitve in dejanja njenega avtorja. Neka skladba podobno kot roman ali gledališka igra ni le jezikovni izraz, v katerem bi bile ujete vse pomenske nianse neke umetnosti, ampak je

obenem tudi dejanje samega ustvarjalca, v glasbi pa poleg tega vsaj tudi še določene poustvarjalca (Baroni, 2004).

Vsaka izvedba (pravzaprav enako kot vsaka muzikološka razlaga) poleg tega predstavlja le enega od možnih branj, »interpretacij«, razlag z notnim zapisom identificiranega umetniškega dela, katerega pomen vendarle leži onstran vsake konkretne oživitve v času. V tem smislu glasbenega dela ne moremo identificirati z nobeno od njegovih izvedb, saj vsaka prinaša udejanjanje enega samega branja iz množstva različnih branj, ki jih delo omogoča. Podobno tudi vsaka strukturalna in semiotska analiza ali hermenevtska interpretacija pridajo glasbenemu razumevanju le enega od možnih aspektov, nikoli pa ne omogočajo celovito zaobjetega pogleda.

3.2 Razumevanje v odvisnosti od recepcije in interpretacije

Recepcijsko²⁶ in interpretacijsko zgodovino glasbe je odločilno zaznamovalo Baumgartnovno prepričanje, da je *popolnost čutne zaznave* (*perfectio cognitionis sensitivae*) ključna pri definiranju estetske biti umetnosti. Čutna zaznava ni le pot k nekemu višjemu spoznanju, ampak je sama na sebi že popolnost (*perfectio*), se pravi sama na sebi v polnosti razgrinja umetnostno bit. V njej je skrit estetski užitek, zadovoljstvo, umetnina je estetsko prepričljiva *že* na tej in pravzaprav *samo* na tej ravni – ne pa šele *a posteriori*, ko smo s pomočjo čutne zaznave postulirali estetsko bistvo dela, da bi nato v njem uživali.

Spoznali smo *že*, da je pomen neposredne recepcije glasbe časovno omejen, predvsem pa je recepcija sama podvržena stalno spremenljivim zgodovinskim procesom. Povrh vsega jo določajo najrazličnejši interpretacijski okviri na vseh ravneh, tako v smislu čiste izvedbe dela kot v smislu interpretacije kot posredovalke takšnega ali drugačnega *pomena*.

Glasbena recepcija zatorej potrebuje interpretacijo, slednja pa temelji na razgrinjanju glasbenega pomena. Naloga interpreta je najprej, da udejanji, izvede notno predlogo, v kateri se zrcalijo skladateljevi tehnični »predpisi«. Hkrati pa mora interpretirati poetsko vsebino, ki predstavlja pravo estetsko bit izvedenega dela. To pa omogoča šele *razumevanje* dela, ki je temeljni predpogoj *razlage* oziroma interpretacije.

Glasbeni pomen, ki ga identificirata tako izvajalec kot ne nazadnje poslušalec pri sami recepciji dela, je potemtakem temelj interpretacije. »Določanje pomena predstavlja začetno dejanje interpretacije, ne pa šele njen rezultat. Predlagani pomen je

26 Nekateri odlomki poglavja so bili objavljeni v zborniku *Sowohl Mozart als auch ...* (Barbo, 2017); z dovoljenjem uredništva.

uresničen samo, ko je razpršen prek diskurzivnega, figurativnega, ekspresivnega in pragmatičnega dejanja interpretacije same,«²⁷ meni Lawrence Kramer (2002, 26). Pri tem lahko le pritrldimo, da je pomen vpet v gosto mrežo kulturnih odnosov in se zato oblikuje »med različnimi perspektivami, različnimi zgodovinami, različnimi subjektivitetami«²⁸ (Kramer, 2002, 26).

Različne perspektive v okvirih spremenljivih zgodovinskih pogojev poudarjajo pomen procesualnosti v razumevanju in razlaganju recepcije kot glasbene kategorije in kategorije glasbenega zgodovinopisja. Tovrstni vidik razširja zorni kot na širšo recepcijsko mrežo, ki definira glasbo kot menjajoč se proces spremenljivih strategij prek meja ozko definirane objektnosti, pojmovane znotraj tradicionalne muzikologije. Znotraj tega fenomenološko iskanje stika med objektom recepcije in njenim nosilcem razpira pogled skozi hermenevtsko okno, v katerem lahko uzremo glasbo kot kompleksen sistem med seboj spremenljivih kategorij, referenčnih odnosov in prepletenih razmerij.

Hermenevtika kot teorija interpretacije in načina razumevanja namreč izhaja iz spoznanja, da je temeljni problem vseh jezikovnih komunikacij – med katere lahko prištevamo tudi glasbo z njenim specifičnim jezikom –, da je tisto, kar naj bi razumeli oziroma označevali, sprva tuje, oddaljeno in se mu moremo približati šele prek akta razumevanja. Slednji naj bi nam pomagal premostiti *hermenevtsko diferenco* (*hermenevtsche Differenz*), ki nas po Gadamerju (1972, 279) opozarja na nujnost akta interpretiranja pri recepciji dela. Ne le, da je jezik glasbe (semantično) nedoločljiv in neopisljiv (*ineffable*), temveč to v veliki meri velja celo za naše lastno doživljanje glasbe, pri katerem, kot pravi Nicholas Cook (1990, 135), »vedno obstaja neskladje med izkušnjo glasbe ter načinom, kako jo doživljamo ali mislimo o njej«.²⁹

Specifičen primer predstavljajo skladatelji, ki se pogosto v svojih poetoloških zapisih izrazito oddaljujejo od tistega, kar lahko najdemo nato v njihovih partiturah. Neskladje je lahko deloma razložiti z nekim izgrajevanjem lastne načelne estetske pozicije, ki ji pogosto zaradi različnih razlogov, zaradi nekega notranjega muzikalnega občutka, lahko tudi zaradi pomanjkanja poguma, oportunističnega uklanjanja okolici, celo neznanja ipd., ni mogoče vedno ustvarjalno slediti. Lahko pa ga ne nazadnje razlagamo tudi z omenjenim Cookovim neskladjem med doživljanjem in izkušanjem glasbe.

27 »Proposing a meaning is the initiating gesture of an interpretation, not its result. The meaning proposed is actualized only by being dispersed through the discursive, figurative, expressive, and pragmatic activity of interpretation itself.«

28 »Between different perspectives, different histories, different subjectivities«.

29 »[T]here is always a disparity between the experience of music and the way in which we imagine or think about it.«

Iz tega sledi, da je vsaka interpretacija nepopolna in pogojena s takšnimi ali drugačnimi referenčnimi kontekstualizacijami, ki tvorijo vedno nova in vedno drugačna »pomenska področja« (*Sinnbezirke*), kot je to formuliral C. Dahlhaus (1971). Razumljivo je seveda, da spremenjeni estetski, idejni ali ideološki konteksti vnesejo tudi ključne spremembe v recepciji umetnosti in glasbe. Brez dvoma tako ne moremo govoriti o recepcijski ali interpretacijski zgodovini, ne da bi imeli pred očmi (tudi) takšnih idejnih valovanj.

Tovrstna »pomenska področja« se razpirajo v različne historične interpretacije, ki opozarjajo na pomen *historične diference* (*historische Differenz*) za konkretno percipiranje glasbe. Pogosto, a ne vedno je del zavestnega recepcijskega procesa, denimo takrat, ko si poslušalci prek razlage v koncertnem listu ozavestijo zgodovinske pogoje nastanka nekega dela, ti pa nato postanejo sestavni del estetske izkušnje ob njegovi konkretni izvedbi ter celo temelj estetskega užitka, kot se ponuja neposredno pri čutni zaznavi. *Historično diferenco* dopolnjuje *poetološka diferenca* (*poetologische Differenz*), ki estetski užitek povezuje z razumevanjem specifičnosti glasbenega jezika.

Glasba torej ni, kot radi populistično izrekamo, univerzalni jezik, ampak kompleksen sistem kodov – opredeljen zgodovinsko, kulturno, označen s specifično avtorsko poetiko, filozofskim sistemom, ideološkimi opredelitvami ipd. Poleg tega tudi ni zgolj le objekt (Kantove) brezinteresne utopitve oziroma morda še manj le neposredne čutne zaznave, Helmholtzeve *sinnliche Empfindung*. Lažje bi jo opredelili – če se vrnemo k fenomenološkim izhodiščem – kot del interakcije med zvočnim fenomenom in njegovim recipientom: zares ga lahko *razumemo* in *uživamo* v njem le prek procesa recepcije in interpretacije (seveda tudi v obratnem vrstnem redu, če z interpretacijo mislimo tudi na akt izvedbe, uresničenja notnega zapisa).

Razumljivo potemtakem poslušalčevo enkratno subjektivno doživetje bistveno zaznamuje njegovo recepcijo glasbe ter njen estetski značaj in vrednost. Jasno je, da poslušalčevo trenutno počutje – utrujenost, pobitost, radost ali veselje ipd. – močno opredeljuje konkretno poslušalsko izkušnjo. Podobno velja lahko celo za pomen, ki ga ima na poslušalca videz interpreta – denimo lepa solistka, ekspresivni dirigentovi gibi ali videz kontemplativne utopitve pri nekem solistu – pa seveda tudi njegova osebna zgodba oziroma usoda, ki jo sugerirajo poslušalcu.

Številni konkretni primeri iz zgodovine recepcije in interpretacije glasbe v preteklosti potrjujejo, kar R. A. Sharpe (2000, 23) zgoščeno povzame, »da je naša izkušnja glasbe vseskozi prepojena z idejami o glasbi, idejami, ki se spreminjajo od

nespornih do visoko ideoloških.«³⁰ Ker torej ni, kot smo že poudarili, »čiste, brez-konceptne glasbe« (*a pure, concept-free experience of music*; Sharpe, 2000, 25) oziroma je ta preprosto iluzija, moramo – ko govorimo o recepcijski zgodovini – torej govoriti o zgodovini idej, ki določajo glasbo, njeno razumevanje, interpretiranje in ne nazadnje užitek v njej. Spoznanje, da je glasba vpeta v sistem konotacij, sistem referenc, za posledico terja idejno zgodovino, še bolje: estetsko zgodovino, zgodovino estetskih konceptov in njihovih referenčnih okvirov. Pri tem pa vendar ne smemo odmisлити tudi ostalih pogojev, ki glasbo določajo, vse od akustičnih in fizioloških predpogojev do glasbenoteoretskega sistema.

Študije percepcije glasbe, ki z na videz znanstveno nezmotljivostjo in zanesljivostjo razkrivajo vzvode glasbenega učinkovanja, opozarjajo na pomen doživljanja in vrednotenja glasbe, ki se zgodi ob njenem neposrednem zaznavanju. Glasbeni zapis sam – ne glede na to, da pravzaprav definira glasbeno delo in prek tega v okviru novoveške zahodne kulture tudi glasbo kot tako – je potemtakem zgolj mrtva črka na papirju, dokler ne doživi ozvočitve, dokler ne zazveni kot zvoneča glasba. Po mnenju fenomenologov glasbe ne oživlja zares analitično razbiranje glasbenega sporočila, ujetega v tkanje strukture, kot tudi ne hermenevtikovo razumevanje njenega historičnega konteksta, pa celo niti ne glasbenikova zvočna poustvaritev sama na sebi, ampak šele slušna izkušnja in doživetje glasbene izvedbe (Ingarden, 1980). Oživljajoči duh glasbe, kot meni v eseju s pomenljivim naslovom *The Letter and the Spirit* Ralph Vaughan Williams (1920), se prikaže šele z ustrezno interpretacijo ob zvoneči uresničitvi v času pri poslušalčevi recepciji. Do njega se dokopljemo »le skozi ušesa« (*through the ear only*).

Vaughan Williams celo meni, da je glasba le napol dokončana, ko je napisana. Pravzaprav »sploh ne obstaja«, dokler je ne oživi glasbena izvedba (Vaughan Williams, 1920, 89).³¹ Ključno za njegovo sklepanje je uveljavljanje koncepta glasbenega duha, ki ga povezuje z »užitkom« (*pleasure*). Pri tem izhaja iz primerjave z drugimi umetnostmi, zlasti s slikarstvom in poezijo. Tiho branje glasbe brez poslušanja primerja s prebiranjem vodiča po gorah, pri katerem se sicer bralec lahko delno vživi v planinski razgled in si pričara okus planinskega mleka, vendar ta izkušnja nikakor ni primerljiva s tisto, ki smo je deležni, ko se sami odpravimo v gore:

Tako je pri glasbi; užitek in dobiček pri tihem branju partiture sta v najboljšem primeru čisto intelektualna, v najslabšem primeru pa nič več kot le

30 »[O]ur experience of music is through and through imbued with ideas about the music, ideas which vary from the uncontroversial to the highly ideological.«

31 »But a musical composition when invented is only half finished, and until actual sound is produced that composition *does not exist*.«

zadovoljstvo ob uspešno opravljeni zahtevni nalogi. To ni užitek ob glasbi. Tega lahko dosežemo le skozi ušesa³² (Vaughan Williams, 1920, 90).

Čutni užitek, ki se napaja pri neposrednosti in popolnosti čutnega doživetja, nas tako vrne znova k A. G. Baumgartnu. Paralelno s filozofijo kot racionalnim spoznanjem Resničnega Baumgarten utemeljuje estetiko kot čutno zaznavo Lepega. Šele prek čutnega zaznavanja, Vaughan Williams bi rekel »le skozi ušesa«, je mogoče priti do občutenja (oziroma spoznanja) lepega.

In čeprav se zdi na prvi pogled, da se na tem utemeljuje estetsko spoznanje, je vendarle zaradi svoje navidezne (in problematične, kot smo videli) neposrednosti v bistvu ta pogled močno oddaljen od osrednjega cilja estetike glasbe, ki si prizadeva za »globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe«, kot je zapisal E. T. A. Hoffmann (1963, 37).

Kljub vsem prizadevanjem za poenostavitev zapletene formule torej le ni mogoče sprejeti poenostavljene teze o »duhu«, ki bi se v vsej svoji popolnosti, zgovornosti in prepričljivosti razkrival v neposrednosti čutnega doživetja ob neobremenjeni recepciji glasbene izvedbe.

3.3 Duh, ujet v skladateljevem geniju?

Skrajno stališče, pa četudi odraža predvsem specifično estetsko pozicijo določene trenutka, predstavlja mnenje, da v kompoziciji pravzaprav ni mogoče postavljati pravil. Samoumevno pogosto se pojavlja v zapisih, iz katerih veje modernistična skepsa do postavljanja meja svobodni ustvarjalnosti. Vendarle pa je prisotno v premisleku o glasbi tudi že prej. Značilna je tako misel enega osrednjih britanskih skladateljev druge polovice 19. stoletja, Charlesa Villiersa Stanforda, ki meni, da komponiranje ni neka eksaktna znanost, zato zanjo ne more veljati nobeno drugo pravilo kot lepota. Kompozicijske razprave torej ne morejo vsebovati nič drugega kot le nasvete, povezane z okusom in občutkom za razmerja. Še v primeru tehničnih pomanjkljivosti »jih je treba popolnoma ločiti od vprašanj okusa« (Stanford, 1911, 2; Riley, 2016, 26). Stanford tako zanj značilno ne odklanja niti paralelnih kvint, slovitega strašila študentov kompozicije:

Skladatelj, ki zna pisati vzporedne kvinte, jih lahko napiše, če je prepričan o njihovi ustreznosti, in lahko poslušalca prepriča o njihovi lepoti, ne da bi ga omejevala stara formula ali prekršek zoper pravilo; v

32 »So it is with music; the pleasure and profit of reading a score silently is at the best purely intellectual, at the worst is nothing more than the satisfaction of having accomplished a difficult task successfully. It is not the pleasure of music. This can be achieved through the ear only.«

kompoziciji sami ni drugega pravila kot lepota in drugega načela kot okus³³ (Stanford, 1911, 3).

Skladatelja naj torej v njegovem navdihu ne vodijo pravila, ampak njegov duh, njemu lasten genij. Lepota kot pravilo in okus kot načelo sta kljub svoji navidezni neoprijemljivosti in abstraktnosti ter celo vsem zanikanjem navkljub v kontekstu Stanfordove estetike vendarle imela značaj estetskega »pravila«. Zlahka ga je mogoče povezovati z normativnim okvirom obdobja, ki mu je skladatelj pripadal, na čelu z estetiko lepega 19. stoletja. Podlago in okvir mu je dajalo že razsvetljenstvo, gibanje, samo označeno kot »obdobje okusa«.

Genij, ki ga vodi okus za lepo, predstavlja eno najbolj splošno sprejetih umetnostnih instanc, nespornih avtoritet pri presoji estetske vrednosti umetnosti. Oblikuje se kot ena nosilnih razsvetljenskih kategorij, na kateri je utemeljen poizkus opredelitve racionalnega temelja umetnosti. In četudi je postavljena v ospredje razsvetljenske, s tem pa v samo osrčje novoveške epistemologije umetnostne teorije, je navkljub svoji načelni racionalističnosti vendarle izmuzljiva in nedoločena, nerazložljiva in celo iracionalna, saj prav zaradi opiranja na »genija« kot umetnikovega »duha« odkrito in nesramežljivo razkazuje svojo nadracionalno, »duhovno« bit.

V članku »Genij« iz slovite francoske Enciklopedije jo jasno opredeljuje Jean-François de Saint-Lambert, tudi sicer eden najbolj vidnih razsvetljenskih avtorjev. V svoji definiciji je jasen in zgoščen: »Združimo širino duha, silo domišljije in dejavnost duše, pa dobimo *genija*« (D'Alembert in Diderot, 2019, 80). Duh, domišljija in duša vsekakor niso kategorije, ki bi jih pripisovali racionalnemu razsvetljenstvu. Zapis se v opisu genialnosti povsem ujema s Stanfordovimi idejami, zapisanimi skoraj poldrugo stoletje pozneje, v obdobju romantične zazrtosti v sublimno lepo. Vendarle je tudi pri tem Saint-Lambert morda le še bolj radikalen in splošen; namesto o pravilu vzporednih kvint govori o slovnici v občem pomenu, Stanfordovo »lepoto« pa v Enciklopediji najavljajo nedoločeni pridevniki, kot so *sublimno*, *presunljivo*, *veliko*:

Pravila in zakoni okusa bi *genija* ovirali, zato jih krši, saj hoče poleteti k sublimnemu, presunljivemu in velikemu. *Genijev* okus sta ljubezen do večnega lepega, ki je značilno za naravo, strastna gnanost, da bi umeril svoje slike po nekakšnem vzoru, ki si ga je ustvaril in po katerem uravnava ideje in občutja lepega. Potrebo po izražanju strasti, ki kipijo v njem, nenehoma brzdata slovnica in narava: jezik, v katerem piše, mu ne pusti

33 »A man who knows he is writing consecutive fifths can write them if he is convinced of their appropriateness, and can convince the hearer of their beauty, without being pulled up by the old formula of infringement of rule; for in composition per se, there is no rule save that of beauty, and no standard save that of taste.«

izraziti podobe, ki bi bila v kakem drugem jeziku sublimna (D'Alembert in Diderot, 2019, 82).

»Strastna gnanost« in v njem »kipeče strasti« genija oddaljujejo od »slovnice in narave«. Saint-Lambert postavlja tako jasno ločnico med genijem in okusom, ki sta pri Stanfordu združena. Poudarja namreč neukrotljivo strast genija, zavezano trenutnemu navdihu, temu pa zoperstavlja dovršeno elegantnost okusa:

Okus in *genij* sta pogosto ločeni stvari. *Genij* je čisti dar narave in rezultate doseže v trenutku. Nasprotno pa je okus plod proučevanja in časa; povezan je s poznavanjem množice ustaljenih ali predpostavljениh pravil, ustvarja lepoto, ki se drži splošno veljavnih norm. Če naj bo kaj lepo po pravilih okusa, mora biti elegantno, dovršeno in nevsiljivo umetelno: če naj izpričuje *genija*, je včasih nujno razpuščeno, na videz nepravilno, težko dostopno in neukročeno (D'Alembert in Diderot, 2019, 82).

Tudi »razpuščeno, na videz nepravilno, težko dostopno in neukročeno« so torej lahko atributi prepričljive umetnosti, ki ji genij postavlja lastna pravila. Umetnik si lahko privoščiči pisanje vzporednih kvint, če tako začuti v trenutkih ustvarjalnega navdih. V svoji genialnosti ni zavezan splošno veljavnim normam, tudi če so formulirane kot plod dolgotrajnega proučevanja, s katerim okus zagotavlja elegantnost in dovršenost umetnosti. Pri komponiranju se skladatelj celo ne udinja niti navideznim izvedbenim preprekam, ko mu »duh spregovori«, kot pravi Beethoven. Kompozicijska pravila postavlja skladateljeva domišljija, »duh« njegovega genija, ujet v navdihu ustvarjalnega trenutka. Včasih je ta trenutek sicer lahko posledica dolgotrajnega premisleka in skrbnega načrtovanja, a mu precej raje in mnogo pogosteje dajemo videz nenadzorovane hipnosti, celo nezavednega utrinka v iskanju in zasledovanju duha umetnosti.

Umetnikov genij, upodobljen na vrhu pročelja Opere SNG Ljubljana, ima v roki baklo in je oblikovan kot Prometej. Umetnik je v tej podobi predstavljen kot prometejevski nosilec luči, ki s svojo umetnostjo razsvetljuje človeštvo ter mu kaže pot iz teme. Ampak če Prometej nakazuje potrebo človeka po izhodu iz mraka nevednosti in zaslepljene temine v svetlobo znanja, védenja in spoznanja, je na drugi strani genij umetnika simbol visoke umetnosti, ki človeka dvigne iz močvirja povprečnosti in bede vsakdanjih banalnosti v višave dvignjene kulture, v kateri se razodeva čista lepota. Ukvarjanje z glasbo tako ni le stvar nedolžne, brezskrbne in nepremišljene zabave, ampak resnega ukvarjanja, zavzetega spoznavanja in odkrivanja.



Slika 8: Kip Genija v družbi personificiranih Drame in Opere na pročelju Opere SNG Ljubljana

Nad odrom prve dvorane leipziškega Gewandhausu iz leta 1781 je bilo zapisano geslo, vzeto iz pisem, ki jih je rimski filozof Lucij Enej Seneka pisal Lucilu (*Epistulae morales ad Lucilium*). Geslo je bilo zapisano tudi na pročelju nad vhomom v drugo stavbo Gewandhaus, danes pa krasi orgelski prospekt, postavljen v veliko, sedaj že tretjo dvorano. V 23. pismu Seneka zapiše besede, ki so se ohranile v zgodovinski zavesti kot eden znanih latinskih rekov: »*Res severa verum gaudium*« oziroma »Pravo veselje je resna stvar«. Resničnega veselja torej ne zagotavljajo površinski užitki, ampak resno prizadevanje, iskanje in poglobljanje. Do pravega veselja, do resnične umetnosti, do visoke glasbe ne moremo drugače kot s trudom in zavzetim delom. Leipziški orkester tudi danes na svoji spletni strani obljublja to svojo temeljno naravnost: »Naš glavni cilj je najvišja kakovost, negovanje naše tradicije in zavezanost novemu. Za to se zavzemamo z vso verodostojnostjo, resnostjo in dolgoročnostjo.«³⁴

34 »Unser aller Anspruch ist höchste Qualität, die Pflege unserer Tradition und die Verpflichtung zu Neuem. Dies leben wir glaubwürdig, ernsthaft und nachhaltig.« Cit. po: <https://www.gewandhausorchester.de/en/gewandhaus/mission-statement/>.

Naloga glasbenikov je torej izvajanje »resne« glasbe, glasbe s plemenitim in vzvišenim namenom. V tem smislu se je oblikovala tudi distinkcija, ki v nemščini, po njej pa tudi v slovenščini loči t. i. »resno glasbo« od »zabavne« (*E-Musik* od *U-Musik* oziroma *ernste Musik* od *Unterhaltungsmusik*). »Resnost« v tem kontekstu seveda nima pomena resnobe kot nasprotja neki prešernosti, ampak meri na raven vzvišenega poslanstva umetnosti, do katere se je mogoče vzpeti le s premišljenim, verodostojnim in vztrajnim prizadevanjem. Na vrhu dvorane zapisani moto to vzvišenost še simbolno podkrepi, podobno kot visoko nad pročelje opere postavljeni kip umetnikovega genija, ki razsvetljuje in dviguje v temino nižav pogreznjeno človeštvo.

Prometejevski lik se je v uresničevanju vzvišenega umetnikovega poslanstva približeval nietzschejanski podobi nadčloveka. Ta se je kazal v nedoumljivi sposobnosti umetnika, da seže do globokega uvida v bistvo umetnosti in sveta, dvignjena celo nad gola pravila elegantnega, dovršenega in umetnega okusa. Pravzaprav presega ne le vsako naučenost, ampak se s svojo vzvišenostjo dviguje daleč nad meje sploh vsakega racionalnega spoznanja.

Avreolo globlje sporočilnosti je umetnosti podeljeval bleščeči, zato tudi zaslepljujoči videz enkratnosti, nedostopnosti, nerazumljivosti in neulovljivosti v trenutku njene ga ustvarjalnega navdiha. Neracionalen pristop, oddaljen od naučenosti in filistrske samozadostne zazrtosti v učbeniška pravila, je tako po svoje sam legitimiral vzvišenost ustvarjalne inspiracije. V njej je bil vsak racionalni postopek, vsak razumarski pristop deležen nezaupanja in dvoma. V določenih primerih so ga ustvarjalci celo prikrivali, da bi s tem ne omadeževali videza umetnostne, torej nadracionalne biti njihovega dela. Kot da bi premišljenost kompozicijskega postopka ogrožala estetsko prepričljivost glasbenega dela. Celó v trenutkih, ko bi jo lahko vsaj zaslutili iz kompleksne glasbene strukture, spletene motivične mreže širših glasbenih odnosov, ali celo spretnega obvladovanja obrtnih pravil, se skladatelj pogosto prikazuje kot homerski bard, slep za okolico, popolnoma potopljen v metafizične dalje božanskega navdiha. Obrtni nauki postajajo vse bolj »prazne vaje v mrtvem jeziku, [...] študije, ki sicer posredujejo pojem urejene glasbene gramatike, a ne segajo do pravega komponiranja« (Dahlhaus, 1967, 26).³⁵ Umetnik se jim odreka, da bi se mogel poglobiti v esenco umetniške biti.

Znan je zapis o Beethovnu, ki ga je objavil Wagner ob 100. obletnici skladateljevega rojstva leta 1870. Ko se izzivalno retorično sprašuje, ali si ni nemogoče predstavljati glasbenika brez sluha, podobno kot slepega slikarja, odgovarja pritrdilno, saj da je »gluhi

35 »[...] und die Handwerkslehren und Rezeptbücher der Musica practica sinken [...] immer mehr zu bloßen Übungen un einer toten Sprache ab, zu Studien, die zwar einen Begriff von regulierter musikalischer Grammatik vermitteln, an das eigentliche Komponieren aber nicht heranreichen.«

glasbenik, ki ga ne moti vrvež življenja, slišal samo harmonije svoje duše in govoril iz njene globine svetu, ki mu – ni imel ničesar več povedati«³⁶ (Nancy, 2008, 121).

Iz tega umevanja umetnosti zraste lik navdahnjenega Schuberta, odmaknjenega od posvetnih nižav, ali pa Berlioz, surovega in grobega v primerjavi z uglasjeno in urejeno okolico, zato pa toliko bolj prepričljivega v iskanju svoje lastne resnice, potopljene v globino njegovega ustvarjalnega čuta. »*Artifex*, ki je bil nekoč obrtnik, se povzdigne do 'tonskega pesnika', komponista«³⁷ (Dahlhaus, 1967, 26).

Oba lika predstavljata tudi dve paradigmi umetnikovega ustvarjanja, ki bi ju lahko ponazorili tudi s kakšnimi drugimi pari, denimo Mozarta in Beethovna ali pa Dvořáka in Musorgskega. Na eni strani stoji torej simbol umetnika, zamaknjenega v iskanje umetnostne resnice, ki se mu razodeva kot iskalcu, stezosledcu na poti odkrivanja sledov božanske Muze, ki po svoji volji in po lastnem premisleku odstira minljivemu človeštvu svetove večno lepega. Na drugi strani pa je model ustvarjalca, ki umetnostno lepoto kleše iz lastne notranjosti, v boju s svojimi demoni, v izganjanju strahov, trganju spon, v soočanju s človeško minljivostjo in krhkostjo, v sublimnem odstiranju lastnih strasti, pa hkrati splošne človeške bede in veličine. V obeh primerih je umetnik genij, ki kot Prometej z resnico in lepoto navdihuje človeštvo.

3.4 Duh lepih umetnosti?

»Harmonije duše«, o katerih govori Wagner, ko piše o Beethovnu, je potemtakem mogoče zaznati v ustvarjalnem procesu, v katerem umetnikov genij spregovori. Umetnosti so si verjetno v trenutku ustvarjalnega porojevanja tudi najbližje. Čaroben je zapis o nastajanju literarnega dela, kot ga predstavi Jure Jakob v svoji zbirki *Hiše in drugi prosti spisi* (2015). Pesnik primerja ustvarjalni proces z lovljenjem, pri katerem moraš dobro opazovati, a vendar se moraš hkrati tudi prepustiti in čuditi. In potem se v pesem vseli duh, če je le dovolj dobro zgrajena, če ustreza torej osnovnim pogojem obrtno ustrezne in dobre kompozicije. Pesem, enako pa pravzaprav tudi skladba, pa ne nazadnje morda celo tudi muzikološko delo (Bergamo, 1998) se po Jakobu »predvsem zgodi«. Odlomek je v svojem poetičnem prikazu tudi literarno bogat, zato si ga velja ogledati v celoti:

Predstavljam si, da mora biti tudi lovec najprej dober opazovalec, če hoče kaj uloviti. Toda ne predstavljam si trenutka boja in zmage, ne da bi še isti

36 »A musician without hearing! Is a blind painter to be imagined? But we have heard of a blind *Seer*. Like Tiresias, from whom the phenomenal world was withdrawn, and who, in its stead, discovered the basis of all phenomenality, the deaf Musician, undisturbed by the bustle of life, now heard only the harmonies of his soul, and spoke from its depths to that world which to him – had nothing more to say.«

37 »Der *Artifex*, der ein Handwerker gewesen war, erhebt sich zum 'Tondichter'.«

hip začutil, kako je ta trenutek nekaj poeziji najbolj nasprotnega. V moji predstavi pride duh stvari ali živega bitja v pesem sam, pogosto takrat, ko se ga najmanj nadejaš, in tako po svoje, da te srečanje razoroži. Obide tvoje napore in naprezanja in se jim nasmehne v brk, tako da počaka in se pokaže nekje drugje, ne pa tam, kjer si nastavljal svoje pasti. Pisanje pesmi je delo, je izdelovanje. Veščina, ki se je moraš priučiti, spretnost, v kateri se je treba izuriti, šele potem lahko nastane kaj dobrega. Treba se je učiti pisati in se pustiti podučiti o tistem, kar so napisali drugi, treba je čim več brati. A moja izkušnja je, da se pesem konec koncev vendar predvsem zgodi. Pride, ker sem ji dovolj dolgo pripravljaval prostor. Pride, ker sem dovolj dolgo čakal in oprezal za njo. Pride, ker sem v svoji nevidni hiši odprl okna dovolj na široko. In ko naposled pride, vidim, da se naseli v nečem, kar je tudi samo podobno prostoru, do katerega sem nekoč v otroštvu z vsemi štirimi prilezel po deblu drevesa. Pesem je sama prebivališče, nekakšna hiša z okni in vrati. Ko pesnik piše, gradi prebivališče tistemu, o čemer piše. In duh tistega, o čemer govori, v hišo ni bil ujet, ampak je, ko jo je pesnik sezidal do te mere, da zmore sama stati, sam vstopil. Je ptičja hišica, ki je nisi postavil zato, da bi si nagraabil čim več ptic, ampak da opazuješ ptičje življenje in ga pokažeš tudi drugim, svojim bralcem. Ni kletka, v katero si ujel žival. Živi duh je neviden. Ko se ti zdi, da si ga ujel, spoznaš, da imaš pred sabo nekaj mrtvega (Jakob, 2015).

Ujeta mrtva črka, ki je nasprotje živemu neulovljivemu duhu v umetnosti, ima svojo paralelo v zgodnjekrščanski distinkciji med »črko« judovske postave in živim »duhom« krščanstva. Črka se ustavlja v zunanjem izrazu, resnica (oziroma lepota) pa se skriva v notranjem duhu, kot pravi Maksim Spoznavalec (1977, 112): »Črko postave je treba razumeti v duhu, sicer ostanemo zaprti v zunanji izraz besede in ne prideemo do resnice.« Njegovo misel bi lahko prenesli na razmerje med večino pesnjenja in »živim duhom« pesništva, v glasbi pa na odnos med mrtvo črko notnega teksta in oživljenim duhom konkretne izvedbe. Slednjega ne prikliče v življenje postavitev primerne prebivališča »z okni in vrati«, zgrajenimi s priučeni veščinami in izurjeno spretnostjo. Prav tako ni kletka, v kateri bi bil duh ujet – ko se ti zdi, da si ga ujel, spoznaš, da je pravzaprav mrtev. Najti ga je mogoče le v nevidni hiši odprtih oken in vrat, do katere lahko dostopaš prek opazovanja. Gre za značilnosti čiste estetske kontemplacije, ki jo lahko primerjamo z religiozno kontemplacijo, o kateri govori tudi Maksim Spoznavalec.

»Umetniško delo«, katerega estetska bit se razkriva le znotraj estetske kontemplacije in je smiselno predvsem znotraj avtonomne umetnosti, se potrjuje predvsem prek

svoje »poetske ideje«. Ta je delno razkrita v konkretni skladateljevi intenci, notnem zapisu, ustvarjalčevi izvedbi, poslušalčevi recepciji ali ne nazadnje muzikologovi razlagi, a vendar hkrati bivajoča onstran vseh izvedb in analiz. Njen ontološki status je tako primerljiv Božjemu, zato je tudi »estetska kontemplacija« neposreden posnetek »religiozne kontemplacije«.

Stoletja je notna slika, poleg tega, da je omogočala temelj za primerno »ozvočenje« glasbe, hkrati pomenila tudi neposredno odslikavo simbolno zajetega zunanjega referenčnega sistema, ki ji je podeljeval smisel in pomen. Tako je denimo pri Bachu ali številnih drugih skladateljih v prikritih kaligrafskih simbolih ali kompleksnih tonskih odnosih simbolizirala neko višjo duhovno resničnost, ki se ji je priklanjal skladatelj. Ali pa je, kot pri renesančnih mojstrih, zrcalila podobo urejevanega sveta. Lahko pa je notni zapis tudi čisto preprosto pomenil začetni vzgib za privlačen izvedbeni dogodek, v katerem je skladatelj vnaprej predvidel prostor za spontan improviziran prispevek, kot npr. pri Rossiniju. Urejenost sveta, izkazana v premišljenih proporcijah glasbene strukture, v kaligrafsko sporočilo odeto pričevanje o pomenu skrito navzočega, pa tudi ne nazadnje privlačnost sproščeno zabavnega, pomenijo možne izraze glasbenega ujemanja z zunajglasbenimi konteksti, dosegljivimi (tudi) prek notnega zapisa.

Ko se je glasba vključila v svet lepih umetnosti, se je skupaj z drugimi umetnostmi odpovedala tudi tovrstni zunanji referencialnosti in se namesto tega zatekla k vsaj navidezni samoreferencialnosti. Postavila se je v funkcijo same sebe prek estetskega sistema, ki jo je postavljala, oblikoval in opravičeval, medtem ko ga je obratno tudi sama utemeljevala. Sama je torej določala svoj pomen in smisel, določala svojo (estetsko) bit in se v njej kot bivajoče gradila.

S tem se je utrjevala tudi temeljna razlika v referencialnosti »črke« različnih sistemov. Medtem ko je glasba, vključena v sistem »svobodnih znanosti« oziroma vpeta v pogoje zunanje referencialnosti in funkcijske pogojenosti, svoj pomen dobivala od zunaj – denimo iz besedila, liturgične priložnosti ali dvornega dogodka –, je postal po estetskem obratu od srede 18. stoletja naprej nosilec pomena sam notni tekst. Zaprti sistem se je začel sklicevati le na sebe samega in se počasi oblikoval v nekakšen samoregulirajoči sklenjen krog. Najvišji in najbolj značilen izraz je dobil v Hanslickovi trditvi: »Vsebina in predmet glasbe so zgolj in samo zveneče forme v gibanju«³⁸ (Hanslick, 1854, 75). V tonih premikajoče se forme, ki nimajo zunaj sebe nobene referenčne točke, so v utopični predstavi o superiornosti hermetično zaprtega samoreferenčnega sistema utemeljevale ideologijo t. i. absolutne glasbe.

38 »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.«

Izšla je iz prepričanja o umetniški veličini in estetski prepričljivosti glasbe, ki se dviguje nad vsako suženjsko služabništvo, ki se kaže v tem, da glasba prejema svojo vsebino, s tem pa posledično tudi svoj smisel in pomen zunaj sebe. V slovenščini je Stanko Vurnik uporabil za izraz »absolutna« glasba termin »čista« glasba kot nasprotje »pomenski« (torej »programski«) glasbi, s čimer je poudaril značaj glasbe, ki se kot »čista« dviguje nad vso omadeževanost z zunajglasbenimi določili in pomeni (Vurnik, 1929). Vurnikov prijatelj Vilko Ukmar, ki je Hanslickovo sintagmo prevedel kot »doneče gibajoča se oblika« (Ukmar, 2007, 41), je v nadaljevanju sredi 20. stoletja že z nekoliko distance in nekaj skepse glasbo skušal raje omejiti v nasprotje »utilitarizem – larpurlartizem«, ki je v obeh primerih glasbi ponujalo nekoliko dvomljivo izbiro.

Na drugi strani pa so zagovorniki programske (oz. »pomenske«) glasbe izhajali iz prepričanja, da se glasba kot eden od enakovrednih izrazov vključuje v širši sistem umetnosti, v kateri se po Heglu uteleša idejni svet oziroma čista volja, kot meni Schopenhauer. Materialni substrat umetnosti pri tem ni tako pomemben kot duh, ki prek nje prihaja v ospredje. Schumann ga označuje preprosto kot »estetika« v svoji sloviti formuli: »Estetika ene je estetika drugih umetnosti, samo material je različen«³⁹ (Schumann, 1914, 26).

Razkol med obema stališčema je med pripadniki absolutne in programske glasbe sprožil enega najbolj zavzetih in srditih bojev v obrambi estetskih glasbenih pozicij. Obema stališčema pa je bilo kljub navideznemu nepremostljivemu estetskemu prepadu med njima skupno prepričanje o skrivnostnem pomenu glasbe. Stališče je razumljivo v okvirih širše umetnostne teorije, ki je v soglasju z omenjeno Schumannovo maksimo izhajala iz prepričanja o skritem »duhu« oziroma »estetiki«, ki se skriva v umetnosti in ki hkrati umetnost sploh definira kot umetnost. Umberto Eco to imenuje tudi »religija lepote« (Eco in de Michele, 2006, 329). Značilno religioznega značaja je bilo tako stališče, ki so ga glasbeniki prevzeli od širše umetnostne teorije in ga nato branili tako zagovorniki absolutne kot programske glasbe, da je skriti pomen umetnosti oziroma glasbe sicer mogoče zaznati, a je hkrati v celoti oddaljen, nedostopen in tako večplasten, da ga ni mogoče nikoli do konca spoznati.

Razumljiva posledica je bila, da je glasba skupaj z ostalimi umetnostmi razvijala svoj vrsten »religijski« sistem v okviru t. i. »umetnostne religije« (*Kunstreligion*; Loos, 2020). Oblikovala je tako cel sistem odnosov z lastnimi božanstvi in svečeniki, ki jih predstavljajo najvidnejša skladateljska imena in čislani virtuozni. Temu se pridružujejo posebni »liturgični« prostori, ki spominjajo na rimske templje ali pa krščanske cerkve,

39 »Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden.«

z monumentalno zunanostjo, z okrašeno notranostjo, v kateri izstopa posvečeni privzdignjeni »prezbiterij«, s freskami, na katerih so upodobljeni glavni »svetniški« liki ter motivi iz osrednje mitološke zakladnice, pa seveda skrbno premišljena liturgija, kritično negovana hagiografija, filozofija, mitologija itn. In seveda nedotakljivo kanonizirani izbor svetih »spisov« v obliki partitur, pozneje pa tudi posnetkov legendarnih izvedb klasičnih del železnega repertoarja.

Temeljna predpostavka, da glasba vsebuje pomen, ki je sicer deloma razberljiv iz notnega zapisa, nikakor pa ga z njim ne moremo identificirati, prinaša povsem nov pogled tako na pomen glasbenega zapisa kot njegove zveneče izvedbe. Medtem ko je pomen glasbe, če ga opredeljujemo s pomočjo nekega zunanjega referenčnega sistema – denimo v kontekstu religiozne poglobitve, liturgične obogatitve, plesnega družabnega dogodka, političnega srečanja ali preproste sprostitev –, predložal tako njeno strukturno podobo kot recepcijski značaj, je od uveljavitve estetike lepih umetnosti sredi 18. stoletja naprej njena samoreferencialnost postopoma, a vedno jasneje in vedno močnejše zamajala stari kategorialni sistem.

Umetniška glasba se je od ostalih glasbenih praks, ki jih je primarno opredeljevala njihova »zunajglasbena« funkcija, ločila prav prek svoje samoreferencialnosti. Njeno umetniškost, torej njeno bit in njen značaj opredeljuje v osnovi njena estetska funkcija (Mukařovský, 1987). Svoj smisel in pomen si torej umetnost v okviru širšega estetskega normativnega sistema avtonomne umetnosti opredeljuje sama. Umetnost je umetnost zaradi umetnosti.

Zamisel lepih umetnosti Charlesa Batteuxa (1746) je torej sredi 18. stoletja glasbo samoumevno povezala z ostalimi umetnostmi, po definiranju estetike kot nove filozofske discipline z A. G. Baumgartnom (1750) pa je presojo njene vrednosti neposredno povezala s čutno zaznavo. Prek nje se v kontempliranju lepote umetniškega objekta razgrinja svet umetniško vrednega. Za njegovo spoznanje potrebujemo čisto in neokrnjeno estetsko zaznavo, na koncertu tišino in zbranost z zastrto svetlobo, ki nas osredotoča na bistveno, na sam glasbeni dogodek, v katerem se razodeva estetska bit glasbenega dela oziroma koncerta kot umetniškega objekta. Edino pot k spoznanju estetske vrednega razgrinja estetska kontemplacija, samopozaba, utopitev v enkratnost in edinstvenost umetniškega dogodka oziroma dela.

Estetska kontemplacija omogoča vpogled v poetični »drugi« svet, v onstranstvo glasbene resničnosti, v »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«, kot je to vneseno imenoval E. T. A. Hoffmann (1963, 37). Prek kontempliranja glasbe kot umetnosti zvokov se na čutno zaznaven, delno razumljiv, a vendar hkrati nikoli zares dokončno spoznaven način odpira svet estetskih idej. V svojevrstnem paradoksu, ki pa ne vzbuja

pomislekov in dvomov, se torej v okviru čutno zaznavnega razgrinja čutom nedostopno kraljestvo neskončnega!

Kontemplacija absolutnega kot podobe neskončnega je najbolj čista in neposredna v okviru avtonomne, v sebi sklenjene umetnosti, ki jo vsaka zunanja referencialnost omejuje in ji zmanjšuje veljavo. Ena najbolj samoumevnih estetskih zapovedi zato je, da mora biti glasba razvezana vsakega zunajglasbenega pomena, saj je le tako njena kontemplacija osredotočena na bistveno.

»Užitek« pri poslušanju glasbe pa tudi »sproščeno ležernost« ali denimo celo Platonovo »vzgojo« prek glasbe pri oblikovanju hrabrih in poštenih državljanov zamenjuje kontemplacija in razumevanje glasbe. Zaradi razširjenosti in vztrajnosti te estetike lahko poslušalce glasbe kot umetnosti (še vedno) spremlja zadrega pri poslušanju glasbe zgolj iz »užitka« ali iz potrebe po »razvedritvi«. Izpostavljena »estetska funkcija« pa glasbo kot umetnost dviguje nad vse druge glasbene izraze.

Estetsko prepričljiva je torej le tista glasba, ki je »kontemplirana vredna«, torej tista, ki tovrstno estetsko poglobitev omogoča, ki se ne udinja drugim funkcijam in ne vstopa v druge referenčne kontekste razen umetnostnega. Njen simbol postane glasbeno delo kot sklenjena zaokrožena stvaritev umetniško navdahnjenega ustvarjalca z izključno estetsko funkcijo in neulovljivo estetsko vsebino, s katero izziva interpretacijo in razumevanje, terja poglobitev in poplaha trud pri njenem preučevanju ter poslušanju. Njena vzvišenost jo postavlja med artefakte »muzejske kulture«, kot to imenuje Peter Burkholder: »Ko je enkrat koncertna dvorana postala muzej, so bila edina dela, primerna za izvedbo v njem, le *muzejske skladbe* – bodisi skladbe, ki so bile že stare in cenjene, ali pa skladbe, ki so služile natančno isti funkciji kot *glasbena dela trajne vrednosti, ki so izražale poudarjen glasbeni značaj, ki so nagrajevale študij in ki so postale priljubljene, bolj ko so bile znane*⁴⁰ (Taruskin, 2004, 682).«

Tak estetski koncept je sicer ohranjal videz lastne avtonomnosti in sklenjenosti, a se je, kot smo videli, pri tem hkrati zatekal tudi v neko metafizično realnost. Slednja se je znotraj izvotljenega simbolizma lahko v »oživljanju« materializma notnega zapisa nevarno približala praznoverju izpraznjenega »brez-dušja« ali pa je v vztrajanju v nekakšni metaigri v sebi utemeljene kompleksne strukturne permutacije pripeljala do samoukinitve. In četudi na videz osvobojena vsakega neglasbenega ali zunajglasbenega referenčnega sistema je s poglobljanjem v lastno presežnost v smislu iskanja estetske biti glasbe kot umetnosti vendarle vedno dokazovala, da se zunanji

40 »Once the concert hall became a museum, the only works appropriate to be performed there were *museum pieces* – either pieces that were already old and revered or pieces which served exactly the same function, as *musical works of lasting value which proclaimed a distinctive musical personality, which rewarded study, and which became loved as they became familiar.*«

referencialnosti (tudi v podobi take notranje presežnosti) pravzaprav nikdar ni zares v celoti odpovedala.

3.5 Sumničavost teorije do prakse in obratno

Glasbenoestetsko bit, skrito pod tančicami glasbenega pomena, razgrinjata prek interpretacije vsak po svoje teoretski premislek in glasbenopraktična izvedba kot dva zorna kota med seboj nujno dopolnjujočega se pogleda. Vsak zase in vsak na svoj način odstrinjata vpogled v skrivnosti razumevanja glasbenega strukturiranja, obstoja in sestave elementarnih glasbenih gradnikov, njihovega povezovanja, njihove vpetosti in kulturno-zgodovinske tokove in končno v razlago vzrokov za njihovo učinkovanje.

Teorija brez prakse seveda nima smisla, praksa brez teorije pa bi – če bi bila sploh zares mogoča – obstala v brezračnem vakuumu nesmisla. Sloviti renesančni mislec Giuseffo Zarlino, ki je bil hkrati kot *maestro di cappella* znamenite cerkve sv. Marka v Benetkah ves vpet v glasbeno prakso, je v svojem spisu *Istituzioni harmoniche* opozarjal, naj hodi teoretsko spoznanje v korak s praktičnim obvladovanjem glasbe:

In čeprav naj spekulacija sama na sebi ne bi potrebovala praktične uresničitve, spekulativni mislec brez pomoči umetnika ali instrumenta vendarle ne more uresničiti nobene nove stvari, ki si jo je zamislil. Zato takšna spekulacija, tudi če bi bila utemeljena, ne bi obrodila sadov, saj ne bi dosegla svojega končnega cilja, ki ga lahko uresniči z naravnim ali umetnim instrumentom. Na drugi strani tudi umetnik brez pomoči razuma svoje izvedbe ne bi nikdar izpeljal do popolnosti. In zato sta v glasbi (če si jo zamišljamo v njeni popolnosti) ti dve področji tako povezani, da se ju iz navedenih razlogov ne da ločiti (Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 139; Sukljan, 2016, 187).

Čeprav je povezanost med obema področjema jasna, pa vendar ostaja med obema pristopoma, ki se kažeta včasih na nespravljivo nasprotnih polih, pogosto tudi sumničavo nezaupanje, izraženo v medsebojnem posmehovanju in zaničevanju. Enega najbolj znanih simbolnih žrtev trka med teorijo in prakso predstavlja Don Kihot, v čigar po njem vzvišenem in plemenitem spopadu z nevarnimi velikani vidijo življenjski praktiki okoli njega zgolj le smešen boj z mlini na veter. Čeprav »mehanizmi funkcioniranja sistema« med teorijo in prakso niso »bistveno različni«, se vendarle pogosto tako teoretiki kot praktiki tega ne zavedajo, meni Marija Bergamo:

Redki so skladatelji, žal pa tudi muzikologi, ki se zavedajo, da oba sistema glasbe – ustvarjanje njene žive, poduhovljene strukture in miselno prediranje vanjo – predstavljata dve plati istega prizadevanja in da glede na specifične lastnosti sistema glasba, ki ga eni predvsem ustvarjajo, drugi

pa premišljajo, mehanizmi funkcioniranja sistema ne morejo biti bistveno različni (Bergamo, 1998, 10).

Razliko med teoretskim spoznanjem in praktičnim iznajdevanjem so poudarjali že v antiki v prizadevanju za sistematiziranje človekovega delovanja in pri tem ponujali tipizirane modele v utemeljevanju svojega razkola. Prapodobo tovrstnega teoretskega motrenja, ki nima občutka za praktične reči, predstavlja Tales iz Mileta, o katerem govori Platon. Po njem naj bi Tales čofnil v vodnjak, medtem ko je opazoval zvezde. S tem je izzval posmeh dekleta, ki je prišlo mimo in se norčevalo iz misleca, tako osredotočenega na oddaljene zvezde, da ni videl niti tistega, kar je bilo pod njegovimi nogami (Bradley, 2006). Zgodbo, ki se je tudi pozneje pojavljala v številnih različicah, Platon uporabi za to, da smeši nepraktične filozofe, ki so mogli premišljevati o najbolj abstraktnih rečeh, ostali pa so nebolgljeni pri praktičnih nalogah. Svojevrsten razmah je omenjeni antagonizem doživel s poudarjanjem razlike med praktičnim in teoretskim delovanjem oziroma med akcijo in kontemplacijo v okviru meniškega življenja. Svetopisemski prototip sta predstavljali Marta in Marija kot zastopnici na eni strani aktivnega, praktičnega prizadevanja, na drugi strani pa kontemplativne zapletenosti, ki prakso na nek način presega.

Svojevrsten paradoks je, da je zgodbo o Talesu uporabil prav Platon, saj je sicer poudarjal pomen teoretske misli pred nezanesljivostjo v praktični svet naravnane čutne zaznave. Pri tem je tudi v glasbi izpostavil pomen racionalnega premisleka, zanemarjal pa praktične vidike njegovega izpeljevanja in apliciranja.

Boetij, ki upravičeno velja za enega glavnih posrednikov platonsko-pitagorejske tradicije latinskemu svetu, se zato prav nič ne zanima za živo glasbeno ustvarjalnost svojega časa, medtem ko razvija zapletene teoretske konstrukte razumevanja in razlaganja glasbe kot celovitega sistema ujemanja in dopolnjevanja vesoljnih proporcev. Če je glasbeni sistem pravilno postavljen, je seveda njegova praktična izpeljava le stvar preproste obrti, daleč oddaljene od vzvišenega sistema umetnosti oziroma znanosti (*artes*). Kljub sicer premišljenemu spekulativnemu ukvarjanju z glasbo se je v tovrstnem pogledu izgubljal občutek za praktično glasbena vprašanja, ki so postajala z razvojem kompleksnega povezovanja tonov tja do večglasja vedno bolj zahtevna in so terjala tudi premišljeno ukrepanje. Glasbenim praktikom so bili na eni strani zapletene miselne akrobacije in zahtevni fizikalni izračuni Boetijevega tipa vse bolj nejasni, nerazumljivi in sploh odveč, obenem pa so vse zahtevnejše glasbeno-praktične naloge terjale povsem svež in nov pristop do glasbe.

Na pragu teh spoznanj se je pojavil Gvido iz Arezza. Sam je bil trdno vpet v boetijevsko teoretsko tradicijo, a se je zavedal njene omejene uporabnosti za reševanje

praktičnih vprašanj. Menil je, da naj bi Boetija v njegovem času brali le še redki teoretiki, za praktike pa je bil neuporaben in ga je odsvetoval. Hkrati pa je želel pomagati prav pri reševanju novih praktičnih problemov, iskanju rešitev za zapisovanje in pomnjenje tonov, učenje novih melodij, za razumevanje vse bolj spletenih tonskih odnosov. Morda je eden najbolj izrazitih glasbenikov v zgodovini glasbe, pri katerem se je razkol med teoretsko kontemplacijo in praktično akcijo najizraziteje izostril. Čeprav se je povsem posvetil glasbenopraktičnim vprašanjem, je ostajal z nogami še vendar trdno postavljen na boetijevska izhodišča vere v nujnost racionalnega premisleka, zaradi česar je ohranil celo nekaj ironične distance do nesposobnosti praktikov za teoretsko spekulacijo. Za teoretike kantorje je tako surovo zapisal, da so »med najbolj trapastimi«.

Velika razlika je med kantorjem in glasbenikom; prvi poje, drugi ve, iz česa je glasba sestavljena. Tistega, ki počne nekaj, česar ne razume, imenujemo žival. Med vsemi ljudmi našega časa so kantorji med najbolj trapastimi. Kajti v vsaki veščini so reči, ki smo se jih sami naučili, mnogo številnejše od tistih, ki smo se jih naučili od mojstra. [...] Toda četudi ti nesrečni kantorji in njihovi učenci sto let pojejo vsak dan, ne bodo nikoli sami brez mojstra zapeli ene same še tako kratke antifone – za petje zapravijo toliko časa, kot bi potrebovali, da bi se naučili vseh duhovnih in profanih knjig (Fubini, 1997, 67).

Pa vendar »trapastim« praktikom nameni svoje življenjsko delo in tako postaja v nadaljevanju upravičeno njihov glavni zagovornik, branitelj in v določenem smislu celo ideolog in simbol. Prav z njim namreč glasbena praksa dobi svojo upravičeno veljavo, medtem ko pomen nekdanj prevladujoče teoretske spekulacije, ki je določala glasbi okvir in ji postavljala sistem, blede in se umika v ozadje. Na vrhuncu srednjega veka in ne šele z novoveško renesanso se torej kot izsledek bujnega razcveta povsem novih glasbenih odnosov oblikuje stališče, ki bi ga bilo mogoče povezovati s praktično »zdravo pametjo« aristoteljanskega odnosa do glasbe. Ne računanje proporcev, ampak »pravilnost glasbenega čuta« je odlika pravega glasbenika, pravi Aristoksen (Strunk, 1998, 33).

Glasbe ne obvladuje misel, ampak neprestana vaja, združena s praktičnim občutkom, čutom oziroma »posluhom«, kot to imenujejo pozneje. Popolni glasbenik je zato po Zarlinu tisti, ki more glasbo presojati razumsko, hkrati pa se z njo tudi praktično ukvarja, s čimer »svoje védenje samo še izpopolni«:

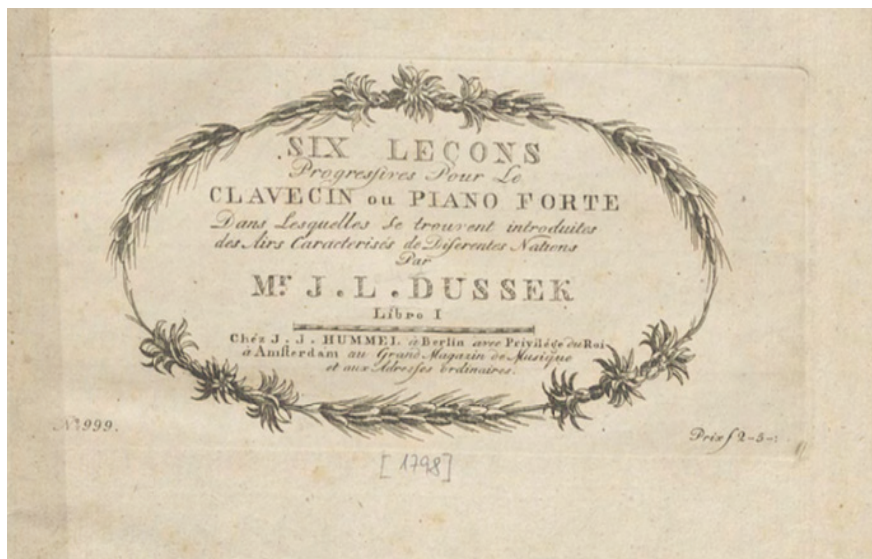
Muzik je tisti, ki je v glasbi strokovnjak (*nella musica è perito*) in je glasbo zmožen presojati ne le prek zvoka, temveč tudi razumsko. Če se bo poleg tega ukvarjal tudi s praktično glasbo, bo svoje védenje samo še izpopolnil (*farà la sua scienza più perfetta*) in lahko ga označimo za popolnega

glasbenika. Praktik (skladatelj, pevec ali instrumentalist) je na drugi strani tisti, ki si muzikove nauke z dolgotrajno vadbo usvoji in jih z glasom ali kakim umetnim instrumentom uresniči. Noben skladatelj namreč do znanja o kompoziciji ni prišel prek razuma ali védenja, temveč prek dolgotrajne vaje (*uso*). Podobno je z instrumentalisti: hitrost rok, jezika ali drugih gibanj je treba pripisati le dolgotrajni vaji, ne pa védenju (Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 57; Sukljan, 2016, 195).

Zarlinova raba izrazov teorija in praksa pa opozarja še na eno težavo. Pomen prakse namreč Zarlino zreducira na mehansko delo, kakršno predstavlja dolgotrajna vadba »hitrosti rok, jezika ali drugih gibanj«, to pa dopolnjuje z védenjem, ki glasbenika dela popolnega. Teoretska spoznanja so torej namenjena temu, da lahko »skladatelj, pevec ali instrumentalist« uspešno delujejo kot praktiki. Pravzaprav je njihovo praktično delo v veliki meri odvisno tudi od tega, kako uspejo ta spoznanja upoštevati in nadgrajevati pri svojem delu. Zarlinovo distinkcijo med teorijo in prakso velja razumeti predvsem v smislu prelamljanja z boetijevsko tradicijo glasbene teorije, navezane na koncept glasbe kot vseobsegajoče discipline, ki skupaj z aritmetiko, geometrijo in astronomijo skuša odstirati temeljne zakone delovanja sveta in mesta človeka v njem. Cilj teoretikove kontemplacije tako v boetijevski tradiciji ni čim bolj uspešno praktično delo, ampak najprej spoznavanje obćih zakonitosti božjega in človeškega. V obeh primerih pa je medsebojna spletenost teoretskega in praktičnega samoumevna. In če je zato težko zarisati mejo med čisto teoretsko spekulacijo in praktičnim glasbenim udejstvovanjem, saj eno drugega dopolnjuje v takšni meri, da je včasih težko postaviti nedvoumno mejo med obema, je enako težko oba pola jasno definirati, saj se zaradi njune stalne zgodovinske prepletenosti in neprestanega dopolnjevanja v spremenljivih pogojih muziciranja in definiranja glasbe spreminjajo tudi njune pojavne oblike in seveda njuno razumevanje.

Teorija glasbe v splošnem smislu poenostavljeno pomeni vse, kar ni glasbena praksa, torej vse, kar ni vezano neposredno na izvajanje glasbe ali celo komponiranje. Osredotoča se na racionalno obdelavo glasbenih vprašanj in konceptov ne glede na njihovo praktično aplikacijo. Po tem se loči od petja ali igranja na instrument, čeprav se seveda vzporedno z instrumentalno igro ali petjem nujno oblikuje tudi določena raven teoretskega spoznanja. Le-to je navzoče denimo v premisleku o historični ustreznosti neke interpretacije, o načinu izvajanja okraskov, pravilnem tempu, najprimernejših prstnih redih ipd. Včasih je tovrstni premislek tako tesno spojen s konkretno glasbenopraktično interpretacijo, da ga skorajda ne moremo od nje oddvojiti: denimo ko pevec prilagaja svoj glas akustiki prostora (Potočan, 2020) ali oblikuje svojo improvizirano kadenco glede na pozornost občinstva v dvorani.

Izraziti teoretski prispevek v območju glasbene prakse pomeni tudi vsaka metodi-ka poučevanja igre na instrument. Sloviti priročnik Leopolda Mozarta *Versuch ei-ner gründlichen Violinschule* (1756), namenjen poučevanju violinske igre, predstavlja značilen obrtni »nauk«, torej teoretski spoprijem s ciljem izpopolnjevanja praktične večine. V Predgovoru (*Vorbericht*) avtor govori, da je pisanje priročnika narekovala potreba, da bi pravila igranja na violino uskladił tudi »z dobrim okusom« (*nach dem guten Geschmacke*; Mozart, 1756, 2).⁴¹ Tudi na videz gola pravila ustreznega lokovanja in praviłnih prstnih redov vodi torej primarno estetsko opredeljevanje. Ob premišlje-nem sistematiziranju stopnjevanja praktične spretnosti igre na instrument najdemo v tovrstnih priročnikih vendarle tudi številna opozorila na druge teme, ki so eminentno »teoretskega« značaja. Učbenik Jana Ladislava Dusseka *Six leçons progressives pour le Clavecin ou Piano Forte dans lesquelles se trouvent introduites des Airs Caracterisés de Diferentes Nations* (1798) ponuja denimo tako na prvi pogled »suhoparen« izbor skladb, nanizanih v posamezne »lekcije« (*leçons*), avtorja pa pri tem vodi ob premi-šljenem izboru napevov različnih narodov (teoretični) premislek o didaktičnih ciljih napredovanja v klavirski igri, ki je sam po sebi seveda teoretskega značaja.



Slika 9: Del naslovnice *Six leçons progressives pour le Clavecin ou Piano Forte dans lesquelles se trouvent introduites des Airs Caracterisés de Diferentes Nations* Jana Ladislava Dusseka, Berlin: J. J. Hummel (1798).

41 »[...] da man doch guter Anfangsgründe, und absonderlich einiger Regeln über die besondere Strichart nach dem guten Geschmacke schon längst wäre benöthiget gewesen.«

Teorija je tudi neločljivi del komponiranja, pri čemer sta snovanje in načrtovanje glasbe kot posebna vrsta glasbene prakse morda še izraziteje kot denimo violinska ali klavirska igra odvisna od teoretskih spoznanj in sta vanje tudi vpeta. Teorija kompozicije na eni strani sledi praktičnim spoznanjem skladateljev in predstavlja v osnovi deskriptiven oris spoznanj, ki so jih v svojih skladbah izpeljali skladatelji sami. Kompozicijski učbeniki tako nastopajo kot »teorija kompozicije«, »teorija generalnega basa«, tudi »teorija kontrapunkta« ipd. Teoretski pristop je v tem primeru lahko povsem različno označen, tako enkrat kot »umetnost« (Umetnost čistega stavka v glasbi, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Johanna Kirnbergerja, 1771–1779), drugič kot »nauk« (Nauk glasbene kompozicije, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Adolfa Bernharda Marxa, 1837), »učbenik« (Učbenik glasbene kompozicije, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Johanna Christiana Lobeja, 1850–1867), »sistem« (Sistem glasbenega ritma in metra, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Huga Riemanna, 1903) ali kaj podobnega (Dalmonte, 2004).

Vrsta avtorjev oblikuje svoj nauk v smislu razumevanja in razlage temeljnih kompozicijskih principov, v iskanju in utemeljevanju odločitev za izbiro elementarnega kompozicijskega gradiva, razgrinjanju filozofskih oziroma estetskih izhodišč ali kulturnih ciljev, predvsem pa v legitimiranju lastnih ustvarjalnih odločitev in postopkov. Kompozicijska teorija se tako oblikuje tudi kot avtorska poetika, pogosto s preskriptivnimi predlogi oziroma kar navodili za komponiranje v določenem slogu ali z določenim ciljem. Zaradi svoje uporabnosti v smislu razvidnega kompozicijskega nauka, ki hkrati predstavlja tudi jasen pogled v slogovne zakonitosti časa, še danes izstopajo nekatere razprave, ki so s svojimi teoretskimi izhodišči zaznamovale glasbeni razvoj v celoti, kot denimo *Praecepta musicae poeticae* Gallusa Dresslerja (1563–1564), *Musica poetica* Joachima Burmeistera (1606) ali *Der vollkommene Kapellmeister* Johanna Matthesona (1739). Burmeister in Mattheson svojo poetiko izpeljujeta iz paralel z jezikom in celo iz glasbene analize. Burmeister za modele, ki kot retorične figure oblikujejo glasbeni govor, navaja zaporedje *exordium, medium, finis*. Še izdatneje in natančneje izpeljuje paralelo kompozicijskega postopka z retoričnimi načeli Mattheson, pri tem pa se neposredno naslanja na analizo arije Benedetta Marcella.

Kompozicijska teorija, ki se utemeljuje tudi kot teorija generalnega basa ali pa harmonska teorija, pozneje izhaja denimo pri Heinrichu Christophu Kochu (1782–1793) iz procesa čisto glasbenega napredovanja, razvitega na podlagi hierarhičnih struktur. Svoj višek doseže v analitičnih teorijah Adolfa Bernharda Marxa (1846–1847) in Huga Riemanna (1873). Poleg tega se teorija kompozicije pogloblja v

principe komponiranja za film, išče povezavo glasbe s poezijo, se posveča gledališki dramaturgiji, analizi glasbe v funkciji itn. Tovrstni zapisi imajo lahko tudi estetski značaj, če se kompozicijski nauk utemeljuje na estetskih spoznanjih ali filozofskih predpostavkah, pa celo v primerih, ko si razlaga čisto obrtnih principov uzurpira estetsko funkcijo. Značilen primer slednjega je nedvomno Schönbergova teorija »komponiranja z dvanajstimi soodvisnimi toni«, pa tudi Boulezov serializem, celo v verjetnostno teorijo zazrti principi stohastične glasbe Iannisa Xenakisa itn. Pri tem je treba razlikovati deskriptiven poetološki oris od interpretacije ali celo vrednotenja.

Teorija v splošnem pripravlja pogoje za razvijanje praktičnih spretnosti in znanj, hkrati pa jim tudi sledi in jih legitimira. V podobi priročnikov, učbenikov ali poetoloških zapisov teorija celo prakso napoveduje in usmerja. Teorija kompozicije se pomembno dopolnjuje tudi z glasbeno analizo kot »ne-praktično« disciplino (Dalmonte, 2004), pa čeprav bi v določenem smislu tudi analitični postopek kot svojevrstni prispevek h glasbeni interpretaciji lahko označili za način »praktičnega« spopadanja z glasbo. Glasbena analiza je usmerjena tako na raven same glasbene ustvarjalnosti, poslušalčeve recepcije ali pa se osredotoča predvsem na tekst. V tem smislu se razvija tudi »analitična teorija« v smislu aplikacije tehnike neke teorije, denimo v primeru grafične analize Heinricha Schenkerja (1969), teorije setov v atonalni glasbi Allena Forta (1973), teorije strukturnih funkcij Wallacea Berryja (1976), pa na drug način, a vendar sorodno v obliki semiološke analize Jeana-Jacquesa Nattieza (1990) in številnih drugih. Tovrstno analizo dopolnjujejo teoretski prispevki v smislu metaanalize, različne »teorije analize« ali celo »metode analize glasbe« (Stefanija, 2004).

Morda ena najbolj bistvenih potez »teorije« glasbe pa je njena tendenca k nadzgodovinskosti, k preseganju zgodovinskih pogojev in omejitev. V tem smislu tvorijo teoretske discipline že od Adlerja (1885) naprej sistematični pol muzikologije. Tako lahko »teoretske« pristope h glasbi ločimo ne le od praktičnih dejavnosti, ampak tudi od »historičnih« pogledov. Epistemologija disciplin, ki niso historične, pokriva širok krog pogledov, ki ostajajo pomemben del muzikološkega preučevanja. Tudi po tem, ko je postal Adlerjev dualizem deležen kritik, ki so upravičeno opozarjale na zgodovinski izvor njegovega utemeljevanja, s tem pa tudi na minljivost sistematično-muzikoloških spoznanj, je obenem pogosto ostala njihova povezujoča lastnost prav tendenca k razumevanju in opisovanju splošnih »teoretskih« zakonitosti, torej takih, ki so segale onstran zgodovinskih pogojev. Če je bilo to težje braniti znotraj estetsko opredeljenih pravil postavljanja harmonije, melodije ali ritma, pa so zlasti nekatere poddiscipline, ki so se v Adlerjevi shemi kot pomožne vede (*Hilfswissenschaften*)

povezovale z naravoslovjem, to svojo »teoretsko« (torej nehistorično) pozicijo ohranjale, med njimi akustika z matematiko, fiziologija in psihologija glasbe, pa celo logika glasbenega mišljenja, glasbena gramatika, metrika in poetika. Ob vsej skepsi do vsakega nadhistoričnega izrekanja, ki je najavljalo in pozneje spremljalo postmodernistični izbris »velikih zgodb«, se je vendarle v drugi polovici 20. stoletja izoblikovala cela vrsta raziskovalnih področij, ki se osredotočajo na takšna »nehistorična«, torej »teoretska« spoznanja, npr. raziskave psihologije glasbe, tako perceptivna in kognitivna psihologija, pa psihoanaliza, nevrokirurgija, glasbena terapija, patologija, študij psihofizičnih reakcij, živčnih sistemov ipd., pa sociologija glasbe, glasbena antropologija, strukturalna lingvistika, informatika idr. (Dalmonte, 2004).

3.6 Glasba v kulturi in antropološka konstanta

Glasba vstopa v kontekst širših pomenov kot tista, ki naznanja, razlaga, slika in prikrija, momlja, upesnjuje, razvedri in žalosti, budi ponos, krepi domoljubje, vžiga bojevitost, obuja spomine, zaziba v zasanjanje, preprosto pomirja in uspava. Vso zgodovino je glasba označena kot tista, ki vzbuja afekte, pomiri strasti, priključuje stanja, naznanja čustva, zadovoljuje radovednost in odpira metafizične dalje.

Mark Evan Bonds se v svoji študiji o simfoniji 18. stoletja (2006) loti obravnave glasbe kot znanilke in nosilke zunanje referencialnosti, v katero je vpeta. Za predstavitev spremenljivih kontekstov pojmovanja glasbe se opre na naštevanje različnih tipov poslušanja, kot jih v *Howardovem kotu* (1910) začrta romanopisec E. M. Forster. Šest poslušalcev v koncertni dvorani posluša isto glasbeno delo, pri čemer nanj vsak drugače reagira:

Začelo se bo s postopnim priznanjem, da je Beethovnova Peta simfonija najbolj sublimen hrup, ki je kdaj koli prodril v človekovo uho. V njem so izpolnjeni vsi načini in pogoji. Ne glede na to, ali ste kot gospa Munt in začnete prikrito topotati, ko pridejo melodije – seveda ne tako, da bi motili druge –; ali kot Helen, ki lahko vidi v poplavi glasbe junake in ladijske razbitine; ali kot Margaret, ki lahko vidi samo glasbo; ali kot Tibby, ki je globoko seznanjena s kontrapunktom in ima na kolenih odprto partituro; ali kot njihova sestrična, Fraülein Mosebach, ki ji ves čas hodi po glavi, da je Beethoven 'echt Deutsch'; ali kot mladi prijatelj Fraülein Mosebach, ki mu po glavi ne hodi nič drugega kot le Fraülein Mosebach: v vsakem primeru postane strast tvojega življenja bolj živa in priznavaš, da je tak hrup za dva šilinga poceni⁴² (Bonds, 2006, 5).

42 »It will begin rally admitted that Beethoven's Fifth Symphony is the most sublime noise that has ever penetrated into the ear of man. All sorts and conditions are satisfied by it. Whether you are like Mrs. Munt, and tap

V svojih odzivih na isto delo v istem izvedbenem trenutku so si torej različni poslušalci istega ali vsaj primerljivega kulturnega porekla povsem drugačni, skupno pa jim je, da glasba poživlja »strast« njihovega življenja. Na eni strani vidimo nagonsko reakcijo gospe Munt, na drugi Tibbyjin glasbenostrokovno-tehnični odziv, pa Helenino iskanje programske vsebine, Margaretino dožemanje glasbe kot čisto absolutne govornice, pa nacionalistični pristop fraülein Mosebach in izključno družabni aspekt pri mladem prijatelju fraülein Mosebach. Njihove različne reakcije dokazujejo široko paleto kontekstov, ki jih lahko glasba obudi in znotraj katerih jo je mogoče tudi opazovati. V vsakem od njih vstopa kot znanilka različnih referenčnih odnosov, povezanih seveda s filozofskim okvirom, ki jo obdaja in opredeljuje.

Beethovnova *Peta simfonija* torej z absolutno (»čisto«) glasbeno govorico oblikuje prostor možnih kontekstov, ki jih izpolnjujejo na eni strani tako skladateljske intencije kot različne interpretacije in seveda poslušalčeva senzibilnost. Vendarle tega okvira ne postavlja šele emancipacija glasbe v okviru osamosvojene estetike glasbe. Dejansko je z njim določena tudi v času vključevanja v sistem svobodnih znanosti ali pa v okvirih plesne, liturgične, koračniške ali kakšne druge funkcije stoletja pred tem. Tipično razsvetljsko stališče, razvito v predsodek, ki ga navaja tudi Bonds, je namreč, da pred 18. stoletjem glasba ni izpovedovala idej, zato tudi ni mogla biti jezik razuma. Pod Heglovim vplivom se je razvilo v prepričanje, da glasba brez razvidne poetske ideje ne more biti nosilka idej. Čista instrumentalna glasba naj bi bila zatorej predvsem zabava, ne pa toliko kultura. To je sprožalo iskanje in poglobljanje širših povezav glasbe z besedo, pa tudi z likovno podobo, celo z mitološko pripovedjo ipd. Stališče je vsekakor spodbudno vplivalo na razvoj novih glasbenih zvrsti na čelu s simfonično pesnitvijo in glasbeno dramo, hkrati pa je vendar omejevalo zorni kot, ki ga je glasba (tudi dotlej) odpirala. V določeni meri se je identificiralo s tedaj vse bolj prevladujočim razumevanjem glasbe, v katerem se je v ospredje prerinilo naivno razumevanje glasbe kot posredovalke idej, latentno prisotnih v njej in morda le deloma prikritih izza igre tonov. Simbolizira ga cela množica interpretacij glasbe, v katerih prihaja na dan denimo trkanje usode v Beethovnovi *Peti simfoniji* ali napoved tragičnega samomora v *Patetični simfoniji* Čajkovskega, pa seveda številni poetični hermenevtski opisi glasbe Kretzschmarjevega tipa s konca 19. stoletja. Dejansko pa lahko ideje, kot jih lahko razberemo ne nazadnje iz percepcije glasbe pri tipiziranih poslušalcih *Howardovega kota*, predstavljajo širše kontekste, v

surreptitiously when the tunes come – of course, not so as to disturb the others –; or like Helen, who can see heroes and ship wrecks in the music's flood; or like Margaret, who can only see the music; or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee; or like their cousin ,Fraülein Mosebach, who remembers all the time that Beethoven is 'echt Deutsch'; or like Fraülein Mosebach's young man, who can remember nothing but Fraülein Mosebach: in any case, the passion of your life becomes more vivid, and you are bound to admit that such a noise is cheap at two shillings.«

katero se glasba vključuje in prek katerih se sama osmišlja in oživilja. To nikakor ni (samo) nekaj, kar bi bilo mogoče preleti v literarno pripoved, likovno podobo ali filozofski nauk, temveč je predvsem kompleksen preplet pomenov in izrazov, pa tudi postopkov in načel, ki se sestavljajo v umetniško izpoved avtorske poetike ter glasbo oblikujejo kot nosilko idej in jezik razuma tudi zunaj ozko opredeljenih historičnih meja.

Deloma tudi pod vplivom razumevanja glasbe kot »jezika srca« oziroma »jezika emocij« je glasba v kratkem času prestopila iz kroga kratkotrajno načrtanega razsvetljskega risa v kontekste širšega razumevanja glasbe kot umetniške zvrsti izjemno velike sugestivne moči. Le-ta se krepi iz glasbi lastnega, avtonomnega jezika, ki ne potrebuje pojmovnih, slikovnih in podobnih referenc. To potrjuje vse bolj izpostavljen analitični vpogled v hanslickovske »tonsko gibljive oblike«, iz katerih je mogoče razbirati, kako je glasba sestavljena, kakšne strukture riše, v kakšnih ritmičnih impulzih utripa, kakšen je njen harmonski potek, motivična mreža, teksturno tkanje, polifono ravnovesje, napetostna krivulja ipd. Bistveno jo zaznamujejo racionalni recepcijski procesi in spominske reference. Slednje osmišljajo motiv in temo, napovedujejo razvoj, pričakujejo konec, dajejo pomen harmonskim zvezam in tonskim odnosom znotraj lestvične zaloge tonov ter se prek različnih postopkov, kot je denimo varljiva kadenca, na podlagi utrjenih izkušenj poigravajo s poslušalčevimi tudi nezavednimi pričakovanji. V spominu se seveda hkrati gradijo povezave slišane z otroškimi izštevankami in uspavankami, pa s filmskimi kadri in njihovim glasbeno določenim pomenom, pa celo s telefonskimi signali in vsebino njihovega opozarjanja. Iz tovrstnih navzkrižnih referenc se hkrati oblikujejo tudi številni drugi racionalni sistemi, kot so npr. tisti, ki jezik tonov gradijo iz dvanajst-tonskih nizov ali iz števil ujemaajočih se odnosov boetijevskega iskanja povezave zvence glasbe *musicae instrumentalis* z abstraktnim konceptom *musicae mundanae*. Mnogo bolj kot »zgolj« neki zunajglasbeni pomensko opredeljivi motiv, pri katerem se oplaja simfonična pesnitev 19. stoletja, je to prava »vsebina« glasbe, ki obenem tudi potrjuje dejstvo, da je glasba nosilka idej vse od svojega začetka.

Jean-Jacques Nattiez meni, da je tako glasbeno védenje (*savoir musical*) ujeta v kompleksno mrežo vprašanj, ki ponujajo tudi večplastne odgovore. Glasbeni pomen je torej *konstruiran* (Nattiez, 2004, 30). V poskusu razbiranja njegovega pomena se Nattiez nasloni na Molina in njegovo prepričanje, da glasbo kot zvok oblikuje specifična kultura.

Glasba je zvok, kot ga izdelava in izoblikuje neka kultura. Ta zvok je nosilec semantičnih in čustvenih konotacij, vendar njegova sintaksa ni organizirana tako kot pri jeziku na ravni enot, povezanih prek leksikalnih pomenov,

temveč na ravni najmanjših in razločljivih enot, ki se najpogosteje imenujejo *toni*, bolj tehnično *lestvične enote*, ali, v specifičnem primeru elektroakustične glasbe, *zvočni objekti*⁴³ (Molino, 1975, 53; Nattiez 2004, 24).

Nattiez zato meni, da ne moremo govoriti o »glasbi« (*la musique*), temveč o »glasbah« (*les musiques*) s pluralom, ki je sicer tako v francoščini kot v slovenščini jezikovno slab, a vendar uporaben, saj lahko z njim poudarimo različne pomene oziroma smisle, ki jih imajo *glasbe* v različnih kulturah.

Glasbeno védenje se torej v zgodovini spreminja. Pri tem Nattiez loči štiri dejavnike. Na eni strani je glasbeni pomen odvisen od zgodovinske in epistemološke situacije razumevanja glasbe v splošnem, kot nas uči zgodovinski razvoj od pitagorejcev do Boetija, od Aureliana do Guida, pa od Burneyja do Adlerja ali do najnovejših nevropsiholoških raziskav. Kompleksnosti oblikovanja pomena dokazujejo tudi različne tendence, ki se pojavljajo sočasno in ne v nekem zgodovinskem zaporedju, kar pomeni, da lahko zasledimo denimo pitagorejske elemente tudi v serializmu, elektroakustiki itn. Poleg vsega ima vsaka od disciplin svojo lastno zgodovino, pri čemer se spreminja tudi v odnosu do ostalih disciplin, kot je lahko zaslediti vse do filozofskih doktrin in ideologij 20. stoletja, kot so neomarksizem, fenomenologija, strukturalizem, lacanizem, Foucaultova arheologija, dekonstrukcija po Derridaju, feminizem, postmodernizem itd. Obenem pa se glasbeno védenje množi vzporedno z današnjim širjenjem in povečevanjem predmeta spoznavanja, bistveno obsežnejšim kot denimo v 60. letih prejšnjega stoletja (Nattiez, 2004).

Opredeljevanje glasb v pluralu, v katerem se izraža pestrost in raznolikost kulturne ga okvira, ki opredeljuje glasbeno védenje v splošnem, pa nam ne ponuja odgovora na vprašanje, kako nekatere poteze glasbe pri različnih poslušalcih vzbujajo vendarle soroden odziv. Del odgovora ponuja možnost upoštevanja dejstva, da je mogoče primerljiv odziv doseči s pomočjo naučenosti, vzgojene prek poslušanja istih vzorcev – četudi v različnih kontekstih in v različnih kulturah. Poleg tega pa lahko govorimo o obstoju določenih konstant, ki jih je mogoče primerjati s konstantami v splošnih afektnih izrazih, npr. visok krik kot izraz strahu, javkanje kot izraz bolečine, vpitje kot bojni vzklik, podobni načini za klicanje živali, sorodni intonacijski modeli za uspavanje ipd. (Karubický, 1986). Razsvetljenska misel je v tem iskala odmev prajezika, ki ga v določeni meri reproducira prav melodična intonacija pripovedi (Rousseau, 1999). V njej se križajo intonančni pregibi z osnovnimi fonemi

43 »La musique, c'est du sonore produit et organisé par une culture. Ce sonore est porteur de connotations sémantiques et affectives, mais sa syntaxe n'est pas organisée, comme dans le langage, au niveau d'unités liées à des significations lexicales, mais au niveau d'unités minimales et discrètes, ce que l'on appelle le plus souvent les *notes*, plus techniquement les *unités scalaires*, ou, dans le cas spécifique des musiques électroacoustiques, les *objets sonores*.«

in morfemi. Primerjamo jih lahko z določenimi vsebinskimi izrazi in primerljivimi izkušnjami, ki so ljudem skupni in imajo splošen antropološki značaj ter jih lahko zasledimo denimo v ljubezenski izpovedi tako v *Visoki pesmi* kot pri Shakespearju ali pri Simčiču. Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za glasbeni izraz, pri čemer bi denimo lahko našli vzporednice med intenziteto Bachovega *Matejevega pasijona*, Mozartove *Čarobne piščali* ali Lebičevih *Sentenc*. Morda je glasba med vsemi umetnostmi še najbližja temu splošnemu antropološkemu značaju, saj je kljub svoji nepojmovnosti in nefiguralnosti lahko še bolj izrazno močna, sugestivna in po svoje zgovorna. Znano je Mendelssohnovo mnenje, ki ga je izrazil v svojem pismu M. A. Souchayju 15. oktobra 1842, češ da se rad izraža v glasbi, kajti misli v tem primeru niso nejasne, da bi za to potrebovale besedilo, ampak so nasprotno še preveč določene (Baroni, 2004, 689). Njegove klavirske *Pesmi brez besed* postajajo tako izraz čiste umetnosti, poetično zgovorne v svojem značaju in splošnosti svojega izraza, ki ne potrebuje besed. Prav v izražanju občutij, žalosti, veselja, sreče, melanholije ipd. se zdi, da glasba kljub edinstvenosti in enkratnosti v svoji konkretni podobi uspe zarisati splošne prepoznavne modele, ki jih je mogoče tako po intonaciji kot po intenzivnosti in formi povezati tudi s splošnim načinom izražanja teh stanj.

Nekakšna vsaj deloma nadhistorična in nadkulturalna prepričljivost povsem različnih kompozicijskih sistemov, izoblikovanih v specifičnih zgodovinskih in kulturnih okvirih, govori v prid glasbene »antropološke konstante« (*constante anthropologique*), kot to imenuje Baroni (2004, 685). Interpretiranja te konstante se loteva semantika, medtem ko se vprašanju kulturnih razlik in njihovi analizi posveča hermenevtika. Hermenevtika vzpostavlja dialog med različnimi kulturami ter je hkrati teorija interpretiranja in način razumevanja. Poudarja izpostavljenost zgodovinski spremenljivosti, s čimer zanika možnost trdnosti vsakršnih predpostavk. V tem smislu je zanjo značilna celo metodična skepsa do lastnih spoznanj. »Nič je ne more dokazati, nobenega dokaza ni v glasbeni hermenevtiki,«⁴⁴ pravi eden njenih najbolj znanih predstavnikov, Lawrence Kramer (2002, 26).

Semantika pa se kot dejanje semantikov na drugi strani zaveda tega, da vsak človek podeljuje smisel nekemu dejanju, diskurzu ali podobi glede na lastne že doživete izkušnje. Dejansko bi tudi te morale biti podvržene kritični analizi in torej celo hermenevtski interpretaciji.

Semantika glasbe se neposredno poglobljeno loteva razločevanja med programsko in absolutno glasbo. Ločitev, ki je na zunanji ravni označena z nasprotjem med čisto, le nase nanašajočo se glasbo in pomensko glasbo, zaznamovano z

44 »Nothing can prove it is; there is no proof in musical hermeneutics.«

zunajglasbenim pomenom, je sicer stalni predmet različnih interpretacij. Baroni (2004) jo opredeljuje z razliko med »endosemantiko« (*endosémantique*) in »eksosemantiko« (*exosémantique*). Jakobson (1970) poimenuje to »introverzivna« in »ekstroverzivna« semioza, Coker (1972) pa govori o »kongeneričnem« (*congénérique*) in »ekstrageneričnem« (*extra-générique*) označevanju (*signifié*). Na eni strani torej endosemantičnost predstavlja v splošnem čist in neposreden sistem, ki se gradi iz razmerij med elementi glasbene strukture, medtem ko eksosemantičnost oživlja podobe iz sveta, kakršne predstavljajo zlasti (a ne izključno) skladbe z naslovom.

V določenem primeru je oživljanje zunajglasbenih podob pogojeno s konvencijo ali stalno rabo, iz česar se nato posledično oblikuje nek semantični kod. Izraziti primeri za to so denimo rogovi, ki rabijo za označevanje narave, ali pa oboja oziroma angleški rog za opredeljevanje lirične pastoralnosti ali trobenta, ki signalizira boj. Gre za rabo, ki je v določeni meri splošna, saj je posledica dolgotrajne intersubjektivne rabe. Res pa je hkrati vendar vezana tudi na določeno kulturno okolje. Razumljivo je namreč, da je v okoljih, ki se niso zares srečala z angleškim rogom in konotacijami njegovega zvoka, ne morejo poznati in tako tudi ne razbrati njenega tovrstnega pomena.

Poleg tega so določeni kodi rezervirani za posamezno obdobje ali pa opredeljujejo specifični glasbeni slog in njegovo gramatiko. V tem smislu lahko razpoznamo specifične topike, ki prek nakazovanja historičnega izvora zaznamujejo tudi širši kontekst. Tako so lahko denimo pri Schubertu v njegovih dveh uverturah »v italijanskem slogu« (*Zwei Ouvertüren im italienischen Stile* D 590 in 591) izraz ironičnega poigravanja z rossinijevskim slogom. Ali pa so denimo pri Spohru v njegovi *Šesti simfoniji v G-duru*, op. 116, napisani »zgodovinsko v slogu in okusu štirih različnih časovnih obdobj« (*Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*), zasnovani kot posnetki slogov različnih obdobj. V petčetrinskem metrumu valčka v drugem stavku *Patetične simfonije* Čajkovskega lahko izza navidezne plesne elegance odzvanja groteskna podoba romantično razcepljene duše. Podobno kot se lahko nekdanji zasmehovani rustikalni ples *furiant* pri Dvořáku dvigne na raven privzdignjenega simbola nacionalne ustvarjalne erupcije.

Na drugi strani je lahko posebej zgovorno poigravanje s slogom modnega pointilizma druge dunajske šole v drugem stavku Nielsnove zadnje, *Šeste simfonije*, imenovane »*Sinfonia semplice*« CNW 30. Kljub skladateljevi želji, da bi z navajanjem in s tem norčevanjem iz tedaj modnega atonalnega glasbenega jezika sprožal smeh pri poslušalcih, izzveni stavek, ki ga skladatelj poimenuje *Humoreska*, prej trpko in grenko kot pa duhovito.

Specifična je raba historičnih slogov v postmodernističnem kontekstu, v katerem lahko izzvenci njihovo kolažno poigravanje v smislu posthistoričnega negiranja njihove izvorne pozicije, lahko pa ga srečamo celo kot všečno prevzemanje starih slogov v cenemem približevanju splošnemu okusu občinstva.

Nedvomno razvidneje je semantiziranje odsekov, povezanih z besedilom, ali pa tistih mest, pri katerih prepoznamo v glasbi različne zvoke iz narave in človekovega okolja. Značilni primeri so ptičje petje, grmenje nevihte, bučanje vetra, šumenje slapu, kapljanje dežja, pa žvenketanje orožja ali mehanski zvok strojev. Tak primer onomatopoetskega oponašanja imenuje Fernando Dogana (1983) s posrečenim izrazom »fonosimbolizem« (*phonosymbolisme*).

Na meji med eksosemantizirajočim pomenom in endosemantično introverzivnostjo lahko zaznamo vrsto primerov sintaktičnega urejevanja glasbe, ki ima obenem nek zunajglasben semantizirajoč kod. Najbolj očitni so primeri formalnega strukturiranja s pomočjo motivov, tem, stavkov, period, cezur. Ti elementi sami opozarjajo na povezavo glasbe s semantično povednimi strukturami. V njih se skriva denimo jasno izpostavljen model vprašanja in odgovora ali pa dualnost med napetostjo in razvezom. Značilen primer predstavlja znamenito Beethovno vprašanje »Ali mora biti?« (*»Muß es sein?«*), ki ga skladatelj zapiše pod uvodne akorde zadnjega stavka svojega zadnjega *Godalnega kvarteta v F-duru*, op. 135. Na vprašanje odgovori s hitrejšo temo stavka, ki predstavlja njegovo trdno prepričanje: »Mora biti!« (*»Es muß sein!«*). Iz tovrstnega semantiziranja čisto strukturnih elementov izvira tudi poimenovanje izraza za glasbeno »temo«. Semantično nedoločljiva instrumentalna glasba je zato – deloma tudi v svoje estetsko upravičenje – pri Matthesonu (1739) poimenovana kot »tonski jezik« (*Tonsprache*) ali »zvočni govor« (*Klangrede*), katere namen je ganotje srca. V njenem izhodišču stoji teorija imitacije, osrednji objekt imitiranja pa je govor oziroma jezik. Elementi, ki sestavljajo prepričljiv nagovor, morajo podobno opredeljevati tudi glasbeno formo, pa čeprav je ta zasnovana kot čista instrumentalna govorica, kot vidimo npr. pri Bachovih fugah ali znotraj modela sonatnega stavka. Heinrich Christoph Koch se je v svojem *Poskusu uvoda v komponiranje* (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1793) približal semantiziranju glavnih strukturnih elementov instrumentalne glasbe, ko se je opiral na slovnične izraze, kot so deli govora, periode, vejice, podpičje, cezure ter celo osebek in povedek. Primerjava med glasbo in jezikom je bila sicer tudi že prej pogosto poudarjena. Med drugim jo izpeljujeta Gvido iz Arezza in Odo iz samostana St. Maur-des Fossés, ki se pri tem opirata na idejo oblikovanja melodije po gramatikalnih enotah. Na podlagi tega principa (Psevdo-)Odo izpelje celo estetski kriterij, ki je neposredno povezan z

razumljivostjo: »Kar lahko členimo, lažje razumemo« (*omne quod dividitur, facile capitur*; Gerbert, 1963, 280).

Celota endosemantsko/eksosemantskega prepleta vpliva na naš odnos do glasbe, do njenega razumevanja in seveda vrednotenja. Čeprav bi se morda na videz zdelo, da ideje, ki jih imamo o glasbi, ne vplivajo na našo recepcijo, zanje niso relevantne ali pa ovirajo in celo uničijo idilično čistost naivne neposredne glasbene izkušnje, je v resnici glasba vsa prežeta z njimi. Ob nespregledljivem dejstvu, da se naša zavest (tudi) neposredno odziva na glasbeno-zvočne impulze, namreč nedvomno velja, »da poznavanje različnih postopkov kot kanon, inverzija, avgmentacija in diminucija, ki jih rabi kontrapunktski mojster, kot je J. S. Bach, pomaga pri našem vrednotenju glasbe«⁴⁵ (Sharpe, 2000, 23). Glasbeni pomen – ki predstavlja temelj vsakega vrednotenja – se namreč ne oblikuje kot neka vsebina, skrita v enem ali drugem kontekstu, tudi ne kot podoba iz narave ali struktura glasbenih odnosov, temveč je dilema o glasbenem pomenu hkrati svoja lastna rešitev, kot poudari Lawrence Kramer (2002, 7): »Z drugimi besedami, vprašanje o tem, ali glasba ima pomen, postaja dejansko pomen glasbe.«⁴⁶

V obeh primerih, tako notranje ali zunanje semantičnosti, oziroma Baronijeve endosemantičnosti ter eksosemantičnosti, lahko zaznamo vrsto elementov, v katerih se kaže njuna odprtost in medsebojna prepletenost. To pomeni, da njunih razlik ne moremo reducirati preprosto na razliko med sintakso in semantiko (Baroni, 2004). Tudi znotraj t. i. »čiste« oziroma »absolutne« glasbe lahko torej govorimo o določenih transglasbenih kodih, ki glasbi dodajajo neko zunajglasbeno vsebino. Na drugi strani pa lahko tudi pri analizi denimo Berliozovega približevanja strukturi sonatnega stavka in načinu ponavljanja *idée fixe* v njegovi *Fantastični simfoniji* razberemo izrazit sintaktični element. Obakrat se pojavljata torej tako jasna pravila sintakse kot izrazit semantični (ali vsaj parasemantični) potencial.

Tudi če sprejmemo dejstvo »antropološke konstante«, ki se kaže v vsakdanji komunikaciji in pride na poseben način do izraza v umetniškem dejanju, ne moremo spregledati dejstva, da je za razumevanje umetnosti kulturni kontekst bistvenega pomena. Podobno kot velja, da je že vsak besedni nagovor izraz in obenem posledica konkretnih kulturnih opredelitev in (avtorskih) odločitev. Vse to seveda lahko prenesemo tudi na raven interpretiranja umetnosti. Verbalni jezik tudi zato nikoli ne more v celoti konceptualizirati pomena glasbe. V sebi namreč vsebuje že implicitno bolj ali manj latentno teorijo interpretacije, pri čemer deli usodo drugih teorij

45 »[...] that knowing the various devices such as canon, inversion, augmentation, and diminution which a contrapuntal master like J. S. Bach uses helps us to evaluate his music.«

46 »In other words, the question of whether music has meaning becomes, precisely, the meaning of music.«

in filozofij interpretiranja. Tako tudi ne moremo govoriti o neki splošni interpretaciji, ampak prej o konkretnem »dajanju pomena«, razvitega v okviru glasbene hermenevtike, pa seveda tudi semantike glasbe.

Čeprav je tovrstno označevanje torej problematično, pa je vendar v človekovi naravi, da skušamo vsakemu fenomenu podeliti neko vsebino oziroma pomen, kar se kaže že s tem, da ga poimenujemo. V tem se ne nazadnje zrcali značilna človeška potreba po utemeljevanju svojih pozicij v razmerju do drugega, s čimer si posredno definiramo tudi lastno bit. Iz tega izvira tudi človekova želja po stalnem potrjevanju povezav z okolico in utrjevanju medsebojnih razmerij, ki se na poseben način kaže tudi v glasbi (Kramer, 2002).

Enako si človek neprestano prizadeva za ubeseditev vsake izrazitejše in intenzivnejše izkušnje, vse od radosti in sreče, bolečine in žalosti, pa denimo do zaznavanja vročine, mraza ali strahu in seveda tudi vsakega globljega doživljanja lepega. To potrjuje dejstvo »verbocentričnega« (*verbocentrique*, Baroni, 2004, 684) primata besede v človeški splošni potrebi po izražanju. Pa vendar lahko vsaka intenzivna človeška izkušnja, še posebej, če je izrazito kompleksna in bogata, terja ne samo ubesedovanje, in s tem iskanje konkretnega besedno opredeljenega »označenca«, ampak tudi drugačno preinterpretiranje doživljanja, njegovo »prevajanje« oziroma prenos v druge izraze. Tako se lahko na tovrstne izkušnje odzovemo s smehom, vriskom, jokom ali krikom, svojevrstni izraz intenzivnega doživljanja sveta in človeka pa predstavlja tudi umetnost.

Pri tem seveda nujno prihaja do razlik, najprej v dojemanju, nato pa tudi v umetniškem »upodabljanju« in izzivanju teh izkušenj. Izrazna nehomogenost izkušanja in njegovega prenašanja seveda razumljivo sproža tudi povsem različne odzive na ravni percepcije umetnosti. Še posebej izrazito to velja za glasbo, ki se izmika vsaki pojmovni določenosti, trdno začrtani figuraliki ali neposredni odslikavi narave. In navkljub intenzivnosti doživljanja glasbe, intenzivnosti, ki po svoji sugestivni moči verjetno presega celo ostale umetnosti, pogosto le težko med seboj povezujemo posamezna izkušanja iste glasbe, ki so si včasih lahko močno različna. Pravzaprav lahko govorimo o disperznosti doživetij celo v človekovem lastnem izkušanju glasbe. Nicholas Cook to prepričljivo označi s trditvijo, »da je vedno razlika med doživljanjem glasbe in načinom, po katerem si jo predstavljamo ali mislimo o njej«⁴⁷ (Cook, 1990, 135). Glasba z njeno izkušnjo je torej v celoti tudi nam samim neizrekljiva in neopisljiva. R. A. Sharpe (2000) jo primerja s podobo človeškega obraza.

47 N. Cook to označi za »temeljno tezo« svoje knjige *Music, Imagination, and Culture*: »[...] my basic argument in this book is that there is always a disparity between the experience of music and the way in which we imagine or think about it.«

Res je, da jo lahko dokaj natančno neposredno zaznamo ter celo rekonstruirano obudimo v spominu, nikoli pa je nekomu drugemu ne moremo povsem zadovoljivo in dovolj natančno predstaviti, opisati ali sploh reproducirati – bodisi s pomočjo besed ali kako drugače. Podobno je naše razumevanje, pa z njim povezano predstavljanje in ubesedovanje glasbe, vedno omejeno in pomanjkljivo. To pa na drugi strani prav zato odpira prostor za vedno nove, vedno drugačne, pa vendar vsakič po svoje »pravilne« interpretacije glasbe.

Težavo še dodatno zaostri dejstvo fenomenološke večplastnosti glasbe, saj se njena »vsebina« oblikuje v kompleksnih slojih podeljevanja in interpretiranja pomena v različnih etapah njenega nastajanja in percipiranja. Tako to ni le nekaj, kar bi si zamislil avtor, ali tisto, kar je nato zasnoval v obliki neke glasbene forme, prav tako tudi ne le tisto, kar je zapisano v notah, ali pa to, kar razume oziroma predstavi interpret, in celo ne to, kar sproža in oblikuje zaznave, doživetja in podobe v zavesti poslušalca. Mreža je spletena mnogo gosteje in mnogo bolj kompleksno, kot to ponuja običajna predstava o glasbi v mejah koordinatnega sistema med *intentio auctoris*, *intentio operis* in *intentio lectoris* (Baroni, 2004, 692). V celoti je ne razveže niti hermenevtski model v razponu *izza teksta*, *v tekstu* in *pred tekstem*, oziroma med *avtorjem (Autor)*, *tekstom (Text)* in *izvajalcem-zvočnim dogodkom-poslušalcem (Aufführender-Klangereignis-Hörer)*, kot to opredeli Siegfried Mauser (2014).

Nobenega dvoma ni, da določene avtorjeve tendence – deloma razkrite, deloma pa nadgrajene v samostojnem glasbenem delu – kot upravičene in legitimne dopolnjujejo izvajalčeve oziroma interpretativne intence, ki se jim na svoj način nato pridruži še poslušalec. Vse so posledica nekih širših kulturnih kontekstov, nedvomno pa tudi znak splošnega antropološkega odziva na glasbo.

Prav zaradi večplastnosti glasbenega tvorjenja in razbiranja pomena, zaradi česar se poslušalci čutijo nagovorjene na eni ravni, hkrati pa jim glasba včasih bolj, včasih manj zavedno posreduje še najrazličnejše druge podpomene, lahko znotraj procesov identifikacije prihaja do različne (tudi prikrite) zlorabe glasbe za različne namene, tako ideološke, politične, ekonomske idr. Glasba lahko prek procesov identifikacije postane znanilka takšne in drugačne kulturne politike in lahko znotraj zlasti totalitarističnih sistemov postane uporabno orodje za podrejanje in obvladovanje množic. Značilni primer predstavlja ideološka zloraba glasbe v obdobju Tretega rajha, pa socrealistična estetika ali pa denimo jazzovska glasba v službi hladne vojne. Kot opozarja Boštjan Udovič (2020), predstavlja tistim, ki se tega dejstva zavedajo, glasba pomemben potencial vzvodov zlasti »mehke« politične moči v okviru krepitev državnosti in znotraj dolgoročnih politik prestiža in ugleda.

Doživetje glasbe je v celoti prepredeno s takšnimi ali drugačnimi idejami o glasbi, glasba pa je v celoti vpeta v sistem konotacij oziroma sistem referenc – poleg fiziološko pogojenih reakcij tudi estetskih opredelitev, kulturnih meja, pa ideoloških predpostavk ali celo političnega pozicioniranja. Tako glasba v resnici ne more v celoti izraziti svoje absolutne avtonomije (*autonomy*), ki jo Kramer (2002) postavi kot nasprotje slučajnosti oziroma kontingenčnosti (*contingency*). Celotna teza, da naj bi en pogled drugega onemogočal, ni povsem prepričljiva. Kramer za zgled postavi znano Wittgensteinovo sliko iz njegovih *Filozofskih raziskav* (2014), pri kateri lahko izmenično vidimo zajca ali pa raco, nikoli pa oba skupaj. Glasba namreč v resnici dopušča možnost hkratnega večslojnega pogleda. Tako lahko zasledujemo denimo neko zunajglasbeno pripoved, pa jo obenem spoznamo odeto v sklenjeno in zaokroženo absolutno glasbeno strukturo, hkrati zaznamo njen odsev v podobi, oživiljeni v spominu, ter zaznamo denimo njen nacionalni pomen. V glasbi se tako dejansko več pogledov ne izključuje, ampak dopolnjujoče oblikujejo neko celovito glasbeno podobo.

Glasbeni jezik je torej pomensko poln in intenziven, zaznaven, pa čeprav ne tudi nujno prepoznaven. Ozko kulturno pogojen je, a zunaj svoje kulturne determiniranosti hkrati tudi širše sprejemljiv kot potrjevalec neke splošno veljavne antropološke konstante. V svoji sposobnosti nagovarjanja širokih množic in hkrati posameznikove intimne je paradoksnost določljiv prav v svoji nedoločnosti.

4 Kriteriji glasbeno lepega?

V nemški estetiki 18. stoletja so skušali etimološko povezati izraz za lepo (*schön*) z glagolom opazovati, gledati (*schauen*). Pri tem so izhajali iz tedaj uveljavljajočega se prepričanja o primatu čutne zaznave pri spoznanju lepote. Temu se je pridružilo celo mnenje o prednosti vidno zaznavnega pred drugimi čuti, tudi sluhom. Spoznanje lepote se ne glede na upravičenost tovrstne etimologije nedvomno tesno povezuje z neposrednim čutnim zaznavanjem. Lepo se razodeva v zrenju, opazovanju in prisluškovanju, obenem pa ga to motrenje v mnogočem tudi definira. V svoji čutnosti je torej zaznavno in v zaznavi opredelljivo. Pa je vendar po svojem bistvu hkrati izmuzljivo, neulovljivo in nedoločljivo, saj se v svoji, čeprav zaznavni biti v resnici oddaljuje od čutnega, pa tudi spoznavnega. Svojega smisla in pomena namreč ne dobiva kot odslikava vidnega ali videz pričujočega, temveč kot nedoločljivi in tako v mnogočem nedojemljivi in skrivnostni simbol nevidnega, znanilec nespoznavnega in nerazumljivega, nepojmljiva povezava končnega z neskončnim. Umetnost, v kateri se lepo razkriva, znotraj nje pa še posebej glasba kot nepojmovni izraz zunaj zaznavnih podob, po Friedrichu Wilhelmu Josephu Schellingu predstavlja oblikovanje končnega s pomočjo neskončnega oziroma utelesitev neskončnega v končnem (Lippman, 1986, 66).

Glasba kot umetnost zaznavnih, v času urejenih zvokov tako vstopa v svet Absolutnega – čeprav je slednje sicer v polnosti nedostopno našim čutom, se prek urejenih glasbenih zvokov na vsaj deloma zaznaven način naznanja in razgalja, obenem pa zvoki sami prav prek njega šele postajajo glasba oziroma se oblikujejo kot umetnost. Romantična filozofija, katere znanilec je bil Schelling, je s tem, ko je v ospredje postavila Absolutno kot tisto, kar potrebujejo končne stvari za svojo identiteto, uspela povezati čutnost s presežnim. Absolutnost neskončnega se vsaj deloma odpira končnemu in omejenemu prek zaznave sicer nezanesljivih čutov in prek spoznanja sicer negotovega, z vzgojo, predsodki, interesi, oziroma Schopenhauerjevo voljo zaznamovanega razuma. In če sta v drugih umetnostih njihova čutna zaznava in racionalna razčlemba izraziteje vezani na prepoznavne podobe, razberljive pojmovne zveze, zgovorne pripovedi in smiselne zgodbe, se v sicer prav tako čutno zaznavni glasbi zaradi njene nepojmovnosti in nefiguralnosti očitneje razodeva prav Absolutno samo. Čutna zaznava glasbe z vseprisotnostjo zvoka in njegovo kompleksno percepcijo je morda še bolj neizbežno prisotna in vsiljujoča se kot druge umetnosti, pri katerih si lahko privoščimo, da pogledamo »vstran« in s tem »zapremo oči« naših čutov. Poleg tega je intenzivnost doživljanja, sproženega z glasbo, neprimerno večja kot pri drugih umetnostih. Tako se pri poslušanju glasbe poslušalcem pogosto lahko naježi koža, v oči stopijo solze. Prav nič nenavadnega

ni, če začnemo med poslušanjem v ritmu biti z nogo ali poplesavati s celim telesom. Kot nekakšno protislovje se zdi sugestivni vpliv glasbe glede na to, da sami zvoki ne izražajo nobene oprijemljive vsebine, ne opisujejo razberljive zgodbe, ne rišejo spoznavnih podob. Zdi se, kot da se v resnici utemeljujejo iz te nenavadne negacije oprijemljivega in razumljivega. In če je to morda ena od bistvenih potez umetnosti sploh, je dejstvo, da se prav v glasbi najbolj radikalno v čutni zaznavi in razumskem spoznanju razkriva neskončno, v omejenem trenutku se odpira večnost, v realnosti zvoka zazveni presežnost onstran fizičnega. Schellingov sodobnik Karl Wilhelm Ferdinand Solger v svojem dialogu *Erwin* (1815) povzame: »Glasba učinkuje dejansko tako, da se v občutenju vsakega pričujočega trenutka pojavlja v naših mislih celotna večnost«⁴⁸ (Solger, 1971, 287). To je večnost, ki se razodeva v časnem, zaradi česar so v zgodovini pogosto posebnost in moč glasbene lepote povezovali z (žensko) lepoto v njeni skrivnostnosti in enkratnosti (Green, 1997).

Dvojnost končnega in neskončnega, omejenosti in neomejenega, določenosti in neskončnosti, *péras* in *ápeiron*, ki se stika v glasbi, spoznavajo že stare kulture. Te imajo glasbo za simbol harmonije, ki presega nasprotja v oblikovanju svetovnega reda kot kozmosa, kot je menil Filolaj (Kalan, 2001).

Harmonija veselja postaja simbol za metafizično lepoto, utelešeno v čutno dostopnem končnem, ki je hkrati tudi razumsko spoznaven. Ideja lepote se tako manifestira v dveh pojavnih oblikah, kot vidna, zaznavna zunanja lepota (*phaneron*) in nevidna, čutom nedosegljiva notranja lepota (*aphaneron*). Obe se razodevata prek dveh pristopov: prek neposredne čutne zaznave in prek posrednega spoznavanja. Oba pristopa pa omogočata tudi različne užitke, ki jih lepota sproža: čutne radosti in intelektualno zadovoljstvo (Garda, 2004, 650). Ob tem pa posegata v polje metafizične harmoničnosti.

Večplastnost lepote je značilno ponazarjala *mousiké*, ki je v grškem pojmovanju pomenila povezavo glasbe z besedo in gibom. Tako je čutni mik dopolnjevala pojmovna vsebina, besedni diskurz pa je odpiral prostor za lepoto retoričnega nagovora. Slednjega je v svoji zvočni eleganci predstavljala *kaliphonija*. Njej je kot nasprotje stala *kakophonija*, ki je predstavljala trd, za ušesa neprijeten zvok (Garda, 2004, 651). In kot se harmonija sveta v antiki kaže v slogi nesloge, se lépo dopolnjuje z ne-lepim, grdo, neprijetno in pošastno pa na svoj način dopolnjuje in osmišlja lepo (Eco, 2006).

Antična refleksija o glasbi, razumljeni kot v zvokih konkretizirana proporcionalna urejenost sveta, je izpostavila pomen reda, simetrije in harmonije, ki so postajali

48 Solger piše, »daß es in der Musik sich gerade so verhalte, deren Wirkung eben recht darin besteht, daß in der Empfindung eines jeden gegenwärtigen Augenblickes eine ganze Ewigkeit in unserem Gemüt hervortritt.« Prim. Samson, 2002, 51.

splošni kriteriji lepega. Poleg tega pa je v grški kulturi tako v premislekih pitagorejcev kot v platonskih dialogih ideja lepote postajala metafizična kategorija.

Platon je povezavo med redom in lepoto ter pitagorejskim spoštovanjem številčnih proporcev predstavil v 10. knjigi svoje *Države*. Pri njem se je lepota dopolnjevala in utemeljevala v dobrem, oziroma ji je bila v določeni meri podrejena. V svojem dialogu *Fileb* (64e–65a) poudarja med značilnostmi dobrega lepoto tudi skupaj z urejenostjo in resnico (Garda, 2004, 651–652). Lepota je tako pri Platonu skupaj z metafizičnim značajem dobila tudi moralni pomen. Navkljub različnim skepsam in kritikam takšnega Platonovega opredeljevanja lepote je njena povezava z moralo pogosto vse do danes zaznamovala njeno obravnavo, kot lahko ne nazadnje razberemo iz splošnega poudarjanja pomena vzgoje za lepoto v okviru različnih šolskih sistemov v želji po celovitem, tudi moralnem oblikovanju človeka.

Ob neoplatonskem vračanju k platonskim izvirom se je pri Plotinu utrdila ideja glasbe kot odseva univerzalne harmonije. Plotinu je glasba odsev lepote, ki vlada vsemu. Čutom zaznavna uspe razkrivati svet nezaznavnega. »Čutom nezaznavne harmonije tvorijo zaznavne harmonije, prek teh duša lahko zazna lepoto, zahvaljujoč identiteti, ki jo vnaša v subjekt, drugačen od sebe«⁴⁹ (Garda, 2004, 654).

Ideja univerzalne lepote, nezaznavne v svoji biti, a spoznavne in zaznavne prek harmonije (zvočnih) razmerij, je prevladovala pri številnih piscih tako v srednjem veku kot tudi še velik del novega veka. Izrazito prihaja na dan denimo tudi v pisanju izrazitih racionalističnih avtorjev, kot so Athanasius Kircher, Johannes Kepler ali pa Gottfried Wilhelm Leibniz (Spitzer, 1963). Četudi je v stoletjih v veliki meri bledeel njen moralni značaj in čeprav je znotraj estetskega obrata sredi 18. stoletja doživljala svoj prerod zlasti v pomenu neposrednega čutnega zadovoljstva, pa je njen metafizični, presežnostni značaj, ki je globlji od čutno zaznavnega in bogatejši od razumsko spoznavnega, ostal prisoten pravzaprav vse do danes.

Skrito transcendentno in absolutno metafizično lepo se je pretapljalo v iskanje lepega, zaznavnega prek čutov in utelešenega v »pokvarljivi materiji« (*la matière corruptible*, Garda, 2004, 649).⁵⁰ Neskončno se je odpiralo trenutku, trenutek pa je razgrinjal sledove neskončnosti. »Postoj trenutek, kako si lep,« izreče Faust v občudovanju lepote. Faust je kot poslušalec glasbe, ki uživa v zvenečem trenutku, v katerem čas zamrzne in se raztegne v večnost. Kot v operi, pri kateri si junaka

49 »Ce sont des harmonie imperceptibles aux sens qui font les harmonies sensibles ; par celles-là, l'âme devient capable d'en saisir la beauté, grâce à l'identité qu'elle introduit en un sujet différent d'elle-même.«

50 »L'habitude de juger belle une musique agréable, qui coïncide avec nos propres critères esthétiques, a survécu à la croyance en un beau métaphysique, transcendant et absolu qui permettrait de déceler le beau incarné dans la matière corruptible.«

izpovedujeta večno ljubezen, glasbeni čas pa sicer absolutno merjeno kratek hip raztegne v daljo, ki seže onstran časovnih meja, da lahko v njej zazveni neskončno.

Tako pojmovana lepota se oblikuje kot ideja, ki presega vsako konkretizacijo, četudi se v njej lahko razodeva. V tem smislu lahko ločimo torej na eni strani lepoto kot neki od človeka neodvisen koncept, čutom nezaznavno navzoč v idejnem svetu, na drugi strani pa lepoto, ki se kaže v njenih spoznavnih in zaznavnih oblikah – bodisi kot naravno dejstvo ali pa človekov izdelek.

V svoji *Razpravi o lepoti* (*Essai sur le beau*), ki predstavlja enega pomembnih začetkov filozofske estetike sredi 18. stoletja, je Yves-Marie André izpostavil tri kategorije lepote (André, 1741, 5). Prva je lepota, ki je bistvena (*le beau essentiel*), neodvisna od vsake institucije, četudi božanske. Druga lepota je naravna lepota (*le beau naturel*), ki je neodvisna od mnenja ljudi. Tretja pa je lepota človeškega izvora (*le beau d'institution humaine*), ki je do določene mere samovoljna (*arbitraire*).⁵¹ André v značilni razsvetljenski maniri izpostavlja lepoto kot estetski temelj, zaznan v umetniških delih, ki pa je v enaki meri prisoten tudi v naravnih fenomenih. Lepote torej ne pojmuje zgolj v smislu nekega čutno zaznavnega fenomena, ampak kot idejo, skrito prisotno izza zgolj čutno zaznavnega sveta. Prav v tem smislu iz njegove delitve izhaja, da čutno zaznavno lepoto dopolnjuje lepota kot razumsko spoznavni fenomen.

V svoji razpravi zato preučuje v posameznih poglavjih vidno lepoto (*beau visible*), ki nagovarja oko, moralno lepoto (*beau moral*), ki govori srcu, lepoto v duhovnih delih (*beau spirituel*), namenjeno duhu, in glasbeno lepoto (*beau musical*), ki zadovolji uho (André, 1741, 3).⁵² Uho pa je tisto čutilo, »ki ga danes vsi brez dvoma prepoznajo za najbolj subtilnega in najbolj duhovnega med našimi čuti«⁵³ (André, 1741, 208). Lepoto, izraženo v vidnih fenomenih, dopolnjuje torej duhovna lepota in kot nekakšen vrhunec glasbena lepota, ki na specifični način čutno lepoto povezuje z duhovnim.

Lepota je torej nedvomno čutno dosegljiva, a je pri njenem pravem spoznanju – zlasti seveda v razsežnostih, ki čutnost presegajo, spoznavna le s pomočjo prefinjenega občutka. Za dojemanje lepote potrebujemo *okus*. Poudarek, ki je tako nenavaden, kolikor je morda videti samoumeven. Pojavlja se namreč vzporedno z

51 »Pour donner d'abord un plan général del mon dessein, je dis qu'il y a un beau essentiel, & indépendant de toute institution, même divine: Qu'il y a un beau naturel, & indépendant de l'opinion des hommes: enfin qu'il y a une espece de beau d'institution humaine, & qui est arbitraire jusqu'à un certain point.«

52 »Comme il y a quatre especes générales de Beau, il partage son Traité eon quatre Chapitres; le premier, du Beau visible; le second, du Beau das les moeurs; le troisieme, du Beau dans les pieces d'esprit; le quatrieme, du Beau musical.«

53 Yves-Marie André torej kot posebno izpostavlja »[...] l'oreille, que tout le monde reconnoît aujourd'hui sans contestation pour le plus subtil et le plus spirituel de nos sens.«

razsvetljenskim zaziranjem v racionalno obvladljivi svet, svet čutnega, zaznavnega, prepoznavnega, a v resnici hkrati razpira prostor za iracionalno, neobvladljivo, nadčutno. In vendar je njegov pomen za dojemanje in opredeljevanje lepote ključen, njegova naravna povezava z umetnostmi, katerih estetska veljava se more v skladu s sočasno filozofijo razbrati le iz neposredne čutne zaznave, pa tako izrazita, da postane kar del čutnega sveta. Andréjeva razprava se zato v poznejših izdajah značilno sklene s pridodano analizo okusa (*Analyse de la notion du goût*) Jean-Henri-Samuela Fromeya, ki okus metaforično prišteva k ostalim petim čutom.

Čutna zaznava omogoča prost vstop v svet umetnosti, odprt v celoti vsem ljudem, ne glede na njihovo poreklo, starost, kulturno zavest, socialno okolje ipd. – kot nekakšen *Mrtvaški ples*, ki povezuje v izenačujoč vrtinec vse ljudi od vladarjev do hlapcev. Tako naj v skladu s sočasno uveljavljajočo se politično maksimo demokratične enakosti (*égalité*) vseh ljudi tudi v umetnosti in užitku ob njej participirajo vsi v enaki polnosti.⁵⁴ Utopični ideal te podobe je navkljub svojim racionalističnim razsvetljenskim koreninam pravzaprav idealistično metafizično neracionalen – utemeljen je na »estetskem« paradoksu: če je čutna zaznava res popolna, potem seveda estetsko vrednotenje nima prav nobenega smisla. Receptijska neposrednost bi morala namreč sama na sebi vzpostavljati tudi popolne mehanizme glasbenega užitka, s tem pa posledično tudi vrednotenja glasbe, ki bi pač segalo le do meja čutne zaznave.

Mehanizem, ki je že Baumgartnovim sodobnikom, pa pozneje mnogim še vse do danes omogočil vendarle dostojno implikacijo kriterija čutne zaznave na umetnost, je vzpostavila torej kategorija okusa (fr. *le goût*, angl. *taste*, nem. *der Geschmack*). S pomočjo sodbe okusa – po Kantu (1999) *Geschmacksurteil (pulchritudo vaga)* – se je namreč šele mogoče približati *prosti lepoti (freie Schönheit)*, ki predstavlja pravo *bit (Sein)* umetnosti. Idejo je razvil David Hume (1777, 241), ki je kot pogoj za »pravo merilo okusa in lepote« (*true standard of taste and beauty*) vpeljal kategorijo »pravih razsodnikov« (*true judges*). Tvorjenje estetske sodbe je torej rezultat kompleksnega *interpretacijskega* procesa in se ne oblikuje v neposredni *receptiji*, kot menita Baumgarten in Helmholtz.

Okus je postal eno osrednjih spoznavnih sredstev, zagotovilo izbrušenega čuta in kultivirane narave, celotno 18. stoletje pa je bilo tako upravičeno označeno tudi kot »stoletje dobrega okusa« (D'Alembert in Diderot, 2019, 164). Z njim so čuti dobili mero, neposredna zaznava pa nadzor. Poleg tega je okus uglaševal tudi naravo,

54 Pri tem se pogosto spregleda, kako se lahko tovrstna egaliteta v svoji nasilni nedemokratičnosti v skladu s parolo: »*Liberté, égalité, fraternité, ou la mort!*« (Svoboda, enakost, bratstvo ali smrt!) sprevrže v svoje neznosno nasprotje z zatiranjem posameznika in njegovega duha.

h kateri je sicer težila celotna civilizacija v dokaz svoje neizprijenosti in prvinske čistosti, in to ne glede na prepričanje, da je narava v svoji prvinski obleki sicer vendarle pregroba za neposredno posnemanje v umetnosti. In če je poziv »Nazaj k naravi!« izpovedal temeljno hrepenenje razsvetljenstva, je bil šele okus tisti, ki ga je mogel dvigniti tudi na raven filozofije in umetnosti. Dahlhaus zgoščeno povzema: »*Le goût*, se pravi, izbran in modificiran okus, je bil estetski nasprotek glede na '*nature*', ki naj ne pride v umetnost v surovem stanju, v kakršnem je, ampak kot '*belle nature*', kakršna bi lahko bila (*telle, qu'elle peut être*)«⁵⁵ (Dahlhaus, 1967, 34).

Poseben poudarek je okusu namenjen tudi v okviru francoske *Enciklopedije* s člankom, ki so ga skupaj napisali Voltaire, Montesquieu in D'Alembert. V prvem delu članka Voltaire poudarja, da okus presega in nadgrajuje čutno zaznavo, s tem da tudi ob hitrem vtisu omogoča »razločevati različne odtenke«. Pri tem Voltaire primerja kot podobne »umski okus, okus za umetnosti in čutni okus«. V vsakem od teh primerov namreč gre za sposobnost razločevanja nians, zmesi in pomanjkljivosti (D'Alembert in Diderot, 2019, 161).

Voltaire opozarja, da je okus lahko tudi skvarjen, denimo v primeru, ko izbira hrano, ki se drugim ljudem upira. To primerja z boleznijo. Podobno lahko skvarjen okus kot »bolezen duha« (*une maladie de l'esprit*) zaznamo tudi pri presojanju umetnosti, a pri tem si ga za razliko od bolnega čutnega okusa vendarle lahko tudi popravimo:

Skvarjen okus v zvezi z umetnostjo pa pomeni, da nam ugajajo teme, ki razsodne duhove odbijajo; da imamo raje norčavo od plemenitega, preciozno in izumetničeno od preprostega in naravno lepega: je bolezen duha. Okus za umetnost si lahko privzgojimo v mnogo večji meri, kot je to mogoče pri čutnem okusu⁵⁶ (D'Alembert in Diderot, 2019, 162).

Privzgajanje okusa za umetnost je dolgotrajno, povezano pa je s spoznavanjem posameznih umetniških elementov, torej z nekakšno umetnostno vzgojo. Ta dopolnjuje in dviguje na višjo raven tudi tisto, kar sicer zaznamo ali zaslutimo v neposrednem čutnem izkušanju.

Mlad človek, ki je sicer dovzeten, a o tem prav ničesar ne ve, sprva v mogočnem zborovskem petju ne razločuje posameznih partov; njegove oči na sliki najprej ne razločujejo postopnega slabljenja svetlobe, chiaro-scúra, perspektive, barvne skladnosti in pravilnosti risbe: a polagoma se

55 »Der 'goût', der auswählt und modifiziert, war die ästhetische Gegeninstanz zur 'nature', die sie sein kann (telle, qu'elle peut être), in die Kunst eingehen soll.«

56 »Le goût dépravé dans les aliments, est de choisir ceux qui dégoûtent les autres hommes ; c'est une espece de maladie. Le goût dépravé dans les Arts est de se plaire à des sujets qui révoltent les esprits bien faits ; de préférer le burlesque au noble, le précieux & l'affecté au beau simple & naturel : c'est une maladie de l'esprit. On se forme le goût des Arts beaucoup plus que le goût sensuel.«

mu ušesa privadijo poslušanja in oči priučijo gledanja. Ob prvi uprizoritvi lepe tragedije, ki jo bo videl, bo sicer ganjen, a v njej ne bo razpoznal ne odlike enotnosti časa in prostora niti tankočutne veščine, ki oblikuje dogajanje tako, da noben dramski lik ne vstopi ali zapusti prizorišča brez razloga, ne veščine, ki združi različne poudarke v enega samega, in navsezadnje niti ne drugih premaganih težav. Šele s privajenostjo in razmišljanjem bo kar naenkrat z užitek opazil tisto, česar prej ni razpoznal⁵⁷ (D'Alembert in Diderot, 2019, 162).

Ob postopnem in vztrajnem privajanju na umetnost in njene značilnosti se postopoma in vztrajno oblikuje tudi okus. V nekem povsem drugem obdobju Stanko Vurnik pride do sorodnih zaključkov, ko pravi, da je »tudi glasbeno sploh manj disponiranemu mogoče mnogo doseči, in sicer 1. z mnogo vaje in 2. s smotrenim študijem« (Vurnik, 1929, 9), se pravi, ko se mu po Voltairovo »ušesa privadijo poslušanja in oči priučijo gledanja«.

Okus se lahko, kot opozarja Voltaire, skvari ne le pri posamezniku, temveč tudi pri celotnem »narodu« oziroma znotraj celotne kulture, ki se oddaljuje od upodabljanja »lepe narave«. Voltaire postane v tem trenutku precej kritičen do hlepenja po novostih in prilagajanja nemirnemu modnemu iskanju. To je po njem lahko nevarno, saj vodi v novotarije, ki se oddaljujejo od nekdanjega zaklada, dostopnega le nekaterim »bistroumnim duhovom«. Njegove besede se zdijo kot oddaljena napoved vzpona sodobne popularne kulture, obenem pa svarijo pred nevarnostjo prav tako sodobnega modernističnega hlepenja po novem za vsako ceno:

Okus se lahko pri narodu skvari; ta nesreča se običajno zgodi po stoletjih popolnosti. Umetniki si v strahu, da bodo le posnemovalci, iščejo odmaknjene poti, se oddaljujejo od lepe narave, ki so jo upodabljali njihovi predhodniki; njihovo prizadevanje ni brez odlik, in te odlike zasenčijo pomanjkljivosti, v novotarije zaljubljeno občinstvo se žene za njimi, kmalu pa se jih naveliča in pojavijo se drugi, ki se spet trudijo ugajati na nove načine; od narave se oddaljujejo še bolj kot prvi, okus se izgublja, obkroženi smo z novotarijami, ki naglo izbrisujejo druga drugo; občinstvo ne ve več, pri čem je, in zaman žaluje za stoletjem dobrega okusa, ki

57 »Un jeune homme sensible, mais sans aucune connoissance, ne distingue point d'abord les parties d'un grand cœur de Musique ; ses yeux ne distinguent point d'abord dans un tableau, les dégradations, le clair obscur, la perspective, l'accord des couleurs, la correction du dessein : mais peu-à-peu ses oreilles apprennent à entendre, & ses yeux à voir ; il sera ému à la première représentation qu'il verra d'une belle tragédie ; mais il n'y démêlera ni le mérite des unités, ni cet art délicat par lequel aucun personnage n'entre ni ne sort sans raison, ni cet art encore plus grand qui concentre des intérêts divers dans un seul, ni enfin les autres difficultés surmontées. Ce n'est qu'avec de l'habitude & des réflexions qu'il parvient à sentir tout-d'un-coup avec plaisir ce qu'il ne démêloit pas auparavant.«

se ne more več vrniti; ta je zaklad, ki ga nekaj bistroumnih duhov ohra-
nja daleč proč od množice⁵⁸ (D'Alembert in Diderot, 2019, 164).

Umetniški čut, vzgojen ob občudovanju naravne lepote, odpira prostor za estetsko zaznavo, vsaj na videz nevezano na zunajumetnostna določila. Tako omogoča tudi neposredno zaznavanje umetnosti, pri čemer je za spoznavanje položaja umetnosti in izpostavljanja njene neodvisnosti ključnega pomena Kantova ideja »proste lepote« (*freie Schönheit*), ki močno zaznamuje tudi laiško dožemanje umetnosti (Sharpe, 2000, 24). Kant je kot Rousseaujev občudovalec s to kategorijo odprl prostor za naravno neposrednost znotraj umetnosti. S tem pa odprl pot za Baumgartnovo tezo, da so estetske lastnosti vedno zaznavne lastnosti.

Ali torej sploh obstaja »čista, nekonceptna izkušnja glasbe« (*a pure, concept-free experience of music*), kot jo označuje Sharpe (2000, 25)? Zanimivo je, da so možnosti, ki jih Voltaire izpostavlja pri vzgoji umetniškega okusa, vezane zlasti na tehnične parametre umetnosti: razločevanje posameznih partov znotraj večglasnega petja, iskanje perspektive in barvne skladnosti v sliki, enotnost časa in prostora pri tragediji. Te lahko spoznavamo v umetnosti »še s privajenostjo in razmišljanjem«, ki se kaže kot pogoja pravega »užitka«. Refleksija ob stalnem srečevanju z umetnostjo predstavlja torej sredstvo za oblikovanje okusa, ki usmerja k zaznavanju resnične lepote in ga tako pravzaprav pogojuje.

S tem se sodba okusa pravzaprav dvigne na višjo raven, ki presega zgolj pristop z okusom obdarjenega še tako učenega diletantizma. Sodbo okusa dopolnjuje in presega umetniška sodba, ki zna razbrati bistvo umetnosti. To je po Kantu utemeljeno v »formozmožnosti« (*Formfähigkeit*). Forma v tem smislu Kantu pomeni »matematično formo« (*mathematische Form*) tonskih odnosov. »Na tej matematični formi, pa čeprav nepredstavljeni z določenimi pojmi, sloni ugodje, ki povezuje golo refleksijo o množici spremljajočih se in sledečih si občutij z njihovo lastno igro kot splošno veljavnim pogojem njegove lepote«⁵⁹ (*Kritik der Urteilskraft*, §53; Dahlhaus, 1967, 50–51). Formozmožno predstavlja dopolnitev naravnega občutja in ganotja, ki ga izzove umetnost ob neposrednem zaznavanju.

58 »Le goût peut se gâter chez une nation ; ce malheur arrive d'ordinaire après les siècles de perfection. Les artistes craignant d'être imitateurs, cherchent des routes écartées ; ils s'éloignent de la belle nature que leurs prédécesseurs ont saisie : il y a du mérite dans leurs efforts ; ce mérite couvre leurs défauts, le public amoureux des nouveautés, court après eux ; il s'en dégoûte bien-tôt, & il en paroît d'autres qui font de nouveaux efforts pour plaire ; ils s'éloignent de la nature encore plus que les premiers : le goût se perd, on est entouré de nouveautés qui sont rapidement effacées les unes par les autres ; le public ne sait plus où il en est, & il regrette en vain le siècle du bon goût qui ne peut plus revenir ; c'est un dépôt que quelques bons esprits conservent alors loin de la foule.»

59 »An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft.«

Kant s tem loči čisti goli užitek, vezan na neposredno čutno zaznavo, od glasbeno lepega, torej forme, ki ostane zakrita. Čutno učinkovanje, vznemirljiva moč glasbe, da prevzame poslušalca, se izgublja z minevajočo in izginjajočo glasbo, če se ne podredi pesništvu. Šele v tem primeru se dvigne iz samo prijetnega na raven lepega kot značilnosti umetniškega in s tem podvrženega estetski sodbi. Kant v svoji presoji glasbe spregleda pomen poprostorjenja časovnih struktur v glasbi, ki se same na sebi oblikujejo v »matematične forme« kompleksnih zvočnih občutij in pri tem tudi minevajoči glasbi sami na sebi lahko podeljujejo značaj umetniškega. In dejansko tudi v glasbi prav sodba o značilnostih večglasnega »mogočnega zborovskega petja«, izdelanosti njenih posameznih partov, izbrušenosti njene tonalne in harmonske perspektive, barvne skladnosti in strukturne pravilnosti, opredeljuje umetniško sodbo na sebi. Glasbo prav v zanjo značilnih elementih dviguje na raven umetnosti, hkrati pa po svoje tudi oddaljuje od čistega posnemanja še tako občuteno in zokusom oblikovanega naravnega jezika. Glasba kot umetnost se v tem smislu morda izraziteje oddaljuje od narave kot je to pri drugih umetnostih, katerih posnemanje naravnih izrazil je morda vendarle lahko bolj neposredno. Še celo v primerih, ko gre za neposredno imitiranje čustvenih vzgibov, emocionalnih stanj, jasno izraženih afektov, ne pomeni neposrednega upodabljanja resničnosti, ampak gre »samo« za videz, za prevaro, kot v svojem slovitem spisu, v katerem glasbo prišteje k lepim umetnostim, meni Batteux.

Na tem mestu ne bomo ponavljali, da so vse glasbene melodije in plešni gibi samo imitacije, samo umeten splet tonov in poetskih kretenj, ki ponujajo le videz. Strasti tu so tako navidezne kot dejanja v poeziji: primerjamo jih lahko zgolj ustvarjalnosti genija in okusa – nič na njih ni resničnega, vse je umetno. In če se včasih zgodi, da glasbenik ali plesalec zares čutita, kar izražata, je to naključna okoliščina, ki ni namen umetnosti: gre za sliko, narisano na živi koži namesto na platnu. Umetnost je narejena le za prevaro. Zdi se, da smo to že dovolj poudarili⁶⁰ (Batteux, 1746, 260–261).

Distanca interpretacije, ki je v glasbi zlasti postala poudarjena z ločitvijo avtorja od poslušalca, nato pa zlasti od interpreta, poustvarjalca, je ključnega pomena pri razumevanju posebnega umetniškega značaja glasbe. Ta v nobenem primeru ne more

60 »Nous ne répétons point ici que les chants de la Musique & les mouvemens de la Danse ne sont que des imitations, qu'un tissu artificiel de Tons & de Gestes poétiques, qui n'ont que le vraisemblable. Les passions y sont aussi fabuleuses que les actions dans la Poësie : elles y sont pareillement de la création seule du Génie & du Goût : rien n'y est vrai, tout est artifice. Et si quelquefois il arrive que le Musicien, ou le Danseur, soient réellement dans le sentiment qu'ils expriment ; c'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessein de l'Art : c'est une peinture qui se trouve sur une peau vivante, & qui ne devoit être que sur la toile. L'Art n'est fait que pour tromper, nous croyons l'avoir assez dit.«

biti omejena zgolj na neki prikaz naravnega jezika, ne na neposredno upodobitev doživetij, slikanje afektov ali ponazoritev stanj, temveč leži v njenem osrčju prikazovanje, posredovanje, razlaganje, opisovanje, pa tudi prevara, videz, imitacija. Čeprav se torej oddaljuje od narave in jo razum lahko celo presoja z Baumgartnovimi besedami kot »zmeden prikaz resničnosti« (Sorgner in Fürbeth, 2003, 7), more vendarle hkrati povsem očarati naše čute.

»Matematična igra« tonskih občutij se tako ne uresničuje v formozmožni uresničtvi idej, ki bi terjala hegeljansko povezavo glasbe s poezijo, ampak v »čisti lepoti« uresničnega glasbenega dela kot atributa in arbitra njene formozmožnosti. Njena estetska prepričljivost ter umetniška dospelost se kaže v lepoti, ta pa se »razodeva v uresničenju dela kot temelja interpretacije«,⁶¹ kot meni Garda (2004, 650).

Razbiranje značilnosti večglasne partiture, iskanje notranje perspektive in skladnosti, motivičnega prepleta, kontrapunktske dovršenosti in kompozicijske spretnosti nakazuje glasbeno lepoto na sebi. S tem pa presega tudi raven vidnega, analitično dosegljivega, tehničnega in obrtnega ter se spusti do globin notranjega, nevidnega, celo nedosegljivega ali nespoznavnega. Svojevrstno to poudari Johann Gottfried Herder v svojem spisu *Kalligone* z naslednjimi besedami:

In kot v vsaki mali disonanci ima [glasba] občutek zase, pri čemer z ozko zalogo naših maloštevilnih tonalnih zaporedij in tonalitet zaznava vse vibracije, kretnje, oblike in poudarke celotnega vesolja. Je še mogoče vprašati, ali glasba v notranjem učinkovanju prekosi vse umetnosti, ki se oprijemajo vidnega? Mora jih presegati, tako kot duh presega telo: kajti ona sama je duh, sorodna z najglobljo močjo velike narave, gibanjem. Česar tisto, kar je vidno, človeku ne more sporočati, torej nevidni svet, postane njena [glasbena] lastnost, lastnost nje same. Človeka nagovarja, razvema, nanj vpliva; človek sam (ne da bi vedel, kako) se brez truda in hkrati tako močno ravna po njej⁶² (Herder, 1800, 172–173).

Temeljne lastnosti umetnosti se zjedrijo v specifikki glasbe. Glasba presega umetnost prav po bistvenem, saj se najgloblje približuje nevidnemu, ki predstavlja poetično

61 Garda pravi, da se tako v glasbi kot poeziji lepota uresničuje prek njune predstavitve (*représentation*) – poezija prek tihega ali glasnega branja, glasba pa prek izvedbe: »leur beauté se révèle dans la concrétisation de l'oeuvre qui est à la base du processus d'interprétation«.

62 »Und da sie in jeder kleinen Dissonanz sich selbst fühlet, fühlend um engen Umfang unsrer wenigen Tongänge und Tonarten alle Schwingungen, Bewegungen, Modos, Accentuationen des Weltgeistes, des Weltalls; wäre es noch Frage, ob die Musik jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an inneren Wirksamkeit übertreffen werde? Sie muß sie übertreffen, wie Geist den Körper: denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihres Weise, in ihrer Weise allein, mittheilbar, die Welt de Unsichtbaren. Sie spricht mit ihm, regend, wirkend; er selbst; (er weiß nicht wie?) ohne Mühe und so mächtig, ihr mitwirkend.«

bit umetnosti oziroma duha samega. Tega na eni strani razkriva sicer čutna zaznava, hkrati pa ga napovedujejo strukturna določila in ga definira formozmožnost matematične igre odnosov, iz katere slutimo gibanje duha.

4.1 Je glasbena kritika sploh možna?

Neposredna čutna zaznava se je v soočenju z umetniško bitjo izkazala vendarle za nezanesljivo. Če je sicer lahko razbrala učinek, ki ga je umetnost puščala pri njenih sprejemnikih, če je lahko zaznala njen odtis v nekem afektivnem stanju in razpoznala njen katarzični učinek, pa nikakor ni mogla seči do tehničnih nians njene samosvojesti, njenega individualnega umetelnega oblikovanja, ni uspela zares spoznati njenega značaja, interpretirati njenega pomena, naznačiti njenega smisla, predvsem pa ne opredeliti v resnici njene vrednosti. In če je estetika prek čutne zaznave umetnost definirala, se je morala za spoznanje njene prave vrednosti, ki se je razgrinjala iz zaznavanja njenih kompleksnih parametrov, po katerih je sploh postajala umetnost, opreti najprej na okus. Okus se je iz prvotnega korektorja nezanesljivih estetskih sodb postopoma prelevil v enega sploh ključnih presojevalcev estetskega značaja, torej same biti umetnosti.

V maniri razsvetljenstva je okus služil za opozorilo pred egalitarističnim izenačevanjem sodb na podlagi zgolj čutne zaznave. Revolucionarnega slogana »svobode, enakosti in bratstva« namreč ni bilo mogoče enostavno prenesti tudi na dojemanje in sprejemanje umetnosti. Izza njegove na videz radikalne in nepopustljive pozicije je bilo namreč že zgodaj zaznati tleče prepričanje – ki se je ob revolucionarnem obratu konec 18. stoletja izkazalo za primerno tudi v družbeno-politični stvarnosti – da je vsemu navkljub v resnici vendarle le peščica tistih, ki s svojo modrostjo morejo in znajo usmerjati ljudstvo. Pri umetnosti je kategorijo tovrstne politične »modrosti« nadomeščal »okus«, ki je s svojo prefinjenostjo zagotavljal primerno podlago za izrekanje estetskih sodb.

Izbrušen okus se je dokazoval kot nasprotje skvarjenega ali bolnega okusa, ki ga je bilo mogoče, kot se je zdelo, empirično potrditi pri okušanju hrane. In če ga v tem primeru ni bilo mogoče korigirati in prevzgojiti, je za doživljanje in presojo umetniških del obveljalo, da ga je mogoče s pomočjo dobre vzgoje in stalnega brušenja izboljšati in vsaj v določeni meri tudi preoblikovati. Voltaire je o tem jasan:

Pravimo, da se o okusih ne sme razpravljati, in v tem imamo prav, kadar imamo v mislih zgolj čutni okus, odpor, ki ga čutimo do določene hrane, ali posebno ljubezen do kakšne druge; o tem se ne razpravlja, ker pomanjkljivosti okušalnih organov ne moremo odpraviti. Za umetnosti pa to ne

velja: v njih je mnogo resnično lepega, in obstaja dober okus, ki lépo prepozna, ter slab okus, ki ga ne, in duha s hibo, ki vodi v zgrešen okus, pogosto skušamo prevzgojiti. Obstajajo tudi hladne duše in plehki duhovi, ki jih ni mogoče niti ogreti niti izbrusiti: prav z njimi se o okusih ne sme razpravljati, saj ga sploh nimajo⁶³ (D'Alembert in Diderot, 2019, 163–164).

Hladnih duš in plehkkih duhov torej niti vzgoja ne more ogreti in izbrusiti, meni strogo Voltaire. Ti zato tudi ne morejo zares presojati estetske vrednosti umetniškega dela. Z njimi torej tudi ni mogoče voditi dialoga o okusih. Star antični rek, da o okusih ni mogoče razpravljati, interpretira Voltaire torej v smislu tega, da gre preprosto za različno raven razpravljanja kot posledico neizbrušenega ali celo skvarjenega okusa. Njegov argument torej ne zadeva prvotnega pomena reka, po katerem so si pač vsi okusi različni, a enakovredni, zato o njih ni mogoče razpravljati. Če bi to morda bilo mogoče reči pri presojanju okusa za hrano, pri čemer je morda deloma res, da ima vsakdo svoj »prav«, pa tega po Voltairu ni mogoče prenašati na umetnosti.

Pri presoji umetnosti bi namreč pri številnih kritikih, ki veljajo za relevantne oblikovalce sodb, lahko zasledili pogosto ujemanje njihovih stališč. To velja celo v primeru, ko se njihova mnenja zaradi različnih izhodišč navidezno razhajajo. Ujemanje med njimi je nedvomno mnogo bolj pogosto, kot v skepsi do relevantnosti kritičkih stališč včasih morda menimo. Tako res, kot meni Dahlhaus, »med resničnimi in ne slučajnimi kritiki soglasje o bistvenem, o ravnih posameznih del, ni tako redko, kot bi to želeli predsodki, ki pri kritiki pričakujejo protislovja, s katerimi bi ji lahko očitali njeno neutemeljenost«⁶⁴ (Dahlhaus, 1967, 130).

Odločilna torej ni le neka sklepna ocena umetniške prepričljivosti, ki jo kritik izreče na podlagi določenih predpostavk, ampak prav izhodišče, na katerem utemeljuje svojo presojo. Za utemeljenost kritiške ocene je zato podobno kot pri umetnosti ključnega pomena neka jasna predstava o večplastnosti glasbenega izrekanja, kompleksnosti glasbenega jezika, zaznavanje moči in meja njegovega neposrednega vpliva in širšega pomena ter končno spoznavanje in razkrivanje njegovega globljega umetniškega značaja.

Že ob samih začetkih izoblikovanja institucije kritike je Friedrich Rochlitz izdelal trojno shemo za kritiko glasbe. Osnovno tehnično raven predstavlja »slovnica«

63 »On dit qu'il ne faut point disputer des goûts, & on a raison quand il n'est question que du goût sensuel, de la répugnance que l'on a pour une certaine nourriture, de la préférence qu'on donne à une autre ; on n'en dispute point, parce qu'on ne peut corriger un défaut d'organes. Il n'en est pas de même dans les Arts ; comme ils ont des beautés réelles, il y a un bon goût qui les discerne, & un mauvais goût qui les ignore ; & on corrige souvent le défaut d'esprit qui donne un goût de travers. Il y a aussi des ames froides, des esprits faux, qu'on ne peut ni échauffer ni redresser ; c'est avec eux qu'il ne faut point disputer des goûts, parce qu'ils n'en ont aucun.«

64 »Viertens ist unter Kritikern, die es zu Recht und nicht durch bloßen Zufall sind, Übereinstimmung über das Wesentliche, den Rang von Werken, nicht so selten, wie es ein Vorurteil möchte, das von der Kritik Widersprüche erwartet, um sie ihr als Zeichen ihrer Haltlosigkeit vorwerfen zu können.«

dela, torej obrtno-tehnična plat. Nad njo postavlja Rochlitz »pomen« dela, ki se kaže v širši kulturni vpetosti, slogovni ustreznosti, lahko tudi neki družbeni, pozneje nacionalni oziroma politični, celo državniški vrednosti idr. Najvišje pa je postavljen »smisel in duh« dela, na podlagi česar izdelava kritik končno vrednostno oceno in sodbo estetske oziroma umetniške prepričljivosti glasbenega dela ali dogodka. Rochlitz se pri tem izrecno postavi nad poslušalce in presojevalce glasbenih del, ki »poslušajo zgolj z ušesi«. Označi jih kot »dobre, neškodljive ljudi obeh spolov«, ki »ljubijo glasbo, saj ta njihovo kri lahko vzvalovi, hkrati pa njihove noge dvigne k plesu«⁶⁵ (Rochlitz, 1799, 503).

Rochlitz je skupaj z Gottfriedom Christophom Härtlom ustanovil, nato pa dvajset let uredniško vodil časnik *Allgemeine musikalische Zeitung*. V njem je v času urednikovanja, nato pa tudi še nadaljnjih sedemnajst let objavljaval kritike, ocene in eseje ter postal eden najvidnejših kritikov svojega časa. S svojim delom in pisanjem je močno zaznamoval ne le kritični pogled na glasbo svojih dni, temveč je v veliki meri postavil osnovne koordinate tudi poznejšemu kritičnemu vrednotenju. Med posebej izpostavljenimi pisci, ki so sodelovali s časnikom, je bil Robert Schumann, pri katerem zasledimo podobna kritična načela kot pri Rochlitzu.

Schumann pri tem izhaja iz svojih pedagoških načel, na podlagi katerih oblikuje tudi principe kritičnega opazovanja in ocenjevanja: »Kot pedagog zlasti stremim k trem stvarim, tako rekoč k cvetu, korenini in sadežu, oziroma k poetičnemu, harmonsko-melodičnemu in mehničnemu jedru, ali tudi k tistemu, kar zadovolji srce, uho in roko«⁶⁶ (Schrattenholz, 2015, 51). Tudi kot glasbeni kritik se loti analize teh treh elementov. Najprej tako kratko označi delo, nato se posveti tehničnim in tekstnim vprašanjem, na koncu pa pregled sklence z obravnavo duha skladbe. Glasbo torej po Schumannu zaznamuje najprej mehanska vsebina. Ta je tista, ki mu kot pianistu »zadovolji roko«, predstavlja torej osnovno tehnično plat glasbe oziroma njene poustvaritve. Naslednja raven je tista, ki »zadovolji uho« in se nanaša na harmonsko-melodično vsebino glasbe. V njej je obsežena celotna kompozicijskotehnična plat kompozicije, ki se pri poustvarjanju najjasneje in najneposredneje izraža. Zadnja raven je označena kot poetska, za katero Schumann pravi, da »zadovolji srce«. V njej je zaobjet Rochlitzev »smisel in duh«, torej tista vsebina, ki predstavlja estetsko bistvo glasbe. Schumann vse tri elemente

65 »[D]iejenigen Hörer und Beurtheiler musikalischer Kunstwerke [...], welche blos mit dem Ohre hören – gute, harmlose Leuten beyderley Geschlechts. Sie lieben Musik, weil durch dieselbe ihr Blut in einige leichtere Wallung versetzt und ihre Füße zum Tanzen gleichsam gehoben werden; sie lieben die Musik, welche dies bewirkt.«

66 »Nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.«

primerja z rastjo rastline oziroma drevesa. Harmonsko-melodična vsebina mu predstavlja korenino, saj v njej izvira vsa moč glasbe. Iz korenine se poženejo muzikalni sokovi v sadež, ki ga predstavlja mehanska vsebina. Ta lahko daje celotni interpretaciji s spretnostjo, virtuoznostjo in eruptivnostjo okus in temeljno zadovoljstvo. Prava lepota, ki predstavlja izvirno umetniško bit glasbe, pa se skriva v poetiki, ki jo Schumann primerja s cvetom – čeprav je sama na sebi težko opredeljiva, saj seže onstran vsakega tehničnega določila, prav v njej temelji estetska prepričljivost umetnine in njene interpretacije.

Podobno označi značilnosti umetnosti, ki naj jih presoja kritikova ocena, tudi Hans Georg Nägeli, še eden od piscev v *Allgemeine musikalische Zeitung*. Nägeli primerja umetnino s človekom: »Umetnina je večdelna, iz več delov sestavljena celota, tako kot človek«⁶⁷ (Nägeli, 1826, 77). To mu predstavlja podlago za obravnavanje posameznih slojev, ki umetnino kot nekakšno živo telo sestavljajo in na katerih naj se utemeljuje tudi analiza njene estetske prepričljivosti. V svoji oceni naj kritik po Nägeliju izhaja iz osnovnega glasbenega gradiva, ki predstavlja »tehnično« plat. To dopolnjuje »psihološka« raven. Gre za »bistvo« skladbe, ki naj bi omogočalo temeljno razumevanje – tudi kritikovo – glasbe. Obravnavo umetnine pogloblja vpogled v »zgodovinsko« plat, torej spoznavanje relevantnosti dela oziroma glasbenega dogodka v kontekstu konkretnega časovnega in kulturnega okvira. V tem lahko zaznamo značilen poudarek, v katerem se zrcali vse bolj živa historična zavest, ki je pomembneje zaznamovala tudi ocenjevanje umetnosti. Vidik se je razvil kmalu v enega najpomembnejših estetskih kriterijev, ki vse do danes v obliki ocenjevanja historične umestnosti pomembno zaznamuje umetnost in njeno recepcijo. Za Nägelija je pomembna tudi »idealistična« raven. Nägeli jo definira kot sledove genija, neskončnosti, božanskosti v končanem delu. Plast se povezuje s Schumannovo lepoto cveta umetnosti, ki zaznamuje njeno pravo estetsko bistvo.

Nägeli tem kriterijem v nadaljevanju pridruži kot poseben primer še obravnavo »uporabne glasbe«, ki ima dejansko svoje značilnosti, saj velja pri njenem ocenjevanju upoštevati zanjo specifične vidike. Med tovrstno glasbo prišteva različna pedagoška dela, z besedilom opredeljeno vokalno glasbo ali pa opero. Estetska funkcija, ki je primarna pri umetniških delih, se v teh primerih umika drugim funkcijam, pri čemer zanje velja najprej ocenjevanje zadovoljevanja njihove primarne funkcije, šele nato pa pridejo v ospredje tudi drugi kriteriji.

Nägelijevo pisanje označuje trezna stvarnost, ki se oddaljuje od tedaj pogosto idealizirane blodeče zasanjanosti. Sam celo izrecno opozarja na to, da se je kritika

67 »Die Kunstwerk ist eine vieltheilige, aus vielen Theilen zusammengesetzte Einheit, wie der Mensch.«

v njegovem času izgubljala v »nedoločenosti in splošnosti« (*Unbestimmtheit und Allgemeinheit*; Nägeli, 1826, 87).

Tako velja za našo moderno kritiko, da je postala vse bolj nedoločena. Bolj ko sta se psihologija in estetika posplošili, bolj se zlasti v romaneskni literaturi piše o občutjih, okusu in geniju, gostobesedno, z lepimi besedami, z občutenimi besedami; vse bolj se zdi, da o umetnosti in ume-tniški lepoti sami ni mogoče govoriti drugače kot z leporečenjem genija: bolj ko je nesmiselno in odvratno, bolj afektirano in brezsebno je postalo tudi naše gorvjenje o umetnosti⁶⁸ (Nägeli, 1826, 87).

Vendarle je takšen pogled »od zunaj« v smislu oddaljene, nedoločene in brezsebne filozofije umetnosti, ki se posveča sledovom neopredeljive genialnosti, pri tem pa spregleda pomen tehnične brezhibnosti ali historične utemeljenosti, tja do konca 19. stoletja opredeljeval estetsko bit. Prazno besedičenje, ki je spregledalo kompozicijske elemente, harmonska in sintaktična pravila, pa tudi zgodovinski kontekst, se je dejansko vse bolj oddaljevalo od glasbe in zakonitosti njenega jezika. Ni čudno, da je ob porajajočem modernizmu na začetku 20. stoletja vzbujalo odpor, ki ga je povzel Schönberg v slovitim stavku iz uvoda v njegov *Nauk o Harmoniji (Harmonielehre)*, češ da bi rad svojim učencem »odvzel slabo filozofijo in jim ponudil dober obrtni nauk« (*eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben*; Schönberg, 1911, 7).

Vsekakor se strukturna analiza glasbe lahko enako dobro približa tako »čisti« absolutni stvaritvi, ki v ospredje postavlja predvsem estetsko funkcijo, kot tudi delu, ki si svoj pomen in smisel jemlje zunaj glasbe. V obeh primerih je glasbenoanalitični pristop soroden in primerljiv. Logično je le, da v drugem primeru relevantna analiza pod drobnogled jemlje tudi denimo tekstovne elemente, socialni in kulturni pomen, vpetost v liturgični namen ipd. Kritika pa je v svojem ključnem vrednostnem argumentiranju usmerjena v vprašanja smisla in pomena, kot opozarja Dalmontejeva: »Analiza torej teži k opisu 'načina, kako je izdelana' neka zvočna konstrukcija, v kateri kultura izoblikuje svoje glasbene funkcije, medtem ko je kritični diskurz obrnjen predvsem v interpretiranje 'smisla' ali v vrednotenje na estetski ravni«⁶⁹ (Dalmonte, 2004, 710–711).

68 »So liegt es am Tage wie unser moderne Kriticismus ein immer unbestimmterer geworden ist. Je mehr die Psychologie und die Aesthetik sich verallgemeinert hat, je mehr man, namentlich in der Romanen-Literatur über Gefühl, Geschmack und Genie viel Worte macht, schöne Worte, affektvolle Worte; je mehr man meint, man könne über Kunst und Kunstschönheit selbst nicht anders, als in Genieworten schön sprechen: desto ungereimter un widerwärtiger, desto affektierter und gehaltloser ist auch unsere Kunstsprache geworden.«

69 »[...] A]lors que l'analyse tend à décrire 'la façon dont est fabriquée' une construction sonore à laquelle la culture attribue des fonctions musicales, le discours critique vise essentiellement à en interpréter le 'sens' ou à l'évaluer sur le plan esthétique.«

Med številnimi različnimi pristopi k vsaj dvojni, če ne sploh raznorodni naravi glasbenega poslušanja, prek tega pa razumevanja, interpretiranja in vrednotenja (Stefanija, 2007), izstopa kot posebej vpliven pogled ločevanje, ki ga ponudi Hans Heinrich Eggebrecht (1995). Na eni strani zaznamuje naše opazovanje glasbe »spoznavno razumevanje«, ki se utemeljuje na racionalnih operacijah in ga je mogoče dokaj natančno, jasno in prepričljivo utemeljiti. Na drugi strani pa gre za pristop, ki ga označi kot »estetsko razumevanje«. Zanj je značilen vpogled v tiste elemente, ki so posebej lastni in značilni za umetnost ter tvorijo njeno bit.

S t. i. »novo muzikologijo« je dotelej prevladujoči strukturalistični pristop, ki je poudarjal pomen analitičnih spoznanj, (znova) zamenjal širši kulturni pogled. Ta umetnost postavlja znotraj kulture ter prek tega interpretira njej lastne značilnosti, te pa predstavljajo tudi temelj kritiškega ocenjevanja. Ključnega pomena je bil v tem kontekstu prispevek Lawrencea Kramerja (1990), ki je izpostavil pomen glasbe kot »kulturne prakse«. Njen pomen, posledično pa tudi njen smisel in celo vrednost se v posameznih elementih razkriva pogledu skozi »hermenevtska okna«. Ta okna odpirajo tekstualne opazke, kot so različni naslovi del, epigrafi, zapisi v partituri ipd. Dopolnjujejo jih neposredni citati, kot so denimo konkretni glasbeni navedki, vizualne podobnosti itn. Kot poseben primer izpostavi Kramer strukturalne trope, ki pomenijo način udejanjanja ekspresivnosti.

»Idealistična« ali »poetska« plat, raven, ki »zadovoljuje srce«, »smisel in duh«, »estetsko razumevanje« ipd. so torej raznolike oznake, ki pa se vse skušajo približati definiranju samega estetskega bistva umetnosti. Kljub včasih izrazitim prizadevanjem posameznih avtorjev za njihovo definiranje se kaže, da ostajajo pojmi in njihovi označenci v enaki meri, kot so rabljeni, hkrati tudi nedoločljivi, neopredeljivi in nejasni. Če je pri analizi tehničnih potez, harmonsko-melodičnih značilnosti, gramatikalnih in strukturalnih načrtov, slogovne vpetosti ali kulturnega pomena kritiška beseda lahko jasna, natančna in določna v naslonu na merljive komponente umetnosti, je na drugi strani prav pri vprašanjih, ki jih tudi kritiška teorija šteje med bistvene, pogosto neprepričljiva, neargumentirana in jecljivoča. V začrtanju meje med kritiko in hermenevtiko Baroni (2004, 696) opozarja, da smo v procesu vrednotenja vedno soočeni s tem, da naletimo na vprašanja, ki jih muzikologija ne more zares odgovoriti. In naj bodo ta vprašanja še tako pomembna, se zdi celo, da kljub vsem poskusom nimamo prepričljivih odgovorov nanje. Tako se lahko marsikomu povsem upravičeno zdi, da se o »okusih« na tej ravni pravzaprav zares težko argumentirano razpravlja.

4.2 Slepilo strokovnosti

V prvi številki *Slovenske glasbene revije*, ki je na začetku 50. let 20. stoletja ambiciozno zastavila svoj načrt k oživitvi slovenske glasbe, je skladatelj, pianist in publicist Marijan Lipovšek objavil zapis o glasbeni kritiki. Njegove besede so bile namenjene spodbujanju glasbene kritike na Slovenskem, hkrati pa so v svoji metakritični oceni ugotavljale tudi neprimernost in skromnost (do)tedanjih prizadevanj. Žal bi lahko bila Lipovškova trpka in nekoliko morda celo resignirana ocena položaja povsem aktualna tudi desetletja pozneje. Njegove besede so zanimive tudi zato, ker z njimi Lipovšek na svojstven način nakaže osnovna načela za oblikovanje in razvoj glasbene kritike ter poda temeljne estetske principe, ki naj se jih kritika drži:

Živimo v malem mestu in ozka, omejena gledanja na dogodke v naši družbi, ki jih je minula vojna pretresla, so kmalu zopet padla na prejšnji nizki in smešno odkritosrčni nivo. Jasno se, da je tu dvakrat težko biti kritik. Sicer pa nimamo take osebnosti, ki bi mogla z vso potrebno razgledanostjo in znanjem, pa tudi z vso potrebno etično močjo biti mentor in pravi svetovalec glasbenikom, obenem vzgojitelj in vodnik poslušalcem. Čisto napačni so bili poizkusi dati kritiko v roke morda precej nadarjenim, a šele v glasbeno življenje stopajočim ljudem. Samo tisti, ki živi že dolga leta v glasbenem poklicu, ki je na široko razgledan in tudi sam o specialni stroke, o kateri poroča, res nekaj ume, tak more pisati dobro kritiko. Zato smo doživeli in doživljamo še danes napačne, nasprotujoče si in v nekaterih mislih popolnoma deplasirane kritike (Lipovšek, 1951, 1).

Lipovšek opozarja, da pomeni ozek slovenski kulturni prostor vsekakor eno največjih omejitev za razcvet sproščene kritiškega pisanja na visoki ravni. Poleg tega po njegovem mnenju primanjkuje primernih osebnosti. V kratkih potezah definira tudi glavne naloge kritika. Če naj bo mentor in svetovalec glasbenikom ter vzgojitelj in vodnik poslušalcem, mora biti po njegovem mnenju široko razgledana osebnost z znanjem in etično močjo; ne premlada, ampak izkušena in strokovno podkovana. V nasprotnem primeru pride do zgrešenih kritik, ki so posledica bodisi pomanjkanja strokovnega znanja ali premajhne razgledanosti, zato pa tudi neizbrušenega okusa. Visoko znanje torej neposredno pomaga k oblikovanju prave estetske mere. Pri kritiku zagotavlja pravo strokovno mero, pri komponiranju ali interpretiranju glasbe pa trdno izhodišče.

Lipovšek v svoji oceni pomena strokovne podkovanosti seveda ni osamljen. Nasprotno, vso zgodovino lahko v najrazličnejših podobah zasledujemo mnenje, da je muzikalna prepričljivost povezana (tudi) s čisto obrtnim znanjem, kompozicijsko

spretnostjo in razgledanostjo. Te kategorije pa se kot stalnica pojavljajo med osnovnimi kriteriji ocenjevanja dospelosti glasbenih del in izvedb. Eden vidnejših zgodnejših avtorjev, ki predstavi in sistematično razvrsti merila, ki naj služijo za ocenjevanje glasbe, je renesančni pisec Lodovico Zacconi. V svoji razpravi *Prattica di musica* (1596) navede sedem lastnosti, ki po njem označujejo »harmonično glasbo« (*musica armoniale*), in sicer so to »spretnost [*arte*], melodičnost [*modulatione*], ugodje [*diletto*], preplet glasbenega gradiva [*tessitura*], kontrapunkt [*contraponto*], invencija [*inventione*] in dobra predstavitev glasbenega gradiva [*buona dispositio- ne*]« (Sukljan, 2016, 154). S tem torej še mnogo pred utemeljevanjem novodobne estetike in oblikovanjem teorije kritike izdela uporaben zbir »estetskih« kriterijev, ki jih lahko rabimo pri presojanju vrednosti glasbe.

Kot opozarja sam Zacconi, pa navedeni kriteriji ne veljajo splošno, pa tudi ne za vsa glasbena dela in interpretacije v enaki meri. Tudi pri najodličnejših avtorjih in najbolj proslavljenih skladbah lahko srečamo samo kakšno od navedenih značilnosti, samo katero od izpostavljenih lastnosti. Zacconi v podkrepitev svojega mnenja navede slovitega sodobnika Gioseffa Zarlina, ki da je v nekem pogovoru leta 1584 ocenil kompozicijsko delo svojih sodobnikov z naslednjimi besedami:

Kaj naj povem? Kdor je dober v eni, ni dober v drugi. In kdor je dober v dveh ali treh, ne more biti dober v vseh. Zame sta (je povedal o sebi) značilna preplet glasbenega gradiva in spretnost, podobno kot za Costanza Porta, ki je med navzočimi. Striggio je bil nadarjen in talentiran za prelepo izpeljavo melodičnih linij, gospod Adrian pa je bil nadvse spreten in vešč v predstavitvi glasbenega gradiva. Morales je bil spreten, obvladal je kontrapunkt in predstavitev glasbenega gradiva. Za Orlanda Lassa je bila značilna melodičnost, spretnost in odlična invencija, za Palestrino pa spretnost, kontrapunkt, odlična predstavitev glasbenega gradiva in izpeljava melodičnih linij (Zacconi, 1596, 49–50; Sukljan, 2016, 154).

Odlična analiza njemu sodobne glasbe ponuja s pretanjenim in zgoščenim opisom lastnosti, ki odlikujejo posameznega skladatelja, hkrati tudi široko paleto »estetskih« kategorij, veljavnih v pozni renesansi. Zanimivo pri tem je, da se Zarlino in z njim Zacconi ob razgrnitvi potez glasbene odličnosti ne opirata na opise kakšnega harmoničnega ujemanja zvoneče glasbe s proporcijami nebesnih teles ali podobnimi skladnimi razmerji, kot bi morda pričakovali od misleca, ki se v renesančni maniri zgleduje pri antični modrosti. Nasprotno so izbrane kategorije del glasbenopraktične terminologije, ki se oblikuje ob konkretnem analitičnem vpogledu v glasbeno materijo.

Podobno še en veliki renesančni mislec, Glarean, nekoliko prej v svojem *Dodecachordonu* (1547) govori o Josquinu, ki da je sicer bolj kot vsi drugi »učinkovito izrazil duševne strasti v glasbi«, a se ob tem opira na oceno, ki izhaja iz analitične razčlenbe glasbenega gradiva. Tisto, kar je »prijetno za uho«, se po njegovih besedah »izkaže učenim za domiselno«, saj Josquin, »kjer to vsebina zahteva, sedaj vihravo napreduje s prehitevajočimi toni, sedaj monotono recitira svojo vsebino v dolgo ležanih tonih [...]»; čeprav so drugi pogosto skušali doseči vse to, niso v svojih poskusih uspeli doseči istega z enako mero spretnosti« (Strunk, 1998, 220).

Josquinova prednost je torej v kompozicijski »spretnosti«, ki je za učene »domiselna«, hkrati pa je tudi »prijetna za uho«. Svoje konkurente po Glareanovem mnenju prekaša s spretnostjo in virtuoznostjo. Ključ do uspeha ni le njegov talent, kot bi to morda poudarili kdaj drugič, ampak predvsem kompozicijska izbrušenost kot rezultat vztrajne prizadevnosti, ki se kaže v »vnemi pri popravljanju svojih del«. Prav s tem se Josquin zares dviguje nad svoje sodobnike, kot meni Glarean: »In čeprav je njegov talent onstran opisljivega, čeprav ga je lažje občudovati kot razložiti, se še vedno zdi boljši od drugih, ne le zaradi svojega talenta, ampak tudi zaradi svoje vneme pri popravljanju svojih del« (Strunk, 1998, 220).

Talent je mogoče torej popraviti in izboljšati s pomočjo skrbnega in zavzetega dela. V Glareanovi opazki je mogoče zaznati mnenje, da se glasbena lepota odpira prizadevnemu naporu. Slednje je skupaj s stalnimi popravki, korekcijami, predvsem pa z natančnim, strokovno neoporečnim delom tudi zagotovilo estetske prepričljivosti glasbenega prizadevanja. Ne nek muzikalni občutek ali banalizirana genialnost, ki se lahko spusti do nižav navdahnjene naivnosti brez prave teže, ampak strokovna neoporečnost, obrtniška izbrušenost in izpiljenost veljajo za zlasti pomembne značilnice glasbene lepote. Prav to je glavni razlog, da lahko o lepoti merodajno presoja glasbeni strokovnjak, ne pa še tako genialno navdahnjen amater, ki se na obrtne zakone ne spozna. Zarlino ne glede na svoje navdušenje nad antičnim teoretskim izročilom opozarja, da je »spekulativna glasba brez praktične le malo vredna in nepopolna«, kar da se vidi »tudi pri mnogih teoretikih, ki niso poznali prakse ... povedali so namreč veliko nesmislov in napravili številne napake« (Sukljan, 2016, 187).

Zato imajo glasbeniki lahko pogosto upravičene težave z zaupanjem kritiku, ki se spusti v ocenjevanje violinske igre, pa violine še ni držal v rokah, ali pa ocenjuje kompozicijsko prepričljivost dela, ne da bi kdaj koli napisal en sam takt. V skladu z omenjenim Schönbergovim napotkom o prednosti obrtnega napotka pred slabim estetiziranjem so številni glasbeniki pa tudi mnogi laični ljubitelji v marsičem upravičeno prepričani, da zagotavlja pravo merodajnost pri presojanju lepote šele strokovna ali čisto tehnična podkovanost kot nujna predpostavka vsakega ocenjevanja.

Dejansko je lahko obrtna dovršenost temeljni argument v potrdilo estetske prepričljivosti umetnine ali glasbene interpretacije in osnovna predpostavka pri opredeljevanju njune muzikalne »lepote«. Praviloma se tako glasbena ocena odličnosti nekega opusa ali neke interpretacije ne opira na njeno »estetsko« značilnost, ki bi se *per definitionem* morala potrjevati v neposrednem čutnem soočenju z glasbo ob njenem poslušanju. Relevantnosti glasbene kritike torej ne zagotavlja zgolj pozorno uho ob konkretni glasbeni izvedbi. Nasprotno se potrjuje šele ob brušenju z izpopolnjevanjem »praktičnega« znanja, ki omogoča denimo vpogled v slogovne značilnosti in njihovo historično ustreznost, izpostavljene kompozicijske elemente, strukturno kompleksnost, tematsko-motivične povezave, prefinjenost artikulacije, uravnoteženost barvnih registrov, občutek za detajl, uravnoteženost forme v celoti ipd. Torej spoznanje elementov, ki jih lahko razbira šele strokovno občutljiv celovit kritiški premislek.

Pa vendar ta ne more v polnosti zamenjati svobodnega muzikalnega občutka, ki se razvija ob tem in včasih tudi povsem mimo kompozicijsko ali izvajalskih tehničnih zahtev, četudi še tako utemeljeno postavljenih in predstavljenih. Prav rado se namreč zgodi, da postanejo samozadostno orodje puhlega razkazovanja tehnične bleščave, ki je sama sebi namen. Gre za t. i. »slepilo« z etiketo strokovnosti, ki ga je po mnenju Helmuta Loosa (2020) kot enega osrednjih estetskih kriterijev uveljavila predvsem nemška muzikologija 19. in 20. stoletja, da bi tako pripravila pot k splošnemu priznanju superiornosti nemške glasbe. Kot opozarja Loos, je prek kriterijev kompleksnosti glasbenega stavka, celovitega tematsko-motivičnega razvoja, navzkrižne referencialnosti glasbene drame ipd. uveljavljala večvrednost značilno nemškega pristopa. Ta se je s svojo celovito tehnično izbrušenostjo uveljavljal kot večvreden nasproti »enostavnosti« in preprostosti italijanske ali francoske glasbe oziroma vsake druge glasbene tradicije, ki je v tem kontekstu dobila atribut »zgolj« manjvredne nacionalne kulture, nad katero se je dvigovala nemška glasba s svojo navidezno nadsacionalnostjo. Zdi se, da še vedno ni zares sklenjena odmevna polemika, ki jo je sprožil Hans Heinrich Eggebrecht s svojo glasbeno zgodovino *Glasba na Zabodu (Musik im Abendland, 1991)*, pisano z izrazitih nemškocentrističnih pozicij, nadaljeval pa nato Vladmír Karubsický z izzivalnim tekstom *Kako nemški je Zabod? (Wie deutsch ist das Abendland?, 1995)*. Karbusický, češki muzikolog, ki je večino svojega življenja preživel na Nemškem, je v svojem besedilu precej ostro polemiziral tako z Eggebrechtom kot z Adornom, čigar polarizacija med Stravinskim in Schönbergom, po njegovem mnenju utemeljena na čisto nacionalističnih predpostavkah, je v temelju zaznamovala celotno recepcijo glasbe 20. stoletja. Pravo ideološko kritično refleksijo je v nemški muzikologiji sprožila tudi Pamela Potter (1998) z razpravo o prevladi nemške glasbe. Pozneje je bil izraziteje kritičen do

uveljavljanja nemške superiornosti prav omenjeni Helmut Loos (2020), ki je tovrstno pozicioniranje razgalil v razpravi *Resna glasba – moderna umetnostna religija (E-Musik – Kunstreligion der Moderne)*. Tudi Loos označuje vpliv Th. W. Adorna v stroki za »premočnega«. Kot ključni element utemeljevanja nemške nadrejenosti izpostavlja Loos pomen napredka kot poudarjenega estetskega kriterija, ki stoji za Habermasovim »projektom moderne«, in to »z vsemi svojimi implikacijami (avtonomija, racionalnost, sekularizacija in vera v napredek)« (Loos, 2020, 59). Vera v darvinistični napredek je – nekritično prenesena na glasbeni »razvoj«, ki da se pne od manj razvitih oblik k vse večji popolnosti – posledično poudarila tudi pomen zgodovinske ustreznosti kot enega najzanesljivejših estetskih kriterijev pri presoji umetniške ustvarjalnosti. Estetsko relevantno je le tisto, kar ustreza vidikom napredovanja glasbenega gradiva. Historični materializem adornovskega kova (Loos Adornov vpliv v muzikologiji označi za sploh »premočnega«) je razumljivo pri tem poudarjal pomen materialne substance, torej glasbenega gradiva, razvoja zlasti na ravni kompozicijske tehnike, na kateri se je iz teh predpostavk gradila duhovna nadstavba. Seveda je odveč poudariti, da je višek tovrstnega razvoja predstavljala vsakokrat nova nemška glasba.

Argumenti, ki jih je izpostavljala zlasti nemška muzikologija, so postali del estetskega protiargumentiranja celo v polemiki, ki je skušala izpostavljati prednosti nemške glasbe. Značilen primer predstavlja pogovor Riccarda Muttija s Harveyjem Sachsom leta 2017. V njem se je sloviti dirigent zavzel za italijansko opero, ki da je pogosto označena za manjvredno zaradi svoje navidezne preprostosti in popularne neposrednosti v primerjavi s premišljenostjo in izdelanostjo nemške operne tradicije. V pogovoru Mutti upravičeno odločno zatrdi: »Italijanska opera ni manjvredna od opere z druge strani Alp.«⁷⁰ Tisto, kar zbode v oči, pa je način argumentiranja tega mnenja, saj Mutti v potrditev svojega prepričanja pravi, da se tudi v Verdijevih delih izza navidezne preprostosti prav tako skriva kompleksnost, primerljiva s tisto, ki jo najdemo v delih skladateljev »z druge strani Alp«. Tudi v tem primeru se torej italijanska glasba potrjuje prek kriterijev, ki jih postavlja pravzaprav nemška glasba in nemška muzikologija, s tem pa se tudi širše potrjujejo kot samoumevne estetske predpostavke, ki to vendarle niso.

Strokovna argumentacija sicer dovoljuje kritiški (in tudi splošni muzikološki) očni dostop do osnovnih estetskih predpostavk in omogoča vsaj v izhodišču in vsaj na videz zadovoljiva in prepričljiva sklepanja. Hkrati pa je sama na sebi nepopolna in odstira le delni vpogled v glasbo kot kompleksen fenomen. Poleg tega je lahko

70 »L'opera Italiana non è inferiore all'opera doltr'Alpe.« Pogovor Riccarda Muttija s Harveyjem Sachsom 4. februarja 2017 v *Teatro Regio* v Parmi ob 150. obletnici Toscaninijevega rojstva. Objavljeno: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPWCTYJzCdA&ct=5s>, citirano 22. 6. 2020.

– kot nas uči zgodovina – tudi posledica napačnega ali celo zaradi ideoloških in drugih sorodnih razlogov namenoma izkrivljenega pozicioniranja.

Koordinate kritiškega opazovanja glasbe kot umetnosti se morajo zato razpenjati v iskanju soglasja med tehnično dospelostjo, obrtno dovršenostjo, kompozicijsko popolnostjo, čutno prepričljivostjo, slovnico in sintakso, črko in pomenom, vsebino in formo, strukturo in duhom. S tem je definiran prostor opredeljevanja lepega, ob njem pa v enaki meri tudi nelepega oziroma grdega, posrečenega, neposrečenega, prepričljivega ali neprepričljivega v njej. Pri vsej natančnosti in nedvomni verodostojnosti strogo vzeta strokovna presoja sama na sebi in sama zase vendarle sprejema večplastnost in raznolikost estetske prepričljivosti glasbe, ki nagovarja, prevzame, navdušuje ali odbija tako poslušalca kot interpreta, analitika ali celo samega ustvarjalca s kompleksnostjo svojega jezika, v katerem se prepleta hkrati pojmovno zgovorna pripoved, zarisuje nakazana podoba, upodobljen prizor, portretira emocija; je jezik, ki naznanja afekt, izziva občutja, se igra v tonih, sozvočjih, ritmih in motivih zunaj konkretnega pomena, je znanilka transcendence in hkrati tista, ki dviguje v transcendenčno, je ustvarjena in v ustvarjalnosti najbližja ustvarjalni Božji sili, soustvarjalna in po-ustvarjalna. Vse to, a hkrati še več in obenem nič zgolj to ...

5 Zaznavanje nezaznavnega, razumevanje nerazumljivega in spoznavanje nespoznavega

E. T. A. Hoffmann v svoji znameniti oceni Beethovnovе *Pete simfonije* zapiše odličn slavošpev izjemni moči glasbe: »In poslušalec se ne more upreti, da ga ne bi odneslo v čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti« (Hoffmann, 1963, 37; Lockwood, 2015). Metafizično ožarjenost absolutne glasbe, ki more poslušalca dvigniti v »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«, Hoffmann značilno dopolnjuje z natančno strukturno analizo, ki dodaja njegovim besedam pridih znanstvene strogosti, metodološke izčiščenosti in objektivne stvarnosti. Po njegovem prepričanju namreč »samo globok uvid v notranjo strukturo Beethovnovе glasbe« lahko razjasni, kot pravi, »veličino preudarnosti mojstra« (Hoffmann, 1963, 37).

Če njegova »veličina preudarnosti mojstra«, ki se kaže v »notranji strukturi«, torej obrtno-tehnični izbrušenosti, sicer posredno namiguje na estetsko prepričljivost, pa ji vendar ne pripiše dokončne merodajnosti pri izrekanju estetskih sodb. Zdi se namreč, da jo razume le kot nujno potrebno izhodišče, na podlagi katerega se šele lahko razcveti glasba kot umetnost. Tehnična dospelost, ki jo je mogoče jasno razpoznati denimo v izboljšanju instrumentov ali v preciznejši in virtuozejši igri, komaj omogoča uvid v pravo bistvo glasbe: »Gotovo ne le izboljšanje izraznih sredstev (izpopolnitev instrumentov, večja virtuoznost izvajalcev), temveč globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe je pripomoglo k temu, da so genialni skladatelji povzdignili instrumentalno glasbo na sedanjo raven« (Hoffmann, 1963, 37).

Hoffmann se v teh idejah zdi zavezan tradiciji ere »okusa«, ki je izpostavljala navdih »genialnosti«, skrit izza podobe izčiščene strokovnosti, s katero pa se popolnoma ne identificira. Genialnost namreč v tem kontekstu odstira svetove presežnega, zato jo lahko potrjuje le njena presežna vrednost, ne pa tehnično neoporečni jezik, ki je sicer pogoj za njen razcvet. Zanimivo je, da Hoffmann razmah genialnosti povezuje z dvigom instrumentalne glasbe. Poudarek je na videz morda obroben, pa vendar pomenljiv. Duh genija se namreč lahko najjasneje pokaže v podobi, v kateri govori glasba najbolj jasno in prosojno, torej v jeziku čiste absolutne instrumentalne glasbe, v kateri ni prostora ne za podobo, ne za pojem, ne za besedo, pravzaprav za nič drugega kot za »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«. In če umetnost sama na sebi presega meje, zaznavne našim čutom, se v instrumentalni glasbi kot najčistejšem jeziku gole znotrajglasbene igre po Hoffmannovem mnenju neposredno razpira vstop v področja, ki presegajo meje strukturne analize. Čeprav se zdi, da se je z estetsko analizo, v kateri čutno zaznavo dopolnjuje racionalno spoznanje, približal temu »duhovnemu kraljestvu«, ostaja vendarle »globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe« nedefinirano. Ob vsem prizadevanju, s katerim si

skorajda s krčevito vztrajnostjo prizadeva doseči znanstveno zanesljivost in objektivnost svojega analitičnega postopka, se zdi, da ostajajo njegova estetska spoznanja uperjena v zaris avreole nekega skorajda mistično nedosegljivega onstranstva. V »poslušanju resnice«, kot Hoffmannova prizadevanja označi Mark Evan Bonds (2006), ima resnica kot cilj vsakega racionalnega, tudi znanstvenega (estetskega) spoznanja torej vendarle metafizični značaj.

Analitični postopek, ki si prizadeva »znanstveno« legitimizirati metafizično estetsko bistvo, ostaja potemtakem spet samo privid, bi lahko rekli skeptiki. Temu se pridružuje senca dvoma, ki kot stalnica spremlja racionalni analitični pristop, saj naj bi vsak izrazit razumarski pristop ogrožal neposredno prepričljivost glasbe kot umetnosti, visoko dvignjene nad vsako spoznanje. Pogosto se v prepričanju o primatu neposredne izkušnje glasbe, ki prodira v naše telo na neki nezavedni, tudi podzavestni ravni, poslušalci običajno kot v nekakšnem krčevitem strahu pred omadeževanjem čistosti estetske (torej predvsem čutne) zaznave odpovedujejo premisleku o vzgibih (seveda tudi racionalnih), ki opredeljujejo njihov na videz čisti glasbeni užitek. Enako, kot je dvomu v moč racionalnega spoznanja bistva umetnosti sorodno nezaupanje do definiranja presežnega bistva glasbe.

Pa vendar se pogosto, če ne celo praviloma, izjave, ki merijo na estetsko prepričljivost glasbe ali pa skušajo definirati njeno estetsko bit, utemljujejo v neki neopredelljivo odmaknjeni, nedoločljivi dalji. Celó pri piscih, od katerih bi pričakovali strogo racionalistično skepsó in razumarsko treznost, pogosto v tovrstnih ključnih trenutkih njihov zapis postane opisno neprecizen in nejasen. Zanimiv zgled tovrstne obravnave glasbe predstavlja eden pomembnejših zgodnjih glasbenih humanistov, Johannes Tinctoris. Tinctoris pričakovano poudarja pomen lastnega poglobljenega študija glasbe in kritičnega opiranja na izvirne vire. Njegovo delo *Liber de arte contrapuncti* (Knjiga o kontrapunktski umetnosti) se je v zgodovino glasbenoteoretskega pisanja zapisalo zaradi ene najbolj ostrih kritik stare glasbe, o kateri Tinctoris zapiše, da je »tako nespretna, tako bedasto skomponirana, da je prej žalila kot ugajala ušesom« (Tinctoris, 1477; Strunk 1998, 199). Namesto tega zato ceni sodobnike, npr. Ockeghema, Regisa, Busnoysa, Dunstabla, Binchoisa, Du Fayja in druge, katerih glasba bi bila primerna »tudi za nesmrtné bogové«. In čeprav je v poudarjanju čutne zaznave v nasprotju s po njem preživelim starim naslanjanjem na *musico mundano* izrazit humanist, hkrati ostaja v opisu prepričljivosti del omenjenih skladateljev zavezan izrazom, kot so »sladkost«, »užitek ušes«, »sreča«, »razsvetljenost«, ki se zdijo kot nekaki tujki znotraj humanistične preciznosti in stvarnosti:

Sozvočja zvokov in melodij, iz katerih izvira sladkost, [...] užitek ušes, torej ne ustvarjajo nebesna telesa, temveč zemeljski instrumenti v

sodelovanju z naravo. [...] Skoraj vsa dela teh mož izžarevajo tako sladkost, da jih po mojem mnenju lahko imamo za najbolj primerne, ne le za ljudi in heroje, temveč tudi za nesmrtné bogove. Zares, nikoli jim ne prisluhnem, nikoli jih ne preiskujem, ne da bi me naredila srečnejšega, bolj razsvetljenega (Tinctoris, 1477; Strunk, 1998, 199).

Moč in prepričljivost glasbenih del se zrcalita v njihovi sladkosti, ki jo potrjuje užitek ušes. Kriteriji, ki napovedujejo čutno neposrednost pozneje uveljavljene estetike, se v svojem temelju torej vendarle metafizično obarvajo.

Mnogo pozneje, a vendar morda nenavadno podobno, postavi skeptični racionalni analitik lepote David Hume lepo v odvisnost od »pretanjenosti domišljije«. Ta je po njegovem prepričanju namreč »nujno potrebna« za občutenje prave lepote (Eco in de Michele, 2006). Kot si sicer Hume v svoji oceni prizadeva biti stvaren in jase, je hkrati vendar nedoločen in neopredelljiv, ko se opira na kategorijo, ki je po svoji iracionalni vsebini precej podobna Hoffmannovi potopitvi v »duhovno kraljestvo neskončnega«. Vsakdo si po Humu prikraja estetska pravila po svoje, a to ne pomeni, da so vse sodbe lahko enako merodajne. Razlika med njimi je torej preprosto posledica večje ali manjše občutljivosti, ki jo omogoča »pretanjenost domišljije«.

Ko govorimo o glasbi in njeni umetniški zgovornosti, se praviloma lotevamo vprašanj, ki presegajo zgolj delitev na racionalno in čutno. Tisto, kar je lepo v glasbi, je sicer v veliki meri zaznavno s čutili in vsaj delno prepoznavno z razumom, a vendarle ne tako tudi zares spoznavno.

Še posebej je bila seveda potopitvi v metafizično neznano blizu romantična estetika 19. stoletja. Ta je določala tudi Hoffmanna in njegovo misel. Estetika, izklesana iz hrepenenja po oddaljenem, nedostopnem, potopljenem in izgubljenem, se redno vrača k »poetskemu bistvu«, »vsebin« ali »ideji«, ki je oddaljeno in se na podoben način skriva izza različnih umetnosti. Prav ta metafizična distanca do estetske bití, poetske vsebine ali kakor koli že to imenujejo, posamezne umetnosti med seboj povezuje in jih opredeljuje za umetnosti, ne glede na sredstva in načine njihovega izražanja. Tudi umetniško bit glasbe določa njena »estetika«, ta pa je, kot trdi Robert Schumann, enaka vsem umetnostim, ne glede na njihov »različen material«. Če torej drži mnenje, da predstavlja skupni izraz vseh umetnosti, raznolikih prav po načinih njihovega izražanja in posledično zaznavanja, potem je mogoče iz tega jasno sklepati, da se nujno izmika od čutno oprijemljivega oziroma da njenega bistva ni mogoče v polnosti dojeti (zgolj) s pomočjo čutne zaznave. Če jo lahko hkrati določa likovni prostor nekega kipa ali slike, pa denimo prostorske razsežnosti neke arhitekture ali časovna dimenzija dramaturškega loka literarne pripovedi,

gledališke predstave in glasbenih razmerij, je torej vendarle v svojem bistvu samo deloma zaznavna ali pa čutno sploh nezaznavna. Dvom v utopijo neposredne čutne zaznave, s katerim smo se že spopadli, nadgrajuje potemtakem tudi sama možnost primerljivosti med posameznimi umetnostnimi zvrstmi, poleg tega pa seveda tudi njihovo povezovanje, prepletanje in prelivanje, pa pozneje preseganje tradicionalnih zvrstnih meja, iskanje transumetniških izrazil ipd. Pomembnejša od podobne je njena notranja vsebina, pomembnejša od videza je notranja lepota, kot v platonističnem duhu izreče Plotin in za njim izpostavljeno ponavlja Umberto Eco: »V resnici ni pristnejše lepote od modrosti, ki jo odkrijemo in ljubimo pri tem ali onem posamezniku, pri tem pa puščamo v nemar njegov obraz, ki je lahko celo grd, in se ne menimo za njegov videz, temveč iščemo njegovo notranjo lepoto« (Eco in de Michele, 2006, citat na ovitku).

V Plotinovem navedku lahko zaznamo idejo, ki se je v zgodovini predstavljala v različnih podobah in se zjedrila v pogosto ponavljane motu, ko je bilo govora o pravem nosilcu glasbene vsebine: »Ne glas, ampak srce« (*non voce, sed corde*; Abert, 1905, 90). Srce je dobilo v krščanski interpretaciji platonističnih načel namreč poseben poudarek v smislu duhovne vsebine, v kateri je ujet skriti notranji pomen, ki presega zgolj le čutno doživetje pri glasbi (glas). Hieronim tako v znanem komentarju Pisma apostola Pavla Efežanom prenese navedeno misel na religiozno petje, a je njegova ideja nedvomno ostajala aktualna tudi v obdobju estetske avtonomizacije glasbe: »Pojte Bogu, pa ne z glasom, pač pa s srcem«⁷¹ (Strunk, 1998, 126). Tudi ob uveljavitvi glasbene avtonomije v sistemu lepih umetnosti se je namreč navedeni poudarek, ki je zadeval pravo umetniško bit glasbe, ohranjal. Tisto, kar je najpomembnejše pri glasbi, ni njena čutna podoba, glas, z vsemi kontekstualizacijami, ki se lahko z njim povezujejo. Odločilna ni torej njegova zvočna popolnost, tehnična brezhibnost, interpretacijska izbrušenost, pa seveda tudi ne neka kompozicijska spretnost in celo ne besedilno sporočilo, čeprav bi to morda pričakovali od apologeta Božjih spevov. Pomembnejše od vsega naštetega je namreč notranja vsebina glasbe, srce, njena metafizična razsežnost. S tem pa prihaja v ospredje pravzaprav tisto, kar je v glasbi pravzaprav najmanj opredeljivo, najmanj določljivo, česar ni mogoče zares definirati. Glas oz. čutno dostopen zvok v celoti je sam na sebi namreč le privid, »videz« prave notranje lepote, v kateri se razkriva umetniška bit glasbe. Je le nepopoln odzven prave lepote, ki obstaja izza njega in skozenj le bolj ali manj jasno, bolj ali manj očitno in močno preseva.

Podobno bi lahko rekli tudi za možnost racionalnega spoznanja in doumetja umetnosti, kaj šele za definiranje njene estetske superiornosti in s tem njene umetniške

71 »Deo non voce sed corde cantandum.«

biti. Ena bistvenih značilnosti umetnosti je namreč brez dvoma prav preseganje njenih razumsko spoznavnih določil. Kljub vsej morebitni dobri volji je namreč nikakor ne moremo ujeti denimo v obrtna pravila njenega urejevanja, v spretnost izpeljevanja tehničnih zahtev, izkazano virtuoznost ali izbrušenost kompozicijskih sredstev kot prikaz njene skladnosti ali neskladnosti, lepote, kiča ali grdote. Umetnost nam, kot posrečeno poudari Proust, odpre povsem drug svet, za katerega lahko rečemo, da nam manjka izrazja, s katerim bi ga lahko opisali (Sharpe, 2000).

Umetnostni zgodovinar in muzikolog Stanko Vurnik s sintagmo »umetnostna vsebina« odpravlja problem opredeljevanja neopredeljivega. Umetnostna vsebina je tako tista, ki je po njem dvignila spoznavanje umetnosti na »duhovno podlago«:

Ta [znanost o umetnosti] je v novejšem času postavila razumevanje glasbe na duhovno podlago in išče umetnostno vsebino umetnine, katero pojmuje kot zakonit estetski organizem forme in pomena, rastoč iz tal pristojnega svetovnega in odgovarjajočega umetnostnega nazora, na katerih tleh je šele razumljiv kot stilni fenomen (Vurnik, 1929, 6).

Ta umetnostna vsebina torej osmišlja umetnost in priteguje poslušalca, ne pa strokovni opisi, razlage ali pojasnila. Ljubitelj glasbe ni nič »pridobil, če mu poveš, da je tole motet, ono madrigal, fuga, sonata, marveč ga zanima umetnostni zmisel [sic] teh form – saj vendar uživamo umetnost baš zaradi tega notranjega, umetnostnega učinka, ne pa zaradi letnic in form!« (Vurnik, 1929, 5).

Vurnikova »umetnostna vsebina« je blizu Schumannovemu spoznanju »estetskega« bistva umetnosti. Pri tem se Schumann loti njene nadčutne, nadrazumske, pravzaprav torej metafizične razsežnosti, s katero se ukvarja cela vrsta njegovih sodobnikov, vse od Hoffmanna naprej. Prav iskanje presežnega v umetnosti je posledično privedlo do estetskega obrata, po katerem so glasbo – nekdanj zavračano kot manjvredno zaradi njene nepredmetnosti in neoprijemljivosti – začeli prav zaradi pomanjkanja ali sploh umanjkanja referenčnega pomena in semantične vsebine najvišje ceniti, saj se je zdelo, da s svojim univerzalnim umetnostnim jezikom »preiskuje in razodeva višji svet univerzalne in večne resnice« (Goehr, 1992, 153).

Tradicionalna povezava glasbe s spoznavanjem višje resnice o svetu jo je nekako samoumevno vključevala v sistem *svobodnih znanosti*. Izpovedovanje »univerzalne in večne resnice« je torej prineslo za glasbo nujno vpetost v sisteme, ki so presegali zgolj estetsko igro lepih umetnosti, osredotočenih v očaranje naših čutov. Obenem pa je znotraj konteksta svobodnih znanosti izstopala kot edina, ki ji je bil poleg racionalnega spoznanja podeljen tudi moralni značaj. Za razliko od aritmetike, geometrije ali astronomije je namreč v platonistični tradiciji s svojimi razmerji

vplivala na človekovo vzgojo, s svojo harmonično urejenostjo oziroma skladnostjo pa je zaznamovala družbo v celoti. Enega viškov je tovrstno prepričanje doživelo pri Boetiju: »Zato je glasba – ena od štirih znanstvenih disciplin – povezana tako z raziskovalnim motrenjem kot tudi z nravnostjo, medtem ko se ostale tri trudijo le raziskovati resničnost«⁷² (Boetij, 2013, 19). Njen izpostavljeni etični značaj ji je podeljeval poseben status pa hkrati tudi moralno zavezo. Morda je tudi zato bil večkrat preizpraševan in zavračan. Med prvimi ga je postavil pod vprašaj že Aristotel, odločno pa je že takoj za tem teorijo etosa zavračal njegov učenec Aristoksen. Ne glede na to dilemo pa je v dihonomiji med racionalnim in iracionalnim glasba vendarle ostajala podoba resnice, ki presega tudi zgolj racionalno spoznanje.

Glasba je torej pozneje postala utelesitev presežnostnega pomena, katere »izključni subjekt je Neskončno«, kot zapiše Hoffmann (Goehr, 1992, 148). Po mnenju njegovega sodobnika Johanna Ludwiga Tiecka se glasba dviguje v čisti poetični svet, zato ni le znanilka transcendentnega, ampak njegova utelesitev. To seveda zlasti velja za hanslickovsko »specifično glasbeno«, ki se odraža v dinamični harmonskih razmerij, tematskih povezav ali motivičnih asociacij, torej v čisti glasbeni strukturi, ki zavzema v romantičnem pojmovanju glasbe najvišji položaj. V naslonu na pisanje zgodaj umrlega prijatelja Wilhelma Heinricha Wackenroderja je Tieck izpostavil predvsem svobodno fantazijskost glasbe: »V instrumentalni glasbi pa je umetnost neodvisna in prosta, sama si predpisuje zakone, igraje in brez smotra fantazira, pa vendar ga izpolnjuje in dosega v najvišjem pomenu« (Wackenroder, 1968, 196). Neodvisna umetnost, ki brez smotra fantazira, nas lahko spominja na zanikanje volje pri Schopenhauerju (1949) ali pa na Kantovo glasbo, razumljeno kot izraz estetskih idej, ne da bi bila pri tem povezana s konkretnim pojmom, zgodbo ali značajem.

Glasba je namreč »najbolj notranja med vsemi umetnostmi«, meni Gustav Schilling, »zato bi z ozirom na to morala biti postavljena nad poezijo kot njeno najtesneje povezano sestro, ki bi ji morali zato podeliti šele drugo mesto«⁷³ (Schilling, 1840, 74–75). Glasba je namreč »najbolj duhovna umetnost« (*die rein geistigste Kunst*, Schilling, 1840, 76), čista »neartikulirana govorica duha« (*unartikulirter Sprache der Seele*, Schilling, 1840, 428), zato izraz neizrekljivega. V ničemer se transcendenčni pomen ne izrazi bolje kot v zvoku, ki nima nobene druge vsebine, nobenega drugega cilja, ki se dviguje nad vsako funkcijo, nad vsako slo, celo nad vsako moralo.

72 »Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.« (Boetij, 2013, 18)

73 Schilling tako meni, »... dass die Musik im Grunde die geistigste ist unter allen Künsten, und in solcher Rücksicht eigentlich noch höher gestellt werden sollte denn die Dichtkunst, als deren innigst verwandte Schwester man sie auf der zweiten Rangstufe erst zu nennen gewohnt ist.«

Znotraj umetnosti dobi zato glasba posebno izpostavljeno mesto, saj je najbolj primerna za neposredno izražanje skritega »poetskega« bistva, je torej lahko odsev neskončnosti, je utelesitev transcendence. Richard Wagner vzneseno govori o »sveti glasbi«, ki da je smela »naučiti človeštvo, ki hrepeni po rešitvi, novega jezika, v katerem je mogoče sedaj brezmejnost izgovoriti z najnedvoumnejšo določnostjo«⁷⁴ (Wagner, 1911, 250). Težnja k tej določnosti je sicer Franza Liszta vodila k utemeljevanju programske glasbe, ki se pri zaokrožitvi glasbene strukture ne opira na okostenelo formalistično shematiko, pa tudi ne na pripovedno naracijo nekega teksta, ampak na neko zunajglasbeno vsebino: »V programski glasbi je ponavljajanje, menjava, sprememba in modulacija motivov določena z njihovim odnosom do poetske ideje«⁷⁵ (Liszt, 1882, 69). S tem se lahko umetnik najbolj približa »poetski ideji« (*une pensée poétique*) kot pravemu bistvu umetnosti in jo najbolj čisto in jasno zrcali. Z navezavo na zunajglasbeno vsebino se namreč prek konkretnega poslušalca razpira abstraktno. »Tisti umetnik, ki da prednost tej zvrsti umetnosti, je deležen koristi, da lahko vse afekte, ki jih sicer orkester s tako silovito močjo izrazi, naveže na poetski postopek«⁷⁶ (Liszt, 1882, 69). Skladatelj v največji možni meri tako izkoristi sugestivno moč glasbenega jezika, osredotočeno v konkretno definirano smoter. Glasba, ki ga tako v največji možni meri uresniči, ostaja zato najvišja, najbolj odrešujoča umetnost.

Poetska ideja svete glasbe Lisztovega in Wagnerjevega kroga se jasno utemeljuje v risu religije umetnosti, ki posvečuje svoje snovalce in dviguje poslušalce v krog častilcev njihove nadzemelske genialnosti. V tem se izraža težnja, ki umetnost, z njo pa glasbo ter njene podanike nevarno privablja v vrtinec samozadostnega in samopašnega vrtenja okoli lastne osi.

Hkrati pa vendarle lahko ostaja tudi znanilec in izraz neizrekljivega kot pri Friedrichu Schleiermacherju, ki v filozofskem zanosu glasbi podeli status vzvišene govorice »svetega in neskončnega«:

Tako kot je taka govorica glasba brez speva in tona, postane tudi glasba med svetniki govorica brez besed, ki pomeni najjasnejše razumljiv izraz najbolj notranjega. [...] V svetih himnah in zborih, ki so jim besede pesnikov samo rahlo in prhko pridodane, izdahnejo, česar določene besede ne morejo več zaobjeti, ter tako poglobljajo in spreminjajo tone misli in

74 »[Durfte die heilige Musik] der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte.«

75 »In der Programm-Musik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt.«

76 »Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug giebt, genießt den Vortheil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.«

občutja, dokler ni vse nasičeno ter polno svetega in neskončnega⁷⁷ (Schleiermacher, 1958, 102).

Glasba ostaja tako najgloblji glasnik presežnega in neizrekljivega. V svoji jedrnatih nepojmovnosti, a povedni zgovornosti, postaja kot sugestivni izraz znanilka zadovoljstva, sreče in miru. Na specifičen način se to celo negativno potrjuje. Filmska teorija tako denimo poudarja, kako lahko trenutke brez glasbe v filmu pogosto dojemamo kot odsotnost upanja, sreče in celo zavračanje transcendence (Chion, 2000, 168).

Nedoločnost, neulovljivost, neubesedljivost, nadčutnost in nadržacionalnost, s tem pa zaziranje v metafizično oziroma presežno, so oznake, ki jih pogosto povezujemo z umetnostjo, ko skušamo izraziti njeno pravo bit. Pravzaprav gre za opredelitve, ki ne določajo umetniške biti *per se*, temveč *per negationem*, iz zanižanja vsega tistega, kar sicer v določeni meri opozarja na umetnost, a je nikakor zares v celoti ne določa.

Dejstvo je, da ne moremo izpostaviti katerega koli čutom zaznavnega ali prepoznavnega elementa kot bistvenega za definiranje estetske biti neke umetnine. V tem smislu bi se zdel banalen poskus identificiranja estetske prepričljivosti nekega opernega dela prek opiranja na njegov obsežni in širokopotezni načrt. Enako ali pa še bolj to velja denimo za velikost orkestrskega korpusa, zvočno barvitost, ritmično pestrost, kaj šele za jakost zvoka ali druge zvočne parametre. Res je sicer, da ti elementi nedvomno pomembno zaznamujejo naše celovito zaznavanje umetnosti, a vendar sami na sebi praviloma ne vplivajo na njeno estetsko prepričljivost. Vsaj načeloma velja, da imata enak ali vsaj soroden estetski status kot neka mogočna simfonija ali obsežno oratorijsko delo lahko tudi klavirska miniatūra ali droben samospev.

Prav tako drugi racionalno spoznavni elementi sami na sebi ne morejo ponuditi zadovoljive podlage za izgraditev prepričljivega estetskega normativnega sistema. Še tako kompleksno izpeljana serialna konstrukcija denimo ne more zagotavljati umetniške vrhunskosti nekega dela. Kontrapunktsko mojstrstvo, zapleteni harmonski odnosi, v detajlih izbrušen strukturni načrt ipd. lahko razkrivajo občudovanja vreden obrtniško prepričljiv dosežek, ki pa vendar sam na sebi še vedno ne pomeni absolutne umetniške vrednosti.

77 »[...] S]o wie eine solche Rede Musik ist auch ohne Gesang und Ton, so ist auch eine Musik unter den Heiligen, die zur Rede wird ohne Worte, zum bestimmtesten verständlichsten Ausdruck des Innersten. [...] In heiligen Hymnen und Chören, denen die Worte der Dichter nur lose und luftig anhängen, wird ausgehaucht was die bestimmte Rede nicht mehr fassen kann, und so unterstützen sich und wechseln die Töne des Gedankens und der Empfindung bis Alles gesättigt ist und voll des Heiligen und Unendlichen.«

Pogosto so z zanikanjem tega, kar ni umetnost, tako v globini zares »definirane« širše, nikoli do konca spoznavne in razstavljene poteze umetniškega. Pri tem lahko celo presenečeni ugotovljamo, da gre za poteze, ki zaznamujejo razpravljanje o umetnosti ne le v romantičnem 19. stoletju, pa tudi ne denimo v obdobju razsvetljenega poudarjanja pomena čutne zaznave in okusa, temveč prav tako celo v racionalistični strogosti strukturalističnega urejanja modernistične forme ali v humanističnem obratu k človeku in naravi. Glasba je in ostaja umetnost prav zato, ker je v njenem bistvu ni mogoče zares do konca definirati.

5.1 Plaz besed, jecljanje in molk

Ko govorimo torej o estetski prepričljivosti glasbe in umetnosti nasploh, jecljaje operiramo s kategorijami, ki so nedoločljive, nejasne in neoprijemljive. Pri tem bi lahko navedli kopico različnih izrazov, ki jih rabimo v poskusu natančnejšega definiranja estetskega bistva umetnosti in morda res še posebej glasbe.

Slikovit zgled pri nas lahko predstavlja že povsem kratka analiza zapisov ob podelitvah nagrad Prešernovega sklada glasbenikom. Različni pisci izhajajo nedvomno iz samosvojih izhodišč, a so si v izbiri nedoločljivih in v transcencenco uprtih izrazov pravzaprav sorodni. Pogost je denimo pridevnik »odličen« kot pravzaprav precej neprecizna oznaka za opus oziroma umetniški prispevek. Še bolj izstopajo izrazi, ki opisujejo poleg tehnike in obvladovanja tona denimo vrednost trobentačeve igre z besedami kot »ponotranjeni izvajalec«, »muzikalna izpovednost«, ali pa poudarjajo »izraz, s katerim pritegne k poslušanju še tako zahtevnega poslušalca« oziroma se izvajalčev »ton [...] dotakne še tako zahtevnega poslušalca« (Ajdič, 2012). Podobno nedoločljiv je tudi pomen sicer pogosto upravičeno rabljenega izraza »muzikalen«. Srečamo ga v najrazličnejših ocenah, med drugim kot opredelitev skladatelja in dirigenta, ki ga opišejo tudi naslednje besede: »spodbujevalec ustvarjalnosti tistih nadarjenih posameznikov, ki se, tako kot on podvrženi nemiru in sanjam, nikoli ne bodo odrekli preseganju samega sebe in stapljanju v brezčasni transcencenci« (Hedžet, 2016).

Zdi se, da je jezik premalo določljiv za izrekanje prave resnice, ki jo želimo izraziti, ko govorimo o umetnosti, in da smo pravzaprav nemočni v približevanju pravi biti umetnosti. Izrazi, kot so »preseganje sebe« in »stapljanje v brezčasni transcencenci«, tako postajajo zgovoren simbol iskanja neke širše utemeljitve umetnosti glasbe zunaj nje same, v neizmerljivih in nedosegljivih svetovih, ki umetnosti dajejo smisel in pomen.

Zdi se, da je v obdobjih, v katerih naj bi razum prevladal nad iracionalnostjo, govor o umetnosti, še posebno morda glasbeni, celo pogosteje zavil v meglo nerazumnega,

tudi neznanstvenega in nadracionalnega utemeljevanja. Na drugi strani pa se zato srednjeveška misel, ki jo pogosto označujemo posplošeno, poenostavljeno in zato povsem neprimerno kot obdobje teme, mraka in slepe iracionalne religioznosti, izkazuje kot izjemno kompleksen, pisan in raznolik kompleks najrazličnejših pristopov, ki pogosto poudarjeno iščejo racionalne razlage za fenomene okoli sebe, tudi za glasbo. Značilno je, da je prav v tem obdobju glasba odločno vstopila v sistem svobodnih *znanosti (artes)*, spoznavno primarno zavezana čisti znanstveni epistemologiji. In čeprav je srečati vrsto različnih pristopov, osvetlitev, razumevanj in interpretiranj glasbe v tem kontekstu, velja v splošnem nedvomno to, da je tudi v razumevanju glasbe, njene moči in njene zgovornosti, iskala soglasja z najstrožjo racionalno razlago. Tako je neki Boetijev odgovor na temeljna vprašanja o glasbi – četudi zavezan prenosu vsebine in simbolike Božje troedinosti na fenomene v svetu in še zlasti tudi na glasbo – v osnovnih potezah morda sploh eden najbolj preciznih, saj se v strogi znanstveni maniri racionalno osredotoča na poglavitne kategorije, ki določajo razumevanje glasbe v njenem pomenu za človeka in v razmerju do sveta.

Boetijevo trojstvo povezave glasbe v »troedin« koncept: *musica mundana*, *musica humana* in *musica instrumentalis* predstavlja pravzaprav iskanje racionalno utemeljenega odgovora na vprašanja, ki nas zaposlujejo tudi danes oziroma na katera še danes nimamo povsem zadovoljivega odgovora: kaj je glasba, kaj glasba pomeni, zakaj in kako lahko nagovarja našo notranjost, kako nas lahko spravi v žalost in jok, nas razvedri, opogumi, spodbudi in navduši. Pri tem pa se Boetij sooča tudi s problemom, kako se glasba lahko ujema z naravnim izrazom, vanj posega, ga spreminja in celo presega. Boetij namreč išče odgovor v ujemanju med urejenostjo sveta, skladnostjo psihofizične, duhovne in duševne sestave človeka ter harmonijo zvokov v glasbi. Seveda to ujemanje tako v naravi kot v človeku ali glasbi ni le »skladno«, ampak je pogojeno tudi z »neskladjem«, raste torej iz »*aperirona*«, na katerega so že davno pred tem opozarjali pitagorejci, iz nasprotij med urejenostjo in neurejenostjo, med čistim pravilom in njegovim preseganjem, med racionalnim številom in njegovo iracionalno dopolnitvijo. Prav v tej harmoniji nasprotij se glasba in človek, umetnost in narava medsebojno dopolnjujejo, v tem ujemajo in prek tega razvijajo.

Sled transcendenčnega se tako ne razkriva v smislu uklanjanja neki zunajglasbeni funkciji, ampak je imanentna glasbi sami. Tako je lahko »božanska inspiracija«, s katero se glasba »od nekdanj« legitimira, kot pravi Hermann Danuser, lastna vsem oblikam glasbe ne glede na njihovo liturgično, dvorno, plesno, uspavajočo, poživljajočo ali kakršno koli drugo funkcijo. Prav inspiracija namreč »od nekdanj [...]

opozarja na božanski izvor umetnosti. Med njenimi premisami umetnik ne 'ustvarja' avtonomno svojega umetniškega sveta, [...] temveč je Bog sam tisti, ki uporabi človeka za svoje glasilo«⁷⁸ (Danuser, 1990, 90).

Prav zato se transcendenčno ne umakne niti v trenutku, ko se zdi, da se je z vstopom glasbe v svet lepih umetnosti zrušil stari sistem, v katerem se je glasba skupaj z ostalimi umetnostmi udejstvovala zunanjim funkcijam. Z vpeljavo novega normativnega sistema, ki je v ospredje vseh umetnosti postavil estetsko funkcijo, se je namreč avreola božanskega, nedosegljivega in nedostopnega vendarle še ohranjala, le da odslej zavita v podobo genialnega umetniškega navdiha, blodečega v višavah estetskega. Zunanjo presežnost je tako zamenjala notranja metafizika samoreferenčnosti, ki je božanski navdih nadomestila z umetniško inspiracijo, to pa je legitimiral sistem novo vpeljane umetnostne religije. Ludwig Feuerbach je ta zasuk pomenljivo označil, ko je zapisal, da odslej »moč religiozne glasbe ni v moči religije, temveč v moči glasbe«⁷⁹ (Feuerbach, 1956, 229).

V glasbi je ta obrat simbolizirala nova avtonomija umetnosti, katere višek je predstavljal formalistični preskok v območje nereferenčne čistosti notranje strukturalne koherence kot najvišje estetske kategorije, zjedrjene v omenjeni Hanslickovi formuli »tonsko gibljivih oblik« (*tönend bewegte Formen*). Zasuk je vplival na strukturalistični razmah vedno bolj abstraktnega shematizma, ki je svoj višek dosegel po obratu proč od tonalitetnih okvirov in harmonskih funkcijskih zvez v podobi hermetičnega urejevanja notranjih tonških odnosov dodekafonije in serializma. Posledično je bilo mogoče vsakršno še tako celovito in logično zaokroženo strukturo poljubno nadomestiti s katero koli drugo razmestitvijo serij glasbenih parametrov oziroma sploh aleatorično razpustitvijo. Glasba je pod okriljem ideologije »neideološkosti« postala v temelju nedefinirana, vsakršna estetska normativnost pa vse bolj onemogočena. Nekdanja kantovska »romantična iluzija« (Goehr, 1992, 158), po kateri je »namenskost brez namena« oz. »brezinteresni interes« najvišji cilj umetnosti, se je sklenila v zaprte mehurčke vsemožnega, ki jih je na vse strani razpihovala dogmatizacija umetnostne avtonomije.

Skladatelj je postal sam svoje božanstvo, postavljal je lastna merila, po njih pa se je ravnala tudi poslušalska izkušnja. V takem svetu se je oblikoval svet posvečenih svečnikov, ki po sebi merjeno resnico ponujajo v obče čaščenje. Stanko Vurnik je z nekaj grenkobe zapisal, da v takem sistemu skladatelj posreduje »svet iracionalne transcendentalnosti«, ki ga opiše kot »zagonetni labirint misli in miselnih čuvstev

78 »[...] 'S'chafft' nicht der Mensch autonom seine künstlerischen Welten [...], sondern es ist Gott selbst, der sich des Menschen als eines Sprachenrohrs bedient.«

79 »[...] D]ie Macht der religiösen Musik nicht die Macht der Religion, sondern die Macht der Musik ist.«

[sic], ki je tako zelo samo njegova last, da ima zgolj on ključ do njega, ni pa nobene racionalne poti vanj ali znanstvenih pripomočkov« (Vurnik, 1929, 57–58).

»Svet iracionalne transcendentalnosti« je oznaka, ki posrečeno označuje torej ne le umetnostnih prizadevanj Vurnikovega časa, ampak marsikatero iskanje v umetnosti poznejših desetletij, ko se je v praznovrnem kroženju okoli lastne osi vse bolj izpraznjeval estetski normativni sistem, z njim pa je puhtela tudi umetnostna vsebina. Umetnost je tako bila potisnjena v nevarnost, da se povsem banalizira z uporabo izpraznjenih, puhlih izjav v sebi sklenjene (kvazi) metafizike, saj ji je v okviru zaprte samozadostnosti morda še najbolj manjkala prav Arhimedova točka zunanje (zares *meta*-fizične) referenčnosti.

Nedvomno je glasba skupaj z ostalimi umetnostmi v nevarnosti, da se v odpo-vedi »metafizičnega ostanka«, ki definira umetnostno bit, zares izniči kot ume-tnost. Kritično o takšni kvazi umetnosti spregovori R. A. Sharpe, ko pravi: »Nič ne more zamenjati poslušanja glasbe in gledanja slike (kar predstavlja enega od razlogov, zakaj marsikatera avantgardna ‚umetnost‘ ne more biti prišteta k ume-tnosti, saj nam je ni treba videti ali slišati, temveč lahko z opisom v polnosti za-objamemo njeno bistvo)«⁸⁰ (Sharpe, 2000, 26). Sharpe pa pri tem opozarja, da glasba, ki jo lahko »brez ostanka« opišemo in pri tem popolnoma zaobjamemo njeno bistvo, zgreši svoje umetniško bistvo, ki se kaže tudi v odprtosti do prese-žnega, neulovljivega in ne do konca razločljivega. Seveda to ne zanika dejstva, da je tudi taka odločitev znotraj umetnostnega polja nedvomno povsem legitimna. V kontekstu širšega družbenega in umetnostnega uveljavljanja postmoderniz- ma, posthistorizma, posthumanizma jo lahko upravičeno razumemo kot značil- no pričo stanja po »koncu umetnosti«. Vendarle pa je hkrati s tem, ko se izniči kot umetnost, izbrisan tudi njen specifični značaj, minimaliziran njen pomen, pod dvom pa je morda zato lahko postavljeno sploh njeno edinstveno mesto v kulturi in družbi. Dejstvo je namreč, da v trenutku, ko se katera od njenih sestav- nih komponent pririne v ospredje – tako denimo družbena angažiranost, social- na kritičnost, antipopulizem ali kar koli drugega – to povzroči, da se umetnost znova zbanalizira kot umetnost, namesto nekdanje avtonomije se prikrito vrne in vzpostavi funkcionalna odvisnost, s tem pa se umetnost dejansko odpove svo- jemu umetniškemu značaju.

Umetnostni teoretik Arthur Danto vendarle optimistično gleda na obdobje post- historistične umetnosti, saj se po njegovih besedah v njej postopoma kaže, da je

80 »There is no substitute for hearing the music and seeing the painting (which gives one reason why much avant- garde 'art' cannot count as art, since we do not need to see or hear it, but only to be told about it for its full point to be registered).«

potreba po neprestanem »samorevolucioniranju« (*self-revolutionization*) umetnosti postala preteklost:

V nekem smislu bo posthistorično vzdušje umetnosti vrnilo umetnost človeškim smotrom. Razburjenje dvajsetega stoletja se bo izkazalo kot preseženo, zaključeno, toda naj je bilo še tako vznemirljivo potovati skozenj, vstopamo v stabilnejše in srečnejše obdobje umetniškega prizadevanja, v katerem se bomo lahko znova srečali z osnovnimi potrebami, ki so bile vedno v domeni umetnosti (Danto, 2006).

Videti sliko in poslušati glasbo sodi med temeljne pogoje doživljanja in razumevanja umetnosti. A hkrati, kot so temeljni, vendarle niso tudi edini in še posebej ne izključni. V enaki meri je potrebno tudi branje glasbe in motrenje njene strukture, tako kot je nujno poslušanje zvokov poezije ali kot je potrebno čutiti mehkobo kiparskega materiala. Vse to dopolnjuje razumevanje, ki presega zgolj zaznavo s čutili in ki se hkrati ne ustavlja zgolj ali predvsem pri strogi strukturalni koherentnosti, pa tudi ne pri izpostavljeni politični vlogi, socialnem angažmaju in podobnem. In se obenem ne odpoveduje užitku, veselju, bolečini ali katarzi, predvsem pa nanznanja umetniško bit, neulovljivo in neopisljivo, neubesedljivo ter nikoli do konca ozvočljivo.

Povzetek

Besedilo se loteva glasbe s treh glavnih zornih kotov, ki jih določajo tudi različni pristopi k njenemu razumevanju v zgodovini. Najprej se dotika vprašanja glasbe kot umetnosti čutnega. Posveča se torej glasbi, ki prek čutov, seveda najprej sluha, prodira v našo zavest, nagovarja naša občutja in sproža ob poslušanju najrazličnejše odzive. V zgodovini je spoznavanje glasbe prek čutne zaznave rodilo estetiko glasbe, ki se najbolj poglobljeno loteva temeljnih ontoloških problemov ter z njimi povezanih epistemoloških vprašanj. Vendarle, kot priča tudi zgodovina razlaganja glasbene biti in spoznavnih okvirov njenega razumevanja in predstavljanja, ta vprašanja na tej ravni ne morejo biti zadovoljivo rešena. Glasba se namreč rodi iz spoznanja globljih vsebinskih povezav, ki urejevanje zvokov prilikujejo urejevanju naravnega reda v nas in naši okolici. Torej je nepopolno njeno razumevanje, če ni k temu pritegnjeno razumsko umevanje temeljnih in konkretnih odnosov, ki jo določajo. Vprašanja razumsko dojemljivega, strokovno utemeljenega in obrtniško izpiljenega se tako postavljajo kot osrednje torišče razpravljanja o glasbi kot posredovalki razumsko spoznavne resnice. A tudi to se v kontekstu obravnave umetnosti izkaže za nezadostno, nepopolno in nezanesljivo, zato se besedilo, kolikor je mogoče, dotakne še presežnostnega. Okvire svojega spoznavanja, razumevanja in interpretiranja glasbe tako razgrinja na treh ravneh: na ravneh čutne zaznave, razumskega umevanja in metafizičnega spoznavanja. Vsi trije vidiki vsak po svoje odstirajo vpogled v glasbo kot umetnost, a so hkrati vsi po vrsti, vsak zase pa celo tudi vsi skupaj kljub svoji lahko prekipevajoči gostobesednosti in slikovitosti vendarle tudi nezadostni in nepopolni.

Besedilo najprej izhaja iz ene najbolj običajnih opredelitev, ki glasbo definira kot umetnost urejenih zvokov in jo tako predvsem povezuje s svetom slišnega. Znotraj tega se oblikuje specifični glasbeni pomen, ki nagovarja poslušalce, ti pa ga v njej na specifični način tudi razbirajo. Povezava glasbe z zvokom v ospredje njenega identificiranja logično postavlja pomen čutne zaznave. Predvsem prek sluha, ki je primarni čut za zaznavanje zvokov, se je mogoče približati glasbi, grajeni iz tonov, prav slušna zaznava odpira pot k izkušanju glasbe in njenemu razumevanju. Iz razpršenih zvokov okolice raste v različnih sistemih urejevanja tonska predstava, iz nje pa se v podeljevanju in razbiranju pomena oblikuje glasbena forma. Glasba torej, kot se zdi, nima in ne more imeti drugega temelja, kot je na podlagi zvokov oblikovana tonska predstava, ki izvira iz urejenega zvočnega prostora, njegovega čutnega zaznavanja in umevanja. Posledično pride znotraj tega tudi do percepcije osnovnih ritmičnih struktur, instrumentalnega barvanja, tematskih razmerij, širše forme, celo morda do razpoznavanja zunajglasbene vsebine ali kaj podobnega.

Vendarle pri tem ne moremo mimo dejstva, da tudi čistega čutnega zaznavanja glasbe ne moremo omejiti zgolj na slušne vtise, saj je zaznava zvokov celovitejša in kompleksnejša. Morda najbolj izrazito je to v primerih, ko je mogoče zvok, akord, značilno harmonsko zvezo ali pa posamezno tonaliteto sinestetično dojeti. Naravna povezava glasbe s plesom opozarja tudi na fiziološki odziv, ki nadgrajuje zgolj slušno zaznavo in njeno percepcijo. Še tako natančen opis glasbene strukture, slogovnih značilnosti, skladateljskega mojstrstva ali posebne kompozicijske tehnike, niti še tako slikovit opis konkretne estetske izkušnje, nas ne morejo zares prevzeti tako močno kot neposreden stik z glasbo, ki nas razvedri in gane. Vpliv glasbe na poslušalce izkorišča industrija, ki denimo s predvajanjem glasbenega ozadja v nakupovalnih središčih povečuje svoj dobiček.

Doživetje glasbe dopolnjuje tišina kot sestavni del čutne izkušnje, pa čeprav umanjkanja zvokov. Četudi glasbe neposredno ne slišimo oziroma je ne zaznamo z nobenim drugim čutilom, je vendarle fiziološki odziv tudi v tem primeru povsem primerljiv s tistim, ki ga sproža čutna izkušnja. Tudi takšno doživljanje glasbe bi bilo mogoče zato označiti za estetsko, pa čeprav ga ni mogoče neposredno povezati z Baumgartnovno »popolnostjo čutne zaznave«.

Riemannov nauk o tonskih predstavah in fenomenološka redukcija nas spodbujata, da v glasbi razpoznamo elemente, ki presegajo zgolj le njeno ozvočevanje in se ne ustavljajo pri mejah čutnega doživetja. Za razumevanje glasbe kot temeljnim pogojem za njeno estetsko učinkovanje nujno potrebujemo spoznanje o tonskih predstavah, njihovih odnosih in pomenih.

Ne glede na to, kako je v splošni predstavi zasidrano mnenje, da glasbo običajno povezujemo z neko konkretno zvočno podobo, se v resnici od nje stalno zavedno ali nezavedno oddaljujemo, se zatekamo k spominskim predstavam, občutkom, ki nam jih vzbujajo, jo povezujemo z glasbenim zapisom, z določeno zgodbo, podobo ali barvo. S pomočjo fenomenološke redukcije lahko ugotovimo, da celo pri identificiranju neke melodije, ki izrazito velja za primarno zvočni fenomen, ne izhajamo iz jasno določene zvočne podobe. Kljub temu da je melodija definirana predvsem kot recepcijski fenomen, ki se tvori *a posteriori* v smislu Husserlove raztegnjene sedanjosti, je njena zvočna podoba vendar lahko venomer druga in drugačna, pa jo vendarle razpoznamo vselej kot »isto«.

Odstopanja in različne nianse v glasbeni izvedbi ne predstavljajo nepomembnega dodatka, temveč pomenijo prav bistvo interpretacije ter ključno zaznamujejo njeno estetsko prepričljivost. In če se v estetski prepričljivosti razodeva umetniška bit, lahko rečemo, da je tisto, kar je za glasbo bistveno, prav tisto, kar sega onstran

golega zapisa v notnem črtovju. Vse ostalo je namreč del mehanicističnega izpeljevanja nujnih predpostavk, ki glasbene izvedbe ne naredijo za umetnost.

Definiranje intervalov in »čistost« njihovih razmerij, ki jih sicer nedvomno preverja slušna izkušnja, sta utemeljena na racionalnem spoznanju. Čutno doživetje se napaja torej iz razumske predstave, hkrati pa ima slednja svoj smisel le v glasbi kot zvočnem fenomenu. In tudi če se tega ne zavedamo, naš duh ob poslušanju glasbe »šteje«: primerja odnose med toni, zaznava intervale, opazuje njihovo čistost, presoja njihovo uglašenost, povezuje tone v melodijo, razpostavlja motive, prepozna teme ipd. Pomaga si s »štetjem«, da bi »ušesa« mogla zaznati lepo, se odpreti čutnemu užitku in estetskemu zadovoljstvu.

Dojemanje glasbe se močno približuje dojemanju časa. V obeh primerih lahko zasledimo tendenco k poprostorjenju in opredmetenju. Glasbeni čas nam pri tem odpira možnosti za spreminjanje doživljanja časa, v naši percepciji ga preobraža, omogoča, da ga občutimo počasneje, hitreje ipd. Popredmeteni čas simbolizira z zapisom utrjeno in objektivizirano glasbeno delo, ki predstavlja osrednjo identifikacijsko točko t. i. zahodne glasbe. Povezuje se z idejo zaokrožene celovitosti, ki jo v zahodni glasbeni kulturi primarno identificiramo z glasbenim zapisom. Izpostavljeni vidik glasbene oprijemljivosti, objektivnosti in popredmetenosti trči ob problem glasbene improvizacije, ki sicer predstavlja eno najbolj prvinskih izkušenj muziciranja, primarno v svoji izvorni splošnosti in zgodovinski vztrajnosti.

Nasprotje med utrjeno kompozicijo in improvizacijo izpostavi tudi nasprotje med dvema osnovnima pojavnima oblikama glasbe, ki ju je mogoče predstaviti tudi z razlikami v njunem ontološkem statusu. Prva se kaže v svoji zvočni podobi, druga pa se predstavlja z zapisom na notnem papirju. Prva je torej neposredno povezana z zvokom v konkretnem času ter seveda s čutnim odzivom nanj. Druga pa čisto čutno izkušnjo presega in sproža miselne, spominske, analitične, razlagalne, interpretativne in drugačne spoznavne procese. Forma kot kompleksno zaznavanje in razumevanje glasbe se tako oživlja onstran zapsanega, kot ga razbira neka suhoparna glasbenikova interpretacija ali gola strukturna razčlemba. Obenem pa le tako lahko vžiga poslušalčevo navdušenje in utemeljuje kritiško oceno v odločanju, katero glasbeno interpretacijo označi za obrtniško suhoparno in katero za estetsko prepričljivo.

Vsaka izvedba predstavlja le enega od možnih branj z notnim zapisom identificiranega umetniškega dela, katerega pomen leži onstran vsake konkretne oživitve v času. V tem smislu glasbenega dela ne moremo identificirati z nobeno od njegovih izvedb, saj vsaka prinaša udejanjanje enega samega branja iz množstva različnih branj, ki jih delo omogoča. Glasbena recepcija potrebuje interpretacijo, slednja pa

temelji na razgrinjanju glasbenega pomena. Naloga interpreta je najprej, da udejanji, izvede notno predlogo, v kateri se zrcalijo skladateljevi tehnični »predpisi«. Hkrati pa mora interpretirati poetsko vsebino, ki predstavlja pravo estetsko bit izvedenega dela. To pa omogoča šele razumevanje dela, ki je temeljni predpogoj razlage oziroma interpretacije.

Poslušalčevo enkratno subjektivno doživetje bistveno zaznamuje njegovo recepcijo glasbe ter njen estetski značaj in vrednost. Spoznanje, da je glasba vpeta v sistem konotacij, sistem referenc, za posledico terja idejno zgodovino, še bolje: estetsko zgodovino, zgodovino estetskih konceptov in njihovih referenčnih okvirov. Temeljna predpostavka, da glasba vsebuje pomen, ki je sicer deloma razberljiv iz notnega zapisa, nikakor pa ga z njim ne moremo identificirati, prinaša nov pogled tako na pomen glasbenega zapisa kot njegove zveneče izvedbe. Medtem ko je pomen glasbe, če ga opredeljujemo s pomočjo nekega zunanega referenčnega sistema – denimo v kontekstu religiozne poglobitve, liturgične obogatitve, plesnega družabnega dogodka, političnega srečanja ali preproste sprostitve –, predoločal tako njeno strukturno podobo kot recepcijski značaj, je od uveljavitve estetike lepих umetnosti sredi 18. stoletja naprej njena samoreferencialnost postopoma, a vedno jasneje in vedno močnejše zamajala stari kategorialni sistem.

V tem kontekstu se oblikuje pojem genija, ki predstavlja eno najbolj splošno sprejetih umetnostnih instanc, nespornih avtoritet pri presoji estetske vrednosti umetnosti. Oblikuje se kot ena nosilnih razsvetljenskih kategorij, na kateri je utemeljen poizkus opredelitve racionalnega temelja umetnosti. Prek kontempliranja glasbe kot umetnosti zvokov se na čutno zaznaven, delno razumljiv, a vendar hkrati nikoli zares dokončno spoznaven način odpira svet estetskih idej, ki ga opredeljuje genijalna privzdignjenost. V svojevrstnem paradoksu, ki pa ne vzbuja pomislekov in dvomov, se torej v okviru čutno zaznavnega razgrinja čutom nedostopno kraljestvo neskončnega.

Kontemplacija absolutnega kot podobe neskončnega je najbolj čista in neposredna v okviru avtonomne, v sebi sklenjene umetnosti, ki jo vsaka zunanja referencialnost omejuje in ji zmanjšuje veljavo. Glasba tako vstopa v kontekst širših pomenov, ki presegajo ločitev med zunajglasbeno vsebino in znotrajglasbeno formo. Celota endosemantsko/eksosemantskega prepleta vpliva na naš odnos do glasbe, do njenega razumevanja in seveda vrednotenja.

Nobenega dvoma ni, da določene avtorjeve tendence kot upravičene in legitimne dopolnjujejo interpretativne intence, ki se jim na svoj način pridruži še poslušalec. Vse so posledica nekih širših kulturnih kontekstov, nedvomno pa tudi znak splošnega antropološkega odziva na glasbo.

Zaradi večplastnosti glasbenega tvorjenja in razbiranja pomena glasba poslušalcem včasih bolj, včasih manj zavedno poleg osrednjega (estetskega) pomena posreduje najrazličnejše podpomene. Znotraj procesov identifikacije zato lahko prihaja do različne zlorabe glasbe za ideološke, politične, ekonomske idr. namene.

Neposredna čutna zaznava se je v soočenju z umetniško bitjo izkazala za nezanesljivo. Če je sicer lahko razbrala učinek, ki ga je umetnost puščala pri njenih sprejemnikih, če je lahko zaznala njen odtis v nekem afektivnem stanju in razpoznala njen katarzični učinek, pa nikakor ni mogla seči do tehničnih nians njene samosvojesti, njenega individualnega umetelnega oblikovanja, ni uspela zares spoznati njenega značaja, interpretirati njenega pomena, naznačiti njenega smisla, predvsem pa ne v resnici opredeliti njene vrednosti. In če je estetika prek čutne zaznave umetnost definirala, se je morala za spoznanje njene prave vrednosti, ki se je razgrinjala iz zaznavanja njenih kompleksnih parametrov, po katerih je sploh postajala umetnost, opreti najprej na okus. Okus se je iz prvotnega korektorja nezanesljivih estetskih sodb postopoma prelevil v eno osrednjih kritiških kategorij. Pri tem strokovna argumentacija dovoljuje kritiški oceni dostop do osnovnih estetskih predpostavk in omogoča vsaj na videz zadovoljiva in prepričljiva sklepanja. Vendar je hkrati sama na sebi nepopolna in odstira le delen vpogled v glasbo kot kompleksen fenomen. Poleg tega je lahko tudi posledica napačnega ali celo zaradi ideoloških razlogov namenoma izkrivljenega pozicioniranja.

Analitični postopek, ki si prizadeva »znanstveno« legitimirati metafizično estetsko bistvo, ostaja potemtakem samo privid. Temu se pridružuje senca dvoma, ki kot stalnica spremlja racionalni analitični pristop, saj naj bi vsak izrazit razumarski pristop ogrožal neposredno prepričljivost glasbe kot umetnosti, visoko dvignjene nad vsako spoznanje. Pogosto se v prepričanju o primatu neposredne izkušnje glasbe, ki prodira v naše telo na neki nezavedni, tudi podzavestni ravni, poslušalci kot v nekakšnem krčevitem strahu pred omadeževanjem čistosti estetske zaznave odpovedujejo premisleku o vzgibih, ki opredeljujejo na videz čisti glasbeni užitek. Vendarle tudi racionalno spoznavni elementi sami na sebi ne morejo ponuditi zadovoljive podlage za izgraditev prepričljivega estetskega normativnega sistema. Zdi se, da je glasba umetnost prav zato, ker je v njenem bistvu ni mogoče zares do konca definirati.

Hkrati je glasba skupaj z ostalimi umetnostmi v nevarnosti, da se v odpovedi »metafizičnega ostanka«, ki definira umetnostno bit, izniči kot umetnost. V trenutku, ko se katera od njenih sestavnih komponent pririne v ospredje – tako denimo družbena angažiranost, socialna kritičnost, antipopulizem ali kar koli drugega – to povzroči, da se umetnost znova zbanalizira kot umetnost, namesto avtonomije se

prikrito vzpostavi funkcionalna odvisnost, s tem pa se umetnost dejansko odpove svojemu umetniškemu značaju.

Videti sliko in poslušati glasbo sodi med temeljne pogoje doživljanja in razumevanja umetnosti. A obenem – kot so temeljni, vendarle niso edini in še manj izključni. V enaki meri je potrebno tudi branje glasbe in motrenje njene strukture, tako kot je nujno poslušanje zvokov poezije ali kot je treba čutiti mehko kiparskega materiala. Vse to dopolnjuje razumevanje, ki presega zgolj zaznavo s čutili in se hkrati ne ustavlja pri strogi strukturi koherentnosti ali izpostavljeni družbeni vlogi. In se obenem ne odpoveduje užitku, veselju, bolečini ali katarzi, predvsem pa naznanja umetniško bit, neulovljivo in neopisljivo, neubesedljivo ter celo nikoli do konca ozvočljivo.

Summary

The present text elaborates on music from three main perspectives, determined by various approaches to its understanding in history. First, it raises the issue of music as the art of the sensuous. Therefore, it is dedicated to music that through the senses, first of all the hearing, of course, penetrates the conscience, stimulates sensations and, while listening, provokes various responses. Historically, the understanding of music by means of sensory perception has brought about the aesthetics of music that most thoroughly elaborates on the fundamental ontological problems and epistemological issues associated with it. However, the history of explaining the musical being and the cognitive frameworks of its understanding and representation manifest that the issues at this level cannot provide satisfying answers. Namely, music stems from the understanding of deeper contextual associations that adapt the arranging of sounds to the arranging of the natural order within oneself and the environment. Therefore, its understanding is incomplete, unless the rational cognition of its fundamental and concrete relations that determine it are attached to it. The issues of the rationally perceptible, established by appropriate expertise and craftily polished thus stand as a focal point of discussing music in terms of the mediator of rationally cognitive truth. But in the context of dealing with art even this comes out as insufficient, incomplete and unreliable; for this reason, this text, as much as is possible, also touches on the transcendental. The framework of one's cognition, comprehension and interpretation of music therefore opens up on three levels: the levels of sensory perception, rational perception and metaphysical cognition. All three aspects, each in its own way, reveal an insight into music as art, but neither of them, respectively or together, is sufficient and complete, in spite of their bursting loquaciousness and quaintness.

The text departs from one of the most common definitions of music as the art of arranging sounds, thus associating it with the realm of the audible. Herein, there forms a specific musical meaning that addresses the listeners while they discern it in a specific way. The association of music with sound logically brings the relevance of sensory perception in the foreground of its identification. Above all through the hearing, the principal sense to perceive sounds that makes it possible to approach music that is built on the basis of tones; it is the very hearing perception that opens up a way to experience and understand music. From the dispersed sounds in the environment there emerges a tone representation in various systems of arranging and from it, in conferring and discerning the meaning, there forms a musical form. Therefore, it seems that music does not and cannot have any other foundation than the tone representation based on sounds stemming from the arranged sound space,

sensory perception and apprehension. Consequently, there formulates the perception of the basic rhythmic structures, instrumental nuances, thematic sequences, a broader form and, perhaps, even recognition of extra-musical content or similar.

However, one cannot ignore the fact that even sheer sensory perception of music cannot be limited only to audible impressions, since the perception of sounds is much more thorough and complex. Perhaps, this is most distinctly seen in instances when it is possible to *sinaesthetically* grasp a sound, a chord, a common harmonic sequence pattern or a particular tonality. The natural association of music and dance brings attention to the physiological response that upgrades the mere audible detection and perception. In reality, even the precise description of musical structure, the characteristics of style, the composer's mastery, the special compositional technique or the quaintest description of the concrete aesthetic experience cannot make an impression as powerful as direct contact with music that entertains and moves. The impact of music on its listeners is used by the industry that brings profit, for instance, by playing a musical background in shopping centres.

The experience of music is complemented by silence as an integral part of the sensory experience, although the sounds are missing. In spite of the fact that music is not directly heard or perceived with any other sense, the physiological response in this case is entirely comparable to the one provoked by sensory experience. Even such experience of music could therefore be marked as aesthetic, although it cannot be directly associated with Baumgarten's "perfection of the sensitive cognition".

The Riemannian theory of tone representations and the phenomenological reduction encourage towards recognising the elements in music that transcend its sound systems and are not hindered by the boundaries of sensory experience. To understand music as the fundamental condition of the aesthetic impact one urgently needs the cognitive basis of tone representations, their relations and meanings.

There is a prevailing notion that music is usually associated with a concrete acoustic image, but in fact one tends to constantly, knowingly or unknowingly, move away from it, persistently resort to memory representations and the feelings that are brought about by music, associate it with musical notation, a particular story, image or colour. By means of phenomenological reduction one may find that even in identifying a melody that is a distinctly primal acoustic phenomenon, one does not stem from a clearly defined acoustic image. Even though a melody is predominantly defined as a phenomenon of reception that forms *a posteriori*, in terms of Husserl's Living Present, its acoustic image is always other and different, albeit consistently recognised as "the same".

The deviations and various nuances in musical performance are not an irrelevant complementary part, but rather represent the very essence of interpretation and essentially mark its aesthetic plausibility. Additionally, if the artistic being is revealed in aesthetic plausibility, it may be said that what is essential to music is the very thing that reaches beyond the sheer notation. Namely, all the rest is a part of the mechanistic derivation of urgent postulates that do not make musical performance a piece of art.

The definition of intervals and the “purity” of their relationships that are clearly verified by audible experience are based on rational cognition. The sensory experience therefore draws from the rational representation, but at the same time the latter makes sense only in music as the phenomenon of sound. And even if one is unaware of that, the spirit “counts” while listening to the music: it compares the tone relationships, perceives intervals, observes their clarity, appraises their tuning, associates tones in a melody, arranges motifs, recognises themes etc. It makes use of “counting”, so that the “ears” could perceive the beautiful and open up to musical pleasure and aesthetic satisfaction.

The perception of music is strongly associated with the perception of time. In both cases, the tendency to spatialize and objectify may be traced. Additionally, the musical time opens up a possibility to change the way one experiences time, since it is transformed in our perception, it is felt as slower or faster and similar. The objectified time symbolises the solid and objectivised musical composition that represents the central identification point of the presumed Western music. It is associated with the idea of integrated totality that in the Western musical culture is primarily identified with musical notation. The exposed aspect of musical tangibility, objectivity and objectification collides with the problem of musical improvisation that represents one of the primal experiences of playing music, primarily in its original universality and historical tenacity.

The contrast between the firmly established composition and improvisation exposes the contrast between two basic manifestations of music that may be presented also with the differences in their ontological status. The first is manifested in its acoustic image, while the other is represented by musical notation. The first is therefore directly associated with sound in concrete time and, of course, sensory response to it. The second transcends the sheer sensory experience and provokes mental, memorial, analytical, explanatory, interpretative and other cognitive processes. The form as a complex perception and understanding of music thus comes to life beyond the written as read by musician’s prosaic interpretation or bare structural analysis. At the same time, this is the only way for it to ignite the listener’s

enthusiasm and provide the basis for critical assessment in deciding which music interpretation should be marked as dull craftsmanship and which one as aesthetically persuasive.

Each performance represents only one of the possible readings of an artistic composition that is identified by notation. Its relevance lies beyond any concrete temporal resurgence. In this respect, the musical composition cannot be identified with any of its performances as each one of them translates into action only one possible reading out of a multitude of various readings that the composition entails. The musical reception requires interpretation that is based on reading the musical meaning. First, an interpreter has to apply or perform the notation template which reflects the composer's technical "specifications". At the same time, the interpreter has to interpret the poetic content that is represented by the authentic aesthetic being of the performed piece of work. However, this is only possible when the interpreter understands the work of art, since this is the fundamental prerequisite of interpretation.

The listener's reception of music and its aesthetic character and value are essentially affected by his unique and subjective experience. The understanding that music is embedded in the system of connotation, i.e. the referential system, consequently requires the conceptual history, or better: aesthetic history, i.e. the history of aesthetic concepts and their frames of reference. The fundamental postulate that music incorporates meaning as partly decoded by means of musical notation, but not identified with it, brings about a new view on the meaning of musical notation and its sonorous performances. While the meaning of music, if identified by means of some external referential system – for instance, in the context of deepening in faith, liturgical enhancement, dancing social event, political meeting or simple relaxation –, used to predetermine its structural image and the character of reception, its self-referentiality gradually, but more and more clearly and powerfully, destabilised the old categorical system with the establishment of Fine Arts' aesthetics in mid-18th century.

In this context, there forms the concept of a genius, representing one of the most universally accepted and indisputable art authorities when it comes to assessing the aesthetic value of art. It forms as one of the pillar Enlightenment categories upon which relies the attempt to define the rational basis of art. In contemplating music as the art of sounds, there opens a world of aesthetic ideas defined by brilliant exaltation that is perceived by the senses and only partly comprehensible, but at the same time never truly grasped in any absolute cognitive way. Therefore, in a particular paradox that does not provoke concerns and doubts,

the impenetrable realm of infinity is revealed within the boundaries of what is perceived by the senses.

The contemplation of the absolute in terms of the image of infinity is the purest and the most direct within the autonomous, self-contained art that is limited and minimised by every external referentiality. Thus, music enters the context of a broader meaning that transcends the divide between extra-musical content and intra-musical form. The totality of endosemantic/exosemantic intertwinement affects one's attitude towards music, its understanding and, of course, evaluation.

There is no doubt that particular author's tendencies, seen as justified and legitimate, complement the interpretative intentions and are in a way complemented also by a listener. All of them are the result of broader cultural contexts and certainly also a sign of the universally anthropological response to music.

Due to the multi-layered musical composition and reading of meaning, music conveys to listeners, along with the central (aesthetic) meaning, also various sub-meanings, sometimes more, sometimes less consciously. Therefore, within the processes of identification there may occur various abuse of music for ideological, political, economic and other purposes.

The direct sensory perception confronted with the artistic being has proved to be unreliable. It managed to discern the effect that art had on its receivers, it perceived its impression on some affective state and recognised its catharsis effect, but it could by no means reach the technical nuances of its singularity, its individual artful formation; therefore, it did not succeed in truly recognising its character, interpret its meaning or indicate its sense and genuinely define its value. The aesthetics managed to define art by means of sensory perception, however, it had to rely first on taste to be able to discern its real value that unfolded from the perception of its complex parameters that had made it into art in the first place. The taste gradually transformed from being the original corrector of unreliable aesthetic judgments into one of the main critical categories. Herein, the expert argumentation allows for critical assessment to gain access to the basic aesthetic premises and, at least seemingly, enables satisfactory and plausible deductions. However, at the same time it is, in itself, incomplete and reveals only a partial insight into music as a complex phenomenon. Besides, it may also be the consequence of a false and deliberately distorted positioning due to ideological reasons.

The analytical procedure aimed to "scientifically" legitimise the metaphysically aesthetic essence, therefore, remains just an illusion. This is complemented by a shadow of doubt that constantly accompanies the rational, analytical approach, since

each distinct rationalistic approach supposedly jeopardises the direct plausibility of music as art, elevated high up, beyond any cognition. Often the listeners, by believing in the leading position of the direct experience of music that penetrates their body at some unconscious or even subconscious level, as if they were stricken by convulsive fear of tarnishing the purity of aesthetic perception, give up the reflection on the motivations that define the seemingly pure musical pleasure. However, even the rationally cognitive elements *per se* cannot offer a satisfying basis to build a plausible and aesthetic normative system. It seems that music is art precisely because its essence cannot possibly be entirely and conclusively defined.

At the same time music, along with other arts, risks being annihilated as art by giving up “the metaphysical vestige” that defines art as such. At the very moment when one of its integral components is put in the foreground – such as social commitment, social criticism, antipopulism or anything else –, this makes it become trivialised and, instead of gaining autonomy, a concealed functional dependency is established that in fact makes it give up its own artful character.

To see a painting and to listen to the music belong to the fundamental requirements of experiencing and understanding art. But at the same time – these requirements, although fundamental, are not unique or exclusive. Reading music and contemplating its structure is equally necessary as it is necessary to listen to the sounds of poetry or to feel the sleekness of sculptural material. All this is complemented by the understanding that goes beyond the mere sensory perception and does not stop with rigorous structural coherence or exposed social role. At the same time, it does not give up pleasure, joy, pain or catharsis. Above all, it introduces the elusive, the ineffable and the unspeakable art being that cannot even ever be entirely translated into sounds.

Viri in literatura

- Abert, Hermann, 1905: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle a. d. S.: M. Niemeyer.
- Addis, Laird, 1999: *Of Mind and Music*. Ithaca in London: Cornell University Press.
- Adler, Guido, 1885: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1. 16–17.
- Ajdič, Alojz, 2012: Trobentač Franc Kosem: za glasbeno ustvarjanje v zadnjih dveh letih. V: *Almanah Prešernove nagrade 2012* (ur. Kovačič, Bojana). Ljubljana: Upravni odbor Prešernovega sklada. (S. p.)
- André, Yves-Marie, 1741: *Essai sur le beau*. Pariz: Guérin.
- Aristoteles, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Aristotel, 2005: *O pesniški umetnosti* (prev. Gantar, Kajetan). Ljubljana: Študentska založba.
- Ball, Philip, 2012: *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. Oxford: Oxford University Press.
- Barbo, Matjaž, 1997: »Estetika ene je estetika drugih umetnosti ...«. V: *Glasba in likovna umetnost : koncerti [in] simpozij* (ur. Kuret, Primož). Ljubljana: Festival. 258–269.
- Barbo, Matjaž, 2000: Orgelske improvizacije Primoža Ramovša: Med liturgično procesualnostjo in konceptom dela. V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca* (ur. Snój, Jurij in Frelih, Darja). Ljubljana: Založba ZRC, SRC SAZU.
- Barbo, Matjaž, 2002: Pojmovanje glasbenega časa v judovsko-krščanski tradiciji = The Comprehension of Musical Time in Jewish-Christian Tradition. *Muzikološki zbornik*. 38. 97–103.
- Barbo, Matjaž, 2007: Zwischen Werkkonzeption und Improvisation: Der slowenische Komponist Primož Ramovš. *Acta musicologica.cz : revue pro hudobní vědu* 1. 1–6.
- Barbo, Matjaž, 2008: *Izbrana poglavja iz estetike glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Barbo, Matjaž, 2012a: *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Barbo, Matjaž, 2012b: System of Values in Diverse Aesthetic Realities. V: *Music and Its Referential Systems* (ur. Barbo, Matjaž in Hochradner, Thomas). Dunaj: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 21–32.
- Barbo, Matjaž, 2017: Rezeption als Kategorie der Musik und der Musikgeschichtsschreibung. V: *Sowohl Mozart als auch: Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung (2016)* (ur. Brügge, Joachim). Freiburg/Br.; Berlin; Dunaj: Rombach, 2017. [237]–244.

- Barbo, Matjaž, 2019: Tišina v glasbi. *Glasna: revija Zveze Glasbene mladine Slovenije*. 50/2. 30.
- Baroni, Mario, 2004, Herméneutique musicale. V: *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle. 2: Les savoirs musicaux* (ur. Jean-Jacques Nattiez). Arles: Actes sud / Cité de la musique. 672–699.
- Batteux, Charles, 1746: *Les beaux arts réduits à une même principe*. Pariz: Durand.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1750: *Aesthetica*. Frankfurt/Oder.
- Bergamo, Marija, ur., 1994: *Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner, Alban Berg, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo: spisi polemike, manifesti*. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo (Varia musicologica I).
- Bergamo, Marija, 1998: Muzikologija med znanostjo in umetnostjo. *Muzikološki zbornik* 34. 7–14.
- Berry, Wallace, 1976: *Structural functions in music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Biščak, Anja Pia, 2020: *Klasična glasba v filmih Stanleyja Kubricka: analiza Kubrickove uporabe klasične glasbe in njen vpliv na pomen, razumevanje ter dojemanje filma*: magistrsko delo. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo FF UL.
- Boetij, Anicij Manlij Severin, 2013. *Temelji glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Bonds, Mark Evan, 2006: *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press.
- Borczon, Ronald M., 2017: *Music Therapy: A Fieldwork Primer*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bradley, Michael J., 2006: *The Birth of Mathematics: Ancient Times to 1300*. New York: Infobase Publishing.
- Brügge, Joachim, Wolfgang Gratzner in Thomas Hochradner, ur.: 2008: *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*. Freiburg/Br.: Rombach.
- Burmeister, Joachim, 1606: *Musica poetica*. Rostock.
- Cage, John, 1961: *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Carpenter, Patricia, 1967: The musical object. *Current musicology* 5. 56–87.
- Chion, Michel, 2000: *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Coker, Wilson, 1972: *Music and Meaning. A theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Cook, Nicholas, 1990: *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl, 1967: *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig.

- Dahlhaus, Carl, 1971: Musiktheorie. V: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft* (ur. Carl Dahlhaus). Köln: Hans Gerig. 93–132.
- Dahlhaus, Carl, 1979: Was heisst Improvisation? V: *Improvisation und neue Musik* (ur. Reinhold Brinkmann). Mainz (etc.): Schott. 9–23.
- Dahlhaus, Carl in Helga de la Motte-Haber, ur., 1982: *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 10. Laaber, Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl, 1986: *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- D'Alembert, Jean le Rond in Denis Diderot, 2019: *Izbrana gesla iz Diderotove in d'Alembertove Enciklopedije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Dalmonte, Rossana, 2004: Théorie et analyse. V: *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle. 2: Les savoirs musicaux* (ur. Jean-Jacques Nattiez). Arles: Actes sud / Cité de la musique. 700–720.
- Danto, Arthur C., 2006: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
- Danuser, Hermann, 1990: Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft* 47. 87–102.
- Danuser, Hermann, ur., 1992: *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber Verlag (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 11).
- Darnley-Smith, Rachel in Helen M. Patey, 2003: *Music Therapy*. London: Sage Publications Ltd.
- Diat, Nicolas, 2019: *Moč tibote: proti diktaturi hrupa*. Ljubljana: Družina.
- Dogana, Fernando, 1983: *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*. Milano: F. Angeli.
- Duerksen, George L., 2014: Music therapy. *Grove Music Online*. Dostopno na naslovu: <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257019> (citirano 30. marca 2020).
- Dürr, Walther in Arnold Feil, 1991: *Reclams Musikführer Franz Schubert*. Stuttgart: Reclam.
- Eco, Umberto in Girolamo de Michele, ur., 2006: *Zgodovina lepote*. Ljubljana: Modrijan.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 1991: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 1995: *Musik verstehen*. München-Zürich: Piper Verlag.
- Erauw, Willem, 1998: Canon formation: some more reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works. *Acta musicologica* 70/2. 109–115.

- Faltin, Peter, 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader.
- Feil, Arnold, 1968: Musikmachen und Musikwerk. *Die Musikforschung* 21. 7–17.
- Feisst, Sabine, 1997: *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik*. Sinzig: Studio Verlag.
- Ferand, Ernest Thomas, 1939: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Fetzer, John F., 1974: *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press.
- Feuerbach, Ludwig, 1956: *Das Wesen des Christentums* (ur. Werner Schuffenhauer). Berlin: Akademie-Verlag.
- Fink, Monika, 1988: *Musik nach Bildern: programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbling.
- Forgács, Robert, 2007: *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae*. Urbana: University of Illinois Press (Studies in the History of Music Theory and Literature, zv. 3).
- Forte, Allen, 1973: *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Fubini, Enrico, 1997: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.
- Gadamer, Hans-Georg, 1972: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr (Pul Siebeck).
- Garda, Michela, 2004: Esthétique: Petite histoire des conceptions du beau musical. V: *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle. 2: Les savoirs musicaux* (ur. Nattiez, Jean-Jacques). Arles: Actes sud / Cité de la musique. 649–671.
- Gerbert, Martin, 1963: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blaise: Typus San-Blasianis, 1784; reprint Hildesheim: G. Olms.
- Goehr, Lydia, 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy, 1997: *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grossmann, Walter, 1976: *Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae von Johannes de Muris: ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters*. Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Hanslick, Eduard, 1854: *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Hedžet, Lea, 2016. Skladatelj in zborovski dirigent Ambrož Čopi: za izjemno odmevno ter kakovostno ustvarjalno in poustvarjalno delo zadnjih dveh let, predvsem pa za zgoščenki *Praeparate corda vestra/Musica sacra in Sanjam/Musica profana*. 2016. V: *Almanah Prešernove nagrade 2016* (ur. Meta Comino). Ljubljana: Upravni odbor Prešernovega sklada. (S. p.)

- Heidegger, Martin, ur., 1928: *Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Halle: Max Niemayer Verlag.
- Helmholtz, Hermann von, 1863: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn.
- Herder, Johann Gottfried von, 1800: *Kalligone. Von Kunst und Kunstrichterei. Zweiter Theil*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch.
- Hindemith, Paul, 1937: *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*. Mainz: Schott.
- Hoeckner, Berthold, 2002: *Programming the Absolute: Nineteenth-century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Hoffman, Ernst Theodor Amadeus, 1963: *Schriften zur Musik*. München: Winkler.
- Horsley, Imogene itd., 1980: Improvisation. V: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 9* (ur. Sadie, Stanley). London: Macmillan.
- Hume, David, 1777: *Essays and Treatises on Several Subjects*. London.
- Ingarden, Roman, 1980: *Eseji iz estetike*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jakob, Jure, 2015: *Hiše in drugi prosti spisi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jakobson, Roman, 1970: Language in Relation to Other Communication Systems. V: *Linugaggi nella società e nella tecnica* (ur. Visentini, Bruno) Milano: Edizioni di Comunità.
- Jarnow, Jesse, 2013: Elevator music. *Grove Music Online*. Dostopno na naslovu: <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240795> (citirano 30. marca 2020).
- Jewanski, J. in N. Sidler, ur., 2006: *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Bern: Peter Lang.
- Jewanski, Jörg, 2001a. Colour and music. *Grove Music Online*. Dostopno na naslovu: <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006156> (citirano 30. marca 2020).
- Jewanski, Jörg, 2001b: Farblichtmusik. *Grove Music Online*. Dostopno na naslovu: <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048565> (citirano 30. marca 2020).
- Kalan, Valentin, 2001: Aristotelova filozofija glasbe. *Muzikološki zbornik* 37. 5–31.
- Kalinga Dona, Lasanthi Manaranjanie, 2016: Bali healing ritual in Sri Lanka from a medical ethnomusicology perspective. *Muzikološki zbornik* 52/2. 121–136.

- Kant, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Karubický, Vladimír, 1986: *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Karubický, Vladimír, 1995: *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockel.
- Klawitter, Uwe, 1998: Musikalische Improvisation. V: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4* (ur. Ueding, Gert). Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 307–314.
- Koch, Heinrich Christoph, 1782–1793: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: A. F. Böhme.
- Kocijančič, Gorazd in Vid Snoj, ur., 2013: *Boetij, dediščina in izživ: zbornik prispevkov s simpozija, ki je potekal v Narodni in univerzitetni knjižnici dne 11. 12. 2012*. Ljubljana : Narodna in univerzitetna knjižnica : Inštitut za preučevanje krščanskega izročila. Dostopno na naslovu: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MDLH47JC> (citirano 30. marca 2020).
- Koter, Darja, 2003: Three paintings from the Narodna galerija Slovenije, Ljubljana: Judgement of Midas by Abraham Janssens, Musical instruments and a celestial globe by Bartolomeo Bettera, A shepherd playing the flute by Giacomo Francesco Cipper (Il Todeschini). *Music in art*. 28. 1/2. 191–198.
- Koter, Darja, 2004: Turqueries and chinoiseries with musical symbols : examples from Slovenia. *Music in art*. 29. 1/2. 113–122.
- Koter, Darja, 2009a: Baroque organ cases with angelic musicians : Johann Frančišek Janeček and the embellishment at his organs. *Hudební věda*. 46/3. 241–260.
- Koter, Darja, 2009b: Musical symbols in the turqueries in Slovenia : oriental artworks between reality and imagination. *De musica disserenda*. 5/2. 55–67.
- Kramer, Jonathan, 2004: Le Temps Musical. V: *Les savoirs musicaux (Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle)* (ur. Jean-Jacques Nattiez). Montréal: Actes sud. 189–218.
- Kramer, Lawrence, 1990: *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press (California Studies in 19th Century Music, No. 8).
- Kramer, Lawrence, 2002: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Kretzschmar, Hermann, 1905: *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Kuret, Primož, 1973: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kuret, Primož, 1997: *Glasba in likovna umetnost : koncerti, simpozij : Slovenski glasbeni dnevi 1996, Ljubljana, Piran, 23.-26. april 1996 = Musik und bildende Kunst : Konzerte, Symposium : Slowenische Musiktage 1996*. Ljubljana: Festival Ljubljana.
- La Motte, Diether de, 2003: *Nauk o harmoniji*. Ljubljana: Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik.
- La Motte-Haber, Helga de, 1990a: *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber.
- La Motte-Haber, Helga de, 1990b: *Psihologija glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 1734: *Gothofredi Guillelmi Leibnitii Epistolae ad diversos* (ur. Kortholt, Christian) Leipzig.
- Lendvai, Ernő, 1971: *Béla Bartók. An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill.
- Lévinas, Emmanuel, 1996: *Smrt in čas*. Ljubljana: Nova revija.
- Lipovšek, Marijan, 1951: O našem glasbenem življenju. *Slovenska glasbena revija* 1. 1.
- Lippman, Edward, 1986: *Musical Aesthetics: A Historical Reader. Vol. 2: The nineteenth century*. New York : Pendragon Press.
- Liszt, Franz, 1882: *Gesammelte Schriften* (ur. Ramann, Lina), Leipzig: Breitkopf und Härtel (*Aus den Annalen des Fortschritts, Bd. 4*).
- Lockwood, Lewis, 2015: *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*. New York: W. W. Norton.
- Loos, Helmut, 2020: *Resna glasba – Moderna umetnostna religija: Beethoven in druga božanstva*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Loparnik, Borut, 1984: *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Maksim Spoznavalec, 1977: Luč, ki razsvetljuje vsakega človeka. V: *Bogoslužno branje*. Zv. 5. Ljubljana: Slovenska škofovska liturgična komisija. 112–113.
- Marx, Adolph Bernhard, 1846–1847: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Zv. 1, 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann, 1739: *Der Vollkommener Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.
- Maurer, Arman A., 2001: *Srednjeveška filozofija zahoda*. Celje: Mohorjeva založba.

- Mauser, Siegfried, 2014: *MGG-Artikel: Hermeneutik. Musik-Werk-Philosophie. Schriften von Siegfried Mauser* (ur. Bockmaier, Claus in Hofmann, Dorothea). Tutzing: Schneider (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 7). 43–52.
- Meier-Oeser, Stephan, 2004: Zahl / Zählen: Mittelalter und Übergang zur frühen Neuzeit. V: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12. Basel: Schwabe. 1028–31.
- Metlikovič, Matej, 2002: *Biblijski kontrapunkti : (1996–2001)*. Maribor : Galerija Ars sacra.
- Messiaen, Olivier, 1944: *Technique de mon Langage Musical. Vol. 1*. Pariz: Alphonse Leduc.
- Millais, Malcolm, 2017: *Le Corbusier, the Dishonest Architect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Molino, Jean, 1975: Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu* 17. 37–62.
- Moore, Brian C.J., 2001: Hearing and psychoacoustics. *Grove Music Online*. Dostopno na naslovu: <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042531> (citirano 30. marca 2020).
- Mozart, Leopold, 1756: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg.
- Muhovič, Jožef in Vid Snoj, 2002: *Diafanije: pogovori o likovni in literarni umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Mukařovský, Jan, 1987: *Struktura, funkcija, znak, vrednost. Ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit.
- Nägeli, Hans Georg, 1826: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart in Tübingen.
- Nancy, Jean-Luc, 2008: *Listen: A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, ur., 2004: *Les savoirs musicaux (Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle)*. Montréal: Actes sud.
- Ostwald, Peter F., 1985: *Schumann. The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.
- Page, Christopher, [1993]: *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*. [Oxford: Clarendon].
- Piessé, George William Septimus, 1857: *The Art of Perfumery*, Philadelphia: Lindsay and Blakiston.

- Potočan, Zoran, 2020: *Estetska zaznava pevskega glasu v razmerju do akustičnih pogojev*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo FF (doktorska disertacija). Tkp.
- Potter, Pamela M., 1998: *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven: Yale University Press.
- Rameau, Jean-Philippe, 1722: *Traite de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Pariz: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- Ratzinger, Joseph, 1995: Med izročilom in prenovami, *Cerkveni glasbenik* 88. 7–9. 49–59.
- Reti, Rudolf, 1951: *The Tematic Process in Music*. New York: Macmillan.
- Riemann, Hugo, 1873: *Musikalische Logik*. Leipzig: C. F. Kahnt.
- Riemann, Hugo, 1914/15: Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. 21/22. 1–26.
- Riley, Matthew, 2016: Liberal Critics and Modern Music in the Post-Victorian Age. V: *British Music and Modernism, 1895–1960* (ur. Matthew Riley). London in New York: Routledge. 13–30.
- Rochlitz, Friedrich, 1799: Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst. *Allgemeine musikalische Zeitung* 1. 32. 498–505.
- Rosowski, J. J., 1991: The Effects of External and Middle-Ear Filtering on Auditory Threshold and Noise-Induced Hearing Loss, *Journal of the Acoustical Society of America*. 90. 124–35.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1999: *Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Krtina.
- Ruud, Even, 2010: *Music Therapy : A Perspective From the Humanities*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Samson, Jim, ur., *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, Heinrich, 1969: *Five graphic music analyses*. New York: Dover.
- Schilling, Gustav, 1840: *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muss*. Karlsruhe: Christian Theodor Groos.
- Schleiermacher, Friedrich, 1958: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihrer Verächtern* (1799). Hamburg.
- Schönberg, Arnold, 1911: *Harmonielehre*. Leipzig–Dunaj: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold, 1975: Brahms the Progressive. V: *Style and Idea* (ur. Stein, Leonard). London: Faber & Faber. 398–441.

- Schopenhauer, Arthur, 1922: *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik* (ur. Stabenow, Karl). Regensburg: Bosse.
- Schopenhauer, Arthur, 1949: *Die Welt als Wille und Vorstellung. 1818* (ur. Hübscher, Arthur). Wiesbaden.
- Schrattenholz, Josef, 2015: *Schumann als Schriftsteller*. Paderborn: Salzwasser Verlag.
- Schumann, Robert, 1914: *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern*. Zv. 1. Ur. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Scruton, Roger, 1997: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sharpe, R. A., 2000: *Music and humanism: an essay in the aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Simas Freire, Tiago, 2012: *Sur la relation humaniste entre la musique et l'architecture au XVe siècle: une nouvelle lecture de Nuper rosarum flores et de sa relation numérique controversée avec la Cathédrale de Santa Maria del Fiore*. Lyon: CNSMDL (Mémoire de Master inédit ed.). Tkp.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, 1971: *Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. München: W. Fink.
- Sorgner, Stefan Lorenz in Oliver Fürbeth (ur.), 2003: *Musik in der deutschen Philosophie*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Spitzer, Leo, 1963: *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Spohr, Louis, 2015: *Lebenserinnerungen* (ur. Karl-Maria Guth). Berlin: Hofenberg.
- Stanford, Charles Villiers, 1911: *Musical Composition*. London: Macmillan.
- Stefanija, Leon, 2004: *Metode analize glasbe: Zgodovinsko-teoretski oris*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Stefanija, Leon, 2007: Učinek glasbe: notice k raziskavam pojma. *Muzikološki zbornik*. 43/1. 29–42.
- Stockhausen, Karlheinz, 1971: *Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten* (ur. Dieter Schnebel). Köln: DuMont.
- Strunk, Oliver, ur., 1998: *Source Readings in Music History*. New York in London: W. W. Norton & Co.
- Sukljan, Nejc, 2016: *Istitutioni Harmoniche Gioseffa Zarlina in antična glasbena teorija*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo FF Univerze v Ljubljani (doktorska disertacija). Tkp.
- Taruskin, Richard, 2004: *The Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press (*The History of Western Music*, zv. 3).

- Trachtenberg, Marvin, 2001: Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper rosarum flores* and the Cathedral of Florence. *Renaissance Quarterly*. 54/3. 740–775.
- Tsangaris, Manos, 2015: Anfang und Ende, Schönheit des Konzepts, Konzept schönen Verschwindens, Beethovens Taubheit als Geburt der Konzeptkunst im Geiste der Musik. *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*. 145.
- Udovič, Boštjan, 2020: *Glasba kot instrument (krepitve) državnitva v Sloveniji*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo FF Univerze v Ljubljani (doktorska disertacija). Tkp.
- Ukmar, Vilko, 2007: *Poglavja iz glasbene estetike*. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena matica Ljubljana.
- Vaughan Williams, Ralph, 1920: The Letter and the Spirit. *Music and Letters*. 1/2. 87–93.
- Verzini, A. M. in drugi, 1999: A laboratory experiment on very low frequency sounds effects. *Applied Acoustics*. 57/1. 69–77.
- Vurnik, Stanko, 1929: *Uvod v glasbo: I. Sistematični del*. Ljubljana: Nova založba.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 1968: *Sämtliche Schriften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich in Tieck, Ludwig, 1979: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Wagner, Richard, 1857: *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*. (Abdruck aus Nr. 15 des 46. Bandes der 'Neuen Zeitschrift für Musik'.¹) Leipzig: Kahnt.
- Wagner, Richard, [1911]: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*. Bd. 10, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Warren, Charles, 1973: Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet. *The Musical Quarterly*. 59. 92–105.
- Weiss, Sonja, 2016: Medicine for Body or Soul? Philosophical Reconstruction of the Role of Music in Ancient Healing Practices. *Musicological Annual*. 52/1. 171–187.
- Wesson, Daniel W. in Donald A. Wilson, 2010: Smelling Sounds: Olfactory–Auditory Sensory Convergence in the Olfactory Tubercle. *The Journal of Neuroscience*. 30/8. 3013–3021.
- Wiecke, Peter, 2011: From Schizophrenia to Paraphonia: On the Epistemological and Cultural Matrix of Digitally Generated Pop-Sounds. V: *Approaches to Music Research* (ur. Stefanija, Leon in Schüler, Nico). Frankfurt am Main: Peter Lang (*Methodology of Music Research*. Vol. 6). 71–77.

- Wittgenstein, Ludwig, 2014: *Filozofske raziskave*. Ljubljana: Krtina.
- Wright, Craig, 1994: Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin. *Journal of the American Musicological Society*. 47. 395–441.

Imensko kazalo

A

Abbado, Claudio 28
Abbott Whistler, James 12
Abert, Hermann 130
Addis, Laird 54
Adler, Guido 93, 97
Adorno, Theodor W. 124–125
Adrian 122
Ajdič, Alojz 135
André, Yves–Marie 108–109
Andreani, Francesco 57
Apostel, Hans Erich 12
Arhimed 138
Aristoksen 41–42, 89, 132
Aristotel 19, 24, 41–42, 56, 132
Arouet, François–Marie 110–112,
115–116
Aurelian 97
Avguštin 38, 48, 51, 70

B

Bach, Johann Sebastian 13, 34, 36, 47,
63, 65, 83, 98, 100–101
Ball, Philip 15
Banchieri, Adriano 21
Barbo, Matjaž 12, 23, 43, 54, 58, 72
Baroni, Mario 72, 98–99, 101–103,
120
Bartók, Béla 40, 46
Batteux, Charles 85, 113
Baumgarten, Alexander Gottlieb 21,
43, 72, 76, 109, 148
Bazilij Veliki 53
Benedetto, Marcello 92
Berg, Alban 46
Bergamo, Marija 56, 81, 87–88

Bergson, Henri 42, 51
Berlioz, Hector 34, 50, 81, 101
Berry, Wallace 93
Binchois, Gilles 128
Biščak, Anja Pia 15
Bizet, Georges 19
Boetij, Anicij Manlij Severin 36–39,
88–89, 97, 132, 136
Bonaventura 38
Bonds, Mark Evan 94–95, 128
Borczon, Ronald M. 16
Boulez, Pierre 93
Bradley, Michael J. 88
Brahms, Johannes 20, 40, 58
Bruckner, Anton 29, 47
Brueghel, Jan 10–11
Brügge, Joachim 29
Brunelleschi, Filippo 35
Burkholder, Peter 86
Burmeis, Joachim 92
Burney, Charles 97
Busnois, Antoine 128
Busoni, Ferruccio 56

C

Cage, John 23, 60
Carpenter, Patricia 44, 49, 52–53, 56,
60
Chion, Michel 18, 51, 134
Chopin, Frédéric 65
Coker, Wilson 99
Cook, Nicholas 73, 102
Costanza 122

Č

Čajkovski, Peter Iljič 95, 99

D

D'Alembert, Jean le Rond 77–78,
109–112, 116
da Palestrina, Giovanni Pierluigi 122
Dahlhaus, Carl 17–18, 21, 48, 51, 54–
55, 66, 71, 74, 80–81, 110, 112, 116
Dalmonte, Rossana 71, 92–94, 119
Danto, Arthur 138–139
Danuser, Hermann 59, 69, 136–137
Darnley-Smith, Rachel 15
de Bastion, Myles 14
de Michele, Girolamo 84, 129–130
de Muris, Johannes 38
de Saint-Lambert, Jean –François 77–78
de Secondat, Charles 110
Debussy, Claude 13, 34
Denhof, Michael 9
Derrida, Jacques 97
Desprez, Josquin 122
Di Lasso, Orlando 122
Diat, Nicolas 24
Diderot, Denis 77–78, 109–112, 116
Dogana, Fernando 100
Dove, Arthur 12
Dressler, Gallus 92
Du Fay, Guillaume 35–36, 128
Duerksen, George L. 15
Dunstable, John 128
Dürr, Walther 29
Dusík, František Josef Benedikt 64
Dussek, Jan Ladislav 91
Dvořák, Antonín Leopold 81, 99

E

Eco, Umberto 84, 106, 129–130
Eggebrecht, Hans Heinrich 120, 124
Erau, Willem 55
Ewing, Alexander 63

F

Faltin, Peter 68
Fauré, Gabriel 13, 28
Feil, Arnold 29, 56
Feisst, Sabine 56, 58, 60
Ferand, Ernest Thomas 56
Feuerbach, Ludwig 137
Filolaj 106
Fink, Monika 13
Forster, Edward Morgan 93
Forte, Allen 93
Foucault, Michel 97
Franck, César 34
Fromey, Jean-Henri-Samuel 109
Fubini, Enrico 89
Fürbeth, Oliver 114

G

Gadamer, Hans-Georg 73
Gantar, Kajetan 56
Garda, Michela 106–107, 114
Gerbert, Martin 101
Gershwin, George 12
Gershwin, Ira 12
Glarean, Heinrich 122
Glennie, Evelyn 15
Goehr, Lydia 51, 53–54, 131–132, 137
Green, Lucy 106
Gregor I., papež 57
Gregor Veliki → glej Gregor I., papež
Grossmann, 38
Gvido iz Arezza 88, 100

H

Habermas, Jürgen 125
Handschin, Jacques 60
Hanslick, Eduard 40, 68, 83–84, 137
Härtl, Gottfried Christoph 117

Haydn, Joseph 26–27, 64
Hedžet, Lea 135
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 84, 95
Heidegger, Martin 49
Herder, Johann Gottfried 114
Hieronim 130
Hindemith, Paul 40–41, 46
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 76, 85, 127–129, 131–132
Horsley, Imogene 57, 60, 70
Hume, David 109, 129
Hummel, Johann Julius 91
Husserl, Edmund 33, 42, 48–49, 51, 142, 148

I

Ingarden, Roman 51–52, 75

J

Jakob, Jure 81–82
Jakobson, Roman 99
Jarnow, Jesse 16
Jeanneret-Gris, Charles-Édouard 35
Jewanski, Jörg 9, 13–14

K

Kalan, Valentin 106
Kalinga Dona, Lasanthi Manaranjanie 16
Kandinski, Vasilij 11
Kant, Immanuel 9, 74, 109, 112–113, 132
Karubický, Vladimír 97, 124
Kepler, Johannes 107
Kircher, Athanasius 107
Kirnberger, Johann 92
Klawitter, Uwe 56

Koch, Heinrich Christoph 92, 100
Kocijančič, Gorazd 37
Kokoschka, Oskar 12
Koter, Darja 10
Kramer, Jonathan 44–47
Kramer, Lawrence 67–68, 73, 98, 101–102, 104, 120
Kretzschmar, Hermann 95
Kuret, Primož 10
Kuzanski, Nikolaj 38

L

La Motte-Haber, Helga de 10, 49, 71
Lambertus, Magister 38
László, Alexander 14
Le Corbusier → glej Jeanneret-Gris, Charles-Édouard
Lebič, Lojze 98
Leibniz, Gottfried Wilhelm 42, 66, 107
Lendvai, Ernő 40
Lévinas, Emmanuel 50
Lipovšek, Marijan 121
Lippman, Edward 105
Listenius, Nikolaus 52, 55
Liszt, Franz 13, 20, 34, 47, 65, 133
Lobe, Johann Christian 92
Lockwood, Lewis 127
Loos, Helmut 84, 124–125
Loparnik, Borut 30, 34, 58–59, 61, 71
Lutosławski, Witold 59

M

Mahler, Gustav 28, 34, 47
Malevič, Kazimir 11
Marx, Adolf Bernhard 92
Mattheson, Johann 92, 100

Maurer, Arman A. 38
Mauser, Siegfried 103
Mei, Girolamo 21
Meier-Oeser, Stephan 38
Mendelssohn, Felix 34, 98
Messiaen, Olivier 9, 11, 40, 48
Metlikovič, Matej 11
Meyer, Leonard B. 45
Millais, Malcolm 35
Molino, Jean 96–97
Montesquieu → glej de Secondat,
Charles
Monteverdi, Claudio 21
Moore, Brian C.J. 15
Morales 122
Moritz, Karl Philipp 66
Mozart, Leopold 91
Mozart, Wolfgang Amadeus 9, 19,
26–27, 29, 65, 72, 81, 98
Muhovič, Jožef 13
Mukařovský, Jan 85
Musorgski, Modest 13, 81
Mutti, Riccardo 125

N

Nägeli, Hans Georg 118–119
Nancy, Jean-Luc 27, 81
Nattiez, Jeana-Jacques 93, 96–97
Nielsen, Carl 99

O

Ockeghem, Johannes 128
Odo iz samostana 100
Osterc, Slavko 58

P

Patey, Helen M. 15
Piесе, George William Septimus 14

Pitagora 41
Platon 56, 86, 88, 107
Plotin 107, 130
Potočan, Zoran 90
Potter, Pamela 124
Proust, Marcel 131

Q

Quantz, Johann Joachim 69

R

Rafael 13
Ramovš, Primož 30, 34, 58–61, 71
Ratzinger, Joseph 70
Regis, Johannes 128
Reti, Rudolf 39
Riemann, Hugo 31–33, 92, 142,
148
Riley, Matthew 76
Rochlitz, Friedrich 116–117
Rosowski, John J. 15
Rossini, Gioachino 83
Rousseau, Jean-Jacques 97, 112
Rudolf, Matevž 6
Ruud, Even 16

S

Sachs, Harvey 125
Samson, Jim 106
Sarah, Robert 24
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
105–106
Schenker, Heinrich 45, 47, 93
Schilling, Gustav 132
Schleiermacher, Friedrich 133–134
Schönberg, Arnold 11, 40, 46, 58, 61,
93, 119, 123–124
Schopenhauer, Artur 84, 105, 132

Schrattenholz, Josef 117
Schubert, Franz 20, 24, 27, 29, 34, 47,
58, 81, 99
Schumann, Robert 12, 65, 84, 117–
118, 129, 131
Schuppanzigh, Ignaz 34, 67
Scruton, Roger 37
Sellars, Peter 13
Seneka, Lucij Enej 79
Shakespeare, William 98
Sharpe, Robert A. 74–75, 101–102,
112, 131, 138
Sidler, Natalia Ursina 9
Simas Freire, Tiago 35, 38
Simčič 98
Skrjabin, Aleksander 9
Smetana, Bedřich 28
Snoj, Vid 13, 37
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand
106
Sorgner, Stefan Lorenz 114
Souchay, Marc-André 98
Spitzer, Leo 13, 107
Spohr, Louis 26, 99
Spoznavalec, Maksim 82
Spurný, Lubomír 6
Squier, George 16
Stefanija, Leon 93, 120
Stockhausen, Karlheinz 61
Strauss, Richard 34
Stravinski, Igor 124
Striggio, Alessandro 122
Strunk, Oliver 42, 89, 123, 128–130
Sukljan, Nejc 87, 90, 122–123
Swoboda, Karl Maria 12

Š

Šivic, Urša 6

T

Taruskin, Richard 86
Tieck, Johann Ludwig 132
Tinctoris, Johannes 52–53, 128–129
Toscanini, Arturo 125
Trachtenberg, Marvin 35
Tsangaris, Manos 29

U

Udovič, Boštjan 103
Ukmar, Vilko 8–9, 84

V

Van Beethoven, Ludwig 27–29, 34,
47, 66–68, 71, 78, 80–81, 94–95,
100, 127
Van Swieten, Gottfried 26–27
Vaughan Williams, Ralph 56, 63,
75–76
Verdi, Giuseppe 19, 125
Verzini, Ana María 15
Villiers Stanford, Charles 76
Vivaldi, Antonio 65
Voltaire → glej Arouet, François-Ma-
rie 110–112, 115–116
von Helmholtz, Hermann 7–10, 74,
109
von Neukomm, Sigismund 27
von Weber, Carl Maria 24–25
Vurnik, Stanko 84, 111, 131, 137–138

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 132
Wagner, Richard 12–13, 20–21, 47,
50, 80–81, 133
Warren, Charles 35
Weiss, Sonja 16
Wesson, Daniel 14

Wiecke, Peter 17
Wilson, Donald 14
Wittgenstein, Ludwig 104
Wright, Craig 35

X

Xenakis, Iannis 35–36, 93

Z

Zacconi, Lodovico 122
Zarlino, Giuseffo 87, 89–90, 122–123