



FF

UNIVERZA V LJUBLJANI
Filozofska fakulteta

Matjaž Barbo

**IZBRANA POGlavJA
IZ ESTETIKE GLASBE**

Ljubljana, 2024

IZBRANA POGlavJA IZ ESTETIKE GLASBE

Avtor: Matjaž Barbo

Recenzenta: Aleš Nagode, Leon Stefanija

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Prva e-izdaja.

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>

DOI: 10.4312/9789612973780



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).

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni
in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 203858179

ISBN 978-961-297-378-0 (PDF)

KAZALO VSEBINE

Predgovor	5
Definiranje pojma estetika glasbe	7
Meje estetike glasbe	9
Estetika glasbe in estetike drugih umetnosti	11
Estetika glasbe in drugi premisleki o glasbi	12
Zgodovinska opredelitev estetike glasbe	13
Zgodovinski pregled glasbenoestetske misli	17
Antika	17
Mit	17
Predsokratiki	18
Platon	19
Aristotel	23
Pozna antika	25
Zgodnje krščanstvo	27
Avguštin	30
Boetij	33
Karolinško obdobje	37
Vstop glasbene prakse v teorijo	41
Askeza in barvitost	43
Ars antiqua, Ars nova	43
Humanizem in renesansa	47
Reformacijska misel o glasbi	53
Barok in razsvetljenstvo	55
Glasbena poetika kot filozofija glasbe	64
Estetika lepih umetnosti in vprašanje imitiranja	67
Estetika kot samostojna disciplina	70
Zgodnja romantika	74
Nemški idealizem in njemu nasprotne smeri	79
Absolutna glasba in združitev umetnosti	82
Estetika programske glasbe	85
Psihološka estetika	89
Kritična teorija	90
Fenomenologija	92
Hermenevtika	96
Objektivnost proti ekspresiji	101
Analiza kot estetika	106
Individualiziranje glasbene poetike	109
Imensko kazalo	113

Predgovor

Pisanje učbenika za estetiko glasbe je že v izhodišču težavno dejanje. Sám ubesedovanje glasbe se zdi včasih kot nemogoče pehanje težkega bremena navkreber, ki se nam v trenutku, ko bi se morda zdelo, da smo dosegli vrh, sizifovsko prevali nekam povsem drugam. Še težje je z opredeljevanjem lepega, prhko bežečega med našimi prsti, če le malo tesneje stisnemo pest, v katero ga želimo ujeti. Povsem nemogoče se torej zdi govoriti o lepoti v glasbi in lepoti glasbe. Resnica te resnice je vendarle, da jo vsi izrekamo, ne da bi zares vedeli, o čem pravzaprav govorimo. Podobno kot je o času pisal Avguštin v svojih *Izpovedih*: »Kaj je torej čas? Če me nihče ne vpraša, vem; če naj razložim tistemu, ki sprašuje, ne vem.«

Ena od možnosti, ki se sklada z estetiko izvirnosti novoveškega duha, je izrekanje enkratnega, inovativnega, od nikoder izvirajočega pogleda, ki mu svoj alibi zagotavlja nedvomno že sama enkratnost dožemanja lepega in glasbe oziroma umetnosti, ki se kot fenomeni individualnega, neponovljivega, enkratnega, pravzaprav v novem veku vzpostavljajo.

Druga možnost je preprosto nanizanje različnih vidikov v upanju, da se v množici različnih in tudi nasprotujočih si pogledov zrcali vseobsegajoč pogled, ki ima zato več možnosti, da resnico (resnice) glasbene lepote najceloviteje zaobjame.

Kot muzikolog, ki skuša fenomene preveriti v njihovi zgodovinski perspektivi, sem pri zasnovi učbenika izhajal iz opredeljevanja historičnih kontekstov, znotraj katerih se glasba rojeva, dojema in vrednoti. Menim, da je lahko tak pogled, ki pomaga v naši zavesti oblikovati navidez sklenjene kulturne kontekste, ključne za razumevanje in ocenjevanje glasbe, dragocena opora za študente, ki se želijo sistematično informirati o predmetu – in to ne glede na sicer lahko tudi upravičeno problematiziranje togega historičnega shematizma.

Prve ideje za učbenik so se rodile na vajah iz Estetike glasbe, ki sem jih še kot asistent oblikoval za študente muzikologije. Z njimi smo namreč prevajali nekaj izbranih tekstov iz zakladnice glasbeno-estetske misli, ob koncu pa smo izsledke našega dela uredili v treh zaporednih letih v tipkopisne zveščiče, s katerimi sem si tudi pozneje pomagal pri pripravi svojih predavanj. Nekaj tega gradiva sem ob novi redakciji prevodov vključil tudi v pričujoči učbenik. Zato sem za ta del učbenika, hkrati pa tudi za številne pobude, ki so se izoblikovale na naših skupnih srečevanjih z estetiko glasbe in so tako ali drugače ravno tako vplivale na končno podobo besedila, posebej hvaležen vsem tedanjim študentom. Med njimi so danes nekateri najvidnejši muzikologi mlajše generacije: Lucija Čačkovič, Marjeta Gerksič, Erika Klanjšček, Špela Lah, Suzana Ograjenšek, Lidija Podlesnik, Urša Šivic, Tina Vahčič, Barbara Lotrič, Anuša Volovšek in Kajetan Zorn.

Rokopis je pregledalo več kolegov, ki so s svojimi pripombami pomagali k njegovemu izboljšanju. Posebej sem hvaležen vsem trem recenzentom, dr. Alešu Nagodetu, dr. Juriju Snoju in dr. Leonu Stefaniji, ki so me opozorili na nekatere šibkosti besedila. Prav tako sem hvaležen dr. Branku Klunu, ki je kot filozof prispeval mnogo dragocenih napotkov pri končnem oblikovanju besedila. Posebna zahvala gre tudi dr. Alenki Cedilnik, ki je kritično pretresla zlasti uporabljeno grško in latinsko terminologijo. Pomanjkljivosti učbenika, ki so kljub vsemu še ostale, gredo lahko le na rovaš avtorja.

Upam, da bo učbenik v pomoč študentom, ki bi se želeli približati bogastvu glasbeno-estetske misli v pestri zgodovini evropskega razumevanja in vrednotenja glasbe. Besedilo nikakor ne želi izrekati končnih sodb in neovrgljivih dejstev, zarisati trdnih vrednostnih lestvic, niti ne zajeti vseh pogledov; a se hkrati noče odreči prepričanju, da taka resnica o glasbi ali – še bolje – resnica glasbe, kakorkoli že povsem neulovljiva, obstaja.

Definiranje pojma estetika glasbe

Estetika je veda o lepem. Ta najpreprostejša definicija estetike zaznamuje estetiko v vsakodnevnih pogovorih. Določa ji njen značaj (= veda) in predmet (= lepo). Vendarle se kot veda ne ukvarja z vsem lepim, ampak jo navadno povezujemo z lepim, ki ga oblikuje človeški duh, ne narava. Zato jo razumemo torej običajno kot vedo o lepem v umetnosti. Glasba je kot del umetnosti potemtakem tudi (delni) predmet estetike, estetike glasbe. Estetika glasbe je torej predvsem veda o lepem v glasbi.

Če si še tako prizadevamo, da bi zamižali na (vsaj) eno oko pri izrekanju teh stavkov in tako prezrli vprašanja in težave, ki smo se jim izognili, da bi prišli do enoznačnih, preprostih in za marsikoga morda tudi nespornih definicij, nam naš sistem zamaje že povsem preprosto vprašanje, ki ga logično izziva zgornja trditev ter velja hkrati za enega osrednjih vprašanj estetike: Kaj pa je glasba? Definicije kot npr: smiselna urejenost tonov, harmonično oblikovano tonsko sosledje, lepota zvočnih barv, človekovo posnemanje zvokov iz narave, v tone ujeto izrekanje povedi, način zvočne komunikacije, lepo učinkujoč splet tonov, enkratni zvočni fenomen itn. so nujno vezane na enkratnost našega razumevanja glasbe. Ta enkratnost ni splošno veljavna, ni za vse zavezujoča, celo ne sprejemljiva, še posebej pa je podvržena našim idejnim (ideološkim) predpostavkam, določena z našim kulturnim okoljem, z našo vzgojo, zgodovinskim izročilom, predsodki ipd. V trenutku, ko hočemo glasbo omejiti denimo le na nek v zahodni glasbeni kulturi sicer nedvomno osrednji subjekt glasbenega dela, se nam sistem že začenja rušiti. Tudi če bi nas etnomuzikologija ne seznanjala z neštetiimi zvočnimi praksami, ki ne poznajo trdno definirane predmeta, ki ga na Zahodu identificiramo z glasbenim delom, bi nas morala že evropska dediščina spraviti v zadrego. Kam umestiti improvizirano glasbo, ki nastaja v ljudski tradiciji, kaj je z vso paleto religioznega petja, ki se je opiralo na ustno izročilo, živelo pa iz konkretnega duhovnega nagiba v določenem izvedbenem trenutku? Kaj je z glasbenimi oblikami, ki se po zlomu stroge faze modernizma razblinijo v nešteto variant svobodno razprtih form? Kako definirati nedvomno urejeno zvočno obliko, ki se razlega iz zvočnikov v neki prodajalni, pa teh zvokov, četudi gre za morda nam priljubljeno glasbo, ne moremo razumeti drugače kot zvočno kuliso? Kaj je z »glasbo«, ki jo slišimo kot nek nedefiniran hrup, ki prihaja iz avtomobila pred nami in se nam zdi, da se povsem staplja s hrupom motorja? Kaj početi z glasbo, ki se na plaži razlega iz zvočnikov, ki so si jih prinesli sosedje, da bi ob zvokih nam sicer skrajno zoprne godbe uživali, nam pa pomeni zgolj le zvočno onesnaženje? Ali lahko rečemo, da glasbo definira potemtakem naš odnos do nje, ki se lahko celo spreminja iz trenutka v trenutek? Je torej definiranje

glasbe povezano z njenim razumevanjem? Bi bilo zato boljše, da na glavo obrnemo trditev, ki smo jo zapisali na začetku in rečemo drugače: glasbo definira njena estetika?

Videti je, da smo ujeti v krasen paradoks: glasbo definira estetika, estetiko pa glasba. Krogotok, ki spominja na kačo, ki grize svoj rep. C. Dahlhaus, eden najprodornejših mislecev o glasbi druge polovice 20. stoletja, meni, da lahko razmišljamo o tem, kaj je glasba, z dveh osnovnih izhodišč: »... iz zapisa, s katerim se glasbo notira, in iz jezika, v katerem se o njej sami s seboj in z drugimi sporazumevamo«.¹ Prek obeh izhodišč se je mogoče približati definiranju glasbe, hkrati pa se med seboj oba vidika delno tudi izključujeta. Nedvomno je tako glasbeno delo, ki ga notni tekst utrjuje v podobo nespremenljivega objekta, ena bistvenih značilnosti glasbe. Lahko ga primerjamo z drugimi umetniškimi objekti, kot so slika, kip, pesem, roman ali drama (paralela s slednjo je morda še posebej na mestu, saj gre ravno tako za umetniško delo, ki imanentno vsebuje časovno razsežnost in je njegova umetniška dovršitev odvisna od uresničitve v času). Delo obstaja tudi, če ni nikoli izvedeno; še celo, če nihče ne ve zanj.

Vendarle pa se na drugi strani kaže, da pomeni seveda notirano delo le zelo majhen del resnične glasbene prakse. Poleg tega pa je zapis le mrtva črka, ki je odvisna od duha izvedbe. Šele slednje prinese s seboj tudi pravi »pomen« glasbe, ki se razkriva v komunikacijskem trikotniku med skladateljem, izvajalcem in poslušalcem. Glasbeni »pomen« se notaciji pravzaprav izmika: ne razkriva logike njene strukture, ne pomena harmonskih napetosti, motivičnih odnosov ipd. Poleg tega pa je ena od zahtev muzikalnosti prav razkrivanje nenotiranega, ki izhaja iz prepričanja, da je estetsko odločilno tisto, kar ni zapisano v notah.

Prišli smo še do enega odločilnega problema pri definiranju glasbe oz. njene estetike – gre za vprašanje konstituiranja glasbenega »pomena«. Pri tem se dotaknemo problema glasbenega jezika in njegove pomenskosti ne glede na nepojmovni značaj njegovega izrekanja. Zvočni substrat se konstituira kot glasba dejansko šele na podlagi neke »pomenljive« jezikovne sintakse, ko postane »kategorialno« oblikovanje. Kategorialno oblikovanje pa je, kot meni tudi Dahlhaus, vedno »jezikovno«, zaznamovano z določenim »jezikom«. Kot pomenljivo kategorialno oblikovanje, torej tako, ki nosi v sebi nek pomen, pa je glasba določena hkrati s stališč glasbene produkcije, reprodukcije in recepcije. Nedvomno daje glasbi »pomen« najprej ustvarjalec sam, ki ga »zapiše« tako ali drugače v glasbo. V tem smislu je pomen utrjen in določen najprej v sklenjenem in zaokroženem glasbenem delu, kot *opus perfectum et absolutum*, ne glede na njegovo kakršno koli resnično uresničenje v realnem času. Časovna intencionalnost glasbenega zapisa (pa če je tudi v realnem času neuresničljiva, kot npr. glasba, ki bi potrebovala za svojo uresničenje desetletja), ki oblikuje glasbeno formo, je nujen pogoj, temelj tvorjenja vsakega pomena. Vendarle pa je na drugi strani res, da se pomen zares lahko oblikuje šele s sprejemnikom, ki ga po svoje interpretira. Ta sprejemnik je lahko instrumentalist oz. izvajalec, ki s svojo interpretacijo temeljno zaznamuje »razumevanje« dela. Lahko je tak »tvorec pomena« analitik, muzikolog, ki razkriva v glasbi pomenske plasti, ki jih goli zapis ne razodeva – vse od enostavnejših povezav na ravni tvorjenja melodije ali denimo harmonsko-funkcionalnih odnosov do razodevanja širših strukturnih enot, predstavljanja historičnega konteksta, razkrivanja prikritih »kodov«, skritih matematičnih razmerij, kriptografskih sporočil ipd. Seveda pa je pravi »tvorec pomena« predvsem poslušalec,

¹ Carl Dahlhaus in Hans H. Eggebrecht, *Kaj je glasba*, Ljubljana 1991, 127.

ki znotraj kompleksne mreže »pomenskih« povezav, določenih s širšim kontekstom, iz katerega glasba živi in v katerem odzvanja, razbira enkratno »pomen«, najozje zamejen s *hic et nunc* trenutka njegovega percipiranja glasbe.

Kompleksna mreža odnosov, v katero je glasba vpeta, torej tudi določa označitev ne le glasbenega »pomena«, temveč razumevanja »glasbe« sploh, prek tega pa določa tudi predmet in vsebino estetike glasbe. Razumljivo zato ne moremo dobiti enoznačnih odgovorov na vprašanja, kaj je glasba, kaj ni, kakšen je njen položaj v človeškem življenju, kakšni so temeljni principi interpretacije glasbe, kakšno je njeno pravo razmerje do drugih umetnosti, in zlasti, kateri izvodi določajo njeno estetsko vrednost. Mislim, da se moramo zato že vnaprej odpovedati vsakršni občveljavnosti naših odgovorov na ta vprašanja, četudi gre za najbolj osnovna glasbeno-estetska vprašanja. Nasprotno – menim, da bi morali sprejeti stalni dvom, problematiziranje, celo provokativno prepričevanje samo-po-sebi-umevnih izrekov o glasbi, za svoje glavno metodološko načelo. To pa nas vendarle ne odveže nujnosti premišljevanja o teh vprašanjih in vedno novega odgovarjanja nanje. K temu nas zavezuje tako aktualnost teh problemov danes, ko se zdi, da s prevetrenjem najrazličnejših glasbenih konceptov stojimo pred neurejenim kaosom vsemožnega, ki se ga po vesti humanističnih sistematikov trudimo urejati. Na drugi strani pa nas k temu kliče bogata tradicija estetskega izrekanja o glasbi, v kateri se po eni strani srečujemo z množtvom navidez nepomirljivih nasprotij in nepovezljivih pogledov, na drugi strani pa odkrivamo presenetljive sledi stalnega vračanja k istim vprašanjem in izrekanjem enakih trditev. In četudi se moramo v izhodišču zadovoljiti s trdnim prepričanjem, da se ne bomo nikoli približali dokončnim odgovorom na osrednja estetska vprašanja in da je vsak naš tovrstni poskus zamejen, pogojen z našim zornim kotom in zato pravzaprav vsaj delno tudi napačen, nas vendarle prav glasbeno-estetska tradicija mora prepričati, da ne moremo reči, da teh odgovorov ni.

MEJE ESTETIKE GLASBE

Če hočemo prepričljivo govoriti o samostojnosti estetike glasbe, moramo skušati zarisati njene meje. Teh meja, ki nam pomagajo pri njenem definiranju, je več. Prva meja je tista, ki loči splošno filozofijo umetnosti od filozofije estetske izkušnje fenomenov, ki niso umetnosti. Drugo mejo rišejo razlike med estetiko glasbe in estetiko (estetikami) drugih umetnosti. Poleg tega poteka ločnica med estetiko glasbe in drugimi disciplinami, katerih predmet je glasba. Nenazadnje obstaja tudi časovna meja, ki loči estetiko glasbe od predestetskih in poestetskih filozofskih izrekov o glasbi.

Estetiko bi kot filozofsko disciplino lahko opredelili z dveh izhodišč: lahko jo razumemo kot filozofijo umetnosti ali kot filozofijo estetske izkušnje ter značaja objektov ali fenomenov, ki niso umetnosti. Taki ne-umetnostni predmeti so bodisi tisti, ki jih je izdelala človeška roka in omogočajo neko estetsko vrednotenje, bodisi fenomeni, ki niso človeškega izvora, temveč jih najdemo npr. v naravi. Spraševanje po primatu enega ali drugega vidika se zdi, da tako kot pri kuri in jajcih ne more na tej ravni dati zadovoljivega odgovora. Na eni strani je torej trditev, da je temeljna filozofija umetnosti, kajti estetska obravnava vsega tistega, kar ni umetnost, je taka, kot da bi pravzaprav šlo za umetnost. Drug vidik pa poudarja enovito idejo estetskega, ki jo je mogoče uporabiti tako pri umetnosti kot pri ne-umetnosti. Ta ideja definira estetsko sodbo kot brez-interesni ali

brez-voljni užitek v neposredno zaznavnih lastnostih nekega objekta samega na sebi. Potemtakem bi bila umetniška sodba samo estetska sodba umetniškega dela.

Vendar se zdi, da nobeno od obeh stališč ni povsem prepričljivo. Prvo predstavlja estetsko sodbo narave kot tisto, za katero je bistveno oblikovano z idejami, ki so lastne umetniški sodbi. Toda za izbrane občutke, za izkušnjo sublimnega kot estetskega – izzvanega na primer ob neskončnosti vesolja in veličastju prižganih zvezd na nočnem nebu ali pa ob čudovitem petju ptic – nam ni treba teh naravnih objektov primerjati z umetniškimi deli. Nasprotno je naša estetska zaznava teh objektov določena prav z lastnostmi, ki naravo ločijo od umetnosti oziroma so lastne le naravi.

Drugi pogled pa ne upošteva estetske zaznave različnih umetniških značilnosti, ki jih ni mogoče takoj neposredno zaznati, tako npr. položaj umetniškega dela znotraj nekega opusa ali pa njegova izvirnost. Slednje odpira za estetsko vrednotenje še kako pomemben problem ponaredkov.

Oba pogleda sta si dejansko v svobodnem medsebojnem odnosu, vendarle pa je kljub nekaterim skupnim potezam med obema svojevrstna ločnica, ki ločuje filozofijo umetnosti od estetike ne-umetniških objektov.

Tako umetniška dela kot druge objekte zaznamujejo določene estetske značilnosti, kakršna sta npr. lepota in privlačnost. Poleg teh lastnosti imajo objekti naše zaznave tudi značilnosti, ki niso specifično estetske, na primer velikost in obliko. Opazujemo jih zatorej s pomočjo estetskega in ne-estetskega zaznavanja in jih podvržemo estetski in ne-estetski sodbi. Kaj pa razlikuje estetsko in ne-estetsko značilnost nekega objekta in katere poteze določajo estetske lastnosti? Kakšna je torej narava estetskega zaznavanja? Z estetsko zaznavo navadno povezujemo posebno držo, ki opredeljuje estetsko opazovanje in prek katere se moremo poglobiti v estetske lastnosti objekta. Gre za držo estetske kontemplacije, ki jo zaznamuje brez-interesna utopitev, usmerjena na objekte notranje (bistvene), racionalno nedosegljive lastnosti. V tem smislu je narava motrenja estetskih objektov pogojena le z našo zaznavo in neodvisna od objektov samih, zato lahko enako govorimo o estetiki »lepega« kot estetiki »grdega«. Hkrati pa je estetska kontemplacija vendarle v izhodišču povezana z estetiko umetnosti, ki naravo estetske kontemplacije definira.

Estetska kontemplacija se uresničuje prek sodbe okusa in umetniške sodbe. Sodba okusa, kot jo analizira I. Kant, se nanaša samo na čutno navzočnost objekta. Ne potrebuje kontekstualnih informacij. Sodba, da naj bi bila neka melodija »lepa«, ne potrebuje pojmov, subjekta. Tako preprosto lahko rečemo: »Lepa je.« Če se pridevnik le nanaša na kaj, npr. na pesem ali temo fuge, s tem ne utemeljujemo sodbe, temveč izražamo le, da se zavedamo čutnih vtisov našega zaznavanja. Lepo nam je vseč brez zasebnih interesov kot smotrnost brez smotra, zato se nam zdi, da se mora potrjevati tudi s sodbami drugih, ki so melodijo pazljivo poslušali.

Umetniška sodba nasprotno upošteva vse pristopne kontekste. Pri melodiji meri npr. na to, ali gre za temo sonate ali fuge in če kot taka ustreza svojemu namenu. Njen predmet ni estetska kvaliteta, lepota ali značilnost melodije, temveč zvrstno-slogovna in kompozicijsko-tehnična kvaliteta v okviru kriterijev kompozicijske celote. Umetniška sodba si izbira kriterije, ki se ponujajo iz vseobsegajoče povezave. V funkcionalni glasbi so denimo pogojeni s funkcijo, prek katere se ponuja razumevanje glasbe, tako npr. »primernost za liturgijo« (z nadaljnjo razdelitvijo glede na mesto glasbe v liturgiji) ali

»primernost za ples« (seveda spet različno glede na plesne vzorce). Poleg prilagajanja vzorcu je potrebna določena izvornost, tako npr. poleg ustreznosti liturgiji tudi določena lastna vrednost glasbene oblike. Že v tem se kaže, da se kriteriji spreminjajo in so »refleksijske določitve«: določajo refleksivnost, ki sicer opredeljuje objekt.

Estetika glasbe in estetike drugih umetnosti

Logični naslednji korak v definiranju glasbene estetike je njena razmejitev z estetiko (estetikami) drugih umetnosti. Ali lahko sploh rečemo, da obstaja neka posebna estetika, ki bi jo imenovali estetika glasbe? Ali ima svoj predmet, svoje metode, svoje cilje, ki so drugačni kot pri drugih umetnostih? Ali za ločevanje zadostuje, da gre za drug predmet? Ali je za estetiko táko predmetno, »materialno« ločevanje sploh pomembno? Če sprejmemo Schumannovo trditev, da je »estetika ene estetika drugih umetnosti, [...] samo material je različen«, potem bi se morali odpovedati ideji o samostojnosti glasbe kot posebne umetnosti, z njo pa tudi njeni specifični estetiki. Vendar tudi Schumann, čeprav v svojem prepričanju ni osamljen, izreka trditev prav v obdobju največjega potrjevanja glasbe kot posebne veje umetnosti. Zdi se, da se tega posebnega statusa glasbe tudi sam zaveda, saj kot glasbenik skoraj krčevito išče potrjevanja enakovrednega statusa glasbe v zgodovinsko komajda utrjenem sistemu lepih umetnosti, v katerega je bila glasba vključena – lahko bi rekli – le nekaj pred tem. Dejansko tudi v Schumannovem času obstaja vrsta idealističnih proklamacij, ki izpostavljajo posebno mesto glasbe v primerjavi z drugimi umetnostmi. Kot tisto, ki izreka neizrekljivo, jo tako eni postavljajo na najvišje mesto, drugi pa ji prav zaradi njene nedoločljivosti odrekajo veljavo. Vendarle njen poseben status v primerjavi z ostalimi umetnostmi ostaja nedvoumen. Prav pred koncipiranjem lepih umetnosti so v sistemu sedmerih svobodnih umetnosti glasbo nenazadnje povsem ločeno obravnavali kot eno od štirih s števíli opredeljenih ved. Ob tem pa so poudarjali njeno posebno moč. Le glasba more tako očarati živali, spreminjati ljudi, si odpreti vrata v deželo mrtvih, obujati umrle in celo spreminjati vnaprej začrtano usodo. Glasba lahko vstopa v najskrivnejše globine človekove duše kot jezik pororcev večno veljavnih vesoljnih razmerij.

Nedvomno izhaja poseben status glasbe tudi iz kompleksnosti njenih tehničnih izrazil ter iz (ne)povednosti njenega jezika. Prvo se ohranja v nekem bolj ali manj skrivnem kodu znakov, ki jih razumejo »posvečeni« – tisti s posluhom oziroma tisti, ki zmorejo poseben analitičen uvid v skrivne zakonitosti njenega urejevanja. Drugo pa niha v skrajnostih od zaničevanja nezmožnosti pomenske zgovornosti do občudovanja sugestivne prepričljivosti izrečenega. Niti najbolj zadržti formalisti ne zanikajo izrazne moči glasbe, hkrati pa nepovednost glasbenega jezika spodbuja prastara vprašanja o glasbeni semantiki.

Spremenljiv status glasbe, kompleksnost njenih izrazil, razpetih med fizikalno-matematične proporce, jezikovno sintakso ali koračniško-plesne strukture, posebnost estetskih in socialnih funkcij dajejo glasbi nedvomno samosvoje mesto med ostalimi umetnostmi. Utemeljene premisleke o glasbi estetskega značaja zato prispevajo glasbeniki, matematiki, fiziki, filozofi, literati, glasbeni teoretiki, kritiki idr. Obenem pa zgodovinsko spremenljiv značaj glasbe tudi onemogoča za vedno trdno postavljanje

njenih meja in z njimi meja estetike glasbe. E. Fubini tako prepričljivo povzame: »Kaj naj bi torej pomenila estetika glasbe? Normativen odgovor na to vprašanje bi bil nesmiselen.«²

Enkratnost in edinstvenost glasbe pa seveda ne izključujeta tesnega prepletanja glasbe z drugimi znanostmi oziroma umetnostmi. V srednjem veku je bila glasba del svobodnih ved *artes liberales*: znanost o tonskem sistemu, njegovi matematični utemeljitvi in njegovem metafizičnem pomenu. Teoretično strukturiranje in odnos do matematike sta ohranjena v premisleku o glasbi tudi po srednjem veku. V novoveški estetiki je postal matematični princip razumljen v kontekstu čutne zaznave in ustroja. Znamenite so besede G. W. Leibniza o številih, ki se jih ne zavedamo. I. Kant zagovarja okus, ki se pri svoji presoji igre tonskih občutij opira na sodbo, odvisno od »matematičnih oblik«³. Tudi v 20. stoletju imajo matematične komponente posebno težo: serialna glasba se popolnoma zanese, da se a priori skicirana matematična struktura, ki bi jo lahko označevali z ozirom na glasbene parametre v besednem smislu kot *aequalitas numerosa*, utemeljuje v uresničitvi glasbenih povezav. S pomočjo računalnika lahko z ozirom na kompozicijsko idejo predočimo celoten potencial matematičnih izoblikovanj, ki jih ne določi skladatelj, ampak jih prepusti naključni izbiri računalnika.

Posebno močna je povezava glasbene estetike tudi z govornimi področji *artes liberales*, posebno z retoriko. S pomočjo *explicatio textus* se je lahko razvila izrazna sposobnost instrumentalne glasbe. Razvoj glasbe kot »zvočne govornice« (*Klang-Rede* po J. Matt-hesonu) je treba povezovati z modeli retorike. Model retoričnega argumentiranja je tako temeljnega pomena za motivično delo v nekaterih osrednjih instrumentacijskih oblikah. Glasbeno-retorično součinkovanje je posebej izrazito razumljivo tam, kjer se glasba povezuje z besedilom in usmerja scensko dogajanje. Iz tega součinkovanja se ponuja horizont razumevanja še celo pri avantgardističnih skladbah, ki se navezujejo na besedilo, glas, gestiko, prizor ipd.

Glasba ima v sistemu lepih umetnosti posebno mesto kot eminentno »časovna umetnost«. G. W. F. Hegel piše o »nujnosti«, da je med umetnostmi tudi ena, v kateri »čas sploh popolnoma vlada«⁴. Četudi čas tako ali tako kot modus minljivosti vlada vsemu bivajočemu, je v glasbi preoblikovan s pomočjo (navideznih) prostorskih razmerij v relativno obstajajoč in ostajajoč prostor, ki ga H. Bergson imenuje *temps espace*. Čas je neposredni »prostor« glasbe, za razliko od denimo plesa, ki se razprostira tudi v realnem tridimenzionalnem prostoru, ali drame, ki se razgrinja v prostoru in govoru. Glasbena estetika se zato ukvarja z razumevanjem uresničitve glasbe kot časovne umetnosti v odnosu do tendenc oprostora. Njen predmet so tako tudi »geometrične« dispozicije glasbenih oblik (kvadratura tonskega stavka), postulati simetrije (repriza v nekem simetričnem stavku, rakov postop ipd.), fiksirana shema glasbenega poteka ipd.

Estetika glasbe in drugi premisleki o glasbi

Estetika glasbe je v razmerju do muzikologije metajezik: je jezik, ki opisuje muzikološki jezik. Podobno je filozofija glasbe filozofski metajezik o glasbi; to pomeni, da kot jezik

² Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart in Weimar: Metzler, 1997, XII.

³ Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči (Kritik der Urteilskraft)*, 1790, §53.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Frankfurt/Main 1965, 282.

od zunaj govori o glasbenem jeziku. Estetika glasbe sicer izreka specifično glasbeno-filozofske vrednostne sodbe, vendar se pri tem praviloma v okvirih umetniške sodbe opira na muzikološka dognanja, na razgrnitev glasbene kontekstualnosti, ki jo osvetljuje različni teoretski, analitični, zgodovinski, hermenevski, semiološki, psihološki, fiziološki itn. vidiki. Obenem estetika glasbe tudi kritično presoja muzikološki jezik, se sprašuje o odnosu muzikologije do drugih teorij in filozofij.

Estetiko glasbe velja tako razlikovati od drugih vidikov opazovanja glasbe: od psihologije in sociologije glasbenega ustvarjanja, izvajanja in poslušanja; od zgodovine in naravne zgodovine glasbene prakse; od fizike zvoka in fiziologije poslušanja; od analize in opisa posameznega dela in glasbenih tradicij. Razumljivo pa je koristna obravnavna estetskih vprašanj v praksi neločljivo povezana s temi pristopi. Beseda »estetika« je pogosto uporabljena mnogo širše, v smislu vključevanja vsakega od intelektualnih prizadevanj, o katerih smo govorili, ali pa tudi mnogo ožje, pri čemer se omejuje samo na poizkuse dognanja racionalnega temelja užitka in vrednotenja.

Zgodovinska opredelitev estetike glasbe

Kdaj pa se glasbena estetika pravzaprav začne? Za rojstno letnico estetike velja leto 1750, ko Alexander G. Baumgarten s svojim spisom *Aesthetica* (1750–1758) razvije estetiko kot samostojno vejo filozofije. Baumgarten je izraz sam izpeljal iz grške besede *aisthánomai*, ki pomeni čutno zaznavati, estetiko pa utemeljil kot nauk o čutnem spoznanju, ki naj bi kot teorija zaznavanja pojasnil zmožnosti domišljanja in presoje tradicionalne logike. Po Lippmanu naj bi tako Baumgarten leta 1750 estetiko poimenoval, Kant pa naj bi ji leta 1790 (s *Kritiko razsodne moči*) podelil filozofsko avtonomijo.⁵

Lydia Goehr povsem zavrača rabo izraza estetika za vsako filozofsko mišljenje o glasbi pred Baumgartnom.⁶ Zato pri obravnavi estetike glasbe opozori na ponesrečeno rabo termina, ki se je uporabljal za vsako filozofsko refleksijo o glasbi, vse od Grkov naprej. »Kakorkoli, težko rečemo, da bi estetika glasbe obstajala pred drugo polovico 18. stoletja v Evropi. Beseda 'estetika' izhaja iz grške besede *aisthánesthai*, kar pomeni 'čutno zaznavati', kljub temu da postane zaznavanje odločilno zgolj za filozofijo Lockovega in Humovega empirizma.«⁷ S tem je mogoče obenem povezovati še nekaj revolucionarnih prelomov v zgodovini glasbe, med njimi zlasti umestitev glasbe v kontekst porajajočega se sistema lepih umetnosti in emancipacijo (instrumentalne) glasbe.

Goehrova se tako povsem odreka uporabi širše rabljene »estetike«. Tako v drugi izdaji Novega Grovovega slovarja sploh ne najdemo več gesla »Estetika« (*Aesthetics*). Namesto tega nas kazalka usmerja na geslo »Filozofija glasbe« (*Philosophy of Music*), katere tretje poglavje (1750–2000) je šele naslovljeno »Estetika«. S tem Goehrova korenito zavrne koncept estetike glasbe, ki ga ponuja članek F. E. Sparshota v prvi izdaji Novega Grovovega slovarja. Članek, ki že z naslovom (*Aesthetics of music*) ne problematizira širše rabe zveze »estetika glasbe«, ponuja definicijo, ki je dovolj široka, da zaobseže obe pojmovanji – tako »pred-estetsko« kot »estetsko«.

⁵ E. A. Lippman, *Musical Aesthetics* I, 257.

⁶ Prim. Lydia Goehr (et al.), »Philosophy of Music«, *Grove Music Online*, ur. L. Macy <http://www.grovemusic.com>.

⁷ L. Goehr, »Philosophy of Music«.

Termin 'estetika glasbe' navadno označuje poizkus razlage razlike med tem, kaj je glasba in kaj ni, označuje razumevanje položaja glasbe v človeškem življenju in njenega pomena za dojetanje človeške narave in zgodovine, temeljnih principov interpretacije ter vrednotenja glasbe, narave in temelja odličnosti in veličine glasbe, razmerja glasbe do ostalih umetnosti in drugih primerljivih snovanj ter položaja ali položajev glasbe v sistemu realnosti. Estetiko v tem pomenu razlikujemo od psihologije in sociologije glasbene kompozicije, izvedbe ter poslušanja; od zgodovine in naravne zgodovine glasbene prakse; od fizike zvoka ter fiziologije poslušanja; od analize in opisa posameznega dela in glasbenih tradicij; ter od vseh empiričnih raziskav, četudi so v praksi plodne obravnave estetskih vprašanj neločljivo povezane z njimi. Beseda 'estetika' je pogosto uporabljena tudi širše, tako da vključuje vse intelektualne spodbude, ki smo jih ravnokar navedli; ali pa ožje, tako da jo rabimo samo za poskuse vzpostavitve razumskega temelja užitka in vrednotenja.⁸

Z omejitvijo termina »estetski«, ki se načeloma torej nedvomno veže primarno na koncept filozofije lepega v Zahodni umetnosti od srede 18. stoletja naprej, ostaja odprto vprašanje definiranja misli o glasbi v preteklih obdobjih in zunajevropskih kulturah. Pogosto rabljena sintagma »glasbeni nazor« (*Musikanschauung*) se zdi podobno neprijemna kot »estetika glasbe«. Če gre za definiranje filozofsko prežetega razmišljanja o glasbi, se morda lahko vztrajanju pri terminološki razliki tudi odpovemo: glasbena estetika nam tako lahko pomeni filozofijo, ki se ukvarja z glasbo glede na njene zvrstne strukture, glede na kriterije in odnose do drugih umetnosti ter znanosti, kot tudi glede na njen pomen za kulturo in družbo. Tako za filozofijo kot za njeno predobliko, mit, obstaja tudi v zunaj-evropskih kulturah dovolj dokazov, ki pričajo o premisleku o posebnem položaju glasbe v religioznem svetu in posvetnih pogojih, pa tudi vrsto sledi o neprestanem človekovem razpravljanju o kakovosti, izrazu in učinkovanju glasu ter zvoka.

Širšo rabo sintagme »estetika glasbe« ohranjata tudi Adolf Nowak in Klaus-Ernst Behne, pisca članka o glasbeni estetiki v novi izdaji velikega nemškega glasbenega slovarja *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Avtorja opozarjata na to, da Baumgarten definira estetiko kot tisto, ki utemeljuje čutno zaznavo s spoznanjem Lepega, katerega paralela je v logiki Resnično. Praktična ponazoritev teh idealov so tedaj porajajoče »lepe umetnosti«. Pri Baumgartnu se tako združita dve tradiciji: nauk o lepem, ki ga utemeljuje Platon ter je vse do 18. stoletja domena metafizike, ter nauk o umetnosti, obrti izdelovanja, ki ga utemeljuje Aristotel in se pretežno razvija znotraj poetike in retorike. Tako Nowak in Behne poudarita povezanost *estetike* s starima tradicijama ter zagovarjata stališče, da se zgodovina estetike ne začinja šele z oblikovanjem termina v 18. stoletju, temveč z idejo lepega in pojmom umetnosti v antiki.⁹

V tem smislu bi lahko estetiko neposredno povezovali s filozofijo glasbe. Filozofija glasbe je najstarejše področje glasbene estetike, hkrati pa tudi najbolj vplivno.¹⁰ Izvira iz kozmologije, ki se napaja pri Platonu, Ptolemaju, Avguštinu, Plotinu in Boetiju, vse do pesnikov in filozofov srednjega veka. V kontekstu teorije lepega so se razkrile za posebej

⁸ Francis E. Sparshot, »Aesthetics of music«, v: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. S. Sadie, London: Macmillan 1980, zv. 1, 121–134.

⁹ Prim. Adolf Nowak in Klaus-Ernst Behne, »Musikästhetik«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter in Metzler, 1997, zv. 6, 968–1016.

¹⁰ Prim. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, vii–ix.

pomembne harmonske in ritmične strukture. Glasba je postala paradigma lepega kot »*aequalitas numerosa*« (številčna enakost, enakomernost, uravnoteženost), kakor je to formuliral Avguštin v pitagorejsko-platonski tradiciji.¹¹ V ospredju je obravnava kvalitete proporcev in harmonije, ki jih določajo številčna razmerja in urejenost kozmosa. Tradicija glasbenega nauka o etosu in afektih izvira iz konteksta refleksije o položaju umetnosti v skupnosti (Platon, *Država*, Aristotel, *Politika*): gre za življenjsko-praktično funkcijo glasbe, kakršno imata beseda in argument v retoriki.

Utemeljitev estetike kot samostojne discipline filozofije v 18. stoletju je odgovorila na avtonomijo, ki so jo umetnosti, med njimi posebno še glasba, dosegle v tem času. Šele na tej zgodovinski stopnji je bila lahko glasbena estetika ločena od kontekstov, znotraj katerih je prišla do izraza prej v pitagorejsko-platonski in aristotelški tradiciji. Širok pojem estetskega vsekakor pri A. G. Baumgartnu, J. G. Herderju in I. Kantu ni bil usmerjen v pojem umetniškega dela, temveč se je osredotočal na celotno področje človeškega vedênja. Estetsko je to, kar človeku – ne glede na praktične cilje – vzbuja čutno doživetje: lepota narave, uporabni predmeti, ki jih ne opazujemo samo pod vidikom njihove uporabnosti, komunikacijske oblike ipd. Tako sodijo v to široko področje estetskega kot čutnega doživetja tudi funkcionalna glasba, improvizacijski zvočni procesi ter zvoki okolja.

J. G. Herder je pomembno usmeril pogled v to, da je tudi čutno spoznanje zgodovinsko nastalo in je zgodovinsko določeno. Zahteval je razlikovanje med zgodovinsko določljivimi tipi estetskega vedênja. Estetski subjekt, ki si ga je Herder predstavljal, potrebuje izoblikovano zgodovinsko zavest, prek katere bi umetnost obdobj, ljudstev, zgodovinskih skupin presojali glede na njihove zgodovinske ideale. Zmožnost presoje naj bi bila »neskončna [...] prav tako kot zgodovina človeštva«¹². Čeprav se ta zahteva zdi povsem neizvedljiva, so se njene razrešitve lotili avtorji vseh velikih estetskih sistemov: F. W. J. Schelling, K. W. F. Solger, G. W. F. Hegel, F. T. Vischer idr.

Razmerje med zgodovinskim razumevanjem in estetsko sodbo je vedno predstavljalo problem, kadar so želeli umetniški značaj določenega umetniškega dela ali umetniške prakse izvzeti iz zgodovinske vloge.

Zgodovinski značaj estetske presoje je poudaril tudi H. Riemann, ki je sicer izhajal iz psiho-fizikalnih izhodišč. V svojem spisu *Ideje k nauku o tonskih predstavah (Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, 1914/15)* je poudaril, da tonov ne gre razlagati z njihovimi fizikalnimi lastnostmi kot periodično valovanje zraka, tudi ne z njihovimi psihofizičnimi značilnostmi kot njim ustrezno občutenje tona, temveč da so toni glasbeno gradivo s svojimi logičnimi značilnostmi kot tonske predstave. Toni so predstavljeni v njihovem medsebojnem odnosu in v sistemu teh odnosov. V kolikor so ti odnosi logični, ponujajo kategorialne cilje glasbenega mišljenja v kompoziciji, izvedbi in poslušanju. V osnovi so ti odnosi dani z naravnimi razmerji, vendar so njihova izpeljava, uresničitev in sistematizacija – s tem pa celotna kategorialna normativnost – odvisne od človeškega duha v zgodovini. Glede na zgodovinskost gradiva postane razmerje skladatelja do gradiva ključ za glasbeni pomen v odnosu do tradicije in zgodovinskega konteksta: do celokupnosti tega, kar sooblikuje gradivo prek posebnega načina njegovega oblikovanja.

V poznem 19. stoletju so se v vedno večji meri lotevali estetskih in glasbeno estetskih vprašanj iz skepse do »spekulativne« filozofije. To kažejo posamezne znanosti ali glasbene teorije, ki so se nanje nanašale, posebno v povezavi s psihologijo in zgodovino. Glasbena

¹¹ Avguštin, *De musica* VI, 13.

¹² Johann Gottfried Wilhelm Herder, *Sämtliche Werke, 1877*, zv. 4, 41.

psihologija se je posvečala npr. zlasti vprašanjem poslušanja in tvorjenja sodb, se pravi »eminentno« estetskim problemom. Prav tako so se v filološko-zgodovinskih metodah posredovanja in interpretiranja kazali znaki novega premisleka v povezavi s sodbami o glasbi. Ta raziskovanja so lahko nadomeščala filozofsko estetiko. Še zlasti, če ni prišlo do potrebe, da bi empirično razumljeno, zgodovinsko predstavljeno in v pravilih uporabljeno dejstvo bivalo na sebi, temveč ga je bilo treba preveriti glede na njegove principe, te principe same in njihovo medsebojno razmerje pa določiti. Glasbena estetika v slednjem primeru se tako ni opirala na metode posameznih znanosti, temveč je bila usmerjena v filozofijo. Na muzikologijo in zlasti na estetiko glasbe je tako močno vplivala vrsta filozofskih šol, med katerimi so posebej plodne za estetiko kritična teorija, fenomenologija, hermenevtika, eksistencializem, semiotika, semiologija, poststrukturalistične teorije itn. Te so odprle tudi številne nove posamezne filozofije, tako filozofijo zgodovine glasbe, opere, komponiranja (poetika in filozofija), izvajanja (poetika), recepcije, programske glasbe, absolutne glasbe, vokalne, instrumentalne, vokalno-instrumentalne, elektronske glasbe, filozofijo glasbenih slogov, zvrsti itn.

Veliko filozofskih del v Evropi in Ameriki je po 20. letih 20. stoletja posvečenih novi »analitični« filozofiji jezika, ki se utemeljuje na prepričanju, da lahko filozofsko razlago misli doseže logična analiza jezika. Taka filozofija prispeva k pomembnemu vpogledu v logiko našega razumevanja objektnega sveta. Analitični pristop k filozofiji je močno podprt z naravoslovjem, zato tudi glasbo presoja predvsem prek vidikov fiziologije in psihologije ter preučuje objektivne aspekte glasbe znotraj akustike, informacijske teorije in ostalih ved, temelječih na fiziki. Kljub temu pa je estetika glasbe tudi v okvirih »logičnega pozitivizma« podvržena sumu »brezpomenskosti«, saj razumljivo tudi s pomočjo teh metod ni mogoče nedvoumno priti do »znanstveno« preverljivih rezultatov. Kontroverze v razmerju med besednim sporočanjem in glasbo imajo sedaj nov pomen, ki se lahko odraža v razliki med analitičnimi ter fenomenološkimi oziroma hermenevtskimi pristopi, ki še vedno prevladujejo v sodobni filozofiji. V določenem aspektu gre za opazovanje glasbe kot brezčasne kategorije in stališče, da je nemogoče ločiti razumevanje glasbe od njene zgodovine.

L. Goehr je kritična od nekaterih od teh konceptov in meni, da je najznačilnejši teoretski razvoj v glasbeni estetiki 20. stoletja odkritje visoko razvitih teorij glasbenih povezav z družbo in zgodovino, ki nadaljujejo raziskovanje razmerja glasbe do subjektivnosti na načine, pri katerih je individualni subjekt vsaj deloma pogojen s socialno povzročenimi strukturami in praksami, hkrati z jezikom, ekonomijo in samo glasbo. Mnogo drugih glasbenih teorij pa je po njenem prepričanju bodisi vprašljivo razdelovanje pozicij predhodnih glasbenih estetikov ali pa se ne ukvarja zares z estetskimi vprašanji.¹³

Zgodovinsko vseobsegajoč pojem glasbene estetike oziroma filozofije glasbe mora upoštevati vsebino svoje bogate tradicije in različnih poudarkov, ki jih filozofski razmislek o glasbi in glasbeno lepem v zgodovini vsebuje. Njeno definiranje ne more biti enoznačno: estetika pomeni torej razlaganje glasbenih struktur z ozirom na teorijo lepega; hkrati je teorija čutnega zaznavanja, lastnega lepemu in umetnosti; in je obenem refleksija funkcij glasbe v povezavi z življenjem (v izročilu nauka o etosu in afektih) ter v odnosu do retorike in poetike. Predmet glasbene estetike je glasba v kontekstu filozofskih teorij lepega in umetnosti, čutne zaznave in zgodovinskega razumevanja.

¹³ Prim. Lydia Goehr, »Philosophy of Music«, v: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, London 2001.

Zgodovinski pregled glasbenoestetske misli

Antika

Mit

Filozofija se začneja s kritiko mita. Tudi glede na filozofijo glasbe lahko mit razumemo kot obliko učenja, pri katerem se ohranja védenje preteklih dob. Glasbo so poimenovali po božanskih muzah (*mousiké, muzika, Musen* ipd.), pod pokroviteljstvom katerih je bila utemeljena vsa širina grškega pojmovanja glasbe (petje, pesnjenje, ples, instrumentalna igra), pri čemer je treba poudariti, da Grki nimajo pravega sinonima za naš izraz »glasba«. Slovenski izraz *glasba* je etimološko povezan z besedo *glas*, ki izhaja iz starocerkvenoslovanskega *glasú* (rus. *golos*, češ. *hlas*). Ta se je razvil iz indoevropskega korena *galso-*, ki se npr. ohranja v staronordijskem *kall* oziroma angl. *call* ter ga je mogoče povezati z glagoloma »klicati« oziroma »vpiti«. Tako je *mousiké* pomenila v praksi široko udejstvovanje od jezika do plesa, v teoretskem premisleku pa je bila zlasti predmet preučevanja konstrukcije lestvic in uglaševanja.

Vodja muz je bil Apolon, bog glasbe in modrosti. Največji grški mitski pesnik pa je Orfej. Apolon ga je bogato obdaroval in mu dal tudi liro s sedmimi strunami, ki ji je v spomin na devet muz, materinih sestra, dodal še dve struni. Orfej je postal simbol moči glasbe, ki je odločilno prežemal zgodovino glasbene estetike. S petjem in igranjem na liro je pritegnil vsa živa bitja, tudi divje živali, zmaje, lahko je umiril morje, predvsem pa je lahko pomiril človeško agresivnost. Argonavti so uporabili njegove darove med svojo odpravo. Z milim in lepim glasom je znal pomiriti razburkane valove, premagati zapeljevanje siren, skale so mu sledile, drevesa so nehala šelesteti ... Bržkone je v Orfeju ostalo še nekaj arhaične magije, čeprav nanj ne vežejo ne-človeških šamanskih simbolov (ekstremne glasovne lege in glasnost, maska, opojno gibanje), temveč deluje s pomočjo svoje idealne človeškosti. Nek vrč iz časa okoli 450 pr. Kr. kaže Orfeja, kako poje in igra pred trakijskimi bojevniki. Drža poslušalcev in njihova prevzetost ponazarjata moč glasbe. Po smrti ljubljene Evridike se Orfej pojoč ob spremljavi na liro spusti v podzemlje. Vladar podzemlja Hades in njegova žena Perzefona se zaradi njegove igre omehčata in mu dovolita, da vzame nazaj s seboj Evridiko. V tem trenutku nastopi glasba znotraj mita kot moč proti pogubi, celo proti usodi, ki naj bi bila nespremenljiva.¹⁴

¹⁴ Prim. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin in Frankfurt am Main 1952, 158 sl.

T. Georgiades pravi, da so v mitih o izvoru glasbe formulirana temeljna doživetja glasbenega oblikovanja in glasbenega izraza.¹⁵ Ko Perzej obglavi Meduzo, sliši Atena objokovanje njenih sester. Zgled za glasbo kot izraz tožbe, v splošnem za glasbo kot izraz afektov, postane igranje na avlos. Drugačen je mit o Hermesovi iznajdbi lire: v drastičnem pripovedovanju o novorojencu, ki zapusti svojo zibelko, da bi ubil želvo ter njen oklep uporabil za resonančni trup, se kaže usmerjenost v aktivnost odkrivanja in obvladovanja narave, v tehnično stran glasbe. Lira postane instrument racionalnega uglaševanja strun, avlos dopušča polzeče tone in mikrotone. Lira je instrument, ki podpira petje, instrument Apolona, avlos pa instrument dionizičnih slovesnosti in ditiramba.

Predsokratiki

Temeljnega pomena za zgodovino glasbene estetike je filozofija **pitagorejcev** (po Pitagori, ki je živel v 6. st. pr. Kr.). O njih poročajo Platon, Aristotel in poznoantični avtorji. Harmonijo in število, ki ju zaznajo in spoznajo pri določanju intervalov, razlagajo kot princip bivajočega.

Poudarjanje pomena razmerij kot konsonanc je seveda stvar starega izročila. Prepričanje, da glasba uteleša številčne principe in nekako odgovarja na zakone narave, je pravzaprav skupno vsem starim kulturam, od Kitajske do Babilona. Pitagorejski prispevek je pomemben zaradi vključitve teh mističnih razmerij v racionalno raziskovanje.

Paradigma pitagorejske filozofije je, da je akustičnost fenomenološko samostojno območje bivanja. Določanje njegovih kvalitete vodi k številčnim razmerjem. Neomejeni zvočni fenomeni so zmožni omejevanja harmonskih odnosov s pomočjo števila. Po Aristotelovem pričevanju so bili pitagorejci prepričani, da imajo enako kot razmerja glasbene harmonije tudi »sploh vse druge reči [...] svojo celotno naravo podobno [enako] številom«. Verjamejo, »da so elementi števil tudi elementi vseh reči in da naj bi bil celotni svet harmonija in število«.¹⁶ Pri tem pa je pomembno, da so bila ravno v glasbi ta razmerja odkrita, ne pa zgolj domnevana kot drugje.

Pri iskanju številčne določenosti so se pitagorejci naslanjali na iracionalno, tako npr. na nesorazmernost [nesoizmerljivost, *Inkommensurabilität*] med stranjo in diagonalno kvadrata ali na nezmožnost, da bi razstavili intervale – oktavo, kvinto, kvarto in celi ton – na dva enaka delna intervala.¹⁷ Tako so torej glasbo povezovali z ne-naravnimi števili. Harmonija je ujemanje nasprotij, po Filolau »sloga nesloge«.¹⁸

Gre za idejo nasprotovanja, ki utemeljuje harmonijo, kot jo razvija Heraklit. Slednji govori o »poti boja« (Fragmenta 8 in 51). Ideja harmonije nasprotij se kaže tudi v drugih zgodnjih kulturah, tako npr. na Kitajskem (Yin in Yang).

Pitagorejci izhajajo iz pradoživetja antinomične dvojnosti meje in neomejenega, določenosti in neskončnosti: *péras* in *ápeiron*. To dvojnost je treba preseči, kar zmora harmonija, ki s tem ustvari svetovni red kot kozmos, kot pravi Filolaos.¹⁹

¹⁵ Prim. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg 1958, 9 in 22.

¹⁶ Aristoteles, *Metafizika*, I, 5, 985 b 23sl.

¹⁷ Prim. Oskar Becker, »Frühgriechische Mathematik und Musiklehre«, *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), 156 sl.

¹⁸ Filolaos, Fragment 10.

¹⁹ Prim. Valentin Kalan, »Aristotelova filozofija glasbe«, *Muzikološki zbornik* 37/2001.

Pitagorejci so razlagali dušo kot harmonijo iz nasprotnih snovi in moči telesa.²⁰ Razmerje razdalj med planeti in zemljo (ali od »središčnega ognja«) so razumeli analogno s proporci delitve strun, tako so za zvence imeli tudi gibanje planetov.²¹ Iz pitagorejskega nauka je izšlo daljnosežno učinkovanje, ki se je prenašalo prek srednjega in novega veka (J. Kepler) v sodobno »harmonikalno simboliko«. Moderna fizika »se skoraj dosledno vrača k nihajočim strunam pitagorejskega nauka o harmoniji: skupne poteze elementarno-delne fizike so njena struktura, ki je analogna nihanju«.²²

Platon

Znamenita je **Platonova** (ok. 427–347/6 pr. Kr.) primera našega sveta s podobo ljudi, ki bivajo zaprti v nekakšni podzemeljski jami.²³ Priklenjeni so, tako da morajo venomer gledati le predse. Za njimi so ljudje, ki hodijo za zidom in držijo nad zidom le predmete, ki so jih sami izdelali. Te osvetljuje ogenj (torej ne sonce, temveč le njegova bleda zamenjava), tako da mečejo na steno pred jamskimi ljudmi sence. Tak jamski človek je torej Platonova podoba običajnega človeka: ljudje ne vidimo pravega sveta, temveč le sence. Platon poudarja, da bi vsakega, ki bi se uspel rešiti in bi uzrl pravi svet, močna svetloba najprej povsem zaslepila, nato pa bi se ne mogel nikoli več ukvarjati s sencami. In prav tak človek je tisti, ki bi edini mogel učiti druge ljudi in edini upravljati državo. Tudi naloga vzgoje je, da ljudi dvigne iz sveta senc, gre za »zaobrnitev duše iz nekakšnega nočnega dne v resnični (dan) – ki je vzpon k Bivajočemu: zatrdila bova, da je ta (vzpon) resnična filozofija«.²⁴ Torej je filozofija tista, ki omogoča dvig nad vse zemeljsko, hkrati pa so edinole filozofi tisti, ki morejo razumeti svet in razmerja v njem, ter edini, ki bi mogli voditi državo. Temu se filozof približuje z dialektiko, s katero se »nekdo z razpravljanjem, brez vseh zaznav, prek mišljenja, skuša zagnati proti tistemu, kar sleherna (stvar) sama je, in ne odneha, dokler s samim umevanjem ne dojame Tega, kar je dobro, ter se s tem znajde na samem koncu umljivega, kot se je oni tedaj znašel na koncu vidnega.«²⁵ Dialektična pot je torej:

Osvoboditev iz vezi, [...] zaobrnitev od senc k podobam in k svetlobi, nato vzpon iz podzemske (votline) k soncu in tam še vedno nezmožnost za gledanje živih bitij, rastlin in sončne svetlobe, toda ob tem gledanje božanskih podob v vodi in senc bivajočih resničnosti, ne (več) senc podob, ki jih meče druga, podobno (senčna) – če jo primerjamo s soncem – svetloba; vse to ukvarjanje z veščinami, ki sva jih obravnavala, ima to moč, da lahko najboljši del v duši vodi kvišku do zrenja Najboljšega med bivajočimi resničnostmi, kot je prej (imelo moč voditi) najjasnejši del v telesu k najsvetlejšemu v vidnem kraju telesnih oblik.²⁶

²⁰ Prim. Filolaos, po Aristotelu, *O duši*, I 4, 407 b 27sl.

²¹ Nauk harmonije sfer, po Aristotelu, *Vom Himmel* II 9, 190b 12 sl.

²² W. Büchel, *Materie*, v: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, ur. H. Krings idr. München 1973, 885.

²³ Platon, *Država* VII, 514a–517a.

²⁴ Platon, *Država* VII, 521c, prev. Gorazd Kocijančič, v: Platon, *Zbrana dela* I, 1167.

²⁵ Platon, *Država* VII, 532a–532b, v: ib., 1177.

²⁶ Platon, *Država* VII, 532b–532d, v: ib., 1177.

Dialektika je torej najvišja stopnja spoznavanja sveta, ki jo mora obvladati tudi Platonov vojak. Pred tem so še kot nepopolne aritmetika («matematika»), geometrija in astronomija. Slednji Platon pridružuje glasbo, pri čemer se nasloni na pitagorejce:

‘Verjetno so tako, kot so oči oblikovane za astronomijo, za harmonično gibanje [torej glasbo] oblikovana ušesa. In ti dve védenji sta med seboj nekakšni sestri, kot pravijo pitagorejci. [...] Ali ne veš, da tudi harmonijo obravnavajo podobno kot astronomijo? Spet namreč primerjajo slišna sozvočja in medsebojna razmerja glasov in s tem naporim delom ne dosežejo ničesar, prav kot astronomi.’

‘Pri bogovih’, je rekel, ‘res smešno imenujejo neke »zgoditve« in nastavljajo ušesa, kot bi želeli glas ujeti iz neposredne bližine! Nekateri trdijo, da sredi (med dvema tonoma) še slišijo nekakšen zvok, in to naj bi bil najmanjši razmak, s katerim je treba meriti, drugi pa temu oporekajo (ter mislijo), da (tona) pravzaprav zvenita enako. Oboji postavljajo ušesa pred um.’

‘Govoriš pač o poštenjakih’, sem nadaljeval, ‘ki nadlegujejo strune in jih mučijo, ko jih privijajo s ključi. Toda da ne bi ta prisposoba postala predolga, (ker bi začel govoriti) o udarcih s trzalico, o obtoževanju (strun), da so zatajile ali dale od sebe preveč, bom z njo prenehal. Trdim, da ne govorim o teh ljudeh, temveč o tistih, o katerih sva ravnokar rekla, da jih bova spraševala o harmoniji. Ti ravnajo enako kot tisti, ki se ukvarjajo z astronomijo. V takšnih slišanih sozvočjih namreč iščejo števila in se ne povzpnejo do nalog, ki so s tem zadane, tako da bi *razmišljali*, katera števila so sozvočna in katera ne ter zakaj to velja za prva in druga.’²⁷

Glasba kot »védenje o ljubezenskih (zadevah), ki so lastne harmoniji in ritmu«²⁸ je znanost o sozvočjih in razmerjih, pri kateri so postavljena »ušesa pred um«. Kot taka je lahko le predstopnja filozofije, katere končni cilj, ki je cilj celotnega našega življenja, je dojetje dobrega kot takega. Filozofija se razvija od ljubezni do živo-lepega k ljubezni do moralno-lepega ter postane v vzponu k ideji lepega ljubezen do modrosti.

Ukvarjanja z glasbo je dvoje vrst: »bodisi da ustvarjaš (glasbo) – temu pravijo ‘skladanje napevov’ [*melopoía*] – ali da pravilno uporabljaš že ustvarjene napeve [*méle*] in metruma, kar je dobilo ime ‘vzgoja’ [*paideía*], pa je to oboje težko in zahteva dobrega ustvarjalca.«²⁹

Nadaljnji vzgib k filozofiji je politične narave. Nepravičnosti in korupciji, katerih žrtev je bil »najboljši in tudi sicer najrazumnejši in najpravičnejši«³⁰ Sokrat, zoperstavlja Platon koncept idealne države, v kateri naj bi bila uresničena pravičnost. Vzgoja naj bi pravočasno opozarjala na prava razmerja. Tako obravnava Platon *mousiké* v povezavi z idealom *kalós te kagathós*, znotraj katerega se morata skladno ujeti gimnastika in muzična izobrazba, ki ju je bog namenil človeku za pogum in duhovnost v njem, da v zmerni napetosti in sprostitvi harmonično zazvenita.³¹ Harmonija in ritem naj bi sledila *lógosu*, besedi z njeno etično vezjo. Platon izključuje nekatera glasbena sredstva (tožči

²⁷ Platon, *Država* VII, 530d–531c, v: ib., 1175–1176.

²⁸ Platon, *Simpozij*, 187c, v: ib., 502.

²⁹ Platon, *Simpozij*, 187c–187d, v: ib., 502.

³⁰ Platon, *Fajdon*, 118a, v: ib., 161.

³¹ Prim. Platon, *Država* III.

jonska in lidijska *harmonija*), ohranja pa tonovske načine, ki besedno predstavljajo pogum in preudarnost (dorski in frigijski).³² Odklanja avlos kot instrument Marsija (iznajditelj frigijskega tonovskega načina; s piščaljo, ki jo je zaradi svojih iznakaženih lic pri pihanju nanjo odvrгла in preklela Atena, je tekmoval z Apolonom), pa tudi instrumente s številnimi strunami in uporabnimi za mnoge *harmonije*. Kot cenjena ostajata tako lira in kithara, na podeželju sirinks.³³ Platon ocenjuje tudi ritme glede na njihovo etično vrednost.³⁴

‘Vsekakor si sposoben najprej reči naslednje: vsaka melodija je sestavljena iz trojega – iz besedila [*lógos*], harmonije in ritma.’

‘Da, tako je,’ je pritrdil.

‘Kar zadeva njeno besedilo, se gotovo v ničemer ne razlikuje od besedila, ki se ne poje – pač glede tega, da ga je treba izrekati v skladu z istimi vzorci, o katerih smo pravkar spregovorili, in na enak način?’

‘Res je,’ je odgovoril.

‘In harmonija ter ritem morata seveda slediti besedilu?’

‘Vsekakor.’

‘Toda v besedilih sploh ne potrebujemo, kot smo zatrdili, niti tožb ne žalostink?’

‘Gotovo ne.’

‘Katere pa so harmonije tožb? Povej mi, saj si ti izobražen v muzični umetnosti [*mousikós*]!’

‘Miksolidijska,’ je odgovoril, ‘sintonolidijska in nekaj podobnih.’

‘Torej je treba te (harmonije) odstraniti,’ sem dejal, ‘saj so neuporabne celo za ženske, ki naj bi bile spodobne, kaj šele za moške!’

‘Gotovo.’

‘No, pijanost, pomehkuženost in brezdelnost so vsekakor skrajno neprimerne za čuvarje.’

‘Vsekakor.’

‘Katere izmed harmonij so mehke in primerne za skupna popivanje?’

‘Nekatere jonske in lidijske se imenujejo »ohlapne«,’ je odgovoril.

‘No, prijatelj, boš te lahko v čem uporabljal za može, večše bojevanja?’

‘Nikakor,’ je odgovoril. ‘No, zdi se mi, da preostaneta samo še dorska in frigijska (harmonija).’ [...]

‘Potemtakem za naše pesmi in melodije ne bomo potrebovali mnogo strun niti vseh mogočih harmonij,’ sem nadaljeval.

‘Tudi meni se zdi, da ne,’ je odgovoril.

‘Ne bomo torej hranili izdelovalcev »trikotnikov«, pektid in vseh inštrumentov, ki imajo več strun ter se nanje lahko igra več harmonij?’

‘Kaže, da ne.’

‘Kaj torej? Boš sprejel v polis izdelovalce avlosa in avliste? Ali pa ima ta (inštrument) pravzaprav »največ strun« in so sami vseharmonični inštrumenti posnetki avlosa?’

‘To je jasno,’ je odgovoril.

³² *Država* 398c–399a.

³³ *Ib.*, 399d–399e.

³⁴ *Ib.*, 399e–400c.

‘Tako ti ostajata’, sem rekel, ‘kot uporabna v polisu samo lira in kithara; na deželi pa bi pastirji imeli nekakšen sirinks.’ [...]

‘Zaradi tega, Glavkon,’ sem rekel, ‘je vzgoja v muzični umetnosti gotovo skrajno odločilna, saj pri njej ritem in harmonija najbolj pronicneta v notranjost duše, najmočnejše se je dotakneta in prinašata spodobnost: tako človeka, če je pravilno vzgojen, naredita spodobnega. Nasprotno pa velja za vsakogar, ki ni (tako vzgojen), tudi zato, ker pomanjkljivosti, nelepo izdelane stvari in nelepo naravno zrasla bitja najostreje opazi tisti človek, ki je v tem pravilno vzgojen ter iz pravilnega odpora do njih z veseljem hvali lepe stvari, jih sprejema v dušo, se z njimi hrani in postane čudovito dober [kalós te kagathós], grde stvari pa pravilno graja in sovraži že ko je mlad, preden je sposoben dojeti smisel [lógos] (tega). Ko pa se razkrije smisel, ga pozdravi, saj ga zaradi sorodnosti najbolje pozna tisti, ki je tako vzgojen.’

Odgovoril je: ‘Meni se gotovo zdi, da je vzgoja v muzični umetnosti (potrebna) zaradi takšnih (koristi).’³⁵

Predstavitev etosa zaznamuje glasbo kot tisto umetnost, ki posnema predmetni svet. V *Zakonih* kritizira oddaljitev instrumentalne glasbe in virtuoznosti od etične navezanosti.³⁶ Pri tem izrecno poudarja pomen povezave glasbe z besedilom, ko pravi: »... kjer pa sta ritem in harmonija uresničena brez besedila [lógos], je nadvse težko razbrati, kaj hočeta (povedati) in kateremu od posnetkov, ki so vredni upoštevanja, sta podobna.«³⁷ Virtuozno muziciranje na avlos in kitharo je bilo v Platonovem času že dolgo uveljavljeno. Običajno je bilo celo tekmovanje v kitharski igri. Vendarle Platon čisto virtuoznost odklanja, češ »da je vsa takšna umetnost polna grobe neotesanosti v tem, ko je tako zelo zaljubljena v hitrost, izvedbo brez spodrsaljaja in živalske glasove, tako da prakticira samo igro na avlos in kitharo, četudi ni povezana s plesom in pesmijo. Uporaba obeh glasbil brez spremljave pa je popolna nemuzičnost in proizvajanje čudes.«³⁸

V *Timaju* se Platon naveže na pitagorejce. Tako kot je bog, ki je želel, da bi bile »vse stvari dobre«,³⁹ ustvaril svet iz krožnega gibanja Istega in Podobnega, ki se gibljeta v času »v smiselnem sorazmerju«,⁴⁰ tako pomagajo muze s pomočjo elementov glasbenega oblikovanja časa, harmonije in ritma premagovati v nas nastajajoče neurejeno kroženje duše.⁴¹ V fragmentu, ohranjenem pod imenom pitagorejca Arhita, izreče izrazito pitagorejski nauk o harmoniji sfer: »[Matematiki] so nam izročili jasen uvid [diagnosis] o hitrosti zvezd in njihovem vzhajanju in zahajanju, o geometriji, številih (= aritmetiki) in sferiki (= astronomiji, op. prev.) in nenazadnje tudi o muzični umetnosti. Te vednosti [mathémata] se namreč zdijo sorodne.«⁴²

Platon je tudi eden glavnih snovalcev ideje, ki jo je prevzel pri Damonu Atenskem in se ponavlja skozi vso zgodovino glasbe z različnimi poudarki, da naj bi nacionalna glasba izražala nacionalni značaj oziroma etos.

³⁵ Platon, *Država* III, 398c–402a, v: ib., 1066–1069.

³⁶ *Zakoni* II, 669d–e, 812d–e.

³⁷ *Zakoni* II, 669d, v: ib., 1386–1387.

³⁸ *Zakoni* II, 669d–670a, v: ib., 1387.

³⁹ *Timaj*, 30a, v: ib., 1267.

⁴⁰ *Timaj*, 36d, v: ib., 1271.

⁴¹ Prim. *Timaj*, 43e.

⁴² Prim. op. 242 k 7. knjigi *Države* v prevodu G. Kocijančiča, Platon, *Zbrana dela* II, 409.

Platon nas uči osrednjega mesta filozofije umetnosti. Zavrača umetnost, ki bi imela vrednost sama na sebi, in se vedno sprašuje, kako nam pomaga, da smo boljši ljudje, kako pomaga k boljšemu življenju skupnosti in kako pomaga pri iskanju resnice.⁴³ Tako je tudi glasba pri Platonu primarno moralno obarvana.

Vse izrazitejše poudarjanje moralne funkcije umetnosti Platona tudi vodijo k vse izrazitejšem odklanjanju pesnjenja oziroma umetnosti. Problemom pesniškega ustvarjanja se posveča v *Ionu*, kjer skozi Sokratova usta razvije tako imenovano »inspiracijsko teorijo« o izvoru pesništva, po kateri vir pesniškega ustvarjanja ni v razumskem hotenju ali sposobnosti, temveč v božanskem navdihnjenju (*enthousiasmós*), v pesnikovem »stanju zamaknenosti in obsedenosti«.⁴⁴ V *Državi* pa pesnjenje predvsem zaradi škodljivega vzgojnega vpliva na vojake in nepopolnosti svojega posnemanja odklanja.

Aristotel

Aristotel (384–322 pr. Kr.) poudarja razliko med *etosom* kot praktičnim vedênjem na osnovi kreposti in umetnostjo kot porajajočim vedênjem na osnovi *téchne* (izkustveno vedênje). S tem se je razvilo gledanje na umetnost, ki je bilo odvezano moralnih smotrov.

Nadaljnje pomembno razlikovanje zadeva *eîdos* (prasluka, ideja, notranja oblika stvari): *eidos* naravnih stvari leži v njih samih, *eidos* umetniških tvorb leži v duši ustvarjalcev. Posnemanje (*mímesis*) se v umetnosti zatorej ne nanaša primarno na resničnost, temveč na človeško naravo, kot se izraža v duševnih gibanjih, afektih, prav tako v predstavah, osnutkih in načrtih. Aristotel torej zavrača Platonovo oznako umetnosti kot posnetek posnetka (*mímesis miméseos*), po kateri je umetnost le nepopoln posnetek stvarnosti, ki je sama nepopoln posnetek večne in popolne ideje. Po Aristotelu je stvarnost, ki nas obdaja, nepopolna, vendar umetnost prek nje predira do globljega bistva stvari in skuša te stvari prikazati v njihovi popolnosti. Umetnost se tako prvotni ideji približuje.⁴⁵

Aristotel poudarja naloge glasbe na treh področjih: pri igri in zabavi, pri oblikovanju značaja in pri oblikovanju intelekta (prosti čas kot nesmotrna dejavnost, kot filozofija). Pri tem Aristotel poudarja tudi pomen obrti, ročnih spretnosti, ki jih kot »hlapčevske« obravnava zunaj prostočasne dejavnosti. Psevdo-Plutarh meni, da naj bi Aristotel povsem sledil Platonu, vendar se v resnici od njega oddaljuje; razlika je prav v obravnavi tvorjenja in poslušanja glasbe. Glasba je po Aristotelu bolj kot druge dejavnosti stvar prostega časa – ne kot gramatika, ki ima politični oziroma poslovni namen, ali gimnastika, s katero si krepimo zdravje in moč.⁴⁶

Najpomembnejša naloga umetnosti je dvojna: vpliva na značaj in dušo.⁴⁷ Pri tem je mišljena ravno samostojna glasba, nevezana na verz in ples:

Na drugi strani celo čiste melodije vsebujejo posnemanje značajev, kajti harmonije se druga od druge bistveno razlikujejo, na poslušalce pa različno vplivajo.⁴⁸

⁴³ Prim. Christopher Janaway, *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford 1995, vii–viii.

⁴⁴ Cit. po: Kajetan Gantar, »Uvod«, v: Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982, 12.

⁴⁵ Prim. ib., 27.

⁴⁶ Prim. E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 35 sl.

⁴⁷ Aristoteles, *Politika* 1340a 6 in 10sl.

⁴⁸ Ib., 1340a 38sl.; prev. po: *The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation*, ur. Jonathan Barnes, zv. II, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Pri vzgoji je Aristotel dajal prednost etičnim načinom *harmoníai*, ki so izključevali virtuozne instrumente kot avlos in kitharo. Za poslušanje tujega igranja so tudi praktično primerne vznesene harmonije. Slednje imajo katarzično učinkovanje. To so tiste, »ki gredo močno v uho«,⁴⁹ krepijo aktivno življenje in njegove napore.

Pitagorejski nauk o glasbi sfer je bil pri Aristotelu razumljivo predstavljen, čeprav ne sprejet. Planeti naj bi bili pričvrščeni na krogle sfer, tako da naj ne bi imeli lastnega gibanja, ki bi moglo povzročati zvok, zato je zvoka planetov ne priznava. Aristotelovo odklanjanje kozmične glasbe je izjemno pomembno za razvoj znanosti in celotno glasbeno estetiko. V delu *O nebu* pravi:

Iz teh zakonov o gibanju pa je jasno, da je trditi, da z gibajočimi se zvezdami nastaja ubranost, češ da so zvoki, ki jih povzročajo, sozvočni, sicer s strani teh govorcev izrečeno izborno in izjemno, vendar pa resničnost ni taka. Nekaterim se namreč zdi, da je nujno, da ob gibanju tako velikih teles nastaja zvok, če pa ga povzročajo tudi telesa pri nas na zemlji, dasi nimajo enakega obsega niti se ne gibljejo s takšno hitrostjo; toda če se Sonce in Luna, nadalje pa po številu tolikšno množstvo tako velikih zvezd, gibljejo s takšno hitrostjo, je nemogoče, da ne bi nastajal nek po velikosti neznansko velik zvok. Predpostavljajoč te stvari in predpostavljajoč, da imajo hitrosti, gledane od razdalj, razmerja, ki pripadajo sozvočjem, trdijo, da s krožnim gibanjem zvezd nastajajo ubrani zvoki. Ker pa se zdi nerazumno, da ne bi bilo slišati tudi tega glasu, trdijo, da je vzrok tega v tem, da je ta zvok prisoten že ob rojstvu, tako da ni razpoznaven z ozirom na nasprotno tišino; razpoznavanje glasu in molka je namreč tu v medsebojnem nasprotju, tako da prav kakor se kotlarjem vsled navade ne kaže nobena razlika v glasu, tako se taisto pripeti tudi ljudem.

Te stvari so tedaj, prav tako kakor je bilo rečeno poprej, sicer povedane spevno in navdahnjeno, toda ni mogoče, da je stvarno stanje takšno.⁵⁰

Aristotel pomeni že implicitno navezovanje na glasbeno zgodovino, saj poudarja prek tehničnega pogleda na glasbo napredek mojstrstva v izdelavi in obvladovanju instrumenta ter pri tvorjenju zvočnih vzorcev. Aristotel v *Poetiki* razlikuje dve vrsti glasbe: ekstatično (namenjena ritualom in festivalom) ter olikano (namenjena razvedrilu). Seveda pa je odločilnega pomena za razumevanje njegove estetike ravno že nakazano poudarjanje čutne zaznave pri estetskem sprejemanju glasbe.

Tudi za glasbeno poetiko je ključnega pomena Aristotelovo definiranje temeljnih ustvarjalnih principov v njegovi *Poetiki*. Poleg izhodiščnega koncepta »posnemanja« oziroma »prikazovanja« (*mimesis*) je med najpogostejše obravnavanimi termini »očiščenje« (*kátharsis*), ki ga že v *Politiki* neposredno povezuje z glasbo.⁵¹ Če ga razumemo v spoznavnem smislu, kot preobrat iz nevednosti v vednost, pri čemer se povezuje z anagorizmom (*anagnórisis*), ga lahko prenašamo tudi na novoveške glasbeno formalne modele – ne le znotraj glasbene drame, temveč tudi v okvirih čiste instrumentalne glasbe. Veliko paralel lahko tako najdemo tudi med glasbeno formalno strukturo in ostalimi »mitskimi« (v pomenu »mitos«, »*mythos*«, ki pri Aristotelu označuje fabulo) elementi, kot

⁴⁹ Ib., 1342a 2.

⁵⁰ Cael. II 9, 290b12–31. Cit. Po V. Kalan, op. cit.

⁵¹ Aristoteles, *Politika*, 1341 b.

sta peripetija (*peripéteia*) kot preokret dogodkov in trpljenje (*páthos*), ki vodi v pogubno ali mučno dejanje. Dejansko v veliki meri ti elementi značilno opredeljujejo formalno glasbeno mišljenje in so v rabi tudi pri analitični in kritični presoji glasbe.

Peripetija (*peripéteia*) je preokret dogodkov iz ene smeri v smer, ki je v nasprotju s tokom pripovedi, in sicer mora biti ta preokret, kot rečeno, v skladu z zakoni verjetnosti ali nujnosti. [...]

Prepoznanje (*anagnórisis*) pa je, kot pove že samo ime, preokret iz nevednosti k vednosti: nekdo odkrije v nekom prijatelja (svojca) ali sovražnika – in to odkritje je zanj usodno, lahko mu prinese srečo ali nesrečo. Najlepša oblika prepoznanja je, kadar je povezano s peripetijo, kot na primer v »Ojdipu«. [...]

Tretji element je trpljenje (*páthos*). Trpljenje je neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bolečino, ranjence in podobno.⁵²

Pozna antika

V pojmu *schematizómenoi rhythmoi*⁵³ – plesno ter govorno-melodično oblikovani ritmi – leži pomembna razlika med Aristotelom ter njegovim učencem **Aristoksenom** (ok. 350 – ok. 300 pr. Kr.). Gre za razliko med ritmom kot oblikovnim principom in oblikovanim, ritmiziranim materialom (*schematizómenon, rhythmizómenon*), kakršnega predstavljajo govor, melos, gibanje telesa.

Osrednji presojevalni kriterij je po Aristoksenu slušna zaznava, ne pa pitagorejska konstrukcija časovnih razmerij. Aristoksen tudi zavrača teorijo etosa. Razmerja, ki tvorijo harmonijo, so neslišna, glasba pa je vendar slišna reč. Slišimo lahko le zvoke v medsebojnih razmerjih, zato rabimo ušesa, spomin in razum. Uho zagotovo potrebuje pomoč spomina in razuma, toda prispevek spomina je, da razvleče sprejete strukture, razum pa ne intuira nekih predpostavljenih resničnosti, kozmičnih ali psihičnih, temveč je njegova naloga, da dojame medsebojna razmerja tonov znotraj lestvičnega sistema. Glasba je zaokrožen fenomenološki sistem, zato značilna oblika katerega koli dela ni izpeljana iz njegovega razmerja do katere koli druge realnosti, temveč je identična s principi lastnega urejevanja.⁵⁴ Aristoksen se sicer ne vpraša, čemu potem pride do užitka pri poslušanju glasbe, vendar leži odgovor na to vprašanje posredno v njegovem mnenju, da je vsaka vaja razuma sama po sebi slastna in razveseljiva.

Ta Aristoksenov »embrionalni formalizem«⁵⁵ izraža torej razločno empirično tendenco. Tako je npr. pri njem jasno, da poslušanje glasbe pomeni zbiranje in oblikovanje slušnih vtisov v spominu poslušalca. Zato ga imajo nekateri tudi za prvega antičnega pisca, ki utemeljuje znanstveno estetiko glasbe.⁵⁶

⁵² Aristoteles, *Poetika* 1452a–b, prev. Kajetana Gantarja v: Aristoteles, *Poetika*, 77–79.

⁵³ Aristoteles, *Poetika* I 1447a 27sl.

⁵⁴ Prim. F. E. Sparshot, »Aesthetics of Music«.

⁵⁵ Prim. L. Goehr, »Philosophy of Music«.

⁵⁶ Prim. Oliver Strunk, ur., *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York 1950, 25.

Opazimo lahko, da je v splošnem predmet našega preučevanja vprašanje: Po katerih naravnih zakonih v kakršni koli melodiji dvigujoč ali spuščajoč glas postavlja intervale? Vztrajamo namreč pri tem, da glas pri svojem gibanju sledi naravnemu zakonu in ne postavlja intervalov na slepo srečo. 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. Medtem ko so se drugi, ki so odpravili razum in dokazovanje, omejili na osamljene dogmatske izjave, ne da bi bili uspešni tudi pri svojem naštevanju golih fenomenov. Naša naloga je, da so temelji, ki jih postavljamo, brez izjeme jasni tistim, ki razumejo glasbo, in da privedemo do sklepanj s strogim dokazovanjem. [...]

Za študenta glasbene znanosti je točnost čutne zaznave temeljna zahteva. Če je namreč njegova čutna zaznava pomanjkljiva, se nikakor ne more uspešno ukvarjati s tistimi vprašanji, ki ležijo onstran področja čutne zaznave. To bo jasno v nadaljevanju našega razpravljanja. V spominu moramo ohraniti, da glasbeno zaznavanje obsega hkratio zaznavanje stalnih in spremenljivih elementov, kar se brez izjeme ali omejitev nanaša na vse veje glasbe.⁵⁷

Aristoksenove poglede še izostruje **Ptolemaj** (83–161 po Kr.), ki pravi, da sta uho in razum edina sodnika harmonije. Piše, da *organikoí* niso bili pozorni do teorije, ampak so zagovarjali percepcijo. Verjame le ušesom in zavrača teoretsko razlago. Podobno piše v istem času **Didim** (2. st. po Kr.).

Eno temeljnih vprašanj glasbenega nauka o etosu je izpričano že v 4. st. pr. Kr. Gre za fragment predavanja sofistíčne provinience, ki je poimenovan po najdišču kot **Govor Hibe**.

Stoiki, kot npr. **Epiktet** (ok. 55–138), so bili prepričani, da se človek uglasi na večni Um z intelektualno »hvalnico«, to je filozofijo. Epiktet je bil predstavnik stoiške šole, ki je cvetela na začetku drugega stoletja, torej kakih 400 let za ustanovitvijo Zenonove stoiške šole v Atenah. Sprva je živel kot študent v Rimu, pozneje pa kot učitelj v svoji lastni šoli v Nikopoli v Grčiji. Četudi je svoje delo zasnoval na delu prvih stoikov, ki so se sicer ukvarjali z logiko, fiziko in etiko, se je sam ukvarjal skorajda izključno z etiko. Njegov namen je bil opogumiti študente, da bi živeli filozofsko življenje, katerega cilj je bila *eudaimonía* (sreča ali razcvet). Slednjo, ki pomeni v določeni meri tudi življenje »v skladu z naravo«, sestavljajo *ataraxía* (ravnodušje, mirnost), *apátheia* (osvoboditev od čustev), *eupátheiai* (dobro počutje). Ključ za dosego tega stoiškega ideala modrosti (*sophía*) je, da se naučimo, kaj je »v naši moči« in »pravilne rabe vtisov (*phanstasíai*), ne da bi jih vrednotili kot dobre ali slabe. Tako stoik (*prokoptôn*) teži k temu, da bi živel v skladu z naravo, kar pomeni, da ustreza svojim potrebam in dolžnostim socialnega bitja ter hkrati popolnoma sprejema lastno usodo in usodo sveta, kakor ga ureja božanski um, ki uravnava pot sveta na najboljši možen način.

⁵⁷ Aristoxenus, *From the Harmonic Elements*, prev. po: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 25–33.

Nasproti tradicionalni glasbeni etiki, kot jo je zagovarjal stoik **Diogen iz Babilona** (2. st. pr. Kr.), polemizira epikurejec **Filodemos iz Gadare** (ok. 110–30 pr. Kr.): glasba ne more na občutja in hotenje nič močnejše učinkovati kot denimo kuharska umetnost; v petju lahko etično učinkovanje izhaja iz besedil, ne pa iz melodije ali ritma. Sam **Epikur** (ok. 341–270 pr. Kr.) je bil ustanovitelj atenske filozofske šole, ki se posveča predvsem etičnim vprašanjem. Zagovarjal je umirjeno življenje za dosego sreče. Pozneje se je njegov nauk napačno sprevergel v epikurejstvo kot hlepenje po užitek.

Epikurejski princip »uživanja« izpelje **Lukrecij** (ok. 97–55 pr. Kr.), ki piše, da je glasba le izvir nedolžne zabave. Druga razlaga bodisi ni možna ali pa ni potrebna. Pretenzije nabuhlih teorij so po njegovem prepričanju zato absurdne. Epikurejska tradicija se je po zmagovitem krščanskem prihodu sicer umaknila, a vendar pozneje znova uveljavljala.

Epikurejske poglede presegajo skeptiki, ki menijo, da je glasba razvedrilo, a zanikajo, da je naravna. Glasbena praksa je čisti izraz konvencije. Tako sicer lahko vpliva na značaj poslušalcev, a le zato, ker to verjamemo. Skeptiki tudi zanikajo, da bi bila glasba lahko predmet znanja, saj se utemeljuje kot razmerja med toni, ki sami niso realni. Kar pa ni resnično, tudi ne more biti spoznano. Tak ontološki skepticizem, ki ga poznamo iz del **Seksta Empirika** (ok. 200–250 po Kr.), se bolj ali manj intenzivno pojavlja v celotni zgodovini misli o glasbi.

V pozni antiki so povzemajoče predstavili tradicionalne helenistične teorije. V okviru celovite predstavitve antičnega nauka o glasbi se z etično teorijo glasbe ukvarja novoplatonist **Aristid Kvintilijan** (prehod v 4. st.). V recepciji Platona je imanentna kritika terjala vrnitev umetnosti k naravi in njenemu razmerju do idej. Tako narava kot umetnost sta derivata božje umetnosti (**Filon Aleksandrijski**, 1. pol. 1. st.). Umetnost se po **Plotinu** (205–270), utemeljitelju novoplatonizma, ne prikazuje zaradi vidnega, »temveč vodi nazaj na inteligibilne principe [lógoi], v katerih ima narava svoj izvor«⁵⁸. Gre za vidike, ki jih je zaznamovalo že novo krščansko gledanje na umetnost.

Zgodnje krščanstvo

Mitska podoba moči glasbe ima svoje vzporednice tudi v judovski tradiciji. Značilen je odlomek iz Stare zaveze, ko Hebrejci napadejo močno utrjeno mesto Jeriho, katere obzidje zrušijo z vpitjem ter močnim igranjem na sedem ovnovih rogov.⁵⁹

Stoiki so glasbo zavračali kot tisto, ki nima praktično uporabnega učinka. Podobno so se cerkveni očetje nagibali k negiranju glasbe, ker ni nujna za odrešenje. Poudarjeno svarilo, da naj se ljudje varujejo ljubezni do sveta⁶⁰ in tega, »kar je v svetu«, izključuje na prvi pogled estetsko kot interes za čutno lepo.

Ne ljubite sveta in tudi ne tistega, kar je v svetu! Če kdo ljubi svet, v njem ni Očetove ljubezni, kajti vse, kar je v svetu – poželenje mesa, poželenje oči in napuh življenja – ni od Očeta, ampak od sveta.⁶¹

⁵⁸ *Enneade* V, 8, 1, 34 sl.

⁵⁹ Prim. Joz 6.

⁶⁰ Jn 3,17; Jn 1,10.

⁶¹ 1 Jn 2,15–16. Cit. po: SSSP.

Cerkveni očetje so terjali odpoved instrumentom, pa seveda poganskim kultom ter kmalu tudi judovskemu tempeljskemu bogoslužju. V komentarjih k psalmom so instrumente razlagali simbolno. Samo pri domačem petju so lahko uporabljali liro in kitharo, ki sta bili po **Klemenu Aleksandrijskem** (živel v drugi pol. 2. st., umrl pred 216) Davidova instrumenta. Titus Flavius Clemens Alexandrinus je bil grški cerkveni humanist. Njegovo poreklo ni znano. Vemo, da se je šele pozneje dal krstiti. Bil je Pantaenov učenec v aleksandrijski šoli. Po učiteljevi smrti je postal njegov naslednik in imel med učenci tudi Origena in Aleksandra Jeruzalemskega. Klemen je dobro poznal grško poezijo in prozo ter filozofijo. Njegova dela so zato prepričljiva povezava zgodnje cerkvene tradicije in elementov helenistične filozofije. Med njegovimi deli je pomembno *Opozorilo Grkom*, bistveno za razumevanje polemike, ki so jo razvili kristjani proti nepopolnosti antične mitologije. Svoje dokazovanje nesmiselnosti razumevanja bistva glasbe pri Grkih izpeljuje s pomočjo analize osrednjih grških mitov. Tako predstavi znane mite o tem, kako so si glasbeniki Amfion iz Teb, Arion iz Metimne, Orfej in Evnom Lokrijski podrejali moči narave, krotili divje živali, presajali drevesa, lovili ribe ipd. Pri tem se zlasti ustavi pri zgodbi o Evnomu Lokrijskem in pitijski kobilici, ki naj bi jo s svojim petjem zvalil na svojo kitharo, ko mu je počila ena od strun, nato pa naj bi manjkajoče strune uglasil po cvrčanju kobilice. To je za Klemena jasen dokaz, da gre v tem primeru za zmago spontane naravne pesmi v Božjo čast. Tako naj prevlada tudi pri ljudeh resnica, ki naj razsvetli vso človeško temo, zavlada naj nebeška Beseda:

To je nebeška Beseda, resnična zmagovalka, ki je kronana na odru celega sveta. Tako da moj Evnom ne poje več Terpandrovega ali Capijevega nomosa, niti ne frigijskega ali lidijskega ali dorsekega; ampak prepeva v novi harmoniji, s svojim večnim nomosom, ki nosi Božje ime. To je nova pesem, Mojzesova pesem, 'Potešitev žalosti in jeze, ki pomaga pozabiti vse bolečine.'⁶² V tej pesmi je mešanica sladkega in pristnega zdravila vere.⁶³

Ta nova pesem je za Klemena Aleksandrijskega Kristus, ki je »edini, ki je kdaj koli obvladal najbolj neukrotljivega med vsemi zvermi – človeka.«⁶⁴ Klemen se pri tem opre tudi na povezovanje pitagorejskih harmonskih principov s krščanskimi idejami. Tako je po njem Kristus »pesem, ki je skomponirala celotno stvarstvo v melodični red in uglasbila v koncert disharmonijo elementov, tako da je lahko celotno veselje v harmoniji z njo.«⁶⁵ In skladno s pitagorejskim prepričanjem o štirih elementih, ki tvorijo kozmos: vodi, zemlji, zraku in ognju, nadaljuje:

Ocean je [nova pesem, Kristus] pustila valovati, pa vendar je preperečila, da bi vdrl na kopno; medtem ko je zemljo, ki jo je odnašalo, utrdila in ustalila kot morski breg. Zmehčala je bes ognja po zraku, kot bi lahko nekdo zmešal dorsko harmonijo z lidijsko; in oster piš zraka je mešala z mešanico ognja, tako rekoč je melodično pomešala te ekstremne tone z veseljem.⁶⁶

⁶² Homer, *Odiseja*, IV, 221.

⁶³ Clement of Alexandria, *From the Exhortation to the Greeks*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1950; nekoliko modificiran prevod Tine Vahčič v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe* III, Ljubljana 1988, tkp., 11–16.

⁶⁴ Ib., 13.

⁶⁵ Ib., 14.

⁶⁶ Ib.

Janez Zlatousti (ok. 347–407) uporabi za duhovno pesem preprosto analogijo z delavsko pesmijo. Enako kot slednja lajša človekovo garanje, tudi psalmodija kot slišna hvalnica lajša človekovo slavljenje osebnega Boga. Janez Zlatousti (Hrizostom) je bil rojen v Antiohiji. Sprva je bil Libanijev učenec, nato je postal duhovnik. Leta 397 je postal bizantinski škof. Vzdevek Zlatousti je dobil kot izjemen govornik. Znan je bil po gorečem prizadevanju, da bi spreobrnil sprijeni bizantinski dvor. Dvakrat je bil pregnan; drugič v Armenijo in nato v Pont, kjer je umrl. V spisih se je bolj kot s teoretičnimi in dogmatičnimi vprašanji ukvarjal s praktičnimi in moralnimi teološkimi vidiki. Za njegove poglede na glasbo je značilen odlomek iz njegove razlage 41. psalma:

Ko je Bog videl, da je večina ljudi brezbriznih, da prihajajo z nejevoljo k branju božje besede in da jim je trud za to odveč, je za to, da bi bil njihov trud bolj prijeten in da bi olajšal njegovo dolgočasnost, preroškim besedam dodal melodijo, da bi tako očarani z modulacijo petja vsi lahko z večjo gorečnostjo povzdignili svete himne k njemu. Kajti nič ne povzdigne tako duha, mu da kril in ga osvobodi iz srca, odreši telesne ječe, gani z ljubeznijo modrosti ter ga pripravi do zaničevanja vsega, kar se nanaša na to življenje, kot modulirana melodija ter iz števil sestavljen božanski spev. [...]

Kot se svinje skupaj valjajo v blatu in se muhe zbirajo, tako tudi hudi duhovi pridejo tja, kjer vlada razuzdana pesem. [...]

Kjer je prisotna duhovna pesem, tam ni prostora za hudobijo [...]

Tudi mi bi morali svoja usta napolniti z duhovno pesmijo, ki naj bi očistila naše misli vseh pregreh [...] Tisti, ki v svoj dom pripelje komedijante, plesalce in vlačuge, kliče demone in Satana in v svoj dom pripelje veliko nesreč: ljubosumje, prešuštvo, številno zlo in požrešnost. Tisti pa, ki se s svojo liro obračajo na Davida, kličejo v sebi Kristusa.⁶⁷

Ideal zgodnjekrščanskega pojmovanja glasbe je bilo enoglasno petje kot izraz *unanimitas*.⁶⁸ Pri petju v ospredju ni glas, temveč tekst. Zahteva se je glasila: »*non solum voce, sed etiam corde canere*«, ali, še krepkeje: »*non voce sed corde*«. ⁶⁹ Kot je apostol Pavel sprejemal psalme, himne in ode za vzajemno izobraževanje in spodbudo, tako ni (samo) mislil na izključno tiho, duhovno hvaljenje Boga, temveč tudi na glasno petje.

Nagovarjajte se s psalmi, hvalnicami in z duhovnimi pesmimi, ko v svojem srcu prepevate in slavite Gospoda.⁷⁰

Kristusova beseda naj bogato prebiva med vami. V vsej modrosti se med seboj poučujte in spodbujajte. S psalmi, hvalnicami in duhovnimi pesmimi v svojih srcih hvaležno prepevajte Bogu.⁷¹

⁶⁷ Cit. po: St. John Chrysostom, *Exposition of Psalm 41*, v: Oliver Strunk, ur., *Source Readings in Music History*, W. W. Norton & Co., New York, London, rev. ed. 1998, 123–126; nekoliko modificiran prevod Barbare Lotrič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 15–17.

⁶⁸ Prim. Johann Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930, 93sl.

⁶⁹ Prim. Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, 90sl.

⁷⁰ Ef 5,19.

⁷¹ Kol 3,16.

V komentarju k temu 5. poglavju Pavlovega pisma Efežanom **Hieronim** (ok. 340–420) to poudarjeno komentira z besedami: »Pojte Bogu, pa ne z glasom, pač pa s srcem.«⁷² Pesem je po Hieronimu nedvomno potrebna tudi za zveličanje, s čimer se Hieronim odmika od strogega skepticizma zgodnjega krščanstva.

Psalmi nadalje primerno ganejo etično plat, tako da s pomočjo tega telesnega organa lahko razlikujemo med tem, kaj naj storimo in česa se izogibamo. Kdor pa teži k višjim stvarjem, pretanjen raziskovalec, ki razlaga harmonijo sveta in red ter skladnost vseh bitij, poje duhovno pesem. Vsekakor, če zaradi preprostih ljudi rečemo preprosteje, kot bi morda želeli, je psalm usmerjen proti telesu, spev proti duši. Zato bi morali peti, tvoriti melodijo in slaviti Gospoda bolj s srcem kot z glasom.⁷³

Sofronij Evzebij Hieronim je bil rojen v Stridonu v pokrajini Dalmacija (morda kje na Krasu). Bil je živahnega temperamenta, zato mu je bilo sprva vseč pisano velemestno življenje, kakršnega je živel med študijem v Rimu. Najprej je raje prebiral Cicerona in Platona kot Biblijo, dokler ni po legendi v sanjah angel vzel knjig iz njegovih rok ter jih dal nebeškemu sodniku. Leta 360 se je dal krstiti, nato je študiral v Trieru (Nemčija), šel v Oglej ter pozneje v Sveto deželo. V Siriji je spet po znani legendi, ki vpliva na ikonografijo, levu izdrl trn, ta pa ga je odtlej ščitil. V Rimu je začel prevajati v latinščino Sveto pismo. Njegov prevod, ti. *Vulgata*, zaznamuje celotno prevajanje Biblije v vse svetovne jezike. Umril je v Betlehemu, v 13. stoletju pa njegove kosti odnesejo v Rim.

Avguštin

Kot v judovski liturgiji tudi v krščanstvu glasba ohranja pomembno mesto znotraj bogoslužnega obreda prav zaradi svoje neposredne »usmerjenosti v dušo«, o kateri govori Hieronim. Vendarle je na drugi strani hkrati, kot smo opozorili, zaradi svoje poudarjene čutnosti pogosto povzročala slab priokus tenkovestnim teološkim mislecm, ki so skušali začrtati tanko mejo med nedopustnim in dopustnim oziroma še več: hotenim. Eden najprodornejših mislecev, ki se je intenzivno ukvarjal z vprašanjem njene upravičenosti, z iskanjem njenega mesta v bogoslužju in njenim duhovnim utemeljevanjem, je bil **Avguštin** (354–430).

Avguštin iz Hipona (pomotoma tudi Avrelij) si je dopisoval s Hieronimom (ohranjenih je 19 pisem). Njegova mati je bila sveta Monika, oče pa Patricij, pogan, ki se je spreobrnil pozneje. Avguštin je šolo najprej obiskoval v rodni Tagasti (današnji Souk-Ahras v Alžiriji) in Madavri, leta 370 pa so ga poslali na višje študije v Kartagino. Tam je zašel v slabo družbo. Sam pravi, da se je tedaj sramoval, če ni bil nesramen. Leta 373 je prebral danes izgubljeno Ciceronovo delo *Hortenzij*. To ga je spodbudilo in mu navdihnilo silno ljubezen do modrosti. Od leta 373 do 382 je bil privrženec manihejstva, leta 383 pa je prišel pod vpliv zmernega skepticizma nove akademije. Ko je leta 384 poučeval retoriko, je slišal pridigati milanskega škofa svetega Ambroža in še istega leta prebral nekaj novoplatonskih

⁷² Cit. po: St. Jerome, *Commentary on the Epistle of Paul to the Ephesians*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 126–128.

⁷³ Ib., nekoliko modificiran prevod Barbare Lotrič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 17–18.

del. H krščanstvu se je spreobrnil leta 386 in po enoletnem umiku in študiju v Cassiciacumu na obrobju Milana ga je Ambrož krstil. Po smrti svete Monike (v Ostiji leta 387) je odšel v Rim in se naslednje leto vrnil v Afriko. V Tagasti je prodal svoje imetje in živel meniško. Leta 391 je bil v Hiponu (danes Annaba v Alžiriji) posvečen v duhovnika in leta 395 postal hiponski škof pomočnik ter leto pozneje samostojni škof.⁷⁴

Najprej je resnico intenzivno iskal pri manihejstvu,⁷⁵ kjer se je srečal z idejo, da je človeški um sam po sebi dovolj, da naredi človeka modrega. Potem je naletel na dela novoplatonikov. Tako se je prek del Plotina in Porfirija otresel materializma in se usmeril k čistejšemu, moralnemu življenju. Končno se je popolnoma predal krščanstvu. Prišel je do spoznanja, da je spreobrnitev k modrosti (spreobrnitev k Bogu) božja modrost, ki je hkrati luč našemu umu in moč naši volji. Filozofija je pri Avguštinu neločljivo povezana z vero. Filozofi, kot sam pravi, si prizadevajo za srečo, prav tako tudi kristjani. Samo kristjani poznajo pravo človeško srečo in oni sami poznajo sredstva, s pomočjo katerih jo lahko dosežejo. Resnična filozofija je zato enaka pravi veri.⁷⁶

Avguštin torej zanima predvsem pot k sreči. Vse zmožnosti njegovega uma in srca so osredinjene na to nalogo. Zato vsak pogovor, ki ga začne, pelje k Bogu, ki je resnica. Sila, ki ga privlači v to središče, je ljubezen. Središče Zemlje privlači fizična teža telesa, Avguštin pa ljubezen vleče proti njegovemu središču – Bogu. Tako se skrivnostno izrazi: »Moja teža je moja ljubezen.«⁷⁷

Pri Avguštinu zasledimo tri temeljne vidike gledanja na glasbo: na eni strani povišuje glasbene principe kot tiste, ki utelešajo kozmični red; hkrati se mu glasba kot mesena umetnost upira; vendarle pa prizna tudi vrednost slavilnih in občestvenih pesmi kot individualni izraz ekstaze, ki je sicer ni mogoče izraziti, in kot podporo občestvenega bratstva.

Avguštinov duhovni učitelj Ambrož je s svojim zlaganjem himen v času verskih bojev ter petjem pri nočnih molitvah v položaju ogroženosti⁷⁸ neposredno izrazil potrebo po zvanečem glasu. V tej zvezi postavi Avguštin osrednje estetsko vprašanje: vprašanje o upravičenosti čutno lepega, petja »*cum suavi et artificiosa voce*« pri bogoslužju.⁷⁹ Avguštin opozarja na nevarnost, da bi iskali lepoto zvokov, barv in oblik samo na sebi. Če to razumemo v anagogičnem smislu, v smislu obrnitve na Boga – iz katerega izvira lepota narave –, potem se razmahne koristno učinkovanje glasbe. Avguštin sam tako opiše svoje intenzivno doživetje ob poslušanju milanske solistične psalmodije.⁸⁰ Ključnega pomena je, da je odtlej možno ceniti celo *iubilus* brez besed, kot nekaj, kar izraža to, česar se v besedah ne da izraziti.⁸¹

⁷⁴ Prim. Armand A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, 21.

⁷⁵ Nauk se imenuje po Maniju, rojenem 216 v Perziji. Učili so, da obstajata dve neodvisni počeli, počelo dobrega in počelo hudega. Dobro je povzročitelj duš, npr. človeške duše, hudo pa povzročitelj tvari, ki je sama po sebi hudobna. Nasprotje med dušo in telesom pri človeku odseva večni spor teh dveh počel. Prim. ib., 22.

⁷⁶ Maurer navaja njegov spis *De vera religione*, prim. ib., 22–23.

⁷⁷ Avguštin, *Confessiones*, XIII, 9. 10. Cit. po: ib., 34.

⁷⁸ Prim. ib.

⁷⁹ Ib., X/33.

⁸⁰ Ib., X/33 in 50.

⁸¹ Avguštin, *Enarrationes in psalmos* 32,2; 99,4.

V Avguštinovih *Izpovedih* zasledujemo njegovo izvirno pojmovanje pomena glasbe in konkretno doživljamo razmislek o pomenu, ki naj ga ima tudi znotraj krščanske liturgije.

Trdovratneje so me zapletale in v jarem vklepale naslade ušes. [...] Še danes, priznam, da se z užitkom predajam zvokom, ki jih predaja tvoja sveta beseda, če se prepevajo s prijetnim umetniško šolanim glasom. [...] Zakaj zdi se mi, da jim [zvokom] izkazujem včasih več pozornosti, kakor se spodobi, ker namreč čutim, da sveti izreki sami naša srca s takim petjem globlje prešinjajo in silneje razvneajo v plamen pobožnosti, kot pa brez petja, in da imajo vsa razpoloženja našega duha, vsako po svoji različnosti, v glasu in napevu svoje zvoke, ob katerih se vzbujajo po ne vem kakšni sorodnosti. Toda pri tem me pogosto vara ugodje mojega mesa, ki bi se mu duša pač ne smela vdajati, da jo medli; kajti namesto da bi čuti spremljali razum tako, da bi ostajali potrpežljivo v ozadju, ko imajo vendar le zaradi njega sploh dostop v dušo, ga skušajo celo prehitovati in si kar vodstvo osvajajo. Tako v tem marsikdaj grešim, ne da bi se zavedal, in šele pozneje opazim svoj greh.

Včasih pa v svoji čuječnosti pred to varljivostjo tudi pretiram in tedaj grešim spet s preveliko strogostjo, tu in tam tako hudo, da bi najrajši prepovedal svojim ušesom in celo ušesom cerkvene občine vse melodije sladkih spevov, v katerih se prepevajo Davidovi psalmi. [...]

A kadar se spomnim svojih solza, ki sem jih prelival ob spevih tvoje cerkve v prvih časih svoje vrnitve k veri, ali če pomislim, da tudi danes ni predvsem petje, kar me osvaja, ampak vsebina, če se poje z jasnim glasom in s kar najbolj prikladno modulacijo, tedaj spet spoznavam veliko koristnost te uredbe.

In tako omahujem med nevarno zapeljivostjo uživanja in preizkušeni dokazom dobrodejnosti; vendar se nagibljem – ne da bi hotel seveda izreči nepreklicno sodbo – bolj k mnenju, da je treba navado petja v cerkvi odobravati, ker se utegnejo slabotnejše duše ob uživanju sluha laže dvigati do čustva pobožnosti.⁸²

V enakem duhu kot Klemen Aleksandrijski, ki je menil, da naj bi glasbena teorija pomagala k filozofskemu spoznanju, je napisal Avguštin svojo knjigo *De musica* v okviru projekta, pri katerem je sistem *artes liberales* predstavljen kot priprava za filozofijo in teologijo.⁸³ Na primeru ambrozijanske himne *Deus creator omnium* se sprašuje, kako je možno, da nam je petje všeč. Analizo poslušanja vodi anagogično od zaznavanja prek spominjanja k smiselni sodbi in k apriornim relacijam, na katere se opira in za katere je duša dolžna zahvalo Bogu. Lepota je *aequalitas numerosa* (številčna enakost), kar pomeni, da obstaja v kvalitetah enakosti, ustrežanja, simetriji, harmoniji. Glede na to, da je bil Avguštin sam sicer retorik, ne pa praktični glasbenik, je razumljivo, da se je predvsem ukvarjal z numerično stranjo glasbe ter bolj s poetskimi kot glasbenimi metri. Tako je tudi njegov spis *De musica* posvečen zlasti vprašanju metruma, ne pa drugim glasbenim elementom.

Nekako istočasno s šestimi Avguštinovimi knjigami *De musica* je nastalo v srednjem veku popularno in vplivno delo, komentar **Makrobija** (začetek 5. st.) k Ciceronovemu

⁸² Cit. po: Avrelij Avguštin, *Izpovedi* X/33, prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar, Ljubljana 1984.

⁸³ *De ordine* II,5, 14sl.

delu *Scipionov sen (Somnium Scipionis)*, ok. 430), v katerem je predstavljen nauk o harmoniji sfer. Avtor spisa je latinski pisec in filozof Ambrosius Theodosius Macrobius, sicer znan tudi po *Saturnalijah (Saturnalia)*, dialogu v 7 knjigah, v katerih obravnava Vergilija in se posveča filološkim, filozofskim, kulturnozgodovinskim in drugim vprašanjem. Pitagorejsko obarvana obravnava glasbe v odnosu do harmonije, ki velja v stvarstvu, močno opredeljuje velik del srednjeveških piscev, vse od Boetija kot enega najvplivnejših mislecev v prihodnjih stoletjih sploh.

Boetij

V obdobju po Avguštinovi smrti so germanska ljudstva naglo osvajala ozemlje zahodnega dela rimskega cesarstva in okoli petdeset let pozneje postala njegovi novi gospodarji. V Italiji so konec 5. stoletja zavladali Vzhodni Goti, spreobrnjeni k arijskemu krščanstvu. To je svet, v katerem se je rodil **Boetij** (480–524 ali 525).

Boetij je bil rojen v Rimu ali okolici. Vzgajali so ga v hiši krščanskega senatorja Simaha, enega najbolj spoštovanih rimskih aristokratov tedaj. Pozneje se je s Simahovo hčerko poročil in čakala ga je diplomatska pot. Kot mladeniča so ga poslali študirat verjetno v Atene (morda Aleksandrijo), kjer se je seznanil z najrazličnejšimi vrstami grške filozofije: z aristotelizmom, novoplatonizmom in stoicizmom. Vse so pozneje vplivale na njegovo lastno filozofijo. Učil se je grščino, kar mu je omogočilo, da je lahko pozneje grška filozofska dela prevedel v latinščino in s tem postal eden najpomembnejših posredovalcev grških filozofskih idej latinskemu svetu. Sicer je želel prevesti v latinščino vsa Platonova in Aristotelova dela, a je prevedel le Aristotelova logična dela in Porfirijev uvod v Aristotelove *Kategorije*. Kljub vsemu so bili njegovi prevodi in komentarji pomemben vir za poznavanje temeljnih prvin aristotelске logike in številnih filozofskih pojmov in definicij za srednji vek oziroma za celotno intelektualno dediščino zahoda.

Po vrnitvi v Italijo je Boetij postal konzul na dvoru Teodorika Velikega, kralja Vzhodnih Gotov. Pozneje so ga obtožili izdaje, ga zaprli in leta 524 ali 525 usmrtili v Paviji na severu Italije. V zaporu je mnogo razmišljal o človeški sreči, možnosti, svobodi, božji previdnosti, naši svobodni volji ipd. Sad tega razmišljanja je izjemno pomembno delo *Tolažba filozofije (De consolatione philosophiae)*, ki je ohranjeno v prek 400 rokopisih, kar priča o njegovi priljubljenosti v srednjem veku.⁸⁴

Boetij v *Tolažbi filozofije* opiše Boga in ponudi kratek dokaz za njegov obstoj. Bog je bitje, ki je brezmejno dobro in vir vsega dobrega. Prepričani smo, da takšno bitje obstaja, kajti vse imenujemo nepopolno zaradi pomanjkanja popolnosti. Ko najdemo nekaj nepopolnega, mora obstajati tudi temu 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.«⁸⁵ Tako torej ne moremo dvomiti o obstoju Boga in o tem, da je najpopolnejši med vsemi bitji. To je tudi v skladu s splošnim prepričanjem človeštva, pravi Boetij.

⁸⁴ Prim. A. A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, 41–42. Prim. tudi: Anicij Manlij Severin Boetij, *Filozofsko-teološki traktati (Opuscula sacra)*, Ljubljana: ZRC SAZU 1999.

⁸⁵ *De consolatione philosophiae* II, proza 10; cit. po: A. A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, 44.

⁸⁶ *De institutione musica* I,1.

Tudi Boetij se opira na lepoto, ki temelji na matematični urejenosti. Med matematičnimi disciplinami označuje glasbo kot tako, ki je »*non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta*«. ⁸⁶ V *De institutione musica* anticipira nekaj tém svoje *De consolatione philosophiae*: harmonijo sfer, ljubezen kot harmonijo, povezavo elementov s pomočjo števil, svetovno dušo kot harmonijo. ⁸⁷ V himni *O qui perpetua* iz dela *De consolatione philosophiae* parafrazira Platonovega *Timaja*. ⁸⁸

Boetij je bil eden osrednjih filozofov svojega časa. Če je Avguštinovo delo *De musica* v prvi vrsti traktat o metriki, je Boetijev traktat *De institutione musica* predvsem posvečen harmoniji, pri čemer se avtor v veliki meri nasloni na antični nauk o harmoniji, zlasti na pitagorejsko tradicijo. Njegov spis je izjemno pomemben za celotno glasbeno-estetsko misel, posebej srednjega veka, in pomeni stoletja dolgo osrednji vir za poznavanje grškega nauka o harmoniji. Izhodišče njegove misli je Platonov nauk. Pravi, da človek sicer kot živo bitje dojema glasbo s pomočjo *sluha*, da pa bi jo razumel, mora spoznati njene lastnosti in jo razumljivo reflektirati. V tem smislu ima tudi pri Boetiju glasba pomembno vzgojno nalogo. Tako je glasba znanost, zato zahteva ne le spekulativno, temveč tudi moralno mišljenje. Poseže tudi po starejših pitagorejskih idejah in starih legendah, da bi poudaril pomen učinkovanja glasbe in njeno zdravilno moč. Ker glasba učinkuje na nas, pa če to hočemo ali ne, je nujno, da njeno učinkovanje tudi spoznamo. Pri tem torej zavzema razum višje mesto kot čuti, kar sicer Boetij večkrat tematizira v svojem pisanju. Za razliko od Avguština pa ta primat razuma ni religiozno utemeljen. Mnogo bolj ga lahko razumemo v povezavi z antično pitagorejsko filozofijo. ⁸⁹

Vendarle se zdi verjetno, da je Boetij skušal uglasiti tridelne metafizične in epistemološke strukture klasične filozofije z idejo troedinega Boga. Glasbo je imel za eno od matematičnih znanosti. ⁹⁰ Njegova je znamenita delitev glasbe na tri dele: *musica mundana* (glasba veselja, »harmonija« oziroma urejenost veselja), *musica humana* (človeška glasba, red čednostnega in zdravega duha in telesa) ter *musica instrumentalis* (oz. tudi *musica instrumenti constituta*, uporabna, slišna glasba, ki jo tvori človek). Ta trojna zgradba je najbolj privlačevala mislece o glasbi vsaj naslednje tisočletje. Njena značilnost je prepričljiva povezava neoplatonskega vidika s krščanskimi idejami.

Delitev poudarja antično omalovaževanje ročnega dela kot tudi vsega tega, kar zaznavajo naši čuti, ter s tem tudi povečevanje razuma in nadčutnega. *Glasba veselja* je prva in najvišja glasba v Boetijevi hierarhiji in predstavlja v končnem tudi pojmovanje harmonije v najširšem pomenu besede. *Glasbo veselja* »lahko najbolj spoznamo prek tistega, kar zaznavamo iz neba samega ali iz povezave elementov ali iz raznolikosti časov! Kako je sicer mogoče, da se nebeški stroj tako hitro in tako tiho premika?« ⁹¹ Tudi Boetij se posveča vprašanju, ki je razvnelo pitagorejce, kako da te glasbe človek ne sliši. Vendarle se ne zadrži dolgo pri tem vprašanju, ker je zanj nebitveno. Zvok nebeških

⁸⁷ Prim. Henry Chadwick, *The Consolations of Music, Logic Theology, and Philosophy*, Oxford 1980, 101.

⁸⁸ *De consolatione philosophiae* III, 9c.

⁸⁹ Prim. E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 55.

⁹⁰ Boetij je v srednji vek prenesel logiko, gramatiko in retoriko kot tri izmed svobodnih umetnosti, ki so sestavljale temelj rimske izobrazbe. V karolinškem obdobju so se imenovala *trivium*. Drugim štirim svobodnim umetnostim je dal ime *quadrivium*: aritmetika, geometrija, astronomija in glasba. Prim. A. A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, 44.

⁹¹ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 55.

teles je namreč abstrakten koncept, zato se nima pomena spraševati, zakaj je človekovim čutom nedostopen. Še več: prav dejstvo, da ga ne zaznamo, kaže na to, da je popoln. *Musica mundana* tako ni le produkt nebeških teles ter njihovega gibanja, temveč tudi zaporedja letnih časov ter vseh cikličnih gibanj narave. Glasba veselja je edina prava glasba, vse druge so samo njen odsev, če so le udeležene v njej in nanjo spominjajo.

Musica humana odseva glasbo veselja, v harmonični enotnosti sestavin duše ter v ujemanju duše in telesa. Tako je izraz duhovno-telesne harmonije. Tretjo glasbo (*musica instrumentalis*) Boetij le kratko definira in ji namenja le malo prostora. »Tretji glasbeni način je tisti, o katerem pravimo, da obstaja v določenih instrumentih.«⁹² Omalovaževanje instrumentalne glasbe je sicer pri Boetiju vidno na mestu, kjer skuša pojasniti, kaj je glasbenik. Kot v vseh drugih umetnostih je tudi v glasbi glava tista, ki vse snuje in vodi, roka pa nato le izpeljuje to, kar je domišljeno. Obe dejavnosti sta med seboj koordinirani, vendarle pa samo v eni smeri: roka brez vodstva razuma ne more delovati, medtem ko je razumevanje povsem neodvisno od tega, ali bo projekt uresničen ali ne.

Zato je bistveno pomembneje in vzvišeneje vedeti, kar vsak praktični umetnik dela, kot pa to zares početi. Kajti čisto telesno praktično izpeljevanje umetniškega dela je hkrati samo suženjsko opravilo; znanost pa je njegova gospodarica.⁹³

Boetij se neposredno navezuje na Platonovo tradicijo, ko pravi, da ne postaneš glasbenik tako, da igraš na instrument.

Tudi samo ukvarjanje z glasbo je pri Boetiju razdeljeno v tri razrede: prvi predstavlja instrumentalno igro, drugi je razred skladateljev in tretji je razred tistih, ki instrumentalno igro in komponiranje presojuje. Najnižji razred je prvi, torej tisti, ki ga označuje ročno delo; na nasprotni strani pa je čisto intelektualno opravilo presojanja, ki ga poznamo tudi pri Avguštinu.

Zanimivo je, da Boetij o glasbi spregovori v povezavi z obravnavo čutnega zaznavanja sveta. Pri tem primerja »dojemno moč čutov« med seboj in poudarja pomen slušnega zaznavanja, kar ga utrdi v sklepu, da ima glasba znotraj kvadrivija posebno mesto.

Dojemna moč vseh čutov je tako spontano in naravno prisotna v določenih živih bitjih, da si ne moremo predstavljati živali brez čutov. Vendarle natančna raziskava razuma ne bo pokazala iste ravni poznavanja in jasnega razumevanja čutov samih. [...]

Isto lahko rečemo za ostale čute, posebno za sodbo ušesa, katerega moč tako sprejema zvoke, da jih ne le presoja in razlikuje, temveč se pogosto razveseli, če so modusi sladki in dobro urejeni, ter se muči ob neurejenih in zmedenih.

Iz tega sledi, da tri med štirimi matematičnimi disciplinami iščejo resnico, glasba pa se nanaša ne le na spekulacijo, temveč tudi na moralo. [...]

Iz tega izhajajo tudi največje spremembe značaja. Opolzkemu duhu ugajajo bolj opolzki modusi ter se pogosto ob njih pomehkuži in pokvari. Nasprotno pa trdnejšega duha razvedrijo in okrepijo trdnejši modusi. [...]

⁹² Cit. po: ib., 56.

⁹³ Cit. po: ib.

Disciplina nima bolj odprte poti v dušo kot skozi uho; ko ritmi in modusi dospejo v dušo po tej poti, je jasno, da jo napadejo in povzročijo, da se prilagodi njihovi naravi. [...]

Iz vsega tega je jasno in zanesljivo, da je glasba tako zelo del naše narave, da ne moremo brez nje, tudi če bi to želeli.⁹⁴

Etično učinkovanje glasbe privede nujno do ločevanja glasbe na dvignjeno, intelektualno, duhovno, tudi vokalno glasbo, ki ji nasprotuje nižja, čutna, posvetna oziroma tudi instrumentalna glasba. Pri Boetiju gre seveda za oživitve stare dihotomije, ki jo izpostavljajo vsi pisci, pri katerih je moralni vpliv glasbe poudarjen – od Platona do Janeza Zlatoustega ali Avguščina. Boetij jo razvije in podkrepi še z mnenjem, da je teoretik, ki razume glasbeno prakso, boljši kot le praktik, torej instrumentalist ali pevec, ki sledi navodilom za izvajanje, ne da bi jih razumel. To stališče, ki ga zatem zavzema večina srednjeveških piscev, izostreno formulira Gvido Areški v znameniti misli: »Definicija zveri je, da počne, česar ne razume.«

Enakih tem in konceptov kot Boetij se dotika poleg njega najpomembnejši filozof in teoretik tega obdobja, **Kasiodor** (ok. 485–ok. 580). Kasiodor je prav tako kot Boetij služil na dvoru Teoderika Velikega, vendar je preživel svojega gospodarja, ki je umrl kmalu za tem, ko je dal usmrtiti Boetija, leta 526. Pozneje je nekaj časa preživel v Konstantinoplu, nato pa se vrnil v Italijo in se nastanil v samostanu Vivarium, ki ga je ustanovil in kjer je tudi umrl. Njegov najpomembnejši spis *Institutiones* je razdeljen na dva dela: prvi se posveča religioznim vprašanjem, drugi pa sedmerim svobodnim umetnostim, med njimi glasbi. Pri tem močneje poudari religiozni aspekt glasbe ter njeno etično komponento. Pravi, da je »glasba tesno povezana z religijo«.⁹⁵ Govori tudi o povezavi s številami, s čimer se neposredno naveže na pitagorejsko tradicijo, ki pa jo poveže s krščanstvom. Prav tako se opira na grške mite o čarobni moči in zdravilni sposobnosti glasbe ter govori o etičnem pomenu glasbe.

Glasbena disciplina je razširjena na vsa dejanja našega življenja. Prvič je res, da če izvršujemo zapovedi Stvarnika in s čistimi mislimi ubogamo pravila, ki jih je postavil, potem je vsaka beseda, ki jo izgovorimo, vsak utrip naših žil povezan prek glasbenih ritmov z močjo harmonije. Glasba je zares znanje dobrega moduliranja.⁹⁶ Če krepostno živimo, smo stalno dokazano tej disciplini podrejeni, ko pa storimo krivico, smo brez glasbe. Nebesa in zemlja, zares z vsemi stvarmi na njima, uravnane z višjo močjo, so udeležene pri tej glasbeni disciplini, saj Pitagora pokaže, da je bilo veselje ustvarjeno in vedeno z glasbo. [...]

In če vse povzamemo z nekaj besedami: ničesar na nebu in zemlji, kar je nastalo po načrtu našega Stvarnika, ni tuje tej disciplini.⁹⁷

⁹⁴ Cit. po: Boethius, *Fundamentals of Music*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 137–143; nekoliko modificiran prevod Kajetana Zorna, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 22–29.

⁹⁵ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 58.

⁹⁶ »*Musica quippe est scientia bene modulandi*.« Gre za definicijo, ki jo Kasiodor prevzema od Avguščina, pri čemer je treba opozoriti na estetsko, pa tudi etično in matematično bogato sintagmo *bene modulandi*, ki je ne moremo povsem primerno prevesti.

⁹⁷ Cit. po: Cassiodorus, *Fundamentals of Sacred and Secular Learning*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 143–148.

Tako stališče razvija tudi **Izidor iz Seville** (ok. 559–636), mlajši Kasiodorov sodobnik. Kot pomemben svetniški škof je močno zaznamoval vizigotsko cerkev in dvor. Podobno kot Boetij in Kasiodor je tudi Izidor posredovalec med antičnim vedenjem ter srednjeveško kulturo. Njegovo najpomembnejše delo je *Etymologiarum sive originum libri XX*, mogočna in zelo odmevna enciklopedija znanja v 20 knjigah, ohranjena v več kot tisoč rokopisih. Njegovo razumevanje glasbe zaznamuje pitagorejska perspektiva, pri čemer kozmično razsežnost povezuje tudi z etičnim principom in poveličevanjem moči glasbe. Tudi Izidor se ukvarja z začetniki glasbe in z njenim učinkovanjem. Glasbo razvrsti po Kasiodoru na harmonijo, ritem in meter ter na njeno trikratno naravo: harmonsko (petje), organsko (glasba, ki jo dosežemo s pihanjem) in ritmično (glasba, ki jo povzroča sunek prstov).

Brez glasbe ne more biti nobena disciplina popolna, saj brez nje ne more biti prav nič. Vse veselje je torej sestavljeno tako, da kroži v harmonskih modulacijah. Glasba gane čustva in spreminja naše čute.⁹⁸

Spisi zlasti Avgušтина, Boetija in Izidorja pomenijo tako najpomembnejši most med antiko in srednjim vekom. Ducate traktatov do renesanse je napisanih z branjem teh avtorjev. Pri tem ostajajo pisci vedno pri istih temah, definicijah in problemih. Največkrat se opirajo na Boetija, katerega avtoriteta je v srednjem veku nesporna. Še posebej to velja za njegovo trojno delitev glasbe. Boetija je benediktinec **Herman iz Reichenaua** (Hermannus Contractus, 1013–54) v svojem tekstu *Opuscula musica* imenoval *vir eruditissimus* (zelo izobražen mož), ki je »sledil modrosti najstarejših Grkov«.⁹⁹

Karolinško obdobje

Pitagorejska oziroma povsem splošno grško-helenistična tradicija se je ohranjala v stališču, da je glasba znanost: gre za temeljno prepričanje, ki se je ohranilo v vsem srednjem veku, četudi v različnih podobah, tako da je bila včasih njena izvirna podoba celo zamegljena. V tem času si je **Alkuin** (ok. 735–804), učenjak, po rodu z angleškega otoka in minister na dvoru Karla Velikega, prizadeval za oživitev antičnih svobodnih umetnosti, med njimi tudi glasbe, kot temelja cerkvene izobrazbe. V tradiciji Pitagore in Boetija je prevzel predstavitev najodličnejših znanosti: na vrhu je filozofija, pod njo etika, fizika in logika, pod njimi pa po vrsti: aritmetika, glasba, geometrija, astronomija, astrologija, mehanika in medicina. Glasba je torej zavzemala mesto med drugimi znanostmi in je bila označena kot tista disciplina, »ki se ukvarja s števili in se nahaja v zvokih«.¹⁰⁰

V interesu enovitosti karolinške države so v frankovsko bogoslužje vpeljali rimsko liturgijo. V tej zvezi je prišlo do intenzivnega obravnavanja funkcije petja v cerkvi, podobno kot so v Bizancu preučevali funkcijo podobe (ikonostasi). Tako so se kot Avguštin spraševali o upravičenosti čutnega v religiozni praksi, poudarjali pomen petja, ne pa

⁹⁸ »Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus.« Prev. po: Isidore of Seville, *Etymologies*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 149–155.

⁹⁹ E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 61.

¹⁰⁰ Ib.

toliko spekulativne teorije glasbe, pri čemer so se naslanjali na primerjavo s sliko kot artefaktom, ki služi za okras in za »*memoria rerum gestarum*«, torej obujanje spomina v smislu ideje *biblia pauperum*. Sinoda v Aachnu (816) je izrecno terjala čutno in umetelno lepoto cerkvenega petja: »*Cantorem [...] et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamenta dulcedinis animos incitent audientium*«. ¹⁰¹

Hrabanus Maurus (780–856), opat v Fuldi in poznejši nadškof v Mainzu, kar je bila pravzaprav ena najmočnejših funkcij v vzhodni frankovski cerkvi, je izrazito poudarjal pomen glasbe za povezovanje občestva in dvigovanje src k Bogu, zato je terjal čutno lepoto petja. Glasbi se je sicer posvečal le občasno, pri čemer se iz njegovih spisov vidi, da je poznal Kasiodora in Izidorja. Funkcije petja so po njem naslednje: [excitare] »*ad compunctionem animos audientium*«, »*ad affectum Dei mentes audientium*«, [incitare] »*oblectamento dulcedinis animos [...] auditorium*«. ¹⁰²

Tudi po **Smaragdu iz Sv. Mihaela** (u. ok. 825) je petje prek svoje *suavitas* (prijetnosti) in *dulcedo* (sladkosti) učinkovitejše kot same besede. Psalmsko petje Smaragd označuje kot predokus prihodnjega večnega življenja v nebesih, saj ponazarja slavljenje Boga brez konca v družbi angelov (»*perpetuam dei laudem demonstrat*«, »*quodammodo angelis sociatur*«) ¹⁰³.

Podobno mnenje, da mora cerkveno petje kot slavljenje celotnega stvarstva in posne-manje angelskega petja ustrezati pravilom *musicae mundanae* in *musicae humanae*, ¹⁰⁴ najdemo v traktatu *Musica disciplina*, ki velja splošno za najzgodnejši znani srednjeveški traktat, posvečen glasbi. Gre za edino znano delo frankovskega pisca **Avrelijana iz Réôma** (Aurelianus Reomensis, u. pribl. 840–850). Avrelijan povezuje cerkveno petje s spekulativno glasbeno teorijo, pri čemer premošča razdaljo med muzikom in kantorjem. Glede na njegovo dobro poznavanje koralnega repertoarja, posebej psalmodije, je moral avtor najverjetneje pripadati benediktinski meniški skupnosti (Avrelijan v tekstu govori o tem, da ga je napisal nekdanji član samostana Sv. Janeza iz Réôma). Razprava je pomembna tudi kot dragocen vir za poznavanje repertoarja in izvajalske prakse gregorijanskega koralna v prvi polovici 9. st., obenem pa pomeni prvi vpogled v karolinško glasbeno teorijo.

Avrelijan objavlja v prvem delu svojega traktata temeljne principe srednjeveškega koncepta glasbe. Po hvalnici glasbi in njeni moči povzame definicijo glasbe po Avguštinu: »*Musica autem est scientia recte modulandi sono cantuque congrua*.« (Glasba je znanost pravilno ujemajočega se oblikovanja zvoka in petja.) Vendarle pri naslonitvi na Avguština ni natančen. Prav tako samo mehansko prevzema trojno Boetijevo delitev glasbe. Avrelijan sprejme od pitagorejske šole gibanje nebesnih teles, glasbo in števila ter njihovo *maxima concordia* brez kakšnega nadaljnega kritičnega premisleka. Hkrati se aristotelovsko sprašuje:

Dejansko pravijo filozofi, da nebo kroži. Kako pa je mogoče, da tako hiter stroj, kot je nebo, lahko neslišno kroži? [...] Četudi tega zvoka naše uho ne doseže, vendarle vemo, da je neka harmonska modulacija tem nebesom lastna. ¹⁰⁵

¹⁰¹ *Monumenta Germaniae Historica*, Legum Sectio III, Concilia Tomus II, Pars I, 414.

¹⁰² *De institutione clericorum* 819.

¹⁰³ Po Anders Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987, Pogl. 4 B.

¹⁰⁴ *Musica disciplina*, 1. pogl.

¹⁰⁵ E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 63.

Spoštovanje zvoka se je preko recepcije bizantinskega oboževanja cesarjev okrepila na karolinškem dvoru, posebej s pomočjo orgelskih instrumentov, ki so bili preneseni iz Bizanca v Aachen oziroma so jih tam nanovo postavili.¹⁰⁶ Orgle so sprva pomenile dragocen dar, ki so ga skupaj s podobnimi razkošnimi darovi uporabljali v politični diplomaciji. Znan je zapis meniha iz St. Gallna (verjetno je bil to Notker Balbulus), ki poroča, da je »kralj Konstantinopla« podaril tak instrument Karlu Velikemu leta 812.

Vprašanje, ali je *Musica disciplina* res prvi glasbeni srednjeveški tekst ali pa pač le prvi, ki je danes ohranjen, ni toliko pomembno. Pomembno je dejstvo, ki ga traktat potrjuje, da je namreč glasba postala pomemben del zanimanja razumnikov na Zahodu v zadnjih desetletjih 8. st. Najzgodnejši opisi umetnosti, tako iz poznega 8. kot zgodnjega 9. st., kažejo, da so karolinški znanstveniki odkrivali latinske rokopise o antični glasbeni teoriji, tako Kasiodora in Boetija, z njimi pa prevzemali antične nazore, predvsem pitagorejske poglede na harmonijo proporcev v urejevanju glasbe in sveta ter platonistično poudarjen etični vidik glasbe.

Musica mundana in *musica humana* sta tako ostali znanosti o proporcih. Benediktinec **Rémy iz Auxerrja** (9. st.) piše, da je »vsa glasba sestavljena iz proporcev, to pomeni iz konsonanc«.¹⁰⁷ Da je glasba torej sestavljena iz preprostih, popolnih številčnih razmerij, je ostala nesporna dogma.

V novoplatonistični tradiciji je imela tako harmonija osrednji pomen. Razumljivo je, da je ostajalo v tem konceptu srednjeveško glasbeno mišljenje popolnoma abstraktno in v temelju nevezano na konkretno glasbeno aktualno stvarnost. *Pulchritudo* in *dulcedo musici modulaminis* ni dosegel materialni instrumentalni zvok, temveč razmerja in odnosi, prek katerih so bili v enovito celoto povezane različne kvalitete, toni različnih višin in barv, kot meni **Johannes Eriugena** (ok. 810 – ok. 877).¹⁰⁸ Janez Skot Eriugena je bil teolog, filozof in prevajalec iz grščine. Rodil naj bi se na Irskem (tamkajšnje prebivalce so v 9. st. imenovali »škoti«, odtod Scotus; »Eriugena« pa pomeni »rojen ljudem iz Irske«). Okoli 845 je odšel v Francijo in postal učitelj cesarske frankovske šole Karla Plešastega. Po letu 870 se za njim izgubijo sledi. Zdi se, da se je vrnil v Anglijo in tam okoli 877 umrl. Znana je legenda, po kateri naj bi ga njegovi študenti s peresi zabodli. Eriugena je bral in prevajal nekatera dela grških novoplatonističnih teologov, tako Gregorja iz Nise, Maksima Spoznavalca in posebej Dionizija Areopagita. Novoplatonske ideje je torej sprejel podobno kot Avguštin, le da jih je drznejše in presenetljiveje uporabljal. Eriugena je ustvaril eno največjih teoloških in filozofskih sintez v zgodnjem srednjem veku – prednico velike teološke sume (*Summa theologiae*) Tomaža Akvinskega. Po mnenju J. Handschina naj bi Eriugena morda že poznal traktat *Musica enchiridis*, čeprav ga običajno datirajo generacijo pozneje.

Spis *Musica enchiridis* (verj. ok. 900) so dolgo pripisovali Hucbaldu iz samostana Saint Amand, medtem ko nekatere novejšje raziskave pripisujejo avtorstvo spisa Odu iz Clunyja oziroma pisca označujejo kot Psevdo-Odo. Za razliko od sodobnih in preteklih traktatov poseže ta razprava daleč čez pitagorejsko tradicijo. Kratek dialog z naslovom *Scolica enchiridis*, ki je v večini rokopisov priključen traktatu *Musica enchiridis*, gre še dlje: kljub eklektičnemu slogu vsebuje nove ideje in razvija druga vprašanja. *Musica*

¹⁰⁶ Prim. Dietrich Schuberth, *Kaiserliche Liturgie*, Göttingen 1968.

¹⁰⁷ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 63.

¹⁰⁸ Johannes Eriugena, *De divisione naturae* V,36.

enchiridis je torej zanimiva zaradi svojega zanimanja bolj za praktična vprašanja kot za posredovanje teoretskih idej. Tako je že pomemben odgovor na vprašanje, ki ga v spisu zastavi učenec: »Kaj je glasba?« Učitelj namreč odgovori:

Znanost pravilnega petja, najenostavnejša pot k popolnosti petja. [...] Disciplina glasbene umetnosti se mora naučiti s posebno skrbjo, predvsem pri tistih, ki pogosto vodijo bogoslužje. [...] In res je, da se pri veselem poslušanju ljubkih zemeljskih melodij s strastjo približujemo harmoniji nebeškega kraljestva, kar je še bolj ljubko, bolj ko opazujemo nebesa, ki so vendar mnogo bolj vzvišena kot zemlja.¹⁰⁹

Tu se kaže posebna povezava med *musico mundano* in *musico humano*: slednja postaja simbol in oprijemljiv izraz prve. Tako dobi glasbena vzgoja funkcijo vodenja k Bogu in tisti vzvišeni harmoniji, na kateri temelji veselje in je sicer človeku nedosegljiva.

Učenec se v spisu *Scolica enchiridis* tako rekoč ritualno vrača k vprašanju: »Kaj je glasba?« Eden od odgovorov se glasi: »znanost pravega oblikovanja«, kar pomeni: »postaviti melodijo v prijetna sozvočja«. ¹¹⁰ Prijetnost so pri tem povezovali s sladkostjo tudi večglasnega petja oziroma ujemanja glasov.

Pomembno je, kako skuša *Scolica enchiridis* čutno lepoto glasbe racionalno utemeljiti. Tako števila, ki postavljajo zvočna razmerja, končno razložijo in utemeljijo njihovo lepoto in sladkost. Števila ostajajo in so avguštinovsko večna. Zato lahko dialog sklene ugotovitev učenca:

Ne le glasba, temveč tudi druge discipline (matematika, geometrija in astronomija) obstajajo samo zaradi števila.¹¹¹

Od časa Karla Velikega naprej (768–814) so na karolinškem dvoru gojili organalno petje. *Musica enchiridis* predstavlja ponazoritev prakse organuma v 9. st. Organum kot *diaphonia cantilena* se sestoji iz *concentus concorditer dissonans* (»enotno disonirajočega sozvočja«).¹¹² Gvido v svojem spisu *Micrologus* (pogl. 18) definira pojem *diaphonia* kot ločevanje tonov (*disjunctio vocum*) s formuliranjem »*concorditer dissonant et dissonanter concordant*«. ¹¹³ Estetska ideja večglasja se je v zgodnjih organumskih traktatih izkristalizirala v naslednjih formulacijah: »*dulcis concentus*«, »*suavis concentus*«, »*decus organale*« in »*ornatus ecclesiasticorum carminum*«. ¹¹⁴ V zaključnem delu traktata *Musica enchiridis* je postavljeno večglasje v povezavo z *musico humano* in *musico mundano*.

Glasba na poseben način povezuje tako tudi človeka in veselje. Okoli leta 900 piše **Regino iz Prüma** (ok. 842–915), da »ne smemo pozabiti, da strune na instrumentu ustrezajo tistim strunam, ki jih porajajo strune nebeške glasbe.« ¹¹⁵ Svoje besedilo nato nadaljuje tako, da povezuje vsak ton lestvice z določenim planetom.

¹⁰⁹ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 64.

¹¹⁰ Cit. po: ib., 65.

¹¹¹ Cit. po: ib.

¹¹² Prim. Ernst Ludwig Waeltner, *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, München 1975, 2 sl.

¹¹³ Ib., 90 sl.

¹¹⁴ Ib., 2, 8, 18, 50.

¹¹⁵ E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 66.

Otloh iz St. Emmerama (1010–1070, glasbenik, znan kot učitelj Wilhelma iz Hirsaua) je pojem harmonije končno prek glasbenih in kozmoloških razmerij prenesel na družbena razmerja, na stanja, poklice in trgovanje.¹¹⁶

Tako lahko rečemo, da je vse do leta 1100 in pozneje z redkimi izjemami obstajala ostra delitev med zapletenimi teoretskimi razpravami ter dejanskim razvojem glasbe od gregorijanskega petja do prvega večglasja. Le redko srečamo teoretske zapise, ki se nanašajo na sočasno nastajajočo glasbo. Bistveno spremembo prinesejo traktati, ki se posvečajo posredovanju praktičnih veščin neukim menihom, kar postopoma privede do vse intenzivnejšega zanimanja za živo glasbeno prakso.

Vstop glasbene prakse v teorijo

Eden od razlogov, zakaj se je glasbena pisava razvila, je, da je bil gregorijanski koral tuj francoskim kantorjem. Prvi zapisi so pevcem pomenili predvsem spominsko oporo pri obujanju že znanih napevov, bistveno spremembo pa prinese notiranje nevm znotraj linij s ključi. To je omogočilo učenje tudi neznanih melodij in obenem zapis novo nastalih. Navedeni razlogi se odražajo v **Gvidovem** (ok. 992–1050) *Pismu o neznanem napevu* (*Epistola de ignoto cantu*), ki ga je namenil menihu bratu Mihaelu. Gvido je bil benediktinski menih v samostanu v Pomposi, kjer je začel pisati antifonarij z edinstveno notacijo. Okoli leta 1025 se je preselil v Arezzo, da bi tam učil pevce katedrale. Njegov znamenit traktat z naslovom *Micrologus* (1025–26) je naročil areški škof Theodaldus. Gvida je kot znanega pedagoga cerkvenih pevcev papež Janez XIX. (1024–1032) ok. 1028 poklical v Rim. Sam je namreč želel preizkusiti Gvidovo notno pisavo, vse dokler se ni mogel brez napak naučiti nekega prej povsem neznanega verzikla, »tako da je lahko to kot možno spoznal sam na sebi«¹¹⁷. Ne glede na vprašanje Gvidovega dejanskega primata pri iznajdevanju linijskega sistema, je imel nedvomno pri njegovih začetkih ključen pomen. Prav tako je posebnega pomena tudi uporaba solmizacijskih zlogov.

Gvido poudarja že omenjeno razlikovanje med teoretikom in praktikom, ki izraža omalovaževanje slednjega v srednjeveški teoretski literaturi.

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.¹¹⁸

Gre za stavek, ki so ga navajali v številnih traktatih vse do renesanse. Odveč je verjetno pripomniti, da se v njem odraža značilno platonistično-aristoteljska tradicija, ki je poveljevala teorijo nad prakso, intelektualno delo nad ročnim, saj slednje ni vredno svobodnega človeka. V srednjem veku so k temu priključili še moralno komponento: na eni strani je glasba vzbujala čutno zadovoljstvo in so se ji zato odrekli, na drugi strani pa je bila izjemno pomembna znotraj liturgije in so jo kot tako za cerkveno rabo dopuščali oziroma sprejemali. Tako so kantorja po eni strani zaničevali, po drugi pa je

¹¹⁶ *Dialogus de tribus questionibus*, Kap. 43, 44.

¹¹⁷ Guido, *Epistola de ignoto cantu*, cit. po: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, zv. 2, 44.

¹¹⁸ »*Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*« Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 67.

imel pomembno in nenadomestljivo vlogo. To ambivalentno držo je videti pri številnih teoretikih v tem obdobju. Sam Gvido je zelo kritičen do kantorjev:

Med vsemi ljudmi našega časa so kantorji med najbolj trapastimi. Kajti v vsaki večini 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.¹¹⁹

Zato Gvido opozarja na nevarnost, da bi za učenje glasbe, ki naj bi ne bilo nič drugega kot le pripomoček za doseg višjega cilja, porabili celotno energijo in moč. Prav zato je torej nujen pouk v glasbeni praksi. Tako Gvido v premisleku, ki je predvsem bolj religiozne kot estetske narave, poudari pomen obravnavanja problemov izvajalske tehnike in njene didaktične metodike, s čimer odpre povsem nov vidik razpravljanja o glasbi, ki temeljno zaznamuje poznejšo glasbeno-filozofsko misel. V tej tradiciji ima odslej vse pomembnejše mesto glasbena praksa in tudi aktualna glasbena produkcija. Pozneje se tudi Gvido sam vse jasneje obrača proti glasbenikom, ki da jim je posvetil večino svojega dela, da bi tako »mladim ljudem« naredil gradivo bolj dostopno. Zato po njegovem mnenju tudi ne priporoča branja Boetija, ker da »so njegove knjige uporabne le za filozofe, ne pa za kantorje«. ¹²⁰ Dejansko postane Gvido nova avtoriteta. Medtem ko se filozofi še vedno sklicujejo na Boetija ter na njegovo trojno delitev glasbe, pa na drugi strani v vprašanih notacije in didaktike glasbe postavljajo za vzor Gvida.

Med pomembnimi poglavji, ki jih odpre torej že Gvido, je vprašanje preciznega notiranja glasbe. Nadaljnji razvojni korak notacije predstavlja utrditev razmerij med tonskimi trajanji. Ključnega pomena je prispevek **Johannesa de Garlandia**, *magistra* na pariški univerzi, ki je deloval okoli 1240. Johannes je bil avtor dveh izjemno vplivnih traktatov, *De mensurabili musica* in *De plana musica*.

V spisu *De musica*, ki je nastal okoli 1300, definira opat **Engelbert iz Admonta** (ok. 1250–1331) glasbo kot »znanost, ki ustrezno s harmonskimi proporci išče ujemanje in konsonanco, ki ju dobimo, če različne in nepodobne reči zbližamo in skupaj uporabimo«. ¹²¹ V tej definiciji se združita na poseben način stara povezava med glasbo in harmonijo, ki jo hkrati dopolnjuje mnogo konkretnjša skrb za glasbenim izrazom, ujetim v probleme konsonančnosti različnih kontrapunktsko vezanih glasov. Engelbert tako tudi pozneje, ko se sklicuje na trojno delitev glasbe Boetija, v kateri lahko vidimo spoštljivo držo do teoretske tradicije, pravi, da ga med vsemi glasbami (*musica mundana, humana* in *organica*) zanima le *musica organica*, ki jo porajajo človeški glasovi ali instrumenti. Tako je tudi njegova definicija glasbe bistveno drugačna od prejšnjih in v tem smislu jasno kaže značilen močan estetski zasok svojega časa: glasba je »znanost in nauk o dveh različnih zvočnih načinih, namreč o zvoku, ki ga poraja človeški glas, in o preprostih tonih, ki jih proizvajajo instrumenti.« ¹²²

¹¹⁹ Cit. po: Guido of Arezzo, *Prologue to His Antiphon*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 211–214.

¹²⁰ E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 68.

¹²¹ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 69.

¹²² Cit. po: ib.

Gvido in **Odo iz samostana St. Maur-des Fossés** (u. 1030) izpeljujeta v poznejših stoletjih izrabljeno primerjavo med glasbo in jezikom. Tako zasnujeta nauk o oblikovanju melodije po gramatikalnih enotah, kot so glasbeni zlogi, deli govora, distinkcije. Ta »nauk o oblikovanju melodije« je po mnenju H. Aberta tvoril »estetski sistem [...], ki je bil izpeljan neposredno iz prakse.«¹²³ Estetski kriteriji so *euphonia* (sozvočje), ki naj bi ji končno služila vsa pravila, dojemljivost – »*omne, quod dividitur, facile capitur*«¹²⁴ (Odo) – in določena simetrija členov – »*si eius syllabas et partes ac distinctiones similes feceris, eius difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis*«.¹²⁵

Askeza in barvitost

Preprostost se je kot cistercijanski ideal v srednjem veku izražala v asketski drži do umetnosti. **Bernard iz Clairvauxa** (1091–1153), utemeljitelj pozneje široko razmahlega reda, je opozarjal na nevarnost, da bi več brali iz marmornih kamnov kot iz knjig (»*ut magis legere libeat in marmoribus quam in cidicibus*«) in bolj prisluhnili pevskim sukanjem kot pa vsebini, ki naj bi jo posredovali (»*plus sinuandis intendere vocibus quam insinuandis rebus*«).¹²⁶ Cistercijani so za njim zavračali kiparsko umetnost, dragocene materiale, zlato ter drage kamne. V glasbi je bilo to videti v zožitvi ambitusa in melizmatskega bogastva korala. Proti aktualnim oblikam cerkvene pevske prakse je polemiziral cistercijanski opat **Aelred iz Rievaulxa** v Yorkshiru (1110–1167).¹²⁷

Tem idejam je nasprotna estetika, ki se opira na spise **Dionizija Areopagita**. Njegove tekste je prevedel in prenašal v srednji vek **Eriugena**, kot smo že omenili. Dionizij Psevdoareopagit je zlasti cenil svetlobo, barve, pa tudi bleščeče, prosojne materiale. Svetloba, ki je pritekala skozi barvna okna, se je zdela kot odsev *lumen verum* (prave, resnične svetlobe). Analogno s tem naj bi tudi zvoneča liturgija razsvetlila skupnost, zbrano v prostoru.

Hugo od Sv. Viktorja (Svetoviktorski, rodil se je konec 11. st., umrl pa 1141) je s tem v zvezi podpiral vidno lepoto v množstvu različnosti, drugačnosti in barvitosti, nevidno lepoto pa v preprostosti in luči. Hugo je pripadal šoli, oblikovani v avguštinski opatiji v Parizu. Ustanovil jo je Viljem iz Champeauxa. Poleg chartreške šole, pridružene katedrali z istim imenom, je bila eno najvplivnejših izobraževalnih središč 12. stoletja. Viktorinci – poleg Huga je slovel še Rihard od Sv. Viktorja – pripadajo bolj zgodovini teologije in mistike kot pa filozofiji. Vendarle pa je pomenil Hugov traktat *Didascalicon* vpliven uvod v umetnost in filozofijo.

Ars antiqua, Ars nova

V 12. in 13. st. so prevajali Aristotelove spise iz grščine in arabščine v latinščino. Posledica Aristotelove recepcije je bilo zanimanje za empirično spoznanje. Eden prvih,

¹²³ Herbert Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, 255.

¹²⁴ Odo, *Musicae artis disciplina*, v: GS 1, 280.

¹²⁵ Ib., 277b.

¹²⁶ Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen in Mittelalter*, Köln 1963, 152 sl.

¹²⁷ Prim. pri tem tudi Robert Lug, »Minnesang und Spielmannskunst«, v: *Die Musik des Mittelalters*, ur. H. Möller/R. Stephan, Laaber 1991 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 2), 296.

ki je poučeval Aristotelovo naravno filozofijo v Parizu, je bil **Roger Bacon** (ok. 1214 – ok. 1292). Ustno izročilo pravi, da se je Bacon rodil okoli leta 1214 v Ilchestru v Angliji. Najprej je študiral v Oxfordu, nato pa v Parizu. Bil je med prvimi, ki so poučevali. Ko se je med letoma 1247 in 1250 vrnil v Oxford, je prišel pod Grossetestejev vpliv in se usmeril k znanstvenemu preučevanju. Frančiškantom se je pridružil okoli 1257. Leta 1277 so ga frančiškanski predstojniki obsodili, da poučuje nevarne novotarije – najverjetneje navodila k svojim pogledom na astrologijo. V zaporu je bil do leta 1292 – tedaj je napisal svoje zadnje delo *Kompendij teoloških ved* (*Compendium studii theologiae*). Umril je istega leta ali pa le malo za tem.¹²⁸ Predmet glasbe je bil po Baconu ton vključno z govorno intonacijo in kretnjo. Pri tem je zavračal tako *musico mundano* kot *humano*. Platonistično tradicijo Boetijeve teorije vse bolj izpodrinja torej s praktičnim izkustvom zaznamovan aristotelški pogled.

Eden najbolj znamenitih učenjakov tega časa je bil **Albert Veliki** (Albertus Magnus, ok. 1193–1280), ki mu je srednji vek zaradi izredne širine njegovega znanja in učiteljske odličnosti dal naslov *Veliki* oziroma *Vsestranski učitelj* (*doctor universalis*). Imenovali so ga »presenečenje in čudež« tedanjega časa in ga opisovali kot eno največjih filozofskih osebnosti. Rodil se je okoli 1200 v mestu Lauingen v južni Nemčiji. Študiral je *artes liberales* v Padovi in se potem 1223 pridružil dominikancem. Poslali so ga v Köln, kjer je študiral teologijo in jo tam tudi poučeval. Približno 1242–1248 je živel v Parizu ter tam študiral in poučeval teologijo. Mogoče je celo učil Tomaža Akvinskega, zagotovo pa je bil Tomaž njegov učenec v Kölnu, kjer je spet predaval od leta 1248 do 1260. Nekaj časa je deloval tudi v Regensburgu (1260–62), nato pa je predvsem znanstveno pisal, raziskoval, poučeval ipd. Umril je 1280 v Kölnu. Tudi Albert je preučeval Aristotela. V skladu z njegovo *Politiko* je poudarjal trikratni pomen glasbe: za teoretsko spoznanje, za čutno zabavo in za oblikovanje značaja.

Izkušenj univerzitetno in sicer intelektualno živahnega pariškega življenja, ki sta ga živela tudi Albert in Roger Bacon, je pisal **Johannes de Grocheio** (Grocheo, ok. 1300). Grocheio je okoli 1300 klasificiral glasbo glede na njeno funkcijo ter jo delil na: koralno petje za liturgijo, umetelno, polifono glasbo za poznavalce ter ljudsko glasbo za različne namene (slovesnosti, ples), starostne skupine in sloje. Družbeni nosilni sloj so poklicni glasbeniki duhovnega stanu in meščanski poznavalci, *cantores et laici sapientes*. Po Grocheiu je motet namenjen samo izobraženim »*coram litteratis*«, »*et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes*«. ¹²⁹ Pomembno je, da Grocheio tako poudarja estetske kvalitete, ki so pridržane poznavalcem.

Tekst *Constitutio docta sanctorum* 1324/25 papeža **Janeza XXII.** je bil usmerjen proti umetelnemu večglasju nasploh. Dovoljeno je samo eno diskantiranje v oktavah, kvintah in kvartah na nespremenjenem cantusu. Njegova dikcija je ostra in kritična.

Ti razrežejo [liturgične] melodije preko hoketov in dodajajo lahkomiselne proti-glasove [kontrapunkte] in ljudske triple ter motete [...]. Gredo tako daleč, da podcenjujejo antifonar in gradual kot temelj za svoje tenorje.¹³⁰

¹²⁸ Prim. A. A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, 141.

¹²⁹ Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1967, 144.

¹³⁰ *Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motettis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant.* Cit. po: Helmut Hucke, »Das Dekret 'Docte Sanctorum Patrum' Papst Johannes' XXII«, v: *Musica disciplina* 37 (1984), 122.

Glavne oblike glasbenega umetniškega dela ars nove so izoritmični moteti in umetniška pesem v kantilenskem stavku. Spis *Ars nova Philippa de Vitryja* (1291–1361) po letu 1320 razlaga novosti in izboljšave notacije, ki omogoča razvoj diferenciranega ritma. Osrednja pojma sta *subtilitas* (ritmična prefinjenost) in *dulcedo* (melodična in ritmična kvaliteta).¹³¹

Osrednja zvrst ars antique je motet, glavni tip je triglasni motet z različnimi tudi večjezičnimi besedili (latinsko, francosko) in ténorjem, ki je večinoma koralen, včasih izpeljan tudi iz posvetnih pesmi. Osnova za svobodnejšo ritmiko je menzuralna notacija **Franka iz Kölna** (1250). Četudi gre za eno osrednjih osebnosti glasbe tega časa, je njegovo življenje zavito v meglo. Najverjetneje je nekaj časa deloval tudi v Parizu. Njegov traktat *Ars cantus mensurabilis* se posveča problemom kontrapunkta in ritmično urejene glasbe. V tem spisu se po svoje jasno kaže pomemben premik k novemu interesu raziskovanja glasbene tehnike, ki postane sedaj samostojna disciplina. Tradicionalne Boetijeve trojne delitve glasbe v tem traktatu ni več, prav tako tudi ne običajnih glasbeno-filozofskih vprašanj. Brez nekdanj obveznega uvodnega rituala se Franko takoj in neposredno posveti osrednji temi razprave, namreč problemom ritma, ki so znotraj večglasja in z njim povezanega kompleksnega vodenja glasov postali vedno težji. Njegov spis tako ni namenjen filozofom, temveč izključno skladateljem in praktičnim glasbenikom. V primerjavi z razpravami prejšnjih obdobij se torej bistveno spremeni postavljanje vprašanj, s tem pa tudi vsebinski poudarki tekstov.

Ker so torej filozofi doslej dovolj obravnavali koral in ga obširno razlagali tako teoretsko kot praktično (teoretsko predvsem Boetij, praktično menih Gvido in zlasti glede cerkvenih tropusov blaženi Gregor); predlagamo – v skladu s prošnjami določenih vplivnih oseb in ob upoštevanju naravnega reda – obravnavanje menzuralne glasbe, pred katero ima koral, tako dobro opisan v delih zgoraj navedenih filozofov, prednost tako kot predstojnik pred svojim podrejenim.

Nihče naj ne reče, da smo to delo začeli iz arogance ali predvsem v lastno korist; bolj smo ga začeli iz očitne potrebe po hitrem razumevanju naših bralcev in temeljitem poučevanju vseh prepisovalcev menzuralne glasbe. Vemo namreč za mnoge, tako moderne kot stare, ki v svojih traktatih o umetnostih modro govorijo o menzuralni glasbi, a so po drugi strani v mnogih ozirih pomanjkljivi in zmotni, posebej v detajlih te znanosti. Mislimo, da bi bilo treba njihove poglede dopolniti, da ne bi bila kot rezultat njihove pomanjkljivosti in zmote oškodovana znanost.¹³²

Z vprašanjem odnosa med teorijo in prakso se ukvarja še en pomemben pariški mislec, dominikanec **Hieronim Moravski** (Hieronymus de Moravia oziroma Moravus, u. po 1271) v svojem traktatu *Tractatus de musica*. Pri tem je v veliki meri še vedno tradicionalen, njegov spis je poln navedkov starih avtoritet. Vendarle pa je pomen čutnega zaznavanja in praktičnega udejstvovanja pri njem bistveno večji. Glasba je še vedno označena kot znanost, vendarle pa je to sedaj znanost tonov, ki jih lahko zaznavajo naši čuti, ne pa tisti, ki bi jih proizvajalo gibanje nebesnih teles.

¹³¹ Nino Pirrotta, »Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del 1400«, v: *Revue Belgique* 2 (1948), 125–132.

¹³² Cit. po: Franco of Cologne, *Ars cantus mensurabilis*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 226–245.

Glasba je seveda še znanost, a znanost o konkretnih tonih, o brstečih melodijah, sladkih zvokih. Aristotelški zdrav razum in neposredna zaznava, katere pomen oživijo Tomaž Akvinski in njegovi sodobniki ter nadaljevalci, dajeta nov pomen čutnemu dožemanju lepote. Značilen je v tem smislu prispevek **Marchetta iz Padove** (Marchetto da Padova, začetek 14. st.). Marchetto je avtor dveh vplivnih traktatov: v prvem, *Lucidarium in arte musicae planae* (1318), nastalem v Veroni, se posveča koralu, v drugem, *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1326–27), napisanem v Ceseni, pa menzuralni glasbi. V *Lucidariumu* najdemo tudi poglavje z naslovom »O lepoti glasbe«. Marchetto se v njem značilno dotika čutne lepote glasbe. Kriterij, po katerem se lepota presoja, ostaja isti – udejanjanje harmonije. Spremenil pa se je sam koncept harmonije, ki je namesto nekdanj metafizično-matematičnega pomena sedaj dobil posvetni značaj. Harmonija je postala nekako zemeljski pojem s psihološkimi konotacijami.

Glasba je najlepša med vsemi umetnostmi. [...] Njena imenitnost obsega vse živo in neživo. [...] Dejansko ne obstaja nič, kar bi ljudem ne bilo bolj blizu kot spočiti se ob sladkih zvokih in se vzdražiti ob drugih. Nobenega življenjskega obdobja ni, v katerem bi človeka ne razveseljevale mile melodije. [...]

Med vsemi rastlinami zasluži glasba naše največje občudovanje. [...] Njene veje imajo lepe proporce, ki ustrezajo številom, njeno cvetje so konsonance in njeni sadeži sladke melodije.¹³³

Protislovno mesto v tem kontekstu zavzema delo *Speculum musicae*, nastalo izpod peresa **Jakoba iz Lièga** (Iacobus Leodiensis; ok. 1260 – po 1330). Gre za najboljšo ohranjeno srednjeveško enciklopedično razpravo o glasbi v sedmih knjigah in 521 poglavjih, ki pomeni nekakšen povzetek vsega védenja o glasbi. V osnovi je torej razprava tomaževsko obsežna in urejena *summa* glasbe. Vendarle pa je po svoji vsebini Jakobov tekst bolj konservativen in se v prvih knjigah tako neposredno navezuje na grško tradicijo, Boetija in Gvida. Estetskega pomena je obramba *ars antique* v zadnji knjigi. Tako napada novosti *ars nove*, ki jih zagovarja **Jehan des Murs** (Johannes de Muris, ok. 1290/95 – po 1344; ironično so dolgo pripisovali avtorstvo besedila *Speculum musicae* prav Jehanu).

Zares, kot je koristno in hvalevredno posnemati stvari, ki so jih nekdanj dobro delali, tako je prijetno in priporočljivo pritrjevati tistemu, kar so nekoč dejali; bolje kot pa to napadati, kar se zdi, da je lastnost mladih. Kajti četudi so mladi bolj domiselni, je treba starejšim priznati več rabsodnosti. Kot pravi Mojster v svojih *Zgodbah*, bi mladi in neizkušeni ljudje, navdušeni nad novimi stvarmi (kajti novost je simpatična in mikavna ušesom), ne smeli tako hvaliti novega, da bi pokopali staro. Praviloma namreč novi nauki, čeprav bleščeče zasijejo, ko se z njimi seznanimo, razodevajo pomanjkanje trdne notranje utemeljenosti, ko jih skrbneje preučimo. Kmalu jih odklonimo in jim odrečemo podporo. [...]

Zdavnaj so častivredni možje, med njimi Tubal Kajin pred vesoljnim potopom, odtlej pa mnogi drugi, ki sem jih že omenil, obravnavali koral: medtem ko so številni drugi, med njimi Franko Nemeč in tisti, za katerega smo dejali, da izstopa kot Aristotel,¹³⁴ pisali o menzuralni glasbi. Sedaj v našem času so se pojavili novi in bolj sodobni avtorji, ki

¹³³ E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 72.

¹³⁴ Gre za Lamberta, ki je napisal razpravo *Tractatus de musica* v Parizu okoli 1270.

pišejo o menzuralni glasbi z malo spoštovanja do svojih predhodnikov, starih doktorjev; nasprotno v različnih pogledih spreminjajo njihov nauk o zvoku, v besedah in dejanju ponarejajo, kritizirajo, razveljavljajo in protestirajo zoper njega, čeprav bi bilo vljudno in moralno posnemati tisto, kar so stari pisci dobro povedali, ter jih v dvomljivih rečeh razlagati in braniti.¹³⁵

Humanizem in renesansa

Nasprotje med zagovarjanjem novega in starega, ki se tako izostri v obdobju *ars nove*, v temelju izhaja iz nasprotovanja med »svobodno« teorijo in uporabno »rokodelsko« prakso oziroma se širše dotika antične dileme poudarjanja bodisi spekulativnega računanja proporcev bodisi neposredne čutne zaznave kot temelja presoje harmoničnega ali pogojno rečeno »lepega«. Kompleksen sistem, ki ga je razvila z naslonom na pitagorejsko-platonsko tradicijo srednjeveška glasbena teorija vsaj tja do Gvida, z živo glasbeno ustvarjalnostjo pogosto ni imel kaj dosti skupnega, prav tako pa tudi ne z drugimi umetnostmi, v katerih se zgodaj navezujejo na humanistične ideje. Vendarle se, zlasti znotraj traktatov, ki so izraziteje didaktično usmerjeni, vse bolj razvija tudi zanimanje za glasbeno prakso, s tem pa se neposredno utemeljuje tudi nov pogled na umetnost. Eden takih je švicarski pesnik in teoretik **Heinrich Glarean** (Henricus Glareanus, Heinrich Loriti, 1488–1563), ki ga Fubini označi za »predhodnika« renesanse. Kot eden prvih se je v duhu humanizma obenem teoretično in praktično ukvarjal z različnimi vprašanji umetnosti in znanosti. Njegov traktat *Dodekachordon* (1547) velja za poskus povezovanja srednjeveške teorije tonskih načinov s sodobno glasbeno prakso. Gvidov sistem, ki se opira na heksakord, je razširil s sistemom, grajenim na oktavi. Zanimivo je, da v tretji knjigi svojega traktata objavi svoje enoglasne uglasbitve antičnih pesnitev različnih pesnikov, pri čemer skuša poudariti lepoto enoglasnih melodij. V drugi knjigi tudi jasno postavi nasprotje med *symphonetae* in *phonasci*, torej med skladatelji večglasne glasbe in tistimi, ki pišejo melodije. Pri tem daje prednost slednjim, kot tistim, ki imajo dar iznajdevanja, medtem ko da se prvi naslanjajo na temo (ténor), ki so jo izoblikovali drugi. Prav tako so po Glareanu *phonasci* bližji prvotnemu krščanskemu duhu preproščine. *Symphonetae* pa so sicer učeni, a so se oddaljili od preproste in naravne funkcije glasbe. V tem smislu je Glareanovo stališče blizu tudi asketskim idejam nekaterih cerkvenih reformatorjev, ki smo jih omenjali. Zanimivo, da se na te ideje pozneje naslonijo Bardi in njegovi florentinski kolegi pri koncipiranju teorije in oblike monodije oziroma opere.

Aristotelovski značaj ima Glareanova primerjava Josquina Despreza, J. Obrechta in P. de La Rueja s klasičnimi pesniki Vergilom, Ovidom in Horacem. Glarean komentira Josquinov »*Planxit autem David*«, da bi tako pokazal izraz žalosti, tonski padec glasu, objokovanja, molka v določenih delih.

V znamenju humanizma in renesanse so se začeli tudi sicer izraziteje opirati na antične nauke in jih nanovo interpretirati. Poleg obravnave aristotelovskega pojmovanja umetnosti, kot smo videli tudi pri Glareanu, se posvečajo novi obdelavi nauka o afektih in obuditvi pitagorejsko-platonske tradicije.

¹³⁵ Cit. po: Jacques of Liège, *Speculum musicae*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 269–278.

Na nauk o afektih se jasno nasloni **Tinctoris** (ok. 1435 – ok. 1511) in v svojem spisu *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicae* (ok. 1473) povzame 20 učinkov glasbe¹³⁶. Z *effectus primus* oporeka vsej moralno-teološki skepsi do glasbe: »Glasba razveseljuje Boga« (*Musica deum delectat*). V potrditev duhovnega učinkovanja se sklicuje dvakrat na Avguštinove *Izpovedi* kot na avtoriteto, ko piše o lastnih osebnih izkušnjah. 13. učinek »Glasba veseli ljudi« (*Musica homines laetificat*) podkrepi z navedkom iz Aristotelove *Politike*¹³⁷ o čutnem veselju pri glasbi, pri katerem se obrestuje glasbeno izobraževanje. Aspekt čutnega zadovoljstva je podčrtan v 18. učinku, »Glasba poveča veselje na gostiji« (*Musica jucunditatem convivii augmentat*). Ugled glasbenikov kot umetnikov predstavlja 19. učinek »Glasba proslavi izkušene glasbenike«, pri čemer imenuje deset skladateljev, katerih dela se »razlivajo po vsem svetu in izpolnjujejo Božje hiše, kraljeve palače in zasebne domove z najprijetnejšimi soglasji«. ¹³⁸ Bistvenega pomena je, da poudarja vrednotenje kompozicije kot trdne umetniške tvorbe (*opus musicum*), ne pa – kot dotlej – le glasbe kot umetniške zvrsti. S tem postavi v središče zanimanja glasbeno delo, katerega identiteta korenito zaznamuje glasbeno misel in estetske pozicije evropske glasbe vse do danes.

Prav tako pa želim, da tvoja duša ostane vselej popolnoma prosta vsake bridkosti po zaslugi prav te umetnosti, ki jo je Platon imenoval najkrepostnejša, Kvintilijan najlepša in Avguštin božanska znanost. Vendar ne verjemi, da sem v tem majcnem delu hotel zbrati vse učinke svobodne in plemenite glasbe – kakor jo imenuje Aristotel – ampak samo naslednjih dvajset:

- Razveseljevati Boga,
- polepšati hvalnice Bogu,
- pomnožiti veselje blaženih,
- Cerkev, ki se vojskuje na zemlji, približati Cerkvi v nebeškem zmagoslavju,
- pripraviti na sprejem Božjega blagoslova,
- spodbuditi duhove k pobožnosti,
- pregnati žalost,
- omehčati trdosrčnost,
- pognati v beg hudiča,
- povzročiti zamaknjenost,
- povzdigniti zemeljsko mišljenje,
- odpoklicati zlo voljo,
- veseliti ljudi,
- ozdraviti bolne,
- olajšati napore,
- spodbuditi duhove k bitki,
- razvneti ljubezen,
- povečati veselje na gostiji,
- proslaviti izkušene glasbenike,
- duše storiti blažene.¹³⁹

¹³⁶ V slovenščino je besedilo *Splet učinkov glasbe* prevedel Boris Šinigoj in je dostopno na spletnih straneh mednarodne večjezične elektronske revije za kulturo in duhovnost *Logos*: http://www.kud-logos.si/knjiznica_glasba_tinctoris.asp.

¹³⁷ Aristoteles, *Politika* VIII, 1339b.

¹³⁸ Cit. po: J. Tinctoris, *Splet učinkov glasbe*, ib.

¹³⁹ Cit. po: J. Tinctoris, *Splet učinkov glasbe*, ib.

Pri Tinctorisu zasledimo tudi navezovanje na aristotelovsko pojmovanje umetnosti. V svojem osrednjem delu z naslovom *Liber de arte contrapuncti* (1477) zabeleži, da obstajajo še kakih 40 let skladbe, ki so po sodbi strokovnjakov vredne poslušanja.¹⁴⁰ Tinctoris razlikuje staro in novo glasbo. Znak novega je *suavitus* vodenja glasov, v disonancah »cum ratione moderata interdum permittuntur«, medtem ko naj bi prej uporabljali več disonanc kot konsonanc.¹⁴¹ Nauk o kontrapunktu in o rabi disonanc, kot ga je formuliral Tinctoris, je nauk o umetnosti v aristotelovskem smislu. Zadeva proizvodnjo (*poieîn*), ki prinese samostojen rezultat. Zanimiva je prav pri disonancah znova uvedena paralela z jezikom oziroma z govorom:

Vseeno lahko glasbeniki v številnih primerih, opisanih zgoraj, včasih uporabijo majhne disonance podobno kot rabijo govorniki upravičene retorične figure za okrasitev in večjo učinkovitost svojega govora.¹⁴²

Kvintilijanovo (ok. 30–po 94) tridelno razdelitev na teorijo, prakso in poezijo iz njegovega nauka o retoriki (*Institutio oratoria*) je prvič na glasbo prenesel **Nikolaus Listenius** (r. ok. 1510). Poleg tradicionalne *musicae theoreticae* in *musicae practicae* vpelje še *musico poetico*. *Musica practica* mu sedaj pomeni praktično glasbo kot način petja oziroma izvajanja, *musica poetica* pa ustvarjanje, poetiko glasbe oziroma glasbeno ustvarjalnost. Najprej je delitev izpeljal v svojem spisu *Rudimenta musicae planae* (1533), dokončno definiral pa v traktatu z naslovom *Musica* (1537). *Musica poetica*, ki se nanaša na navodila za komponiranje, omogoča, da po komponiranju dela ostaja nekaj trdnega, zapsanega. Listenius s tem neposredno razvije koncept Tinctorisovega *opus musicum*, ko definira *musico poetico* kot tisto, »qui post se [...] opus perfectum et absolutum relinquit«.¹⁴³

Poetika je tisto, kar ne teži ne k znanju o stvareh ne k čisti praksi, temveč pušča za seboj neko končano delo. Na primer, če nekdo zapiše kakšno glasbo ali pesem, je cilj njegovega dejanja izpolnjeno in zaključeno delo. Obstaja namreč v izdelovanju ali sestavljanju nečesa, torej v delu, ki za sabo pušča, tudi potem, ko je umetnost končana, popolno in zaključeno stvaritev [delo]. Zatorej je glasbeni poet tisti, ki se ukvarja s tem, da bi za sabo nekaj pustil.¹⁴⁴

Wilibald Gurlitt imenuje oblikovanje termina *musica poetica* kot »rojstno uro skladateljev v modernem smislu besede«.¹⁴⁵ Vendarle je izraz pravzaprav meril bolj na »delo« kot pa na »komponiranje« v sodobnem smislu besede.¹⁴⁶

¹⁴⁰ *Opera theoretica*, zv. 2: *Liber de arte contrapuncti*, ur. Albert Seay, 1975.

¹⁴¹ *Ib.*, 135.

¹⁴² Cit. po: Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 401–407.

¹⁴³ Nikolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg 1549; reprint Berlin 1927, pogl. 1.

¹⁴⁴ N. Listenius, *Musica* (Wittenberg: Georg Rhau, 1537), fol. A4v; cit. po: Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, prev. Benito V. Rivera, Yale University Press, New Haven, 1993, vii.

¹⁴⁵ Wilibald Gurlitt, »Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit«, v: isti, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, zv. 1, Wiesbaden 1966 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* I), 72.

¹⁴⁶ Prim. Heinz von Loesch, »Musica poetica – Die Geburtstunde des Komponisten?«, cit. z medmrežja: http://www.sim.spk-berlin.de/pdf/jb/SIM-Jb_2001-05.pdf; doseženo 19. julija 2006.

Pitagorejsko-platonsko tradicijo obuja **Nikolaj Kuzanski** (1401–1464), ki pravi, da je umetnost kot narava posnemanje ideje. »*Ars imitatur naturam*« pomeni, da se umetnost kaže po vzorčnih podobah, po katerih je ustvarjena narava. Te prapodobne dopuščajo, da slišimo glasbo kot harmonijo, četudi v čutnem svetu ne moremo doseči natančnosti prapodobne. Po »kopernikanskem obratu« je **Johannes Kepler** (1571–1630) predstavil celovit sistem svetovne harmonije. Človek je kot posnemovalec svojega stvarnika odkril polifonijo:

Želel je obigrati uhajajoče trajanje svetovnega časa v kratkem delu ene ure z umetelno simfonijo več glasov in veselje nad Božjim ustvarjanjem na svojih delih posnemati, kot je le mogoče, v tako ljubkem občutku ugodja, ki mu ga je ta glasba ponujala v posnemanju Boga.¹⁴⁷

Po prevodu Platonovega *Timaja*, ki ga je opravil **Marsilio Ficino** (1433–1499), je bila formulirana ideja svetovne harmonije. Ficino je po študiju spoznal Cosima Medičejskega, ki je postal njegov mecen. Cosimo mu je dal vilo v Careggiu blizu Firenc in ga opogumljal pri prizadevanju za platonsko filozofijo. Vila je postala središče raziskovanja in študija platonizma. Na Cosimovo zahtevo je Ficino prevajal dela Platona in novoplatonikov. Svoje glavno delo *Theologia Platonica* je napisal v letih 1469–1474. Leta 1473 je bil posvečen v duhovnika. Kasneje je prevedel še Plotinove *Eneade* in dela Porfirija, Prokla ter Dionizija Psevdo-Areopagita.¹⁴⁸

Prek Ficina je pitagorejsko-platonska tradicija vplivala na *Istituzioni harmoniche* (1558) **Gioseffa Zarlina** (1517–90). Zarlino je bil kapucinski duhovnik in *maestro di capella* znamenite cerkve sv. Marka v Benetkah, sicer pa velja za vodilnega teoretika italijanske renesanse.

Zdi se, da Zarlino na poseben način uspe dati novi glasbeni resničnosti trden temelj. Njegovo glavno delo predstavljajo trije traktati, *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) in *Sopplimenti musicali* (1588), s katerimi utemelji najbrž prvič v glasbeni zgodovini racionalizacijo in sistematizacijo sodobne glasbe, ki doseže svoj vrh pozneje pri Rameauju. Zarlino se ne odpove konceptu *musicae mundanae*. Tako prevzame srednjeveški metafizični pogled na glasbo, vendar v smislu sekularizirane in humanizirane oblike, da bi tako pokazal na racionalnost, ki je vsebovana v zvočnih razmerjih. Njegovo sklicevanje na *musico mundano* je tako v veliki meri metaforično. Opozoriti namreč hoče, da intervali niso stvar konvencionalizirane razlage, temveč so utemeljeni v naravi stvari. To pa pomeni, da so tudi »racionalni«, saj se hkrati kažejo v »elementih« oziroma v drugih naravnih fenomenih. Pri tem je temeljnega pomena, da se Zarlino nasloni na alikvotno vrsto, ki pomeni osnovo te naravne racionalnosti. Zaporejše alikvotne vrste sicer ni nekaj, kar bi Zarlino odkril, saj sega njegovo poznavanje vse v pitagorejsko tradicijo; odločilno pa je, da je Zarlino prvi spoznal pravi pomen tega naravnega fenomena kot tistega, iz katerega izhaja racionalni nauk o harmoniji.¹⁴⁹

Nov nauk o harmoniji se je namreč utemeljeval prav na vzpostavitvi dveh novih tonskih lestvic, namreč dura in mola. Z njima je v ospredje prihajal problem terce in

¹⁴⁷ Johannes Kepler, *Weltharmonik*, 1619, München 1939, 315.

¹⁴⁸ Prim. A. A. Maurer, *Srednjeveška filozofija zahoda*, 341. Prim.tudi Igor Škamperle, *Magična renesansa*, Ljubljana: Študentska organizacija, 1999.

¹⁴⁹ Prim. E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 85.

kvinte kot osnovnih intervalov kvintakorda. Zarlino ju je opravičil z naslonitvijo na peti in šesti ton alikvotne vrste, s tem pa mu je princip *senaria* predstavljal tudi estetski princip. Število 6 po Zarlino zagotavlja enotnost proporcev, saj je število, ki je rezultat tako produkta ($1 \times 2 \times 3$) kot vsote ($1 + 2 + 3$) praštevil. Durovski trizvok je tako po Zarlino naravno utemeljen, saj ga dobimo s »harmonsko delitvijo« (*Istituzioni armoniche*). Molovski trizvok pa Zarlino doseže z matematičnim izračunom, pri čemer nihajočo struno pomnoži in ne deli kot pri durovem trizvoku. Tako molov trizvok imenuje »aritmetična delitev«.

Vse to pa je seveda pomembno za filozofsko-estetsko misel, prek katere se je uveljavila renesančna kultura. Vsekakor Zarlino namreč ni bil nagnjen k novostim, temveč je predvsem želel obuditi grško teorijo. Namesto zapletenosti svojega časa je hrepenel po preprostosti in jasnosti.

Zarlino je izhajal iz želje, da bi bil glasbeni red naraven – racionalen in matematičen kot narava sama. Zato je njegova osnovna ideja pravzaprav čisto pitagorejska:

Vse stvari, ki jih je ustvaril Bog, je uredil po številih: število je bilo princip Božjega ustvarjalnega duha.¹⁵⁰

Pojavlja se torej še vedno mit *musicae mundanae*, vendar ne kot neslišna glasba sfer in gibanja krožečih planetov, temveč kot skrajna redukcija glasbe na njen absoluten matematični in racionalni temelj, ki ustreza matematično-racionalnemu temelju narave.

Glasbena teorija se pri Zarlino izrazito poveže s sodobno glasbeno prakso. Nenazadnje se je, kot smo omenili, tudi sam poleg teoretskega dela intenzivno posvečal glasbeni praksi – bil je skladatelj in izvajalec. Začenja se obdobje teoretikov skladateljev (poleg Zarlina še V. Galilei, Artusi, Caccini, Monteverdi ...), ki so nadomestili prej dva srednjeveška lika: *igrca*, ki ni ničesar vedel o teoretskih osnovah glasbe, in *musicusa*, ki se v glasbeno prakticanje zaradi nižje obrtne narave tega početja ni spuščal.

V navezovanju na Aristotela je Zarlino poudaril estetski aspekt glasbe. Glasbe ne določa ne ugodje ušes, ne spoznanje razumevanja, temveč »*passare il tempo & trattenersi virtuosamente*« («v prostem času in daleč od vsakdana preživljati čas in se pri tem zlahotno zaposliti»)¹⁵¹. Znak glasbene lepote je *varietas* v menjavi sozvočij, ritma, vodenja glasov, kompozicijskega načrta.

Po Fubiniju se v tem času tudi sicer temeljno spremeni odnos med glasbeniki in poslušalci. Fubini govori celo o »rojstvu publike«.¹⁵² Za razliko od prejšnjih obdobj, ko so bili izvajalci pravzaprav tudi edini poslušalci, kot je to zlasti izrazito pri gregorijanski meniški liturgični praksi, sedaj pride do ločitve med izvajalcem in poslušalcem. Zarinov teoretski poskus oblikovanja glasbe, ki bi bila preprostejša, bolj racionalna, krajša in jedrnata, je po Fubiniju pomenil tudi poskus približevanja »poslušalcem«.¹⁵³ S tem je povezana želja po vzbujanju afektov, po dobrem počutju in iskanju glasbenih radosti, to pa najavlja drugačno razumevanje pomena glasbe sploh.

V tem konceptu glasbe se hkrati s poudarjanjem pomena poslušalca uveljavlja interpret, kar je povezano z izpopolnitvijo instrumentov, tako orgel, clavicembala, različnih

¹⁵⁰ Cit. po: ib., 87.

¹⁵¹ Prim. H. Zenck 1930, 552.

¹⁵² Prim. E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 88.

¹⁵³ Ib.

godal ter pihal. Rojstvo harmonije predstavlja tudi razvoj instrumentalne glasbe, ki je bila znotraj pogojev primitivnosti srednjeveškega instrumentarija komaj mogoča.

Renesansa je v osnovi težila k starim antičnim idealom preprostosti, jasnosti in racionalnosti. Pri tem je velik problem pomenilo dejstvo, da za razliko od literarne, arhitekturne ali likovne umetnosti ni bilo ohranjenih glasbenih spomenikov. Naslanjali so se lahko zgolj na pričevanja sodobnikov, zapisana v različnih zlasti filozofskih spisih. Poleg tega so se poudarjeno odmikali od abstraktnosti srednjeveške teorije. Tako kot išče renesančni slikar novo perspektivo, s katero ureja vidni prostor, je videti poskus racionalizacije tudi tonalna harmonija Zarlina, ki skuša racionalno urediti zvočni prostor. Vzporednega pomena kot anatomija in perspektiva za slikanje ter geometrija za arhitekturo je po Zarlino znanje glasbenih proporcev. Vendarle je glasbena praksa, na katero se opira, predvsem kontrapunktska glasba sodobnikov, tako da uspe pravi odmik v drugačno glasbo izpeljati šele Bardijeva *camerata*.

Vendarle že Zarlino daje prvenstvo tekstu nad melodijo in hkrati s tem tudi preprostosti in večji razumljivosti pred zapletenostjo in kompleksnostjo kontrapunktskih mojstrov.

Potrebno je torej še razložiti, kako naj bi harmonija spremljala sebi podložene besede. Z dobrim razlogom pravim, da naj 'harmonija spremlja besede'. [...] In tako kot ni pesniku dovoljeno pisati komedij s pomočjo tragičnih verzov, tako tudi glasbenik ne sme obojega mešati: namreč harmonijo povezovati z besedami, ki nimajo istega namena. Tako torej ni primerno, da veselo temo opremimo z žalostnimi harmonijami in težkimi števili; kot ni dovoljeno, da bi vedre harmonije in lahka ali tako rekoč hitra števila uporabili, če gre za žalostne reči in solzne bolečine. Prav nasprotno moramo svetle harmonije ter lahka in tekoča števila uporabiti za vesele teme; za žalostne teme pa žalostne harmonije in težka števila; kajti vse mora imeti prava razmerja.¹⁵⁴

Zarlino navaja, kakšna vse naj bo glasba, ki naj bi bila primerna določenim afektom. Skušal izdelati nekakšen glasbeni slovar, ki naj bi služil skladatelju pri oblikovanju del, tako da bi ne prišel v navzkrižje z besedilom. Govori tudi o tem, kako naj skladatelj postavlja akcidence ipd. Zarlino izpelje ne samo pomen harmonijskih intervalov, temveč celo tudi njihovo melodično zaporedje, s čimer se približuje – če uporabimo moderen izraz – teoriji glasbene semantike, ki temelji na naravnih lastnostih tonov in intervalov. Opisuje torej nekakšen glasbeni jezik s pripadajočo gramatiko, sintakso in slovarjem.

Pozneje s Zarlino polemizira njegov učenec Vincenzo Galilei, ki meni, da glasbene teorije ne glede na veličastno urejenost sistema ne moremo razlagati zgolj s pomočjo razumskih principov. Vsa glasbena teorija mora biti po njem namreč utemeljena na izkušnji, ki nas uči, da ni ene same realnosti in da tudi ne more obstajati. Povsem sodobno je Galilejevo stališče, da ima vsaka estetska realnost svoj vrednostni sistem.¹⁵⁵ Nasprotje med racionalno utemeljitvijo in slušno izkušnjo, ki ga Zarlino v svojem odgovoru z naslovom *Sopplimenti musicali* na kritiko Galileia v *Dialogo della musica antica, et della moderna* še izostri, seveda ne more biti rešeno, saj se diskusija pravzaprav odvija na dveh povsem različnih ravneh. Po Zarlino gre za razliko med Naravo

¹⁵⁴ Cit. po: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 93–94.

¹⁵⁵ Prim. Ruth Katz in Carl Dahlhaus (ur.), *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music* II, New York: Pendragon Press, 1989, 297–300.

in Umetnostjo, pri čemer gre temeljni poudarek seveda Naravi, kajti vsa Umetnost je samo imitacija Narave.

Pustimo vendar to ob strani in recimo, da je iz prejšnje razprave razumljivo, da lahko v Glasbi najdemo dve stvari, Naravo in Umetnost, iz teh pa podobno izvirata dve drugi, Naravno in Umetno.

Nadalje lahko razumemo, da je Glasba odvisna prej od Narave kot Umetnosti, saj jo namreč sestavlja Zvok, ki je (kot sem drugje poudaril) naravna stvar [...]. Zatorej iz Narave izvira vse, kar slišimo v zvokih in kar uravnava Umetnost na način in po pravilu, kot to slišimo v številnih poskusih Umetnikov. [...]

Drugje sem povedal, da obstajata dve vrsti glasbe, Naravna in Umetna. Umetno glasbo proizvajajo instrumenti, zgrajeni s pomočjo Umetnosti ali Umetnikov, Naravno glasbo pa proizvajajo instrumenti, narejeni naravno. Zatorej je prvo drugačno od slednjega in zdi se mi, da ju ne moremo enako obravnavati, kajti Narava in Umetnost, Naravno in Umetno ne sodita v isto vrsto, temveč v dve različni.

Potem ko sem razložil, kaj mislim z Naravo in Naravnim ter kaj z Umetnostjo in Umetnim, se mi zdi, da je zlahka spoznati, kako je Narava vzvišena nad Umetnostjo, saj slednja prvo imitira, obratno pa ne velja.¹⁵⁶

Reformacijska misel o glasbi

Zdi se, da je Zarinov poskus uveljavitve preprostega in jasnega glasbenega stavka povezan tako s humanističnimi idejami časa kot tudi s sodobnimi reformacijskimi težnjami po odmiku od zapletenosti in kompleksnosti liturgične prakse, teološke kompleksnosti in nenazadnje cerkvene hierarhije katoliške Cerkve.

Estetske momente žlahtnega zaposlovanja, čutnega zadovoljstva in *varietas* je teološko razlagal **Martin Luther** (1483–1564). Glasba sama lahko duševnost umiri in razveseli. To more sicer samo še teologija.¹⁵⁷ Kdor verjame v odrešenje, »mora biti vesel in mora z veseljem peti in govoriti o tem«. ¹⁵⁸ O estetski kvaliteti motetnega stavka se izraža Luther v predgovoru k *Symphoniae jucundae* G. Rhaua leta 1538: gibajoče in presenetljivo je, »da tu poje ena preprosta melodija ali tenor, ob katerem pojejo hkrati še trije, štirje ali pet drugih glasov, ki se okoli tega tenorja igrajo in skačejo, ter tako raznovrstno isto melodijo čudovito krasijo in kinčajo ter hkrati vodijo kar nekakšen nebeški ples.«¹⁵⁹

Luther je kot reformator pozorno oblikoval bogoslužje. Prizadeval si je za uveljavitev Nemške maše, ki jo je uresničil skupaj z Johannom Waltherjem in Conradom Rupffom. Poleg tega je znan kot pisec besedil pesmi za bogoslužje, nekoliko sporno pa je njegovo avtorstvo nekaterih napevov. Njegova *Wittemberška pesmarica* (*Wittembergisch geistlich Gesangbuch* von 1524) je do danes osnova protestantskega petja pri bogoslužju. V uvodu

¹⁵⁶ Cit. po: Zarlino, *Sopplimenti musicali*, v: R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music* II, 301–308.

¹⁵⁷ Senflu 1530; D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883–1954, *Briefwechsel*, zv. 5, 639.

¹⁵⁸ Predgovor k *Babstschon Gesangbuch* 1545, Krit. GA, zv. 35, 477.

¹⁵⁹ »[D]as einer eine schlichte weise oder Tenor [...] her singet, neben welcher drey, vier oder fünff andere stimmer auch gesungen werden, die [...] vmb solchen Tenor spielen vnd springen vnd mit mancherley art vnd klang dieselbige weise wunderbarlich zieren und schmücken vnd gleich wie einen Himmlischen Tantzreien führen.« lb., zv. 50, 373.

se Luther zavzema za petje duhovnih pesmi, ki ima znotraj njegove teologije zbližanja človeka z Bogom v individualni molitvi posebno mesto.

Mislim, da je že vsakemu kristjanu jasno, da je petje duhovnih pesmi dobro delo in hvali Boga, saj so vsakemu in vesoljni Cerкви od začetka znani ne le zgledi prerokov in kraljev v Stari zavezi (ki so slavili Boga s petjem in igranjem na vse vrste strunskih glasbil), temveč tudi poseben način petja psalmov.

Zatorej sem za dober začetek in v spodbudo bolj sposobnim s številnimi sodelavci zbral nekaj duhovnih pesmi z namenom, da bi razširjali in oživelili sveti Evangelij, ki je sedaj po Božji milosti znova živ, tako da se lahko tudi mi kakor Mojzes v svoji pesmi, Exodus 15, ponašamo s tem, da je Kristus naša moč in pesem ter da nam ni treba reči ali peti nič drugega kot to, da je Jezus Kristus naš Odrešenik, kot pravi Pavel, 1 Korinčanom 2.

Nadalje so te [pesmi] prirejene za štiri glasove zgolj iz razloga, ker sem hotel, da bi se mladi (ki poleg tega morajo biti večji glasbe in drugih dostojnih umetnosti) osvobodili ljubezenskih popevk in razuzdanih pesmi ter se – kot jim pristoji – učili koristnih stvari za skupno dobro.¹⁶⁰

Luthru je pri oblikovanju Nemške maše in Wittemberške pesmarice (1537) pomagal **Johann Walther** (1496–1570). Walther, ki je bil ostro nastrojen do katolištva, je bil prav tako znan kot avtor več protestantskih koralov.

Toda Hudič si najde poti. Ko smo mu sedaj z Božjo milostjo zrušili papeževsko mašo z vsem njenim zunanjim bliščem, je on v povračilo zrušil in poteptal kot je najbolje mogel vse, kar zahteva Bog. Da bi naša umetnost ne bila popolnoma uničena, sem v Božjo slavo ter v izziv Hudiču revidiral prej v Wittembergu tiskano izdajo duhovnih pesmi.¹⁶¹

Pomembno mesto med reformatorji ima franko-švicarski teolog **Jean Calvin** (Cauvin, 1509–1564). Calvin je bil v odnosu do glasbe precej bolj restriktiven kot Luther. Iz bogoslužja je izrinjal vse oblike, ki jih ni neposredno predvidevala Biblija. Zlasti je skušal pregnati večglasno petje, ker je po njem le enoglasno prepevanje zbranega občinstva tisto, ki omogoča pravo pozornost do liturgičnega besedila. Svoja stališča do glasbe jasno predstavi v predgovoru k svojemu *Ženevskemu psalteriju* (1542). Pri tem se podobno kot Luther opira na pričevanja Svetega pisma, pa tudi na Cerkvno izročilo. Calvin tako izrecno omenja Avguščina.

Če bi radi spoštovali zapovedi našega Gospoda, kot jih rabimo v Cerкви, je najpomembnejše, da vemo, kaj vsebujejo, kaj pomenijo in kam merijo; vse to z namenom, da bi bilo njihovo izpolnjevanje uspešno in koristno ter posledice pravilno urejene. [...]

¹⁶⁰ Cit. po: Martin Luther, *Wittemberg Gesangbuch*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 361–362; nekoliko modificiran prevod Lucije Čačkovič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe III*, Ljubljana 1998, tkp., 17–18.

¹⁶¹ Cit. po: Johann Walther, *Wittemberg Gesangbuch*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1950, 343–344; nekoliko modificiran prevod Lucije Čačkovič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe III*, Ljubljana 1998, tkp., 18.

Kar pa zadeva javne molitve, obstajajo dveh vrst: nekatere opravljamo le z besedami, druge s pesmijo. To pa ni le nekaj, kar bi si izmislili pred kratkim, saj obstajajo vse od prvih začetkov Cerkve. Pojavljajo se v zgodovini in celo sv. Pavel ne govori le o ustni molitvi z besedami, ampak tudi o petju.¹⁶² In iz izkušenj vemo, da je pesem močnejša in učinkovitejša ter gane in vžge srca ljudi, da hvalijo Boga bolj strastno in goreče. Vedno pa moramo paziti, da pesem ni površna in lahkomišelna, ampak globoka in mogočna, kot pravi sv. Avguštin.¹⁶³ Enako je velika razlika med glasbo, namenjeno zabavi ljudi pri mizi in na njihovih domovih, ter psalmi, ki jih pojemo v cerkvi ob prisotnosti Boga in njegovih angelov. [...]

Izmed vsega, kar človeka osveži in razvedri, je glasba bodisi prva ali ena najpomembnejših; in zavedati se moramo, da je darilo, ki ga je Bog dal v ta namen. Zato moramo bolj paziti, da je ne zlorabimo, umažemo ali obrnemo sebi v pogubo, saj nam je bila dana v našo korist in blagor. Tako moramo pustiti, da glasba služi dobremu in z njo ne damo proste poti razuzdanosti, se z njo ne poženščujemo in ne postane instrument poželenja ali drugih brezsrčnosti. Kot je že Platon¹⁶⁴ povedal, namreč na svetu komaj še kaj more tako ali drugače močnejše spreobrniti in preusmeriti človekovo moralo kot glasba.

Zato si moramo bolj prizadevati, da jo tako obvladamo, da nam služi in nam nikakor ni v pogubo. Zgodnji cerkveni očetje so se zato večkrat pritoževali, da so ljudje zasvojeni z nečastnimi in brezsrčnimi pesmimi, ki so smrtni in satanski strup za izprijenost tega sveta. Ko govorim o glasbi, ločim dve stvari: namreč črko ali vsebino in predmet, ter pesem ali melodijo. Res je, kakor pravi sv. Pavel, da vsaka hudobna beseda pokvarja dobre namene,¹⁶⁵ če pa ima še melodijo, prebode srce močnejše in stopi vanj.¹⁶⁶

Poseben poudarek daje petju duhovnih pesmi **Claude Goudimel** (1515–1572). Goudimel, umorjen kot hugenot na šentjernejsko noč v Lyonu, se je najprej posvečal komponiranju katoliških zvrsti (maše in *Magnificat*), pozneje pa svoja dela napisal v duhu protestantskih idej. Pri tem svojih duhovnih del ni namenil le za petje v cerkvi, temveč »da bi se lahko veselili v Bogu zlasti na [...] domovih«.¹⁶⁷

Barok in razsvetljenje

S humanizmom obujena ideja ponovnega oživljanja antične glasbe je svoj višek dosegla v prizadevanjih florentinske *Camerate*, da bi ponovno obudili tudi osrednje umetniške zvrsti antike. Glavna ideja njenih zagovornikov pa ni bila zgolj gola obnovitev mrtvih zvrsti, temveč so si zlasti prizadevali za to, da bi ponovno uspeli doseči pri grških piscih tako poudarjeno učinkovanje glasbe na poslušalce. Tako je že Zarlino, sklicujoč se na Plutarha,

¹⁶² 1 Kor 14–15.

¹⁶³ *Epistola* 55.18.34.

¹⁶⁴ *Država* 401d.

¹⁶⁵ Efežanom 4,29.

¹⁶⁶ Cit. po: Jean Calvin, *The Geneva Psalter*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 364–367, nekoliko modificiran prevod Lucije Čačkovič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe III*, Ljubljana 1998, tkp., 19–22.

¹⁶⁷ Cit. po: Claude Goudimel, *The Geneva Psalter*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 367–368.

terjal enotnost glasbe in petja, da bi tudi v njegovem času dosegli »čudovite učinke« glasbe, o katerih je bral. Pri tem je bil – tako kot njegovi sodobniki in kot se v vseh časih rado dogaja – predvsem izrazito kritičen do sodobne glasbe oziroma tiste iz neposredne preteklosti. Po njem se prepričljiva glasbena ponazoritev besed sploh ni mogla uresničiti v polifonem stavku. To so enako močno kritizirali tudi znotraj *camerate*. Zanimivo je, da je v istem obdobju prišlo do odklanjanja bujne polifonije, ki je pozneje postala občudovan zgled »prave cerkvene glasbe«, celo znotraj same Cerkve na tridentinskem koncilu leta 1563; bila pa je tudi, kot smo videli, stalni predmet kritik vseh reformacijskih gibanj. V primerjavi z zapletenim polifonim vodenjem glasov se je zdela pri antičnih avtorjih čislana enostavna monodija ideal preprostosti in čistosti. V kontekstu druge polovice 16. stoletja je bila videti kot vrnitev k naravi. Morda je tudi to eden od razlogov, zakaj so bile v času rojevanja opere, s katero so najzvesteje skušali posnemati antično dramo, pastirske igre, pastorage med najbolj priljubljenimi glasbeno-dramatskimi zvrstmi.

Na estetske nazore krožka, ki se je zbiral v Firencah in v temelju zaznamoval rojstvo monodije in z njo najpomembnejših baročnih zvrsti, je močno vplival **Girolamo Mei** (1519–1594). Mei je večino svojega življenja preživel v Rimu, kjer je natančno preučeval grške vire o glasbi, z rezultati svojega raziskovanja pa je seznanjal prijatelje v rodnih Firencah, s katerimi je ohranjal stike. Pri tem je zlasti pomembno njegovo dopisovanje z Vincencem Galileiem. Kot natančen preučevalec antičnih virov je Mei prišel do sklepa, da so Grki dosegli najprepričljivejši učinek na čustva poslušalcev zgolj z enoglasjem, zato se je zavzemal za to, da bi se odpovedali večglasnemu mešanju različnih intonacij.

Sedaj, prepričan, da se ta [grška] glasba, kar se tiče petja, vrti okoli lastnosti glasu in posebej z ozirom na to, ali je glas po svoji višini visok, srednji ali nizek, se mi je začela porojevati ideja, da mora temelj njene moči ležati predvsem v teh lastnostih. In nadalje: glede na to, da lastnosti glasov niso enake, ni logično, da bi imele tudi enak značaj. Z ozirom na to, da si med seboj nasprotujejo in so po rodu nasprotnih nagnjenj, je prej bistvenega pomena, da naj bi imele različne lastnosti, nujno primerne za to, da dosežejo nasprotno učinke.

Narava je tako dala živalim in posebej človeku glas za izražanje notranjih stanj. Zato je logično, da naj bi bila vsaka od izrazitih različnih lastnosti glasu primerna za izražanje razpoloženja določenih stanj in da naj bi vsaka nadalje izražala svoj afekt, ne pa kakega drugega. Visoko postavljen glas torej ne more ustrezno izražati afektov srednjega in še manj nizkega glasu, kot tudi ne more srednji glas posredovati afektov visokega ali nizkega. Prej velja, da lastnosti enega nujno ovirajo delovanje drugega, saj si glasova med seboj nasprotujeta.

Izhajajoč iz teh misli in temeljev sem začel sklepati, da bi v primeru, ko bi tudi v antiki peli več melodij, pomešanih v eno in isto pesem – kot to počno naši glasbeniki z basom, tenorjem, altom in sopranom oziroma z več ali manj glasovi hkrati – bi bilo tudi njim nedvomno nemogoče v poslušalcu tako močno vzbuditi afekte, kot bi si želeli in kot tudi dejansko so uspeli vsakič, kakor lahko beremo v poročilih in pričanjih velikih in odličnih piscev. [...]

Toni med skrajno višino in nižino so primerni, da označijo miren in zmeren značaj čustva, medtem ko zelo visoki glasovi označujejo vzdraženega in povzdignjenega duha, zelo nizki glasovi pa označujejo potrtega in skromnega duha. Enako je kot pri tempu,

ki med hitrim in počasnim razodeva uravnovešenega duha, medtem ko hiter kaže na vzdraženega duha, počasni tempo pa počasnega in lenega. Jasno je, da morejo vse te lastnosti, tako višine kot tempa, po svoji naravi ganiti afekte, ki so jim sorodni. [...] Vse nasprotne lastnosti, bodisi naravne ali pridobljene pa pomešane skupaj oslabijo in se med seboj nekako skrhajo – v enaki meri, če je njihova moč in mešanica enaka, in sorazmerno, če ni. Iz tega izhaja, da vsaka, ki je pomešana z drugo, učinkuje v razmerju s svojo močjo bodisi nepopolno ali pa zelo malo. Kajti če pomešaš enako količino vrele in ledene vode, obe izgubita svojo lastnost, ena zaradi prekomernega ohlajanja, druga pa zaradi prekomernega segrevanja. Ne samo, da nobena ne bo imela nobenega učinka, temveč bosta obe zreducirani v povprečno stanje, ne da bi mogli po svoji naravi bodisi hladiti ali pa ogrevati.

Antična glasba je vzbujala živahna in razburljiva čustva, ne da bi mešala nasprotujoči si lastnosti. Vsi pevci so skupaj peli ne le enake besede, ampak tudi na enak način in z isto melodijo, z enako mero ritma ter z enako kakovostjo vseh stvari, ki so bile naravno prilagojene za učinek, ki ga je hotel ustvariti umetnik: to ne more biti drugega kot enotna in popolnoma določena pesem ter popolnoma neposredna do enakega konca preko njenih edinih naravnih in primernih misli. [...] Današnja glasba vnaša v poslušalca različne in nasprotujoče si znake čustev. Poleg tega ta glasba meša skupaj melodije in tone nerazločno in v popolnem nasprotju, čeprav bi vsaka od teh lastnosti posamezno lahko vzbudila primerno čustvo. [...] Ker moderni glasbeniki na vse pretege iščejo umetna sredstva, ki bi privabila ušesa in ki bi izboljšala njihove akorde, ne morejo vzbuditi pravih čustev. Če bi nekdo prišel v skupino ljudi, med katerimi eni žalujejo, jočejo, drugi se smejejo, pijano plešejo, bi se težko nagnil proti enemu razpoloženju. Obratno pa bi bilo, če bi se znašel v družbi, ki žaluje ali praznuje.¹⁶⁸

Metafora vrele in ledene vode je slikovito ponazarjala glavno težavo polifonega spletnja glasov, kot jo je videl Mei. Podobno kot zgodnjekrščanski pisci, ki so v pitagorejsko-platonski tradiciji poudarjanja etične moči glasbe opozarjali pred škodljivimi učinki slabe glasbe in slavili dobrodejnost duhovnih pesmi, s tem pa govorili o neposrednem učinkovanju glasbe na poslušalce, je tudi v ospredju Meijevega pisanja razmišljanje o vplivu glasbe na afekte. Pri tem je njegova »estetika« povezana z neposredno čutno zaznavo. Če Mei pri poudarjanju pomena glasbe za določene afekte ni tako izključujoč kot denimo Platon pri izbiri primernih *tonoi* in to niti ni njegov namen, vendarle strogo odklanja vsakršno neprimerno mešanje »tople in hladne vode«, kakršno naj bi predstavljala polifona glasba, ki jo primerja s skupino ljudi, v kateri »eni jočejo, eni se smejejo, eni se mirno pogovarjajo, drugi prepirajo, medtem ko nekateri pijano plešejo«.¹⁶⁹ Mei zagovarja zato nujen obrat k enoglasju, k iskanju učinkovitega kompozicijskega postopka, pri katerem bi se afekti ne mešali. Rešitev je pomenila seveda nova monodija.

Monodija je pomenila vrnitev v antično preprostost nasproti degeneraciji »moderne«. **Nicola Vicentino** (1511–76), ki je bil kot skladatelj tudi sam praktik, se je v svojem spisu *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) zavzemal za vrnitev h grški teoriji

¹⁶⁸ Cit. po: Girolamo Mei, *Letter to Vincenzo Galilei*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 485–495; nekoliko modificiran prevod Erike Klanjšček, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe III*, Ljubljana 1998, tkp., 23–28.

¹⁶⁹ Ib.

in glasbi z njenimi kromatičnimi in ehamonskimi spoli, s čimer naj bi se odmaknili od nenaravne umetnosti sodobnih kontrapunktikov.

Nov slog temeljno predstavi v svojem spisu *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firence 1581/82) **Vincenzo Galilei** (ok. 1520–1591), ki ideje Meija prevzame in nadalje razvije. Galilei je bil oče znamenitega astronoma Galileia. Kot odličnega lutnjista ga je v rodnih Firencah podpiral aristokrat Giovanni de' Bardi. Skupaj z Zarinom je študiral v Benetkah, nato je nekaj let preživel v Pisi in se leta 1572 vrnil v Firence. V tem letu se je seznanil z Meijevimi raziskavami antičnih virov. Pod njegovim vplivom se je začel spraševati o kontrapunktski praksi svojega časa, kar ga je pripeljalo, kot smo že omenili, v odprt konflikt s Zarinom.

Galilei je predvsem podobno kot Mei izrazilo kritičen do sodobne kontrapunktske umetnosti. Tudi njegov glavni argument je, da večglasno spletnje različnih glasov ne more doseči zelenega učinka pri poslušalcih. Tako pravi, da pri uglasitvi kakega verza (za primer navaja Petrarcover verz) »naši kontrapunktisti« imitirajo besede in uporabljajo pri tem »kopico septim, kvart, sekund, velikih sekst, s čimer dosežejo surov, rezek in neprijeten zvok v ušesih poslušalcev«. ¹⁷⁰ Takega zvoka pa vendarle ne moremo primerjati s tistim, ki so ga proizvajali antični glasbeniki. Zato ostro odklanja skladbe polifonih skladateljev, ki so po njegovem mnenju »obarvali svoje absurde in čudne podobe na način, ki je bolj barbarski od vsakega še tako oddaljenega barbara.« ¹⁷¹

Skupaj s svojim imperijem so Grki po Galileiu izgubili tudi glasbo in druge umetnosti. Tako je po antiki nastopilo z barbarskim zavzetjem Rima obdobje dekadence. Galilei ima ta čas za temačni premor, ki ga zaznamuje »gotsko barbarstvo« kontrapunktske polifonije. ¹⁷² Razumljivo je iz tega koncepta zgodovine sledilo povečevanje antične tradicije in z njo stare grške glasbe, za katero so bili prepričani, da je bila enoglasna oziroma unisona. Dokaz več za uveljavitev grške monodije kot edine prave oblike glasbe so bili grški zapisi, ki so pričali o izjemnem vplivu glasbe na afekte.

Glavni namen glasbenikov je torej skušati kolikor je mogoče se približati učinkom glasbe, kot jih opisujejo antični avtorji. Kompozicijska praksa se mora zatorej korenito spremeniti, odvreči breme hkratnega mešanja različnih afektov, skladatelj (oziroma izvajalec) mora najbolj tenkočutno slediti poudarkom besedila. V ta namen bi po Galileiu morali prisluhniti običajnemu nagovarjanju govornikov, pri čemer bi lahko opazili, da se govorniki kot njihov govor razlikujejo med seboj glede na to, na koga se obračajo. Tako povsem različno govorijo razburjen mož, zaljubljen par, poročena ženska, dekle, otrok, žalosten in vesel človek. Vsak ima svoj modus govora, ki lahko pomeni tudi normo izraza v glasbi.

Vsaka surova zverina ima naravno sposobnost, da posreduje svoje zadovoljstvo ter telesne in duševne bolečine, vsaj tistim iz njenega rodu. Prav tako ni narava nobene od njih obdarila [z glasom] v kakršen koli drug namen. [...] Ko je antični glasbenik pel kakšno pesem, je sprva natančno premislil značaj osebe, ki govori: njeno starost, spol, s kom ta oseba govori, ter učinek, ki ga je s tem želel doseči; in koncept, ki ga je že prej pripravil pesnik v za ta namen izbranih besedah, je moral glasbenik prenesti v tone. [...]

¹⁷⁰ Cit. po: Vincenzo Galilei, *Dialogue on Ancient and Modern Music*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 462–467.

¹⁷¹ *Ib.*, 465.

¹⁷² *Ib.*

In resnično: pod pogojem, da so ovire odpravljene, če glasbenik nima moči, da bi preusmeril poslušalčevo pozornost v njegovo korist, sta njegova znanost in znanje nična in jalova, saj ni bila glasbena umetnost utemeljena in prišteta med svobodne umetnosti z nobenim drugim namenom.¹⁷³

Galilei vendarle ne zanika določenega čutnega zadovoljstva ob poslušanju polifonije, a ga ima za iracionalnega in hedonističnega. Zato pa zagovarja »racionalno« glasbo, ki ne laska čutom, temveč vzbuja in posnema afekte.¹⁷⁴ Svojega racionalističnega koncepta ne utemeljuje teološko ali metafizično, temveč na naravni filozofiji in ga podkrepi s tehničnimi in zgodovinskimi argumenti. Monodija tako ni bolj pravilna in resnična kot polifonija, ker so jo uporabljali že Grki, temveč zato, ker je naravnejša, ustreza torej naravi človeka.¹⁷⁵ Pri tem uporabi za primer naravne oblike petja kmetovo pozivanje črede, ki je po svojem značaju najbližje monodičnemu petju. Monodija je tako torej edino prava in edino možna, saj je po meri človeka, zato večna in nespremenljiva. Na tem temelju so pozneje gradili vsi teoretiki, ki so se opirali na Galileia pri utemeljevanju svojih konceptov.

Pri tem je posebej pomembno, kot poudarja Fubini, da je Galileiev partner v dialogu skladatelj in izvajalec, ne pa teoretik, kot bi bilo to v navadi v prejšnjih stoletjih. Njegovi argumenti so tako nagovarjali krog glasbenikov in usmerjali njihovo ukvarjanje z glasbo.

Najpomembnejši element izraza je postal interval. Dejansko se je polemika o iracionalnosti kontrapunkta vrtela prav na tej ravni. Polifonija je namreč po Galileievem prepričanju izničila možnost vsakega učinkovanja. Kajti če ima vsak interval, tako kot vsaka tonaliteta, svoj lastni etos, tj. vzbuja ali posnema določen občutek (kvinta navzgor je žalostna, navzdol pa vesela, kvarta pa je nasprotno navzgor vesela), polifonija pa hkrati pomeša različne intervale, je jasno, da je rezultat lahko samo zmedeno soočenje tonov, pri katerem je učinek ene melodije razveljavljen in uničen z drugo. »Obsedenost« s petjem več glasov je bila po Galileiu absurdna ne le zaradi jezikovne in glasbene zmešnjave, ki jo je povzročala, temveč tudi zato, ker je pomešala različne momente etosa ter tako dušo poslušalca razdejala in uničila.

S spajanjem več melodij postane odnos glasbe do besedila nujno iracionalen in poljuben, kar povzroči, da prave vsebine sploh ni mogoče več spoznati. Galilei takšno glasbo primerja s ptičjim vreščanjem ali pasjim laježem. Zanimivo je, da so tovrstni koncept prevzemali v kritiki polifone glasbe tudi v kompozicijah njegovi kolegi – ena takih znanih primerov je parodična polifona skladba *Contrapunto bestiale alla mente Adriana Banchierija* (1568–1634).

Deklariran cilj nove glasbe je »vzbujanje afektov«, ki ga je omogočala le jasna, preprosta in racionalna struktura. Predstavlja jo vodenje melodije nad akordskim temeljem, ki zagotavlja najtesnejšo povezavo tona in besede. Vsako besedo ali skupino besed tako poudarja določen interval oziroma melodija. Za dosego prepričljivega učinka na poslušalca mora glasbenik nujno prisluhniti afektu besedila, glasba pa se mora nato podrediti pomenu in logiki besede.

V polemiko o učinkih stare in nove glasbe se je vključil tudi znameniti skladatelj **Claudio Monteverdi** (1567–1643). Spodbudila ga je reakcija na pisanje **Giovannija**

¹⁷³ Ib., 466–467.

¹⁷⁴ Ib., 100.

¹⁷⁵ Prim. E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, 98.

Marie Artusija (1546–1613), ki se je uprl praktičnoglasbenim novostim, s katerimi so skladatelji in izvajalci ravnali v odkritem nasprotju z dotedaj veljavnimi Zarinovimi pravili oblikovanja glasbenega stavka. Strogo kontrolirano obravnavanje disonance je v novem slogu, *secondi pratici*, kot ga je imenoval Monteverdi, zamenjalo prosto izkoriščanje izrazne moči ostrih nepripravljenih in nerazrešenih sozvočij. Tudi Monteverdija vodi pri tem predvsem iskanje ustreznega izraza, ki ga mora usmerjati načelo, da je »harmonija služabnica besedila«.

Značilno je, da sedaj najbolj prepričljivo zagovarjajo in utemeljujejo novosti glasbeni praktiki. Ti se sicer na prvi pogled ukvarjajo s problemi čisto izvajalsko-tehnične narave, a v globini posegajo po filozofskih argumentih, ki jih je zlahka mogoče povezovati z novimi racionalističnimi idejami časa. Glasbeni diskurz se torej spusti iz rok *musicusa* v domeno glasbenega praktika. Tudi okvir takega »teoretskega« razpravljanja se sedaj spremeni: namesto filozofskega traktata prinašajo nove ideje razni predgovori h glasbenim zbirkam, posvetila, uvodi ipd. Že Monteverdi svoj odgovor Artusiju, ki smo ga omenjali, priobči v predgovoru k 5. zbirki madrigalov. Med drugimi teksti pa velja omeniti še posvetilo oziroma predgovor iz leta 1600 k dvema *Euridikama* (*Euridice*): **Giulia Caccinija** (1550–1618) in **Jacopa Perija** (1561–1633). Obe besedili sta zanimivi kot konkreten prikaz na eni strani razumevanja in nato praktičnega upoštevanja antičnih zgledov, na drugi pa konkretnih pojasnil in navodil za rabo *stilla rappresentativo* v glasbi, iz česar veje tudi duh estetskih nazorov časa.

Caccinijevo posvetilo je posvečeno konkretnim vprašanjem izvajalske prakse. Tako predstavlja svoj nov način notiranja *basso continuo* in predstavlja način petja. Caccini je bil namreč cenjen tudi kot odličen tenorist, ki je tehnično virtuosno interpretiral besedilo v smislu improvizacijske prakse, ki so jo sodobniki hvalili kot »govor v tonih«.

Tako je harmonija partov, ki so recitirani v predloženi Euridice, podprta nad *basso continuo*. Pri tem sem nakazal najbolj nujne kvarte, kvinte, sekste in septime ter velike in male terce, presoji in spretnosti izvajalca pa sem prepustil, da izpolni notranje parte na njihovih mestih. Basovske note sem včasih zvezal, da bi, v poteku mnogih disonanc, ki se pojavljajo, ton ne bil ponovno zaigran in bi ne bil na ušesa. V tem načinu petja sem uporabil *sprezzaturo*, za katero menim, da ima plemenit značaj, in verjel sem, da se bom s tem dosti bolj približal običajnemu govoru. Nadalje, ko dva soprana pojeta *passaggi* z notranjimi parti, se nisem izognil zaporedju dveh oktav ali kvint, pri čemer sem mislil, da bosta njihova lepota in nenavadnost povzročili večji užitek, še posebej zato, ker so razen teh *passaggi* vsi ostali deli brez takšnih napak.

Ob tej priložnosti sem mislil svojim bralcem ponuditi razpravo o plemenitem načinu petja, po mojem mnenju najboljšem, tako da bi ga morali drugi prevzeti [...]. Ta način se vseskozi pojavlja v ostalih mojih delih, komponiranih v različnih obdobjih, ki sežejo nazaj več kot petnajst let. Nikoli namreč nisem v njih uporabil ničesar drugega kot imitacijo smisla besed, dotikajoč se teh strun bolj ali manj čustveno, kot sem pač sodil, da je najbolj primerno za milino, ki je potrebna za dobro petje, za katerega okrasje in način petja mi je Vaše najsvetejše lordstvo¹⁷⁶ velikokrat sporočilo, da je splošno sprejeto v Rimu kot dobro.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Gre za Giovannija Bardija, ki mu je *Euridice* posvečena.

¹⁷⁷ Cit. po: Giulio Caccini, *Dedication to Euridice*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 605–607; nekoliko modificiran prevod Suzane Ograjenšek, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe II*, Ljubljana 1997, tkp., 3–6.

Peri, ki je bil prav tako pevec in organist, je bolj natančno razložil način glasbenega imitiranja besed. Pri tem se izraziteje nasloni na antično tradicijo. V primerjavi s Caccinijem, ki je bil nadarjen pisec melodij, se je Peri zanimal predvsem za dramo in deklamacijo.

Videč, da se postavlja vprašanje dramske poezije in da je bilo torej nujno imitirati govor v glasbi (in gotovo nihče ni nikoli govoril v verzih), sem sodil, da so stari Grki in Rimljani (ki so, po mnenju mnogih, na odru v celoti peli svoje tragedije) uporabljali harmonijo, ki je presegala običajni govor, hkrati pa ni dosegala melodije pesmi, temveč zavzemala vmesno obliko. Zato srečamo v njihovih pesmih jamb, ki ni bil tako cenjen kot heksameter, a naj bi vendar bil dvignjen nad meje vsakdanjega govora.¹⁷⁸ Iz tega razloga, zavračajoč vsak doslej slišán drugačen način petja, sem se popolnoma posvetil iskanju načina imitacije, potrebnega za te pesmi. In domneval sem, da je bil lahko način govora, ki so ga v antiki pripisovali petju in ga imenovali »diastematski« (vztrajen in zadržan), v nekem trenutku delno pospešen in je tako zavzel srednji položaj med počasnimi in zadržanimi ritmi pesmi ter okretnimi in naglimi ritmi govora. To pa je ustrezalo mojemu namenu (kot so to prilagodili tudi v antiki pri branju svoje poezije in herojskih stihih), da bi se približal drugi [vrsti] govora, ki so ga imenovali »nepretrgan« in ki so ga naši modernisti (čeprav morda z drugim namenom) že uresničili v svoji glasbi. Prav tako sem spoznal, da so v našem jeziku nekatere besede tako intonirane, da lahko na njih utemeljimo harmonijo, in da med govorom preidemo prek več [besed], ki niso intonirane, dokler ne pridemo do tiste, ki se lahko premakne v novo konsonanco. In upoštevajoč to glasovno intonacijo in poudarke, ki nam služijo v žalosti, veselju in podobnih stanjih, sem premikal bas v soglasju s temi stanji, zdaj hitreje, zdaj počasneje; in zadržal sem ga trdno prek disonanc in konsonanc, dokler ni glas govornika, ki je prešel prek različnih tonov, došel do tistega, ki je, intoniran v vsakdanjem govoru, odprl pot k novi harmoniji. [...] In tako sem (čeprav bi ne smel biti tako drzen, da bi trdil, da je bil to način petja, ki so ga uporabljali Grki in Rimljani v svojih igrah) prišel do sklepa, da je to edini način, po katerem naša glasba lahko ustreza našemu govoru.¹⁷⁹

Vpeljava monodičnega »služenja tekstu« je glasbo močno zaznamovala. Ideal preprostosti, ki so ga zagovarjali, je omogočil povsem nov pristop h glasbi, poglobil ekspresivno prepričljivost glasbene govorice in odprl možnosti za oblikovanje večjih form. Med njimi je seveda pomembno mesto dobila opera, nova zvrst, ki so jo skušali oblikovati, kolikor je bilo mogoče, po zgledu antične drame. Estetika opere je zlasti na začetku – v mnogočem pa praktično vso svojo zgodovino – povezana z razmerjem do grške drame. Med zgodnejše raziskovalce glasbe v kontekstu antičnih scenskih umetnosti sodi **Giovanni Battista Doni** (1595–1647), ki se je v svojem traktatu *Trattato della musica scenica* (1639, natisnjenem precej pozno v Firencah 1763) opiral na antične ideje. Doni je bil filolog in glasbeni teoretik, ki se je po letu 1630 skoraj izključno posvetil odkrivanju grške glasbe ter

¹⁷⁸ Daktilski heksameter je bil meter, ki so ga uporabljali v antičnem epskem pesništvu, jamb pa je bil običajen v antični drami, posebej v dialogu.

¹⁷⁹ Cit. po: Jacopo Peri, *Preface to The Music for Euridice*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 659–662; nekoliko modificiran prevod Suzane Ograjenšek, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe II*, Ljubljana 1997, tkp., 7–8.

ponovni obuditvi antičnih *tonoi*. Tako je izrazito vplival na začetke opernega ustvarjanja, pri čemer so pomembne tudi njegove ocene najzgodnejših primerov pastoral, zvrsti, ki je tudi sicer veljala za osrednjo glasbeno-dramatsko zvrst v času rojevanja opere. Čeprav je bilo njegovo navduševanje nad antiko morda tedaj že malo iz mode, pa vendar Abert meni, da se Florentinci morda niso »nikoli tako tesno navezali na antični vzor, kot je to storil Doni.«¹⁸⁰

Za pisce 17. stoletja je značilna težnja k čim celovitejšem, »enciklopedičnem« zaobjetu vsega vedenja, ki ga skušajo hkrati sistematično urediti in zreducirati na najosnovnejše principe. Na eni strani se zdijo njihove ideje povezane s konceptom antičnega sklicevanja na univerzalno znanost (matematiko – tako v tradicionalni pitagorejski kot v novi podobi), na drugi pa so oživitev srednjeveške vseobsegajoče *summae* znanja v religioznem pogledu na svet kot na enost, ki jo je ustvaril Bog. V takih sintetičnih povezavah je posebno mesto zavzemala kozmična harmonija, glasbo pa so pogosto imeli za najbolj neposredni Božji izraz.¹⁸¹ Tovrstne ideje srečamo pri sicer med seboj različnih mislecih, kot so Mersenne, Kepler, Kircher, Spinoza, Descartes idr. Četudi se po svojih idejah ločijo, pa jim je skupno prizadevanje, da bi razkrili »eno pravo strukturo fizičnega sveta.«¹⁸²

Filozof in matematik **Marin Mersenne** (1588–1648) je napisal 24 enciklopedičnih del z matematičnega, astronomskega in fizikalnega področja, v šestih od teh pa se posveča glasbi. Najpomembnejši njegov spis je *L'Harmonie universelle* (1636/37), v katerem se postavi izrazito na stališče mistično-matematičnega utemeljevanja glasbe. Mersennovi pogledi so v veliki meri ohranjeni tudi v njegovi številni korespondenci z vodilnimi misleci njegovega časa, tako z Galileiem, Pascalom in Donijem, zlasti pa je pomembno njegovo dopisovanje z Descartesom. Mersenne se v veliki meri naslanja na srednjeveški pogled na glasbo. Zanj je namreč glasbena znanost povsem utemeljena na Sveti Trojici: trije racionalni tonski spoli – diatonični, kromatični in enharmonični – so zanj simbol troedinosti Boga. Oddaljen od konkretne glasbene resničnosti svojega časa se Mersenne opira na srednjeveške, tudi grške mislece, zapletene spekulacije, religiozne predstave in podobe ipd. Pri tem se povezujeta akustika in teologija. Mersenne se v razglabljanju o konsonanci, pri čemer daje prednost enoglasju pred oktavo, povezuje z Meijevim zagovarjanjem prednosti monodije pred polifonijo. Vendarle uporablja predvsem teološke argumente.

Kajti vsi ljudje bi morali biti prijatelji, saj so bratje, otroci istega očeta. Prava vera nas namreč uči, da naj bi bili verniki enega telesa in enega duha, saj imajo vsi ljubezen in slavo Boga za svoj končni cilj. Iz tega izhaja, da celotno Sveto pismo nima drugega namena kot to, da nas tako duhovno kot telesno poveže v skupnost blaženih in združi z Bogom za večno. Tako enoglasje, ki tu ni spoštovano, kot bi moralo biti, slavi zmago nad različnostjo, iz katere izhajajo napake, in se večno veseli enotnosti, po kateri hrepenimo, ko smo zanjo prikrajšani zaradi razlik v sedanjem času in gibanju. [...]

Kot drugi del predloga, da bi spoznali, da je enoglasje slajše in prijetnejše kot oktava, najprej menim, da ni dvoma, da je slajše, saj pogosteje in lažje povezuje tone; enoglasje pomeni namreč razmerje ena proti ena: vsi zračni utripi so povezani v vsakem impulzu, medtem ko je utrip oktave povezan pri vsakem drugem impulzu. [...]

¹⁸⁰ Anna Amelie Abert, »Doni, Giovanni Battista«, v: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (zv. 3), Kassel in Basel: Bärenreiter, 1954: 677.

¹⁸¹ Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics I*, 103 sl.

¹⁸² R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music II*, 77.

Kot drugo menim, da se zdi, da je enoglasje prijetnejše od oktave zato, ker bolj ugaja ušesom ter ga lažje razumemo v domišljiji, ki je osnovno prebivališče zadovoljstva. [...]

Isto lahko potrdimo znova z začetkom in sklepom kompozicij, ki sta skoraj vedno enoglasna. To je cilj glasbe, kajti poizkusi dokazujejo, da vse konsonance težijo k enoglasju, kot sem drugje pokazal. [...]

Eden najprepričljivejših razlogov, da bi se prepričali, kako je enoglasje prijetnejše in naravnejše od oktave, nam ponuja izkušnja, po kateri se mnogo bolj dolgočasimo pri poslušanju petja v oktavi kot v unisonu, kar z zadovoljstvom slišimo v številnih urah v cerkvah: in četudi otroci pojejo naravno v oktavi z moškimi, je vendarle njihov namen peti enoglasno, k čemur težijo vsi glasovi.¹⁸³

Mersenne se obrača h glasbi zato, ker je prepričan, da mnogo prepričljiveje nagovarja človekovo dušo kot jezik. Zato se zavzema za glasbo, ki bi postala univerzalni jezik, s katerim bi mogel »izraziti z največjo možno jasnostjo in jedrnatostjo misli duha in hrepenenje volje«.¹⁸⁴ Svoje raziskovanje usmerja na »nedoločenost« glasbene izkušnje, moč njenega vpliva pa postaja temelj, na katerem lahko gradi sistematično glasbeno estetiko. V luči zgornjega navedka je pomembno poudariti, da je Mersenne prepričan, da čistost intervalov ni le relativna, temveč odvisna od konteksta. Zato skuša pozornost preusmeriti od izoliranih elementov (intervali, modusi ipd.) h kompleksnemu glasbenemu delu – od gibanja posameznih tonov h gibanju kompozicije kot celote. V tem smislu je glasbeni fenomen analogen človekovi emocionalni in moralni dejavnosti, zato tudi tako močno nanj učinkuje in vpliva.

V filozofiji tega časa pa lahko zasledimo še eno pomembno perspektivo, po kateri je glasba kot racionalna znanost opredeljena prek njene akustične strukture: v tem okviru se glasba predstavlja kot povsem zemeljska znanost, kot predmet matematične obravnave, vsaj v odpovedi vsakega koncepta harmonije sfer. Glasba je naravni fenomen, ki ga moramo kot takega obravnavati skupaj s podobnimi drugimi fenomeni, s katerimi se ukvarjata sodobna filozofija in znanost. Značilen pogled tega časa kaže **Gottfried Wilhelm Leibniz** (1646–1716), ki razgrinja prihodnjim glasbenim teoretikom pogled na nove filozofske in estetske horizonte. Leibniz, ki velja za enega velikih univerzalnih duhov (bil je zgodovinar, diplomat, matematik, znanstvenik, filozof), si je prizadeval doseči pomiritev med teoretičnim mišljenjem in praktično znanostjo, pa tudi na politični ravni med kralji in vladarji. Njegovo prizadevanje je bilo usmerjeno v to, da bi spremenil Evropo v bolj pravično in razsvetljeno vesoljno občestvo, v nekakšno »Božje mesto« na zemlji.¹⁸⁵ Posrednik med teorijo in prakso pa je tudi pri njem matematika. Z naslonitvijo na pitagorejsko-platonsko tradicijo je izhajal iz razumevanja sveta kot celote, ki je popolnoma »harmonizirana«. Svet je tako v temelju umen in popoln. Njegova je znamenita opredelitev glasbe kot »*exertitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*« (prikrita/nezavedna aritmetična vaja duha, ki se ne zaveda, da šteje).¹⁸⁶ Ohranja združljivost in koherentnost percepcije, ki korenini v »vnaprej določeni harmoniji« med telesom in duhom, torej med mislijo in čuti. To nam onemogoča razlikovati med

¹⁸³ Prev. po: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, v: E. A. Lippman, *Musical Aesthetics I*, 105–117.

¹⁸⁴ Cit. po: R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music II*, 79.

¹⁸⁵ Prim. R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music III*, 425.

¹⁸⁶ Iz pisma Christophu Goldbachu, v: *Epistolae ad diversos*, ur. Chr. Kortholt, Leipzig 1734, 240 sl.

zunanjim in notranjim, med svetom in nami kot bitji z zavestjo.¹⁸⁷ Glasba torej vsebuje trdno matematično strukturo, kar pa nikakor ne nasprotuje dejstvu, da je najprej usmerjena proti čutni zaznavi. Vendarle pa tudi taka čutna zaznava, v kateri na prvi pogled ni prostora za matematično spekuliranje, temelji na »štetju«, zato je logično ena od osnovnih »estetskih« postavk prav matematično trdna struktura glasbe. Leibniz je močno zaznamoval glasbeno estetiko 18. stoletja, zlasti v obravnavi harmonije kot naravoslovne vede, kot pri Rameauju, hkrati pa je s svojimi idejami navdihoval tudi intelektualni krog svojega časa in vplival na številne glasbenike, tudi na Bacha.

Glasbena poetika kot filozofija glasbe

Humanistično zgledovanje pri »čudovitih učinkih« antične glasbe je v povezavi z obravnavanjem glasbe kot oblikovane celote prineslo postopoma vse jasnejše zanimanje za posamične kompozicijske prvine in njihov vpliv na poslušalce. Zlasti znotraj nemške teorije se rojeva glasbena poetika kot nauk o figurah, povezanih z afekti. Razprave so vse podrobneje povzemale bistvene elemente učinkovanja glasbe. Hkrati se je glasbena teorija prek humanizma vse tesneje povezovala z retoriko v smislu Aristotelove poetike. Tako kot najdemo pri Aristotelu v *Poetiki* konkretno opredelitev posameznih elementov zgodbe, opredelitev možnih in primernih tragičnih situacij, analizo zgradbe dejanja ter naštevanje osnovnih sestavnih delov tragedije (prolog, eksodos in zborovski spev),¹⁸⁸ zasledimo sedaj vse jasnejše napotke glede formalne zgradbe glasbe, njenih možnih učinkih ipd. Pisanje o glasbi dobiva racionalistične poteze: tako v katalogiziranju figur (J. Burmeister, *Musica poetica*) in afektov (A. Kircher, *Musurgia universalis*), kot v sistematiziranju *inventio* (J. D. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*) in *dispositio* (J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*). Lahko rečemo, da je glasbeno-estetska zaznava dobila čisto poetološki odmev.

Med tremi kategorijami glasbene teorije 17. stoletja – *musica theorica*, *musica practica* in *musica poetica* – se je **Joachim Burmeister** (1564–1629) posvečal predvsem slednji. Burmeister v svoji razpravi *Musica poetica* (1606) neposredno prevzema Listeniusa in njegovo že omenjeno delitev praktičnega glasbenega delovanja na *musico practico* in *musico poetico*. Prvotni pomen tega prizadevanja je v iskanju praktičnih napotkov za komponiranje – predvsem za oblikovanje dobrega kontrapunkta s »pravilno« uporabo konsonanc in disonanc, kot smo nenazadnje deloma videli s poskusi opravičevanja disonance že pri krogu toeretikov okoli florentinske *Camerate*. Vendar je bilo pravo komponiranje mnogo več kot to. Skladatelji so iskali načine za izdelavo celovitega in sklenjenega dela, ki naj bi izkazovalo enovito koherentnost z uvodom, jedrom in sklepom, kot je to opazoval Aristotel v svoji *Poetiki*. Zato je bilo za Burmeistra samoumevno, podobno kot za Dresslerja pred njim,¹⁸⁹ da se obrne k retoriki kot primernem modelu za komponiranje in za kompozicijski nauk. Prek tega se je sam s svojimi učenci učil izdelave glasbe kot razvite prozne komunikacije. Kot primeren komunikacijski medij se je pokazala polifona glasba; ne le zaradi idej, ki so urejene v času, temveč zaradi razvijanja mišljenja in čustev prek melodije, konsonanc, disonanc in ritma, še zlasti kadar se glasba povezuje z

¹⁸⁷ Prim. R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music* III, 427.

¹⁸⁸ Prim. Aristoteles, *Poetika*, 1452 b.

¹⁸⁹ Gallus Dressler (1533–ok. 1580), *Praecepta musicae poeticae*, 1563.

besedilom. In prav Burmeister je prvi razvil sistematično analogijo med obema načinoma komuniciranja. Njegove paralele so vplivale na razpravljanje o kompozicijskem procesu in glasbeno analizo ne le v renesansi, temveč tudi v baroku in obdobju klasicizma. Tako je tudi Mattheson analogno uporabil tradicionalne dele retorike za ponazoritev in učenje glasbenega komponiranja: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (imenovano tudi *elaboratio* ali *decoratio*), *memoria* in *pronuntiatio*.

Nemški glasbeni teoretik, polihistor, odličen matematik in teolog, jezuit **Athanasius Kircher** (1601–1680) je znan predvsem po svojem delu *Musurgia universalis* (1650), ki je zaznamovalo praktično celotno glasbeno teorijo tudi še 18. stoletja, zlasti na Nemškem, kjer so ga spoznali po prevodu večjega dela besedila v nemščino 1662. Kircher, ki je bil sicer doma iz okolice Fulde, je večino časa preživel v Rimu oziroma Italiji, kjer se je »spotoma« ustavil, ko je odhajal na službovanje na dunajski dvor. Kot izrazit nemški konservativni racionalist je imel glasbo za del kvadrivija, ki mu je pomenil matematično urejenost in edinstven simbol Božjega reda, izraženega v številih. Globoko teološko je razlagal glasbeno harmonijo kot odsev Božje harmonije. Vendarle obenem pomembno poudarja afektivno naravo glasbe. Tako je Kircher vpeljal koncept, imenovan *musica pathetica*, povezan s formalnimi konstruktivnimi elementi retorične doktrine. Raziskoval je retorično strukturo, poetični meter in glasbeno-retorične figure. Skušal je doseči emocionalno izrazit, hkrati pa racionalno kontroliran glasbeni slog. Nauk o afektih ni pri njem nič drugega kot *retorika* novega harmonsko-melodičnega jezika. Dejansko je postavil temelje nove retorike, s katerim se je utemeljil nekakšen sistematični zemljevid afektov, ki jih povzročajo različni glasbeni načini. Sam je namreč menil, da vsakemu stanju duše ustreza nek posamezni akord ali glasbeni slog. V navezovanju na starogrško Hipokratovo klasificiranje nauka o temperamentih (flegmatik, sangvinik, kolerik, melanholik) je izdelal vrsto glasbenih *figur* v svojih funkcijah kot formalne, kristalizirane in katalogizirane modele za fizične učinke, ki jih povzročajo. Znan in pozneje večkrat navajan je tudi Kircherjev seznam nacionalnih slogov v evropski glasbi.

In kakorkoli so si slogi posameznih narodov različni, ne bi smeli prezirati nobenega od njih, kljub znanemu tekmovanju med njimi in njihovem boju za prvenstvo. Kajti vsak narod ima za pisanje pesmi svoj okus. Nemci ljubijo v svojih skladbah večglasni koralni slog ter ljubijo čudovito raznolikost stilov. Posebej radi gojijo zборе, spretno oblikovane z razrešitvami in fugami, z glasovi, ki so umetelno vodeni eden nad drugim v motetnem slogu. Francozi čudovito prijetno vznemirjajo ušesa z domiselnimi pesmimi in skladbami, komponiranimi na različne načine, z vključevanjem hiporhematskega sloga. Italijani, kot sem dejal, uporabljajo vse sloge: motet, cerkveni slog, madrigalski, hiporhematski. Ušes ne ganejo le s to pisanostjo, temveč tudi pritegnejo tako bolečine kot hrepenenje duše, pri čemer jih na vse načine kolikor je mogoče razvnamajo.

Moj drugi predlog je, da kot različni narodi uživajo v različnih glasbenih slogih, tako v vsakem narodu ljudi različnega temperamenta ganejo različni slogi, vsakega predvsem glede na njegova naravna nagnjenja. Kajti vsi ne uživajo enako v istih skladbah, tako kot vsega užitnega ne pojedjo z enakim zadovoljstvom. Melanholiki uživajo v uglasbitvah, ki so resnobne, jedrnate in žalobne. Sangvinike zaradi njihovega duha, ki ga je lahko vznemiriti in vzdražiti, kar tako gane hiporhematski slog. Koleriki zaradi svojega močno vzkipljivega značaja hrepenijo po podobnih glasbenih spod-

budah. Zato se zdi, da vojak, navajen trobent in bobnov, ne mara nobene bolj prefinjene glasbe. Flegmatike ganejo visoki ženski glasovi v cerkvi, saj visoki glasovi zlasti ustrezajo flegmatskemu temperamentu zaradi svojega radostnega značaja in svoje mikavnosti.¹⁹⁰

V kontekstu nove poetike nastane vrsta priročnikov za komponiranje. Med tistimi, ki so jih posebej upoštevali številni baročni skladatelji in teoretiki, ima posebno mesto spis *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728). Napisal ga je **Johann David Heinichen** (1683–1729), ki ga je Charles Burney označil za »nemškega Rameauja«.¹⁹¹ Za nas je razprava pomembna zato, ker s svojim širokim enciklopedičnim značajem ne zajema zgolj področja spremljanja bassa continua, temveč se ukvarja s celotno filozofijo komponiranja oziroma ponuja celo metodo za poučevanje kompozicijske tehnike.

Teorija kompozicije in izvajalske prakse je pravzaprav sovpadala, saj je bil v večini primerov skladatelj tudi sam izvajalec. Tako je teorija glasbene poetike povzemala realnost izvedbe. *Poetika glasbe* v tem smislu ni pomenila zgolj nauka o komponiranju, izvrševanju generalbasovskih šifer ipd., temveč predvsem nauk o učinku, afektu, ki ga ima glasba na poslušalce. Celotno glasbeno delo je postalo nekakšen nagovor v tonih. V nemških deželah, kjer je imela retorika v vzgoji posebno mesto, se je tako glasbena poetika zlasti izrazito povezovala z retoriko. Estetski ideal jasnosti in preprostosti je bil podoben kot denimo v Franciji, pot k temu pa je tu razpirala naslonitev na retorične vzorce.¹⁹² Širok razpon take kompozicijske estetike, v kateri retorika navdihuje vse vidike glasbene poetike, najdemo v znamenitem spisu *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) **Johanna Matthesona** (1681–1764). Izhodišče te estetike je teorija imitacije, govor pa je osrednji objekt imitiranja. Glasba mora imeti enake štiri temeljne lastnosti kot govor: biti mora preprosta, raznolika, tekoča in očarljiva.¹⁹³ V tem smislu je imela vokalna glasba prednost pred instrumentalno, saj je lahko ustrezneje utelešala ideale imitacije in jasnosti. Vendarle pa je svoje mesto dobila tudi instrumentalna glasba, ki jo Mattheson imenuje »zvočna govorica« (*Klangrede*), katere namen je usmerjen v ganotje srca.¹⁹⁴

Povezovanje glasbe in jezika, torej poetike retorike in kompozicije, odpre novo področje razumevanja glasbe kot ene od umetnosti, s katerimi deli možnost moralnega učinkovanja in s svojo lepoto odseva oziroma imitira podobo narave. **Johann Kuhnau** (1660–1722) v predgovoru k svojim *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700) pripomni, da naj bi bila glasba enakovredna »umetnosti govora, upodabljanja in slikanja« (*Redner-, Bildhauer- und Malerey-Kunst*).¹⁹⁵ Glasba se torej izenači z drugimi umetnostmi in se odtegne primarnemu povezovanju z racionalno obvladljivo harmonično (kar pomeni matematično oziroma s številni opredeljeno) urejeno pitagorejsko-platonistično podobo sveta. V pojmovanju glasbe pride do zgodovinskega zasuka, ki v temelju zamaje dotedanje razumevanje glasbe. Ključnega pomena je stališče, po katerem je glasba priključena k lepim umetnostim, katerih sistem je razrešil veljavo stoletja dolge

¹⁹⁰ Prev. po: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, or, The Great Art of Consonances and Dissonances*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 707–711.

¹⁹¹ Charles Burney, *General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, London 1789, reprint: London: Dover, 1957, ii, 459.

¹⁹² Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics I*, 121 sl.

¹⁹³ Prim. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister II*, pogl. 5, 26 in 46.

¹⁹⁴ Prim. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 82.

¹⁹⁵ Prim. ib., 120.

vladavine *artes liberales*. Seveda se pretres najavlja že prej, zares doseže pa postopoma; ko pa se uveljavi, tako globoko zareže v naše pojmovanje glasbe, da še danes večini običajnih poslušalcev glasbe onemogoča vsakršen pogled onstran horizonta, ki je z njim nanovo začrtan.

Estetika lepih umetnosti in vprašanje imitiranja

Povezava glasbe z retoriko ostaja v ospredju zanimanja nemških piscev. Izkaže se, da je bila tudi za kompozicijsko prakso izjemno produktivna, saj se zdi, da se je prav iz takih estetskih oziroma poetoloških izhodišč mogla razviti cvetoča produkcija sveže instrumentalne glasbe 18. stoletja, vezane primarno na geografski prostor, opredeljen z nemškim jezikom.

Za francosko estetiko tistega časa se zdi bolj značilno znamenito Fontenellovo vprašanje »Sonata, kaj hočeš od mene?« (*Sonate, que me veux-tu?*), ki izraža zadrego v soočenju z govoricom, ki se strukturira sama po sebi in je sama sebi namen. Mnogo bolj je francoska estetika usmerjena v problem imitiranja, v razpravo o primatu melodije ali harmonije, o naravi opere ter v vprašanje o prednosti italijanskega ali francoskega jezika.¹⁹⁶ Vendarle je značilno razsvetljevsko ločevanje med spoznanjem in okusom izostrilo razliko med znanostjo in umetnostjo, s tem pa pomembno koncipiralo sistem lepih umetnosti.

Pojem lepih umetnosti je vpeljal **Charles Batteux** (1713–80) v spisu z značilnim naslovom: *Razprava o lepih umetnostih, izpeljanih iz skupnega načela* (*Traité des beaux arts, réduits à un même principe*, Pariz 1746). Skupni princip umetnosti, ki ga v naslovu Batteux poudarja, je posnemanje narave, natančneje lepote narave. Predmet posnemanja v glasbi naj bi bili po njem šumi, izrazi emocij in tonski pregibi jezika. Vendarle je bilo kmalu jasno, da je to prej izhodišče kot pa zgled glasbenega oblikovanja. Toni, kretnje, besede so načini izražanja, ki jih lahko popolno izpeljemo šele prek tistega, kar definira umetnost – prek takta, gibanja, modulacije, harmonije. Batteuxova estetika sicer izhaja iz teorije imitiranja, ki jo povezuje s konceptom lepote narave, vendar umetnost ne reproducira narave, kakršna je, temveč želi doseči nevidno resnico s prebiranjem njenih osnovnih »značilnosti« in »potez« ter z njihovim ponovnim povezovanjem v fiktivno bitje, ki je bolj resnično od realnosti. Medtem ko poezija skuša imitirati dejanja, »mora biti osrednji predmet glasbe in plesa imitiranje čustev in strasti«.¹⁹⁷ Batteux zavrača idejo, da naj bi za glasbo zadostovala kombinacija zvokov; vedno morajo biti zvoki povezani s pomenom in »tvoriti sliko«. V tem smislu tudi izpelje analogijo s slikarstvom, pri katerem moramo ločiti barvo (gradivo z merljivimi razmerji) od risbe (ki daje sliki življenje in pomen). To pa je pomenilo tudi izhodišče za boj proti Rameauju v času znamenitega *Querelle des Lullystes* (1733).

Na tem mestu ne bomo ponavljali, da so vse glasbene melodije in plesni 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

¹⁹⁶ Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics* I, 257.

¹⁹⁷ Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, cit. po: E. A. Lippman, *Musical Aesthetics* I, 261.

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 poudarili. Tu bomo govorili le o izrazu. [...]

Če rečem, da ne morem uživati pri pogovoru, ki ga ne razumem, moje priznanje ne bo nič posebnega. Če pa si upam reči isto za neko skladbo, me bodo vprašali, ali menim, da sem dovolj velik poznavalec, da lahko slišim odlike skrbno izdelane dobre glasbe. Upam si odgovoriti: da, saj je to stvar poslušanja. Sploh ne zahtevam preštevanja tonov ali razmerij, bodisi med njimi ali glede na organ poslušanja: tu ne govorim ne o vibracijah strun ne o matematičnih proporcijah. Učenim teoretikom prepuščam te spekulacije, ki so podobne le gramatikalnemu načrtu ali dialektiki govora, pri katerih slišim bistvo, ne da bi se poglobljal v podrobnosti. Glasba me nagovarja prek tonov: ta jezik je zame naraven; če ga sploh ne razumem, je umetnost naravo spačila, namesto da bi jo izpopolnila. Skladbo bi morali presojeti tako kot sliko. V slednji najdem poteze in barve, katerih vsebino razumem; ugaja mi, dotakne se me. Kaj bi rekli za slikarja, ki bi nastopil s tem, da bi na platno postavil drzne poteze in najbolj žive gmote barv brez vsake podobnosti s kakšnim znanim predmetom? Isto velja za glasbo. Nobene razlike ni; če pa je, še podkrepi moj dokaz. Pravimo, da je sluh mnogo bolj prefinjen kot oko. Potemtakem morem še lažje presojeti skladbo kot sliko. [...]

Potemtakem dovolimo, da hvalijo globokoumnega glasbenika, če to hoče, ker je s pomočjo matematične harmonije uspel doseči, da si toni nikoli ne nasprotujejo. Vendar – če ničesar ne pomenijo, bi jih primerjal z govorniškimi kretnjami, ki so le znaki življenja, ali z umetelnimi verzi, ki so le merjen hrup, ali s pisarijami piscev, ki so le lahkomišeln okrasek. Najslabša med vsemi skladbami je tista, ki nima nobenega značaja. Nobenega umetniškega zvoka ni, ki ne bi imel svojega vzora v naravi, in nobenega, ki ne bi bil vsaj začetek izraza, tako kot črka ali zlog v govoru.¹⁹⁸

Batteux prek imitacije vpelje koncept med seboj sovisnih lepih umetnosti, s čimer ključno zaznamuje tudi glasbo. Tu se pravzaprav v veliki meri zares začenja prava »novo-veška« estetska »revolucija«, na katero se sklicuje bolj ali manj neposredno pravzaprav vsa umetnost poslej. In četudi Batteux z odporom kot nekaj povsem nemogočega apostrofira abstraktno slikarstvo ter nefabulativno literaturo, sam pravzaprav, če rečemo nekoliko karikirano, posredno sploh šele omogoča pot tovrstnim modernističnim in avantgardističnim odrekanjem konceptu umetnosti, kot se pojavijo dve stoletji pozneje.

»Objekt vseh umetnosti« (*l'objet de tous les arts*) pri Batteuxu torej ni resnična narava, ampak mora biti ta stilizirana, da lahko postane predmet umetnosti. Umetnost namreč ne sme žaliti okusa (*le goût*), ki je estetsko nasprotje naravi (*nature*). Zato naj narava ne pride v umetnost v surovi obliki, temveč kot »lepa narava« (*belle nature*), se pravi kot taka, kakršna bi lahko bila (*tell, qu'elle peut être*).¹⁹⁹

Jean-Jacques Rousseau (1712–78) je menil, da naj bi nekoč v neki predzgodovinski dobi *belle nature* dejansko obstajala, naša naloga pa naj bi bila njena rekonstrukcija. V tem obdobju naj bi uporabljali prajezik, iz katerega so se razvili ostali (*Essai sur l'origine des langues*, 1753). In italijanščina naj bi bila po njegovem mnenju bližje prajeziku kot

¹⁹⁸ Prev. po: Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, v: E. A. Lippman, *Musical Aesthetics* I, 259–267.

¹⁹⁹ Prim. C. Dahlhaus, *Estetika glasbe*, 30.

zvočno skromnejša francoščina (pozneje je pod vplivom Gluckovih oper to svojo sodbo revidiral.)²⁰⁰ Problem zoperstavljanja italijanske buffonske umetnosti proti francoski *tragédie lyrique* se je dotikal vprašanja o prednosti melodije ali harmonije pri glasbenem izrazu (kot pri Rousseauju) oziroma številčne konstrukcije (kot pri **Jeanu Philippu Rameauju**, 1683–1764).

Četudi je razpravljanje o izvoru jezikov koreninilo v obravnavi mesta glasbe znotraj koncepta umetnosti, ki imitirajo naravo, je postopoma pomen te paralele med umetnostmi vse bolj bledel. Tako je **Jean le Rond D'Alembert** (1717–83) dodelil glasbi kot posnemajoči umetnosti najnižje mesto,²⁰¹ v angleški estetiki pa je princip posnemanja za glasbo postavljen pod vprašaj ali pa sploh umaknjen. Moč glasbe ni v njenem posnemanju tega, kar že obstaja, temveč v prebujanju tistega, česar še ni. Medtem ko so se pod paradigmo posnemanja temeljito ukvarjali s formuliranjem predmeta imitiranja, pa je za glasbeni izraz obveljalo, da v svoji edinstveni moči in milini ne more biti obsežen v besedah, kot je menil angleški skladatelj in seveda pisec o glasbi **Charles Avison** (1709–70) v svoji razpravi *An Essay on Musical Expression* (natisnjena 1753). Ta koncept izražanja, ki je s poudarjanjem neizrekljivega napovedoval romantično estetiko, je bil zlasti naravnani k čisto instrumentalni glasbi. V nemški estetiki poznega 18. st. (J. G. W. Herder, Joh. J. Wilh. Heinse, Chr. Fr. D. Schubart) je bilo posnemanje zoperstavljeno originalnosti in spontanosti izražanja ter je bilo opisano na modelu improvizacije, »fantaziranja« na klavirju.²⁰² Izraz v svoji individualnosti ni več dovoljeval navajanja pravil za ponazoritev afektov. Nasprotno se je paralela med umetnostmi preselila na druge ravni. Tako je v ospredje prišlo za novo »emancipirano« instrumentalno glasbo izjemno pomembno koncipiranje glasbe kot specifičnega jezika, povezanega na strukturni ravni z govorom, na vsebinski ravni pa prek uveljavitve umetnostne religije z vsemi ostalimi umetnostmi. Glasba se je tesneje povezala z lepimi umetnostmi, izgubila pa svoj neposreden stik s svetom znanosti.

V duhu razsvetljenstva je bila glasba pogost predmet razprave v časnikih, brošurah in znanstvenih tekstih. Pri tem je vse jasneje prihajalo prek obujanja ideala preprostosti in jasnosti do kritike poznobaročne bujne polifone strukture. Tako se je **Johann Adolph Scheibe** (1708–76) uprl proti »zapletenim tonskim lokom« (*verworrene Tongewebe*) »kontrapunktistov«. Ideal novega sloga je »jedrnat in dobro premišljena melodija, ki jo ponazarja skrbno izbrana harmonska spremljava«.²⁰³ Napoveduje se nova glasba, ki raste iz pogojev emancipacije čiste instrumentalne igre ter je povezana z vključitvijo glasbe med ostale lepe umetnosti in z osamosvojitvijo estetike. Gre za bogat, predvsem pa kompleksen proces, pri katerem se posamezni elementi prepletajo med seboj in vplivajo na razvoj drug drugega.

²⁰⁰ Prim. ib., 31.

²⁰¹ D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, 1751, 36.

²⁰² Prim. Hans H. Eggebrecht, »Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang«, v: DVfLG 29, 1955, 323–349.

²⁰³ »[B]ündige und wohl überdachte Melodie, die [...] durch eine wohl ausgesuchte harmonische Begleitung [...] deutlich gemacht ist.« Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus*, Hamburg 2¹⁷⁴⁵, 884.

Estetika kot samostojna disciplina

Znamenita že omenjena Leibnizova definicija glasbe kot »prikrite aritmetične dejavnosti duha, ki nezavedno šteje«²⁰⁴ s poudarjanjem nezavedno racionalnega anticipira utemeljitev estetike v čutnem spoznanju, kot jo formulira **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714–1762). Človeški duh »uresničuje vsemogoče pri težkih ali neopaznih recepcijah, ki jih s pomočjo natančno razlikujoče apercipije ni mogoče doumeti.«²⁰⁵ Baumgarten meni, da je lepota prvenstveno čutna popolnost, medtem ko pri Leibnizu – kot je običajno za razsvetljenstvo – z estetiko sovpadajo spoznavne možnosti razuma.

Baumgarten velja za utemeljitelja nove vede ali vsaj tistega, ki ji je dal s svojim spisom *Aesthetica* (1750) ime. Razumljivo je, da lahko radikalnost njegovega prispevka oziroma tudi sicer preloma, ki naj bi se zgodil v tem času z utemeljitvijo »estetike«, enako upravičeno branimo kot spodbijamo. Nedvomno je res, da sama beseda, s katero se je disciplina poimenovala, pravzaprav ni nič drugega kot obnovljen že rabljen grški termin. Obenem enako velja, da so vse od antike naprej, kot smo nenazadnje videli iz dosedanjega zgodovinskega preleta, obstajale bogate tradicije teorije lepega, različnih umetniških praks, poetoloških principov in njihovih filozofskih utemeljevanj. Vendarle pa se je izkazalo, da je v tem trenutku umetnost zares stopila na novo pot, ki se je v veliki meri obračala proč od prejšnjih konceptov njenega utemeljevanja.

Četudi se sam Baumgarten pri formuliranju »estetike« glasbi ni izrecneje posvečal, pa je bil vendar prav znotraj glasbe ta konceptualni zasuk morda celo najradikalnejši. Glasba se je namreč z vključitvijo v sistem lepih umetnosti, na katerega dejansko sam Baumgarten ni zares vplival, najrazvidneje odrekla kontekstu nekdanjega utemeljevanja, se osvobodila vsakega (vsaj na videz) zunajumetnostnega opredeljevanja in podrejanja funkcijskim definiranjem, ki bi ne bila vezana zgolj na pojmovanje »lepega«. Prav v glasbi se verjetno najočitneje kaže preskok v območje avtonomizirane umetnosti, razrešene tradicionalnih funkcij in zunajumetnostnega konteksta. Pri neki Bachovi partiti npr. niso odločilne funkcije dela, ki mu jih nalaga neka navidezna plesna funkcija, pa tudi ne splošnejše dispozicije tonskih zvez in tonskega stavka, temveč individualno oblikovanje glasbenega dela kot enkratne tvorbe, ki svojega smisla nima v funkcijah, pravilih ali občih strukturah, temveč v dojemanju in oblikovanju širše zveze, lastne enkratnemu delu samemu kot smiselnemu soglasju v celoti: »*consensus cogitationum [...] inter se ad unum, qui phaenomenon sit*«. ²⁰⁶ Umetnost deluje iz svojih lastnih zakonov, ne pa iz tistih, ki bi ji bili od zunaj predpisani: kot denimo »koračniška« in »plesna« funkcija, ki ju ima pozneje Wagner za paradigmi siceršnjega tradicionalnega vzorca oblikovanja instrumentalne glasbe.

Tako lahko rečemo, da pride v tem obdobju dejansko do nove umetnostne funkcionalizacije umetnosti oziroma do nekakšne nove »umetnostne religije«. Znotraj tega konteksta se zdi zatorej povsem razumljivo in upravičeno formuliranje novega področja, imenovanega *estetika*.

Baumgarten je »estetiko« označil kot »znanost zaznavanja«, čeprav je iz njegovih spisov razvidno, da je dejansko termin označeval ustvarjanje in razumevanje umetnosti. Glasba, slikarstvo in pesništvo naj bi pomenili »uresničitve popolnosti, ki očara naše čute

²⁰⁴ *Epistolae ad diversos*, ur. Chr. Kortholt, Leipzig 1734, 240 sl.

²⁰⁵ Pismo Goldbachu, 12. apr. 1712; ib.

²⁰⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt/Oder 1750, zv. 1, § 18.

in jo razum presoja kot zmeden [verworrene] prikaz resničnosti.«²⁰⁷ Baumgarten trdi, da je »s čuti zaznan diskurz« popolnejši, bolj ko je zmožen ustvarjanja imaginarnega področja z najširšo povezavo s poslušalcem. Imitacija v umetnosti, z drugimi besedami, torej ni imitacija narave kot take, temveč čustva, ki ga v nas zbudi. Pri sprejemanju umetnosti se torej ne zbudijo toliko intelektualne moči kot bolj »dušne sile« (*Seelenkräfte*).²⁰⁸ Baumgarten neposredno vpliva na glasbeno estetiko konca 18. st., tako na Mosesa Mendelssohna, Johanna Georga Sulzerja idr. Neposredno pomen edinstvenega učinkovanja instrumentalne glasbe, katere nova paradigma postaneta simfonija in sonata, pa pozneje razvijejo Wackenroder, Tieck, Hoffmann in drugi zgodnji romantiki.

Baumgartnov sodobnik, skladatelj in operni reformator **Christoph Willibald Gluck** (1714–1787) v svojem predgovoru k operi *Alceste* (1767) meni, da naj bi bila glasba podrejena izrazu občutkov, ki jih vsebuje pesnitev, ne pa prekinitiv dogajanja brez potrebe. Pri tem naj bi vladali resničnost, jasnost in preprostost – ideali, ki jih izpostavlja tudi Baumgarten. Glasba brez izraza naj bi pomenila malo. Sam izraz brez melodije pa sicer je nekaj, vendar ne zadostuje. Izraz in melodija naj bi se kratko malo združila. In prav to je po Glucku naloga umetnosti. Pri operi Gluck to nadaljuje še z opozarjanjem, da naj bi ne bilo velike razlike med arijami in recitativi.²⁰⁹ Gluck se značilno vrne na izhodišče teoretskega utemeljevanja opere kot oživitve antične drame, v kateri se glasba povsem podreja govornim besedi.

Zdelo se mi je, da naj bi uvertura naznanila gledalcem naravo dejanja, ki naj bi bilo predstavljeno, ter ga tako rekoč argumentirala. Obenem sem želel, da naj bi bili instrumentalisti predstavljeni v razmerju z zanimanjem in intenzivnostjo besed. Nisem tudi hotel pustiti premočnega kontrasta med arijo in recitativom v dialogu, da bi tako ne pretrgal nerazumno pripovedi kot tudi ne lahkomišelnost motil učinka in napetosti dogajanja.

Nadalje sem verjel, da naj bi bil moj največji napor posvečen iskanju lepe preprostosti, zato sem se izogibal razkrivanju težav na rovaš jasnosti. Prav tako nisem želel odkrivati novosti, če jih nista terjala situacija in izraz. In nobenega drugega pravila ni, po katerem bi se ravnal, kot iskanje nameravanega učinka.²¹⁰

Na Glucka se naveže pozneje **Friedrich Wilhelm Marpurg** (1718–1795), ki v svoji reviji *Der Critische Musicus an der Spree* pravi, da naj bi bila v operi najpomembnejša drama, ki naj bi jo glasba le podpirala. To naj bi ne uspelo italijanski operi, zato med drugim tudi zagovarja nemško opero, v kateri naj bi se izrazile možnosti nemškega jezika.

Povezavo glasbe s tekstom posebej preučuje Marpurgov sodobnik **Christian Gottfried Krause** (1719–70), eden vidnejših osebnosti berlinske estetike tistega časa. Krause se ukvarja z oblikovanjem poezije, namenjene uglasbitvi. V svojem spisu *Von der Musikalischen Poesie* (1752) predstavi vrsto argumentov v zagovor glasbene kompleksnosti,

²⁰⁷ Cit. po: Stefan Lorenz Sorgner in Oliver Fürbeth (ur.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart in Weimar: Metzler, 2003, 7.

²⁰⁸ Prim. R. Katz in C. Dahlhaus, *Contemplating Music II*, 574.

²⁰⁹ Prim. S. Lorenz Sorgner in O. Fürbeth, *Musik in der deutschen Philosophie*, 7.

²¹⁰ Prev. po: Christoph Willibald Gluck, *Dedication for Alceste*, v: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1998, 932–934.

pri čemer se sklicuje med drugim na teorijo temperamentov in retorični koncept prikladnosti obeh govorov. Krause zagovarja načelo povezovanja in dopolnjevanja glasbe in besed ter pri tem poudarja pomen glasbe pri moralnem učinkovanju.

Krause je tudi pomemben zagovornik novega privzdignjenega tekočega galantnega sloga, ki se v tem času v glasbi uveljavlja. Zaznamujeta ga elegantna melodija in enostavna struktura preprostih harmonij brez zapletenega kontrapunkta. V svoji obravnavi »glasbene poezije«, v kateri obravnava razmerje med pesništvom in glasbo, Krause pravi, da naj bi bila glavna naloga glasbe razveseljevati. Pri tem daje poseben poudarek užitku, kar podeljuje posebno veljavo sodbi laikov. Nadalje Krause poudarja tudi etični aspekt glasbe, torej njen vpliv na človeški značaj. Posebno močen učinek ima v tej zvezi vokalna glasba, ki šele v povezavi z glasbo, ki je sama na sebi emocionalni medij, lahko posreduje etične ideje, ki jih vsebuje besedilo.²¹¹

Iz konfrontacije glasbe s procesi osamosvajanja umetnosti se izvija estetika pri filozofu in teologu **Johannu Gottfriedu Herderju** (1744–1803). Herder je že v svojih mladostnih spisih podvrgel fiziko in matematiko kritiki.²¹² Tako v *Kritische Wälder* (1769)²¹³ piše o nezadostnosti nekdanjih teoretskih tradicij, ki temeljijo na akustičnih številčnih razmerijih, pri apliciranju na praktično zvenečo glasbo. Terja znanost, ki *lepega* ne »definira za vedno od zgoraj navzdol«, temveč ga »išče v dejanskih pojavnostih«. ²¹⁴ Njegov poseben interes velja slušnim pojavom. V zgodnjih spisih privzdigne lastno vrednost zaznavanja zvokov in zvočnih zaporedij v njihovi smiselni kompleksnosti, kot se razodeva v neposrednem akustičnem zaznavanju. V poznejšem spisu *Kalligone* (1800)²¹⁵ opisuje lastno vrednost instrumentalne glasbe v njeni emancipaciji »od pogleda, plesa [...], celo od spremljevalnega glasu«. ²¹⁶ Značilnost absolutne glasbe naj bi bila dojeta v kontemplativnem poslušanju, ki dojame v čutnem čutno, v mimobežnem določena razmerja, poteke in povezave.

In kot v vsaki mali disonanci ima [glasba] občutek zase, pri čemer z natančnim kompasom naših maloštevilnih tonalnih zaporedij in tonaliteta zaznava vse vibracije, kretnje, oblike in poudarke veselja. Je še mogoče vprašati, ali naj glasba v notranjem učinkovanju prekosi vse umetnosti, ki se oprijemajo vidnega? Mora jih presepati, tako kot duh presega telo: kajti v povezavi z najglobljo močjo velike narave je duh gibanje. Česar tisto, kar je vidno, človeku ne more sporočiti, 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 njej.²¹⁷

Estetika je teorija kontemplativne zaznave in njenega predmeta, to je avtonomne umetnosti. Njen najčistejši izraz pa je absolutna glasba. Z idejami, ki jih najdemo v desetletjih med 1790 in 1820 pri Herderju, Jeanu Paulu in Hoffmannu, se najavlja romantični pogled na umetnost, ki je v določenem smislu paralelen baročnim poskusom

²¹¹ Prim. S. Lorenz Sorgner in O. Fürbeth, *Musik in der deutschen Philosophie*, 8.

²¹² Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics I*, 322.

²¹³ Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder*, v: *Sämtliche Werke*, ur. B. Suphan, Berlin 1877 sl., zv. 4.

²¹⁴ *Ib.*, 124.

²¹⁵ J. G. Herder, *Kalligone*, v: *Sämtliche Werke*, ur. B. Suphan, Berlin 1877 sl., zv. 22.

²¹⁶ *Ib.*, 186.

²¹⁷ Prev. po: Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, v: E. A. Lippman, *Musical Aesthetics II*, 33–43.

slikanja afektov. Vendarle pa namesto opredeljivih afektov, ki jih je mogoče imenovati in sistematizirati, z njimi pa določiti tudi njim ustrezne melodične in ritmične vzorce, postajajo občutki sedaj nedoločeni, brezimni ali neopisljivi. Nedvomno je najbolj značilna izkušnja občutje neskončnega hrepenenja. V glasbi je njegova vzporednica čisti instrumentalni zvok, ki ne izhaja iz konkretnih glasbil, nima določene vsebine in izrekljivega pomena, temveč je izraz zalednega duhovnega sveta. Glasba postaja nekakšno duhovno razodetje, v katerem začasno zapustimo vsakdanji svet. Zato je edino primeren odnos do nje drža religioznega čaščenja in mistične kontemplacije. In pragmatičnost Baumgartnove »estetike« kot čutne zaznave zamenja sedaj metafizičnost estetske kontemplacije.

Immanuel Kant (1724–1804) oblikuje kritično postavitev estetike. Analizira izkušnjo lepega v sodbi okusa in razlaga zmožnost njenega vrednotenja in analize njene notranje strukture. V umetnosti kot izrazu estetskih idej je mogoče razumeti ujemanje spoznavnih možnosti (kar srečamo v »čistem« in »praktičnem« umu). V tem smislu so si umetnosti podobne kot tiste, ki poleg pojmov posredujejo tudi občutja. Kant se ukvarja s principom »analogije umetnosti z načinom izražanja, ki ga človek uporablja pri govoru, da bi, kot je le mogoče popolno, drug drugemu posredoval ne le pojme, temveč tudi občutja«. ²¹⁸ Pri človeškem govoru Kant razlikuje tri plasti: besedo (artikulacijo), kretnjo (gestikulacijo) in ton (modulacijo). Temu ustrezno loči tri vrste lepih umetnosti: umetnost govora (retorika in pesništvo oziroma literatura), likovno umetnost (kiparstvo in slikarstvo) ter »umetnost igre občutij (kot najzunajnejših čutnih vtisov)« ²¹⁹. Znotraj področja »umetnosti lepe igre občutij« (*die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen*) razlikuje med umetniško igro občutij sluha in obraza. Umetnost lepe igre sluha je seveda glasba. Vendar se igra tonskih občutij le takrat dvigne od »prijetnega« k »lepemu«, če tonska občutja ne porajajo samo vzdraženja in ganotja, temveč so zmožna »forme« (formozmožnost, *Formfähigkeit*), »ki je za opazovanje in vrednotenje smotrna«. ²²⁰ Edino možnost za tako formo vidi Kant v matematični formi tonskih odnosov. Zaradi teh idej so Kanta pogosto povezovali s formalistično estetiko, kar pa ne velja brez ostanka. Kant namreč poudarja samo, da lahko kot lepa doživimo le tista občutja, ki spoznavnim silam omogočajo dovolj oprijemališč za prosto igro. Do nje lahko pride namreč zgolj takrat, ko dano občutje dokazuje minimum kompleksnosti, saj je prosta igra pravzaprav igra spoznavnih sil z različnimi urejanji dane kompleksnosti. Ta kompleksnost je povezana z določenim časovnim (v glasbi) ali prostorskim (pri barvah) urejevanjem, saj so vsa občutja dana v obliki prostorskega in časovnega naziranja. To pa ne pomeni, da Kant kompleksnost občutij, ki je za presojo lepote odločilna, reducira na kompleksnost prostorskih ali časovnih struktur. ²²¹

Če je glasba zato le pogojno imenovana »lepa umetnost«, ²²² pa lahko postane »izraz estetskih idej« samo prek povezave s poezijo. S pomočjo analogije z afektuiranimi tonskimi pregibi govora se more »izraziti estetska ideja neke povezane celote neimenovanega bogastva misli ustrezno določeni temi, ki v delu odkrije prevladujoč afekt«. ²²³ Vendarle pa Kant meni, da lahko glasbo prištevamo k lepim umetnostim tudi kot absolutno glasbo,

²¹⁸ Ib., § 51.

²¹⁹ Ib., § 51.

²²⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Kritika razsodne moči), 1790, § 52.

²²¹ Prim. Christel Frick, *Kant*, v: S. Lorenz Sorgner in O. Fürbeth, *Musik in der deutschen Philosophie*, 28–29.

²²² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ib., § 51.

²²³ Ib. § 53.

torej neodvisno od funkcije prikazovanja, ki jo omogočajo besede ali kretnje. Tako govori o »glasbi brez besedila« kot »prosti lepoti« (*freie Schönheit*).²²⁴

Kant razlikuje med različnimi vrstmi umetnosti: prvo mesto po njem zavzema pesništvo oziroma literatura, drugo pa tonska umetnost, ki jo imenuje »jezik afektov« (*die Sprache der Affekte*).²²⁵ Glasba je tista med lepimi umetnostmi, ki je pesništvu najbližja in se zdi z njim naravno povezana.²²⁶ Posnemanje narave je umetnost samo v toliko, kolikor ji »narava prek genija postavlja pravila«. ²²⁷ Zato lahko umetnost pri Kantu podobno kot pri Batteuxu ustvari resničnost, »za katero v naravi ne najdemo primera«²²⁸.

Sistematično prizadevanje za uveljavitev kantovskih kriterijev »forma« in »estetska ideja« je spodbudilo k temu, da so pod vprašaj postavili način, ki ga je Kant izpolnil v glasbi. Zahtevo po pregledni (vztrajni) formi so obravnavali v klasični estetiki Schiller in Ch. G. Körner. »Estetska ideja«, ki »sproža mnogo razmišljanja, ne da bi imela kakšno adekvatno določeno misel, tj. pojem«²²⁹, določa formalno pobudo za tolmačenje absolutne glasbe v romantični glasbeni estetiki.

Zgodnja romantika

Forma, ki postane z menjavo tonskih občutij nazorna, ustreza zahtevi **Friedricha von Schillerja** (1759–1805), da bi morala biti glasba v svoji najvišji plemenitosti oblikovanost in s svojo spokojnostjo učinkovati na nas.²³⁰ Posebej je pomembna teorija ponazoritve značajev v glasbi, kot jo predstavi **Christian Gottfield Körner** (1756–1831). Značaj je nasprotni pojem za afekt: vztrajnost, etos, ki se upira menjajočim se »strastnim stanjem« patosa ter se v njih ohranja kot enost in prosto prisebstvo. Neposredni izraz menjajočih se stanj jaza, improvizirano ali pač kolikor je mogoče ne strogo predpisano samo-oznanjanje, je bilo ideal gibanja *Sturm und Drang* (**Christian Friedrich Daniel Schubart**, 1739–91; **Johann Jacob Wilhelm Heinse**, 1746–1803). Udejanjale so ga klavirske fantazije C. Ph. E. Bacha kot metrična, tonalitetna in tematska enovitost. Temu nasproti je terjal Körner glasbeno ponazoritev značajev, s čimer je mišljen »zakon enovitosti«, »zase obstajajoče delo« in »nazor«, ki se usmerja na to, kar glasbenemu časovnemu poteku daje oporo in trdne meje. Körner to primarno imenuje ritmična in tonalitetna sredstva glasbene povezanosti [trdnosti], misli pa tudi na tematsko enovitost nekega glasbenega dela.²³¹

Glasbena estetika W. H. Wackenroderja, J. L. Tiecka in E. T. A. Hoffmanna je nastala iz duha literarne romantike na osnovi izkušenj klasicistične instrumentalne glasbe. Središče njene refleksije je obravnavanje absolutne glasbe. Glasba je odraz notranjega sveta ljudi, vendar ne kot posnemanje afektov, ne kot izraz individualnih čustvenih stanj, tudi ne kot

²²⁴ Ib., § 16.

²²⁵ Ib., § 53.

²²⁶ Prim. Christel Frick, *Kant*, v: S. Lorenz Sorgner in O. Fürbeth, *Musik in der deutschen Philosophie*, 29.

²²⁷ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49.

²²⁸ Ib.

²²⁹ Ib.

²³⁰ Friedrich von Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, 1795, 22. pismo.

²³¹ Wolfgang Seifert, *Chr. G. Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, 147, 150 in 148.

predstavitev nekega značaja, temveč kot ponovno najdenje »blodečih občutij, izgubljenih v dejanskem življenju« v koncentraciji zvočnih procesov, ki izključujejo ozir na konkretne dogodke in doživetja. Kot pravi **Wilhelm Heinrich Wackenroder** (1773–98), je mogoče v glasbi izkusiti »čisto, ne-formalno bistvo, potek in barvo ter tudi predvsem tisočkratni prehod občutij«. ²³² »Ne-formalno« (brezoblično, *formlos*) se pri Wackenroderju nanaša na osvoboditev od pojavnih oblik dejanskega življenja. Z romantično vnemo je Wackenroder prežeh skrivnostnost glasbe ter poudaril tesno povezavo med religioznim občutjem in umetniško ustvarjalnostjo.

Wackenroderjeva zgodnja smrt pri 25. letih je prizadela njegovega prijatelja **Johanna Ludwiga Tiecka** (1773–1853), ki je pozneje dokončal in izdal njegove spise. Tieck je v veliki meri naslanjajoč se na Wackenroderja poudarjal 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.« ²³³ Očitna je povezava z izrazom estetskih idej v Kantovem smislu: simfonija navaja k mišljenju, ne da bi jo pri tem lahko obsegli z nekim pojmom, vezanim bodisi na nek značaj ali zgodbo. ²³⁴ **Friedrich Schlegel** (1772–1829) v enem od svojih številnih »fragmentov«, ki jih je objavil v programskem časopisu *Athenäum* (1798–1800), ki sta ga izdajala skupaj z bratom **Augustom Wilhelmom** (1767–1845) in v katerem sta uvedla romantiko kot napredno univerzalno poezijo, pritrjuje: glasbenik v svojih skladbah izkazuje »neko določeno tendenco vse čiste instrumentalne glasbe k filozofiji«. ²³⁵ V trenutkih osvoboditve praktičnih interesov in mišljenja kot ustvarjalnega postopka je pojem absolutne glasbe pri Tiecku razumljen kot »čisti poetični svet«. ²³⁶ Z eshatološkimi metaforami – »hkrati nova Luč, novo Sonce, nova Zemlja« ²³⁷ – jim pripisuje religiozni pomen. Berlinger, Wackenroderov junak, posluša na koncertu »celo tako pobožno, kot da bi bil v cerkvi«. ²³⁸ To čaščenje spremlja kot v religiji dvom, zaradi česar Joseph Berlinger trpi; čistost umetnosti ne pomeni nič drugega kot odklon občutij v prevaro.

Glasba pa je s svojo »neizgovorljivostjo« postala poseben izziv za jezik. Samo od sebe se je zastavljalo vprašanje, kako ubesediti glasbo. Seveda pri tem ne gre (predvsem) za vprašanje ubesedenja povzetka kakega navideznega glasbenega sižerja, temveč je bil problem širše povezan z racionalizacijo glasbe same, z njenim razumevanjem, u-mislitvijo in osmislitvijo. Ena seveda tudi danes pomembna pot je analiza glasbe, ki jo v estetiko vpelje **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (1776–1822). Hoffmann je bil tako kot Kant rojen v Königsbergu (po letu 1945 imenovanem Kaliningrad) in je tudi sam skladal. Vendarle se njegove v klasicističnem risu zasnovane skladbe niso ujemale z njegovimi izrazito romantičnimi idejami, zato se je, kot piše Dahlhaus, verjetno z »melanholičnim občutkom« po uspehu opere *Undine* (1816) poslovil od kompozicije. ²³⁹ Zato pa je močno vpliven kot pisec o glasbi, saj je Wackenroderjeve ideje neposredno povezal s konkretno

²³² Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eifentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlegre der heutigen Instrumentalmusik*, v: *Sämtliche Schriften*, ur. K. O. Conrady, Reinbek 1968, 172 sl.

²³³ J. L. Tieck, *ib.*, 196.

²³⁴ *Prim. ib.*

²³⁵ *Krit. Friedrich-Schlegel-Gesamtausgabe*, ur. H. Eichner, München 1967, zv. 2, 254.

²³⁶ J. L. Tieck, *Symphonien*, v: Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, 196.

²³⁷ *ib.*, 188.

²³⁸ Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger*, *ib.*, 91.

²³⁹ Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann (ur.), *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München in Kassel 1984, 196.

glasbo, z Beethovnovimi simfonijami. Beethoven je po njem zmožel povezati težo teoretskega izročila s smelimi anticipacijami prihodnjega razvoja. V veliki meri je prav Hoffmannova zasluga, da so – podobno kot v drugi polovici stoletja Wagnerjeve glasbene drame v interpretaciji Nietzscheja – Beethovnovne simfonije odločilno zaznamovale razvoj zlasti simfonične glasbe 19. stoletja.

Čeprav Hoffmanna kot romantika pri obravnavanju Beethovnovne glasbe pogosto zanese v prazno sanjarjenje brez izrazite vsebine, se načeloma oklepa strukturne analize: »samo zelo globok uvid v notranjo strukturo Beethovnovne glasbe« lahko razjasni »veličino preudarnosti mojstra«. ²⁴⁰ V njegovem pojmovanju preudarnosti se združujeta tehnična stvarnost in metafizična slutnja, ki se izraža v »neskončnem hrepenenju«. Odločilno nova ideja, ki jo Hoffmann poudarja, je dopolnitev za ta čas značilne estetske refleksije, ki prehaja v metafiziko, s kompozicijsko-tehnično analizo. Absolutno glasbo, ki jo Hoffmann opredeljuje kot »formalno« oziroma osvobojeno »s pojmi določenih občutkov« in »afektov, ki jih nakazujejo besede«, je tako lahko opredelil kot čist vstop v »kraljestvo neskončnosti«. ²⁴¹ Med Hoffmannovimi spisi je posebej pomembna ocena Beethovnovne *Simfonije št. 5 v c-molu*, objavljena v *Allgemeine musikalische Zeitung* (zvezek 12, 1810).

Recenzent ima pred seboj eno izmed najpomembnejših del tistega mojstra, ki mu kot instrumentalnemu skladatelju zdaj najbrže prav nihče ne odreka prvega mesta. Ves je prevzet od predmeta, o katerem naj bi spregovoril, in naj se mu ne zameri, če bo skušal vse tisto, kar je pri tej skladbi občutil globoko v duši, zajeti z besedami in pri tem prekoračil meje običajnih ocen. –

Ko govorimo o glasbi kot samostojni umetnosti, bi morali vedno misliti le na instrumentalno glasbo, ki zavrača vsako pomoč, vsak dodatek drugih umetnosti in pri tem najčisteje izraža značilno, le v njej prepoznavno bistvo umetnosti. Med vsemi umetnostmi je najbolj romantična – skoraj bi rekli, edina čisto romantična. – Orfejeva lira je odprla vrata Orka. Glasba odstrinja človeku neznano kraljestvo; svet, ki nima nič skupnega s čutnim svetom, ki ga obdaja, in v katerem vse s pojmi določljive občutke pustimo za seboj, da bi se predali neizrekljivemu. Kako malo razumejo to posebno bistvo glasbe tisti instrumentalni skladatelji, ki skušajo upodobiti določljiva občutja ali celo dogodke, da bi tako slikali z umetnostjo, ki je slikanju prav nasprotna! Dittersdorfove simfonije te vrste, kot tudi vse novejšje Batailles des trois Empereurs etc. je treba kot smešne zablode kaznovati tako, da jih popolnoma pozabimo. – V napevu, v katerem prisotna poezija z besedami nakaže določene afekte, učinkuje magična moč glasbe kot čudežni eliksir modrih – že nekaj kapljic tega napitka spremeni vsak napoj v okusen in čudovit. Vsako strast – ljubezen – sovraštvo – jezo – obup itn., kot jih najdemo v operi, ogrne glasba v škrlaten soj romantike in celo občutki iz našega življenja nas vodijo iz njega proč v kraljestvo neskončnosti. Tako močan je čar glasbe in z naraščajočo močjo bi raztrgal vsako spono drugih umetnosti. –

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

²⁴⁰ Recenzija 5. Beethovnovne simfonije, 1810, v: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik*, ur. Fr. Schnapp, München 1963, 37.

²⁴¹ Prim. C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 200.

na sedanjo raven. Haydn in Mozart, ustvarjalca novejšje instrumentalne glasbe, sta prva pokazala umetnost v njeni polni slavi; s polno ljubeznijo pa jo je uzrl ter prodrl v njeno najgloblje bistvo – Beethoven. Instrumentalne skladbe vseh treh dihalo istega romantičnega duha, ki je lasten prav notranjemu razumevanju pravega bistva umetnosti; vendar pa se značaj njihovih skladb močno razlikuje. [...]

V Haydnovih skladbah vlada izraz otroške, vedre narave. [...] V globine kraljestva duhov nas pelje Mozart. [...] Tako nam tudi Beethovnova instrumentalna glasba odpre kraljestvo neverjetnega in brezmejnega. Žareči bliski švigajo skozi temno noč tega kraljestva in zavemo se velikanskih senc, ki vznikajo in izginjajo, nas vedno tesneje obkrožajo in izničijo v nas vse razen bolečine neskončnega hrepenenja, v katerem se utopi in izgubi vsaka radost, ki se je na hitro vzpela v vriskajočih tonih. In samo v tej bolečini, ki sicer izčrpava našo ljubezen, upanje in veselje, a jih ne uniči in nam s polnim sozvočjem vseh strasti razvija v prsah, živimo naprej in lahko očarani opazujemo duhove.

Romantični okus je redek, še redkejši je romantični talent: zato je tudi tako malo tistih, ki zmorejo ubrati tisto liro, ki odpre čudovito kraljestvo neskončnosti. Haydn romantično zaobjame človeško v človekovem življenju; primeren je večini. Mozart terja nadčloveško, čudežno, ki živi v notranjem duhu. Beethovnova glasba premika vzvode gledalca, strahu, groze, bolečine in zbuja tisto neskončno hrepenenje, ki je bistvo romantike. Beethoven je čisto romantičen (in prav zato resnično muzikalen) skladatelj, iz česar morda izhaja to, da mu manj uspeva vokalna glasba, ki ne dopušča nedoločene hrepenenja, temveč le z besedami označene afekte, občutene v kraljestvu neskončnega, in njegova vokalna glasba redko pritegne množico. [...] Globoko v duši nosi Beethoven romantiko glasbe, ki jo v svojih delih izraža z visoko genialnostjo in preudarnostjo. Recenzent tega še nikoli ni bolj živo čutil kot v pričujoči simfoniji; v vrhuncu, ki narašča od začetka do konca, nam približa Beethovново romantiko bolj kot katerokoli drugo njegovo delo. In poslušalec se ne more upreti, da ga ne bi odneslo v čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti.²⁴²

Posebno zanimanje romantike velja stari umetnosti; poleg antične, ki je predmet humanistov, se konec 18. in v 19. stoletju vse bolj zanimajo za baročno in renesančno glasbo, vse bolj pa tudi za glasbo srednjega veka. Navezavo na staro glasbo simbolizira vstop glasbenega zgodovinopisja, za katero se zdi, da kaže tipične estetske tendence tega obdobja. Značilen predstavnik teh idej je Tieckov, Wackenroderjev in Schleglov učitelj **Johann Nikolaus Forkel** (1749–1818) s svojim glavnim delom *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788).

Deloma je to zanimanje moč povezati tudi z gibanji za pravo, »resnično« cerkveno glasbo. Hoffmann je bil skupaj z Wackenroderjem eden tistih avtorjev, ki so poveličevali dela ti. »klasične polifonije« in je tudi sam komponiral v tem slogu. Izbrušenost kompozicijskega stavka renesančnih mojstrov na čelu s Palestrino velja skupaj z gregorijanskim koralom za ideal »resnične cerkvene glasbe«. Slogovno ločnico, ki naj bi ločila »čisto« cerkvenost od »izkvarjene«, postavljajo tako nekako v leto 1600, ko se izbrusi nasprotje med *primo prattico* ter *secondo prattico*.

²⁴² Nekoliko modificiran prevod Marjete Gerkišič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe II*, Ljubljana 1997, tkp., 11–15.

Eno najvplivnejših del s tega področja je nedvomno razprava *Über Reinheit der Tonkunst* (Heidelberg 1825) heidelberškega učenjaka **Antona Friedricha Justusa Thibauta** (1772–1840). Thibaut sodi skupaj z R. G. Kiesewetterjem, C. von Winterfeldom in E. Coussemakerjem med tiste juriste 19. stoletja, ki so temeljnega pomena za rojevajoče se glasbeno zgodovinospisje. Kot profesor v Heidelbergu je ustanovil »pevski krožek«, s katerim so sicer ne javno, pa vendar tudi z gosti, med katere sta sodila denimo tako Hegel kot Mendelssohn, izvajali staro glasbo. Thibaut, ki je menil, da lahko izgubljanje sodobnega glasbenega okusa najbolje izčistimo s študijem starih mojstrov, je močno zaznamoval cerkveno-glasbena reformacijska gibanja tako v katoliških kot protestantskih deželah. Nedvomno tudi pod vplivom splošnega romantičnega zazrtja v subjekt in njegov čustveni svet je prihajalo do poudarjanja individualne religiozne poglobitve, glasbo pa so cenili glede na mero subjektivne religiozne izkušnje, ki jo je posredovala. Zanimivo je tudi pri severnonemških evangeličanskih zagovornikih »čiste« cerkvene glasbe postala stara glasba poveličevana kot pravo sredstvo za poglobitev pobožne zbranosti posameznikov, ne pa predvsem tista, ki bi – kot je bilo to pri protestantskih idejnih snovalcih – poudarjala in poglobljala občestveno naravo liturgije. In prav pojem pobožnosti, ki ga poudarjajo tako Herder kot Wackendroder, Tieck ali Thibaut, ima svojo nedvoumno paralelo v estetski kontemplaciji, ki je postavljala glasbo romantike za umetnost (preko te umetnostne religije), ne pa zgolj za zabavo. V spisu *Über Reinheit der Tonkunst* ima posebno mesto poudarjen ideal »primerno zmerne, resne, dostojanstvene« glasbe, ki se je povezovala z aktualno izvajalsko prakso Palestrinove glasbe kot čistega zgleda prave cerkvenosti, po kateri so maše in motete renesančnih mojstrov izvajali skladno z razumevanjem semibrevis in minim kot celink in polovink zelo počasi. Tako dosežen »serafski ton« teh skladb pa je obenem pri številnih skladateljih zaznamoval tudi tedaj sodobno komponiranje »v duhu« teh idej.

Nepokvarjeni ljudje imajo čut za glasbo, če naravno in zdravo ustreza čistemu človekovemu občutku; in z ničimer ni mogoče bolj učinkovati na ljudi kot prek oplemenitene glasbe. Pustimo torej, da se celotno občestvo lahko nauči petja preprostih koralov, višje duhovne skladbe prinašajo izbrušeni pevci, s čimer tako rekoč postanejo v cerkvi vidni angeli, občestvo v pobožnosti zasliši nekaj, kar samo, zaradi množičnosti in šibkosti ne more ustvariti.

To veličastno idejo je najprej s polno resnostjo uveljavil Gregor Veliki prek številnih pevske šole, ki so bile ustanovljene, ter tako za več ko tisoč let odprl najrazličnejše možnosti v najizobraženejših krščanskih državah. [...]

Cerkev ni prostor, kjer naj bi okušali vse, kar je užitnega. Mnogo bolj je to prostor, kjer je človek tako rekoč postavljen pred obličje Boga, da bi se za svoje človeške obveznosti oplemenitil in okrepil ter tako pred Bogom in v njegovi bližini izlil svoje srce v žalosti, kesanju, veselju in češčenju. Kot sedaj v Božji pričujočnosti ni prostora za predrzno samozavest in popoln obup, tako naj tudi ne bo v cerkvi nobene prekipevajoče duhovne omame in nobenega uničujočega obupa. Kdor torej želi v polni radosti srca hvaliti Boga in se mu zahvaljevati, ne bo v svoji hvaležnosti spregovoril z razpuščenim vzklikanjem, temveč s skromno gorečnostjo. In kdor se bo upognjen od žalosti lahko zunaj cerkve utapljal v potrtosti in tarnanju, bo v cerkvi pred Božjimi očmi znova potolažen, ne da bi vil roke, ne da bi v stoku in tarnanju tekal sem in tja, temveč se

bo prek vere usmeril v Božjo bližino ter v potrpljenju in vdanosti postavil nebesa za udeleženo pričo njegove žalosti. [...]

Vprašanje: katera oblika glasbe pravzaprav zasluži naziv cerkvenega sloga? je potemtakem prav tako nesmiselno, kot če bi se vprašali, če naj duhovnika branje gane in ali si sme pri branju pomagati z gestikulacijo? Vse oblike glasbe so zatorej primerne za cerkve, če same na sebi ne predstavljajo samo posvetnega, kot na primer kakšen valček ali plesni siciliano; zato lahko v cerkvi nastopa kak largo, adagio, grave, andante, allegro in fugiran kot tudi nefugiran stavek; vse pa mora biti primerno zmerno, resno, dostojanstveno, vsekakor oplemeniteno in brezstrastno, vse v takem tonu, da bi lahko odličen pridigar na prižnici dejal: ta veličastna glasba je dobro pripravila mojo pridigo, ali: po moji pridigi je v istem duhu občutja občestva polno poživila; ali, kar je v določenih pogojih tudi dobro: kjer se tako poje, moram umolkniti, da bi povsem prepustil občestvo tihi pobožnosti.²⁴³

To se je izražalo v jasnem konfliktu z dojemanjem umetnosti kot religije, nastalim iz istih zgodnjeromantičnih virov pod vplivom **Friedricha Schleiermacherja** (1768–1834).²⁴⁴ V ozadju je bilo prepričanje, da glasba sama na sebi vsebuje religiozno substanco – neodvisno od razlike med cerkvijo in koncertno dvorano, kar je želel Mendelssohn poudariti z izvedbo *Matejevega pasijona* v berlinski *Singakademie*. Religija, ki se umika iz obreda v občutje posameznika, sovpada z glasbo, katere estetska kontemplacija prehaja v metafizično, kot to utemeljuje Schleiermacher.

Nemški idealizem in njemu nasprotne smeri

Metafizični aspekt romantične estetike je prevzela in sistematično razvila nemška klasična filozofija znotraj koncepta absolutne ideje. Lippman meni, da je glasba odprla pot filozofiji, nato pa postala njen instrument v razvijanju eksaktnejših metafizičnih kontekstov.²⁴⁵ Odnos glasbe do oblik mišljenja sta utemeljila F. W. J. von Schelling in K. W. F. Solger v povezavi z delitvijo umetnosti.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) je svojo filozofijo umetnosti formuliral v *Sistemu transcendentalnega idealizma* (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800) in *Predavanjih o filozofiji umetnosti* (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 1802–03). S svojo filozofijo identitete si prizadeva za konstrukcijo enotnega sistema s pomočjo povezave filozofije narave s poznejšo filozofijo transcendentalnega idealizma. Kot Kant tudi Schelling ohranja idejo, da umetnost povezuje praznino med naravo in mislijo oziroma med naravo in svobodo. Umetnost je tako zmožnost misliti filozofijo; objektivizira tisto, kar filozofija domneva.²⁴⁶ Schelling formulira glasbo kot utelesitev neskončnega v končnem ali kot oblikovanje končnega z neskončnim.²⁴⁷ Glasba je »v splošnem umetnost refleksije ali samozavesti«. ²⁴⁸ »Glasba izraža zavest, kot obstaja

²⁴³ Cit. po: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 215–220.

²⁴⁴ Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, 1799.

²⁴⁵ Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics II*, 65.

²⁴⁶ Prim. ib.

²⁴⁷ Ib., 66.

²⁴⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802, obj. 1859, 214sl.

v resničnosti v svoji lastni snovi.«²⁴⁹ Ker gre zgolj za formalno stran mišljenja, jo lahko uporabimo »za povsem določene trenutke življenja«.²⁵⁰

Istovetnost [Indifferenz] v oblikovanju končnega z neskončnim je, čisto vzeto, ton. Ali: v oblikovanju končnega z neskončnim, se lahko istovetnost kot istovetnost manifestira le kot ton. [...]

Oblika umetnosti, v kateri postane resnična enotnost kot taka moč ali simbol, je glasba. – To sledi neposredno iz dveh nadaljnjih trditev. [...]

Dostavek 1. Glasba kot umetnost je izvorno subjekt prve dimenzije (ima samo eno dimenzijo).

Dostavek 2. Nujna oblika v glasbi je zaporedje. Kajti čas je splošna podoba oblikovanja končnega z neskončnim, v kolikor ga gledamo kot obliko, abstrahirano od realnosti. Princip časa je subjekt zavesti same, ki je natančno oblikovanje mnogoterosti z enotnostjo zavesti v idealnem.²⁵¹

V romantični filozofiji je »Absolutno«, tj. vse, kar potrebujejo končne stvari za svojo identiteto, dosegljivo le preko naših čutov, ki so omejeni. Občutek omejenosti se izraža tudi v tem, da razumejo glasbo kot tisto, ki izreka »neizrekljivo« oziroma »neizgovorljivo«. Romantični filozof **Karl Wilhelm Ferdinand Solger** (1780–1819) je v svojem znanem dialogu *Erwin* (1815) predstavil nekaj najbolj zanimivih idej o odnosu glasbe do Absolutnega:

Glasba učinkuje dejansko tako, da se v občutenju vsakega pričujočega trenutka pojavlja v naših mislih celotna večnost. Glasba [...] tako zares doseže tisto, kar ni dosegljivo običajnemu razumevanju. Vendar tega tudi ne dosega za realne objekte, temveč samo v univerzalni odprti obliki časa.²⁵²

Povezavo končnega in neskončnega je po Solgerju mogoče doseči tako, da se glasba nasloni na druge umetnosti, s čimer napoveduje koncept *Gesamtkunstwerka* oziroma deloma tudi idejo programske glasbe pri Lisztu oziroma Wagnerju. Vendarle je Solger popolno uresničitev tega ideala videl nekoliko drugače, v »popolni cerkveni liturgiji, v petju svetih himen pred upodobitvami Božjih del« v spodbudnem arhitekturnem okolju.

Občudovanje srednjeveške in zgodnje-novoveške umetnosti je estetiko za razliko od zgodovinskih idealov naredilo za nujno potrebno. Pojem »romantičnega ideala« za krščansko prežeto umetnost v nasprotju s »klasičnim idealom« antike je izdelal Friedrich Schlegel. Razviti teorijo lepih umetnosti kot teorijo njihove zgodovinskosti je koncept Heglove estetike, v kateri so umetniške zvrsti razložene kot zgodovinske tvorbe religiozne zavesti. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770–1831) je 1788 vstopil v samostan v Tübingenu, da bi študiral teologijo in filozofijo na univerzi. Tam se je spoprijateljal s Schellingom in Hölderlinom. Kot domači učitelj je predaval od 1793 v Bernu in nato od 1797 v Frankfurtu, kjer se je znova srečeval s Hölderlinom. Skušal se je habilitirati

²⁴⁹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, 1819, obj. 1829, 265.

²⁵⁰ *Ib.*, 342.

²⁵¹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Vorlesungen über Philosophie der Kunst*, v: E. A. Lippman, *Musical Aesthetics II*, 67–83.

²⁵² Cit. po: <http://www.codexflores.ch/printquelle.php?art=126>, doseženo 10. julija 2006.

na univerzi v Jeni 1801, kjer je deloval že Schelling kot naslednik Fichteja. Goethe, ki je bil odgovorni minister, je Hegla 1805 imenoval za profesorja, vendar je Hegel Jeni zapustil leta 1806, ko so univerzo zaprli zaradi prusko-francoskih vojn. Šel je v Bamberg in Nürnberg, v letih 1816/17 pa je predaval estetiko v Heidelbergu. 1818 je kot Fichtejev naslednik šel na mlajšo berlinsko univerzo in v Berlinu pozneje tudi umrl. Njegova predavanja so bila objavljena šele 1835 pod uredniškim vodstvom Gustava Hothe. Po Heglovem mnenju je arhitektura primarno »simbolična umetniška oblika«, ki ustreza na »Jutrovem« (Orientu) neslikovni izkušnji Boga. Skulptura sodi primarno h »klasičnim umetniškimi oblikam«, ko si je človek predstavljal bogove v idealni telesnosti. Prek učlovečenja in trpljenja izgovorjene notranjosti človeka ustreza od krščanske glasbene estetike izpeljana »romantična umetniška oblika«, v kateri prevladujejo slikarstvo, glasba in poezija. Ponazoritev posameznih umetnosti določa njihov material. Notranja razgibanost, ki se napoveduje v zvoku in glasu, se lahko razmahne prek ritmične in diastematske tvorbe v neko »notranjost«, ki obstaja brez zunanjega zgleda: »abstraktna subjektivnost«. ²⁵³ Da bi bili lahko načini oblikovanja zgodovinsko določeni, morajo imeti vsebine »objektivnega duha« svoje odseve v glasbi, tudi v čisti instrumentalni glasbi. Hegel vidi to v duhovni vsebini, v simboličnem namigovanju. Izhajajoč iz religiozno-zgodovinskega modela postaja religiozna vokalna glasba v središču romantične umetniške tvornosti, tako Hegel zavrača opisovanje čiste instrumentalne glasbe kot osvoboditev substancialne vsebine in »splošno-človeškega umetniškega interesa« ²⁵⁴ iz zgodovinsko-filozofskega koncepta, po katerem naj bi umetnost »prekašale« ideje in refleksije. ²⁵⁵ Pri Heglu je, kot je znano, znotraj zgodovinsko-filozofskega sistema umetnosti glasba predstopnja k pesništvu.

V nasprotju s Heglom razume **Christian Hermann Weisse** (1801–1866) šele v »modernem idealu« ²⁵⁶ umetnost kot samostojno eksistenco in pomen, po katerem se je odvezala od mitske zavesti klasičnega in religiozne zavesti romantičnega ideala. Čista instrumentalna glasba je paradigma za osamosvoječo pojavitev lepote v umetnosti.

Načelno kritiko idealistične filozofije in estetike, posebno tisto, ki se tudi tiče glasbene estetike, srečamo po eni strani pri Schopenhauerju, po drugi pa pri Kierkegaardu. Temeljno izhodišče **Arthurja Schopenhauerja** (1788–1860) je izkušnja telesa (*Leiberfahrung*). Telo postane kot »volja« izkušeno v smislu nagona, libida, lahko je opisano celo kot objekt (»predstava«) vzročnih razmerij. Razmerje med slepo, neozaveščeno voljo ter tistim, kar je prek predstav določeno s prostorom, časom in vzročnostjo, postane preneseno na vse bivajoče. S tem Schopenhauer formulira »svet kot voljo in predstavo« ²⁵⁷.

»Svet je moja predstava: in svet je čista volja.« ²⁵⁸ Svet je predstava; kot tak je volja, ki se lahko objektivizira na različnih stopnjah. Neposredno se volja objektivizira v idejah (Platon). Najvišja objektivizacija volje je zanikanje volje. Volja najnižje stopnje (anorganska narava) je gon; stopnjuje se od živali k človeku.

Predstave utemeljujejo ideje, ki so po svoji strani neposredne objektivizacije volje. Dostop k idejam ni možen znotraj zaznamovanja življenja, odpira se samo brezintente-

²⁵³ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, zv. 2, 261.

²⁵⁴ *Ib.*, 269.

²⁵⁵ *Ib.*, zv. 1, 21.

²⁵⁶ Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 2 zv., Leipzig 1830; reprint [v enem zv.] Hildesheim 1966, 306 sl.

²⁵⁷ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818, ur. A. Hübscher, 2 zv., Wiesbaden, 21949.

²⁵⁸ Arthur Schopenhauer, *Die frühen Manuskripte*, 1804–18, 170.

resnemu opazovanju, ki ga doseže Kant zaradi umetnosti. Med umetnostmi vodi samo glasba navzgor k idejam, je odslikava volje same. Estetsko opazovanje ponuja časovno rešitev pred stisnjenjem [zgostitvijo] volje, trajno je cilj etike (askeze in sočutja). Schopenhauerjeva filozofija je močno vplivala na glasbo in glasbeno estetiko (Wagner, Mahler, Pfitzner). Glasba izgovarja »nasebje [Ansich] vseh pojavnosti, voljo samo«,²⁵⁹ simfonika Beethovna je »popolna odslikava bistva sveta«, ne vsebuje afektov v službi volje, temveč je to njihova »čista forma, nematerialna, čisti duhovni svet brez materije«. ²⁶⁰ Ta koncept je pripeljal Schopenhauerja na Leibnizovo formulo o glasbi kot ne-zavestni vaji ne matematike, temveč metafizike volje.²⁶¹

Kot se Schopenhauer oddaljuje od tradicionalnega nauka o lepem, od razumne utemeljenosti sveta, pa se **Sören Kierkegaard** (1813–1855) usmerja proti idealističnemu »posredovanju«. V razmerju z eksistenčnimi formami, estetskimi, etičnimi in religioznimi, obstaja samo »skok« kot spreminjanje lastne eksistence. Estetska življenjska oblika je v prvem delu *Ali-Ali* (*Entweder-Oder*, 1843) hermenevtsko razvita na primeru Mozartovega *Don Giovannija*. Krščanstvo v nasprotju s klasično antiko ni čustvenosti več dalo kot božansko, zato je prišlo do drže, ki se izpolnjuje v užitku. Glasba »se izkazuje v strogem smislu kot krščanska umetnost [...] kot medij za ono, kar krščanstvo iz sebe izključuje in se tako postavlja.«²⁶² V nasprotju z likovnimi umetnostmi lahko glasba »govori«, vendar je njena govornica neintencionalna, »izraža [...] neposredno v njegovi neposrednosti«. ²⁶³ Glede na to, da se Don Juan kot mitska figura ne spušča pod etično določitev, lahko doživimo njeno bistvo ne toliko v drami kot govornem značaju, temveč mnogo bolj v zvočnem mediju »kot moči, kot strasti«²⁶⁴. Vsebina opere ni v dejanju in besedi, temveč v napevih razpoloženj, kot prihajajo do izraza v tonskih pregibih glasu. Iz Kierkegaardovega razumevanja Mozartove glasbe se oblikuje kritika tradicionalnega razumevanja (1) glasbe kot religiozne umetnosti, (2) analogije med glasbo in jezikom ter (3) prioritete verbalnega dogajanja v operi.

Absolutna glasba in združitev umetnosti

Medtem ko pojem absolutne glasbe izvira pri Herderju in romantikih iz Jene, pa najdemo besedo samo paradoksnu prvič pri Richardu Wagnerju, pri opazki, da je Beethoven z instrumentalnim recitativom svoje 9. simfonije »skoraj že zapustil okvire absolutne glasbe« (1846)²⁶⁵.

Med najpomembnejše idejne zagovornike absolutne glasbe sodi **Eduard Hanslick** (1825–1904): »Kajti samo tisto, kar lahko branimo v instrumentalni glasbi, velja za tonsko umetnost kot tako.«²⁶⁶ Estetiko, ki se sklicuje na čustva, zbudena ali predstavljena prek glasbe, odklanja kot »neznanstveno«, ker čustva pač ne morejo veljati kot principi. Princip

²⁵⁹ Ib., zv. 1, 308.

²⁶⁰ Ib., zv. 2, 514.

²⁶¹ Ib., zv. 1, 313.

²⁶² Sören Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, ur. E. Hirsch, Düsseldorf 1950, zv. 1, 68.

²⁶³ Ib., 74.

²⁶⁴ Ib., 115.

²⁶⁵ *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zv. 2, 61.

²⁶⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, cit. po izd. Wiesbaden, ¹⁷1971, 33.

glasbeno-lepega je treba iskati »v tonih in njihovi umetniški povezavi«. ²⁶⁷ Osnovna misel je enostavna: tonski material je oblikovan po idejah skladatelja. Oblikovano, ki sodi k njegovim idejam, je vsebina: »Vsebinske glasbe so tonsko gibljive oblike.« (»*Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.*«) ²⁶⁸ Vsebinske postane oprijemljiva v prvi oblikovani enoti, v témi, zaradi česar sta tudi vsebina in téma lahko druga z drugo poistoveteni. ²⁶⁹ Hanslick pravzaprav poudarja samo tisto, kar je zahtevala klasična estetika: da so v glasbi izoblikovane kvalitete forme, ki izničujejo prehodna in afektivna občutenja tona. Hanslickova estetika je teorija imanentnega opazovanja dela: »... tako kot jurist izključuje iz sveta tisto, kar ne leži v aktih, tako za estetsko vrednotenje ne obstaja nič, kar bi ležalo zunaj umetniških del«. ²⁷⁰

»Sedaj bi radi predstavili pozitivno vsebino k skici, po kateri bi odgovorili na vprašanje, kakšna je narava lepih umetnosti v tonski umetnosti.

Gre za specifično glasbeno. Pod tem razumemo lepo, ki je neodvisno in ne potrebuje od zunaj prinesene vsebine, temveč leži v tonih in njihovi umetniški povezavi. Smiselni odnosi v na sebi mikavnih sozvočjih, njihovo ujemanje in nasprotovanje, njihovo bežanje in ujemanje, njihov razcvet in minevanje – vse to je, kar se v svobodnih oblikah pojavlja pred našim duhovnim pogledom in nam kot lepo ugaja.

Praelement glasbe je sozvočje [Wohllaut], njegovo bistvo ritem. Ritem v velikem kot ujemanje simetrične gradnje ter ritem v majhnem kot menjalno urejeno gibanje posameznih členov v časovni enoti. Material, ki ga uporablja tonski pesnik, ter katerega bogastvo ni nikoli dovolj cenjeno, so celotni toni, z njihovo možnostjo tvorjenja različnih melodij, harmonij in ritmov. Neizčrpna in neizrabljiva je predvsem melodija kot temeljna tvorba glasbene lepote; s tisočkratnimi preobrazbami, preobrati, ojačitvami ponuja harmonija vedno nov temelj; obe združeni premika ritem, arterija glasbenega življenja, obarva pa čar raznovrstnih zvočnih barv.

Če se sedaj vprašamo, kaj naj bi to tonsko gradivo izražalo, dobimo odgovor: glasbene ideje. Pojav popolne glasbene ideje pa je že samostojna lepota, je smoter sam na sebi in ni nikakor šele sredstvo ali gradivo ponazoritve občutij in misli.

Vsebinske glasbe so tonsko gibljive oblike.« ²⁷¹

Hanslick svojo estetiko formulira v istem času, kot objavi Liszt svoje simfonične pesnitve, ki skupaj z Wagnerjevimi glasbenimi dramami pomenijo jasen protipol Hanslickovih idej. Kot eden najbolj prodornih glasbenih kritikov kljub svoji načelni trezni zadržanosti Hanslick ostro zavrača Wagnerja in njegove reforme, zato pa postane vnet zagovornik Brahmsove glasbe. Značilen primer njegovega poveličevanja Brahmsa je ocena skladateljeve prve simfonije:

»Redko, če sploh kdaj, je ljudstvo tako težko pričakovalo prvo simfonijo nekega skladatelja. [...] Čim večje je bilo pričakovanje javnosti, tem bolj je bil Brahms pre-mišljen in tankovesten. Neizprosna natančnost in stroga samokritika sta dve izmed

²⁶⁷ Ib., 58.

²⁶⁸ Ib., 59.

²⁶⁹ Ib., 170 sl.

²⁷⁰ Ib., 78.

²⁷¹ Cit. po reprintu ¹⁶1966, 58–59.

Brahmsovih največjih značilnosti. Od sebe vedno zahteva najboljše, vso svojo moč pa usmeri v dosežek. Ne more in tudi ne bo jemal stvari zlahka. [...] Tudi laik bo umetnino prepoznal kot eno izmed najbolj individualnih in veličastnih del simfonične literature. [...] Nova Brahmsova simfonija je blago, na katero so ljudje lahko ponosni. Je neizčrpen vir resničnega užitka in plodnega študija.«²⁷²

Med romantično estetiko v Absolutnost zavrte absolutne glasbe in Hanslickovo treznostjo posreduje **Hans Georg Nägeli** (1773–1836) s svojim pojmom »oblikovne igre« [Formspiel], po katerem se duša pusti prenašati v »neizmerljivo področje čustev«.²⁷³ Hanslickovo pisanje je vedno znova povzročalo kresanje mnenj. Posebej izstopajo recenzije filozofa **Hermann Rudolpha Lotzeja** (1854, v: *Kleine Schriften von H. Lotze*, Leipzig 1885) ter **Roberta Zimmermanna** (1854, v: *Studien und Kritiken*, zv. 2, Dunaj 1870) in zlasti spisi glasbenih piscev, **Augusta Wilhelma Ambrosa** (*Die Grenzen der Musik und Poesie*, Praga 1856), **Otakarja Hostinskýja** (*Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig 1877), **Friedricha von Hauseggerja** (*Die Musik als Ausdruck*, Dunaj 1855) in **Antona Seidla** (1850–98; *Vom Musikalisch-Erhabenen*, Leipzig 1887).

Nad dilemo, ki jo postavljajo zagovorniki absolutne in programske glasbe, je dvignjena estetika **Roberta Schumanna** (1810–56). Njegovo poudarjanje »poetičnega« v glasbi ne pomeni neposredne navezave na zunaj-glasbeno, ki naj bi mu glasba sledila. S pojmom, ki si ga je Schumann sposodil pri Jeanu Paulu, je označeno bistvo glasbe, torej tisto, po čemer se umetnost loči od neumetnosti. Pri glasbi tako loči poetsko plat (imenuje jo tudi »cvet, duh«) od »teoretske« in »mehanske«.²⁷⁴ Schumannov pojem poezije nekega dela meri tako po eni strani na ustvarjalnost v razmerju do tradirane tonske govornice, na drugi strani pa v razmerju do tehnične strukture. Ustvarjalna fantazija presega ozka ločevanja, tako da je lahko neka skladba močno zaznamovana s pesniškim ali plastičnim izrazom, ne da bi skladatelj nameraval »izraziti, posredovati, slikati to ali ono«.²⁷⁵ Temeljnemu konceptu estetike kot filozofije »umetnosti« ustreza ena najbolj znanih Schumannovih misli: »Estetika ene umetnosti je estetika druge; samo material je različen.«²⁷⁶ Umetnosti se razlikujejo na enak način, kot se uresničuje pojem umetnosti, v Schumannovem besednjaku »poetičnega«. S tem je določena v romantiki in idealizmu posebna udeležnost glasbe pri čistem pojmovanju umetnosti, pri »čistem poetskem svetu« [rein poetischen Welt].²⁷⁷ Poetičnega potemtakem ne gre povezovati z »literarnim« oziroma sploh zunajglasbenim, temveč ima svojo pravo vzporednico z izrazom »romantičen«, ki pa se pravzaprav najbolj čisto izrazi prav v čisti absolutni instrumentalni glasbi.

²⁷² Eduard Hanslick, *Hanslick's Music Criticism*, New York, Dover, 1988; nekoliko modificiran prevod Kajetana Zorna, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe III*, Ljubljana 1998, tkp., 29–31.

²⁷³ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Stuttgart in Tübingen 1826, 33.

²⁷⁴ Robert Schumann, *Ferdinand Hillers Etüden*, v: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, zv. 1; objavljeno v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 293–299.

²⁷⁵ R. Schumann, *Gesammelte Schriften*, zv. 1, 84.

²⁷⁶ *Ib.*, 73.

²⁷⁷ W. H. Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, 196.

Estetika programske glasbe

Ključnega pomena za razvoj programske glasbe je prispevek **Hectorja Berlioz** (1803–1869), ki je v svojih delih kot *Fantastična simfonija*, *Harold v Italiji*, *Romeo in Julija* jasno prevzemal zunajglasbeni program in v veliki meri skušal včasih glasbeno dramaturško tudi drastično slediti zunajglasbeni naraciji. Vendarle je v svojih estetskih zapisih o glasbi – sam je bil namreč eden najbolj izpostavljenih pariških kritikov svojega časa – ostajal zvest izpostavljanju primata glasbe tudi pri očitnem tonskem slikanju.

Če hočemo tonsko slikanje še prištevati k izraznim oblikam glasbe, ne da bi glasba pri tem izgubila nekaj svoje vzvišenosti in učinkovitosti, je prvi pogoj, da to pri tem nikoli ni cilj, temveč samo sredstvo; da ga torej (razen redkih izjem) nikoli nimamo za glasbeno idejo samo na sebi, temveč samo kot dopolnitev ideje, ki se logično samo-umevno zastavlja.

Drugi pogoj za dopustnost tonskega slikanja je, da je omejeno samo na teme, ki so tudi vredne pozornosti poslušalstva in da se (vsaj v vseh resnih delih) ne postavlja s toni, hrupom ali predmeti, ki stojijo daleč pod nivojem, pod katerega se umetnost ne sme nikoli spustiti, ne da bi se prostituirala.

Tretji pogoj bi bil, da je tonsko slikanje, ne da bi umetnost zamenjalo z naravo, zvesto natančno in hkrati dovolj varljivo, da ne dopusti, da bi pozorno občinstvo napak razumelo skladateljevo namero.

Končno četrti pogoj, da se to čisto snovno slikanje nikoli ne pojavi tam, kjer se terja reproduciranje občutka (razpoloženja), in da se ob neprimernem času postavlja s svojo opisano nepomembnostjo, ko dejanje napreduje z velikimi koraki in ima besedo le strast.²⁷⁸

Da v Heglovem zgodovinsko-filozofskem sistemu umetnosti postaja glasba končno predstopnja k pesništvu, lahko razumemo kot argument za utemeljevanje programske glasbe in posebno simfonične pesnitve. Tako jo utemeljuje **Karl Franz Brendel** (1811–68) z naslonom na Liszta.²⁷⁹ **Franz Liszt** (1811–86) sam govori v svojem spisu *Berlioz und seine Harold-Symphonie* (1855) o skladatelju kot »tonskem pesniku« (Tondichter), ki uporablja glasbo za svoj jezik in jo oblikuje »glede na zahteve izraženih idej«. Ideje so literarne, razbrati jih je mogoče iz velikih pesnitev. »Glasbene mojstrovine vse bolj vključujejo literarne mojstrovine.«²⁸⁰ Od glasbe se pričakuje, da s čisto glasbenimi sredstvi reflektira pesnitev. Da je iz aktualnega tonskega jezika izpeljano uresničenje misli in refleksije, obrača Heglov argument celo proti tezam o koncu umetnosti. Liszt estetike programske glasbe ni formuliral kot reakcijo na estetiko absolutne glasbe. Njegov namen torej ni bil polemizirati v bran upravičenosti opiranja na zunajglasbeno vsebino – nenazadnje je to glasba poznala vse od svojih začetkov naprej –, temveč je želel oblikovati estetiko nove »velike oblike«. Liszt je izhajal iz prepričanja, da gre za določitev že davno uveljavljenega principa. Bil je prepričan, da je glasbeni jezik dosegel stopnjo, po kateri more prevzeti »mojstrovine literature«. Vendarle pa bi bilo napačno zamenjati določenost glasbenega

²⁷⁸ Hector Berlioz, *De l'imitation musicale*, v: *Gazette musicale de Paris*, 1837; prev. po: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 315–316.

²⁷⁹ Karl Franz Brendel, *Geschichte der Musik*, Leipzig ⁴1867, 634.

²⁸⁰ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, ur. L. Ramann, Leipzig 1882, zv. 4, 58.

izraza, o kateri je govoril Liszt, s semantično neposrednostjo. Po jezikovnih kriterijih namreč glasba tudi pri Lisztu ostaja nedoločena, glasbenik pa lahko glasbeni izraz vendarle povsem določeno občuti. Tako Lisztu torej nikakor ne gre za to, da bi literarno ali drugače izražene vsebine z drugimi sredstvi »še enkrat povedal«, temveč da jih nanovo »prepesni«, kar pa je, kot opozarja Dahlhaus, pravzaprav že od nekdaj prava življenjska oblika mita.²⁸¹ Predmet njegovih pesnitev torej niso pesnitve Ajshila, Shakespeara ali Goetheja, temveč miti Prometeja, Hamleta ali Fausta. Ne glede na sporno avtorstvo Lisztovih spisov, ki sta jih zaznamovali grofica Marie d'Agoult in kneginja Carolyne von Sayn-Wittgenstein, vejejo iz njih nedvomno avtentične Lisztove ideje o programski glasbi. Eden najbolj značilnih tekstov je ocena Berliozove simfonije *Harold*.²⁸²

Ne moremo dvomiti, da je glasba sposobna ponovno prikazati značaje, podobne tistim, ki so jih zaznamovali veliki pesniki našega časa. Sicer pa je glasba s svojim najglobljim razmerjem do literature, navezujoč in naslanjajoč se nanjo, prišla do točke, ko se zdi celotno človeško čutenje, mišljenje, pesnjenje in prizadevanje tako prevladujoče usmerjeno h globokemu raziskovanju izvirov naše bede in blodnje, kjer vse druge umetnosti tekmujejo v želji, da bi dosegle in podale okusu, potrebam in hotenju časa primerno zadovoljstvo in izraz, zato smatramo uvajanje programa v koncertno dvorano za prav tako neizogibno kot uvajanje deklamacijskega stila v opero. [...]

V občinstvu se je tako globoko zakoreninil običaj dodajanja programa instrumentalnim skladbam, da so se temu tudi glasbeniki prenehali upirati in so to sprejeli kot nespremenljivo dejstvo, ki ga v politiki imenujejo 'faits accomplis'. Besede pisca [Fétisa], ki smo ga že navajali, nam to dokazujejo:

'Lepo inštrumentalno delo,' pravi on, 'lahko pričakuje dosti manjše število razumevanja zmožnih poslušalcev kot opera: da bi ga lahko resnično uživali, je potreben resničen vpogled v umetnost, dejavnejši in izkušenejši občutek. Za tako občinstvo bo kolorit vedno veljal kot izraz; če namreč publike ne sestavljajo posamezniki, ki zmorejo tvoriti abstraktni ideal – česar pri celotnem še tako izbranem poslušalstvu ne moremo predpostavljati –, ne bodo poslušalci simfonije, kvarteta ali kakega drugega tako zasnovanega dela nikoli poslušali, ne da bi si med koncertom predstavljali program glede na veličasten, živahen, vihrav, mil ali otožen značaj dela. S pomočjo takega doumevanja umetnosti bodo poslušalci asimilirali večino koncertov instrumentalne glasbe z izrazom določenih strastnih občutij; predstavljajo si dejanje, ki je v nasprotju s tistim, kar si predstavljajo drugi, tako kot se posamezniki razlikujejo med seboj. Tu govorim o najbolj izobraženih. Kajti za mnoge, pogosto za večino, je instrumentalna glasba samo čist čutni užitek, če ne že dolgočasna uganka. Zanje nima instrumentalna glasba ne kolorita ne izraza, in resnično ne vem, kaj v njej iščejo.'

Te besede dokazujejo, da gre samo za to, da bi že obstoječo moč tudi uradno priznali in njenemu gibanju zagotovili večjo svobodo ter odstranili njej nasprotno slabosti, tako da si ne bi več skrivoma, temveč v določenem miru, ki zagotavlja uspeh, nadalje prizadevali za njen obstoj in slavo.

Péta beseda je že od nekdaj predstavljala, sprožala in zbujala povezavo med glasbo in literarnimi ali kvazi literarnimi deli. Sedanje prizadevanje pa velja zlitju obeh, in to

²⁸¹ C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 324.

²⁸² Franz Liszt, *Berlioz und seine 'Harold'-Symphonie* (1855), v: *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1880–1883, zv. 4; cit. po: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 319–324.

globlje, kot je bilo doslej mogoče doseči. Glasbene mojstrovine vse bolj vključujejo literarne mojstrovine. [...]

Pri ugovorih proti programu se pri prijateljih glasbe pogosto pojavlja strah, da jih bo to oviralo pri osebnem zadovoljstvu ob poslušanju. Kajti veselje teh, ki so pri orkestralnih delih zasledovali poleg glasbene vsebine še poetično, je bilo vsekakor vedno prosto, neovirano in subjektivno. Če pa zdaj poslušalci popolnoma podležejo skiciranim slikam in jih tako vidijo in sprejmejo tako, kot je to želel avtor, se jim zdi, kot da je to posilstvo njihove domišljije in kot da so za to veselje prikrajšani. [...]

Zagotovo imajo ustvarjalci neizpodbitno pravico ali celo dolžnost, da ohranijo prejšnje vrste ustvarjanja. Toda, ali naj bo zaradi tega skrčena ali celo odzeta pravica obstoja drugim umetniškim zvrstem? Ali naj tisti, ki se čutijo gnani od svojega genija in duha časa, pri iznajdbi in vlitju novih oblik, klonijo pod jarmom že izdelanih oblik? In ali se ni bati pri tem, da bi se odpovedali prizadevanjem, ki so jim odlično uspela, ter svoj namen in hotenja zgrešeno usmerili v nekaj, kar ne leži v naravi njihovega navdiha?²⁸³

Estetika celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*) **Richarda Wagnerja** (1813–83) je udeležena pri visokem položaju, ki ga zavzema drama v klasični estetiki. Drama zaobsega v sebi zvrsti epskega in liričnega pesnjenja. Je »najvišji pojav nasebja [*Ansich* – po Schopenhauerju] in bistva vseh umetnosti«. ²⁸⁴ Za razliko od tradicionalnih oper, v katerih se glasba in scenerija nasproti besedi enostavno osamosvojita, je Wagnerjev namen tako povezati ta sredstva, da bi služila »ponazoritvi pesniških namer čustvom«. ²⁸⁵ Osrednje sredstvo ponazoritve so leitmotivi, prek katerih učinkujoče gonilne sile v jeziku (besedilu) in dogajanju postajajo jasne kot »preveč natančno razlikovani [...] glavni motivi, nastali iz melodičnih momentov dramskega dogajanja«. ²⁸⁶ Čustvu je lahko več neposredno razumljivo kot pa razumu, ki se spominja razlik. Wagner zato ne želi trenutnih spominskih motivov, temveč melodične momente, ki tvorijo zvezno povezavo. Za *Nibelungov prstan* (*Ring des Nibelungen*), prvič izveden leta 1876 v Bayreuthu, načrtuje razvojno povezavo, ki izhaja iz naravnih motivov in vodi k »nosilcem strastnih tendenc daljnosežno členjenega dogajanja in v njem izraženih značajev«. ²⁸⁷ Koncept celostne umetnine je tako v več ozirih blizu sistemski filozofiji: sistemu umetnosti, spoznavnih moči in časovne zavesti. Da je ta koncept celostne umetnine podrejen primatu glasbe, lahko podpremo s Schopenhauerjevim argumentom. Glasba ne predstavlja v pojavnostih sveta vsebovane ideje, temveč celovit princip sveta, princip »volje«. Dramo, ki predstavlja ideje, »lahko v resničnosti zares popolnoma jasno razumemo samo prek tako gibajočih, oblikovanih in spreminjajočih se glasbenih motivov«. ²⁸⁸

Wagner se pri formuliranju svojih idej močno opira na Schopenhauerja, deloma pa ga v glasbenih rešitvah močno navdihuje Liszt s svojim konceptom simfoničnih pesnitev.

²⁸³ Nekoliko modificiran prevod Anuše Volovšek, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe II*, Ljubljana 1997, tkp., 21–25.

²⁸⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1859, 331.

²⁸⁵ Richard Wagner, *Oper und Drama*, 1851; v: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1880, zv. 4, 202.

²⁸⁶ Ib.

²⁸⁷ Richard Wagner, *Epilog*, v: ib., zv. 6, 266.

²⁸⁸ Richard Wagner, *Beethoven*, 1870, v: ib., zv. 9, 106.

Program s svojo pripovedno naracijo ustvarja samo izhodišče za preoblikovanje tovrstnega sižeja v pravi estetski »predmet«, ki ga ni mogoče več zaobjeti z besedo. Glasba torej poglobi siže v estetski objekt. S tem se Wagner naveže na Schopenhauerjevo metafiziko glasbe: glasba je izraz »najglobljega bistva sveta«, Schopenhauerjeve »volje«. Leta 1857 v odprtem pismu *O simfoničnih pesnitvah Franza Liszta* navdušeno zagovarja programsko glasbo, do katere je bil prej zadržan, in pri tem seveda govori pravzaprav o sebi.²⁸⁹

Po poslušanju enega novih Lisztovih orkestralnih del me je spontano spreletelo veselo navdušenje nad posrečenim poimenovanjem le-tega kot 'simfonična pesnitev'. Zares smo z iznajdbo te oznake dobili več, kot bi si lahko predstavljali; nastala je namreč lahko samo z iznajdbo nove umetniške oblike same. [...]

Katera pa naj bi bila sedaj ta nova forma? – Nujno tista, ki jo vsakokrat terja predmet in njemu ustrezeni razvoj. In kateri predmet naj bi to bil? Pesniški motiv. Torej – ustrašite se! – 'programska glasba'.

To se zdi nevarno in vsak, kdor bi to slišal, bi se glasno pritoževal nad namerno odpravo samostojnosti glasbe. Vendarle, poglejmo si поближе, kako je s temi tožbami, temi bojaznimi. – Mar bi bilo mogoče to najbolj veličastno, neprimerljivo, najbolj samostojno in edinstveno med vsemi umetnostmi, glasbo drugače okrniti kot le prek šušmarjev, ki niso bili nikoli posvečeni v njeno svetišče? Naj bi bil Liszt, najbolj muzikalni med glasbeniki, kar si jih lahko predstavljam, tak šušmar? Poslušajte, v kaj verjamem: Nikoli in v nobeni vezi, v kateri nastopa, glasba ne preneha biti najvišja, najbolj odredujoča umetnost. V njenem bistvu je, da tisto, kar druge umetnosti le nakazujejo, prek nje in v njej postane nesporna gotovost, najbolj neposredno jasna resnica. [...] Nič ni bolj absolutnega (pozor: za njen življenjski pojav) od glasbe. In zagovorniki absolutne glasbe očitno ne vedo, kaj hočejo; da bi jih zmedli, bi jih morali samo pozvati, naj nam pokažejo glasbo zunaj forme, zgolj v prevzemanju telesnega gibanja ali jezikovnega verza (v vzročni soodvisnosti). [...]

Sprašujem nadalje: če je glasba za svoje manifestiranje tako določena s formo, kot sem vam prej dokazal, ali bi ne bilo zanjo plemeniteje in svobodnejše, če bi to obliko prevzela iz Orfejevega ali Prometejevega motiva kot pa iz predstavitve koračniškega ali plesnega motiva? [...]

Odpuščam tistim, ki so doslej dvomili v uspešnost nove umetniške oblike instrumentalne glasbe. Priznati moram namreč, da so me obhajali popolnoma isti dvomi, tako da sem se pridruževal tistim, ki so v naših programskih skladbah videli povsem nerazveseljiv pojav, pri čemer sem se počutil v smešnem položaju, da me tudi samega štejejo med programske glasbenike in me mečejo z njimi v isti koš. [...]

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!'²⁹⁰

²⁸⁹ Richard Wagner, *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* (1857), v: *ib.*, zv. 4.

²⁹⁰ Nekoliko modificiran prevod Marjete Gerkšič, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 31–37.

»Glasba je najpomembnejše spoznanje vseh estetik, s katerim, v najbolj resnem pomenu, se šele začneja estetika«, je **Friedrich Nietzsche** (1844–1900), sledeč Schopenhauerju, postavil razlikovanje med glasbo in drugimi umetnostmi, »ker glasba ni, tako kot vse druge, odslikava pojavnosti, temveč neposredna odslikava volje same in tako predstavlja pri vsem fizičnem zlasti metafizično, predvsem pojav stvari na sebi«. ²⁹¹ V prid »estetski znanosti« je, da postane neposredna gotovost, »da nadaljnji razvoj umetnosti sloni na dvojnosti apoliničnega in dionizičnega«. ²⁹² Tisto, kar nas rešuje pred umnostjo in absolutizacijo reda in spoznanja, je umetnost (dionizična). Umetnost je močnejša od spoznanja (apoliničnega), saj teži k življenju, spoznanje pa doseže kot svoj zadnji cilj uničenje. Tako je več vredna od resnice. V dionizičnosti je rešitev. »Imamo umetnost, da ne propademo od resnice.« ²⁹³

»Ta svet je volja do moči in nič drugega.« ²⁹⁴ V antični tragediji odkrije Nietzsche protiigro tvorbe in življenjske sle, sveta podob o »praedinem, njegovi bolečini in nasprotjih« ²⁹⁵. Grška tragedija je »dionizični zbor«, ki pride do izraza v »apoliničnem svetu podob«. ²⁹⁶ Njeno bistvo je lahko interpretirati »kot manifestacija in odslikanje dionizičnih stanj, kot vidno simboliziranje glasbe«. ²⁹⁷ Iz duha Wagnerjeve glasbe naj bi bilo tragično prepričanje znova rojeno na svet. Wagnerjeva dela so dionizični »misteriji« sodobnosti. ²⁹⁸ Njihova vsebina je utemeljevanje tragične igre kot žalostnega minevanja končne tvorbe z življenjsko osnovo, ki se izraža v glasbi kot igrajočem pratemelju, ne kot samo negativna volja; iz nje izhaja »metafizično upanje« ²⁹⁹: »... kajti samo kot estetski fenomen je bivanje in svet večno upravičeno«. ³⁰⁰

Psihološka estetika

Kritika filozofskih sistemov je potekala s strani posameznih znanosti. Na glasbeno estetiko je posebej pomembno vplivala emancipacija psihologije in fiziologije. Estetika kot področje, ki je svoje ime dolgovalo čutni zaznavi, je morala za svoje utemeljevanje uporabiti fiziologijo čutov. **Hermann von Helmholtz** (1821–94) je objavil svojo študijo *Die Lehre von den Tonempfindungen* »kot fiziološki temelji za glasbeno teorijo« (Braunschweig 1863). Teorija je po svoji strani merila na estetiko, ki je iskala bistvo umetniškega lepega in njegovega nezavednega racionalnega; za ta namen je Helmholtz že v svojem bonnskem predavanju iz leta 1859 »skušal odkriti skrit zakon, ki služi za sozvočje harmonskih tonskih povezav. To je dejansko prav nezavedno, v kolikor se sklicuje na alikvote, ki jih sicer živci zaznavajo, a običajno ne vstopajo na področje zavestnih predstav.« ³⁰¹

²⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, 1872, v: *Werke in drei Bänden*, ur. K. Schlechta, München 1973, zv. 1, 89 sl.

²⁹² *Ib.*, 21.

²⁹³ F. Nietzsche, *Werke III*, 932; cit. po: Anton Stres, *Zgodovina novoveške filozofije*, Ljubljana: Teološka fakulteta, 1998, 239.

²⁹⁴ *Ib.*, 916.

²⁹⁵ *Ib.*, 37.

²⁹⁶ *Ib.*, 52.

²⁹⁷ *Ib.*, 81.

²⁹⁸ F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, del 4: *Richard Wagner in Bayreuth*, 1875/76, *ib.*, 395.

²⁹⁹ F. Nietzsche, *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 98.

³⁰⁰ *Ib.*

³⁰¹ Hermann Helmholtz, *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie*, Bonn 1859, 54.

Pomemben je prispevek Helmholtza tudi k dvomu v absolutno vrednost naravnih zakonov, za katere pravi, da so »konsekvenca estetskih principov«, s čimer močno zamaje tedanje prepričanje. Leta 1863, pol stoletja pred izbrisom tonalitete v glasbeni praksi, se je Helmholtz nagibal k tezi, »da se sistem tonskih lestvic, tonskih načinov in njihovih harmonskih povezav ne sklicuje na nespremenljive naravne zakone, temveč je konsekvenca estetskih principov, ki so bili z napredujočim razvojem človeštva podrejeni spremembam in tudi v prihodnje še bodo« (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863).³⁰²

Postaviti estetiko na empirični temelj je bil definiran cilj utemeljitelja psihofizike, **Georga Theodorja Fechnerja** (1801–87) v zahtevi »estetike od spodaj«. ³⁰³ Estetska sodba se je opirala na zaznavo elementarnih formotvornih razmerij, ki jih je Fechner imenoval »neposredni faktor«, ter na povezavo zaznanega s predstavami (idejami, namerami, pomeni), to je »asociativni faktor«. To razlikovanje je gotovo bolj tvorbo kot pojmovni par *forma* in *vsebina*, ki se je izoblikoval v diskusiji, ki jo je sprožil Hanslick.

Po nekem tedaj razširjenem psihološkem modelu obstaja zavest iz najmanjših delcev, občutij. Vtis neke konsonance se zdi vendarle nekaj enovitega, kot »zlitje«, kot je to razlagal **Carl Stumpf** (1848–1936) v svojem delu *Tonpsychologie*.³⁰⁴ Pojem »celote«, ki se je pojavil v tej zvezi, je pozneje skupaj s tvorbo, likom, *gestaltom*, postal eden temeljnih pojmov psihologije in psihološko utemeljene estetike. **Christian von Ehrenfels** (1859–1932) je postal znan kot utemeljitelj gestalt-psihologije. Pri odkrivanju kvalitet lika, *gestalta*, pritiče melodiji funkcija paradigme.³⁰⁵ Zapuščina izdanih predavanj vsebuje izdelano, psihološko utemeljeno estetiko. Zaznavanje čutnih vtisov ne zadošča, da bi estetski predmet dvignili v predstavo; mnogo bolj je potrebno pri tem »spominjanje, asociiranje, soustvarjanje in vedno združevalna domišljija«³⁰⁶: »... končno je, da bi spoznali sorodnost glasbenih tem in nek stavek razumeli kot izpeljavo neke teme, nujen celo proces abstrakcije.«³⁰⁷ V elementih občutenja in predstavljanja se umetnosti med seboj razlikujejo. Imajo pa skupno to, kar te elemente utemeljuje, to so razmerja, proporcije in liki, *gestalti*. Te »utemeljene vsebine« (*fundierten Inhalte*) so lastne tvorbe s kvalitetami, ki ne pritičejo temeljnemu elementu; v neskončnosti možnih utemeljenih vsebin se izoblikuje estetska vrednost.³⁰⁸

Kritična teorija

Vsaka izjava je v svoji zgodovinski pogojenosti odvisna od zgodovinskih interesov. Glasbena estetika, ki se ne sprašuje po teh interesih, lahko postane ideološka kritika glasbe. Taka torej skuša presojeti estetsko vrednost in glasbeni smisel/pomen ne glede na njuno odvisnost od zgodovinskih predpostavk. Zato vsaka metoda načeloma potrebuje

³⁰² Prim. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv. 6)*, Wiesbaden in Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft in Laaber, 1980, 271.

³⁰³ Georg Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 dela, Leipzig 1876.

³⁰⁴ Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 zv., Leipzig 1883, 1890.

³⁰⁵ Christian von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, v: *Vierteljahrsschrift für wiss. Philosophie* 14, 1890, 249–292.

³⁰⁶ Christian von Ehrenfels, *Ästhetik. Philosophische Schriften*, München 1986, zv. 2, 211.

³⁰⁷ *Ib.*, 188, prim. tudi 428.

³⁰⁸ *Ib.*, 328.

kritično metodo, ki naj bi preverila rezultate njenih sklepanj oziroma preverila metodološki postopek sam.

To nalogo si je zadala kritična teorija, ki je želela izvorno v povezavi z marksistično teorijo in estetiko poudariti pomen estetske objektivizacije za socialistično družbo, torej družbo, ki si je na načelni ravni zadala nalogo razreševanja tradicionalnih konfliktov »zgodovinske krize« zahodnega kapitalističnega sveta. Kritična teorija se je tako pojavila kot teoretsko delo pretežno marksistično usmerjenih filozofov, sociologov, socialnih psihologov, ekonomistov, literarnih in pravnih teoretikov, zbranih okoli frankfurtskega *Inštituta za družbeno raziskovanje* (1924–1931), ki ga je vodil **Max Horkheimer** (1895–1973), začetnik kritične teorije. Skupaj s Theodorjem W. Adornom ga imenujemo za utemeljitelja ti. *frankfurtske šole*. Poleg njiju so v inštitutu sodelovali Herbert Marcuse, Erich Fromm, Walter Benjamin idr. Večina članov društva je po Hitlerjevem prihodu na oblast odšla v ZDA, po vojni pa se je delovanje šole obnovilo, pri čemer je v tej drugi generaciji *frankfurtske šole* posebej pomembno delo filozofa **Jürgena Habermasa** (r. 1929).

Kot pravi M. Šuvaković,³⁰⁹ je za kritično teorijo značilna socialno-filozofska analiza in kritika moderne meščanske družbe. Termin *kritika* tako označuje na eni strani teoretsko metodo raziskovanja in razprave legitimnosti družbenih ved ter na drugi strani odnos teorije in zgodovinske prakse družbe in kulture. Namesto klasičnih marksističnih obrazcev razlage družbe iz razmerja med temeljem in nadstavbo postavlja ta krog teoretikov tudi pod vplivom Freudove teoretske psihoanalize v ospredje problem modernega individuuma. Tako razvija sociološko teorijo modernizma v razponu od teorije modernizma, množične in popularne kulture, prek teorije novih medijev do visoke modernistične umetnosti, neoavantgarde, nove levice, nove senzibilnosti in kulture mladih. Šuvaković razlikuje pet osnovnih teoretskih pristopov k umetnosti³¹⁰:

1. Analiza in kritična razprava aktualne umetniške prakse in kulture modernizma, ki jo oblikuje Benjamin kot glavni predstavnik marksistične misli v umetnosti pred drugo svetovno vojno. Benjamin nanovo definira status umetnika ne kot ustvarjalca, temveč kot proizvajalca.
2. Estetska teorija moderne umetnosti, ki jo označuje Adornova *Estetska teorija* (1970) kot filozofsko-sociološka analiza modernizma in moderne umetnosti od konca 19. do 20. stoletja. Adorno govori o postopnem zapuščanju enovite slike sveta, ki jo je sicer dajala tradicionalna umetnost. Modernizem je za razliko od tega bolj fragmentaren, celo estetsko negativen, uporablja tehnologije, kič ipd., kar vse vpliva na postopno nerazumevanje umetnosti. Tu vidi Adorno nov pomen filozofsko-estetske misli.
3. Kritična analiza družbenih mehanizmov vzpostavljanja pomena in vrednosti v modernistični kulturi, ki jo poleg že omenjene Adornove misli razvijajo še Horkheimer, Marcuse in Habermas.
4. Estetizacija družbe kot oblika revolucionarnega boja v poznem kapitalizmu je imela poseben pomen v gibanjih šestdesetih let. Tako je Fromm vplival na iskanje alternativnih in individualnih oblik družbenosti, pri čemer je pod vplivom psihoanalize in ezoteričnih duhovnih tradicij Vzhoda in Zahoda vplival na hipijevsko gibanje, na

³⁰⁹ Prim. Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad 1999, s. 158–159.

³¹⁰ Ib.

ustanovitev različnih komun, ekološka gibanja ipd. Pri tem je prihajalo do eklektičnih spojev marksistične revolucionarnosti z misticizmom. Marcuse je postal ideolog nove leveice, predvsem študentske populacije, ki je doživela višek v gibanjih leta 1968.

5. Obramba projekta modernosti in kritika postmodernizma kot oblika političnega in družbenega neokonservativizma, kot to razvije Habermas. Habermas je v osemdesetih letih izhajal iz analize postmodernistične arhitekture ter likovnih umetnosti, iz česar je spoznal obnovo konservativizma ter premik zahodnih društev (»znova«) proti politični desnici, zato se je zavzel za ponovno vračanje k izvorom modernizma ter vlogi družbenega, političnega, kulturnega in umetniškega projekta.

Za glasbo je bilo pomembno analiziranje razmerja med obliko in vsebino, ki je bilo zlasti priljubljen predmet marksističnih estetikov po drugi svetovni vojni. Usmerjeno sklicevanje glasbe na vsebino zgodovinskih interesov po Adornu ne nasprotuje nujno oddaljevanju umetnosti in družbe. V nekem zgodovinskem položaju z moteno komunikacijo je lahko resnična umetnost artikulirana samo v doživljanju tega stanja; postaja zaprta umetnost, katere skrivnostni značaj vsekakor lahko vodi k mnenju, da ne meri v usklajevanje umetnosti z družbenimi razmerji, ampak v spreminjanje slednjih. Kot kritika vodi končno estetika k *aisthesis*, kritizira podrejanje čutne zaznave v kulturni industriji in reklamnih sporočilih.

Pomen estetskega dela filozofa, kritika in skladatelja, **Theodorja W. Adorna** (1903–1969), je v njegovem povezovanju napredujočega pomena zahodne klasične tradicije avtonomne glasbe s kritično držo, ki upošteva, da se lahko umetnost ne ujema z ekstremi sodobne zgodovine.

Mnogo filozofov, ki izhajajo iz sociološke tradicije, se pozneje približuje marksizmu. Tako npr. **György Lukács** (1885–1971) in **Zofia Lissa** (1908–1980) ostajata kljub priza-devanju, da bi poiskala glasbene in družbenozgodovinske spremembe, ujeta znotraj modela umetnosti kot primarno predstavljanja zgodovinske resničnosti in predvsem »odseva« njenih socialno-zgodovinskih pogojev. Tako torej ne ponujata nekega modela aдекватne glasbene avtonomije. Analizo zgodovinsko določenih socialnih, ekonomskih in političnih razmer je treba povezovati z analizo glasbe, ki postaja estetsko pomembna samo zaradi njenega preseganja takih razmer.

Družbena determiniranost glasbe in s tem pogojena estetizacija glasbe prek družbe je imela največji vpliv v totalitarnih družbah. V njih se je z navidez apriornim vodilnim mestom neke socialne plasti (navadno je šlo za imaginarno, prek ideologije skonstruirano socialno plast, ki je ni bilo mogoče zares brez ostanka povezati s plastjo, s katero se je ideološko identificirala) včasih tudi nasilno vzpostavljala estetika, ki je negirala specifične zakonitosti avtonomno glasbenega. Znotraj glasbenih krogov je to praviloma povzročilo bolj ali manj ostro odklonilen odpor do zunajglasbenega, ki ga ni mogoče povezovati zgolj z nekimi specifičnoglasbenimi zakonitostmi modernizma. Tako se na Nemškem po zlomu nacizma rodi estetika avtonomno glasbenega, ki mu v komunizmu disidentsko sledijo avtorji, ki se hočejo odvrniti od populističnih načel socrealizma.

Fenomenologija

Fenomenologija je filozofski nauk o pomenu in smislu pojavnosti sveta. Fenomen je tisto, kar se pojavlja v zavesti, kar odkriva sebe na sebi samem. Običajno s tem označujemo

nekaj, kar se pojavlja kot objekt v svetu, kar je mogoče percipirati, razumeti in o čemer se govori.

Prvič uporabi izraz v 18. stoletju nemški filozof **Johann Heinrich Lambert** (1728–1777). Lambert je z njim označeval vedo o videzu, torej o tistem, česar ni mogoče ne subjektivno ne objektivno posebej podrobneje določiti. Fenomenologija je postala posebej pomembna v nemški klasični filozofiji, tako pri I. Kantu in G. W. F. Heglu, pri čemer moramo Kantovo in Heglovo rabo izraza ločiti od poznejše Husserlove zamisli. Hegel jo je v svojem delu *Fenomenologija duha* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807) obravnaval kot vedo o pojavnih oblikah in dialektičnem razvoju duha in zavesti. V sodobnem pojmovanju so jo razvili Franz Brentano, A. Meinong in zlasti Brentanov učenec **Edmund Husserl** (1859–1939). Pri Husserlu je povezana z geslom: »Nazaj k stvarjem samim.« Fenomenologija je zato za Husserla »filozofska rekonstrukcija sveta«. Izhodišče tega pa ne morejo biti niti podatki empiričnih znanosti niti vsakdanje izkušnje, ampak čisti pojavi.

Fenomenologija preizkuša na stvareh in življenjskih danostih (tako tudi v umetnosti) možno, temeljno. S tem so postavljeni pod vprašaj predsodki in navidez samo po sebi umevne predpostavke. Lastnosti fenomenov spreminjamo pri njihovem opazovanju, da bi tako spremenljive oznake ločili od nujnih, torej nespremenljivih. Fenomenologija lahko izhaja iz vsakdanjih izkušenj ali iz posameznih fenomenov, ki jih zahteva kot vzorčne. Tisto, kar je denimo postalo zgodovinsko, je lahko osvetljeno s pomočjo njegove strukture in njegovega »bistva« (*Wesen*). Ena glavnih kategorij fenomenologije postane tako eidetsko zrenje, »bistvozrenje« (*Wesensschau*), tudi intuicija teh bistev, torej nujno potrebnih lastnosti. Vsoto nujno potrebnih lastnosti (*conditio sine qua non*) Husserl imenuje »bistvo«. To bistvo poimenuje z grško besedo *eidos* (lik, oblika, forma). Tako lahko opazujemo bodisi način glasbenega oblikovanja bodisi glasbene zvrsti, estetske ideje in kriterije, končno tudi pojmovanje (koncepta) dela v glasbi, kot to razvije Ingarden. Fenomenologijo kot nauk o bistvih (*eidetska fenomenologija*) Husserl pozneje razvije v nauk o gledanju bistev ali o zavesti, ki opazuje bistva z gledišča *transcendentalne fenomenologije*. Do spoznavanja bistev je mogoče priti z redukcijo, pri kateri se izključi vse, kar za objekt v strukturi zavesti ni pomembno. To omogoča torej dvojna redukcija:

- eidetska, pri kateri gre za zrenje, v katerem se razkriva v pojavu njegova splošnost, in
- transcendentalna, pri kateri gre za očiščevanje lastne zavesti vseh motenj, stereotipov, posplošitev in nekritičnosti.

Z redukcijo se subjekt osvobodi naravnih (praktičnih) stališč, zgodovinskih in družbenih karakterizacij in teoretskih predznanj. Ta proces je intuitiven. Fenomenologija je tako nauk o čistih fenomenih, tj. fenomenih, ki so spoznavajočemu subjektu edino dani kot resnični, in to na absoluten način. Njihov pomen ni omejen samo na človeško spoznanje, saj bi to po Husserlu že bilo izvor relativizma. Ta subjekt je transcendentalni jaz, zato se ta filozofija imenuje tudi *transcendentalni idealizem*.

Fenomenologija se je rodila iz želje, da bi izoblikovali »strogo znanost«, pri kateri bi s pomočjo njene zanesljive in celovite metode mogli povezovati naravoslovne vede s filozofijo. Fenomenologija opisuje pojave v človekovi zavesti. Tako je torej nekakšna *opisna psihologija notranjega čutenja*. Vendar ne gre za psihologizem (Husserl se je s fenomenologijo hotel odvrniti od psihologizma; za njim se psihologizmu ostro zoperstavlja tudi Ingarden), zato ne temelji na opisovanju psihološkega nastanka določenih pojmov, ampak na opisovanju pomena kot takega. Fenomenologija tudi ni psihologizem, ki bi izvajal pomen iz psihološkega nastajanja naših pojmov v naši zavesti. Zavest tudi ne

vsebuje svojih pojavov samo v sebi, saj je bistveno usmerjena k predmetu. Fenomenologija izhaja iz temeljne predpostavke, da zavest ni nikoli ne-opredmetena, je vedno »zavest o nečem« ali pa je ni. Husserl piše: »V ljubezni koga ljubimo, v sovraštvu sovražimo.« Zato po fenomenologiji ni več ločitve med pojavom v zavesti in ustreznim pojavom zunaj te zavesti. Zavest ni drugega kot *intencionalnost*, uperjenost k predmetu, zavest o predmetu, odprtost do predmeta, hkrati pa tudi ni nič drugega kakor njegova vsakokrat drugačna osvetlitev. »Fenomen« je zatorej povezava med zavestjo in predmetom.

Fenomenologija je uperjena tudi proti zagovornikom subjektivizma in historicizma, ker ti podobno kot psihologizem zaradi relativizma ne morejo ponujati zanesljivih logičnih oziroma znanstvenih sodb. Fenomenologija pa se osredotoča na natančno zapisovanje tega, kar se dogaja v naši zavesti, s čimer se približuje znanosti. Fenomenologe z znanostmi (torej empiričnimi vedami) povezuje skupna metoda. Pa vendar je Husserl proti koncu svojega življenja pravzaprav spoznal, da je med filozofijo, tudi fenomenološko, in znanostjo nepremostljiva razlika.³¹¹

Vzporedno s Husserlovo fenomenologijo se ravno tako iz kritike psihologizma porodi *predmetnostna teorija Alexiusa Meinonga* (1853–1920). Tudi Meinong uvede intencionalni akt in zavest intencionalnostno definira, češ da je vedno zavest o nečem. Znan je njegov stavek: »Zavest je vedno zavest o nečem.« Njegova predmetnostna teorija se osredotoča na raziskovanje vrste in načinov bivanja predmetov. Močan vpliv je imela tudi na Slovenskem, zlasti v pisanju Meinongovega študenta **Franceta Vebra** (1890–1975).

Fenomenologija se nato nadaljuje znotraj številnih filozofskih smeri: **Rudolf Otto** (1869–1937) jo razvija znotraj fenomenologije religije, **Paul Ricœur** (1913–2005) znotraj hermenevtike, **Emmanuel Levinas** (1905–1995) znotraj raziskovanja moralnosti, **Martin Heidegger** (1889–1976) znotraj hermenevtske fenomenologije.

Estetska fenomenologija se ukvarja s prenosom fenomenologije na raziskovanje estetskih problemov in umetnosti. Splošni estetski objekt ni kateri koli objekt, temveč idealni objekt. Umetniško delo in estetski objekt nista isto. Tako je pomembno, s katerega stališča zremo na umetniško delo in prav to očišče je tisto, ki omogoča edino primerno opazovanje za razliko od opazovanja drugih objektov, pri katerih je zorni kot vsakokrat lahko različen.

Za estetsko oziroma posebej glasbeno fenomenologijo, katere daljni predhodnik je pravzaprav že Avguštin, je zlasti pomembno pisanje poljskega fenomenologa **Romana Ingardna** (1893–1970). Ingarden je bil v določeni meri kritičen do Husserlove transcendentalne fenomenologije. Tako hoče postaviti *realontologijo*. Estetska analiza je po njem ontološka analiza eksistence umetniškega dela. Tako za Husserla kot za Ingardna je značilno prizadevanje, da bi opisala strukture, prek katerih »nam je svet dan«. Tako se pogosto ukvarjata z ontološkimi vprašanji, podobnimi tistim, s katerimi se ukvarjajo tudi analitični filozofi, tako npr. položaj glasbenega dela kot partiture in kot izvedbe. Umetniška dela, tako tudi glasbeno delo, so po Ingardnu »čisto intencionalni objekt«, ki ga v primeru glasbe ne moremo reducirati ne na njegov zapis ne na določeno izvedbo (ali vrsto izvedb). Medtem ko je npr. slika kot objekt realna stvar (denimo na platnu, steni ipd.), pa je slika kot umetniško delo večplastna tvorba, povezana s sliko kot objektom, a vendarle ta ne

³¹¹ Prim. A. Stres, *Zgodovina novoveške filozofije*, 256.

predstavlja njenega realnega dela, niti ne izbora njenih lastnosti. Razumevanje slike ali glasbe se utemljuje na čutni zaznavi (v tem smislu najprej zaznamo sliko kot objekt), vendar je razumevanje umetniškega dela dvignjeno nad to opazovanje.

Ingarden je posebej pomemben zaradi enega najprodnarnejših filozofskih vstopov v obravnavo glasbe v drugi polovici 20. stoletja, v obdobju, ki ga je zaznamovala skepsa do vsake »zunajglasbene« spekulacije o glasbi, nevezane na izrazito glasbeno-teoretsko dediščino. Vendarle je s svojim poskusom definiranja glasbenega dela kot »čisto intencionalnega objekta«, ki ni vezan ne na konkretno izvedbo, ne na njeno oživitev v zavesti poslušalca, kot tudi ne na avtorjeva doživljanja ob pisanju ali na konkretni zapis (na notni papir oziroma nosilec zvoka), Ingarden vplival na to, da se je znotraj muzikologije sprožil cel val spraševanj o identiteti glasbenega dela vse od C. Dahlhausa do L. Goehr.

Glasbenik ustvarja svoje delo v ustvarjalnem delu, ki traja določen čas. Iz tega nastane nekaj – glasbeno delo – kar prej sploh še ni obstajalo, kar pa od trenutka svojega nastanka obstaja in to popolnoma neodvisno od tega, ali skladbo nekdo igra, posluša, ali se z njo kakorkoli ukvarja. Skladba ni niti del psihičnega življenja niti zavestnih doživetij svojega ustvarjalca: obstaja namreč celo tedaj, ko njen avtor ne živi več. Nadalje ni del zavestnih doživetij, ki nastajajo med poslušanjem skladbe in še vedno obstaja tudi potem, ko je delo izzvenelo.

Skladba se poleg tega – kakor menijo – razlikuje od svojih izvedb pri različnih poustvarjalcih ('izvajalcih'). Sicer so izvedbe kljub razlikam podobne dani skladbi in čim bolj so ji podobne, tem 'boljše' so; izvajanje skladbe nam razkriva njene znake in njen celotni potek. Skladba se končno razlikuje tudi od 'not', od 'partiture'. Je predvsem ali izključno zvočna tvorba, note ali partitura pa so samo sestav običajnih grafičnih 'znakov'.³¹²

Za fenomenološko metodo je zelo prikladno opazovanje glasbe, pri kateri je mogoče jasno razločiti glasbeni objekt, kot se tvori v zavesti poslušalca od zunanjih učinkov, ki na njegovo tvorjenje vplivajo. Značilna lastnost glasbe je njena temporalnost, razpotegnjenost v časovni dimenziji, določenost dimenzij tonske višine in opredeljene strukture. Tako lahko ne glede na dejansko uresničenost nekega glasbenega dela v času govorimo o denimo *Serenadi* Benjamina Ipavca kot o čistem intencionalnem objektu, v katerega eksistenco ne moremo dvomiti – ne glede na njene konkretne uresničitve v času, njene nepopolne zapise (v partituri ali na nosilcih zvoka) ali njeno recepcijo v zavesti poslušalca. Kljub temu da je »problem istovetnosti glasbenega dela« po Ingardnu »precej težje rešljiv kot pa npr. isti problem v zvezi s slikarskim ali arhitekturnim delom, saj v primeru glasbe pravzaprav ni takšnega 'originala', kot ga najdemo v slikarstvu ali arhitekturi«³¹³, je prav to dokaz o poudarjeni intencionalnosti glasbenega dela.

Prej sem že pokazal, da glasbeno delo – kot umetniška tvorba, ki naj bi bila po svoji določenosti zaznana v ustrezno odvijajočem se estetskem doživljanju – ni istovetna s

³¹² Cit. po: Roman Ingarden, *Glasbena umetnina in problem njene istovetnosti*, prev. Frane Jerman, v: Roman Ingarden, *Eseji iz estetike*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1980, 218.

³¹³ *Ib.*, 321.

sestavom konkretiziranih zvokov, kakršni zvenijo v posameznih izvajanjih in sestavljajo njihovo čisto akustično osnovo. Glasbeno delo prehaja, kot sem pokazal, v mnogih svojih umetniško pomembnih podrobnostih za kvalitete konkretnih zvokov, po drugi strani pa jih v določenem smislu ne dosega, ker so to predmeti, ki so prostorsko in časovno individualizirani, glasbeno delo pa je nadindividualna in nadčasovna tvorba, katere individualnost je čisto kvalitativna. Prav ta navedena dejstva so osnova za drugi dokaz v prid priznavanja glasbenega dela za čisto intencijski predmet, ki ima sicer svoj izvor tako v realnem predmetu kot ima tudi temelj svojega nadaljnjega obstoja v vrsti drugih realnih predmetov.

Če pripisujem glasbenemu delu značaj intencionalnega predmeta, to nikakor ni popolnoma istovetno ali celo enakovredno z našim priznavanjem skladbe za neko psihično stvarnost, niti s kakršnimkoli njenim subjektiviziranjem. Glasbeno delo ostaja pri našem pojmovanju nekaj, kar lahko ustvarimo samo intencionalno, in ne realno. Ne moremo mu podeliti samostojnega bivanja, ki odlikuje vse realne predmete, pa tudi vse psihofizične subjekte hkrati z njihovimi doživetji.³¹⁴

Hermenevtika

Hermenevtika, »umetnost interpretiranja«, je izvirno teorija in metoda interpretiranja Biblije in drugih težkih besedil. Rodi se z združitvijo biblične hermenevtike in klasične filologije. Povzema splošne postopke obeh s pomočjo nove, vseobsegajoče metode. Kot veda o razumevanju in razlaganju besedil na podlagi okoliščin, v katerih so nastala, je hermenevtika znana že iz antike, kjer nastopa kot metoda ali način, kako razlagalec izraža svojo misel.

Hermenevtika odkriva pomen v tekstu s pomočjo njegovega razumevanja in interpretiranja, torej s pristopom k besedilu na način, ki ga ni mogoče zares empirično preveriti. Zlasti je uporabna tam, kjer se pojavlja besedilo, ki na prvi pogled nima nobenega pomena ali kjer je njegov pomen oddaljen, nerazumljiv oziroma se zdi, da obstaja v ozadju drug pomen kot tisti, ki ga neposredno doumemo. V poznem 19. stoletju je dobila hermenevtika status metodologije zgodovinskih in socialnih ved, ki se niso opirale na empirično preverljive »znanstvene« metode. Hermenevtsko metodo po F. Schleiermacherju, ki smo ga že omenili, izpeljujejo W. Dilthey, M. Heidegger in H. G. Gadamer.

Wilhelm Dilthey (1833–1911) je hermenevtiko razširil na interpretacijo človeškega življenja ter vseh človeških dejanj in izdelkov, skupaj z zgodovino. V hermenevtiko je uvedel pojem zgodovine in tako povzel dosežke velikih nemških zgodovinarjev 19. stoletja: »Kaj človek je, ne izve z vrtnjem vase, temveč samo iz zgodovine.« Po Diltheyju je hermenevtika osnovna metoda humanističnih ved. Definira se kot tehnologija razumevanja tekstualno fiksiranih izrekov, kar pomeni, da gre za refleksijo o pogojih razumevanja in tehničnih možnostih tolmačenja.

S pogledom na psihološko utemeljitev poetike je Dilthey opisal ustvarjalne procese, ki »ne le razlikujejo, poistovetijo, se sklicujejo [...], temveč imajo za posledico

³¹⁴ Ib., 322.

³¹⁵ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, 14 zv., Leipzig/Berlin 1923sl., zv. 6, 142.

spremembe v teh zaznavanjih ali predstavah.«³¹⁵ Za te »metamorfoze« resničnega je potrebno »afektivno čustveno stanje«, ki ga natančno analizira. Na to se pri utemeljevanju glasbene hermenevtike navezuje H. Kretzschmar, ki dá pobudo za obnovo glasbenih nauk o afektih. Kot je razvidno iz njegove nedokončane poetike, si Dilthey prizadeva, da bi spoznal psihološko zakonitost ustvarjanja, ne pa da bi denimo pesniška dela opisal kot poteke afektov.

V spisu *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900) pravi, da je »najvišji triumf« ozavestiti »idejo v neki pesnitvi«. Ideja je imanentna delu in ni psihološko oprijemljiva kot doživetje ali intencija pesnika, temveč »obstaja v smislu nezavedne povezave, ki se uresničuje v organizaciji nekega dela in jo je mogoče razumeti iz te notranje forme«.³¹⁶ Še jasneje se v poznejšem fragmentu o glasbenem razumevanju (*Das musikalische Verstehen*, ok. 1900) Dilthey obrne proč od poskusov, da bi se v glasbenem delu spraševali po psihološko ali biografsko prežetih vsebinah: »Med doživljanjem in glasbo ni dvoumnosti, ne gre za dvojni svet, ni nobenega odnašanja enega do drugega [...], ne psihološkega razmerja med psihičnimi stanji in predstavami istih v fantaziji: kdor to išče, sledi blodnjam«.³¹⁷ V glasbenem izrazu gre za duševnost, ki ni dana pred glasbeno tvorbo, temveč prav v njej: »Genialno je ravno življenje v tonskem področju, [...] ne pa v njegovih občutjih.« Izraz je »ustvarjalen«, v oblikovanju tonskih povezav se odpirajo izrazne kvalitete, ki zunaj tega ne bi bile dostopne. Dilthey terja »glasbeni nauk o pomenih« (*musikalische Bedeutungslehre*), katerega naloga je, da bi izrazno shemo izpeljali iz govornih tonskih pregibov in plesnega gibanja; za ustvarjalni izraz so te sheme gradivo, šele prek individualnega oblikovanja se uresniči »tonsko povezovanje kot izraz«.

Martin Heidegger (1889–1976) je dal v svojem znamenitem delu *Bit in čas* (*Sein und Zeit*, 1927) hermenevtiki pomen »interpretacije« človeške biti – biti, ki sama sebe razume in interpretira. Pod njegovim vplivom je postala hermenevtika osrednja tema kontinentalne filozofije. Sam Heidegger se ukvarja z vprašanji *biti* (tu-bit), ontološkim vprašanjem (bit kot taka) ter ontičnim (že konstituirano bivajoče). Heidegger se nič več ne sprašuje, kako lahko kaj vemo, temveč kakšen je način našega razumevanja nečesa, kar je (bivajočega), ker namreč »je« samo v tem razumevanju.

Heidegger se osredotoča na čas kot horizont biti. Bit je mogoče razumeti le z ozirom na čas. Čas je horizont vsakega razumevanja in tolmačenja biti. Lepota je za Heideggra način eksistence resnice. Umetniško delo obstaja le zato, da bi se izpolnila resnica, ki je bit. Umetniško delo je zato samo-postavljanje-resnice-v-delo.

Po Heideggru se mora razumevanje teksta utemeljevati na izkustvenem védenju o tem, kar je predmet razumevanja, s čimer se z interpretacijo vedno vstopa v hermenevtski krog. Hermenevtsko razumevanje besedila se giblje v logično nedovoljenem, vendar zaprtem in plodnem hermenevtskem krogu, ki mora, kot osnovna zakonitost spoznanja v humanističnih vedah, določati vsako hermenevtsko refleksijo.

Hermenevtika vsebuje različna nasprotja. Ali v interpretiranju nečesa odkrijemo avtorjevo mišljenje in intencije, pri čemer se postavimo v njegov položaj? Ali pa se postavimo v odnos do širše celote, ki daje pomen? Slednji aspekt širi hermenevtski zorni kot: ne moremo razumeti celote (npr. teksta), če nismo razumeli njenih delov; pa tudi delov ne, če nismo doumeli celote. Heidegger je odkril še en krog (ti. hermenevtski

³¹⁶ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, zv. 5, 335.

³¹⁷ Ta in nasl. citati: W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, zv. 7, 220–222.

skepticizem): glede na to, kako nemarno prinašamo predsodke k tistemu, kar interpretiramo, ali to pomeni, da je vsaka interpretacija samovoljna oziroma vsaj neskončno spremenljiva?

Filozofija **Hansa Georga Gadamerja** (1900–2002) izraža sintezo dveh hermenevtskih smeri: od področne hermenevtike k splošni in od epistemologije k ontologiji. Njegovo sintetično mišljenje doseže kulminacijo v izrazu »hermenevtska izkušnja«. To je v bistvu jezik, ki v sebi shranjuje celotno bogastvo naše civilizacije in je hkrati tudi tvorec življenja in smisla dogajanja v svetu in zgodovini. Jezik je po Gadamerju edina bit, ki jo lahko razumemo. Ta načela je razvil v delu *Resnica in metoda. Osnova filozofske hermenevtike (Wahrheit und Methode)*, ki ga je objavil razmeroma pozno, šele leta 1960. V njem uvede pojem »zavest zgodovinskega delovanja« (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*). Gre za zavest o izpostavljenosti zgodovini in njenem delovanju na način, ki ga ne moremo objektivizirati na nas samih, ker izhaja iz samega fenomena zgodovine. Centralno izhodišče tvori pri Heideggru prevzeta misel o splošni predsodkovni strukturi vsega razumevanja, kar Gadamer uporabi za izdelavo diferencirane kritike pozitivizma, pragmatizma in historizma. Temu nasproti samo razumevanje v njegovi zgodovinskosti povzdigne na raven hermenevtskega principa, pri čemer dobijo aspekti izročila in učinkovanja povsem nov središčni pomen: »Pokazali smo, da razumevanje ni toliko metoda, prek katere se spoznavajoča zavest obrača k izbranemu predmetu in ga naredi za objektivno spoznanje, kot bolj ozadje tradicijskega dogajanja ...« Vsekakor gre za bolj zgodovinsko razumljen pojem razumevanja, pri čemer gre za spoznanje in razlagano izdelavo predsodkov – »predsodki nekoga so mnogo bolj kot njegovi predsodki zgodovinska resničnost njegove biti«³¹⁸ – in vstop v odprt dialog, ki se navzkrižno nanaša na različne horizonte razumevanja.

Princip tolmačenja, razlaganja težko razumljivih tekstov oziroma tistih, ki bi jih bilo mogoče tudi napačno razumeti, se zdi posebej prikladen za glasbo. Zdi se, da je vsak interpretativni ali analitični pristop h glasbi po svoji naravi hermenevtski, hermenevtika pa lahko postane krovni pojem za praktično vsako izrekanje o glasbi; še več: hermenevtska je po izvornem pomenu vsaka izvajalčeva intepretacija notnega zapisa ali celo na določen način skladateljeva interpretacija izbranega teksta v glasbeno-vokalnem delu oziroma delu, ki se kakorkoli sklicuje na interpretiranje neke zunajglasbene vsebine. L. Stefanija meni, da bi se mogel »pojem hermenevtike [...] dotikati ali ukvarjati s katero koli temo, povezano z glasbo zaradi dejstva, ali bolje, kljub dejstvu, da je njegov disciplinarni status vseveden«.³¹⁹

Vendarle ima hermenevtika ne glede na široko polje pomenov, ki se pnejo od metodoloških problemov do glasbeno-vsebinskih vprašanj, svojo uveljavljeno zgodovino in z njo že utrjen krog osrednjih interesov. Hermenevtika se v glasbeni estetiki tako osredotoča na interpretiranje izjav glasbenikov, pisateljev, filozofov o estetskih idejah, impliciranih v besedah ter odstira njihovo zvezo z glasbeno prakso. Na osnovi takih izjav lahko nekdo obravnava npr. neko obdobje glede na takratno pojmovanje umetnosti in glasbe, lahko denimo analizira neke literarne spopade, bodisi o operi, o »resnični cerkveni glasbi«, o nasprotju med zagovorniki absolutne in programske glasbe ali se ukvarja z interpretacijo razgrinjanja estetskih kriterijev v zagovor Nove glasbe.

Hermenevtika je tradicionalno najširše razvita v tesni povezavi z glasbenim zgodov-

³¹⁸ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, 281.

³¹⁹ Leon Stefanija, »Bilješke o hermeneutici muzike«, *Muzika* 9 (2005), 7.

vinopisjem in velja za eno danes osrednjih zgodovinopisnih metod za razliko od analitično-teoretskih (post)strukturalističnih pristopov, zazrtih v imanentnost glasbenega jezika. Vendarle hermenevtike ne smemo zamenjevati z zgodovinopisjem, saj primarno besedil ne interpretira zgolj glede na njihovo dokumentarno vrednost (kar je pravzaprav osnovna naloga glasbenega zgodovinopisja), temveč z ozirom na sodobni estetski diskurz, kar potrjuje njen poseben estetski status.

Hermenevtika je v glasbo vstopila v 19. stoletju in se odraža kot sprememba poudarka iz nekdanjega »kako«, ki ga predstavljajo teoretski spisi Rameauja, Marpurga, Matthesona, Kirnbergerja, v poznejši »kaj«, ki zamenjuje nekdanji mehanicizem s pomenom. Namesto tehnike stopi v ospredje vsebina. V 19. stoletju sicer noben od glasbenih piscev ni pisal pod praporom hermenevtike. Tako ni pravega dokaza, da bi glasbeni pisci poznali hermenevtsko teorijo, kot jo je postavil Schleiermacher in njegovi nasledniki. Prav tako ni zaznati, da bi sprejeli Diltheyjev prispevek. Ena redkih izjem je E. T. A. Hoffmann, ki se je leta 1807 osebno seznanil s Schleiermacherjem, zato lahko v nekaj njegovih spisih zasledimo odsev Schleiermacherjeve metodologije.

Vendarle obstaja v 19. stoletju kar nekaj zapisov o glasbi, ki bi jih lahko povezali s tradicijo hermenevtskega mišljenja. Pri tem se lahko opiramo na pisanje H. Kretzschmarja, ki je leta 1902 izdelal celo nek pregled hermenevtskih zapisov dotlej, torej nekakšno »zgodovino« glasbene hermenevtike. Tako je označeval za hermenevtsko revijo *Allgemeine musikalische Zeitung*, ki jo je 1798 ustanovil F. Rochlitz. Pri tem je Kretzschmar med pisci, ki so v reviji objavljali hermenevtske sestavke, navajal H. G. Nägeli, C. F. Zelterja in E. T. A. Hoffmanna. Kot hermenevtske označuje še publicistične prispevke C. M. von Webra in R. Schumanna, pa programske zapise R. Wagnerja ter glasbeno biografske spise C. Winterfeldta in O. Jahna. Na koncu je razumljivo poudaril, da sodi v vrsto del, ki kažejo razvoj v »novo hermenevtsko 'doktrino afektov'«, njegov priročnik *Vodič po koncertni dvorani (Führer durch den Konzertsaal, 1887–1890)*.

Friedrich Rochlitz (1769–1842) in **Hans Georg Nägeli** (1773–1836) sta potemtakem po Kretzschmarju v reviji *Allgemeine musikalische Zeitung* prispevala prve glasbene hermenevtske zapise. Oba avtorja sta ustanovila institucijo kritike in prispevala k temu, da se je revija uveljavila kot »tribuna glasbene presoje«. Od piscev sta pričakovala, da razumejo, kako mora biti ocenjevanje glasbe racionalno kontrolirano. Rochlitz je 1798 izdelal trojno shemo za kritiko, ki naj bi obsegala: (1) »smisel in duha«, (2) »pomen« ter (3) »slovnico« dela.

Podobno je švicarski pisec Nägeli 1802 načrtoval »zorni kot (*Gesichtskreis*) čiste objektivnosti«, prek katere naj bi bila ovrednotena »čista umetniška vsebina« absolutnega glasbenega dela. Ta horizont je zamejil s štirimi točkami: (1) tehnična, (2) psihološka, (3) zgodovinska in (4) idealistična plat. Prva izhaja torej iz gradiva. Druga se povezuje z »bistvom« skladbe, ki naj bi omogočilo razumevanje glasbe (tudi pri samem kritiku). Tretja plat se sklicuje na delo v njegovem času in kulturi. Tipično romantična je četrta, ki išče sledove »genija, neskončnosti, božanskosti« v končanem delu. V dodatku izdelal Nägeli še postopek ocenjevanja »uporabne glasbe«, torej pedagoških del ter vokalne glasbe oziroma opere: zanje velja najprej ocenjevanje zadovoljevanja njihove funkcije, nato pa še ostali kriteriji.

Ta metodologija pomeni preprosto torej zahtevo po kritikovem pristopu h glasbenemu delu z različnih strani in potemtakem ne vsebuje prave glasbene hermenevtike kot take, temveč uporablja bolj po-kantovsko strategijo ocenjevanja. Pri tem je treba upoštevati,

da je Nägeli predvsem želel s svojimi kritikami poučevati poslušalstvo in ga dvigniti iz objema starega nauka o afektih. Za svojo glavno nalogo je imel poučevanje laikov in velja tudi za enega utemeljiteljev meščansko organiziranega zborovskega prepevanja. Značilno v tem smislu svoja *Predavanja o glasbi*, ki jih objavi 1826, podnaslovi »z ozirom na diletante« (*Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*).

Tri leta po Schleiermacherjevem prvem primeru uporabe hermenevtske metode se je pojavila v reviji ocena *Eroice* (objavljena 1807), v kateri avtor razlikuje med »tehnično in mehansko stranjo« dela pri ocenjevanju njegove »estetske strani«. Oboje je treba preučiti, da bi razumeli »individualnost in bogato vsebino« simfonije. V tem se torej že odraža Schleiermacherjeva polarnost med »subjektivnim« in »objektivnim«.

Ena najbolj znamenitih kritik tega časa je nedvomno že omenjena ocena Beethovnovne *Pete* (1810) izpod peresa E. T. A. Hoffmanna. V njej se Hoffmann približuje Schleiermacherjevemu hermenevtskemu modelu, ki niha med tehničnim detajlom in transcendenčnim učinkom ter med delom in celoto, vse dokler ne uzre celotnega dela.

Tudi R. Schumann prevzema Rochlitza in Nägelija v oblikovanju svoje tripartitne sheme. Tako pri kritiki govori o cvetu, korenini in sadežu. S tem simbolno označuje poetiko, harmonsko-melodično in mehansko vsebino, oziroma po Schumannu to, kar zadovolji srce, uho in roko. V kritiki Berliozove *Symphonie fantastique* (objavljeni 1835) izdelava metodologijo, ki je sorodna Nägeliju. Pri tem oblikuje širši hermenevtski načrt, ki se začinja s kratko oznako dela, gre prek tehničnih in tekstnih vprašanj ter se konča z duhom skladbe.

Podobnih primerov, ki sodijo v tradicijo hermenevtskega pisanja, je seveda še veliko pri avtorjih, kot so: Franz Brendel, Richard Wagner, George Grove idr. Nekatero med njimi smo že omenili. **Adolf Bernhard Marx** (1795–1866) se naslanja na hegeljansko »idejo«, ki izhaja iz spremljanja skladateljevega ustvarjalnega procesa, pa obdelave motiva, organske rasti forme, vedno s pregledom nad celoto. Tako rekonstruira kompozicijski proces, pri čemer raziskuje, kot Schleiermacher, prostor med delom in psihologijo njegovega ustvarjalca.

Za enega pravih utemeljiteljev glasbene hermenevtike velja torej **Hermann Kretzschmar** (1848–1924). Kretzschmar je izpeljal hermenevtiko kot »vajo za pripravo na glasbeno estetiko«. Pri tem se je skliceval na prvotni pomen estetike kot »nauka o občutkih in sprejemanju« – izdelal je estetiko motiva in estetiko teme kot utemeljevanje hermenevtike. Vrhunec je izdelava stavčne estetike, pri kateri gre za izraz misli in občutij. Kretzschmar skuša v določeni meri torej rehabilitirati baročno doktrino nauka o afektih.

Tudi glasbena hermenevtika Kretzschmarjevega študenta **Arnolda Scheringa** (1877–1941)³²⁰ se navezuje na Diltheyja. Schering se ukvarja s psihološko razlago dela, pri čemer je njegova hermenevtska metoda pravzaprav »rekonstrukcija« tega, kako naj bi se bilo delo porodilo v ustvarjalčevi glavi.

Pozitivizem empirično usmerjenega psihologizma in v imanentnost glasbenega jezika uprtega strukturalizma je za nekaj časa zmanjšal pomen glasbene hermenevtike. Zanimanje zanjo se znova intenzivneje obudi v 60. in 70. letih 20. stoletja, vzporedno tako v Evropi kot Ameriki. V veliki meri se povezuje s kritično obravnavo historičnih problemov in z novimi zgodovinopisnimi tokovi znotraj muzikologije oziroma estetike glasbe. V izdelavo kritičnih impulzov in prevetritev stereotipnih izrekanj, ki zamegljujejo

³²⁰ Arnold Schering, »Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914).

pravi pomen glasbe, je naravnana hermenevtsko usmerjena glasbena estetika **Carla Dahlhausa** (1928–1989). Dahlhaus opozarja, kako je 20. stoletje korenito zasukalo naše izkušnje in razumevanje umetnosti oziroma glasbe. Svet je postal heterogen kot še nikoli in zdi se, da bi veljalo zamenjati singularno *glasbo* s pluralom *glasbe*.

Posebna oblika je hermenevtika **Hansa Heinricha Eggebrechta** (1919–1999). Eggebrecht je izhajal iz delitve med »spoznavnim razumevanjem«, ki se utemeljuje na racionalnih operacijah, in »estetskim razumevanjem«, ki je posebna lastnost umetnosti.

Pomembni novejši glasbeni hermenevtiki kot Werner Braun, Karl Gustav Fellerer in Tibor Kneif, pridejo do hermenevtike zlasti prek Gadamerjevih del.

Pomemben razvoj doživi hermenevtika v ZDA. **Joseph Kerman** (r. 1924) in **Leo Treitler** (r. 1931) se zavzemata za vrnitev k »humanemu kriticismu«. Treitler govori, da »pomen besedila ni določen znotraj njegovih meja, temveč je odvisen od zanimanja in okoliščin skupnosti bralcev in poslušalcev«.

Tudi **Lawrence Kramer** (r. 1946) se opre na Gadamerja. Kramer meni, da glasba ni jezikovna zvrst, temveč prej oblika aktivnosti družbe, »kulturna praksa«. V glasbo je mogoče prodreti prek »hermenevtskih oken«, ki nam omogočajo, da pogledamo onstran vidnega. Ta »okna« so: (1) tekstualne opazke (naslovi, epigrafi, zapisi v partituri), (2) citati (glasbeni citati, aluzije, vizualne podobnosti), (3) strukturalni tropi (način udejanjanja ekspresivnosti). »Pomen kroži povsod«, pravi Kramer, zato je stvar razumevanja mreže odnosov, ne pa enega samega pogleda.

Siegfried Mauser (r. 1954) izdela zanimiv hermenevtski model shematizacije možnih hermenevtskih operacij, ki izhajajo iz dvojnega značaja glasbenega fenomena kot teksta in zvočnega dogajanja: na eni strani je fiksiran, kodificiran notat, na drugi tekoče akustično dogajanje.

Pregled razvejanih možnosti glasbene hermenevtike lahko sklenemo z eno od ugotovitev **Leona Stefanije** (r. 1970), ki se pri nas posveča vprašanju epistemološkega definiranja glasbene hermenevtike. Stefanija postavlja vseobsežnost hermenevtike, s tem pa tudi njeno neulovljivost in nedokončno definiranost, ki se lovi med vprašanji znanstvene metodologije spoznanja in vsebine tega spoznanja. Meni, da verjetno nedvomno »vsak izrek o glasbi lahko trdi, da ima svoje hermenevtske aspekte, čeprav mnogih med njimi ne moremo prepričljivo imenovati primere hermenevtike glasbe«.³²¹

Objektivnost proti ekspresiji

Konec 19. stoletja se je zdelo, da je poudarjena individualizacija glasbenega dela prestopila pragove filozofskega premisleka. Če je pred vstopom glasbe v sistem *lepih umetnosti* veljalo, da splošno veljavna načela *svobodnih umetnosti* določajo tudi glasbeni normativni sistem, se je pozneje estetska relevantnost glasbe določala z odnosom do drugih umetnosti. Tako pri enačenju umetnosti med seboj (denimo pri Schumannu) kot pri poudarjanju tonske umetnosti (na primer pri Hoffmannu) je bila odločilnega pomena spekulativna dospelost filozofskega utemeljevanja relacije glasbe do umetnosti oziroma lepote nasploh. Skrajni domet je pomenil sredi stoletja boj med zagovorniki absolutne na eni ter programske glasbe na drugi strani, ki je bil odmev prav razmišljanja o vpetosti

³²¹ L. Stefanija, »Bilješke o hermeneutici muzike«, 18.

glasbe v koncept (filozofsko) formuliranega in utemeljenega sistema *lepih umetnosti*. In kot se je v 19. stoletju zdela nerazumljiva žolčnost razprav med zagovorniki primata italijanske ali francoske glasbe iz stoletja pred tem, saj je temeljila na tedaj že nerelevantni povezavi glasbe z jezikom, tako je stoletje za tem zazvenel v prazno poudarek nekoč tako srdito branjenih okopov absolutnega ali programskega v glasbi. Poveljevana individualizacija glasbenega izraza je privedla k iskanju vse bolj samosvojih potez glasbenega dela. Ker je bila lahko narava njihovega utemeljevanja seveda le čisto kompozicijsko-tehnična, saj se je mogla opirati samo na stavčno-strukturne opredelitve, so razumljivo poetološka, izrazito v čisto teoretsko-strokovna vprašanja zazrta izvajanja vse bolj izrinjala čisti filozofski premislek.

Korak v to smer je pomenilo spoznavanje osnovnih »objektivizirajočih« postopkov, ki kot podzavestni principi vodijo urejevanje glasbenega gradiva na višjih ravneh. Prodiranje v nezavedne plasti skupnih principov oblikovanja glasbe je hkrati z usmerjenostjo v splošno veljavnost (hočeš-nočeš) za vse zavezujočih principov na drugi strani poudarjalo vendarle enkratnost in individualno neponovljivost posameznih na to navezujočih se kompozicijskih postopkov.

Eden najpomembnejših nemških muzikologov svoje generacije je bil **Hugo Riemann** (1849–1919). Riemann formulira izjemno vplivno teorijo tesne povezave med tonalno harmonijo in taktno ritmiko. Kljub poznejšim etnomuzikološkim in glasbenozgodovinskim raziskavam, ki so omajale vrednost vsesplošnosti principov, ki jih je Riemann imel za obče zavezujoče, pa je njegova teorija nedvomno pomembna za sistematično predstavitev temeljnih premis vsaj evropske glasbe klasicistično-romantičnega obdobja.

Vse od moje disertacije (*Musikalische Logik*, Leipzig, C. F. Kahnt, 1873) dalje se kot vodilna misel vleče prepričanje, da glasbeno poslušanje ni le pasivno prenašanje učinkovanja zvoka v slušnem organu, temveč mnogo bolj visoko razvito delovanje logičnih funkcij človekovega duha. [...]

Če povem na kratko in brez ovinkarjenja: [...] da 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.³²²

Riemann se pri formuliranju glasbene teorije, ki naj bo samostojna, od ničesar odvisna disciplina, opre pravzaprav na temeljno fenomenološko idejo izpeljevanja fenomena kot povezovalnega elementa med zavestjo (ustvarjalca in poslušalca) ter zvonečo strukturo.

³²² Hugo Riemann, *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'*, 1914/15, v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 419–423; nekoliko modificiran prevod Urše Šivic, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 52–54.

Njegova glavna ideja pa je vendarle obrnjena navznoter sama vase v postuliranje temeljnih zakonitosti strukturiranja glasbenega gradiva, ki sledijo le lastnim principom in ne le zastirajo »hermenevtska okna«, temveč njihov obstoj povsem negirajo.

V določenem smislu je še radikalnejši v svojih stališčih **Heinrich Schenker** (1867–1935), ki velja za enega najbolj vplivnih glasbenih teoretikov in analitikov 20. stoletja. Njegove ideje, četudi formulirane najprej v Evropi, so zaradi specifične usode nemškega intelektualca, ki je prebežal pred nacističnim pogromom v ZDA, doživele pravi razcvet najprej v Ameriki in nato v širšem anglosaškem področju, na Nemškem pa so se le postopoma uveljavljale. Morda je k temu pripomoglo tudi dejstvo, da gre za formuliranje radikalne teoretske ideje, po kateri je mogoče reducirati tonalno glasbo (pozneje pa tudi glasbo, ki na eni ali drugi strani časovne premice prestopa bregove dur-molovske tonalitete – denimo modalna ali serialna glasba) le na osnovne poteze »pralinije« in »prastavka«, kar dejansko ni moglo prepričljivo poodmevati v »nemški« muzikologiji, ki je bila tradicionalno usmerjena v strukturalno in recepcijsko kompleksnost dojemanja glasbe.

Pralinija vodi naravnost k sintezi celote. Sama je sinteza. [...]

Samo takšna sinteza, porojena iz pralinije, ima čar resnične melodije. Ta pa je celotna melodija, edina »neskončna melodija«. V njej je melodija docela drugače ustvarjena kot tista, ki jo v žepih telovnikov nosimo iz opernih hiš domov, ali tista, ki jo skladatelji hranijo v svojih mapah in pultih, da bi jo lahko uporabili za nek simfonični, kvartetni stavek ali kaj podobnega. Tako zelo je ta melodija drugačna od tiste, ki jo radi ponujajo programski glasbeniki, kakor hitro se ustrašijo, da so poslušalcu s svojim pustim početjem v nadlego, drugačna je tudi od leitmotivov glasbenih dram in drugačna od tonskih podob glasbenega orisa, pri katerih se zdi, da iz njihovih ust kot pogosto na primitivnih napisnih trakovih na slikah frfota: Jaz sem ta in ta, jaz sem to in to ...³²³

Vendarle je Schenkerjeva misel po eni strani razodetje radikalno nehistoričnega »konservativnega« stališča, po katerem celotna glasba sledi temeljnemu principu naravnega vedno veljavnega urejevanja glasbe, po drugi strani pa hkrati izreka za velik del glasbe 20. stoletja značilno vero v imanentno sklenjenost glasbenega jezika, ki ga ne opredeljujejo nikakršne zunajglasbene determinante, temveč le njegovi lastni zakoni. Slednji, definirani s pomočjo pravil, ki jih postavlja obrt, tudi edini odstirajo pot k razlagam glasbe in k njenemu razumevanju.

Obče veljavna pravila obrti postavljajo (znova) v ospredje tudi pomen estetskih izrekov samih glasbenih ustvarjalcev. Značilen primer tega nadvse vplivnega estetskega zasuka pomenita razmišljanja dveh glasbenih intelektualcev, ki sta – kot je sedaj značilno – tudi vodilna skladatelja svoje generacije. Gre seveda za **Arnolda Schönberga** (1874–1951) in **Igorja Stravinskega** (1882–1971). Usoda je v času nacističnega pogroma njuni poti v Združenih državah fizično tesno zblížala, vendarle pa si pravega idejnega prepleta med njunimi nazori nihče od njiju ni želel (niti priznati). Prek Adornovega pisanja, ki je imelo velik vpliv na generacijo skladateljev in muzikologov, ki so se po drugi svetovni vojni

³²³ Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, zv. 2, Dunaj in Leipzig 1922, v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 424–427; nekoliko modificiran prevod Urše Šivic, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 54–55.

srečevali v »romarskem« središču nove glasbe v Darmstadt, sta postala prav paradigmi nasprotujočega si kompozicijskega (= miselnega) koncepta.

Vendarle se zdita danes, ko izzvenevajo estetski normativi, ki sta jim verjela, njuni stališči vsekakor mnogo bližji, če že ne podobni, antagonizem njunih idej pa vsaj bistveno ohlapnejši, kot je bilo to videti pred desetletji. Iskanje individualiziranega glasbenega izraza je pri obeh veljal za osnovni estetski princip, ki ju je vodil do različnih rešitev. Poudarjena ekspresivnost glasbenega jezika pri Schönbergu je skladatelja pripeljala v formuliranje skrajno objektivizirane kompozicijske tehnike, katere vrednosti ni razumel zares le v smislu izpeljevanja lastnih kompozicijskih načel, ampak v iznajdevanju postopka, ki naj bi bil »rešilen« za celotno »nemško« glasbo nadaljnjih sto let. Na drugi strani je Stravinski iskal objektiviziran glasbeni jezik različnih neo stilov (nenazadnje z »neo«-rusko fazo, ki v določeni meri pomeni podobno potujevanje oziroma objektivizacijo glasbenega gradiva kot denimo neoklasicizem), posledico pa izbrusil v izrazito individualno neposnemljivo in neponovljivo glasbeno govorico. Njuno razmišljanje je bilo pri obeh obrnjeno proč od formuliranja filozofskih idej v smislu estetike glasbe, namesto tega pa v razgrinjanje čisto kompozicijsko-tehničnih pravil in načel: Schönberg tako napiše enega najbolj zgladnih priročnikov za pouk v tradicionalni harmoniji (*Nauka o harmoniji, Harmonielehre*, 1911), Stravinski pa se v svoji poetiki, kot jo je razbrati iz zapisov njegovih predavanj na Harvardu (1939/40),³²⁴ izrecno odreče formuliranju vsakih veljavnih estetsko-filozofskih načel. Višek doseže njun pristop v Schönbergovi misli, izrečeni v uvodu k njegovemu *Nauku o harmoniji*, češ da bi vzel študentom slabo estetiko in jim namesto tega raje ponudil dober obrtni nauk; misel, ki bi jo brez dvoma lahko zapisal tudi Stravinski.

Schönberg je poudarjal imanentnost glasbenega jezika. Obrtniškost, ki jo je terjal od študentov, je pomenila globok uvid v zakonitosti glasbene sintakse, ki je ne opredeljuje nič zunaj nje. Tako tudi pri glasbeni analizi ne smemo operirati z ničimer zunajglasbenim. Za razumevanje glasbe so povsem nepomembne vse zunajglasbene pobude, ki so privedle do nastanka nekega dela. Svoja stališča je v tekstu *Razmerje do besedila (Das Verhältnis zum Text)*, 1912), ki je izšel v znamenitem zborniku *Modri jezdec (Der blaue Reiter)*, priostril celo na primeru vokalnih skladb, pri katerih je zanj za razumevanje glasbe celo vsebina uporabljenega pétega besedila popolnoma nerelevantna. Prizna celo, da je leta poslušal Schubertove samospeve, ne da bi zares vedel, kakšna je vsebina njihovih tekstov. Schönberg se tako odkrito postavlja na stališče Hanslickovega pojmovanja igre tonov kot izključne vsebine glasbe. Zanimivo pa je, da pri tem za glavno avtoriteto postavlja prav Hanslickovega nasprotnika Wagnerja, ki naj bi ga napak interpretirali.

Razmeroma malo je ljudi, ki lahko čisto glasbeno razumejo, kaj hoče glasba povedati. Prepričanje, da bi moralo glasbeno delo vedno vzbujati kakšne predstave in da v primeru, ko te izostanejo, dela bodisi nismo razumeli ali pa ne velja nič, je tako splošno razširjeno, kot se lahko razširja le kaj neresničnega in banalnega. Česa podobnega ne pričakujemo od nobene umetnosti, ampak se zadovoljujemo z učinkovanjem njenega gradiva, pri čemer seveda snovnost, upodobljeni predmet, v drugih umetnostih ustreza omejeni dojemljivosti duhovno povprečnih ljudi. Ker glasbi kot taki manjka neposredno

³²⁴ V slovenščini objavljeno v prevodu Marije Bergamo kot: Igor Stravinski, *Glasbena poetika*, Ljubljana, Nova revija, 1997.

prepoznavna snovnost, iščejo za njenim učinkovanjem nekateri čisto formalno lepoto, drugi pa poetsko vsebino. [...]

Pred nekaj leti sem se globoko osramotil, ko sem odkril, da nimam pojma, kaj se resnično dogaja v besedilih nekaterih Schubertovih samospevov, ki sem jih dobro poznal. Ko pa sem nato te pesmi prebral, sem ugotovil, da s tem samospevov nisem prav nič bolje razumel in zato nisem bil niti najmanj prisiljen, da bi spremenil svoje razumevanje glasbenega podajanja. Nasprotno: izkazalo se je, da sem, ne da bi pesem poznal, vsebino, resnično vsebino morda še celo globlje dojel, kot pa če bi se oklepaj osnovne ravni dejanskega besednega pomena. [...]

Nihče ne dvomi o tem, da se sme pesnik, ki obravnava neko zgodovinsko snov, gibati z največjo svobodo in da slikar, ki bi danes še želel slikati zgodovinske slike, ni prisiljen tekmovati s profesorjem zgodovine. Moralo bi nas namreč zanimati, kaj nam hoče umetniško delo sporočiti, ne pa to, iz kakšnih pobud je nastalo.³²⁵

Glasbena poetika Igorja Stravinskega je kot »ubeseditelj in razlaga njegovih skladateljskih metod in glasbenih postopkov, umeščena v splošnejše in povzemajoče kontekste«³²⁶, značilna avtopoetološka razgrnitev lastnega estetskega *creda*, katerega namen je z razgrnitvijo temeljnih estetskih koordinat in njihovega utemeljevanja tudi njihova širša apologija. V tem smislu lahko razbiramo vrsto poetoloških zapisov, ki utemeljujejo določeno kompozicijsko prakso vzporedno z nastankom konkretnega glasbenega jezika ali celo pred njim.

Želel bi vam spregovoriti o glasbeni poetiki, se pravi o *delu*, kot ga razume glasbena poetika, kar pomeni, jasno povedano, da glasbe ne bomo jemali kot pretvezo, da bi govorili o prijaznih sanjarjenjih. Kar mene zadeva: premočno se zavedam odgovornosti, ki sem si jo naložil, da se svoje naloge ne bi lotil z vso resnostjo. [...]

S svojim sistemom izpovedi bi želel ostati nekje na sredi med *akademskim* predavanjem [...] in tem, kar bi lahko imenovali *apologija* mojih lastnih temeljnih nazorov. Besede apologija ne bi uporabljal v običajnem smislu, ko pomeni toliko kot hvala, temveč v smislu utemeljevanja in zagovarjanja svojih idej in osebnih pogledov. Se pravi, da gre v osnovi za dogmatske izpovedi. [...]

Da bi vas pripeljal do reda pri študiju, ki je pred vami, vas moram opozoriti, da se bodo morala moja izvajanja omejiti na ekspeze tez za eno razlago glasbe, in sicer v podobi lekcij. Zakaj uporabljam besedo razlaga in govorim o *eni* razlagi? Zato, ker to, kar vam nameravam povedati, ne bo nikakršna neosebna obrazložitev splošnih danosti, temveč razlaga glasbe, tako kot jo sam razumem; zato, ker je rezultat mojih lastnih izkušenj in osebnih opažanj, pa ne bo ta razlaga nič manj objektivna. [...]

Ne gre torej za moje občutenje in moj posebni okus: ne gre za teorijo glasbe, ki bi bila projicirana skozi osebno prizmo. Moje izkušnje in moje raziskave so popolnoma

³²⁵ Arnold Schönberg, »Das Verhältnis zum Text«, v: *Der blaue Reiter*, München 1912, slovenski prevod objavljen v: *Schönberg in njegov krog*, Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2005 (*Varia musicologica* 5), 49–52.

³²⁶ Marija Bergamo, »'Racionalizem magičnega navdiha'. Glasbena poetika Igorja Stravinskega v luči njegovega ustvarjalnega opusa«, v: Igor Stravinski, *Glasbena poetika*, Ljubljana, Nova revija, 1997, 143.

objektivne, moje samospraševanje pa je le pomagalo izkopati in pripeljati na dan nekaj konkretnega.³²⁷

Kritično se je na koncept Schönbergove emancipacije disonance ter s tem povezane atonalnosti odzval **Béla Bartók** (1881–1945), ki je sicer zelo redko pisal o glasbi. Eden takih zanimivih tekstov je besedilo z naslovom *Problem nove glasbe (Das Problem der neuen Musik)*, objavljeno v reviji *Melos* leta 1920.

Glasba našega časa odločilno stremi k atonalnosti. Kljub temu se ne zdi prav, če tonalni princip razumemo kot popolno nasprotje atonalnega principa. Slednji je mnogo bolj konsekvenca postopnega razvoja, zraslega iz tonalnosti, pri čemer gre za vsekakor postopno razvijanje brez kakšnih vrzeli ali nasilnih skokov. [...]

Bojazen, da naj bi atonalna glasbena dela zato, ker se odpovedujejo simetrični gradnji, utemeljeni na tonalnem sistemu, predstavljala brezoblično gmoto, je neupravičena. Prvič, arhitektonska ali podobna struktura ni brezpogojno nujna; popolnoma zadošča linijska struktura, ki nastane z diferencirano intenzivnostjo, lastno tonskim skupinam, ki se med seboj dopolnjujejo. [...] Drugič pa, atonalna glasba ne izključuje določenih drugih sredstev členjenja, določenih ponovitev (v drugi legi, s spremembami itn.) ravnokar rečenega, sekvenčnih zaporedij, refrenskih ponavljanj nekaterih misli ali pri sklepu vračanje na izhodišče. Vsi ti postopki vsekakor ne spominjajo toliko na arhitektonsko-simetrični kot bolj na v verzih urejen govor.³²⁸

Bartók odklanja Schönbergov koncept utemeljevanja emancipacije disonance s pomočjo fizikalnega obstoja disonanc v zgornjih območjih alikvotne vrste, pri čemer se Schönberg ukvarja z izoliranim fenomenom disonance znotraj neke intervalske ali akordske zveze. Bartók nasprotno utemeljeno opozarja na problem povezave med tovrstnimi posamičnimi fenomeni. Meni, da ni disonance ali konsonance kot take, temveč so le disonance in konsonance v povezavi z ostalimi disonancami in konsonancami. »Tonalen« potemtakem ni izoliran trizvok, temveč določena zveza trizvokov. Tako v »atonalni« kot v tonalni glasbi je skladateljev osrednji problem oblikovanje prepričljive napetosti konsonirajočih/disonirajočih zvez, torej oblikovanje nekakšne napete »melodične« linije in »akordskega« zaporedja.³²⁹ Pozneje se Bartókovim idejam zelo približa P. Hindemith v oblikovanju svoje teorije, ki izhaja iz jasnih avtopoetoloških izhodišč.

Analiza kot estetika

Bistven premik v formuliranju estetike 20. stoletja je prinesla analiza, ki poleg deskriptivnih oznak nekega opusa prinaša vse bolj jasne preskriptivno-programatske ideje. Zaznavanje lepega ne razgrinja kot pri hermenevtiki razlaga glasbene vsebine, temveč si privzame

³²⁷ Cit. po prevodu Marije Bergamo, v: Igor Stravinski, *Glasbena poetika*, Ljubljana, Nova revija, 1997, 8–10.

³²⁸ Béla Bartók, »Das Problem der neuen Musik«, v: *Melos* zv. 1, 1920; prev. po: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 353–360.

³²⁹ Prim. C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 360.

za metodo čisto formalno analizo. Kot poudarja C. Dahlhaus, je to mogoče šele po Hanslickovem definiranju glasbene forme kot nosilke duha oziroma obratno duha kot tistega, ki ga lahko v glasbi razumemo kot obliko. Dokler namreč iščejo duha v vsebini, velja oblika zgolj za sredstvo, njena analiza pa – razen v pedagoški namen pri vzgajanju skladateljev – se ne obrestuje in nima prav nobenega pomena za občinstvo, željno razumevanja vsebine.³³⁰ Šele tedaj, ko razumejo obliko kot individualno, neponovljivo strukturo, ki je ne določa neka vnaprej postavljena shema, temveč ustvarjalno navdahnjen »oblikotvoren« duh, postane formalna analiza tista, ki se more edina približati pravemu duhu glasbe. Oblikuje se estetika forme, katere pravi korelat je lahko le formalna analiza, ne pa nauk o formi.

V tem smislu je značilen, hkrati pa močno vpliven za formuliranje glasbene poetike druge polovice 20. stoletja **Paul Hindemith** (1895–1963), katerega »estetske« izreke se pravzaprav osredotočajo predvsem na poetološke zapise. Pri tem je zlasti pomembno, za glasbo poslej pa značilno, da njegova teorija, ki je tako deskriptivnega kot preskriptivnega značaja, pomeni predvsem racionalizacijo avtorjeve lastne kompozicijske tehnike.

Hindemith izoblikuje celovit pogled na glasbeno strukturo podobno kot Bartók prav prek razumevanja širšega konteksta, v katerega so vključeni posamezni elementi, ki so bili prej deležni neodvisne obravnave. Tonalna glasbena struktura, projicirana v širšem prostoru, je po Hindemithu nekakšna večplastna akordska melodija (večplastnost zagotavlja samo vodenje več linij v sosledju akordov), za katero veljajo iste zakonitosti kot za oblikovanje enoplastne melodije. Hindemith tako iz analize glasbenih del išče splošno veljavne zakonitosti, ki jih razodeva kompleksna analiza glasbene strukture, obenem pa mu ti rezultati pomenijo tudi izhodišče pri definiranju temeljnih poetoloških principov.

Če naj na nas ritmično organizirano sosledje intervalov, ki se imenuje melodija, naredi vtis kot muzikalno smiselno, ne sme biti samo neurejen niz intervalov, temveč mora slediti določenim zakonom. Ti nam omogočajo, da duhovno sooblikujemo potek določene oblike, hkrati pa v nas izzovejo občutenjske podobe. [...]

Če je zaporedje melodičnih intervalov podvrženo določenim zakonitostim, rast akordov ne sme ostati neurejena; gre vendar za zaporedja pomnoženih melodičnih gibanj – na številnih ravneh, medtem ko se enoglasna melodija giblje le na eni ravni. To vrsto supermelodije imenujemo tonaliteto.³³¹

Razumljivo se je Hindemithovo stališče v obdobju nezadržnega uveljavljanja principa »komponiranja z dvanajstimi neodvisnimi toni« zdelo sumljivo zaradi njegovega izrazitega naslanjanja na hierarhično postavljeno razmerje med toni oziroma še boljje njihovimi zvezami, ki jih postavljajo »po naravi« dani nespremenljivi zakoni. Kljub temu da Hindemithova glasba v določeni meri deluje obrnjena podobno v modernistično iskanje prepričljivih novih in neponovljivih glasbenih izrazil, pa ostaja v idejnem smislu v ostri opreki s stališči, ki jih razvija Schönbergov krog. Dejansko vodilni tok razvoja glasbe po drugi svetovni vojni daje prednost emancipaciji tonskih razmerij in se postavlja na stališče,

³³⁰ Prim. ib., 417.

³³¹ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 438–444; nekoliko modificiran prevod Špele Lah, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe II*, Ljubljana 1997, tkp., 30–35.

ki ga odločno brani Th. W. Adorno, prepričan, da je glasba »vseskozi zgodovinska«³³², ne pa torej že vnaprej opredeljena z nekimi od narave danimi zakoni.

Podoben je **Ernst Křenek** (1900–1991), skladatelj, ki se je v veliki meri zapisal v zgodovinsko zavest prav kot glasbeni pisec. Pri tem je zanimivo, da je kot skladatelj pogosto menjal slog pisanja, tako pa je tudi kot teoretik mogel precej natančno in neposredno zajemati iz razumevanja najrazličnejših poetik, ki so vladale v stoletju, ko je bil dejaven. Křenek tako napiše izvrsten priročnik za študij dodekafonske glasbe, obenem pa je izjemno prepričljiv analitik serialnih postopkov. Serialna glasba petdesetih let je po njem korenito prekinila s konceptom časa, kakršnega je uveljavljala prejšnja »stara« glasba. Jezikovni značaj slednje je namreč vzpostavljala čas, povezan z ontološkim časom, in je bil merjen s tem, koliko realnega ontološkega časa je preteklo med glasbenimi akcenti. Na drugi strani pa serialna glasba postavlja tako razumevanje časa na glavo: ritmična serija je postavljena vnaprej, nima realne povezave z ontološkim časom in jo lahko poljubno permutiramo, obračamo, zrcalimo ipd. Glasba tako ne napreduje v času, temveč riše zamrznjeno podobo, ki jo lahko beremo naprej ali nazaj.

Romantična, pa tudi klasicistična in predklasicistična glasba se naslanja v svojih oblikah in svojem komunikativnem namenu na jezikovno bistvo, tako da skuša v sebi sklenjenimi oblikami splošne logike pokazati glasbeno logiko. To pomeni: kar vodi k temu, da se glasba ujema in je smiselna, je isto, kar dela jezik za smisel; časovni niz elementov razkriva vzročno odvisnost med njihovo pojmovno vsebino. Da se glasbena pomenskost nikakor ne da ubesediti in je torej povsem neprevedljivo sklenjena v glasbi, tvori njeno avtonomijo, kar so bili spoznali in splošno priznali v trdem raziskovalnem delu v zadnjih desetletjih. Strogo vzeto lahko človek glasbene elemente označi kot vsebinske pojme le po analogiji. [...]

Bertold Brecht mi je nekoč dejal, da ga iritira hlapčevstvo skladatelja, če ta uporablja tradicionalno metodo uglasbitve teksta: ko pesnik omeni gozd, priteče skladatelj kot glavni natak in servira glasbeni gozd; in ko pride slap, takoj natoči zveneči slap. Toda kljub temu si lahko človek med besedo in tonom predstavlja bolj subtilne povezave, kot je le čista ilustrativna ponazoritev. [...]

Glasba se je odvrnila od jezika takrat, ko se je spustila v odnos s časom. Stara glasba je imela svoj lasten čas, »psihološki čas«, kot ga je imenoval Stravinski. Glasba je bila hitra ali počasna glede na to, koliko realnega, ontološkega časa je preteklo med njenimi akcenti. In tako se je pretvarjala, da ima oblast nad časom. Nova glasba se je odpovedala iluziji, potem ko se je povezala z ontološkim časom. Nima več tempa v starem pomenu, ker je svojo izoblikovano hitrost dosegla iz natančne meritve serialno določene delitve realnega časa. [...]

Glasba, katere dogajanje obvladuje abstraktno formulirana časovna razdelitev, nima več logično strjenih oblik. Zato lahko njeno smer obrnemo, tako da njena usmerjenost naprej in nazaj, prej ali pozneje nima nobenega pomena več; tako kot v nepredmetnem slikarstvu pojmi zgoraj, spodaj, levo, desno ne zavezujejo več. S tem torej, da se je serialna glasba tako tesno spojila z ontološkim časom, se zdi, da triumfira nad tem časom na način, ki starejši glasbi, povezani s psihološkim časom, ni bil mogoč.³³³

³³² Prim. C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 442.

³³³ Ernst Křenek, »Musik und Sprache«, v: *FORVM*, leto 7, zv. 84, 1960; v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 382–387; nekoliko modificiran prevod Lidije Podlesnik, objavljen v: *Izbrana besedila iz estetike glasbe I*, Ljubljana 1996, tkp., 48–52.

Obrnljivost glasbenega časa je značilnost torej zgolj koncepta, ki ga postavlja serialnost. Rakov postop denimo Bachovih mojstrov in tako pomeni neke vrste paradoks, ki se igra s konceptom realno tekočega ontološkega časa, a ga ne ukinja. To stori pravzaprav šele serializem, znotraj katerega so postopki vsakega obračanja časovnih struktur šele zares možni in »avtentični«. Křenek opozarja, da ne gre za poljubno modernistično idololatrijo novosti, temveč za koncept, v katerem se ključno zrcali stanje duha našega časa. Serialna glasba je po njem namreč »simptom našega duhovnega stanja in refleksija podobe, ki jo o svetu ustvarjamo«. ³³⁴

Individualiziranje glasbene poetike

Serializem se v 50. letih 20. stoletja uveljavi kot vsesplošen, za vse glasbene parametre zavezujoč model komponiranja po zgledu Schönbergovega dodekafonskega urejevanja tonske višine. Idejo, ki jo razvija že Webern, dosledno izpelje **Pierre Boulez** (r. 1925). Kompleksnost glasbenega jezika, katerega urejenosti običajna slušna recepcija niti približno ne more več percipirati, onemogoča neposredno dojetje stavčne strukture, ki je zato slišati neurejena in nerazumljiva. Kot nujno potreben pripomoček za pravo razumevanje glasbe se zdi torej vse bolj natančno in v podrobnosti razodevanja kompozicijskega procesa usmerjeno komentiranje, pojasnjevanje in razlaganje posamičnih kompozicijskih postopkov. Ti se sedaj korenito ločijo ne le od skladatelja do skladatelja, temveč tudi od dela do dela. Individualizacija skladateljskih postopkov potegne za sabo vrsto zapisov, ki za boljše razumevanje kompozicijskega dela razodevajo poetološka izhodišča, hkrati pa v času veljave modernističnih izhodišč, ki postavljajo za eno glavnih estetskih premis ustrezanje historičnemu (napredkovnemu) uveljavljanju glasbenih novosti, legitimirajo tudi konkretno zgodovinsko opcijo. Skladatelj torej s svojimi zapisi ne želi le pojasnjevati svojega dela, temveč ga želi tudi umestiti kot najbolj naprednega, kar pomeni seveda tudi estetsko edino relevantnega na časovni premici, ki je hkrati prava priča estetsko normativnega zaporedja v času spreminjajočega se glasbenega jezika. V tem kontekstu je zgovoren že naslov Boulezovega spisa *Schönberg je mrtev* (*Schönberg est mort*, 1951), ki priča o tem, kako so generacije skladateljev, ki so se sicer nedvomno oplajale pri Schönbergovih reformah, izrekale estetsko obsodbo vsaki še tako veliki avtoriteti, že zato, ker je sodila v neko preteklost. Med najbolj radikalnimi zagovorniki teh idej je bil prav Boulez, ki je s provokativno ostrino v letu Schönbergove smrti naznanil tudi njegovo zgodovinsko-filozofsko smrt.

Iz te držbe se izvije največja nekoherentnost, ki ni v končnem nič drugega kot do absurdnosti prignana čezmernost Schönbergovih nasprotij. Ali je prispel do nove metodologije glasbenega jezika samo zato, da bi uspel staro nanovo komponirati? Ovinek okoli tako velikanskega nerazumevanja nas dela nemočne: »primer« Schönberg kaže »katastrofo« zablode, ki brez dvoma ostaja značilna. [...]

Ne želimo lahkotne očrnitve, temveč hočemo izreči le preprost občutek za resničnost, če rečemo, da je po odkritju dunajske šole vsak skladatelj, ki stoji zunaj serialnih prizadevanj, neuporaben. (Kar pa spet ne pomeni, da naj bi bil v nasprotnem

³³⁴ Ib.

primeru vsak skladatelj uporaben.) [...] Če je vendar Schönberg udarec v prazno, ga lahko odrinemo in prek njega iščemo veljavno rešitev problema, ki se postavlja z uveljavitvijo sodobne govornice.

Morda bi morali najprej fenomen vrst in Schönbergovo delo med seboj ločiti. [...]

Niti malo si ne želimo neumnega škandala, vendar nam je tuja tudi sramežljiva hinavščina in neuporabna melanholija, ko sedaj brez omahovanja rečemo:

SCHÖNBERG JE MRTEV³³⁵

Boulez je v 50. letih 20. stoletja, ko je nastal ta spis, izpeljal kompozicijsko tehniko najdoslednejšega urejevanja osnovnih kompozicijskih parametrov s pomočjo enovite vrste, serije. To je tudi obdobje, ko si intenzivno dopisuje z **Johnom Cageom** (1912–92), tedaj še razumevajočim prijateljem, ki nekaj časa zagovarja podobna stališča, pozneje pa se od njih radikalno odvrne. Cage deloma tudi pod vplivom neodadaističnih umetnostnih tokov ter zlasti vzhodnjaških filozofskih in religijskih idej korenito poseže v koncept glasbenega dela, kakršnega je utemeljila zahodna glasbena kultura. Tako uveljavlja estetiko odprtih form, v ustvarjalni postopek in njegovo izvedbo vključuje princip naključja, briše meje med ustvarjalnostjo in poustvarjalnostjo, med umetnostjo in vsakdanjostjo, med tišino in zvokom ter problematizira vsakršno možno definiranje glasbe. Kljub na prvi pogled nedvoumni poziciji avantgardističnega preloma z definiranjem umetnosti se zdi danes Cage eden prvih znanilcev postmodernizma, ki je mogel znova sproščeno razrahljati vezi strogega modernističnega urejevanja gradiva. Večjezičnost, nova enostavnost, palimpsestnost, kolažnost, citatnost pluralnega večpomenskega glasbenega jezika postmodernizma je omogočila novo povednost glasbe, hkrati pa ohranjala značilnosti bolj ali manj tradicionalnega sistema »lepih umetnosti«, znotraj katerega je vpeta tudi glasba.

³³⁵ Pierre Boulez, *Schönberg est mort*, v: C. Dahlhaus in M. Zimmermann, *Musik – zur Sprache gebracht*, 401–410.

IZBRANA LITERATURA

- Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit 1968
- Victor Kofi Agawu, *Playing with Signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton 1991
- Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1982
- Aristoteles, *Metafizika*, Ljubljana: Založba ZRC, 1999
- Avrelij Avguštin, *Izpovedi*, Ljubljana 1984
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beograd: BIGZ, 1985
- Henri Bergson, *Esej o smehu. Filozofska intuicija. Uvod v metafiziko*, Ljubljana: Slovenska matica, 1977
- Boethius, *Filozofsko-teološki traktati*, Ljubljana 1999
- Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press, 1991
- Bojan Bujic (ur.), *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge 1988
- Feruccio Busoni, Hans Pfitzner, Alban Berg, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo, *Spisi, polemike, manifesti*, Varia musicologica 1, Ljubljana 1994
- John Cage, *Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd: Radionica SIC, 1981
- Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana 1986
- Carl Dahlhaus in Hans H. Eggebrecht, *Kaj je glasba*, Ljubljana 1991
- Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988
- Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann (ur.), *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München in Kassel 1984
- Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*, Beograd 1980
- Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main 1989
- Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart in Weimar: Metzler, 1997
- Jiří Fukač, *Pojmoslovje glasbene komunikacije*, Ljubljana 1989
- Hans-Georg Gadamer, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Nova revija 1999
- Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, reprint po izdaji iz 1784, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963
- Nikša Gligo, *Problemi Nove glasbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar, 1987
- Lydia Goehr (et al.), »Philosophy of Music«, *Grove Music Online*, ur. L. Macy <<http://www.grovemusic.com>>
- Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, Beograd 1977
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Frankfurt/Main 1965
- Martin Heidegger, *Bit in čas*, Ljubljana: Slovenska matica, 1997
- Valentina Hribar Sorčan in Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2005
- Roman Ingarden, *Eseji iz estetike*, Ljubljana: Slovenska matica, 1980
- Valentin Kalan, *Umetnost in resnica: prispevki k filozofiji umetnosti in aletheologiji*, Ljubljana: ZIFF, 2006
- Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: Založba ZRC, 1999
- Vladimir Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986
- Vladimir Karbusicky, *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt 1990
- Ruth Katz in Carl Dahlhaus (ur.), *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, zv. I–IV, New York: Pendragon Press, 1986–93
- Werner Keil, *Im Gesterreich des Unendlichen. Ein Streifzug durch die Musik des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2000

- Athanasius Kircher, *Misurgia universalis*, reprint po nemški izdaji 1662, Leipzig 1988
- Edward A. Lippman (ur.), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, zv. I–III, New York 1986–90
- Zofia Lissa, *Estetika glazbe. Ogledi*, Zagreb 1977
- Stefan Lorenz Sorger in Oliver Fürbeth (ur.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart in Weimar: Metzler, 2003
- John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven in London 1986
- Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana: Slovenska matica, 1970
- Adolf Nowak in Klaus-Ernst Behne, »Musikästhetik«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter in Metzler, 1997, zv. 6, 968–1016
- Mario Perniola, *Estetika dvajsetega stoletja*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2000
- Platon, *Zbrana dela*, Celje: Mohorjeva družba 2004
- Giovanni Reale, *Zgodovina antične filozofije*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002
- Jean-Jacques Rousseau, *Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*, Ljubljana: Krtina, 1999
- Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing: Hans Schneider, ²1964
- Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997
- Robert A. Sharpe, *Music and humanism: an essey in the aesthetics of music*, Oxford: Oxford University Press, 2000
- Angelus Silesius, *Heilige Seelen-Lust*, reprint izdaje iz 1668, Kassel etc.: Bärenreiter, 2004.
- F. E. Sparshot, »Aesthetics of music«, v: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. S. Sadie, London: Macmillan 1980, zv. 1, 121–134
- Leon Stefanija, »Bilješke o hermeneutici muzike«, *Muzika* 9 (2005), 6–24
- Leon Stefanija, »The Hermeneutics of Music : Between Systematic Theory and Pragmatic Approach«, v: Nico Schüler (ur.), *On methods of music theory and (ethno-) musicology : from interdisciplinary research to teaching*, (Methodology of music research, Methodologie der Musikforschung, zv. 4), Frankfurt am Main in New York: P. Lang, 2005, 39–58
- Leon Stefanija, »Hermenevtika glasbe : teoretski sistem ali pedagoška metoda?«, v: *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), 193–227
- Leon Stefanija, »Izhodišča hermenevtike glasbe: štirje pogledi / Starting-points of musical hermeneutics: four views«, *Phainomena*, 14 (2005), 53–54, 229–264
- Leon Stefanija, *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004
- Igor Stravinski, *Glasbena poetika*, Ljubljana: Nova revija 1998
- Oliver Strunk (ur.), *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton, 1950
- Oliver Strunk (ur.), *Source Readings in Music History*, New York in London: W. W. Norton, rev. ed. 1998
- Ivan Supičić, *Estetika evropske glazbe. Povijesno-tematski aspekti*, Zagreb 1978
- Igor Škamperle, *Magična renesansa*, Ljubljana: Študentska organizacija, 1999
- M. Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad 1999
- Ulrich Tadday, *Das schöne unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart in Weimar 1999
- France Veber, *Estetika*, Ljubljana, Slovenska matica 1985
- Stanko Vurnik, *Uvod v glasbo*, Ljubljana 1929

IMENSKO KAZALO

- Abert, Anna Amalie, 62
 Abert, Herbert, 29, 43
 Adorno, Theodor W., 17, 91, 92, 103, 108
 Agoult, Marie d', 86
 Ailred iz Rievaulxa, 43
 Ajshil, 86
 Albert Veliki, 44
 Aleksander Jeruzalemski, 28
 Alembert, Jean le Rond D', 69
 Alkuin, 37
 Ambros, August Wilhelm, 84
 Ambrož, sv., 30, 31
 Amfion iz Teb, 28
 Apolon, 17, 18, 21
 Arhit, 22
 Arion iz Metimne, 28
 Aristid Kvintilijan, 27
 Aristoksen, 25, 26
 Aristotel, 14, 15, 18, 19, 23–25, 33, 43, 44,
 46, 48, 51, 64
 Artusi, Giovanni Maria, 51, 59, 60
 Assunto, Rosario, 43
 Atena, 18, 21
 Avguštin, 5, 14, 15, 30–38, 48, 54, 55, 94
 Avison, Charles, 69
 Avrelijan iz Réôma, 38

 Bach, Carl Philipp Emmanuel, 74
 Bach, Johann Sebastian, 64, 70, 109
 Bacon, Roger, 44
 Banchieri, Adriano, 59
 Bardi, Giovanni, 47, 52, 58–60
 Barnes, Jonathan, 23
 Bartók, Béla, 106, 107
 Batteux, Charles, 67, 68, 74
 Baumgarten, Alexander Gottlieb, 13–15, 70
 Becker, Oskar, 18
 Beethoven, Ludwig van, 76, 77, 82, 100
 Behne, Klaus–Ernst, 14
 Benjamin, Walter, 91
 Bergamo, Marija, 104–106
 Bergson, Henri, 12
 Berlinger, Joseph, 75

 Berlioz, Hector, 85, 86, 100
 Bernard iz Clairvauxa, 43
 Boetij, 14, 33–37, 39, 42, 44–46
 Boulez, Pierre, 109, 110
 Brahms, Johannes, 83, 84
 Braun, Werner, 101
 Brecht, Bertold, 108
 Brendel, Karl Franz, 85, 100
 Brentano, Franz, 93
 Büchel, W., 19
 Burmeister, Joachim, 49, 64–66
 Burney, Charles, 66

 Caccini, Giulio, 51, 60, 61
 Cage, John, 110
 Calvin, Jean, 54
 Cedilnik, Alenka, 6
 Chadwick, Henry, 34
 Ciceron, 30–32
 Cosimo Medičejski, 50
 Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de,
 78

 Čačkovič, Lucija, 5, 54, 55

 Dahlhaus, Carl, 8, 52, 53, 62, 63, 68, 71,
 75, 76, 79, 84–86, 90, 95, 101–103,
 106–108, 110
 Damon Atenski, 22
 David, prerok, 28, 29
 Descartes, René, 62
 Didim, 26
 Dilthey, Wilhelm, 96, 97, 99, 100
 Diogen iz Babilona, 26
 Dionizij Areopagit, 39, 43, 50
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 76
 Doni, Giovanni Battista, 61, 62
 Dressler, Gallus, 64

 Eggebrecht, Hans Heinrich, 69, 101
 Ehrenfels, Christian von, 90
 Engelbert iz Admonta, 42
 Ekenberg, Anders, 38

- Epiktet, 26
 Epikur, 27
 Evnom Lokrijski, 28
 Evridika, 17
- Faust, 86
 Fechner, Georg Theodor, 80
 Fellerer, Karl Gustav, 101
 Fétis, François–Joseph, 86
 Fichte, Johann Gottlieb, 81
 Ficino, Marsilio, 50
 Filodemos iz Gadare, 26
 Filolaos, 18, 19
 Filon Aleksandrijski, 27
 Fontenelle, Bernard le Bovier de, 67
 Forkel, Johann Nikolaus, 77
 Franko iz Kölna, 45, 46
 Freud, Sigmund, 91
 Frick, Christel, 73, 74
 Fromm, Erich, 91
 Fubini, Enrico, 11, 23, 34, 36, 37, 39, 40–42, 46, 47, 50–52, 59
 Fürbeth, Oliver, 71–74
- Gadamer, Hans Georg, 96, 98, 101
 Galilei, Galileo, 58, 62
 Galilei, Vincenzo, 51, 52, 56–59
 Gantar, Kajetan, 23, 25, 32
 Georgiades, Thrasybulos, 18
 Gerbert, Martin, 41
 Gerkšič, Marjeta, 5, 77, 88
 Glarean, Heinrich, 47
 Glavkon, 22
 Gluck, Christoph Willibald, 69, 71
 Goehr, Lydia, 13, 15, 25, 95
 Goethe, Johann Wolfgang von, 81, 86
 Goldbach, Christoph, 63, 70
 Goudimel, Claude, 55
 Gregor iz Nise, 39
 Gregor Veliki, 45, 78
 Grove, George, 100
 Gurlitt, Wilibald, 49
 Gvido Areški, 36, 40–43, 45–47
- Habermas, Jürgen, 91, 92
 Hades, 17
- Hamlet, 86
 Handschin, Jacques, 39
 Hanslick, Eduard, 82, 83, 90, 104, 107
 Hausegger, Friedrich von, 84
 Haydn, Joseph, 77
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 12, 15, 78, 80, 81, 85, 93
 Heidegger, Martin, 94, 96–98
 Heinichen, Johann David, 64, 65
 Heinse, Johann Jacob Wilhelm, 69, 74
 Helmholtz, Hermann von, 89, 90
 Heraklit, 18
 Herder, Johann Gottfried, 15, 69, 72, 78, 82
 Herman iz Reichenau, 37
 Hermes, 18
 Hieronim, sv., 30
 Hieronim Moravski, 45
 Hindemith, Paul, 106, 107
 Hipokrat, 65
 Hitler, Adolph, 91
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 72, 74, 75, 76, 99–101
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 80
 Homer, 28
 Horac, 47
 Horkheimer, Max, 91
 Hostinský, Otakar, 84
 Hotho, Gustav, 81
 Hrabanus Maurus, 38
 Hucbald, 39
 Hucke, Helmut, 44
 Hugo iz Sv. Viktorja, 43
 Hume, David, 13
 Husserl, Edmund, 93, 94
- Ingarden, Roman, 94, 95
 Ipavec, Benjamin, 95
 Izidor iz Seville, 37, 38
- Jahn, Otto, 99
 Jakob iz Lièga, 46
 Janaway, Christopher, 23
 Janez XIX., 41
 Janez XXII., 44
 Janez Evangelist, 27
 Janez Zlatousti, 29, 36

- Jean Paul, 72, 84
 Jehan des Murs, 46
 Jerman, Frane, 95
 Johannes de Garlandia, 42
 Johannes de Grocheio, 44
 Johannes Eriugena, 39, 43
 Josquin Desprez, 47
- Kalan, Valentin, 18, 24
 Kant, Immanuel, 10, 12, 13, 15, 73–75, 82, 93
 Karel Plešasti, 39
 Karel Veliki, 37, 39, 40
 Kasiodor, 36–39
 Katz, Ruth, 52, 53, 62, 63, 71
 Kepler, Johannes, 19, 50
 Kerman, Joseph, 101
 Kircher, Athanasius, 64, 65
 Kirnberger, Johann Philip, 99
 Kierkegaard, Sören, 81
 Kiesewetter, Raphael Georg, 78
 Klanjšček, Erika, 5, 57
 Klemen Aleksandrijski, 28, 32
 Klun, Branko, 6
 Kneif, Tibor, 101
 Kocijančič, Gorazd, 19, 22
 Körner, Christian Gottfried, 74
 Kramer, Lawrence, 101
 Krause, Christian Gottfried, 71
 Křenek, Ernst, 108, 109
 Kretschmar, Hermann, 97, 99, 100
 Kristus, 27–29, 54
 Kuhnu, Johann, 66
 Kvintilijan, 48, 49
- Lah, Špela, 5, 107
 Lambert, 46
 Lambert, Johann Heinrich, 93
 La Rue, Pierre de, 47
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 12, 63, 64, 70, 82
 Levinas, Emmanuel, 94
 Libanij, 29
 Lippman, Edward A., 13, 62, 63, 66–68, 72, 79, 80
 Lissa, Zofia, 92
- Listenius, 64
 Liszt, Franz, 80, 83, 85–88
 Locke, John, 13
 Loesch, Heinz von, 49
 Lorenz Sorgner, Stefan, 71–74
 Lotrič, Barbara, 5, 29, 30
 Lotze, Hermann Rudolph, 84
 Lug, Robert, 43
 Lukacs, Georg, 92
 Lukrecij, 27
 Luther, Martin, 53, 54
- Mahler, Gustav, 82
 Makrobij, 32, 33
 Maksim Spoznavalec, 39
 Manij, 31
 Marchetto iz Padove, 45
 Marcuse, Herbert, 91, 92
 Marpurg, Friedrich Wilhelm, 71, 99
 Marsij, 21
 Marx, Adolf Bernhard, 100
 Mattheson, Johann, 12, 64, 66, 99
 Maurer, Armand A., 31, 33, 34, 44, 50
 Mauser, Siegfried, 101
 Meduza, 18
 Mei, Girolamo, 56–58
 Meinong, Alexius, 93, 94
 Mendelssohn, Moses, 71
 Mendelssohn–Bartholdy, Felix, 78, 79
 Mersenne, Marin, 62, 63
 Mihael, brat, 40
 Mojzes, 28, 54
 Monika, sv., 30, 31
 Monteverdi, Claudio, 51, 59, 60
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 77, 82
- Nagode, Aleš, 6
 Nägeli, Hans Georg, 84, 99, 100
 Nietzsche, Friedrich, 76, 89
 Nikolaj Kuzanski, 50
 Nikolaus Listenius, 49
 Notker Balbulus, 39
 Nowak, Adolf, 14
- Obrecht, Jacques, 47
 Odo iz samostana St. Maur–des Fossés, 43

- Ograjenšek, Suzana 5, 59–61
 Orfej, 17, 28, 76
 Origen, 28
 Otloh iz St. Emmerama, 41
 Otto, Rudolf, 94
 Ovid, 47
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 77, 78
 Pantaen, 28
 Pascal, Blaise, 62
 Patricij, 30
 Pavel, apostol, 29, 30, 54, 55
 Peri, Jacopo, 60, 61
 Perzefona, 17
 Perzej, 18
 Petrarca, Francesco, 58
 Pfitzner, Hans, 82
 Philippe de Vitry, 45
 Pirrotta, Nino, 45
 Pitagora, 18, 37
 Platon, 14, 15, 18–23, 30, 33–36, 48, 50, 55, 57, 81
 Plotin, 14, 27, 31, 50
 Plutarh, 56
 Podlesnik, Lidija 5, 108
 Porfirij, 31, 33, 50
 Prokel, 50
 Prometej, 86
 Psevdo–Odo, 39
 Psevdo–Plutarh, 23
 Ptolemaj, 14, 26
- Quasten, Johann, 29
- Rameau, Jean Philippe, 50, 63, 67, 69, 99
 Regino iz Prüma, 40
 Rémy iz Auxerrja, 39
 Rhau, Georg, 53
 Riceur, Paul, 94
 Riemann, Hugo, 15, 102
 Rihard od Sv. Viktorja, 43
 River, Benito, V., 49
 Rochlitz, Friedrich, 99, 100
 Rohloff, Ernst, 44
 Rousseau, Jean–Jacques, 68
 Rupff, Conrad, 53
- Sadie, Stanley, 14
 Sayn–Wittgenstein, Carolyne von, 86
 Scheibe, Johann Adolph, 69
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 15, 79–81, 87
 Schenker, Heinrich, 103
 Schering, Arnold, 100
 Schiller, Friedrich von, 74
 Schlegel, August Wilhelm, 75
 Schlegel, Friedrich, 75, 77, 80
 Schleiermacher, Friedrich, 79, 96, 99, 100
 Schönberg, Arnold, 103–107, 109, 110
 Schopenhauer, Arthur, 81, 82, 87–89
 Schubart, Christian Friedrich Daniel, 69, 74
 Schubert, Franz, 104, 105
 Schuberth, Dietrich, 39
 Schumann, Robert, 11, 84, 99–101
 Scruton, Roger, 14
 Seay, Albert, 49
 Seidl, Anton, 84
 Seifert, Wolfgang, 74
 Sekst Empirik, 27
 Shakespeare, William, 86
 Snefl, Ludwig, 53
 Simah, 33
 Smaragd iz Sv. Mihaela, 38
 Snoj, Jurij, 6
 Sokrat, 20, 23
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, 15, 79, 80
 Sovre`, Anton, 32
 Sparshot, Francis E., 13, 14, 25
 Stefanija, Leon, 6, 98, 101
 Stravinski, Igor, 103–106, 108
 Stres, Anton, 89, 94
 Strunk, Oliver, 25, 26, 28–30, 36, 37, 42, 45, 47, 49, 54, 55, 57–61, 66, 71
 Stumpf, Carl, 90
 Sulzer, Johann Georg, 71
- Šinigoj, Boris, 48
 Šivic, Urša, 5, 102, 103
 Škamperle, Igor, 50
 Šuvaković, Miško, 91

- Teodorik Veliki, 33, 36
 Terpander, 28
 Theodaldus, 40
 Thibaut, Anton Friedrich Justus, 78
 Tieck, Johann Ludwig, 71, 74, 75, 77, 78
 Tinctoris, 48, 49
 Tomaž Akvinski, 39, 44, 45
 Treitler, Leo, 101
 Tubal Kajin, 46
- Vahčič, Tina, 5, 28
 Veber, France, 94
 Vergilij, 33, 47
 Vicentino, Nicola, 57
 Viljem iz Champeauxa, 43
 Vischer, Friedrich Theodor, 15
 Volovšek, Anuša, 5, 87
- Waeltner, Ernst Ludwig, 40
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 71, 74,
 75, 77, 78, 84
- Wagner, Richard, 70, 76, 80, 82, 83, 87–89,
 99, 100, 104
 Walther, Johann, 53, 54
 Weber, Carl Maria von, 99
 Webern, Anton, 109
 Weisse, Christian Hermann, 81
 Wilhelm iz Hirsaua, 41
 Winterfeld, Carl von, 78, 99
- Zarlino, Gioseffe, 50–53, 56, 58, 60
 Zelter, Carl Friedrich, 99
 Zenck, Hermann, 51
 Zimmermann, Michael, 75, 76, 79, 84–86,
 102, 103, 106–108, 110
 Zimmermann, Robert, 84
 Zorn, Kajetan, 5, 36, 84

