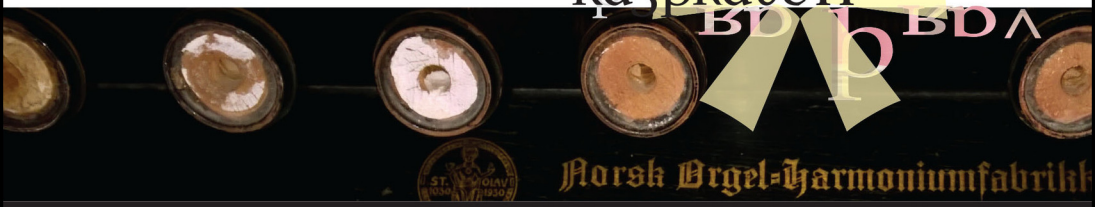
RAZPRAVE FF



Matjaž Barbo

Pomen v glasbi in glasba v pomenu

Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA FAKULTETA

razprave FF

Matjaž Barbo

Pomen v glasbi in glasba v pomenu

Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA FAKULTETA

Pomen v glasbi in glasba v pomenu

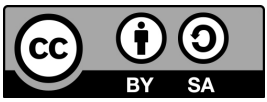
Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Matjaž Barbo
Recenzenta: Aleš Nagode, Jernej Weiss
Lektor: Matej Horzelenberg
Prevod povzetka: Matic Večko
Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau
Fotografija avtorja na zavihku: Roman Virant
Fotografija na naslovnici: Registri historičnega harmonija (vir: www.flickr.com, foto: Henning Klokkeråsen)

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčić
Ljubljana, 2021
Prva e-izdaja
Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



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

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na https://e-knjige.ff.uni-lj.si/
DOI: 10.4312/9789610605089

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

COBISS.SI-ID 70376451
ISBN 978-961-06-0508-9 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod 5
1 Glasbeni pomen 9
1.1 Glasba kot naravni jezik 9
1.2 Iluzija neposredne čutne zaznave 12
1.3 Identiteta glasbenega pomena? 19
1.4 Glasba kot univerzalni jezik 26
2 Glasba kot objekt 39
2.1 Oprijemljivost glasbe 39
2.2 Glasba in lastnina 49
2.3 Materialnost glasbe na internetu 54
3 Glasba in njena interpretacija 59
3.1 Izvedbena in hermenevtska interpretacija 59
3.2 Interpretacija in avtentičnost: samovolja ali zvestoba delu? 64
3.3 Zgodovinsko informirana izvajalska praksa 75
3.4 Koncert ali posnetek – glasbena fenomenologija na preizkušnji 79
4 Glasba in neskončno 89
4.1 Umetnostna religija, neskončno in glasba 89
4.2 Estetika umetnostne religije 94
4.3 Glasba kot metafora časa in prostora 103
5 Glasba v pomenih 111
5.1 Vrednotenje glasbe v referenčnih kontekstih 111
5.2 Izkušnja glasbe kot avtonomnega izraza 116
Povzetek 121
Summary 123
Navedena literatura 125
Imensko kazalo 133

Uvod

Pričujoče besedilo je zasnovano kot preprost uvod v sicer kompleksno vprašanje razumevanja glasbe, razgrinjanja njenih pomenov in razbiranja različnih pomenskih kontekstov, ki glasbo določajo ter prek tega opredeljujejo ne le njeno vsebino, ampak tudi njeno estetsko prepričljivost. Pri poslušanju glasbe smo namreč vedno postavljeni pred nek nerazložljiv paradoks. Vsaka zares estetsko prepričljiva glasba namreč učinkuje na nas kot neposredna govorica zvokov, kot od vekomaj razumljiv jezik, ki nagovarja neposredno našo notranjost, zato nas lahko povsem prevzame in na nas v jasni prepričljivosti tako močno vpliva, kot tega ne zmore noben drug izraz. Glasbeni jezik je neposreden, globok in jasen, četudi ne moremo zares opredeliti vsebinske narave njegovega sporočanja. Povrhu vsega se zdi, da lahko z enako intenzivnostjo nagovarja pripadnike različnih kultur, ras, jezikov, starostnih skupin ali sploh različnih socialnih plasti. V svoji prepričljivosti in sugestivnosti se zdi, da presega kulturne in družbene meje, da je govorica občečloveškega bratstva, ki ga druži hrepenenje po lepem samem. Tako se glasba razodeva kot govorica Lepote same, očiščene vseh vsebinsko oprijemljivih primesi, brez takšnega ali drugačnega idejnega ali celo ideološkega bremena, celo brez povezave z vsakršno predmetnostjo, naravnimi ali človeškimi strukturami okoli nas. Tako torej kot izraz presega navidezno omejenost literature, slikarstva, kiparstva, arhitekture in nastopa kot jezik očiščene Lepote same, prav zato morda tako prvinsko sugestivne in globinsko povedne.

Vendarle hkrati opažamo, da obstajajo glasbeni izrazi, ki nam povedo malo ali pa sploh nič, in da se nas določene glasbene zvrsti sploh ne dotaknejo. Celo glasba, ki močno navdihuje poslušalce, s katerimi smo sicer povezani v nekem družbenem ali kulturnem okolju, nam ne pomeni nič ali pa nas celo odbija in nam je zoprna. Kot da bi nam bil njen pomen, sicer jasen za poslušalce, ki v njej uživajo, nerazumljiv in zamegljen. In obratno: glasba, ki jo imamo radi, nikakor ne more prepričati niti nekaterih naših prijateljev, kaj šele kulturno oddaljenih poslušalcev. Posebej očitno to protislovje zaznamo sami v izkušnji spreminjanja lastnega odnosa do iste glasbe, zlasti v primerih, ko smo se do užitka v glasbi dokopali počasi in postopoma. Zato se pogosto o kakšni glasbi govori kot o zahtevni ali težki, ker vemo, da je njen učinek odvisen tudi od poslušalčevega napora, zbranosti pri poslušanju ali celo vnaprejšnje priprave nanjo. Šele prek tega lahko zasije v polni lepoti, estetska izkušnja pa je morda primerljiva z občutjem alpinista, ki je kljub strašnemu odrekanju in naporom – ali pa morda prav zato – deležen na cilju z ničimer primerljivo izkušnjo presežne Lepote. Zdi se, da nekaj podobnega druži sicer večini običajnih poslušalcev glasbe povsem nerazumljive navdušence denimo nad staro glasbo, ali

pa ljubitelje sodobnih tokov, pa zbiratelje starih plošč in operne poznavalce, ki prepotujejo neskončne kilometre, le da bi videli novo uprizoritev ali poslušali določenega pevca.

Torej bi lahko sklenili, da glasbeni izraz vendarle ni tako neposredno dostopen, ampak se skriva v spletenih sistemih njenega jezika. Na eni strani gre seveda za bolj ali manj razberljive konotativne pomenske signale, ki glasbo povezujejo s svetom okoli nje: glasba lahko tako sproža spomine iz otroštva, nam slika podobo idiličnega sveta, nas preplavlja s čutnim užitkom, nam sproža neprijetne asociacije, lahko jo povezujemo s korakanjem sovražnih sil ali s prijetnim plesnim ritmom, nas prestavlja v eksotične dežele ali povzdigne med dvorjane, lahko celo pripoveduje zgodbo ali riše pokrajino ... Glasba ima torej svoj »neglasbeni« pomen, včasih bolj, včasih manj jasno razberljiv iz njene pripovedi.

Na drugi strani pa je glasbeni pomen skrit v njenih lastnih strukturah – ne le v tistih, ki kriptografsko prikrivajo nek kodiran pomen, kot na primer ime skladateljevega prijatelja, v intervalne odnose prelite črke latinske molitve, v imenih tonov skrit avtorjev podpis ali pa s številom taktov nakazano asociacijo. Še bolj to velja za glasbene strukture same na sebi, tiste, ki izkazujejo takšno ali drugačno popolnost urejevanja – vse od tonskih odnosov samih, postavljenih po premišljenih pravilih številčnih proporcev, do harmonskih struktur, funkcijskih povezav, sistemov vzpostavljanja napetosti in njihovih razreševanj, melodičnega loka in harmonskega ritma, pa predvsem neskončnih možnosti motivičnih in tematskih mreženj, simetričnih glasbenih oblik, rondojskih ponovitev, sonatnih dialektičnih nasprotij, variacijskih barvanj itn. Kot da urejenost glasbene strukture sama na sebi zagotavlja tudi čisto muzikalno prepričljivost glasbenega jezika. Ne le, da se sama fascinacija nad kompleksnim kontrapunktskim stavkom v eno spetega pletiva raznorodnih melodij ali navdušenje nad zgoščeno shemo motivičnih povezav preliva v estetski užitek, ampak več: zdi se, da je urejenost sama (četudi kot »sloga nesloge«) njegov vir in zagotovilo tistega, kar bi enostavno imenovali muzikalna prepričljivost glasbe.

Pitagorejci in vsa bogata boetijevska tradicija za njimi so imeli razlago za glasbeni učinek jasno izpeljano iz povezave človeškega psihosomatskega ustroja s pravili, ki veljajo v naravi. In naj bo njihovo pričevanje še tako logično in prepričljivo, vendarle ne more biti nikoli zares empirično preverljivo – največ zaradi spremenljive in izmuzljive narave tako glasbe kot človekovega odziva nanjo. Poleg tega se vedno znova obuja dvom v smiselnost racionalnega pristopa k tako izrazito proti čutom naravnanemu predmetu, hkrati pa z nezaupanjem raste tudi strah, da bi pretiran razumski poseg skrunil ali celo onemogočil človekov prvinski odziv na glasbo, da

bomo tako ob poslušanju glasbe oropani možnosti naježenja kože ali pa Avguštinovih »solz sreče«.

In tako se vračamo spet na začetek premišljevanja o glasbi, njenem pomenu, smislu in vrednosti; k premišljevanju, ki spremlja glasbo vse od njenega spočetja. Vračamo se v stalno kroženje nasprotja med na eni strani razumsko ulovljivostjo, racionalno določljivostjo in miselno možnostjo razčlembe glasbe, na drugi strani pa njeno iracionalno neoprijemljivostjo, čutnim zadovoljstvom, zvočno radostjo in ritmično slastjo. Prav kroženju okoli teh vprašanj je namenjen pričujoči tekst. Knjiga si ne dela utvar, da bo razrešila paradoks. Nasprotno, v premisleku o glasbenem pomenu in glasbi v pomenskih kontekstih utrjuje prepričanje v njegovo upravičenost.

1 Glasbeni pomen

1.1 Glasba kot naravni jezik

> 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 proporcih. Učenim teoretikom prepuščam te spekulacije, ki so podobne le gramatikalnemu načrtu ali dialektiki govora, pri katerih slišim bistvo, ne da bi se poglabljal 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 presojati 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. (Batteux, 1746.)

Nedvomno je Charles Batteux ena tistih osebnosti, ki ključno zaznamujejo vstop glasbe v svet lepih umetnosti. Glasba je morala za to, da so jo postavili ob bok drugim *lepim umetnostim* (*les beaux arts*), žrtvovati del svoje biti, po kateri je bila definirana prej – odreči se je morala predstavi, da je kot del svobodnih umetnosti (*artes liberales*) tista, ki spoznava zakone narave in jim sledi. Vključenost med znanosti oz. umetnosti, ki so se pred tem znotraj kvadrivija ukvarjale s števili (poleg glasbe so to bile še aritmetika, geometrija in astronomija), je namreč pred tem glasbo opredeljevala kot tisto, ki spoznava zakone ujemanja človekovega psihosomatskega ustroja s številčnimi razmerji, po katerih sta določena ne le naša notranjost ali zunanjost, temveč tudi vsa narava in svet okoli nas. Njena naloga je bila torej v iskanju prave »harmonije« blagoglasnega ujemanja med glasbenimi proporci, tonskimi sistemi, intervalnimi razmerji, metričnimi okviri, ritmičnimi impulzi, horizontalnimi zaporedji in vertikalnimi sozvočji v splet zvokov, ki lahko naš svet razburkajo ali pa pomagajo spravljati v red.

Seveda se je prelom v dojemanju glasbe kot izpovedovalke lepega in ne (predvsem) urejenega napovedoval že stoletja. Lahko bi pravzaprav rekli, da ponuja sprehod

po zgodovini misli o glasbi pravzaprav nič drugega kot plivkanje vedno znova istih ali podobnih idej, ki v zgodovini dobijo sedaj več, sedaj manj pomena. Vendarle pa Batteuxov prispevek označuje prelom, ki v veliki meri definira občutenje in razumevanje umetnosti še vse do danes. Glasba se je tako morala z vključitvijo v sistem lepih umetnosti predvsem ukloniti vsem tistim zahtevam, po katerih so bile definirane tudi ostale umetnosti. Predvsem je morala zapolniti vrzeli v opredeljevanju svojega semantičnega pomena in neposrednega čutnega učinka, v svojem izraznem modusu se je morala po povednosti svojega jezika približati besedni naraciji, po svoji sugestivnosti pa postati podobna likovni umetnosti. Pri slednji se je sicer v navedenem odlomku Batteux nekoliko opekel, saj ni predvidel poznejšega razvoja nefiguralne umetnosti oziroma je to možnost zavrnil kot nesmiselno: »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?« A vendar je res, da je tak razvoj dejansko omogočil prav sistem »*lepih umetnosti*«, ki si same postavljajo pomenski in vrednostni okvir.

Za merilo umetniške (oz. estetske) prepričljivosti lepih umetnosti je Batteux – in z njim generacija umetnostnih teoretikov za njim – vzel njihov učinek. Ta vidik je bil pri glasbi v vsej njeni tradiciji še posebej izpostavljen. Vsa srednjeveška glasbena teorija se je po Boetijevem vzoru začenjala najprej s hvalospevom na čast njeni izjemni moči. Med vsemi lepimi umetnostmi se je prav glasba nedvomno najbolj upravičeno postavljala s svojo zgodovino, v kateri ni manjkalo mitoloških, bibličnih in drugih legendarnih poročil o njeni moči pri pomirjanju viharne narave, pri krotitvi divjih zveri, pri premagovanju bojne sle in celo – kot pri Orfeju – pri spreminjanju usode. Zlasti pa je bila izpostavljena njena moč pri harmoniziranju človekove notranjosti. Prav ta tradicija je navdihovala glasbenike, da so v hrepenenju po učinkih glasbe, tako opevanih v preteklosti, iskali podobne strukturne in izrazne vzorce. Najbolj slovit poskus obnovitve antičnih modelov je predstavljala monodija, iz katere je zrasla baročna opera, z njo pa je vzcvetela glasba, ki jo je poslušal tudi Batteux ter iz nje izhajal pri svoji interpretaciji.

Čeprav je najverjetneje poznal ali pa vsaj slutil vsega občudovanja vredne miselne akrobacije, iz katerih je rasla glasba Bachove polifonije, se je v svoji estetiki raje postavljal na stališče Bachovih sinov, ki so mu bili tudi generacijsko bliže. Kaj nam bo torej »preštevanje tonov ali razmerij«, »vibriranje strun in matematični proporci«, pravi Batteux. »Učenim teoretikom prepuščam te spekulacije,« prostodušno zapiše in se tako odreče vsakemu globljemu premisleku, ki bi utemeljeval premišljeno glasbeno teorijo. Glasba je stvar poslušanja, nagovarja me prek tonov: »ta jezik je zame naraven; če ga sploh ne razumem, je umetnost naravo

spačila, namesto da bi jo izpopolnila,« še doda v duhu rousseaujevske enciklopedične tradicije. Slednja se je namreč v iskanju harmonične skladnosti človeka s samim seboj in z naravo podobno zatekala k bolj kot ne legendarni staroveški tradiciji, v kateri je iskala sledove »*naravnega*« jezika, ki je prav zaradi svoje z naravo dane neposrednosti mogel najmočneje učinkovati na človeka. Pri tem so prezrli dejstvo, da je argument na las podoben tistemu, s katerim je krog firenških navdušencev dobro stoletje prej zavračal navidezno izumetničenost renesančne polifonije in jo zamenjal prav z jezikom afektov, od katerega se je sedaj odvračala Batteuxova generacija. Ta se je sedaj spustila v odkrit spopad z zgoščeno kompleksnostjo baročnega stavka, namesto katere je vzpostavljala glasbeni jezik preprostih harmonskih zvez, enostavnih melodičnih postopov in v osnovno kvadraturo glasbenega stavka vpete strukturne periodike. Tok glasbene zgodovine je tako znova kot že tolikokrat prej vzvaloval v duhu izpostavljene prvinske enostavnosti in neposrednosti.

Tako kot morejo slikarstvo, kiparstvo ali arhitektura učinkovati le prek pogleda, prek čutov, ki nas podobno kot v kuharski umetnosti edini zares prevzamejo, tudi glasba torej ne more biti nič drugega kot predvsem le »stvar poslušanja«. Le prek neposredne slušne zaznave lahko zaznamo njen učinek, prav ta pa je lahko posledično edino merodajno merilo za njeno (estetsko) vrednost. Gre za »popolnost čutne zaznave« (»*perfectio cognitionis sensitivae*«), kot je v navdušenju ob postavitvi estetskega sistema lepih umetnosti to imenoval Batteuxov sodobnik Alexander Gottlieb Baumgarten:

> Estetika (teorija svobodnih umetnosti, nižja spoznavna teorija, umetnost lepega spoznavanja, umetnost analognega mišljenja) je znanost o čutnem spoznavanju. (Baumgarten, 1750, 1)[1]

Podobno kot pri razumu, prek katerega se dokopljemo do resnice, Baumgarten kot nujen pogoj za spoznanje lepega postavlja čutno zaznavo (Luhmann, 2000, 322). Ta ni le eden od pripomočkov za prepoznanje estetske odličnosti, ampak je sama na sebi popolna. Če bi se torej do prave lepote glasbe ne mogli dokopati zgolj prek njenega poslušanja, bi to samo na sebi dokazovalo njeno nenaravnost, izumetničenost in spačenost. Glasbeni jezik, če naj bo lep, naj učinkuje le prek svojega najbolj naravnega izrazila – to je prek nagovarjanja čutov; vse drugo je v umetnosti odveč in neprimerno. Če umetnost terja razumski napor, to nima nič opraviti z njeno estetsko prepričljivostjo, ampak zadeva le njeno »obrtno« plat, zanimivo le za »učene teoretike«, ki se z »lepoto« v umetnosti pravzaprav niti ne ukvarjajo.

---

1 »*Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.*« Za prevod se prijazno zahvaljujem dr. Jerneji Kavčič.

V istem času je angleški empirizem postajal skeptično zadržan do vsesplošnega priznavanja absolutnosti čutne zaznave, ki ne more biti sama na sebi popolna in izključujoča. Francis Hutcheson govori tako o »notranjem čutu« (*internal sense*), ki je po njem vir užitka in lepote (1725). Prek tega nekateri objekti vzbujajo ideje lepega, toda njihovo pojavljanje ni določeno ne z védenjem o objektu ne z interesom ali željo, ki bi ga zbujal. Hutchesonov vidik je »čisto« estetski, zanika pomen racionalnega spoznanja in napoveduje Kantovo »brezsmotrno smotrnost« ali Schopenhauerjevo zanikanje volje.

Pri tem se je »k naravi vračajoči se« generaciji racionalistov 18. stoletja upiralo svobodno odprto demokratično stališče, po katerem bi imelo vsako čutno spoznanje enako težo in veljavo. David Hume tako vpelje korektiv »pravih razsodnikov« (*true judges*), to je kritikov, ki imajo »močan čut, združen s prefinjenim občutkom, izboljšan s prakso, izpopolnjen s primerjavo in izčiščen vseh predsodkov« (1777, 241).[2] Torej tudi v okvirih lepih umetnosti, ki naj prek čutne zaznave, popolne same v sebi, zaobjamejo človeka v dojemanju lepega, se – ne glede na stopnjo naravne neposrednosti – kaže, da lahko umetnosti (in z njimi glasba) le omejeno učinkujejo na nas. Vedno dojamemo le del lepote umetnosti, pogled nanjo pa zastirajo naši predsodki, neizbrušen občutek, pomanjkanje prakse in omejena primerjava.

Čeprav torej Hume podobno kot Baumgarten ali Batteux izhaja iz pomena neposredne čutne zaznave, na drugi strani opozarja na njeno omejenost in nepopolnost ter celo posredno opozarja na njeno iluzijo.

1.2 Iluzija neposredne čutne zaznave

Na spletnem portalu YouTube je mogoče najti nekaj verzij posnetka skladbe *Ave Maria*, pripisane Giuliju Cacciniju (1551–1618) v izvedbi Andrea Bocellija.[3] Glede na veliko število ogledov, objavljene komentarje in množično »všečkanje« lahko rečemo, da gre za priljubljen in široko razširjen posnetek, popularen tudi pri poslušalcih (oziroma v tem primeru tudi gledalcih), ki sicer poslušajo popularne glasbene zvrsti.

Razširjenost posnetka in njegova specifičnost sprožata številna vprašanja, povezana s kriteriji, zaradi katerih je omenjeni posnetek tako priljubljen – ali pa tudi

2 »*Under some or other of these imperfections, the generality of men labour; and hence a true judge in the finer arts is observed, even during the most polished ages, to be so rare a character; Strong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfected by comparison, and cleared of all prejudice, can alone entitle critics to this valuable character; and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste and beauty.*«

3 Prim. denimo: http://www.youtube.com/watch?v=SqBJFDbE2ZI; http://www.youtube.com/watch?v=SqBJFDbE2ZI&list=PLA21E2C76A4F6787E (citirano 7. julija 2015).

nepriljubljen. Nedvomno je eden osnovnih kriterijev estetski: pogojen s čisto čutno zaznavo, opredeljen z neposredno slušno izkušnjo. Kolikor je mogoče, odmislimo vse zunanje dejavnike, ki vplivajo na našo estetsko presojo (naše predispozicije, naše počutje, naše predsodke, našo razgledanost, vzgojo, kulturno okolje ...), in se prepustimo sami glasbi, ki kot čisto slušno doživetje vzbudi v nas užitek, ravnodušje ali odpor.

Četudi si pri tem morda ne priznamo, da na našo estetsko presojo vplivajo kakršni koli zunanji dejavniki, pa vendar najprej ne moremo zanikati dejstva, da ima slušno doživetje bistveno drugačen značaj in pomen, s tem pa ne nazadnje tudi vrednost, če ga spremlja vizualna predstava. Nedvomno je to posebej izpostavljeno tudi pri omenjenem posnetku, pri katerem izstopa poudarjen vizualni element, torej za čas njegovega nastanka dovršena vizualna produkcija, ki s pomočjo primerne osvetlitve, stalne menjave kamer in snemalnih kotov, s poudarjanjem pevčevega izraza, dirigentove gestikulacije in celo njegove mimike, z igro instrumentalistov, pa z vizualizacijo sakralnosti ali celo mističnosti izvedbenega prostora, s fokusiranjem na Marijino podobo ipd., pričara posebno vzdušje, s katerim nedvomno podkrepi estetsko sporočilnost in prepričljivost pevčeve interpretacije.

Ob tem seveda lahko petje slepega pevca, kakršen je Bocelli, v nas vzbuja občutke sočutja, pomilovanja, pa tudi denimo občudovanja njegove življenjske smelosti, poguma ali optimizma, kar prav tako brez dvoma vpliva na naše celovito estetsko dojemanje glasbe.

Kako močno vizualni element prispeva k estetskemu doživljanju glasbe, vedo nedvomno vsi veliki glasbeni producenti in založniške hiše, ki s primerno reklamo ponujajo na trg glamurozne instrumentaliste, mladostne in privlačne solistke, zasanjane dirigente, odsotne skladatelje ... Vsekakor cilja s punkerskim imidžem spogledujoč se videz violinista Nigela Kennedyja na širše občinstvo in je v veliki meri zaslužen, da je bila njegova plošča z Vivaldijevimi Štirimi letnimi časi z *English Chamber Orchestra* iz leta 1989 prodana v več kot 2 milijonih primerkih in velja še danes za eno najbolj prodajanih plošč tako imenovane »klasične« glasbe sploh.

Na portalu ClassicFM je Kennedy objavil: »Lahko igramo skladbe mrtvih skladateljev, vendar ni treba, da bi bili videti, kot da smo še vedno na pogrebu.«[4]

4 Prim.: http://www.classicfm.com/artists/nigel-kennedy/ (citirano 7. julija 2015).

Slika 1: *Nigel Kennedy (vir: www.flickr.com, foto: Guillaume Laurent)*

Prav paradoksalno avtoprovokativen se zdi zato naslov »*Samo prisluhni* ...« (»*Just listen* ...«) Kennedyjevega albuma s posnetki koncertov Čajkovskega in Sibeliusa, saj brez dvoma velik del njegovega uspeha temelji na specifičnem interpretativnem pristopu, ki ga poudarja prav njegovo netradicionalno oblačenje, izstopajoča frizura, pa tudi značilna gestika. Tako pravzaprav celovito poudarja nek muzikalen nekonformizem, energičnost in samosvojost svojih interpretacij, ki morejo – znova prav zaradi vpliva, ki ga ima na občinstvo njegova pojava – pritegniti množico poslušalcev.

Tudi pri presoji primernosti koncertne dvorane ni pomembno le to, kako dobre so njene akustične lastnosti, temveč morda celo v enaki meri to, kako dober je pogled na oder. Omejenost vidnega polja lahko predstavlja včasih veliko težavo denimo pri organiziranju koncertov v akustično sicer odličnih cerkvah. Na pianističnih recitalih se poslušalci pogosto radi usedajo na tisto stran avditorija, ki razstira pogled na pianistove roke, prav tako nekateri poslušalci cenijo sedeže za orkestrom, ker lahko tako vidijo dirigenta ipd. Ne nazadnje je tudi cena vstopnic močno znižana pri tistih sedežih, ki sicer ponujajo nemoten akustični užitek, pa zato ne omogočajo pogleda na oder.

Res je, da lahko v omenjenem Bocellijevem primeru tehnično in s tem tudi vizualno nekoliko zastarela produkcija enako upravičeno moti ter je lahko prav zato ključni dejavnik pri zavračanju izvedbe. Pa vendar to dejstvo le še dodatno podkrepi pomen, ki ga ima vizualnost na naše estetsko dojemanje.

Slednje lahko pogojuje tudi popularnost neke izvedbe. Število »všečkanj« oz. obiskov spletne strani posnetka denimo znova Bocellijevega petja lahko nedvomno močno zaznamuje našo estetsko presojo. Ne moremo zanikati, da vsesplošen odziv na neko glasbeno izvedbo – tako pri hrupnih aklamacijah, aplavzu ali žvižganju – podžiga intenzivnost našega muzikalnega doživetja. Pogosto smo na koncertih ali v operi priče glasnim vzklikom občudovanja občinstva, pri katerem odziv lahko delno opredeljujejo tudi kulturne razlike. Burno vzklikanje opernega občinstva na napolitanskem jugu je seveda povsem drugačno kot uglajen severnjaški aplavz. Na koncertih popularne glasbe so znani primeri kričanja, vreščanja, celo izgube zavesti zaradi fanatičnega navdušenja. Povsem podobne reakcije na igranje glasbenikov so izpričane že vsaj od nastopov Liszta ali Paganinija sredi 19. stoletja, ko lahko beremo o histeričnih izpadih zlasti ženskega dela poslušalstva. Tudi Beethoven je poznal vzhičene odzive navdušene množice svojih občudovalcev, vendarle je bil do tega kritičen: »To ni tisto, kar si želimo umetniki – mi hočemo aplavz!« (Scott, 1965, 42).

Celo navidez elementi »čistega« estetskega odziva na neko glasbo, denimo kurja polt, ganjenost, veselje in podobno, so lahko vsaj deloma posledica množične vzhičenosti, ki smo ji priča ob glasbeni izvedbi. Enako pa je na drugi strani množična priljubljenost lahko razlog, da nam je denimo neka glasba neprijetna in zoprna – kar pa seveda le potrjuje naš argument.

Močan vpliv na našo estetsko presojo ima lahko tudi finančna vrednost oz. dragocenost nekega umetniškega produkta. Veličasten orkester, zvezdniško Bocellijevo ime, širokopotezna zasnova in draga produkcija brez dvoma opredeljujejo našo recepcijo. Čeprav sicer pogosto srečamo mnenje, da ima lahko neka drobna solistična skladba enako estetsko vrednost kot obsežna in mogočna glasbena stvaritev, vendarle obstajajo med njima razlike, ki vplivajo tudi na njuno estetsko vrednost. Sam Schubert, eden največjih mojstrov glasbene miniature, je ob koncu svojega življenja skesano ugotavljal, da ni napisal še nič posebnega. Danes veljajo njegovi samospevi, klavirske skladbe ali komorna dela upravičeno za ene najdragocenejših biserov glasbene preteklosti, a se po skladateljevem lastnem mnenju ne morejo zares kosati z uspešno opero ali simfonijo. Četudi bi lahko sicer v tem začutili tudi Schubertovo osebno skromnost, je obenem res, da njegovo mnenje vendarle odraža neko splošno estetsko načelo – in to ne le nekega preteklega obdobja.

Seveda v načelu velja, da naj bi cena denimo nekega likovnega dela neposredno odražala njegovo estetsko veljavo. To povezavo značilno odslikuje primer, ko vrednost nekega likovnega izdelka drastično pade, če strokovnjaki ugotovijo, da gre za ponaredek. Čeprav bi torej od istega dela prej in pozneje pričakovali, da nam ponuja pravzaprav enak estetski užitek, je estetska prepričljivost in z njo ekonomska vrednost umetniškega dela odvisna od njegove izvirnosti oziroma neke historične vrednosti, ki sta ključni sestavini estetske presoje – čeprav seveda nevezane na neposredno čutno zaznavo.

Enako velja tudi za izkušnjo historične umeščenosti nekega dela. Čeprav poslušalci denimo ne vedo, kdaj je živel Joseph Haydn, tvori predstava, da je njegovo delo nastalo v nekem časovno oddaljenem obdobju, eno najbistvenejših potez takšnega ali drugačnega estetskega vrednotenja. Ideja historične oddaljenosti predstavlja pri poslušanju Haydnovih simfonij nedvomno za enega temeljev njihovega estetskega užitka – pa ne nazadnje za poslušalce, ki tovrstno glasbo odklanjajo, že a priori razlog za njeno odklanjanje.

Enako velja za Caccinijevo *Ave Mario*, ki pri poslušalski recepciji računa na zavest o časovno oddaljenem slogu. Prav zato je lahko tudi razkritje prevare praktično neznanega ruskega skladatelja Vladimirja F. Vavilova, ki je nekako v 70. letih 20. stoletja svojo skladbo v historičnem slogu izdal pod Caccinijevim imenom, ključno za njeno popolno zavračanje. Neavtentičnost Caccinija tako lahko povsem zamaje tudi naš estetski užitek ob poslušanju Bocellijevega petja, pa naj bo še tako vrhunsko. Res bi sicer morda lahko vztrajali pri predstavi o neodvisnosti estetske presoje, ki se more opirati le na prepričljivost konkretne izvedbe nekega dela ob njegovi neposredni slušni zaznavi, pa vendar tovrsten primer povsem relativizira verodostojnost takega stališča.

Seveda velja tudi, da lahko dejstvo, da je neka umetnina finančno visoko ovrednotena, zaznamuje tudi njeno estetsko vrednost ali celo stopnjo »estetskega užitka«, pa če bi to še tako radi zanikali. Visoko cenjeno delo nedvomno že zaradi svoje cene najde svoje oboževalce. Estetski užitek umetnine tako podžiga spoznanje, da gre za neko posebej dragoceno stvaritev. Najotipljivejši dokaz za to je gneča pred Leonardovo *Mono Liso* v Louvru.

Ta dragocenost se lahko meri tako finančno kot v smislu neke splošne zgodovinske ali kulturne vrednosti. Protislovno se zdi dejstvo, da uživajo denimo prve opere, tudi če so neohranjene, posebno visok »estetski« ugled, čeprav njihova neposredna čutna zaznava seveda ni mogoča. Enako velja denimo za oteženo izvedbo in omejeno recepcijo interpretacije nekega dela na sicer dragocenem starem instrumentu, ki je v slabši fizični »kondiciji«.

Tudi kritiki s svojim ocenjevanjem vplivajo na estetsko vrednost (pa posredno tudi na čisto finančno ceno) neke umetnine. Dejansko lahko močno zaznamujejo splošno mnenje o njej oziroma pogojujejo celo estetsko izkušnjo nekega kulturnega okolja. Izostreno lahko rečemo, da kritikova ocena vpliva na to, kako bodo poslušalci »uživali« pri poslušanju nekega dela. Strokovnjakovo mnenje – bodisi ocena pristnosti, zgodovinske umeščenosti, morda celo obrtne dodelanosti in tehnične izpiljenosti – tako celo odločilno vpliva na našo estetsko izkušnjo in presojo.

V estetski zaznavi neke glasbe imajo posebno odločilen pomen tudi poslušalčeve lastne predispozicije, s katerimi vstopa v poslušanje. Na eni strani so to njegovi spomini – lahko denimo na Bocellijevo petje izpred nekaj let in pa morda na intenzivno estetsko izkušnjo, ki jo je le-to vzbudilo. Prav tako gre lahko za spomin na neko drugo izvedbo iste skladbe, ki je pustila na poslušalca močan vtis. Estetsko zaznavo označuje lahko zgolj podobna izvedba nekega primerljivega dela, ki predstavlja spominski okvir sedanjega doživetja, lahko celo materinega petja ali pa petje strica, ki je umrl že pred leti. Seveda je lahko ta izkušnja, ki vnaprej določa našo zaznavo, tudi negativna. Predsodki nedvomno močno zaznamujejo in opredeljujejo naše doživljanje umetnosti. Tovrstna poslušalčeva vnaprejšnja mnenja, ki spremljajo in zaznamujejo neposredno »živo« recepcijo, lahko tudi sploh niso povezana z glasbo, ampak so čisto drugačne, denimo nazorske ali ideološke narave. Pozdrav »Ave Maria«, na katerega je skrčeno besedilo skladbe, pomeni skrajno redukcijo nekega besedila na njegovo jasno religiozno sporočilnost – torej ne na nek semantičen pomen, ki bi uokvirjal glasbeno četudi le ohlapno lirično narativnost, ampak na izraz neke religiozne ali celo molitvene drže. Seveda lahko kot taka podžge ali ovira našo estetsko kontemplacijo, vsekakor pa jo težko zares povsem odmislimo.

Včasih našo recepcijo vnaprej določijo tudi pričakovanja, ki jih imamo, še preden glasbeniki sploh začnejo s koncertom. Povsem jasno je, da poslušalec, ki si je že dolgo želel priti na koncert nekega pevca, nekaj mesecev rezerviral vnaprej vstopnico, pa potem morda še hotelsko sobo v oddaljenem mestu, v svojem pričakovanju povsem drugače estetsko doživlja koncert kot nekdo, ki denimo o izvajalcih ne ve ničesar. Če doživi razočaranje, ker je nastop glasbenikov manj uspešen, kot si je želel, je lahko zaradi tega njegova estetska izkušnja še izraziteje negativna, kot bi bila, če bi obiskal koncert v tem smislu povsem neobremenjen.

Estetsko prepričljivost lahko umerjamo tudi po stopnji estetske kontemplacije, ki jo med izvedbo izkazujejo sami glasbeniki – oziroma vsaj kolikor morejo poslušalci le-to zaznati. »Iskrenost« njihove estetske izkušnje velja za enega glavnih presojevalnih kriterijev končne estetske prepričljivosti neke interpretacije.

Pri izvedbi sakralnih del se stopnja estetskega doživetja dopolnjuje z iskrenostjo neke religiozne izpovedne poglobljenosti. Na drugi strani je odločilnega estetskega pomena tudi videz pristnosti nekega nacionalnega občutenja, še posebno seveda pri delih, pri katerih je ta njihova funkcija v ospredju. Upravičeno lahko dvomimo v estetsko prepričljivost izvedbe denimo Merkùjeve obdelave rezijanske ljudske pesmi v izvedbi kitajskega dirigenta. Stopnja nacionalnega občutja tako znotraj konteksta nekega nacionalno poudarjeno obarvanega glasbenega dela predstavlja tudi pomemben estetski kriterij. Lahko pa na drugi strani neko z ljudskim ustvarjanjem močno zaznamovano glasbo ob skrbnem študijskem pristopu še bolj cenimo in višje estetsko vrednotimo zaradi spoštljivega odnosa do tuje kulture.[5]

Tehnična izbrušenost neke glasbe oziroma njene izvedbene interpretacije nedvomno močno vpliva na njeno estetsko vrednost. Vsak ocenjevalni list, ki ga imajo pred seboj žiranti vseh glasbenih tekmovanj, vsebuje element presoje tehnične dovršenosti. Izpiljenost ali virtuoznost nekega solista, izvedbena brezhibna usklajenost nekega komornega ansambla, kompozicijska komleksnost glasbenega stavka itn. vzbujajo vzhičeno občudovanje pri poslušalcih in jih tudi estetsko nagovorijo. Vendarle v eni sapi hkrati s tem izrekamo tudi nezaupanje do pretiranega občudovanja tehnične dovršenosti, kot da bi se bali, da bi tehnični vidik prevladal nad umetniško dospelostjo, ki se v neki umetniški izpovedi mora vzdigovati nadenj. Pomislek je star. Že Platon odklanja »grobo neotesanost« čiste virtuoznosti kot »popolno nemuzičnost in proizvajanje čudes«, ker je »tako zelo zaljubljena v hitrost, izvedbo brez spodrsljaja« (*Zakoni* II, 669d–670a). V času vzpostavitve institucije glasbene kritike govori z enakim tonom tudi Schumann, ko opozarja, da predstavlja tehnični element (Schumann to v kritiki Berliozove *Symphonie fantastique*, objavljeni 1835, imenuje »roka«) najnižjo raven umetniške prepričljivosti glasbene interpretacije.

Platon opozarja tudi na to, da ima umetnost izražen moralni učinek, zato vključuje v njeno presojo tudi etični in vzgojni pomen. V kontekstu umetnosti, ki jo določa primarno estetska funkcija, vsaj navidez izgubijo svojo veljavo tudi njeni moralni, vzgojni ali izobraževalni smotri. Pa vendar ne moremo zanikati, da jih vendar (pogosto seveda povsem upravičeno) vključujemo kot pomembne dejavnike pri argumentiranju celo na prvi pogled čiste estetske kvalitete neke umetniške produkcije. Pomen dobre glasbe za vzgojo otrok vodi njeno izbiro v šolskih kurikulumih. Tovrstni zunajestetski razlogi pogosto služijo za utemeljevanje podpiranja in razširjanja sodobne umetnosti v šolah ali kulturnih ustanovah, sami pa imajo posledično hkrati tudi neposreden estetski učinek.

5 Krasen primer tega je denimo tehnično v intonaciji in dikciji dovršena ter muzikalno občutena izvedba med slovenskimi zbori sicer izjemno priljubljene obdelave ljudske pesmi *Dajte, dajte* skladatelja Alda Kumra, kot se je je lotil dirigent Brady Allred s pevci zbora *The University of Utah Singers*. Prim.: http://www.youtube.com/watch?v=fLXXsZ7nRBo (citirano 7. julija 2015).

Podobno velja za procese socializacije, ki pomenijo pomemben dejavnik pri našem dojemanju glasbe. S čisto estetskih pozicij bi bilo sicer nemogoče razložiti izjemno velik pomen, ki ga ima ljubiteljsko ukvarjanje z glasbo pri nas. Izjemen in neusahljiv razcvet zborovstva in godbeništva, vznikanje različnih orkestralnih sestavov, izjemno visok nivo njihove kvalitete, stalen kadrovski pritok – vse to je mogoče razumeti le ob upoštevanju različnih socialnih dejavnikov. Hkrati se s tem seveda gradi tudi visoka ustvarjalna kultura, ki prinaša s seboj dvig estetske občutljivosti. Prijateljsko druženje, ki povezuje denimo pevce nekega zbora in ki navidez z neko umetnostjo nima nič skupnega, lahko neposredno povzroči, da pri skupnem prepevanju v pevcih vzbudi prvinski, globoko doživet estetski odziv na glasbo, posredno pa vpliva na vse njihovo doživljanje glasbe in umetnosti.

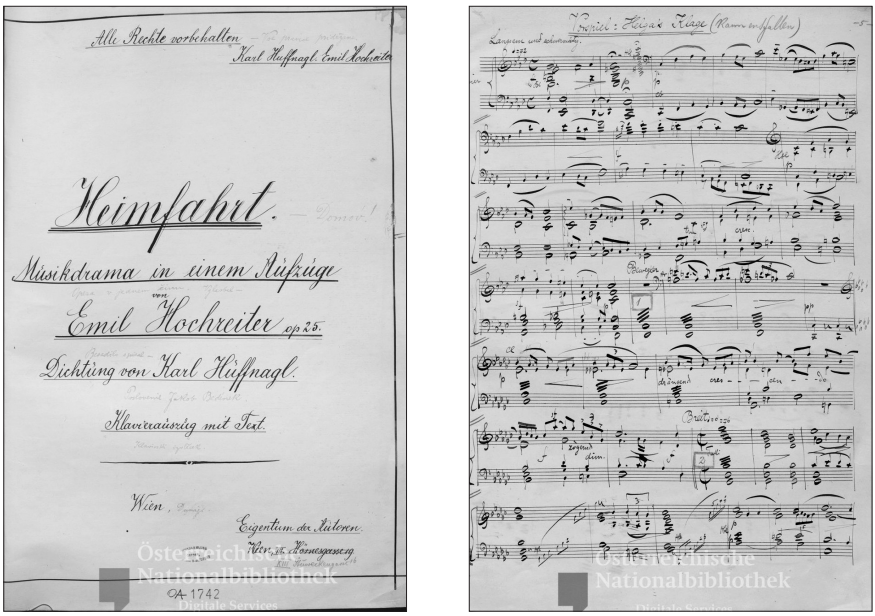
Estetska recepcija je torej določena z različnimi dejavniki, ki so brez dvoma odvisni od predmeta opazovanja oziroma estetskega užitka samega. Na eni strani jo torej določa glasba v vseh njenih najrazličnejših osvetlitvah: kot kompleksen fenomen, ki svoj razlog, smoter in pomen – s tem pa tudi estetsko funkcijo – prejema iz referenčnega konteksta, v katerega se vpenja. Na drugi strani pa je estetski vidik recepcije umetnosti opredeljen s samim poslušalcem, z njegovimi lastnimi ideološkimi ali nazorskimi predpostavkami, pričakovanji, predispozicijami, pa seveda prek njegovega kulturnega razgleda, intelektualnih sposobnosti in muzikalne občutljivosti. Pri »razumevanju našega razumevanja glasbe« (de la Motte-Haber, 1997, 12) se moramo varovati utopije, ki bi s poveličevanjem popolnosti neposredne čutne zaznave zanikala vrednost kolikor je mogoče širokega referenčnega konteksta, znotraj katerega se torej oblikuje glasbeni pomen. Primitivnost »zgolj poslušanja« – v kolikor je le-to sploh mogoče in ni le iluzija, ki se je v apologijo svojega omejenega poznavanja glasbe oklepajo nekateri sloji poslušalcev – ne more biti zagotovilo neke estetske občutljivosti, čeprav ni mogoče zanikati, da bi glasba v svoji neposrednosti in preprostosti ne mogla hkrati intenzivno estetsko učinkovati. Prav tako pa si ni mogoče misliti, da bi s pomočjo še tako stroge fenomenološke redukcije mogli doseči očiščeno jedro ontološke in transcendentalne biti glasbe kot estetskega fenomena.

1.3 Identiteta glasbenega pomena?

Iz izkušenj, ki nam jih ponuja fenomenologija glasbe, lahko pritrdimo ideji, da lahko glasbo identificiramo kot nek fenomen, razpet med glasbenim recipientom in objektom njegove recepcije. Poenostavljeno torej glasbo določata tako glasbenik kot poslušalec.

Nesmiselno bi bilo zanikati odvisnost naše predstave o glasbi (oz. še bolj našega dojemanja glasbenega dela) od različnih stopenj njene objektivizacije. Višek tega predstavlja seveda notni zapis kot najvišji izkaz sklenjene identitete glasbenega

dela. V neki partituri najdemo vse najbistvenejše napotke za njeno uresničitev v času, zalogo spreminjajočih se tonskih višin, s tem melodične linije, intervalna in harmonska razmerja, dinamični razpon, pa seveda mrežo motivično-tematskih odnosov, ki jo lahko razstavlja strukturna analiza in interpretira neka vsebinska razčlemba. Sloviti glasbeni teoretik, kritik in analitik Heinrich Schenker v svojem radikalizmu pomen izvedbe na račun poudarjanja pomena glasbenega zapisa sploh povsem zanemari: »V resnici skladba ne potrebuje izvedbe, da bi obstajala [...] Branje partiture zadostuje« (Schenker, 2000, 3).

Vsak notni zapis torej predstavlja *glasbo* v celoti. To velja celo, če gre za partituro, ki doslej sploh še ni doživela zvočne uresničitve, kot npr. »glasbena drama« *Heimfahrt* (*Vožnja domov*) Emila Hochreiterja. Delo je ohranjeno v obliki klavirskega izvlečka, v katerem je skladatelj nakazal posamezne instrumente. Čeprav Hochreiter najverjetneje ni izdelal niti partiture v celoti, pa zapis vendarle vsebuje že vse temeljne značilnosti glasbe z razpetimi melodijami, motivičnimi jedri, utrjeno harmonsko podobo, premišljeno dramaturško zgradbo, oprto na uporabljeno pesnitev Karla Hüffnagla ... Ne moremo zanikati dejstva, da gre za *glasbo*, pa čeprav delu manjkajo komunikacijski atributi, na katere bi nas morda opozarjala glasbena sociologija.

Slika 2: *E. Hochreiter,* Heimfahrt, *op. 25, glasbena drama v enem dejanju na pesnitev Karla Hüffnagla, klavirski izvleček, rokopis, Glasbena zbirka Avstrijske nacionalne knjižnice, z dovoljenjem.*

Iz primera bi bilo torej mogoče sklepati, da je skladatelj tisti, ki določa glasbeno identiteto. Tovrstnih zgledov bi se nabralo na stotine na različnih ravneh oblikovanja glasbe. Še posebej značilna v tem smislu je tako imenovana »konkretna glasba« (»*musique concrète*«), ki je zlasti izrazito v času pionirskega navdušenja nad možnostmi elektronske obdelave zvoka prenašala v glasbo zvoke iz vsakdanjika. Osnovno zvočno gradivo, ki ga je sicer poslušalec lahko stalno srečeval, a ne identificiral kot *glasbo*, je tak nedvoumen pomen dobilo v skladateljski obdelavi. Elektronska skladba *Mavrica* Milana Stibilja je tako izoblikovana predvsem iz zvokov kapljanja vodnih kapljic (Barbo, 2001). Njena premišljena struktura, na sekunde natančno opredeljena dinamična dramaturgija, pretehtana zvočnost, s kvadrofonsko razporejenimi zvočniki prostorsko natančno opredeljeno zvočno dogajanje, predvsem pa njena estetska funkcija brez dvoma opredeljujejo skladbo za izrazito v sebi sklenjeno in zaokroženo umetniško tvorbo, v osnovi nič drugačno od denimo kake Beethovnove sonate.

Pa vendar je hkrati na drugi strani dejstvo, da pravi smisel in pomen glasbi podeli šele poslušalec oziroma – natančneje – konkretna poslušalska izkušnja določenega poslušalca v izbranem trenutku. Jasno je to denimo videti v množici različnih primerov »zlorabe« oz. spremenjene rabe sicer visoko umetniških stvaritev. Najbolj banalen primer so melodije, vzete iz Mozartove *Male nočne glasbe* ali *Simfonije v g-molu, št. 40*, ki nas iz mobilnega telefona opozarjajo, da bi nekdo želel z nami govoriti. Čeprav gre lahko za vrhunske teme, jim seveda naša recepcija ne podeli statusa glasbe, ampak jih ima zgolj za zvočni signal z določenim pomenom, ki terja naše konkretno reagiranje. Morebiten argument, da v omenjenem primeru ne gre zares za glasbo tudi zato, ker lahko slišimo samo zvočno oskubljene okruške nekega mnogo bolj bogatega umetniškega jezika, ne zdrži zares, saj se nam povsem isto dogaja denimo pri dobro reproduciranem citatu teme *Prve simfonije* R. Schumanna, ki nas ob koncu odmora med koncertom v leipziškem Gewandhausu vabi, da se vrnemo v dvorano – ima torej povsem določen pomen, ki terja konkreten odziv poslušalcev, torej vrnitev na svoj sedež v dvorani.

Celo v povsem drugo funkcijo postavljen sicer celovit Vivaldijev navedek, podložen za ozadje k predstavitvenemu DVD-ju salzburškega Mozarteuma, ne funkcionira drugače. Poslušalec ga v konkretnem primeru pač ne razume zares kot glasbo, ampak kot neko prijetno zvočno kuliso. Tisto, kar manjka zvočni kulisi, da bi jo definirali kot glasbo, je prav njen temeljni atribut, torej izpostavljena estetska funkcija.

Iz tega sledi, da bi lahko tudi pri celi vrsti drugih zvočnih fenomenov enako upravičeno podvomili v njihov status *glasbe* oz. *glasbenega dela*. Najprej bi to lahko rekli za vso množico zvočnih fenomenov, ki primarno izpostavljajo drugačno, neestetsko funkcijo. Nedvomno »glasbo«, ki je narejena za podlago reklamnih sporočil, le

deloma dojemamo kot *glasbo*. Isto velja denimo za neko grozljivko, pri kateri ima podloženo tremoliranje godal za svojo funkcijo le zbujanje groze, ne pa kakšnega estetskega učinka, saj želi biti »glasba« v tem primeru kot medij zbujanja groze pravzaprav podobno »nevidna« (oz. neslišna) kot drugi efekti, ki jih na tem mestu uporabljajo filmski režiserji. In ali ne velja to celo za denimo »glasbo« s poudarjeno družbenokritično noto, politično izpostavljeno ostjo, ali pa tisto, ki podžiga šovinistično nestrpnost poslušalcev? Ne nazadnje to potrjuje dejstvo, da zunajglasbeni poudarki spreminjajo tudi zvočno podobo take »glasbe«, pri kateri postajajo posamezni elementi glasbenega jezika potisnjeni v ozadje, vse manj pomembni ter zakrneli v primerjavi z ostalimi elementi. Skrajni primer predstavljajo različne navijaške himne ali pa denimo ritmični obrazec »Kdor ne skače, ni Sloven'c,« čigar skandiranje res le stežka opredelimo za *glasbo*.

Včasih bi nas morda lahko celo navidezna melodična spevnost zavedla v mnenje, da je prav »glasbeni« značaj neke pesmi odločilen za intenziven »estetski« dražljaj, ki ga sproža v poslušalcih. Primer za to je denimo sicer izvrstna koroška pesem Pavla Kernjaka (1899–1979) *Rož, Podjuna, Zila* na tekst, ki ga je napisal Janko Mikula (1904–1988), duhovnik, organist in zborovodja leta 1938 skupaj s kmetom iz Sel, Jankom Olipom. Pesem je bila napisana v spomin na koroškega duhovnika Vinka Poljanca, ki je zaradi nacističnega mučenja v celovškem zaporu umrl leta 1938. Postopoma je prerasla v pravi simbol slovenskega upora nacističnemu zatiranju na Koroškem. Na medmrežju je mogoče najti številne izvedbe te pesmi. Nekatere objave dosežejo zavidljivo število ogledov ne toliko zaradi svoje izvedbene, muzikalne ali tehnične kvalitete, ampak predvsem zaradi svojega izvedbenega konteksta.[6] Jasno je, da lahko referenčni kontekst podeli neki pesmi poseben značaj, s tem pa tudi opredeli njeno recepcijo. Izostreno lahko tako povsem neglasbena vsebina sproža celo navidez jasen estetski užitek. Zato nas ne more presenečati, da tudi Kernjakovo, oz. bolje rečeno Mikulovo pesem spremlja množica predelav, ki jih podžiga prav idejna sporočilnost pesmi. Med njimi izstopajo denimo različne popularne obdelave pesmi, ki ohranjajo osnovno melodijo, a se mestoma oddaljujejo od Kernjakove harmonske strukture.[7] Srečati pa je tudi predelave pesmi, ki sploh od izvirnika prevzemajo samo še besedilo.[8]

6 Prim. izvedbo Mešanega pevskega zbora Lipa iz Šempasa med slovenskimi izseljenci v Olofströmu na Švedskem iz leta 2010: Dostopno na naslovu: http://www.youtube.com/watch?v=jfWfqHKCzXQ (citirano 7. julija 2015).

7 Prim. obdelavo Vlada Kreslina, ki izhaja iz osnovne nacionalno poudarjene sporočilnosti pesmi, a hkrati na vizualni ravni v videu smeši nekatere temeljne nacionalne atribute ter se od njih torej po svoje paradoksalno ironično distancira: vidimo v kletki zaprtega polha, klovnovsko našemljenega zaspanega kralja Matjaža, knežji kamen kot igračko, v vlogo pocestnice postavljeno mladenko v slovenski narodni noši, v potico zaboden nož … Dostopno na naslovu: http://www.youtube.com/watch?v=hrig_RqDpis (citirano 7. julija 2015).

8 Prim. rockovsko obdelavo pesmi, dostopno na naslovu: http://www.youtube.com/watch?v=-sniaDp9i6Q (citirano 7. julija 2015).

Današnja izkušnja estetsko kontempliranega zvočnega objekta najbolj splošno zaznamuje tudi sedanjo *recepcijo* glasbe. Navajeni smo stalnega prefunkcionaliziranja in preinterpretiranja vsakih fenomenov, ki se opirajo na drugačne recepcijske vzorce, da bi le ustrezali naši sodobni estetski izkušnji. Značilen tovrstni primer predstavlja petje gregorijanskega korala, ki je bilo v zgodovini stalno podvrženo spremembam, številne transformacije pa so zaznamovale specifično naravo neke meniške skupnosti, mnogokrat tudi znotraj istega reda. Lahko bi rekli, da je bila zvočna podoba korala pravzaprav odvisna od konkretnega liturgičnega trenutka, v katerem se je pel. Poleg tega ni šlo primarno za izvajano glasbo, namenjeno določenim poslušalcem, ampak je bil izvajalec hkrati tudi poslušalec, celotno petje pa je s teološko utemeljitvijo iskalo soglasja z večno dogajajočo se liturgijo nebeškega Jeruzalema in bilo usmerjeno v transcendenco Božjih ušes. Opredelitev takega speva kot enega od *glasbenih* točk na CD-ju ali kakršnem koli drugem predvajalniku, s katerim si zvočno opremljamo večerni tek ali jutranjo vožnjo na delo, izgublja ključne elemente svojega pravega bistva in jih nadomešča z neko sodobno slušno izkušnjo, ki se povsem oddaljuje od izvirnega pomena in smisla te »glasbe«.

Estetski normativni sistem, ki se opira na koncept glasbenega dela, je dejansko bistveno podprla glasbena industrializacija z uveljavitvijo sistema snemanja zvoka, njegovega zapisovanja na različnih nosilcih, hranjenja in reproduciranja. Koncept glasbenega dela je prav s tem dosegel svoj višek. Mogli pa bi vendarle reči tudi obratno, da je zasuk estetskega sistema, s katerim se je koncept glasbenega dela zares šele uveljavil in potrdil, dejansko sploh omogočal razmislek o taki industrijski »revoluciji«. Kako korenito je to spremenilo naš način doživljanja in sprejemanja glasbe, nam navsezadnje kaže dejstvo, da se izkušnji posnete glasbe vse bolj prilagaja recepcija tudi tistih glasbenih fenomenov, ki so tradicionalno oddaljeni od koncepta glasbenega dela. Izvrsten primer tega so improvizacije, ki se prelivajo v podobo zamrznjenega trdnega dela: zapisujemo jih na nosilcih zvoka ter neštetokrat povsem enake reproduciramo.[9] Tako skušamo popredmetiti celo enkraten živ navdih, ki je v svojem jedru vendar zavezan konkretni hipni ustvarjalni ideji, odvisni od konkretnega neponovljivega izvedbenega trenutka (Barbo, 2000).

Enako velja tudi za velik del žive izvedbe notirane glasbe, ki je izgubila avreolo žara »improvizacijskega« navdiha ob konkretni izvedbi, namesto tega pa se vse bolj prilagaja idealu, ki ga predstavlja na nekem nosilcu zvoka umetno produciran »popoln« zvočni zapis, ki ga v dejanskosti pravzaprav ni mogoče ponoviti. Problem, ki ga sprememba prinaša, je v tem, da lahko tako postajajo »žive« glasbene izvedbe vse

9 Klasičen primer so jazzovske improvizacije, slovit primer je album *Bitches Brew* Milesa Davisa, ki je nastal iz enkratnega ustvarjalnega navdiha ter postal v svoji zvrsti legendaren.

bolj umetne in vse manj prepričljive, vse manj inovativne, manj drzne, pravzaprav manj »žive« reprodukcije vnaprej znanega.

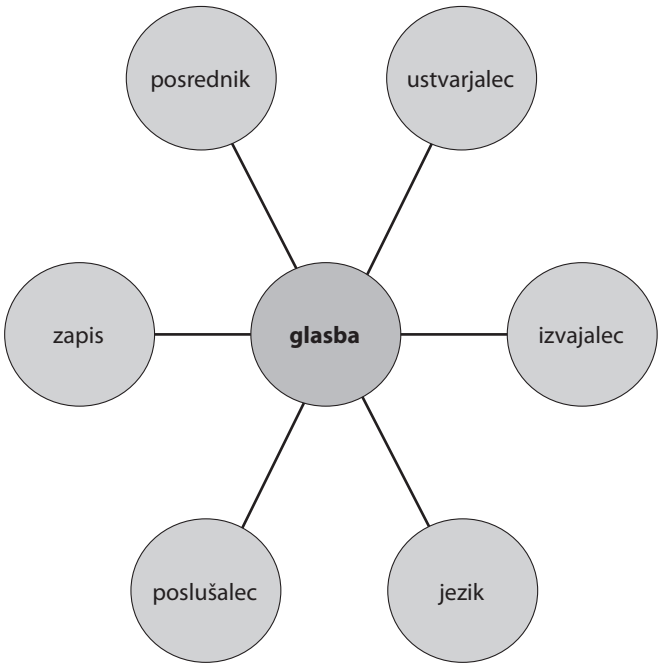
Transformacije primarnega referenčnega konteksta prinesejo s sabo torej tudi spremembo značaja, pomena oz. smisla nekega zvočnega fenomena. Priostreno bi bilo mogoče reči, da lahko dejansko vsak zvočni fenomen postaja v nekem estetskem referenčnem kontekstu »glasba«, da ga torej kot takega interpretiramo in razumemo. Obratno pa imamo lahko vsako glasbo v spremenjenem referenčnem kontekstu za prazen zvok, nejasno kuliso ali celo zvočno onesnaženje. Identiteta glasbe se torej ne rojeva le v fenomenološkem vmesnem polju med recipientom in objektom, temveč med predmetom in komunikacijskim »pomenom«, ki ga določa kategorialno oblikovanje oziroma referenčni kontekst.

Sistem kategorij, v katere je vpeta »glasba«, je izpostavljen stalnim spremembam in spremenljivim poudarkom. Estetski normativni sistem, ki v veliki meri opredeljuje našo predstavo o tem, kaj je glasba, kaj glasba pomeni, kako učinkuje na nas, v kakšen vrednostni sistem je vpeta ipd., predstavlja le eno od možnosti interpretiranja in razumevanja zvočnih fenomenov. Poleg tega obstaja še cela vrsta najrazličnejših drugih sistemov njenega opredeljevanja, ki so zato temu pojmovanju »glasbe« bližji ali pa so od njega tudi precej oddaljeni. Razlike med temi sistemi so razumljivo lahko posledica časovne in geografske odmaknjenosti. Tako v mnogih kulturah, ki jih poznamo, ne najdemo pravega ekvivalenta za naš pojem »glasba« – celo v antiki, ki velja za »zibelko« zahodne civilizacije, niso imeli povsem ustreznega izraza. Raztegovanje raznorodnih zvočnih fenomenov na prokrustovo posteljo naše glasbene terminologije pomeni torej dejansko površno, tudi zoženo razumevanje in napačno interpretacijo.

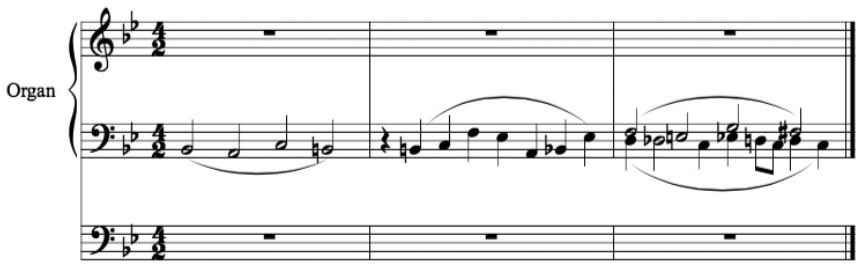
Vendarle pa teh razlik ne pogojujejo le časovne in prostorske razlike. Nasprotno lahko kulturne razlike tudi globoko zarežejo v navidezno enovitost neke kulturne identitete. Nicholas Cook upravičeno zapiše za našo kulturo, v kateri se ustvarja videz enovitega definiranja »glasbe«: »Današnja urbana, zahodna družba […] je razdrobljena na nešteto posameznih, čeprav medsebojno prekrivajočih se podkultur, vsaka od njih pa ima svojo glasbeno identiteto« (2009, 15). Vsaka kulturna entiteta oblikuje lastno glasbeno identiteto, z izrazom »glasba« pa potemtakem poimenujemo toliko raznorodnih oblik, kolikor je takih (pod)kulturnih identitet. V vsaki se oblikuje različen sistem kategorij razumevanja in interpretiranja glasbe. S tem sovpadajo različni modusi njenega doživljanja in seveda tudi različne vrednostne lestvice.

Estetski normativni sistem, ki opredeljuje običajno pojmovanje »glasbe«, je vsekakor kulturno relativno ozko zamejen, vezan predvsem na umetnostno »zahodno«

glasbo zadnjih nekaj sto let. Če se hočemo torej približati razumevanju našega razumevanja glasbe, se moramo torej približati sistemom njenega osmišljevanja, doživljanja in vrednotenja – torej sistemom referenčnih odnosov, v katere se vpenja, in kategorij, znotraj katerih jo razumemo.



Slika 3: *Shema sistema osnovnih referenčnih odnosov, v katere se vpenja glasba.*

Pričujoča shema ponuja osnovni skelet sicer mnogo kompleksnejšega sistema odnosov, ki določajo naše razumevanje glasbe in ki bi se lahko oblikovali v kompleksno tridimenzionalno mrežo. Osnovo predstavlja neka objektna substanca, ki jo predstavlja tak ali drugačen ustvarjalčev prispevek – bodisi v smislu trdno zapisanega glasbenega dela ali pa tudi v nepovrat izginule glasbene improvizacije. Hkrati pa je določena z recepcijo, ki je pri glasbi seveda primarno slušne narave. V osnovi je torej vezana na nek čutni odziv, a ne nujno od njega odvisna, kot nam zgovorno dokazuje denimo Schumannova uporaba imena Bach kot tonskega sosledja, ki ga ne moremo razumeti zgolj s pomočjo čutne zaznave, ampak ga zares dojamemo le, če poznamo imena uporabljenih tonov.

Slika 4: *Robert Schumann,* Sechs Fugen über den Namen Bach *za orgle ali klavir s pedali, op. 60, začetek.*

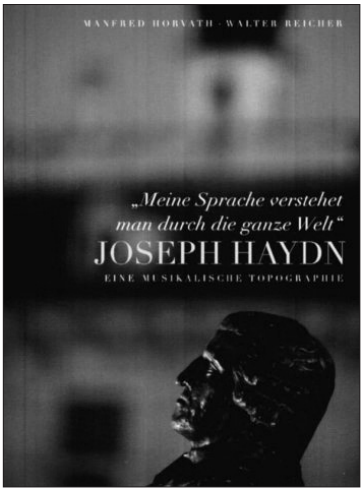
Med poslušalca in ustvarjalca se kot pomemben dejavnik vključuje *interpret*, ki kot poustvarjalec ali posrednik glasbo ozvoči, pomensko opredeljuje, vsebinsko označuje, kritično presoja, estetsko, vzgojno, finančno in drugače ovrednoti ... Dejstvo je, da je glasba tako ali drugače stalno v nekem odnosu s posredniki in le utopično bi si bilo domišljati, da lahko neobremenjeno neposredno učinkuje na poslušalca. Pravzaprav celotna zgodovina glasbe pomeni tudi pričevanje o različnih vzvodih njenega interpretiranja znotraj spletenih teoretskih sistemov, zgodovinskega posredovanja, tradicijskega ohranjanja, poustvarjalnega pristopa, analitičnega, kritiškega, esejističnega ali podobnega ubesedovanja. Vsekakor se zdi, da je danes sistem glasbenega posredovanja bolj razvejan kot kdaj koli prej, njegov vpliv pa izjemen.

Obenem glasbo določa jezikovni sistem, ki ga sama govori, ter tisti, s katerim jo opredeljujemo in se izrekamo o njej. Jezikovne norme semantičnega govora nedvomno določajo sisteme interpretiranja in vrednotenja glasbe, ki nastopajo v takšnem ali drugačnem tovrstnem kontekstu. Hkrati pa glasba oblikuje tudi nek paralelni sistem »pomenskih« znakov, ki določajo naše spoznavno polje in doživljajski okvir. Ta sistem nam je lahko bolj ali manj blizu, bolj ali manj domač, razumljiv in sprejemljiv.

1.4 Glasba kot univerzalni jezik

Haydnov biograf Albert Christoph Dies je leta 1810 zapisal legendarno zgodbo, po kateri naj bi Mozart večerjal s Haydnom pred njegovim odhodom v London, kamor je bil povabljen. Haydn pred tem dejansko ni imel nobenih pravih izkušenj s potovanji in svetom, saj je poznal skorajda izključno le Dunaj ter mesta rezidenc njegovih delodajalcev Esterházyjev v Eisenstadtu in v okolici gradu Esterháza (Fertőd) ob Nežiderskem jezeru. Mozart naj bi tako svojega starejšega prijatelja pred odhodom posvaril: »Papa! Nobene izkušnje nimate z velikim svetom in govorite premalo

jezikov.« Haydn pa naj bi mu na to odgovoril z besedami, ki so pozneje postale znamenite: »Oh, moj jezik razumejo ljudje po vsem svetu!« (Horvath in Reicher, 2001).[10]



Slika 5: *Naslovnica knjige s Haydnovim citatom: Manfred Horvath in Walter Reicher:* ‚Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt', Joseph Haydn: Eine musikalische Topographie *(Dunaj/München, Brandstätter, 2001).*

Haydnove besede so postale eden verjetno najbolj vsesplošno razširjenih izrazov o glasbi, tudi ko se govorci niti približno ne zavedajo več, odkod izvira ta misel. V splošnem kulturnem, pa tudi vsakdanjem političnem izrazju je postala glasba simbol povezovanja ljudi prek jezikovnih meja, kulturnih barier, prek političnih nesoglasij, simbol povezovanja celo nespravljivih strani.

Dejansko obstaja vrsta izjemno koristnih poskusov preseganja političnih in kulturnih razlik s pomočjo glasbe, ki je imela vedno svoje izjemno pomembno mesto v politični oziroma kulturni diplomaciji. Izkazovala je politično lojalnost, naklonjenost do drugačnih, vabila k povezovanju ali iskala poti k soglasju. Tudi danes je srečati številne poskuse tovrstnega povezovanja prek glasbe, ki redno spremlja protokolarne prireditve ali pa je predmet izrazov medsebojne naklonjenosti in spoštovanja. Poleg tega je srečati poskuse povezovanja najbolj sprtih strani prek skupnih glasbenih projektov. Eden takih je orkester *West-Eastern Divan Orchestra* (*Orkester zahodno-vzhodnega divana*), v katerem se od leta 1999, ko je bil ustanovljen v Weimarju kot takratni evropski kulturni prestolnici, povezujejo mladi glasbeniki iz dežel, v katerih in med katerimi obstajajo dolgotrajne in navidez nepresegljive

10 »Papa!, Sie haben keine Erziehung für die große Welt gehabt und sprechen zu wenige Sprachen. [...] Oh! meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt.«

napetosti. Ustanovitelja orkestra sta sama pripadnika sprtih narodov, palestinski literarni teoretik Edward Said ter izraelski dirigent in pianist Daniel Barenboim. Njuno prijateljstvo je rodilo idejo skupnega povezovanja glasbenikov v enkratnem orkestru, v katerem danes sodelujejo mladi iz Egipta, Sirije, Irana, Libanona, Jordanije, Tunizije, Izraela, Palestine in Andaluzije.

Slika 6: *West-Eastern Divan Orchestra (vir: commons.wikimedia.org).*

Glasba se zdi simbol njihovega povezovanja, ki zmore presegati kulturne razlike. A vendar je že na prvi pogled mogoče videti, da to preseganje omogoča zlasti kulturna strpnost, sožitje med ljudmi »dobre volje«, med tistimi, ki si sami želijo preseči nesmiselno sovraštvo in nestrpnost. Torej gre za neko povezovanje ljudi, ki jih ne glede na nacionalni izvor ali jezikovno pripadnost druži pravzaprav podoben kulturni kontekst. Šele ta jim omogoča sporazumevanje na neki višji ravni, ki ni določena z običajnimi denimo političnimi mejami. Šele v tej zvezi moremo označiti glasbo kot »jezik srca«, kot govorico torej, ki nagovarja in povezuje ljudi podobnega kulturnega miljeja ne glede na njihove siceršnje nacionalne ali jezikovne razlike.

Prav zato lahko torej glasbeniki, ki jih določa primerljivo intelektualno izročilo ter so deležni podobne izobrazbe, oblikovane v letih preigravanja istih Beethovnovih sonat ali Bachovih fug, sedijo skupaj v orkestru in sooblikujejo nek skupen glasbeni projekt. Na drugi strani pa bi verjetno tak projekt bistveno težje povezal glasbenike različnih glasbenih zvrsti celo znotraj iste nacionalne skupine. Pogosto so namreč

ne le znotraj iste nacije, ampak celo v isti generacijski skupini, med pripadniki istega spola, enakega socialnega in izobrazbenega miljeja itn. nepremostljive razdalje v dojemanju glasbe. Ponazarjajo jih tudi povsem raznorodni glasbeni jeziki, med katerimi ni mogoče najti ustreznih prevajalnikov oziroma primernih sistemov posredovanja vsebine. Pogosto tako celo gimnazijski sošolci, ki naj bi po vseh merilih tvorili neko homogeno socialno skupino, poslušajo povsem različno glasbo, med katero so nepremostljive razlike. Poslušalci klasične glasbe v istem razredu ne razumejo tako denimo heavy metala, poslušalci tega ne techno tokov, navdušenci nad slednjimi spet ne popa in tako naprej skorajda v neskončnost.

V nasprotju s splošno deklariranim prepričanjem, da je glasba jezik, ki ga razumejo vsi, je torej prej videti, da je glasba veliko bolj jezikovni izraz, omejen na izrekanje znotraj neke ozke kulturne skupine, zunaj katere ni zares razumljiv. Prav »nerazumevanje« je pogosto enostaven izgovor, s katerim se poslušalci izogibajo stiku z zahtevnejšim glasbenim stavkom, ali preprosto izraz zadrege pred glasbenim jezikom, ki ga niso vajeni. Nedvomno je zato vedno kompleksnejši glasbeni stavek, ki zahteva višjo stopnjo glasbene izobrazbe in večjo intelektualno širino, v izhodišču na slabšem od enostavnejšega glasbenega jezika sicer obče popularnih glasbenih zvrsti.

Glasbo torej sicer lahko označimo kot »jezik srca«, ki pa ga moramo vendarle – tako kot vsak drug jezik – »razumeti«. Šele določena minimalna stopnja njenega razumevanja omogoča estetski užitek, katerega nujni predpogoj je.

Čeprav je povezava glasbe in njenega učinkovanja prek modelov jezikovnega posredovanja stara in jo poznajo že v antiki ter se je zlasti pomembno prenašala prek sistemskega združevanja jezikovnih ved z glasbeno/številčnimi disciplinami znotraj koncepta *sedmerih svobodnih znanosti*, je svoj vrh dosegla prav v obdobju povezave glasbenega nauka o afektih. Retorični model urejanja pripovedi je imel nedvomno močan vpliv na glasbo in razmišljanje o njej, zato je omenjeno Haydnovo paralelo glasbe z jezikom mogoče razumeti kot logično izpeljavo tedaj sodobnih idej, ki so določale glasbeno strukturo in začrtale polja njenega razumevanja.

Ta povezava pa je tako razpirala tudi vpogled v logiko povezovanja »razumevanja« z glasbenim užitkom. Zavedali so se je že Haydnovi sodobniki. V pariškem časniku *Mercure de France* je leta 1788 ob navdušenju nad Haydnovimi simfonijami, ki so jih izvajali v letu pred tem, izšlo naslednje poročilo:

> Na vseh koncertih so igrali Haydnove simfonije. Z vsakim dnem je raslo razumevanje in s tem občudovanje del tega velikega genija. Kako zna eno samo temo na najbogatejši in narazličnejši način razvijati v nasprotju s sterilnimi skladatelji, ki stalno prehajajo iz ene teme v drugo, ker

> niso sposobni predstavljanja ene misli v različnih oblikah ter zato mehansko in brez okusa kopičijo efekte brez notranje povezave. (Barbaud, 1969, 68– 69; podč. M. B.)

Občudovanje terja razumevanje, to pa vendarle ni samoumevno, neposredno in enostavno, ampak povezano ne le s fizičnimi predispozicijami (torej sluhom in posluhom), ampak s kulturno tradicijo, intelektualno širino, morda odprtostjo duha in celo »kulturo srca«. Če želiš zares uživati v neki glasbi, jo moraš tudi razumeti, kar je pogosto sicer lahko neposredno in enostavno, mnogokrat pa zato vendarle tudi zahtevno in mukotrpno.

Zahtevo po kompleksnem »razumevanju« glasbe je nedvoumno in radikalno postavila Beethovnova glasba. V njej se je zrcalila podoba nerazumljenega genija, odmaknjenega od sveta in blodečega po osamljenih poteh, kamor more stopiti le kongenialna duša. Medtem ko se je prej skladatelj praviloma prilagajal zahtevam in sposobnostim poslušalcev, je odtlej skladateljski genij sam postavljal pravila, ne meneč se za to, ali mu more občinstvo slediti, in ne glede na to, ali more njegovo glasbo poustvariti izvajalčeva »bedna violina« (»*elende Geige*«), kot je nekoč imenoval violino sina slovenskega zdravnika na Dunaju Ignaza Schuppanzigha, ki je sicer poustvaril mnogo njegovih del.

Skladatelj si s svojim opusom gradi spomenik lastne genialnosti, ki ga drugi šele postopoma osvajajo, ga interpretirajo, s tem vse bolj razumejo ter potem tudi občudujejo – v vrstnem redu, ki ga zaznamo že pri Haydnu.

V tem smislu je značilen zapis, objavljen v tedaj osrednji glasbeni reviji *Allgemeine musikalische Zeitung* (št. 52, 27. decembra 1826, 854), iz katerega lahko razberemo težave sodobnikov pri spoprijemanju z Beethovnovim poznim opusom. Znamenita *Velika fuga* op. 133 je tako označena kot »babilonska zmeda«, »nerazumljiva kot kitajščina«, medtem ko je za danes eno najbolj klasičnih del, *Simfonijo št. 9 v d-molu*, ocenjevalec zapisal:

> Smo torej v nevarnosti, da sodimo med tiste, ki te veličine nismo sposobni sprejeti in priznamo odkrito: Ni nam všeč. Zdelo se nam je, kot da bi glasba hodila po glavi in ne po nogah.[11]

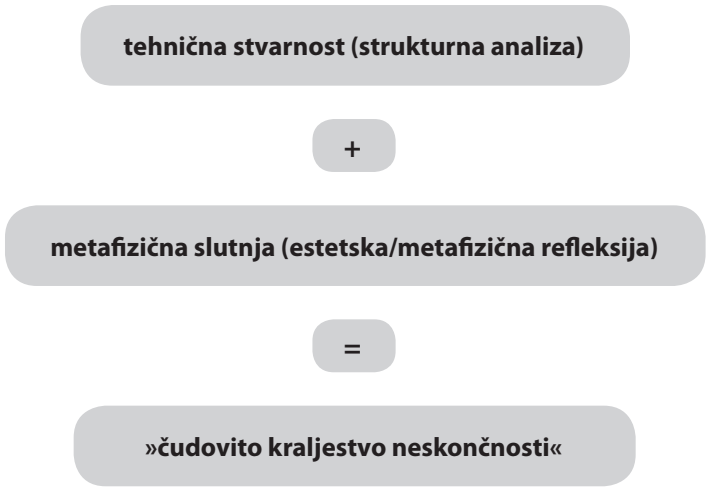
Prav prek paralele z jezikom more torej pisec poudariti, kako glasba ni neka neposredna, vsem enako povedna in zgovorna govorica, temveč kompleksen, pogosto celo povsem nerazumljiv sistem znakov, ki jih lahko razumejo le posvečeni.

11 »Also auf die Gefahr hin, als gehörten wir zu denen, die Grosses zu fassen nicht im Stande sind, bekennen wir unverholen: Sie gefällt uns nicht. Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füssen.«

To nas vodi do temeljnih glasbenoestetskih vprašanj: Kako odkodirati ta kompleksen kod znakov, kakšni mehanizmi razumevanja se nam odpirajo pri poslušanju glasbe ter kateri vzvodi vodijo pri tem naš estetski užitek?

Delni odgovor nam ponuja že Beethoven s svojim opusom. Najprej gre za zahtevo pravilnega interpretiranja sistemov njegovih znakov in s tem vsaj delnega razvozlanja pomena njegove vsebinske večplastnosti. Slednja na eni strani izhaja iz spletene strukture samega sistema glasbenih znakov – iz kompleksne mreže tematsko-motivičnih odnosov, harmonsko-funkcionalnih zvez in temeljnih strukturnih razmerij. Na drugi strani pa ga določa zveza bolj ali manj opredeljivih semantičnih pomenov, zvrstnih zahtev, tradicijskih namigov, simbolnih ponazoritev itn.

V svoji analizi Beethovnove *Pete simfonije* leta 1810 to izvrstno povzame E. T. A. Hoffmann (1776–1822) z idejo povezovanja strukturne analize z estetsko refleksijo, ki jo lahko reduciramo v formulo, ki je pozneje postala izhodišče praktično vsakemu poglobljenemu ukvarjanju z glasbo:



Hoffmann je sicer kot romantik nagnjen k sanjarjenju, a se zaveda pomena strukturne analize: »samo zelo globok uvid v notranjo strukturo Beethovnove glasbe« lahko razjasni »veličino preudarnosti mojstra« (Hoffmann, 1963, 37). Preudarnost združuje torej tehnično stvarnost in metafizično slutnjo, čista refleksija prehaja v metafiziko, stvarna kompozicijsko-tehnična analiza se dopolnjuje z estetsko občutljivostjo (Dahlhaus in Zimmermann, 1984, 200). Tehnični detajl in metafizična slutnja nam odpirata skrivnostno resnico glasbe: »In poslušalec se ne more upreti,

da ga ne bi odneslo v čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti« (»in das Geisterreich des Unendlichen«, Hoffmann, 1963).

Nujni pogoj za spoznavanje vzvodov našega razumevanja glasbe in sistemov njegovega razlaganja, torej »razumevanja glasbenega razumevanja« (De la Motte-Haber, 1997, 12), je spoznanje distance med glasbenim tekstom in njegovim »bralcem«. To distanco vzpostavlja na eni strani skladateljeva genialnost, dvignjena nad svoj čas oziroma pravzaprav nad vse, kar je vsakdanjega – zato ga praviloma okolica tudi ne razume. Na drugi strani pa je razlog za distanco seveda neposredna časovna, geografska oziroma kulturna oddaljenost.

Tem vprašanjem se posveča hermenevtika, ki v svojem izvornem poslanstvu išče pomen besedila zlasti tam, kjer ga navidez ni, ali pa je pomen oddaljen oziroma vsebuje podpomene, ki so lahko drugačni od tistih, ki jih je videti na prvi pogled. Svoj zalet je dobila zlasti v preučevanju Svetega pisma kot neposredne Božje besede ter antičnih besedil, od nastanka katerih nas loči časovna in kulturna distanca oziroma vsebinska presežnost, zaradi katere je pravi pomen besedil za nas prikrit. V glasbi se sama vzpostavlja paralela na eni strani z »božansko navdahnjenimi« Beethovnovimi opusi, na drugi pa s staro glasbo, od katere nas loči tradicijski prelom, zaradi katerega nam postaja nekdanja glasbena praksa tuja in nerazumljiva.

Hermenevtika glasbe ponuja dva možna pristopa k analizi pomena: pomen je treba iskati bodisi v besedilu samem (t. i. »gramatikalni« pristop) ali pa ga skušamo izluščiti skritega izza teksta (t. i. »alegorični« pristop) (Bent, 2015). Obe možni poti je v svojih pionirskih glasbeno-hermenevtskih zapisih ponudil pravzaprav že E. T. A. Hoffmann, ko pravi, da nam strukturna analiza in metafizična refleksija odstirata vpogled v pravi pomen Beethovnovega genialnega glasbenega zapisa ter nam razgrinjata »čudovito kraljestvo neskončnosti«. Poleg tega je Hoffmann poudarjal odnos med delom in celoto, kar ga je vodilo k razumevanju štiristavčnega ciklusa kot enovite celote (Bent, 2015). In če je bila refleksija o glasbi pred njim vse od Kirnbergerja do Matthesona ali Rameauja usmerjena predvsem v razlago kompozicijskih teoretskih mehanizmov, se odtlej torej znova odpre prostor za širše filozofske razprave, ki privzamejo sedaj estetski značaj.

Vdor estetske refleksije v razpravljanje o glasbi je imelo v 19. stoletju daljnosežne posledice. Najprej je glasbo povezalo s splošnimi umetnostnimi koncepti, dajalo ji je širši značaj in pomen, jo umeščalo v kontekst romantičnega hrepenenja po presežnostnem, ji priznavalo možnost izrekanja prikritega najglobljega bistva sveta in ji dodelilo avreolo utelesitve transcendence. Hermenevtska razlaga oddaljenih globljih pomenov je konec 19. stoletja postajala osrednja metoda humanističnih in

družbenih ved, a se je hkrati zato odmikala od konkretnih kompozicijsko-tehničnih vprašanj, ki pa so obenem vse jasneje določala zgodovinski tok glasbe. Schönberg, utrujen od navidez nesmiselnih filozofskih razprav, ki so jih po njegovem vodili od resnične glasbene prakse oddaljeni banavzi, je kot glasbeni praktik reagiral na omenjene tendence in na začetku 20. stoletja v uvodu v svoj *Nauk o harmoniji* (*Harmonielehre*, 1911, 7) zapisal znamenite besede, da hoče učencem vzeti slabo estetiko in jim ponuditi raje najprej dober obrtni nauk.[12]

Hermenevtika je bila označena za »neznanstveno« in postala znotraj razprave o glasbi deležna splošnega nezaupanja ter se postopoma umikala prodirajoči pozitivistični tradiciji zahodnoevropskega znanstvenega mišljenja. To se je skušalo potrjevati z empirično preverljivo metodologijo, ki naj bi prinašala natančne »znanstvene« rezultate. Poleg splošne zahteve po terminološki preciznosti se je zazrla v glasbeno strukturo in znotraj nje »gramatikalno« luščila glasbeni smisel. Hkrati je analitično razčlembo kompozicijsko-tehničnih mehanizmov vzpostavljanja glasbenega jezika dopolnjeval pogled na logiko njihovega zgodovinskega spreminjanja, dopolnjevanja in razvoja. Vse to je omogočalo razvijanje empirično preverljivih metod, ki so potrjevale »znanstveni« videz izbranega postopka, logična temeljitost, zanesljivost in obča veljava rezultatov pa je njihov »deskriptivni« značaj vse izraziteje dopolnjevala s »preskriptivnim« začrtanjem principov umetnostnega urejevanja. Analiza sodobnega glasbenega jezika se je torej – poenostavljeno rečeno – postopoma vse bolj spreminjala v zavezujoč model komponiranja, ki naj mu sledijo skladatelji, da bi bili estetsko prepričljivi.

Princip zavezujoče splošnosti pa je moral kot znanstveni princip humanističnih ved in znotraj tega zlasti razprav o umetnostih vendarle že v izhodišču sprožati dvom in nakazovati spornost ali vsaj enostranskost dobljenih rezultatov. Prezrl je namreč apriorno večplastnost in mnogosmernost oblikovanja glasbenega jezika, ki svoj pomen, s tem pa tudi smisel in veljavo, dobi iz širšega referenčnega konteksta, ki ga ne more omejevati enoplastnost navidez še tako kompleksnega modela. Umetnost se namreč nujno definira (tudi) prek večplastne distance do svoje okolice. Spoznanje distance je *conditio sine qua non* umetnosti. Umetnost in z njo glasba dobi svoj smisel, pomen in vrednost šele v vmesnem fenomenološkem polju med »objektnostjo« glasbene prakse oziroma glasbenega dela ter subjektovo recepcijo. Prva lahko torej zajema tudi v sebi hermetično sklenjeno serialno konstrukcijo, vsaj navidez ne menečo se za kakršne koli zunajglasbene kontekstualizacije. Obenem pa se torej vendarle ne ustavlja niti na okopih še tako širokega definiranja

12 »Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.«

glasbenega prostora kot sklenjenega glasbenega dela v smislu *opus musicum*, ampak posega na vse ravni razumevanja fenomenov glasbene prakse. Na drugi strani se subjektova recepcija hkrati ne more omejiti zgolj na neko poslušalčevo neposredno čutno zaznavo, ampak zaobsega vsako »razumevanje« glasbe v smislu njenega interpretiranja tako s strani poslušalca kot seveda poustvarjalnega glasbenika in ne nazadnje skladatelja oziroma ustvarjalca, ki z »vlivanjem pomena« sicer zakoliči osnovno pomensko polje neke glasbene strukture, a ga hkrati vendar prepusti možnim drugačnim kontekstualizacijam in referenčnim sistemom, znotraj katerih se oblikujejo tudi pomeni, ki so lahko povsem oddaljeni od izvornega.

Glasbeni pomen je torej fenomenološko intencionalen, a hkrati zavezan neki konkretni interpretativni drži. Prav fenomenologija nas s tem, ko razčlenjuje identiteto glasbe v polju med subjektom njenega sprejemanja in objektom njegove zaznave, opozarja na večplastnost našega zaznavanja oziroma sprejemanja glasbe, večsmernost njenega razumevanja ter razpršenost vrednotenja. Razbiranje pomena neke glasbe torej ne more biti omejeno na nek primarni kontekst, ki je glasbi prek skladatelja dodelil takšen ali drugačen nespremenljiv pomen, ampak se mora ozirati tudi na različne kontekstualizacije, ki jih skladatelj ni imel v mislih oziroma jih niti ni mogel predvideti. V tem smislu denimo neka interpretacijska in recepcijska zgodovina določene skladbe močno vpliva na njeno današnje razumevanje, tudi če se je njeno preteklo branje močno razlikovalo od izvorne skladateljeve zamisli (Hochradner, 2013a). Ne moremo tako spregledati, kako je romantično interpretiranje Bacha ali pa renesančne polifonije ključno zaznamovalo dojemanje glasbe. Prav tako je na naše razumevanje klasicizma močno vplivala ideja glasbeno-zgodovinskega napredka z zornega kota nasprotovanja med velikimi dunajskimi klasiki in njihovimi sodobnimi »malimi mojstri« (*Kleinmeister*), ideja, ki jo skuša muzikologija danes še vedno precej neuspešno preseči (Hochradner, 2010).

Številni so primeri, ko najde glasbeni interpret znotraj opazovane glasbe celo neke čisto analitično preverljive konstrukcijske prvine, tako npr. razmerje zlatega reza, vzpostavljeno ali porušeno simetrijo, izrazito harmonsko-dinamično napetost z različnimi načini njenega razreševanja ipd., čeprav smo lahko prepričani, da skladatelj tega pri komponiranju ni imel v mislih. Pa vendar lahko to v specifičnem interpretacijskem kontekstu glasbi določa smisel in pomen, posledično pa ji podeljuje tudi estetsko veljavo. Pri tem se lahko spomnimo dveh Schleiermacherjevih hermenevtskih aksiomov: da je »razumevanje brezkončna naloga« ter da je mogoče »razumeti avtorja bolje kot je ta razumel sebe« (Hoeckner, 2002, 6).

Glasbeni pomen se ne določa zgolj »alegorično« izza glasbenega teksta. Določen je lahko tudi kot zgolj čista strukturna igra, osvobojena vsakih »zunajglasbenih«

primesi. Kot takega ga lahko opredeli seveda že skladatelj, ko oblikuje svojo glasbo kot čisto igro tonov, njihovih odnosov, kombinacij, modelov ipd. Tak pomen mu lahko podeli tudi izvajalec – povrhu vsega ne glede na skladateljeve intence. Ne nazadnje pa lahko tak pomen producira poslušalčeva recepcija ali analitikova razčlemba – spet ne oziraje se na primarni skladateljev namen.

V vseh segmentih se torej izlušči kot poseben sloj pomenska raven, ki je v glasbi skrita oziroma vsaj ne povsem očitna pri njenem prvem »branju« in ki v bistvenem označuje neko glasbeno delo ali glasbeno prakso, tako pa odpira polje hermenevtske interpretacije.

V novejšem času se je v muzikologiji razvnela debata o nasprotju med analizo in hermenevtiko kot nasprotnima poloma možnih pogledov na glasbo (Agawu, 1996). Na eni strani po Hoecknerju tako imenovan »znanstveni« princip vodi želja po *opisu* glasbenih fenomenov, »hermenevtski« princip pa skuša *interpretirati* glasbeno vsebino (2002, 4). Nasprotje med obema poloma je sprožala reakcija na pozitivistično estetiko hermetično zaprtega strukturalizma, zaradi česar se je zlasti od 60. let 20. stoletja naprej uveljavljal »spet« izrazitejši hermenevtski pristop. Pri tem ni bila pozorna na to, da je navedeno nasprotje pravzaprav lažno in ne upošteva dejstva, da gre v obeh izpostavljenih primerih zgolj za dva referenčna okvirja označevanja in razbiranja pomena, ki sta si po svoji naravi sorodna, le da ustrezata različnim estetskim sistemom, s tem pa različnim interpretacijskim modelom. Četudi je model »gramatikalnega« razčlenjevanja glasbene strukture morda navidez oddaljen od »alegoričnega« razbiranja onstran-glasbenega, gre v obeh primerih pravzaprav za sorodno prodiranje v pomenska polja, ki so praviloma nedosegljiva prvemu »branju« glasbenega teksta. Razodevajo torej pomen, ki je vsaj deloma skrit, odmaknjen, pozabljen, lahko tudi povsem drugačen od podobe, ki nam jo ponuja neposredna čutna zaznava. Kar seveda pomeni, da v obeh primerih podobno »hermenevtsko« iščemo prikrite plasti glasbenega pomena, hermenevtika pa nam odstrinja glasbeni pomen celo v primerih strukturalistično zaprtih glasbenih sistemov, ki bi se sicer *a priori* želeli ograditi od vsakih zunajglasbenih kontekstualnih informacij. Natančneje rečeno je torej celo čista glasbena analiza v svojem bistvu pravzaprav hermenevtska.

Glasbena hermenevtika se tako oddaljuje od tradicionalnega pojmovanja premočrtnosti komunikacijskega vektorja, ki povezuje skladateljevo izhodišče z interpretom in poslušalcem. To je njene začetke v 19. stoletju povezovalo s temelji glasbene kritike vse od F. Rochlitza in H. G. Nägelija do E. T. A. Hoffmanna in R. Schumanna. Vendarle je pozneje postajala vse jasnejša potreba prehajanja na področja širše pojmovane filozofije glasbe, semiotike, pa torej tudi strukturalizma in teorije

recepcije. V tem smislu je presegala tradicionalno razlaganje glasbenega »pomena« kot zgolj sporočila, ki ga prejemnik dobi neposredno od pošiljatelja, ter vključevala v svoj zorni kót širši pomen, vlogo, namen in smisel neke glasbe v družbi, v določenem estetskem, kulturnem, socialnem ali zgodovinskem okviru oziroma znotraj nekega sistema referenc.

V tem smislu je Hans-Georg Gadamer izpostavljal pomen zgodovinske zavesti ne le za razumevanje nekega zgodovinskega poteka, temveč za razumevanje sámo:

> Samokritika zgodovinske zavesti vodi končno k spoznanju zgodovinskega poteka ne le v dogodkih, temveč tudi v razumevanju samem. *Razumevanje je treba misliti ne toliko kot subjektivno dejanje, temveč bolj kot udeležbo pri tradicijskem dogajanju*, kot proces posredovanja, v katerem se preteklo in sedanje stalno dopolnjujeta. [... K]rog razumevanja ni ‚metodološki' krog, temveč opisuje element ontološke strukture razumevanja.[13] (Bent, 2015)

Glasbeni pomen se torej neposredno povezuje z zgodovinsko zavestjo, ki opredeljuje umetniški izdelek. Zgodovinski podatki tako niso le nek »učeni dodatek« pri interpretaciji umetnosti, temveč prežemajo »bistvo umetnosti«, kot meni Arthur Danto. Navesti velja njegovo nekoliko obsežnejšo misel, v kateri povzame pomen zgodovinske umestitve za identiteto umetniških del:

> To pomeni, da je obstoj nekega izdelka ali celo umetniškega dela nasploh delno odvisen od tega, na kateri točki v zgodovinskem redu je nastalo in s katerimi drugimi deli ga lahko postavimo v zgodovinski kontekst, ki mu pripada. [...] Treba je bilo opustiti znano podobo zgodovinsko nevednega opazovalca, presunjenega spričo brezčasnih moči umetniškega dela. Nobenih brezčasnih moči ni bilo. Tako sem del svoje analize namenil spoznanju, da zgodovinske okoliščine prežemajo bistvo umetnosti, tako da sta bila lahko dva sicer med seboj nerazločljiva predmeta iz različnih zgodovinskih obdobij neznansko različna kot umetniški deli, z različno strukturo in pomenom in sta tudi zahtevala različne odzive. Da bi se sploh lahko odzvali nanju, je bila potrebna interpretacija, vpeta v meje zgodovinskih možnosti. Skratka, zgodovina je bila, ker je bila neločljiva od interpretacije, neločljiva tudi od same umetnosti, prav zato ker so umetniška dela v notranjem odnosu z interpretacijami, ki jih določajo. (Danto, 2006, 15–16)

13 »The self-criticism of historical consciousness leads finally to recognizing historical movement not only in events but also in understanding itself. *Understanding is to be thought of less as a subjective act than as participating in an event of tradition*, a process of transmission in which past and present are constantly mediated. [... T]he circle of understanding is not a ‚methodological' circle but describes an element of the ontological structure of understanding.«

Zgodovina bistveno določa interpretacijo in ta opredeljuje umetniško delo oz. njegovo bistvo. Umetnine torej ne delujejo v neki brezčasnosti zgodovinsko nevednega opazovalca, ampak v nekem določenem zgodovinskem kontekstu, s takšno ali drugačno interpretacijo bolj ali manj ozaveščenega sprejemnika umetnosti – pa ne nazadnje tudi ustvarjalca oziroma interpreta.

Glasbeno razumevanje kot tradicijsko dogajanje izpostavlja prednost razumevanja referenčnega konteksta pred nekim navideznim nespremenljivim pomenom. Robert Hatten vpelje kot ključen termin »glasbeno gesto« (*musical gesture*), ki predstavlja nosilca glasbenega pomena in se izraža na vseh ravneh nekega sloga in določene interpretacije. Glasbena gesta je lahko ikona, indeks ali simbol, pri čemer se povezuje z določenimi razberljivimi znaki, ki izhajajo iz slogovno-zvrstnih kategorij, zlasti v povezavi z različnimi čustvi (denimo pogrebna koračnica, tremolo na bobnu ipd.) (Hatten, 2004a, 287). Tempo, meter, tonaliteta, modalnost, instrumentacija itn. uokvirjajo ter neposredno pomensko opredeljujejo glasbene geste. Poleg tega je lahko tudi nek akord preprosto samo zvočni dogodek, ki ima kvaliteto in izraz sam na sebi, brez vsebine, ki bi mu jo pripisovali od drugod in jo skušali posameznemu zvočnemu fenomenu vinterpretirati kot neko gesto.

Za Hattna ostaja ključno vprašanje, ali ima neka gesta jasen dokončen pomen ali pa ga je treba vsakič znova razbirati. Izhaja iz prepričanja, ki ga je predstavil že v svoji prvi knjigi, *Musical Meaning in Beethoven*: »Končni značaj glasbenega znaka je simboličen« (Hatten, 2004b, 275).[14] Razbiranje pomena je pravzaprav razkrivanje konotacij (Hatten, 2004a, 288). Tudi v tem primeru seveda ne gre za jasno razpoznaven semantični pomen, kar pa ne zanika njegovega obstoja in možnosti njegovega razbiranja.

> Da bi izrazili intermodalno vsebino [*intermodal conceit*], je to, kar slišim, določen recept sestavin, zmešanih v edinstven izraz – dovolj razpoznaven, da je razumljiv, in dovolj raznolik, da je zadovoljiv – vendar ne najdem izraza, s katerim bi ta slušni ‚okus' prevedel v jezik. (Hatten, 2004a, 288)[15]

Za razbiranje vsebine po Hattnu torej potrebujemo teoretsko razlago, analitični približek, morda tudi več poetsko navdihnjenega tkanja besed, da bi podobe in občutenjske pomene (*affective meanings*) prenesli iz glasbe v izkušnjo nekega posameznika (Hatten, 2004a, 288). Ne glede na pogosta dokazovanja s pomočjo

14 »The ultimate status of the musical sign is symbolic.«

15 »To venture an intermodal conceit, what I hear is an exquisite recipe of ingredients that are baked into a unique expression – recognizable enough to be comprehensible, and distinctive enough to be satisfying – yet I have no word that could translate that aural ‚taste' into language.«

primerov iz semantično povedne in ilustrativno bogate programske glasbe, da je taka vsebina pravzaprav nerazberljiva, da jo torej vsakdo, ki ne pozna programa, po svoje in drugače razume, je vsekakor dejstvo, da je »intermodalna vsebina« kljub vsemu intersubjektivno dosegljiva in dostopna. Čeprav zgodovinsko spremenljiva in poljubna glede na konkretni referenčni kontekst, ima vendar v teh okvirih širše (celo splošno) dostopen določljiv in opredeljiv značaj.

> Interpretacija glasbenih gest tako razpira vpogled v kompozicijsko značilno integracijo izraza, subjektivnosti, glasbenega diskurza in rezultirajoče izrazne oblike. (Hatten, 2004a, 290)[16]

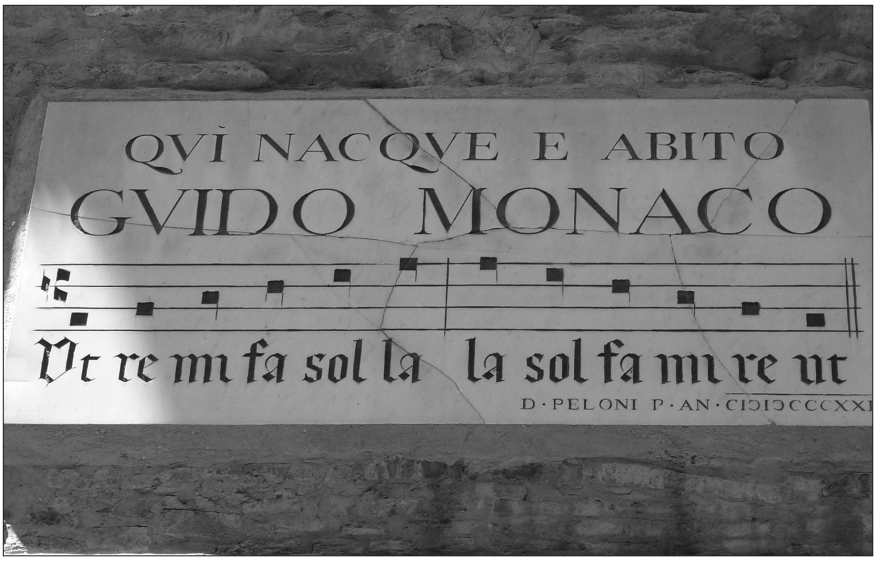
Vsako hermenevtsko razbiranje in interpretiranje pomena oziroma muzikološko »razumevanje glasbenega razumevanja« izhaja torej iz razbiranja osnovnih glasbenih »gest« ter analize temeljnih vzvodov, se opira na »razkrivanje konotacij«, ki jih opredeljuje referenčni kontekst, prek tega pa dobi glasba nek (seveda ne semantično opredeljiv!) pomen in smisel, s tem pa posledično tudi estetsko vrednost.

16 »An interpretation of musical gesture thus offers insight into a composition's remarkable integration of expression, subjectivity, musical discourse, and resulting expressive form.«

2 Glasba kot objekt

2.1 Oprijemljivost glasbe

Ena zgodovinsko največjih pomanjkljivosti glasbe, zaradi katere je bila podležena stalni kritiki, je njena neoprijemljivost, njena ontološka izmuzljivost, odtod tudi navidezna neuporabnost. Srednjeveško poveličevanje *lepega in uporabnega dela* (*opus pulchrum et utile*), da mora torej *lepo* hoditi v korak z *dobrim* oz. *koristnim*, da je torej utilitaristična funkcija lepega njegov *conditio sine qua non*, je v veliki meri zlasti negativno zaznamovalo tudi glasbo. Za razliko od lepe vaze, v katero je bilo mogoče dati cvetje ter tako okrasiti dom, ali pa denimo freske kot *biblije ubogih* (*biblia pauperum*), ki je s svojim teološkim sporočilom nagovarjala v cerkvi zbrane vernike, je glasba ostajala neulovljivo zvočno migotanje zraka brez kakršne koli materialne substance, neoprijemljiva in neulovljiva, izginevajoča v istem trenutku, ko se je pojavila pred poslušalci. Pred pogubnimi obsodbami jo je reševala na eni strani povezava z vedami o številih, po kateri jo je legitimizirala njena harmonična urejenost. Pa vendar je bila ta njena spekulativna usmerjenost v preštevanje včasih neobčutljiva za dejansko bogastvo zvokov in je spregledala čutni užitek ritmično se gibajočih zvočnih svetov. Zato se je po drugi strani reševala z osmislitvijo, ki ji jo je podeljevala vsebina, dodana od zunaj – to je bilo zlasti njeno besedilo ali pa nek vsebinski kontekst, v katerem je nastopala. V tej zvezi je lahko okrepila denimo v besedah skrit izraz ter mu podelila novo moč. Kljub svojemu skorajda skrupulozno pretanjenemu ločevanju duhov je Avguštin glasbi prav zaradi njene izjemne moči v poglabljanju izrazne vsebine religioznega teksta vendarle dovolil vstop v cerkev, čeprav se je celo nagibal k temu, da bi jo zaradi njene premočne čutnosti izgnal (2003).

Hrepenenje po materialni substanci glasbe je glasbenike zaposlovalo vso njeno zgodovino. Nesporno ključen je bil trenutek ozaveščenja glasbe kot sklenjenega in zaokroženega glasbenega *dela*, torej sklenjenega predmeta, ki ga je mogoče opazovati in si ga navsezadnje tudi lastiti (Goehr, 1992). Odločilnega pomena je bil izum notnega zapisa, ki je zagotavljal poslej glasbi lastno substancialnost, neodvisno od njenega ustvavjalca oz. izvajalca. Ko je Gvido iz Arezza – znan sicer tudi po svojem »izumu« solmizacijskega sistema – papežu Janezu XIX. predstavil revolucionarno novost zapisovanja glasbe v notni sistem, je s tem postavil svojevrsten spomenik glasbeni nesmrtnosti, primerljiv vklesanemu zapisu na marmorni plošči.

Slika 7: *Spominska plošča menihu Gvidu na njegovi rojstni hiši v Arezzu, vir: commons.wikimedia.org.*

Sledilo je pravzaprav logično spoznanje samostojnega ontološkega statusa glasbe, ki ga zakoliči Johannes Tinctoris v drugi polovici 15. stoletja z opredelitvijo glasbe za *opus absolutum*, pri čemer je lahko že izhajal iz utrjene zavesti o glasbi, materializirani v njenem notnem zapisu, ločenem tako od ustvarjalca kot izvajalca. Nicolaus Listenius je kako stoletje za njim omenjeno utrditev le še primerno poimenoval ter terminološko utrdil. S tem se je rodila zavest o sklenjenosti in zaokroženosti glasbe v smislu celovitega glasbenega dela, ki živi svoje samostojno življenje, neodvisno od svojega ustvarjalca, neodvisno tudi od katere koli konkretne izvedbe v nekem trenutku, celo od tega, ali je to delo že sploh kdaj zazvenelo.

Obenem pa je s tem delo ozavestilo vendarle tudi svojega ustvarjalca. Rojstna ura glasbenega dela predstavlja posredno tudi trenutek rojstva skladatelja. Pred tem je bila ustvarjalčeva vloga pravzaprav manj pomembna. Poleg tega da je bil ustvarjalec hkrati običajno tudi prvi izvajalec neke glasbe, je hkrati s prvo izvedbo njegova vloga zamrla. Glasba je živela le v zavesti poslušalcev in tistih izvajalcev, ki so jo nadalje oživljali, hkrati pa tudi vsakič znova soustvarjalno predelali. Vsak glasbenik si je namreč (celo tudi če je bil to hkrati prvi ustvarjalec) le delno zapomnil izhodiščno zamisel, poleg tega je vsakič nova izvedba terjala drugačne poudarke, težila k osvežitvam in spremembam. Mnogo bolj kot izvirnost je bila velik del zgodovine namreč cenjena muzikalna prepričljivost izvedbenega trenutka: »ne nov za vsako

ceno, ampak dober,« je bil princip, kateremu so sledili. Princip je spominjal na načelo teoretskih traktatov, v katerih niso iskali novosti, ampak so z obsežnim navajanjem starih avtoritet (ne zaradi njihovega imena, ampak zaradi globine njihove pripovedi) in v soglasju z njihovo mislijo iskali poti k resnici.

Podobno lahko še danes zasledimo pri ljudskem ustvarjanju, ki se prenaša od ust do ust in iz roda v rod. Tudi tu že zgodaj zbledi spomin na začetnika tega procesa, saj gre pri prenašanju za proces brez konca, pri katerem je konkretna izvedba le delček širšega dejanja, prilagajanje izvedbenim okoliščinam pa nujen sestavni del poustvarjanja.

Proces objektivizacije glasbe je »po Gvidu« tako prvič zares sprožal zavest o pomenu neke subjektivne ustvarjalne invencije, ki stoji za konkretnim glasbenim delom. Zato ni čudno, da v obdobju pred tem dejansko ne poznamo pravih glasbenih ustvarjalcev in da se skladateljska imena zares pojavijo šele nekako z notredamsko šolo, ko se zapis glasbe utrdi, glasba se iz procesa spreminja v delo, z njim pa v zavest glasbenikov stopa tudi prvi tvorec čvrsto oblikovanega in nespremenljivega *opusa*.

Glasbeno delo kot fenomenološko samostojna in neodvisna entiteta je ključno prispevalo k številnim zgodovinskim spremembam, katerih del je bila glasba. Tako je denimo omogočalo poenotenje zahodne liturgije, h kateremu so težile že karolinške reforme. Odpirala je prostor obsežnejšega in zlasti kompleksnejšega urejanja glasbenega sveta. S tem se je postopoma porodilo najprej večglasje, nato pa vse razvite glasbene strukture, čiste forme harmonskih in ritmičnih prostorov, nebeške dalje raznovrstnega spletanja in razstavljanja linij, njihovih imitacij, zrcaljenj, inverzij, avgmentacij in diminucij, lepljenja in trganja, fugatov in kanonov, ricercarov in passacaglij. Pravzaprav so vsi zapleteni kompozicijski postopki, ki jih poznamo iz zgodovine glasbe, posledica te novosti. Lahko bi rekli, da v smislu vertikalne in horizontalne tendence ustvarjanja napetosti in njenega razreševanja, v iskanju ravnovesja med disonančnim in blagozvočnim, v iskanju harmonskih funkcijskih povezav, v iskanju središča ter njegovi razstrelitvi tovrstno dojemanje glasbe kot samostojnega fenomenološko zaokroženega sistema odpira posledično prostor tudi za tonalitetne določitve, za nastanek dura in mola, pa ne nazadnje za razblinjanje slednjih v atonalitetni gmoti raznosmernih povezav.

K vedno večji prevladi pomena glasbe v smislu *opus perfectum et absolutum* je veliko pripomoglo tudi novoveško zaziranje v človeški um, poveličevanje njegovih sposobnosti v obvladovanju kozmosa, narave in ne nazadnje glasbe. Zato ni čudno, da svoj vrh doživi v obdobju največjega češčenja glasbenega genija kot tvorca enkratne, edinstvene in neponovljive glasbene forme. Ta se rodi v trku z dotlej prevladujočim

razumevanjem glasbe kot spreminjajočim se *procesom*, v katerem je vse podrejeno stalni menjavi. Dahlhaus navedeni antagonizem poudari s parom Rossini – Beethoven, pri čemer prvi predstavlja tip skladatelja, čigar dela so v funkciji čim bolj prepričljive konkretne glasbene izvedbe (1980). Tej se seveda lahko v konkretni produkciji prilagajajo, izvajalec pa je pri tem (relativno) svoboden. Rossinijevski tip kompozicije je tako vsaj načeloma odprt za spremembe z vsako izvedbo. Na drugi strani pa pomenijo Beethovnova dela nespremenljive spomenike, katerih interpetacija je vedno le v funkciji razlage nedotakljivega dela. Beethovnove skladbe so rezultat nedoumljivega glasbenega genija, čigar razumevanje je s pomočjo številnih interpretacij mogoče le postopoma razgrinjati, zato izvajalec ne sme spremeniti niti pikice njegovega zapisa.

Partitura predstavlja v tem smislu trdno izoblikovano formo, katere vsebina se razodeva le pazljivemu bralcu. Njena vsebinska razumljivost in s tem estetska prepričljivost izhajata iz nje same, iz materializirane celovitosti, u-besedene oz. u--glasbene enovite sklenjenosti njene pripovedi. Sklenjena zaokroženost glasbene pripovedi torej zagotavlja materializirano objektivizacijo glasbe.

Pri Beethovnu se to vidi v tendenci cikličnega zaokrožanja obsežnejših glasbenih struktur, ki naj bodo enovite tako v vsebinskem kot formalnem smislu. To pravzaprav velja na vseh ravneh materializacije glasbene pripovedi, vse od določitve zvrstnih norm naprej. Tovrstno tendenco je zaslediti tudi v poenotenju sonatnega ciklusa in posameznega sonatnega stavka kot strukturnega okostja, na katero se vpenja glasbena vsebina. Določitev vsebinskih, funkcionalnih, pa tudi strukturnih okvirov že sama na sebi vzpostavlja trdno zasidran referenčni kontekst, ki v določeni meri »materializira« glasbeno pripoved, ji določa čvrste meje, znotraj katerih naj bo oblikovana in znotraj katerih jo je mogoče tudi razumeti, torej »ujeti«, »zagrabiti« njeno »materializirano« substanco.

Izhodišče nedvomno predstavlja poenotenje vsebinske sporočilnosti glasbene pripovedi. V skladu s principom retorično razumljivega in prepričljivega govora je tudi glasba že zgodaj v svojem razvoju prevzemala enostavne strukture monotematskega gradiva, ki so zagotavljale razumljivost brezpojmovne instrumentalne govorice, hkrati pa poenotile njen besednjak – tako v strukturnem kot seveda tudi formalnem smislu. V trenutku, ko je prihajalo do odstopanja in vsaj navideznega trka med seboj različnih tematskih področij, je čvrsto enovitost forme zagotavljala (tudi) enotnost metruma in tempa.

Pozneje se je k temu pridružila vsebinska enovitost pripovedi. Beethovnov »*Ausdruck der Empfindung*« (*izraz občutij*) kot formula za opredelitev krogotoka vsebinskih povezav znotraj njegove *Pastoralne simfonije* je skladatelju med drugim

omogočala, da je izraz med seboj sicer raznolikih občutij povezal v vsebinsko vendarle enovito *izrazno občutenjsko* pripoved.

Logično iz tega sledi povezovanje kontrastnega sosledja kot višji princip materializiranega poenotenja v smislu *enovitosti različnega*. Iz tega načela se je izvila cela mreža celovito dialektološko zasnovanih struktur vsebinsko raznoliko razpredenih form glasbenih zvrsti 19. stoletja na čelu s sonatnim stavkom in simfonijo, oratorijem ali mašo, ne nazadnje pa tudi (simfonizirano) opero oz. glasbeno dramo.

Po Beethovnovem opusu povzeta ideja ciljno usmerjenega, poenotenega glasbenega dela, ki je tudi v obsežnejših in večdelnih strukturah vsebinsko zaokroženo, je v ustvarjalcih krepila zavest o vse bolj nujnem cikličnem zaokroževanju skladb. To naj bo v mejah celovite forme tako vsebinsko kot formalno, tematsko-motivično in izrazno poenoteno.

Poseben primer je predstavljalo prenašanje strukturalnih lastnosti z mikro ravni na makro raven. Klasičen primer tega je Franckova *Simfonija v d-molu*, pri kateri je osnovni interval skoka male terce navzgor iz glave motiva prenesen v osnovno temo ekspozicije. Skladatelj z dosledno ponovitvijo celotnega uvoda in začetka ekspozicije za terco višje (*d–f*) prenese izhodiščni motivični odnos še na centralno tonalitetno razmerje, tega pa v zadnjem stavku s transpozicijo za terco navzdol pod izhodiščno tonaliteto (*b–d*) oblikuje v inverzni podobi ter tako logično zaokrožuje formo. Glasba se materializira kot izjemno premišljena simetrično sklenjena struktura, sklesan objekt, čigar predpostavka sloni na opredmetenju časovnega poteka v zavesti poslušalca.

Tovrstnih primerov strukturnega zaokroževanja je seveda nepreštevno mnogo. Posebej izrazito med njimi izstopa skrajno natančno določeno sosledje posameznih glasbenih parametrov v okviru serializma, vendar je podobno naravnano tudi že premišljeno oblikovanje različnih glasbenih ravni v okviru atonalitetnega razstavljanja tonalitete, tematsko-motivičnega dela in vertikalnih funkcijskih odnosov. Kljub sicer proklamirani paroli o emancipaciji disonance v drugem desetletju 20. stoletja je prihajalo v kompozicijski praksi, ki se je predvsem skušala izviti iz oklepa do tedaj prevladujočih tradicionalnih norm, do odpovedi vsem tistim zvezam, ki bi mogle pri poslušalcih vzbujati asociacijo na klasične tonalitetne odnose, harmonske ali motivične povezave. V tem smislu je tudi odrekanje tradicionalnim melodičnim sosledjem in terčnim vertikalnim strukturam tako na mikro kot na makro ravni vzpostavljalo nek homogen, pa vendar statičen, hermetično zaprt – in zato objektiviziran – sistem odnosov.

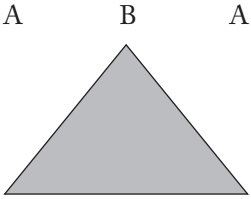
Kot je prepričljivo pokazal Edmund Husserl, je glasba nujno odvisna od ozaveščanja neke »podaljšane«, popredmetene sedanjosti. Melodija postane melodija šele

takrat, ko izzveni njen zadnji ton. »Celotna melodija se kaže kot sedaj prisotna, dokler še izzveneva, dokler še zvenijo tisti toni, ki naj sodijo k njej v enovito zamišljenem kontekstu« (Husserl, 1928, 398).

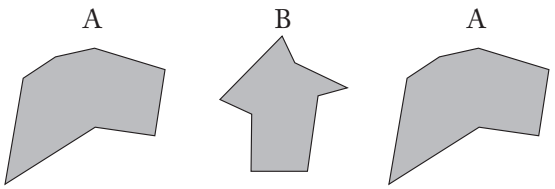
Enako velja v krajši ali daljnosežnejši recepciji časovnih struktur pravzaprav za vsako glasbeno formo. Pri tem je zlasti za poslušalca, ki izhaja iz izkušnje zahodne glasbe, ključnega pomena popredmeteno zavedanje sklenjenega in zaokroženega časa. Zavest, ki je ne moremo deliti s poslušalci, katerih izkušenjski, življenjski ali širši filozofski koncept izhaja primarno iz dojemanja časa kot v neskončnost ponavljajočega se kroženja (Barbo, 2002). Temu ustreza tudi glasba, katere glavna značilnost je njena stalno spremenljiva improvizacijsko krožeča se bit, ki se izmika poprostorjeni recepciji sklenjene strukture z jasnim začetkom in koncem. Po Henriju Bergsonu se izraža v tako imenovanem »poprostorjenem času« (*temps espace*), ki kot negacija »doživetega časa« oziroma »časa trajanja« (*temps durée*) negira sicer načelno ireverzibilnost časovne poldimenzije (Dahlhaus, 1986, 104).

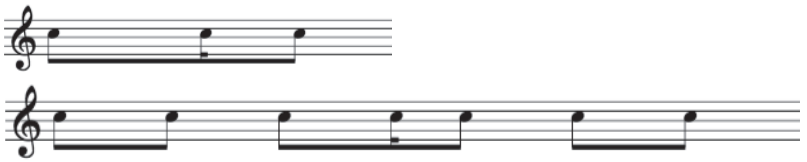
Glasba se sicer v prostorskih strukturah izmika povsem enoznačnim določitvam jasno opredeljenih oblik ali popolnoma simetričnih odnosov. Praviloma se namreč v glasbi poldimenzionalnost časa, ki teče le v eni smeri od včeraj proti jutri in ki ga ni mogoče niti ustaviti, kaj šele zasukati njegovega teka nazaj, oblikovni modeli tvorijo iz recepcije sklenjenih časovnih entitet, ki jih dojemamo kot zaključene enote. Takšne predstavljajo denimo motiv, tema, pa širše strukturne povezave, kot so stavek, perioda, antifona, rondojski pripev, ne nazadnje tudi posamezni deli večjega cikličnega dela, denimo simfonije s stalnim zaporedjem stavkov, opere ali kantate, v kateri recitativu sledi arija ... Simetričnost tridelne pesemske oblike A-B-A tako seveda ne izhaja iz časovno obrnljivega doslednega zrcaljenja, postavljenega nekje v osi sredi srednjega dela, temveč se opira na recepcijo posameznih formalnih odsekov kot sklenjenih entitet, katerih zrcalna podoba je jasno razvidna. Pri tem recepcije navidez dosledne simetrične zaokroženosti – kot denimo v menuetu, izvajanem po triu brez predpisanih ponavljanj – seveda ne moti, da je ta simetričnost v nekem geometrično strogem smislu pravzaprav lažna, saj bi bilo nesmiselno pričakovati, da bo v tradicionalni tonalno zasnovani tridelni skladbi takoj za osjo simetrije sledilo obrnjeno sosledje tonov, ki so zveneli pred tem.

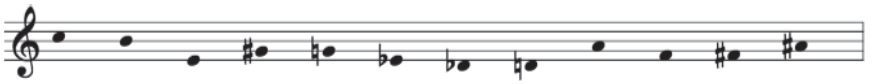
Namesto doslednega zrcaljenja v smislu:

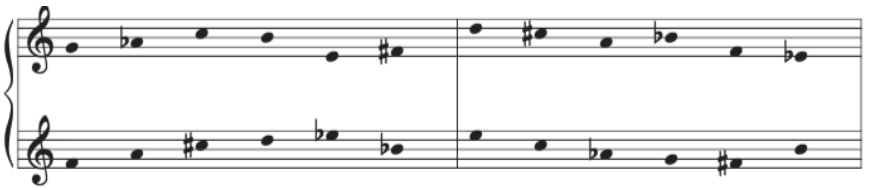


najdemo bolj nekako prostorsko zrcalno sliko:



Skrajni, zato tudi relativno redki so primeri dosledne simetrije, v katerih skladatelj negira ireverzibilnost časovne poldimenzionalnosti. Eden takih primerov so simetrične časovne strukture Messiaenovih ritmičnih modusov.

Slika 8: *Olivier Messiaen,* Techniques de mon language musical *(1966), zgled ireverzibilnih ritmičnih modusov*

Podobno velja zlasti tudi za simetrične vrste tonov, katerih simetrijo najdemo postavljeno v vseh smereh. Enega tovrstnih viškov predstavlja denimo Bachova *Kunst der Fuge* s kompleksno mrežo tonskih odnosov, med katerimi najdemo ne le časovno razpotegnjenje in krčenje v smislu avgmentacije in diminucije, temveč tudi zrcalno obračanje, inverzijo, rakov postop ipd. Višek tovrstnega kompozicijskega mišljenja predstavljajo spletene strukture dodekafonih vrst, že samih na sebi zrcalno zasnovanih, nato pa tudi v kompoziciji nadalje premišljeno simetrično vodenih.

Slika 9: *Alojz Srebotnjak,* Invenzione variata *za klavir (1961), zasnova dodekafone vrste, vodene hkrati v dveh glasovih (prim. Barbo, 2001).*



Slika 10: *Alojz Srebotnjak,* Antifona *za orkester (1964), zasnova dveh hkrati vodenih dopolnjujočih se dodekafonih vrst (prim. Barbo, 2001).*

Tehniko je posebej izpopolnil Anton Webern, ki je tovrstno glasbeno mišljenje prevzel od renesančnih mojstrov, zlasti od Heinricha Isaaca, čigar glasba je bila predmet njegove muzikološke disertacije pri Guidu Adlerju na dunajski univerzi. Skrajen primer so nato ponujale tudi časovno natančno določene in obrnljivo simetrične forme serialistov. Prefinjen ter natančno v vseh parametrih izdelan zgled najdemo v slovenski glasbi pri Igorju Štuhecu, ki se je v šestdesetih letih zgledoval pri tedaj modernih postopkih, kot so jih razvijali skladatelji iz kroga darmstadtske šole (Barbo, 2001). Iz zavesti sklenjene časovno popredmetene glasbene forme se je izoblikovala tudi trdna struktura praktično nespremenljivega sosledja baročne suite ali pa še posebej zaporedja štirih stavkov tradicionalne simfonije. Uravnoteženost pospešenega z upočasnjenim, dinamičnega s statičnim, visokega s popularnim, drzno novega z uveljavljenim, je narekovala utrditev izpostavljene zvrstne norme. Po njej hitremu privzdignjenemu, kontrastnemu, drznemu, običajno vsaj nekoliko nekonvencionalnemu sonatnemu stavku sledi umirjen, celo statično simetrično grajen melodiozen stavek. Za tem nastopi aristokratsko prefinjen, plesno lahkoten, pa obenem strukturno tog menuet s triom. Cikel običajno sklepa znova smel, hiter, živahen in iskriv, poln nasprotij, a hkrati ne preveč dramatičen finalni stavek. Zaporedje je oblikovalo trdno okostje, iz tega pa je rasla zavest simfonije kot opredmetene stvarnosti, katere normativni red je določal tudi recepcijske okvire.

Prav zavest o simfoniji kot sklenjeni tvorbi je posledično primorala nekatere skladatelje k radikalni menjavi zaporedja stavkov, ki bi zunaj tega ozaveščenja seveda ne bila smiselna. Enega takih najbolj značilnih primerov predstavlja *Simfonija št. 6,* »Patetična« Petra I. Čajkovskega, pri kateri globoka tragičnost obeh mejnih stavkov onemogoča neko sicer predvideno menuetno lahkotnost tretjega stavka, zato skladatelj »plesni« stavek umesti na drugo mesto, ob tem pa njegov običajni ritmični polet zamenja z groteskno šepavim petdelnim metrumom. Podobno se zdi, da je morda tudi nekoliko trpek in zadržan značaj obeh dokončanih stavkov *Nedokončane simfonije v h-molu* Franza Schuberta v tridelnem metrumu skladatelju onemogočal prepričljivo nadaljevanje v mejah tedaj že dokaj čvrsto usidrane zvrstne norme, zato je skladatelj delo pustil kot nedokončan, čeprav estetsko prepričljiv in veličasten torzo.

Zavest o glasbi kot materializirani substanci, ki zamrzne v neko opredeljivo obliko, je narekovala seveda podobne strukturne zveze že davno prej. Značilen primer je mašni cikel z ordinarijem, komponiranim na isti motiv ali v isti tonaliteti, v premišljenem zaporedju stavkov, ki jih ni mogoče prenašati iz enega ciklusa v drugega, ne da bi bila s tem okrnjena njegova celovitost. Slednjo je sicer primarno pogojevala določena liturgična namembnost, denimo značaj nekega praznika ali posebnega

obdobja v cerkvenem letu, pa vendar je hkrati in tudi vse bolj izrazito to označevalo tudi muzikalno oz. estetsko celovitost.

Skladatelji so posamezna glasbena dela zaokroževali v cikluse tudi v zvrsteh, kjer je bilo to povsem neobičajno. Zgled tega so v enotno vezivo spletene glasbene miniature, ki so vendarle primarno že po definiciji najprej kratkosapne stvaritve, sklenjene v sebi. Eden prvih tovrstnih izstopajočih »venčkov« je Beethovnov cikel samospevov *An die ferne Geliebte*, v katerem je skladatelj brez prekinitve nanizal uglasbitve sicer samostojnih pesnitev. Temu zgledu je sledila vrsta podobnih ciklusov pozneje, vse od Schubertove *Lepe mlinarice* in njegovega *Zimskega potovanja* naprej. Tobias Haslinger, ki je po Schubertovi smrti urejal skladateljevo zapuščino, je iz Schubertovih uglasbitev pesmi treh različnih pesnikov sestavil še cikel *Labodji spev*. Čeprav slednji s kakšno skladateljevo namero po oblikovanju kompozicijsko ali vsebinsko enotne pripovedi seveda nima nikakršne zveze, pa se je vendar v občo glasbeno zavest zapisal kot eden sploh najpomembnejših samospevnih ciklusov v glasbeni zgodovini.

Pogosto tako zaokrožene povezave različnih skladb narekujejo zunanji dejavniki, povsem neodvisni od kakršnih koli pravih vsebinskih razlogov za njihovo povezavo. Eden takih značilnih primerov so simfonične pesnitve Franza Liszta, ki jih je skladatelj povezal v enovit ciklus šele ob njihovi izdaji, čeprav nekatera od teh del niso bila niti zasnovana kot simfonične pesnitve oz. so nastala že veliko prej, preden je koncept nove simfonične zvrsti dozorel. Kljub temu je skupen natis skladb, ki ga je spremljalo domiselno oblikovanje in poimenovanje nove glasbene zvrsti, vodil v povezavo, ki še danes predstavlja enega najbolj pomembnih glasbenih ciklusov.

Tudi Verdi je s skupino svojih tovarišev načrtoval poseben glasbeni cikel skladb različnih avtorjev. Želel je namreč, da bi se skladatelji povezali v skupnem poklonu vélikemu Rossiniju ob njegovi smrti in mu posvetili vsak enega od stavkov tako oblikovanega requiema. Čeprav se je načrt izjalovil, pa lahko označimo Verdijevo idejo za pomemben konceptualni poseg v oblikovanje zaokroženega večavtorskega ciklusa celo pri tako skrajno individualiziranem početju, kot je bilo komponiranje v 19. stoletju.

V splošni glasbeni zavesti so se vendarle izoblikovale tudi druge morda na prvi pogled povsem nenavadne zveze skladb različnih skladateljev. Eden najznačilnejših primerov je par povsem neodvisno nastalih oper dveh skladateljev, ki ju vendar pogosto kar praviloma izvajajo skupaj. Gre za operi *Cavalleria rusticana* Pietra Mascagnija in *I Pagliacci* Ruggiera Leoncavalla, ki sodita v železni repertoar vsake pomembnejše operne hiše. Čeprav ne moremo spregledati, da

ju seveda povezuje isti čas nastanka ter soroden slogovni in vsebinski izraz, pa vendarle glavni razlog za njuno povezovanje ni toliko estetske narave, ampak banalno zunanje dejstvo, da gre za razmeroma kratki enodejanki, ki šele izvedeni skupaj zapolnita čas običajne operne predstave, kar omogoča torej opernim intendantom primerno oblikovanje repertoarja.

Zdi se, da postaja tendenca združevanja posameznih skladb v večje celote vse izrazitejša, v njej pa se odraža sodobna težnja po višji zaokroženi sklenjenosti, ki bi presegla tranzitoren značaj glasbe ter jo vendarle utrdila in materializirala, s tem pa ji oskrbela dodatno vrednost. Ta pojav je zgodovinsko utemeljen le deloma in v nekaterih primerih, pa tudi estetsko in recepcijsko ga je mogoče le delno utemeljevati oz. upravičiti.

Med značilnimi ciklusi, katerih izvedba in recepcija v enem »kosu« je smiselna, je venec »Rožnovenskih« sonat za violino in generalni bas Heinricha Ignaza Franza von Biberja. V sonatah se namreč zrcali skladateljeva želja, da bi s sklenjenim nizom vsebinsko povezanih religioznih podob poslušalcu posredoval meditativno izkušnjo molitve rožnega venca. Ta vsebinska zaokrožitev je sama estetsko dovolj prepričljiva tudi v kontekstu sodobnega koncertnega programa, četudi odmišlja sicer poudarjeno religiozno funkcijo glasbe.

Zato pa je estetsko težje upravičevati povezovanje denimo Chopinovih preludijev, Bartókovih godalnih kvartetov ali celo Beethovnovih klavirskih sonat v enovit niz, saj ga je tako izvedbeno kot recepcijsko težko dojeti kot neko enovito celoto – poleg dejstva, da seveda tudi ni nastal s tem namenom. Pa vendar tovrstne materializiriane celote, zanovane kot svojevrstni »marmorni spomeniki« skladateljeve ustvarjalnosti, kakršne sprejema kot samoumevna sosledja tudi poslušalska recepcija, določajo povsem zunanji dejavniki. Lisztovo idejo združevanja sprva nepovezanih skladb v enovit sveženj not danes tako predvsem dopolnjuje produkcija različnih nosilcev zvoka, ki tvorijo v poslušalski predstavi novo podobo materializirane glasbe. V receptivnem smislu torej ponujajo zokrožitev ne le smiselnega ciklusa skladb, temveč ponujajo tudi nove interpretacijske kanone. Če je na začetku 19. stoletja veljalo, da lahko izvajalci simfonijo razstavijo in za konkreten koncert izberejo poljuben stavek, je že nekaj desetletij pozneje veljal simfoničen cikel za enovit spomenik kompozicijske invencije, v katerega ni bilo več mogoče tako posegati. Danes so te povezave še širše – ne le zbiralci plošč, ampak tudi povsem običajni ljubitelji glasbe si želijo denimo izvedbe vseh Brahmsovih ali Schumannovih simfonij z istim dirigentom, združene v enem ličnem ovitku, ki podobno kot lepa v usnje vezana knjiga ali razkošno uokvirjena slika krasi naše stanovanje. V tem se udejanja tendenca oblikovanja domačega »glasbenega muzeja«, ki konkretizira

in dopolnjuje podobo »imaginarnega muzeja glasbenih del« iz zaloge klasičnega železnega repertoarja (Goehr, 1992). Redko kdo uspe preposlušati vsaj enkrat, kaj šele dvakrat ali večkrat, vse posnetke Haydnovih zbranih del na 150 CD-jih ali 170 CD-jev Mozartovih skladb, 157 Bachovih, 85 Beethovnovih, 60 CD-jev z zbranimi deli Čajkovskega ... Pa vendar založbe tovrstne komplete, ki sicer očitno ne morejo biti povezani z nekimi poslušalskimi potrebami, redno izdajajo in jim – skorajda absurdno – pomenijo tudi pomembne prodajne uspešnice.

2.2 Glasba in lastnina

Bolj kot estetska kontemplacija je v omenjenih primerih nedvomno v ospredju potreba po materialni prilastitvi glasbe kot (estetskega) objekta. Ta se kaže ne le v nakupih, ampak ne nazadnje tudi v nesmiselno veliki količini piratsko presnetega in naloženega gradiva, ki daleč presega realne možnosti konzumiranja glasbe. Seveda se tudi v tem zrcali prednost potrebe po materialni polastitvi glasbe pred kakršnim koli dejanskim estetskim smotrom. Prav v tem smislu je še bolj očitno, da ima to dejanje nesporen pomen kršitve pravic njihovega nosilca, pa naj bo to skladatelj, izvajalec ali denimo neka založba. Njegov cilj je namreč izrazito usmerjen v pridobitev tuje lastnine materializirano (in ne primarno estetsko) pojmovane glasbe, ki ima konkretnega »lastnika«, ta pa svojo tako imenovano »avtorsko« lastninsko pravico.

Omenjeno razmerje pa je lahko posledica šele objektiviziranega koncepta glasbenega dela kot predmeta lastninjenja. Prav zaradi svoje relativno pozne zgodovinske utrditve se tudi v splošni zavesti problem avtorskega prava šele postopoma uveljavlja. Le redki primeri v zgodovini glasbe so bili zato tudi predmet izrazitega lastniškega odnosa, med katerimi je zlasti znamenit Allegrijev *Miserere*, strogo varovana skrivnost, namenjena izvedbi v Sikstinski kapeli. Pri tem velja poudariti, da se Mozartov mladostniški zapis tega moteta še danes ohranja v zgodovinskem spominu ne kot etično sporen poseg v neprenosljive avtorske pravice, ampak predvsem kot občudovanje zbujajoče dejanje glasbenega genija.

Sicer je med glasbeniki običajno veljala pravica razmeroma svobodnega razpolaganja z idejami drugih, ki je izhajala iz splošnega prepričanja, da si lahko intelektualno vsebino skorajda neomejeno prisvajamo, v kolikor nas to vodi k poglabljanju našega spoznanja Resnice, Lepote ali Dobrote. Tako denimo v filozofskih ali teoloških spisih ni bilo sporno navajanje tudi daljših odsekov drugih piscev celo brez navedbe njihovega imena, saj je bila cenjena predvsem globina spoznanja, ne pa toliko njegov izvirni avtor, ki se je dostikrat tudi sam umaknil v anonimnost.

Tudi ponovna uporaba glasbe drugega skladatelja je bila običajen del kompozicijskega postopka (Goehr, 1992, 181–185). Znamenit primer so različne parodne maše, ki so se zvrstno utemeljevale preprosto kot izpeljave že obstoječega kompozicijskega gradiva. Pravzaprav je že samo ustrezanje zvrstnim določilom pogosto zahtevalo podobne kompozicijske rešitve, posebej posrečene pa so se razumljivo zato pogosto ponavljale. Lahko bi rekli, da je ponovna uporaba nekega gradiva potrjevala prepričljivost uporabljenega vzorca za konkreten namen. Tako so skladatelji mnogokrat uporabljali lastna dela, jih predelovali, izpopolnjevali in ponovno postavili pred občinstvo. To je pomenilo samo na sebi zagotovilo izboljšanja prejšnje verzije, kot to poudarja zapis iz leta 1731 o skladbi, ki jo je »pred tem napisal Mr. Handel« (»formerly composed by Mr. Handel«) ter jo nato »s številnimi dodatki« (»with several Additions«) sam tudi izpopolnil (Hogwood, 2007, 98).

Zlasti je tovrsten pristop razumljiv za čas, ki je količino produkcije cenil pred izvirnostjo. V obdobju, ko so dela sproti tonila v pozabo in je poslušalstvo terjalo vedno nove skladbe, so razumljivo skladatelji pogosto uporabljali odlomke iz svojih (pa tudi ne le svojih) starejših del. Zlasti to velja denimo za uspešnejše arije, ki so jih brez zadrege vedno znova vključevali tudi v nove glasbeno-gledališke predstave. Na eni strani je to zagotavljalo uspeh same predstave, na drugi strani pa so skladatelji le na ta način lahko dohajali na trenutke skorajda neuresničljive zahteve po produkciji novih del. Za F. J. B. Dusíka tako vemo, da je z gledališko družbo Georga Schantrocha podpisal pogodbo, po kateri naj bi vsako četrtletje napisal novo opero (Barbo, 2009, 53), kar je pomenilo seveda že fizično težko izvedljivo zahtevo, če je ne bi skladatelj verjetno reševal tudi na omenjeni način.

Ponekod so bili skladatelji pod pritiskom znanih gledaliških zvezd primorani v svoje opere asimilirati tudi arije, ki so proslavile konkretnega pevca v drugih predstavah. Take *pasticcio opere*, v katerih je bilo nanizanih nekaj povsem raznorodnih prizorov celo različnih avtorjev, so bile dolgo del povsem običajne zelo priljubljene kompozicijske prakse, med njihovimi avtorji pa je nekaj zelo uglednih skladateljskih imen, kot so G. F. Händel, Ch. W. Gluck ali J. Ch. Bach. Predelave so bile pogosto precej svobodne in so vključevale tudi spreminjanje uporabljenega teksta. Podoben postopek srečamo celo v nekaterih instrumentalnih delih. Tako je denimo W. A. Mozart svoje prve štiri klavirske koncerte (K. 37, 39–41) oblikoval iz klavirskih sonat svojih sodobnikov.

To početje je bilo pogosto cenjeno kot poseben kompozicijski dosežek. Tako lahko o Händlovem izposojanju glasbenega gradiva beremo, da je »drugim vzel kremen in ga [izbrusil] v diamante« (Hogwood, 2007, 266). Vendarle so prav Händla zlasti po letu 1800 mnogokrat kritizirali, češ da prepogosto uporablja material drugih

skladateljev. Natančne analize izvora gradiva posameznih skladb so pokazale, da je deloma tovrstno početje prikrival Purcell, prav tako pa je tudi Vivaldi prevzemal cele pasuse posameznih skladb, za katere je vedel, da obstajajo samo v prepisu v njegovem beneškem arhivu, in je bil zato lahko praktično prepričan, da bo njegovo početje ostalo skrito (Fanna in Talbot, 1992). Nelagodje skladateljev ob tem postopku torej vendarle kaže tudi na zavest o etični spornosti tovrstnega kopiranja. Še posebno izrazito je seveda to postalo v trenutku, ko je izvirnost postala eden vodilnih, če ne sploh najpomembnejših estetskih kriterijev, prekršek zoper njo pa je bil takoj ostro sankcioniran. Če za neko sliko ugotovijo, da je ponaredek, lahko njegova milijonska evrska vrednost v trenutku pade na praktično nič, čeprav seveda poteze čopiča ostajajo še vedno povsem enake kot prej. Občutljivost za izvirnost se je izostrila do te mere, da lahko rečemo, da je v tako imenovanem zahodnem kulturnem okolju postala izvirna inovativnost sploh morda poglaviten estetski kriterij. Nicholas Cook to zgoščeno povzame: »Glasba, skratka, mora biti pristna, saj drugače sploh ni glasba« (Cook, 2009, 24).

Zavedanje glasbe kot edinstvene stvaritve in zato avtorske lastnine sproža vrsto pomembnih etičnih vprašanj, povezanih z odnosom do glasbe kot objekta prodaje ali preprodaje, nakupa ali izposoje, kopiranja, ne nazadnje tudi kraje. Vrednost glasbe je danes v centih natančno ovrednotena ter tako v soglasju z običajnimi zakoni blagovne menjave podvržena ekonomskim zakonom, pogojem trga in kapitala. Podobno kot se spreminja vrednost delnic založb, tako različno »kotirajo« na trgu svetovne menjave glasbe tudi posamezni skladatelji, izvajalci in njihovi hiti. Njihov uspeh in vrednost določa število osvojenih nagrad, sodelovanje z najbolj cenjenimi dirigenti in orkestri, število prodanih plošč, tedni in meseci, ko so uvrščeni na lestvice najbolj priljubljenih skladb, število klikov in ogledov na spletnih portalih, njihovo »všečkanje« ipd. Za vsem pa se skriva mogočna kapitalska mašinerija globalnih glasbenih založb, industrijskih koncernov, političnih lobijev ali interesnih skupin. Ti usmerjajo sicer proklamirano »neodvisen« estetski okus poslušalskih množic, z njim manipulirajo in ga izkoriščajo v svojo dobrobit.

Vendarle je taka glasbena materializacija obenem nesporno pomembna za ohranjanje glasbe in njeno arhiviranje. Izjemno dragocen vir za razumevanje glasbe je preučevanje recepcijske in interpretacijske zgodovine, ki jo poleg različnih sekundarnih virov z opisi glasbenih izvedb ter odzivov nanje omogoča analiza ohranjenih zvočnih zapisov glasbenikov iz daljne preteklosti. Njihovi posnetki predstavljajo prvovrsten spomenik pomembnega dela glasbene kulture, ki bi bila sicer lahko povsem izgubljena.

Enako velja seveda tudi za velik del repertoarja, v kolikor ni vezan na nek notni zapis. Prav arhivi zvočnih posnetkov nam tako ohranjajo spomin na široko paleto

repertoarja ljudske glasbe, ki je v živi praksi že povsem izumrla. Podobno bi lahko zapisali za različne primerke glasbene prakse, ki jo označuje sproti nastajajoč improvizacijski značaj, pa za posnetke vélikih skladateljev pri interpretiranju njihovih lastnih del, znamenitih instrumentalnih virtuozov, vokalnih solistov, karizmatičnih dirigentov ... Ohranjanje njihovih posnetkov v nacionalnih zbirkah, radijskih arhivih ali različnih muzejih predstavlja izjemno pomemben del materialne baze vsakršne kulture. Kot takšno pomeni pravzaprav ključen sestavni del ozaveščenega spomina, ki ga dopolnjujejo še druge materialne ostaline, v katerih se posredno ohranja splošna kulturna oziroma glasbena zavest. V tem smislu se smiselno lahko poleg posnetkov Josipa Gostiča ohranja tudi denimo klavir Antona Foersterja ali Hugolina Sattnerja, pa celo Schubertova očala ali Brahmsova tobačnica kot artefakti glasbenega muzeja, katerega smoter je, podobno kot pri drugih muzejih, da s primerno arhivirano ter dostopno prezentirano materialno dediščino postavljajo temelj ozaveščene glasbene kulture.

Glasbo kot nek materializiran objekt predstavljajo celo različne oblike instrumentov, ki s svojo zunanjostjo poudarjajo značaj določene glasbe, pisane zanj. Značilen primer so lahko na eni strani različne oblike sladkobno »romantičnih« belih klavirjev ali pa na drugi strani v lobanjo preoblikovani trupi kitar. Pravzaprav ima podobno funkcijo celo gramofon ali pa posebna oblika zvočnika, ki lahko postaja del neke pohištvene kulture.

Slika 11: *Inštrument kot pohištvo (vir: upload.wikimedia.org).*

Prav taki artefakti kažejo, v kakšnih segmentih vse se materializira naš odnos do glasbe. Dejstvo je, da med zbiratelji dosegajo vrtoglavo ceno instrumenti znanih izdelovalcev ali tisti, na katere so igrali znameniti instrumentalisti. Poleg tega pa so predmet zbiranja hkrati tudi avtogrami znanih glasbenikov, obleke, v katerih so nastopali, njihovi osebni predmeti ... Predmet zbirateljskega navdušenja so tudi majice s turnej slovitih skupin, razni spominki, celo odrezki vstopnic za znamenite festivale ali posebne koncerte ipd. Svojevrsten višek predstavljajo imitatorji slavnih osebnosti, ki se kolikor je mogoče vsaj navzven identificirajo s svojimi idoli in postajajo tako sami nekakšni »živi muzeji«.

Slika 12: *Med imitatorji slavnih osebnosti nedvomno izstopajo tako po številu kot po intenzivnosti svoje želje, da bi se približali idolu, posnemovalci Elvisa Presleyja (vir: upload.wikimedia.org).*

Poseben del materializirane identifikacije z glasbo so tudi številni drugi manjši predmeti, tako violinski ključi v vseh možnih pojavnih oblikah, pa mavčni odlitki bolj ali manj posrečenih doprsnih kipov velikih skladateljev, svinčniki, radirke ali šilčki z upodobitvijo Mozarta ali katere od njegovih partitur, pa rute ali torbice z Bachovo sliko, dežniki z reprodukcijo Beethovnovega podpisa, magnetki s portretom Čajkovskega, različni posterji ... Tovrstnih primerov je nepreštevno mnogo in vsak obisk v katerem od glasbenih muzejev ali specializiranih prodajaln, ki ponujajo tovrstne artefakte, nas lahko prepriča, kako se taka ponudba stalno spreminja in širi v skorajda absurdne podobe.

Pred kratkim so na Škotskem zasnovali mednarodno muzikološko konferenco, ki je bila vsa posvečena vprašanjem materialnosti glasbe in njeni lastnini.[17] Na konferenci so odprli številna vprašanja, povezana s temeljnimi ontološkimi določili glasbe in z njeno »materialno« substanco, zlasti v razmerju do sodobne glasbe in njene produkcije. Predmet obravnave so bili tudi različni načini shranjevanja glasbe in njenega posredovanja ter mreža knjižnic in raznih klubov plošč, posebej značilnih seveda za britansko kulturno okolje.

Če v slovenskem prostoru sicer nimamo prave tradicije glasbenih klubov (pravzaprav ni zares drugače tudi na drugih kulturnih področjih),[18] pa je zato tudi pri nas izjemno pomemben razvejan sistem splošnih in specializiranih knjižnic. V njih je izposoja glasbe na najrazličnejših nosilcih zvoka pomemben del kulturnega posredovanja, čeprav se še zdaleč ne more primerjati z izposojo knjižnega gradiva. Gre za dejstvo, ki je lahko videti v protislovju z daleč pomembnejšim mestom, ki ga ima v vsakdanjem življenju glasba v primerjavi z literaturo. Pa vendar lahko to hkrati razumemo kot posledico dejstva, da izjemna razširjenost glasbe sproža tudi večje diferenciranje glasbenega okusa, ki mu v vseh mogočih niansah seveda knjižnice ne morejo zares slediti. Te so nasprotno zaradi svojega izobraževalnega smotra in zaradi narave postopnega dopolnjevanja svojega gradiva usmerjene zlasti v »železni« repertoar klasičnih skladb oziroma tistih z izrazitim glasbeno-vzgojnim pomenom, prav zato pa njihov fond kljub splošni priljubljenosti glasbe ne more biti tako zanimiv za splošno izposojo. Poleg tega je morda v povprečju večja dostopnost nosilcev zvoka v primerjavi s knjigo tudi razlog, da se poslušalci pri glasbi raje odločijo za nakup (oz. piratsko kopijo) kot za izposojo.

Digitalna glasba in internetne povezave so vsekakor odprle možnosti neizmerne menjave glasbe, stalno se izpopolnjujejo mediji njenega shranjevanja in razširjanja od voščenih valjev do vinilnih plošč, od magnetofonskih trakov do avdio kaset, od kompaktnih plošč do spominskih kartic in USB ključev. Glasba se materializira v najrazličnejših podobah, ki postajajo vse pomembnejši del globalnega mešetarjenja z njo. To daleč presega določitve nacionalnih ali širših tradicionalnih kultur, prestopa meje ekonomskih sistemov in se razteza po vseh kontinentih.

2.3 Materialnost glasbe na internetu

Zaradi izmuzljive narave globalno razširjene glasbe na internetu je izjemno težko vzpostaviti sistem krovnega reguliranja njenega pretoka, saj si dejansko posamezni

17 Dostopno na naslovu: http://sites.ace.ed.ac.uk/oncollecting/.

18 Eden redkih tovrstnih primerov je Knjižni klub Mladinske knjige, ki pa je klub pravzaprav le po svojem imenu, sicer pa ne gre za nič drugega kot za posebno obliko bolj ugodnega stalnega nakupovanja, pri kateri manjka sistem medsebojne izmenjave posnetkov in informacij med člani.

ekonomski sistemi po svoje oblikujejo koncept avtorske zaščite, meje pristojnosti njihovega reguliranja so praktično nedoločljive, pogoltnost raznolikih interesov pa je velika. Poleg tega velja vendarle poudariti, da navidezno umanjkanje materialne substančnosti elektronskega gradiva, ki kroži na spletu, zmanjšuje občutek etične in pravne spornosti njegovega kopiranja in razširjanja ter zato pri ljudeh ne sproža niti običajnega avtocenzurnega mehanizma, značilnega sicer za sorodna odtujevanja materialnih dobrin. Pred časom je neka produkcijska hiša kopije svojih filmov opremljala z reklamnim opozorilom, na katerem so vzpostavljali paralelo med običajno krajo ter nelegalnim razpečavanjem elektronskega gradiva, pa vendar je bila paralela preveč drastična in nerealna, da bi oglas mogel res prepričljivo učinkovati.

Pravzaprav je pogosto prav nasprotno videti objava na spletu v očeh običajnega medmrežnega »deskarja« dejanje demokratične pravice slehernika. Brez dvoma predstavljajo različne platforme objavljanja glasbe na internetu izjemno dragocen način razširjanja in spoznavanja glasbe. Za mnoge mlade umetnike pomeni denimo objava na portalu YouTube dragoceno možnost neposredne in takojšnje javne predstavitve brez nekdaj nujnih vmesnih členov glasbene agenture. Številni umetniki so prav prek tovrstnih objav zasloveli in so se zanje začele zanimati tudi največje snemalne hiše. Slovit primer predstavlja duo *2Cellos*, ki je zaslovel leta 2011 s predelavo skladbe *Smooth Criminal* Michaela Jacksona. Bliskoviti razširjenosti videa na portalu YouTube je sledila pogodba z založbo Sony, tej pa povabilo Eltona Johna na svetovno turnejo. Podobno velja za Valentino Lisitso, ki velja danes za eno najvidnejših svetovnih pianistk, zaslovela pa je prav zaradi izjemne obiskanosti njenih posnetkov na medmrežju.

Število obiskovanj neke strani in »všečkanja« je pri vsaki objavi pomemben podatek, ki vselej poudarjeno izstopa. Z njim je izraženo neko navidezno demokratično večinsko stališče, ki ima seveda tudi določen estetski značaj: več obiskovalcev spletne strani pomeni večjo popularnost, večje število »všečkanj« pa poenostavljeno rečeno potemtakem kaže tudi na višjo stopnjo estetske vrednosti. Seveda v določeni meri to drži – stopnja popularnosti je nedvomno pomemben estetski kriterij, ki močno vpliva na našo estetsko percepcijo, pa če se tega zavedamo ali ne, če to hočemo priznati ali pa ne. Hipotetično lahko predvidevamo, da bi se Valentina Lisitsa brez internetne popularnosti izgubila v morju talentiranih pianistov na svetu, tako pa je njena internetna priljubljenost odločilno prispevala k njeni splošni prepoznavnosti, to pa je posledično lahko vplivalo celo na estetsko prepričljivost njenih živih nastopov.

Seveda bi bilo vendarle nesmiselno imeti »všečkanje« zares za neposredno odločilen estetski kriterij, saj bi potemtakem znamenit video posnetek *Charlie bit*

my finger zaradi svoje milijardne gledanosti predstavljal poleg nekega duhovitega utrinka tudi prvovrstno estetsko doživetje, kar pa je seveda nesmisel, kot je jasno vsakemu, ki si je posnetek ogledal.

Enako velja tudi za število komentarjev ali njihovo vsebino, ki jih obiskovalci pripenjajo k priljubljenim objavam. Znova sicer včasih prispevajo k določeni kontekstualizaciji objavljenega posnetka, spodbujajo k refleksiji in ponujajo tudi dragocene informacije, vendarle morda celo pogosteje razodevajo primitivnost piscev, ki skriti za anonimnostjo platforme vsemu svetu posredujejo svoja površna občutja in včasih tudi povsem banalna »spoznanja«.

Mnogo razprav je pred časom spodbudila reakcija poljskega pianista Krystiana Zimermana na koncertu v Essnu, ko je opazil, da ga nekdo iz občinstva snema s telefonom. Pianist je sredi koncerta vstal in zahteval, da poslušalec s tem preneha. Čez nekaj časa je koncert nadaljeval z grenko pripombo: »Se opravičujem, sedaj sem na YouTubu« (Morrison, 2013; Schwarz, 2013). Zimerman je s tem izrazil brezup, ki ga danes prinaša boj nosilcev avtorskih pravic z vse bolj popularnimi portali, na katerih so brezplačno dostopni sicer razmeroma dragi posnetki. S temi namreč kompleksna glasbena industrija pokriva stroške drage produkcije, v katero so všteti ne samo pianist ali skladatelj, temveč tudi notograf, pa producent, tonski mojster, snemalec, uglaševalec klavirjev, pisec komentarja, oblikovalec ovitka plošče, tudi izdelovalec mikrofonov ..., vse do čistilke prostorov gramofonske založbe. Zniževanje stroškov nesporno prinaša radikalno zniževanje estetskih kriterijev, kar ne nazadnje vsi občutimo, ko opazujemo propad nekdaj pomembnih založb, z njimi pa postopno zamiranje kvalitete izdaj v vseh segmentih. Kljub hipotetično veliki popularnosti Zimermanovega igranja na portalu YouTube telefonski posnetek njegovega koncerta vsekakor ne more biti nič drugega kot produkcijski zmazek.

Ne glede na ves demokratični videz objav na tovrstnih portalih vendarle obstaja v ozadju množica ekonomskih in drugačnih interesov, ki filtrirajo in usmerjajo izbiro njihovih obiskovalcev ter jim poleg tega ponujajo številne druge povezave, v katerih se zrcali njihova neposredna korist. Primarni nosilec avtorske pravice stopa tako vse bolj v ozadje. Absurd, ki ga je dosegel Google kot lastnik portala YouTube, je že, da naj bi nosilec avtorske pravice to šele dokazoval po objavi posnetka, ne pa da bi tisti, ki gradivo objavlja na internetu, primarno izkazoval svojo pravico do objave (Morrison, 2013). Pri tem je ekonomski interes ob vsej proklamirani demokratičnosti medija seveda evidenten.

Koncept lastništva prav prek različnih sistemov glasbene materializacije prodira na vse ravni produkcije, reprodukcije, ohranjanja, posredovanja, porabe in

preoblikovanja glasbe. Danes praktično ni področja, na katerem bi takšen ali drugačen kapitalski interes ne določal podobe glasbe, njenega razumevanja in doživljanja ter posledično umerjal njene – sicer navidez še vedno neodvisne – estetske vrednosti. Glasbi je njena objektivizacija morda prinesla sicer enakovredno mesto v svetu lepih umetnosti, a jo je zato hkrati podvrgla navzkrižnemu ognju ekonomskih ciljev. Postala je objekt lastninskega poželenja, nekaj, kar imamo, v kar vlagamo in kar nam prinese posredne koristi, pri čemer pa zato pogosto vse bolj bledi intenzivnost barv njene estetske funkcije.

3 Glasba in njena interpretacija

3.1 Izvedbena in hermenevtska interpretacija

Pomenski okvir in estetsko vrednost glasbe opredeljuje njena intepretacija. Dahlhaus jo upravičeno simbolično postavi ob bok historični in sistematični muzikologiji kot glavnima tradicionalnima Adlerjevima podvejama muzikologije ter jo imenuje kar »tretjo disciplino« (»*eine dritte Disziplin neben Historie und Systematik*«) (Dahlhaus, 1997, 32).

Izraz interpretacija moramo razumeti v najširšem smislu kot izvajanje neke glasbe, pa tudi kot njeno analiziranje ali besedno opisovanje oziroma ubesedovanje (Hinrichsen, 2000). Iz te njene dvopomenskosti (*Doppeldeutigkeit*) izhaja po Hansu-Joachimu Hinrichsnu ločevanje na »praktično« oziroma »performativno« interpretacijo ter »kritično« oziroma »hermenevtsko« interpretacijo (Hinrichsen, 2000, 79; prim. tudi Levinson, 1993; Danuser, 1996b). Terminološka konotativnost, ki jo deloma pod vplivom nemške muzikološke tradicije poznamo tudi v slovenščini, povezuje med seboj pola, ki se zdita med seboj sicer različna, a sta v zgodovini refleksije o glasbi vendarle tesno povezana in celo medsebojno odvisna. O tem nas prepriča ne nazadnje že omenjena potreba po razčlenjevanju glasbe in njenem interpretiranju, ki se rodi z Beethovnovim opusom in predstavo o sledeh običajnemu umu in neposredni čutni zaznavi nedosegljive genijalnosti, ki jo takšen ali drugačen interpretacijski pristop postopoma razodeva in osmišljuje. Interpretacija kot akt hermenevtske razlage glasbe je tako relativno pozna, saj se potreba po tovrstni interpretaciji utrdi šele v 19. stoletju. Ne glede na to, ali iščemo v glasbi sledi zunanjih namigov ali čiste strukturne igre, je njihovo spoznavanje ključnega pomena za razumevanje glasbe in uživanje v njej.

Da bi glasba res dobila svoj pravi smisel in pomen, s tem pa dosegla ustrezno estetsko recepcijo, potrebuje torej na eni strani poglobljeno in premišljeno izvedbo glasbenega poustvarjalca, na drugi strani pa verbalno razčlembo in razlago. Hinrichsnova delitev na »praktično« in »kritično« interpretacijo ima pri Hermannu Danuserju ustreznico v ločevanju med izvedbeno (»*performative Interpretation*«) in hermenevtsko interpretacijo (»*hermeneutische Interpretation*«) (Danuser, 1996a). Pri tem Danuser hermenevtski pristop pomensko zoži in ga poveže zlasti s pomenom interpretiranja starejših obdobij, ki jih hermenevtsko »posodabljamo«.

Interpretacija predstavlja torej dejanje razbiranja in posredovanja nekega pomena, ki se ponuja na različnih ravneh od zapisovanja do zvočne uresničitve glasbe. Interpretacijski akt izhaja iz nekega »teksta«, torej takšnega ali drugačnega glasbenega

zapisa oziroma pričevanja o njem, ki dobi status interpretacijskega objekta. V tem smislu je interpretacija lahko posredovanje pomena tako notnega »teksta« kot seveda nekega zvočnega zapisa, žive zvočne izkušnje, ne nazadnje lastnega muziciranja ali celo oddaljenega posrednega besedila, iz katerega je mogoče razbrati sledove neke specifične recepcije glasbe oziroma njenega razumevanja.

Interpretacija je s fenomenološkega vidika vedno »intencionalna«, je uperjena v objekt svojega interpretiranja in od njega odvisna. Interpretacijski objekt jo sploh pogojuje, seveda ne glede na to, ali je v njegovem interpretiranju tudi samovoljna, protislovna ali mu celo nasprotuje.

Hkrati je interpretacija tudi medij nekega pomena, ki bi bil lahko brez nje prikrit, nedostopen oziroma bi ga sploh ne bilo. To velja v enaki meri za »hermenevtsko« interpretacijo, ki se kot hermenevtska šele definira prek razkrivanja na prvi pogled nerazberljivega oziroma nedosegljivega pomena, kot tudi za »izvedbeno« interpretacijo, ki glasbi šele omogoča ozvočitev v času. Slednje je za mnoge sploh edini *modus vivendi*, ki so ga glasbi pripravljeni priznati.

Brez neke izvajalčeve »interpretacije« notnega zapisa ali pa neke v spomin »zapisane« (in prek tega v zavesti interpretativno reproducirane) ustvarjalne ideje bi lahko rekli, da neke glasbe sploh ni. Interpretacija se torej dotika samega ontološkega jedra glasbe, ne glede na to, kako različne odgovore na vprašanja interpretiranja ponuja fenomenologija, kot smo videli.

Poleg tega pomeni dejanje interpretacije predvsem razgrinjanje specifičnega osebnega razumevanja interpreta, s tem pa podeljevanje konkretnega pomena, osmišljevanja in ovrednotenja glasbe oziroma glasbenega dela. Dejanje intepretiranja pomeni torej eno ključnih estetskih dejanj. To velja že za primere, pri katerih je interpretacija glasbe vsaj navidez enostavna in neposredna. Tako lahko celo pri sodobni popularni glasbi – torej pri neki glasbeni praksi, od katere nastanka nas ne loči kakšna nepresegljiva zgodovinska ali kulturna bariera – dejanje interpretiranja glasbe bistveno opredeljuje njeno estetsko recepcijo. Vemo, kako nas denimo neka ponesrečeno kičasta izvedba popolnoma odvrne od poslušanja sicer sprejemljivega glasbenega dela, enako pa lahko velja za prepričljivo verbalno interpretiranje neke sodobne glasbene stvaritve, ki nas lahko navduši za glasbo, še preden smo jo sploh slišali.

Še bolj pa je seveda interpretacija nujni sestavni del estetske recepcije v primerih, ko glasbeni pomen ni zares jasno razberljiv, ko je prikrit, nedostopen ali pa drugačen od tistega, ki se razodeva na prvi pogled – lahko zaradi časovne oddaljenosti ali pa denimo slabo berljivega notnega zapisa. Interpretacija v tem primeru

ponavzočuje pomen in s tem izpeljuje ključni hermenevtski postopek. V tem smislu je tako »hermenevtsko« razbiranje pomena in ustrezno interpretiranje glasbe nujen predpogoj za adekvatno recepcijo glasbe.

Problem zvočne realizacije notnega zapisa je sploh posebno pomemben aspekt interpretacije (Danuser, 1996a). Lahko rečemo, da kompleksno »hermenevtsko« in pogumno »izvedbeno« interpretiranje znakov denimo nekega zapisa v dazejski notaciji šele omogoča zvočno oživitev neke oddaljene glasbe, s tem pa predstavlja predpogoj njene recepcije in estetske kontemplacije. Poudarjeno bi lahko rekli, da je ne le adekvatno razumevanje, temveč sploh obstoj glasbe ključno odvisen od intepretacijskega dejanja.

Obenem dejanje interpretiranja – torej óna »tretja disciplina«, ki se ob zgodovinopisju in sistematiki uveljavlja znotraj muzikologije – zaznamuje tudi specifičnost glasbene znanosti; v veliki meri jo razmejuje celo od ostalih znanosti o umetnosti. Kot meni že Trasybulos Georgiades, je prav v interpretaciji treba iskati možnosti uveljavitve specifičnih muzikoloških metod in postopkov:

> Razumljivo je, da je mlada muzikološka veda še tako odvisna od sorodnih disciplin. Še daleč smo od spoznanja bistva problematike notnega zapisa in zvenenja, kar, če smo dosledni, vodi k nastanku specifične muzikološke metode, ki je ne moremo vzporejati z nobeno drugo primerljivih humanističnih ved. (Georgiades, 1977, 53)[19]

Danuser razlikuje tri pristope k hermenevtski interpretaciji dela: notranjo (*intrinsic*), zunanjo (*extrinsic* oziroma »*der extrinsische Typus*«) ter referenčno (*referential*) (1996a). Prvi tip interpretiranja se torej nanaša na notranje strukturalne odnose na ravni glasbenega tvorjenja pomena. Poudarja »interpretacijo kot proces razumevanja notranjih pomenskih povezav« (»*die Interpretation als einen Verstehensvorgang der internen Sinnzusammenhänge*«), ki se razraščajo iz temeljev avtonomne estetike. Drugi tip poudarja vsebinsko-estetske povezave, pri katerih se interpretacija povezuje z zgodovinskim in sociološkim pogledom ter se loteva pomena imanentnih danosti dela iz zunanjih faktorjev, pogosto tako iz skladateljske biografije kot tudi duhovno-kulturnega horizonta nekega dela. Pri »referenčnem oz. semiotskem pojmu interpretiranja« (»*der referentielle bzw. semiotische Interpretationsbegriff*«), ki temelji na semiotskih in estetskih opažanjih, pa se oblikuje širše področje kontekstualizirajočega pomena opusov, umetnikov, institucij v okviru družbeno-kulturnih

19 »Es ist verständlich, dass das junge Fach der Musikwissenschaft sich noch weitgehend an die Methoden dieser Nachbardisziplinen anlehnt. Man ist noch sehr davon entfernt, die Tragweite des Problems Notenschrift – Erklingen erkannt zu haben, das, wenn die Folgen gezogen werden, unweigerlich zur Entstehung einer spezifisch musikwissenschaftlichen, mit der keines anderen geisteswissenschaftlichen Fachs vergleichbaren Methode führen muss.«

konvencij in kodov. Prav slednji modus interpretiranja, ki po Danuserju zaobjema vse tri modalnosti hermenevtskega razumevanja, nas opozarja na nesklenjenost in nedokončnost interpretacijskega dejanja.

Interpretiranje glasbe in prek tega stalno spremenljivo razumevanje glasbe potemtakem ne more biti statični fenomen, ampak je proces. Odtod je mogoče izpeljati sklep, da se mora interpretacija že vnaprej odpovedati predstavi o dokončnosti svojega interpretativnega pogleda in sprejeti dejstvo, da se skupaj z menjajočimi se referenčnimi konteksti stalno in brezkončno spreminja tudi interpretiranje glasbe. To ne velja le za glasbo kot proces, ampak v veliki meri tudi za glasbeno delo, utrjeno kot *opus perfectum et absolutum* v notnem ali kakšnem drugačnem zapisu. Naše zanimanje se zato ne more ustaviti pri opazovanju sklenjenega notiranega glasbenega dela, ampak se mora usmeriti h glasbi kot širše razumljenemu fenomenu, k opazovanju značilnosti izvedbe, k spremenljivim potezam recepcije glasbe, k preučevanju poslušanja, analizi poslušalskih reakcij ipd. Vrnimo se znova k Hinrichsnu:

> Zgodovina glasbene interpretacije in njen vpliv na koncept estetske in muzikološke terminologije (kot se vidi v konceptu muzikologije Huga Riemanna) bi morala biti pomemben aspekt muzikološkega raziskovanja. Raziskovanje sledi medsebojnih razmerij med praktično in hermenevtsko interpetacijo lahko zagotovi globlje razumevanje glasbe in glasbene zgodovine kot le zgodovina glasbenih tekstov. (2000, 78)

Interpretacija glasbe torej ne more biti le interpretiranje glasbenih del in njihovih tvorcev, predstavljenih v glasbenem »imaginarnem muzeju«, ampak se mora posvečati širšim interpretativnim in receptivnim vidikom razumevanja in vrednotenja glasbe. Hans Robert Jauss je tako upravičeno opozoril, da »ostaja estetika osredotočena na predstavno funkcijo umetnosti in predstavlja zgodovino umetnosti kot zgodovino del in njihovih avtorjev. Od živih funkcij umetnosti prihajajo pred oči samo produktivni dosežki estetske izkušnje, redko receptivni in komaj še komunikativni« (Jauss, 1977, 8).[20]

V soglasju z Jaussovo recepcijsko teorijo, prek Gadamerja povezano v sintagmo »horizont pričakovanja«, je skupina salzburških muzikologov (Siegfried Mauser, Gernot Gruber, Wolfgang Gratzer) v osemdesetih letih prejšnjega stoletja osnovala *Inštitut za glasbeno hermenevtiko* (*Forschungsinstituts für musikalische Hermeneutik*). Inštitut je – kot seveda pove že njegovo ime – obujal hermenevtski pristop pri

20 »Seither blieb die Ästhetik auf die Darstellungsfunktion der Kunst gerichtet und verstand sich die Geschichte der Künste als Geschichte der Werke und ihrer Autoren. Von den lebesweltlichen Funktionen der Kunst kam nur die produktive, selten die rezeptive und kaum mehr die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung in den Blick.«

preučevanju glasbenih pomenov, poleg tega pa izpostavljal pomen procesualnosti pri razumevanju glasbe. Vprašanje procesualnosti v interpretaciji in recepciji glasbe se je pozneje še izostrilo in vplivalo na to, da se je inštitut po odhodu S. Mauserja iz Salzburga preimenoval v *Inštitut za zgodovino glasbene recepcije in interpretacije* (*Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*) ter se odmaknil od vsaj navidez hermetično sklenjene hermenevtske analize, zato pa poglobil vprašanje širše razumljenega preučevanja zgodovinskih premen recepcije in interpretacije glasbe.

Vsaka interpretacija in z njo povezana recepcija glasbe je tako del nekega širšega referenčnega konteksta, znotraj katerega odstrinja del svojega pomena. Ta v celoti pravzaprav niti ne more biti razkrit, saj se s spreminjanjem referenčnih odnosov nujno spreminjajo tudi interpretativni pogledi in recepcijski okviri. Po Danuserju »posamezna interpetacija predstavlja samo eno od več možnosti, poskus dokočno izčrpanega pomena nekega dela pa najgloblje nasprotuje kategoriji umetniškega dela« (1996a).[21] Poleg tega je 20. stoletje prineslo prepričanje, da prejšnje interpretacije nekega dela tudi niso preprosto predstopnje napredujočega in presegajočega spoznanja nekega dela, temveč jih velja povsem razumeti »kot faze razumevanja z lastno pravico, lastnimi prednostmi in lastnimi pomanjkljivostmi, katerih zaporedje predstavlja v osnovi nesklenjen razvoj razumevanja in interpretiranja umetnosti« (Danuser, 1996a).[22]

Z vsako novo interpretacijo se potemtakem odstrinja kanček glasbenega pomena, nov del resnice. To vendarle ne pomeni, da imamo vsi v lasti resnico in da je torej tudi vsaka interpretacija enako »resnična«. Nasprotno – dejstvo je, da obstajajo interpretacije, ki jih lahko označimo za napačne – v glasbi je to banalno očitno denimo že pri zgrešenih tonih pri izvedbi nekega dela, isto pa velja pravzaprav za vse plasti neke interpretacije. Hkrati pa lahko rečemo, da ni nobene interpretacije, ki bi »resnico« nekega umetniškega dela mogla v celoti izčrpati. Tako ni ene same edino prave interpretacije in nihče nima v lasti celote neke interpretacijske resnice. To pa obenem ne zanika obstoja »resničnosti« nekega umetniškega dela kot takega. In hkrati ne zanika tega, da se tej resnici lahko bolj ali manj približujemo z vsako posamično interpretacijo. Pri interpretiranju glasbe se moramo torej nujno odpovedati dokončnosti našega dela, kar nas lahko navdaja z brezupom in vpliva na brezvoljo pri navidez Sizifovem početju. Hkrati pa to enako upravičeno opogumlja naše dejanje kot razkrivanje posameznih obrazov razodevajoče se Resnice umetniškega dela oz. Resnice kot take.

---

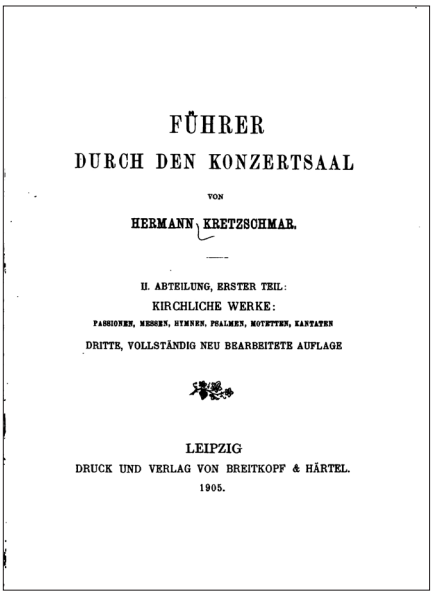
21 »[...] daß jede Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und eine endgültig erschöpfende Deutung eines Werkes der Kategorie des Kunstwerks zuinnerst widerspricht.«

22 »[...] durchaus als Phasen des Verstehens mit eigenem Recht, eigenen Vorzügen und eienen Mängeln zu gelten haben, deren Folge eine grundsätzlich unabschließbare Entwicklung des Kunstverstehens und Kunstinterpretierens ergibt«.

3.2 Interpretacija in avtentičnost: samovolja ali zvestoba delu?

Hermann Kretzschmar je s svojim slovitim *Vodičem po koncertni dvorani* (*Führer durch den Konzertsaal*, 1887–1890) postavil spomenik zgodnje hermenevtske interpretacije glasbenih del, po kateri so se zgledovali premnogi glasbeni pisci, kritiki, avtorji koncertnih komentarjev, strokovnih in poljudnih zapisov o glasbi. V uvodu k cerkvenim delom se Kretzschmar pomenljivo dotakne spremenjene funkcije duhovnih skladb, ki so svojo prvotno religiozno funkcijo zamenjale z estetsko, postale del koncertnega repertoarja ter tako dobile mesto ne nazadnje tudi v njegovem vodiču: »Koncertna dvorana si je v novejšem času prisvojila vrsto večjih vokalnih skladb, ki prvotno niso bile namenjene njej, temveč bogoslužju« (1905, 3).[23]

Vstop v koncertno dvorano so si tako hkrati s cerkveno glasbo pridobile tudi ljudska pesem, kmečki plesi, glasba ob slavnostnih pojedinah, vojaške koračnice ... Koncertno okolje je terjalo uklonitev estetskemu normativnemu sistemu, »kultiviralo« je pretirano okornost in oglatost, zmehčalo navidezno grobost. Prvobitno glasbeno prakso je tako priredilo svojim zahtevam, prefunkcionaliziralo je njen prvotni namen in »reinterpretiralo« staro vsebino.



FÜHRER

DURCH DEN KONZERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

II. ABTEILUNG, ERSTER TEIL:

KIRCHLICHE WERKE:

PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, MOTETTEN, KANTATEN

DRITTE, VOLLSTÄNDIG NEU BEARBEITETE AUFLAGE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1905.

Slika 13: *Hermann Kretzschmar,* Führer durch den Konzertsaal *(3. izdaja iz leta 1905) iz knjižnice Alfreda Einsteina; Univerza v Kaliforniji, Berkley (vir: archive.org).*

23 »Der Konzertsaal hat in neurer Zeit von einer Reihe größerer Gesangwerke Besitz ergriffen, welche ursprünglich nicht führ ihn, sondern für den Gottesdienst bestimmt waren.«

Značilen primer tovrstne prefunkcionalizacije so številne priredbe ljudske glasbe za koncertni oder, kot so jih prispevali med drugim številni slovenski skladatelji zlasti od poznega 19. stoletja naprej. Koncertne postavitve ljudskih pesmi v pretanjeni obdelavi Oskarja Deva, čvrsti harmonizaciji Mateja Hubada, iskrivo sveži predelavi Jakoba Ježa ali muzikalno bogati preslikavi Lojzeta Lebiča predstavljajo zgled muzikalno prepričljivega presajanja ljudskih pesmi s specifičnim kulturno-funkcijskim kontekstom v nove okvire, ki jih določa koncertni oder s poudarjeno estetsko funkcijo.

Glasbena praksa, ki jo je prej določal star referenčni kontekst, se je sedaj uklonila drugačnim zahtevam, nova estetska funkcija pa si je v podreditvi prejšnjega referenčnega sistema prirejala in prilagajala tisto, kar ji je ustrezalo. Izrazito zunajglasbeno funkcijo, ki je pred tem očrtala smisel in pomen neke stare glasbene prakse, je zamenjala z navidezno »estetsko avtonomijo«, pri tem pa odmislila vse tisto, kar ni ustrezalo novemu spremenjenemu konceptu. Pod parolo zahteve po »avtonomnosti« glasbe in njenega jezika, ki naj ju opredeljuje le estetska veljava, merjena z neposredno čutno zaznavo, se je kot edino pravi vzpostavljal estetski sistem referenc. Četudi se je v njegovem okviru znašla povsem raznolika in raznorodna glasbena praksa, jo je iztrgal iz konteksta, jo prilagodil svojim zahtevam, jo na novo pretolmačil ter razstavil v »muzeju glasbenih del«. V tej funkciji je tudi interpretacija postala sredstvo prilastitve tujega glasbenega ozemlja, ne pa najprej način nekakšnega »prevajanja«, torej razumevanja in razlaganja izvirne vsebine ter njenega prenašanja v nek nov jezikovni sistem.

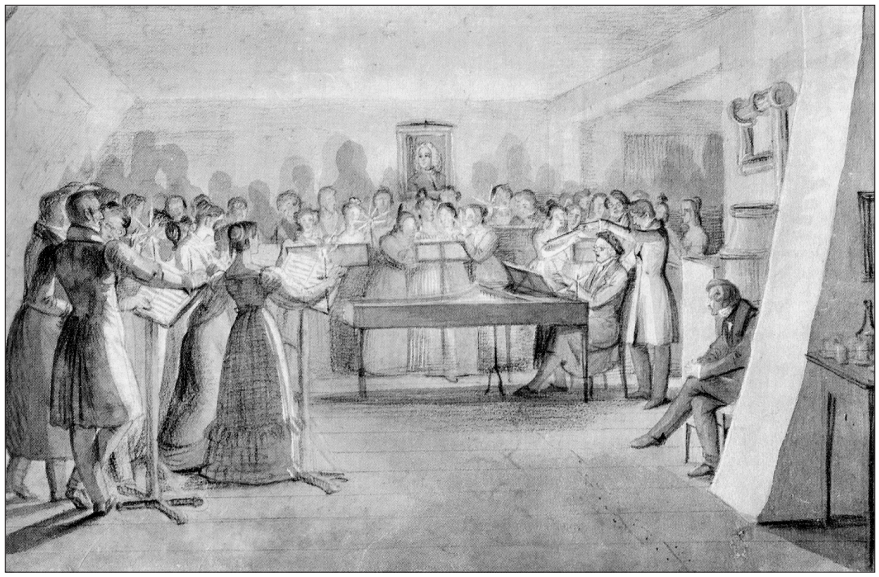
A vendar je mogoče zorni kot tudi obrniti. Ne moremo namreč zanikati, da je denimo tovrstno presajanje izvirnega ljudskega petja v nov kontekst pomenilo pravzaprav zgleden primer »novega« oživljanja glasbe, ki bi se morda v poplavi novih praks povsem izgubila. Koliko ljudskih napevov bi se dejansko sicer lahko ohranjalo v naši zavesti, koliko cerkvenih del, katerih izvorna religiozna praksa je zamrla (denimo petje kantat, obsežnih maš, rekviemov itn. znotraj nekega liturgičnega prostora), koliko obrednih pesmi, katerih obredi so se izgubili ..., če jih ne bi prenesli na koncertni oder? Povrhu vsega pa dejansko tovrstna glasba, ki zaradi svoje bogate večplastnosti táko prefunkcionalizacijo prenese, s tem dejansko potrjuje tudi svojo visoko estetsko vrednost. Estetska prepričljivost neke glasbe se ne nazadnje potrjuje prav v njeni pomenski in konceptualni večplastnosti ter sposobnosti preživetja tudi v različnih referenčnih kontekstih. Poleg tega pa je v konkretnem primeru potrebo po njeni prefunkcionalizaciji rodila prav zahteva novega estetskega konceptualnega sistema, s katero se je glasba torej lahko na novo pomensko definirala ter vrednostno legitimirala – tokrat v kontekstu referenčnih odnosov novo uveljavljene estetike meščanskega koncerta. V tem smislu je tovrstno

interpretacijo vendarle mogoče razumeti tudi kot smiselni proces pretolmačenja nekega pomensko oddaljenega zvočnega fenomena v nov estetski besednjak.

Ljudska glasba je posebej izrazito ustrezala novim konceptualnim zahtevam. Te so v ospredje postavljale zahtevo po poudarjeno individualiziriani izvirnosti in iskrenosti, ki ji je po Herderjevi paradoksalni formuli najbolje ustrezalo sledenje (kolektivnemu) nacionalnemu duhu. Prepričljiv izvirni ustvarjalni izraz potrjuje soglasje z »izvirnim« nacionalnim občutjem, individualna inovativnost se torej ujema s kolektivnim duhom, ujetim v ljudskem izročilu. Prav to – iskanje resnične inovativne izvirnosti in s tem iskrenosti prek nacionalnega duha – legitimira torej tudi prenos ljudskih pesmi v koncertno dvorano. Bolj ko želimo biti avtentični in s tem prepričljivi iskalci glasbene resnice (prepričljivost avtentične inovativnosti predstavlja brez dvoma eno najbolj temeljnih novoveških estetskih zahtev), bolj se moramo približati lastni izvirni glasbeni prabiti, lastnemu glasbenemu pra-izrazu. Ta je, kot v omenjenih Devovih harmonizacijah, najprej prepričljiv že v prevzemanju osnovnih napevov, pozneje, kot denimo pri Ježevih transformacijah ljudskega, pa v iskanju globljih arhetipskih modelov. Vse pa vodi osnovno estetsko načelo, to je iskanje izvirne, avtentične glasbene resnice.

Vzporedno s prenašanjem ljudskega na koncertni oder pride zato do enako paradoksalnega obujanja glasbene preteklosti zaradi približevanja izvirni resničnosti prek oživitve del starih mojstrov, prek ponovne izvedbe Bachovih orgelskih skladb, renesančne polifonije, gregorijanskega korala. Anton Friedrich Justus Thibaut, eden najbolj proslavljenih zagovornikov obujanja stare glasbe, pravi v svojem slovitem spisu *O čistosti tonske umetnosti* (Über die Reinheit der Tonkunst), da je »nujno študirati Palestrino, Handla in njune sodobnike« (1825). Da bi se približali pravi resnici glasbe, se moramo vrniti k njenim »najčistejšim« virom, zato je Thibaut terjal študij in ponoven natis del starih mojstrov ter njihovo oživitev na koncertnem odru. Poleg starih skladb je značilno zbiral tudi ljudsko glasbo ter si v dolgih letih zgradil sploh eno največjih tovrstnih zbirk v Evropi. Vaje ter koncertni nastopi njegovega amaterskega zbora so postopoma postali prava poslastica, ki je pritegovala takratno glasbeno in intelektualno smetano, med njimi J. W. von Goetheja, L. Tiecka, F. Mendelssohna-Bartholdyja in R. Schumanna.

Iskanje svežih, nepokvarjenih izvirov čiste glasbe nas vodi k iskanju njenih začetkov, k preučevanju glasbene preteklosti, k obujanju zgodovinskega spomina. Proces se duhovno ujema z zgodovinarskim raziskovanjem, ki ga vodi znamenito utopično načelo Franza Leopolda von Rankeja spoznavanja preteklosti, take, »kot je dejansko bila« (»*wie es eigentlich gewesen*«) (Ranke, 1874, VII).



Slika 14: *J. Götzenberger, »Vaja zbora pri Thibautu«, MGG 8 (vir: commons.wikimedia.org).*

Iskanje resničnosti, »kakršna je zares bila«, nas v glasbi samoumevno vodi v zahtevo po ohranjanju izvirne podobe glasbenih del, nepotvorjene v vseh elementih njene zvočne uresničitve. To zahtevo dopolnjuje potreba po razumevanju globlje hermenevtsko razkrivajoče se prave vsebine glasbe, izza katere stoji nedosegljiva avtoriteta ustvarjalčevega genija. Prvo načelo iskanja prave in resnične interpretacije zato vse bolj izrazito postaja natančno sledenje avtorjevim napotkom, prek tega poudarjene »avtentičnosti« interpretacije, ki ga označuje značilna sintagma »zvestoba delu« (»*Werkthreue*«) (Hochradner, 2013a).

Ideal avtentičnosti glasbenega teksta lahko izhaja le iz natančno reproduciranega originalnega zapisa avtorja, iz katerega je mogoče razbirati ustvarjalčeve ideje in njegovo intencijo. Zato se na začetku 20. stoletja porodi zahteva po čim bolj zvestem reproduciranju originalnih notnih zapisov. Eden najslovitejših zagovornikov ohranjanja izvirnega zapisa je bil Heinrich Schenker, ki je leta 1908 zapisal, da je »prva dolžnost« (»allererste Pflicht«) vseh urednikov in izdajateljev glasbenih del, da pustijo glasbeni tekst takšen, kot so ga dobili (»*den musikalischen Originaltext so stehen zu lassen, wie sie ihn vorgefunden haben*«) (Hochradner, 2013a, 16).

Zahteva je posredno povezana z uveljavitvijo avtonomnega glasbenega dela, kot jo je poudarjal Hanslick, za njim pa ponavljal Riemann, ki je podčrtal stabilnost zapisanega teksta v primerjavi z izmuzljivostjo zvočnega dogodka (Hochradner,

2013a; Hinrichsen, 2003). Avtentično je mogoče najprej reproducirati delo, ki ima status trdno zapisanega objekta, mnogo težje pa se je približati avtentičnosti glasbe kot enkratnega, improvizacijsko navdahnjenega dogodka. Na eni strani je to seveda odpiralo možnosti navidez »objektivnega« pristopa, znanstveno izčiščene interpretacije, ki se odreka vsem »nepotrebnim« dodatkom. Hkrati pa je zato tako približevanje želeni avtentičnosti zanemarjalo interpretacijsko in recepcijsko tradicijo ter tako preziralo pomembne elemente širšega referenčnega konteksta glasbene ustvarjalnosti in njenega sprejemanja.

Načelo natančnega spoštovanja skladateljeve »poslednje volje« oz. »oporoke« je sicer prispevalo k očiščenju izvirne avtorjeve podobe, a se je obenem odpovedalo množici različnih artikulacijskih, dinamičnih, izraznih ipd. oznak, ki so bile delu dodane pozneje in so pomembno pričale o njegovi izvajalski oz. interpretacijski dediščini. S tem pa so postopoma bledele tudi pomembne pomenske plasti glasbenega dela, razkrite v njegovi desetletni ali celo stoletni interpretacijski tradiciji.

Daniel Leech Wilkinson to prepričljivo povzame, ko pravi, da so izvedbe »mnogo bolj delo, kot se to običajno misli, [...] izvedbene tradicije vplivajo na način, kako v dolgem časovnem obdobju razumemo dela, [...] izvajalci pa nas učijo marsikaj o glasbenih delih, kar je prav tako zanimivo in resnično kot najbolj poglobljene analize in komentarji.« (Cit. po: Hochradner, 2013, 15)[24]

Glede na to, da je mogoče le v relativno kratkem zadnjem časovnem obdobju neposredno spoznavati interpretacijsko tradicijo iz ohranjenih zvočnih posnetkov, lahko torej upravičeno govorimo o praktično nenadomestljivi izgubi precejšnjega dela pomembnih interpretativnih informacij.

Poleg tega pa je razmeroma nepopolno tudi pričevanje sedaj vendarle že stoletne tradicije snemanja zvoka in njegovega ohranjanja (Kunej, 2008; Gronow, 2014). Zlasti zgodnji posnetki so bili seveda omejeni na določene nujne fizične predispozicije: snemalne naprave so zajele le ozek dinamični in frekvenčni spekter zvoka, prednost so zato imele manjše zasedbe, orkester je bil lahko le delno zaseden, izstopali so glasni trobilni instrumenti in glasbeniki, ki so sedeli bližje snemalni napravi, dinamičnega niansiranja praktično ni bilo mogoče doseči ... Vse to je vplivalo na zvočno podobo, pa ne nazadnje tudi na specifično repertoarno in zvrstno zalogo posnetega gradiva. Podobno lahko trdimo tudi za poznejša obdobja, pri katerih se ravno tako srečujemo z bolj ali manj izrazitimi tehničnimi omejitvami in zahtevami, ki so vplivale na interpretativno podobo ohranjenih zvočnih posnetkov.

24 »[... P]erformances are much more the work than we have traditionally supposed, [...] performance traditions influence the ways we think about works over long periods of time, and [...] performers have things to teach us about pieces of music that are every bit as interesting and true as the most subtle analyses and commentaries.«

Banalno dejstvo je denimo, da je časovni obseg gradiva, ki ga je lahko reproduciral zapis na LP plošči ali CD-jih, oblikoval repertoar, ki se je snemal, s tem pa seveda tudi na njegovo postopno uveljavitev oziroma utopitev v pozabo.

Ko govorimo o izvedbeni tradiciji, ne smemo spregledati še neke terminološke zadrege, ki je v slovenščini morda še posebej izrazita. Gre za razlikovanje med nekim širšim interpretativnim tolmačenjem glasbenega dela ter njegovo konkretno zvočno uresničitvijo. Razlika se jasno kaže pri glasbenogledališkem delu, pri katerem običajno govorimo o »uprizoritvi«, pri tem pa mislimo na eni strani na intepretacijo glasbenogledališkega teksta neke obsežne produkcije, v katero so vključeni dirigent, režiser, dramaturg, scenograf, kostumograf, masker, pa zborovodja, mojster luči, ustvarjalec posebnih efektov itn. Na drugi strani pa gre za konkretno izvedbo take produkcije v določenem trenutku s konkretno pevsko zasedbo, zborom, instrumentalisti, plesalci, igralci ... V nemškem oz. angleškem jezikovnem prostoru uporabljajo za oboje dva različna termina (»*Aufführung*« oz. »*production*« ter »*Ausführung*« oz. »*effectuation*«), za katera sta v slovenščini verjetno najbližji ustreznici izraza »uprizoritev« in »izvedba«.

Seveda oba merita na določeno dejanje *interpretiranja*. Kot že omenjeno, gre za termin, ki ga uporabljamo za vsak akt tolmačenja glasbe v smislu zvočne uresničitve ali pa muzikološke razlage. V obeh primerih je dejanje interpretiranja bolj ali manj so-ustvarjalno. Da bi poudarili prav ta kreativni naboj, ki ga ima lahko zvočna uresničitev v sebi, uporabljamo za slednjo specifični termin »poustvarjanje«. V različnih jezikih in pri različnih glasbenikih najdemo specifične termine, ki imajo tudi značilne pomenske odtenke, kot npr. »exécution« pri I. Stravinskem, »*Aufführung*« pri P. Hindemithu, »*Reproduktion*« pri R. Kolischu (Hinrichsen, 2000, 82).

Izraz »poustvarjanje« pomensko poudarja preseganje pogojev običajnega *izvedbenega* akta glasbenega dela na koncertnem odru oz. v podobnih *izvedbenih* okoliščinah. »Izvedba« (»*execution*«) pa nasprotno meri na dejanje, ki v sebi nima nujno izrazitega so-ustvarjalnega naboja. Tudi zaradi svoje nevtralnosti je zato uporaben in splošno razširjen termin, čeravno iz njega veje določeno zapostavljanje poustvarjalnega prispevka glasbenika, ki se torej loti zgolj le »izvedbe« neke skladbe kot v sebi sklenjenega in dokončnega samozadostnega umetniškega dela, ki glasbenikove umetniške dopolnitve pravzaprav ne potrebuje.

Nicholas Cook opozarja, da se je glasba vse preveč uklanjala ideji primarnosti zapisanega pred živostjo izvedbe. To celo imenuje kar »platonovsko prekletstvo« (»*Plato's curse*«), ki bi zahtevalo temeljno revizijo muzikologije. Izrecno govori o »ponovnem muzikološkem premisleku« (»*rethinking musicology*«), po katerem bi

morali razumeti doživetje žive ali posnete izvedbe kot primarno obliko glasbene eksistence, ne pa le kot refleksijo notiranega teksta (Cook, 2013, 1).[25] Notni tekst tako ni nekakšen literarni tekst, kot ga je muzikologija običajno razumela (oz. po Cooku celo napačno razumela), ampak bolj nekakšen gledališki scenarij, ki predstavlja predlogo neke žive izvedbe kot končnega cilja:

> V kontekstu izvajalske kulture so partiture mnogo bolj nekakšni gledališki scenariji kot pa literarna besedila, kot jih je običajno muzikologija razumela (ali napačno razumela), to pa je le eden od mnogih načinov, po katerem pomeni premislek o glasbi kot izvedbi pravzaprav ponoven premislek o temeljnih predpostavkah pristopa h glasbi-kot-zapisu. (Cook, 2013, 1–2)[26]

Prav za poudarjanje kreativnega prispevka glasbenika pri izvedbi nekega glasbenega dela v slovenščini uporabljamo posrečen termin »poustvarjanje«. Glasbeniku »poustvarjalcu« pri njegovi interpretaciji glasbenega dela posredno priznavamo status umetniškega dosežka. Nedvomno upravičeno se tako njegovemu prispevku priznava visok estetski status, ki je praviloma enakovreden skladateljskemu ustvarjalnemu dejanju. Pravzaprav je kritika, ki je bila prej usmerjena predvsem v kompozicijo in je kvaliteto izvedbe omenjala le bežno, od konca 19. stoletja vse bolj usmerjena na izvajalca. H. Riemann se tako leta 1897 pritožuje, da se je občinstvo »tako navadilo na kritiziranje, da ni mogoče slišati niti izvedbe neke Beethovnove simfonije, ne da bi se spraševalo predvsem, ali je bila izvedba dobra, zgledna ali vzorna. Na delo se skoraj ne misli več« (Danuser, 1996a).[27]

Skladatelja pogosto zasenči zvezdniško karizmatična pojava izvajalca, kot meni Cook:

> Že po bežnem pogledu na glasbene revije v bližnji trafiki ugotovimo, da splošni nazor o klasični glasbi temelji na pojmu ‹velikega› glasbenika, umetnika, katerega tehnične spretnosti so samoumevne, medtem ko se njegova (ali izjemoma njena) umetniška veličina skriva v njegovi osebni viziji. Oglasi glasbenih založb ponavadi ne prodajajo Beethovna ali Mahlerja; kakor proizvajalci avtomobilov (katerih oglasi govorijo predvsem o osebnem slogu, saj so njihovi izdelki praktično identični) tudi glasbene založbe tržijo blagovne znamke. Torej

25 »The experience of live or recorded performance is a primary form of music's existence, not just the reflection of a notated text.«

26 »Seen in the context of performance culture, scores are much more like theatrical scripts than the literary texts as which musicology has traditionally understood (or misunderstood) them, and that is just one of several ways in which thinking of music as performance means rethinking basic assumptions of the music-as-writing approach.«

27 »[... das Publikum habe] sich so an das Kritisieren gewöhnt, daß es auch die Aufführung einer Beethovenschen Symphonie nicht mehr anhören kann, ohne sich in erster Linie immer die Frage, ob die Aufführung eine gute, eine mustergültige oder eine mäßige ist, zu beantworten. An das Werk selbst denkt es kaum mehr.«

> prodajajo interpretativno videnje izjemnega, karizmatičnega izvajalca: Pollinijevo interpretacijo Beethovna ali Rattlovo interpretacijo Mahlerja. Z drugimi besedami, izvajalce tržijo kot zvezde, tako kot v pop glasbi (Cook, 2009, 22–23).

Visok status umetniškega prispevka glasbenika izvajalca potrjujejo upravičeno tudi kritike, ki pogosto sploh spregledajo skladateljski delež pri estetski prepričljivosti neke glasbe. Podobno velja tudi za vse druge primere vrednotenja in ocenjevanja glasbe, kot je to konkretno videti denimo v nagradah za umetniške dosežke glasbenikov, ki jih razdeljujejo tako med skladatelje kot izvajalce, pa tudi med druge nosilce glasbene »produkcije«, vse od režiserjev, scenografov ali kostumografov naprej – torej na vse ravni interpretacijsko ustvarjalnega in prepričljivega razvijanja oziroma preoblikovanja neke (glasbene) ideje. Tako bi v šali lahko rekli, da bi bilo treba Prešernovo nagrado podeljevati ne le pisateljem in skladateljem, pa tudi ne le prevajalcem in dirigentom, temveč tudi komparativistom in muzikologom.

Hans Pfitzner je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja prepričano zapisal: »'Ustvarjalni interpret' predstavlja protislovje v sebi« (1929, 21). Izvorna naloga izvajalca je brez dvoma izvedba neke skladateljske ideje. Res pa je, da le-te notni zapis ne more zadovoljivo ujeti. Da bi bila lahko neka »poustvarjalnost« estetsko prepričljiva, mora svoj umetniški izraz črpati iz nezapisane oziroma tudi nezapisljive vsebine, torej iz tistega, česar v notnem tekstu ne najdemo. Gola »eksekucija« notnega zapisa v sebi nima prepričljivega umetniškega naboja, ampak je zgolj zvok. Za umetniško prepričljivost neke izvedbe ni bistveno, da izvajalec določeno pasažo, izpisano v notnem tekstu, zaigra, temveč, *kako* jo zaigra. Njeno muzikalno bistvo se torej skriva v niansah, ki jih notni zapis ne ujame oziroma jih tudi ne more zaobjeti. Paradoksalno lahko torej rečemo, da je poustvarjalni prispevek izvajalca lahko umetniško prepričljiv tudi oziroma prav zaradi oddaljevanja od izvirnega notnega zapisa oziroma od tako predstavljene »izvirne« kompozicijske ideje. Včasih tovrstni postopek tudi radikalno poseže v dekonstrukcijo neke ustvarjalčeve umetniške zamisli. Pogosto to srečamo denimo pri uprizoritvah dramskih tekstov, vse pogosteje pa tudi pri glasbi – tudi tu najprej pri glasbeno-gledaliških uprizoritvah, medtem ko so npr. spremembe v strukturi zaporedja sonatnih stavkov redke. Slednje je mogoče srečati pri umetniško manj ambicioznih projektih, ki skušajo pod vplivom popularne kulture tudi klasično glasbo razstaviti na zalogo priljubljenih »komadov«, posameznih arij, zborov, virtuoznih solističnih stavkov ali posladkanih plesnih aranžmajev, iztrganih iz izvirnega konteksta.

Glede na to, da za enega glavnih novoveških estetskih kriterijev velja izvirnost, bi lahko dejali, da je neka izvajalčeva interpretacija notnega teksta umetniško prepričljiva, če je sama izvirna in avtentična, ne pa samo »avtentična« reprodukcija izvirne ustvarjalne ideje skladatelja. Potemtakem bi bila prav »ne-avtentičnost«, torej razvijanje lastnega ustvarjalnega pristopa, predpogoj umetniško prepričljive po-ustvaritve, najboljši ustvarjalec pa bi bil potemtakem tisti, ki se od notnega teksta najdlje oddalji, da bi tako »po-ustvaril« nekaj novega, nekaj umetniško prepričljivega.

Vrnimo se k N. Cooku, ki navedeno dilemo zaostri z delitvijo na »glasbenike« in »*prave* glasbenike«:

> Mladenič noče biti samo pianist v nakupovalnem središču, temveč želi postati *pravi* glasbenik – ne samo nekdo, ki nastopa pred naklonjenim, mogoče celo navdušenim občinstvom, temveč nekdo, ki igra glasbo po *svojem* okusu in ne nečesa, kar od njega zahteva neka starka. (Cook, 2009, 16)

Seveda ima oddaljevanje od izvirnega notnega teksta lahko v sebi prepričljiv umetniški naboj, vendar se v skrajnem primeru osamosvoji in preneha biti »interpretacija«, zatorej postane vprašanje »avtentičnosti« branja izvirnega teksta v tem primeru irelevantno. V zgodovinsko zavest se je zapisala znamenita diskvalifikacija tedaj mladega pianista Iva Pogorelića na Chopinovem tekmovanju leta 1980, češ da naj bi se glasbenik preveč oddaljil od izvirnega glasbenega teksta. Diskvalifikacija, ki je pravzaprav poudarjala Pogorelićevo inovativnost, je – hkrati z izstopom Marthe Argerich iz žirije tekmovanja – dejansko ključno prispevala k bliskovitemu vzponu pianista.

Vsekakor mora biti vsaka interpretacija, ki se želi približati »avtentičnemu« skladateljevemu izrazu, nujno vsaj delno tudi samovoljna, če hoče biti estetsko prepričljiva, saj mora izkazovati inovativno (so)ustvarjalno potenco, da bi lahko govorili o njenem umetniškem statusu. Samovoljnost v tem smislu torej ne izkjučuje avtentičnosti. To hkrati pomeni, da celo skladatelj, ki izvaja svoja dela, v svoji interpretaciji ni nujno bolj »avtentičen« od drugih glasbenikov, ki se lotijo interpretiranja njegovih skladb. In tudi če bi skušali odmisliti že omenjene tehnične pomanjkljivosti, ki so spremljale snemanje in reproduciranje glasbe v preteklosti, nam kljub vsemu posnetki »Elgarjevega dirigiranja Elgarja« ne odstrinjajo povsem vernega vpogleda v »avtentičnost« neke interpretacije. Lahko si samo skušamo predstavljati, kako so se od neke »avtentične« interpretacijske podobe oddaljevale izvedbe Bachovih kantat s pobalini iz leipziške kantorije, nad katerimi se je pritoževal skladatelj, da ne omenjamo dirigiranja povsem gluhega Beethovna.

Slika 15: Elgar conducts Elgar: The Complete Recordings *1914–1925*, Music & Arts, *2011; izdaja Elgarjevih posnetkov njegovih lastnih skladb iz let 1914–1925.*

Zavezanost »avtentičnosti« skladateljevega izraza sproža potemtakem dodatno protislovje, saj se nanaša na neko imaginarno ozvočitev glasbenega teksta, ki ni neposredno povezana s kakšno njegovo konkretno zvočno podobo, še manj z njegovim »estetskim« pomenom. Slednji je namreč fenomenološko zavezan interakciji med (današnjim) recepientom in objektom njegove recepcije. V tem stiku se »avtentičnost« vedno zagotavlja prek dejanja »interpretacije«, prek katerega dobiva svoj smisel in pomen.

> Čeprav zdrava pamet zahteva, da se upošteva volja skladatelja, tekst, na katerega se mora opirati referenca, za interpreta ni nikoli enoumen in občinstvo pričakuje interpretov lasten prispevek, njegovo ‚barvo'. (Hochradner, 2013a, 22)

Po Thomasu Hochradnerju se »avtentičnost« potrjuje v dvojnem modelu. Prvega zgodovinsko usidruje načelo verne izvedbe (»*rendition*«) oziroma verne interpetacije, drugi pa je utemeljen kot antropološka konstanta z značilnostmi, kot so pristnost in prepričljivost. V prvem smislu interpretacijo označuje »zvestoba delu« (»*Werkthreue*«), ki prinaša predvsem čisto filološko eksegezo teksta. Vse, kar to presega, pomeni bolj ali manj jasno »interpretacijo«, šele v tem primeru pa gre za umetniško dejanje z določeno estetsko vrednostjo.

Prej omenjeno Schenkerjevo načelo, naj urednik pusti tekst takšen, kot ga je napisal avtor, zato James Grier revidira ter zapiše, da je urednikova naloga, da predstavi svojo lastno videnje nekega dela (Hochradner, 2013a, 20).[28] Po Christophu Wolffu je tako nekdaj cenjen princip izdaje »*Urtexta*« danes že izčrpan:

> Princip ‚Urtexta', ki naj bi predstavljal izraz nesporne skladateljeve intencije, zapisane v partituri, se je izčrpal kot prazen fantom. Kdor se

28 »[...] to establish and present a text that most fully represents the editor's conception of the work«.

> ukvarja z zgodovinsko usmerjeno izvajalsko prakso, se ne opira samo na neke zapise modernih izdaj izvirnih tekstov [*Urtexte*] kot tako rekoč zloščene površine, temveč se znova vrača k virom z njihovimi navideznimi (in uredniško neizenačljivimi) nasprotji (cit. po Hochradner, 2013b, 25).[29]

Takšno stališče sicer ne zanika potrebe po strogem znanstvenem filološko-kritičnem postopku, pa vendar dopušča različne edicijske variante istega dela.

Razumljivo bi to še v večji meri veljalo za neko glasbenikovo poustvarjalno interpretacijo. Ta je brez dvoma najprej določena s čistim glasbenim tekstom, izvirnim skladateljevim zapisom, obenem pa jo opredeljuje interpretativna in recepcijska tradicija, iz katere izhaja in v katero se vključuje. Konkretna izvedba je namreč vedno vpeta tudi v nek tradicijski intepretativni zgodovinski tok, ki seveda zlasti zaznamuje glasbo, pri kateri ni prišlo do interpretativnega preloma, kakršnega poznamo pri tako imenovani »stari glasbi«. Gre za zalogo »klasičnih« del, ki se vse od svojega nastanka ohranjajo na koncertnem repertoarju, tvorijo njegov »železni« del ter tako sestavljajo imaginarni muzej koncertne kulture.

Obenem širša interpretacijska tradicija prinaša pomen in smisel tudi vsaki drugi glasbeni praksi. Nobena reprodukcija pretekle glasbe namreč nikoli ne more doseči prave »avtentičnosti« in s tem dejanske »zvestobe delu«. Interpretacije namreč predstavljajo »kompleksno vzajemno družbeno delovanje« (»*complex social interactions*«, kot to imenuje N. Cook), ki je le delno povzeto v partituri (Cook, 2013, 3). Tako kot velja za glasbeno zgodovinopisje, ki ga ni brez bolj ali manj izrazite stopnje interpretativne svobode, tako se mora utopiji objektivnosti odreči tudi praktična izvedbena reprodukcija stare (ali nove) glasbe, ki si je ne moremo zamisliti brez osnovnih hipotez, določenih pomenov, torej »interpretacije« v širšem smislu (Danuser, 1996a, 1053).

Za »avtentično« podobo glasbene interpretacije zato ni tako pomembno prevzemanje čistih modelov neke konkretne zvočne podobe dela, torej navidezna z zapisom ohranjena »dejanskost«, ampak je odločilnega pomena razumevanje širšega referenčnega konteksta, v katerega je (bila) glasba vpeta, torej njena širša »funkcija« v povezavi s tradicionalnimi procesi interpretiranja, recepcije in vrednotenja. Ali, če rečemo s Hinrichsnom:

---

29 »Das Prinzip des ‚Urtexts' als Ausdruck eines andgültigen, die Intentionen des Komponisten verbindlich fixierenden Partiturtextes hat sich als Phantom entpuppt. Wer sich um historischorientierte Aufführungspraxis bemüht, stützt sich nicht allein auf die etwa von den modernen Gesamtausgaben gelieferten Urtexte als gleichsam polierte Oberflächen, sondern geht erneut zurück auf die Quellen mit ihren scheinbaren (und editorisch nicht nivellierbaren) Widersprüchen.«

> Zanimiva ni predvsem ‚substanca' zgodovinskih interpretacij – torej, če rečemo prosto po Rankeju, kot je dejansko nekoč zvenelo –, saj jo je komajda mogoče rekonstruirati, temveč njena ‚funkcija' v povezavi s procesi tvorjenja sodb in razvoja metod. (Hinrichsen, 2000, 89)

In če je interpretativni vidik danes odločilen za približevanje »razumevanju glasbenega razumevanja« (De la Motte-Haber, 1997), lahko rečemo s Hinrichsnom, da zgodovino in sistematiko danes v muzikologiji pravzaprav dopolnjuje »interpretacija intepretacije« (Hinrichsen, 2000, 90).

3.3 Zgodovinsko informirana izvajalska praksa

Ko govorimo o »avtentični« interpretaciji, moramo ločiti med tremi različnimi horizonti performativnega interpretiranja glasbe, kot jih navaja H. Danuser (1996a, 1057–1059). Danuser se opira na hermenevtsko interpretacijo H.-G. Gadamerja, kot jo ta razvije v knjigi *Resnica in metoda* (1960). Prvi časovni horizont je po Danuserju tisti, ki določa glasbeno delo v času njegovega nastanka oz. v okviru tedanje glasbene kulture. Razumljivo dejstvo je, da se tej ravni lahko približamo s pomočjo zgodovinskega raziskovanja, a je ne moremo nikoli do konca rekonstruirati. Drugi horizont je določen z odmevom glasbene tradicije v sodobni kulturni zavesti in ga opredeljuje interpretacijska in recepcijska kontinuiteta. Tretji časovni horizont pa je po Danuserju določen s sodobnostjo, ki postaja merilo reprodukcije nekega dela v povezavi z interpretacijsko kulturo in drugimi plastmi sodobne kulture, tudi s tehnološkimi inovacijami in vsem, kar prispeva k novemu interpretiranju dela in ga na novo aktualizira.

Iz tega Danuser izpelje tri moduse glasbene izvedbe, ki se dotikajo samega jedra razumevanja glasbe, njene istovetnosti ter ne nazadnje estetskega vrednotenja performativne interpretacije (1996a, 1058). Prvi modus Danuser imenuje »zgodovinsko-rekonstruktivni modus« (»*historisch-rekonstruktiver Modus*«). Gre za modus, na katerem gradi kultura tako imenovane »stare glasbe«. Kot izhodišče zgodovinsko ozaveščene izvajalske prakse predstavlja temelj rekonstrukcije nekdanjih izvajalskih principov. Sledi »tradicionalni modus« (»*traditioneller Modus*«), ki vključi interpretacijo v neprekinjen širši zgodovinski tok. Ta modus se na eni strani utemeljuje na zavesti o interpretacijski zgodovini, na drugi strani pa izhaja iz izrazne moči interpretov. Značilni dirigenti tega kroga so po Danuserju B. Walter, O. Klemperer in H. von Karajan, ki notni zapis nadgrajujejo z lastno poustvarjalno vizijo. Tretji modus interpretiranja pa po Danuserju interpretacijo postavlja v horizont pričakovanja sodobnega poslušalca in zagovarja enake cilje kot sodobno

komponiranje. Preteklo glasbo želi torej postaviti v živo estetsko sodobnost. Primer za to so Webernove obdelave šestglasnih ricercarjev iz Bachove *Glasbene daritve* (*Das Musikalische Opfer*). Po Danuserju naj bi bilo to še posebej smiselno in uresničljivo v pogojih postmoderne.

Dejansko se je gibanje za ponovno oživitev avtentične stare glasbe okrepilo v 80. letih 20. stoletja, ko je v skladu s splošnim slogovnim zasukom modernističnemu »šoku novega« sledil postmodernistični »šok starega«. Zanimanje za obujanje avtentične podobe stare glasbe se je nakazovalo že prej; med njegovimi najbolj izpostavljenimi zgodnjimi glasniki sta bila Wanda Landowska (leta 1909 je izšla njena razprava *La Musique ancienne*) ter Arnold Dolmetsch (s knjigo *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* iz leta 1915), ki za mnoge pomenita odločilni osebnosti v razvoju avtentične interpretacije stare glasbe.

Za ključni trenutek v uveljavitvi novega principa izvajanja stare glasbe izpostavlja Thomas Hochradner Bachovo *Mašo v h-molu* v izvedbi Hansa Gillesbergerja in Nikolausa Harnoncourta leta 1968 z originalnimi instrumenti (Hochradner, 2013b, 21). Gibanje je svoj prvi višek doživelo z razcvetom različnih skupin za staro glasbo, ki so se zlasti od 70. let naprej ustanavljale po Evropi (že leta 1953 je Harnoncourt ustanovil *Concentus Musicus Wien*, leta 1973 nastane *Academy of Ancient Music* s Christopherjem Hogwoodom, pa 1979 *Les Arts Florissants* z Williamom Christiejem, daljšo tradicijo ima *Schola Cantorum Basiliensis* ...). Medtem ko so se sprva ustavljali na zgodovinskih mejah baroka, je zakoračitev gibanja za obuditev izvirne podobe stare glasbe na »posvečeno zemljo« ustvarjalnosti Mozarta in celo poznejših avtorjev, za mnoge pomenil nezaslišan prestopek »gveril z avtentičnimi glasbili« (»period instrument guerillas«) (Johnson, 2013, 39).

Slika 16: *Musica cubicularis, skupina za staro glasbo, foto: Jana Jocif.*

Nastop gibanja je posrečeno sovpadel s tehničnimi spremembami na področju zapisovanja in hranjenja zvoka. Tako je nova tehnika digitalnega snemanja omogočala zapisovanje in reproduciranje prefinjenih zvočnih nians, ki so tudi zvočno šibkejšim in prosojnejšim starim instrumentom oziroma njihovim sodobnim replikam omogočale ustrezno predstavitev. Nastanek kompaktnih plošč, ki so v trenutku preplavile trg, je hkrati za seboj potegnilo izjemno produkcijo novih posnetkov repertoarja, ki je bil nekoč že posnet in izdan na vinilnih ploščah. Seveda je to številnim novonastalim skupinam, ki so se posvečale avtentični izvedbi stare glasbe, ponudilo izvrstno priložnost za njihovo uveljavitev.

Gibanje za staro glasbo je s seboj nedvomno prineslo nekaj izjemnih novosti, ki so omogočale zvočno prepričljivejše izvedbe starih del: nove nižje in netemperirane uglasitve z izvirnimi instrumenti oziroma njihovimi sodobnimi reprodukcijami so izčistile originalni zven glasbil, jim dale svežo barvo in na novo postavile razmerja med posameznimi izvajalskimi skupinami. Tako so včasih lahko majhne podrobnosti pomembno razjasnile izvirno zvočno podobo. Šele s spoznanjem, da je Händel v svojih oratorijih zbor postavil pred orkester, postane razumljivo, zakaj je imel zbor lahko 20 članov, orkester pa okoli 40 (Hubmann, 2013, 139). Skupaj s starimi instrumenti se je poleg tega uveljavil tudi velik del sicer pozabljenega repertoarja, vse denimo od Dowlanda do Couperina ali Rameauja.

Z uveljavitvijo tovrstnega koncepta obujanja »avtentičnega« zvena stare glasbe se je vse glasneje pojavljala tudi njegova kritika. Na eni strani se je odražala v nedvomno koristnem terminološkem izčiščevanju pojmov, ki samo na sebi razkriva določene globlje probleme, »kajti takoj ko nek pojem odpremo razpravi, to opozarja na krizo njegove vsebine« (Hochradner, 2013b, 22).[30] Tako so že splošnejši izraz za »staro glasbo« (angl. »*early music*«, »*ancient music*«, nem. »*alte Musik*«, tudi »*Barockmusik*«) pogosto zamenjale slogovno določnejše ustreznice. B. Haynes (2007) se tako zavzema za izraz »retorična glasba« (»*rhetorical music*«), s katerim naj bi najbolje označili glasbo, ki je nastala pred letom 1800. Po Haynesu iz tega izhajajo tudi trije modusi interpretiranja glasbe, ki jih označi kot »romantično«, »moderno« ali »slogovno« (»*period style*«) (prim. Hochradner, 2013b, 23).

Predvsem pa se je »gibanje za staro glasbo« oziroma za »oživljanje stare glasbe« (»*early music revival*«), včasih preprosto imenovane tudi »avtentične glasbe« (»*authentic music*«), preimenovalo v splošnejšo, celo morda ohlapnejšo, a izčiščeno ustreznico »zgodovinsko informirana izvajalska praksa« (tudi »zgodovinsko ozaveščena izvajalska praksa«, angl. »*historically informed performance*«, nem. »*historisch informierte*

30 »[... D]enn sobald ein Begriff zur Diskussion gestellt wird, deutet dies auf eine Krise seiner Inhalte hin.«

Aufführungspraxis«). Tudi ta izraz (še) ni povsem sprejet. Haynes tako predlaga namesto »*historically informed performance practice*« raje sintagmo »*historically inspired performance practice*«, s čimer seveda izraža upravičeno kritiko na sodobno poudarjanje pomena »avtentičnosti« (*Authentizität*) oziroma »zvestobi delu« (*Werktreue*) (Hochradner, 2013b, 24). Vendarle pa novo poimenovanje nakazuje hkrati pomemben zasuk gibanja v smeri proti novejši glasbi (od klasicizma naprej), torej proti tisti glasbi, katere interpretacijska tradicija ni bila nikoli prekinjena oziroma jo je vsaj deloma mogoče rekonstruirati s pomočjo ohranjenih nosilcev zvoka.

Na drugi strani je sodobna kritika gibanja za zgodovinsko ozaveščeno izvajalsko prakso usmerjena v konceptualno nedorečenost iskanja avtentičnega preteklega zvena. Od nekritičnega razumevanja avtentičnosti se distancira tako eden sicer vidnejših zagovornikov zgodovinsko ozaveščene interpretacije, vodja *Academy of Ancient Music*, Richard Eggar:

> Ne živimo v svetu 18. stoletja, ne mislimo in ne čutimo, kot so mislili in čutili ljudje v 18. stoletju. Nimamo njihovih izkušenj in ne pričakovanj. (Johnson, 2013, 41)[31]

Ali, kot to zaostri skladatelj Robert Simpson, ki pravi, da je težava v tem, da »nimamo avtentičnih ušes« (Johnson, 2013, 40).[32] Bolj kot o pravi »avtentičnosti« bi bilo tako prav govoriti o »želji po historično ustreznem« (»the attempt *to be historically accurate*«), kot meni Hochradner, ki bi zato izraz *avtentičnost* raje zamenjal z *avtenticizmom* (2013b, 25).

»Avtentičnost« je namreč vendarle fenomenološka kategorija, ki odseva predvsem receptivne izkušnje sedanjika, v katerega je nujno vpeta. Bistveno jo določa konkretni referenčni kod trenutka njenega izzvenevanja. Šele v tem smislu lahko neka interpretacija, po-ustvaritev, sploh postane umetniška stvaritev – seveda sedanjika.

Taruskin zgoščeno povzame:

> To, kar imenujemo zgodovinska izvedba, je zvok sedanjika, ne preteklika. Njena avtentičnost ne izvira iz njene zgodovinske resničnosti [avtentičnosti, *versimilitude*], temveč iz tega, da je boljši ali slabši odsev okusa poznega dvajsetega stoletja. (Cit. po Hochradner, 2013b, 20)

Tudi Danuser meni, da ni zgodovinsko prave oziroma avtentične izvedbe (1996a, 1057). Ključno pri tem je, da rekonstrukcija »avtentične« podobe nekega glasbenega dela nima niti jasno definiranega cilja. Lovi se namreč med težnjo, da bi

31 »We don't live in an 18th-century world, we don't think and feel as 18th-century people thought and felt. We don't have their experiences or expectations.«

32 »[... T]he problem is [...] we don't have authentic ears.«

natančno v podrobnostih reproducirala zvočno podobo nekega glasbenega dogodka oziroma na drugi strani predstavila posebne pogoje, ki so bili na voljo skladatelju le ob izjemnih priložnostih, ali pa oživila izvedbene okoliščine, ki si jih je (oziroma bi si jih) skladatelj želel, pa jih sicer nikoli ni zares uresničil. Vsi trije pristopi nas opozarjajo, da praktično ne moremo ločiti *rekonstrukcije* od *konstrukcije* izvedbenih pogojev (Danuser, 1996a, 1058).[33] To pa nas privede nazaj k prepričanju, da je vsaka izvedba starega dela pač izraz specifične *interpretacije*.

Pogosto izraženo mnenje glasbenikov, ki izvajajo staro glasbo, je, da je prava avtentičnost v tem, da dobro igrajo dobro glasbo. Sloviti britanski dirigent Roger Norrington je v tem duhu izjavil: »Ne morete biti avtentični. Morda je edina res avtentična izvedba tista, ki je zelo dobra« (Cit. po Johnson, 2013, 41).[34]

Kritičen do ozko pojmovane »avtentičnosti« je celo Nikolaus Harnoncourt, ki velja za enega osrednjih figur zgodovinsko ozaveščene izvajalske prakse. Tudi Harnoncourt namreč pravi, da bi morali delo razumeti in ga narediti predvsem dostopnega današnjemu občinstvu (Hochradner, 2013b, 20). Hochradner tako fenomenološko Harnoncourtov prispevek precizno označi kot »obrat k opazovalčevemu stališču« (»*a turn to the observer's position*«), saj se zares »interpretacija zgodi v glavi opazovalca« (»*interpretation happens in the head of the beholder*«) (2013b, 21).

Kot smo že omenili, spreminjanje pomena razumevanja glasbe iz statičnega v dinamiko receptivnega in interpretativnega hkrati prenese poudarek z dela kot notiranega zaključenega opusa k izvedbi ter preučevanju receptivnih značilnosti glasbenega poslušanja. Tako je po I. Bentu (2015) za vsako interpretativno dejanje – stare glasbe enako kot sodobne – ključnega pomena *aktualizacija* (»*Aktualisierung*«, »*making actual*« ali »*bringing into the present moment*«), torej »prenašanje v sedanjost«, »posodobljenje«, pri katerem poslušalec delo vključi v sočinkovanje z njemu lastno poslušalsko izkušnjo v kompleksnem sistemu preteklih in sedanjih, tradicijsko ozaveščenih ali pa nezavedno prisotnih referenc.

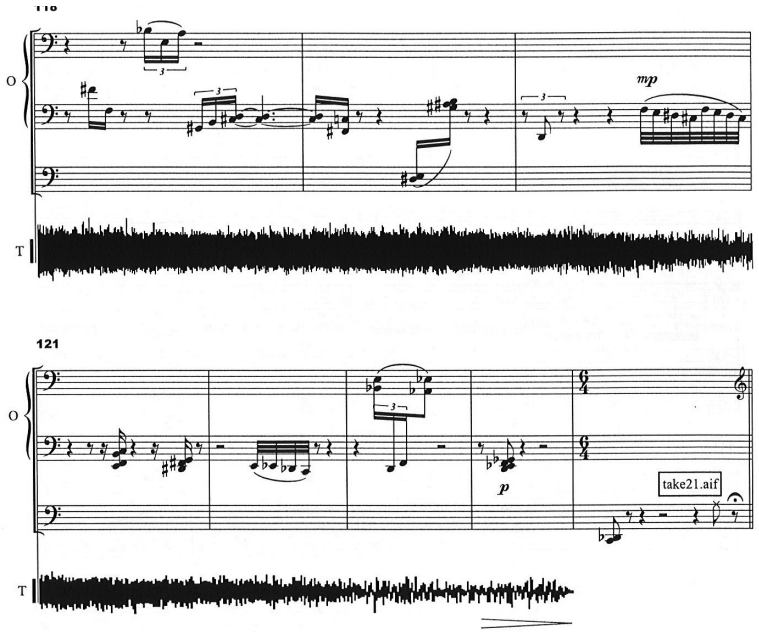
3.4 Koncert ali posnetek – glasbena fenomenologija na preizkušnji

Na začetku 19. stoletja se je zaostrilo nasprotje med Beethovnovim konceptom v sebi sklenjenega dela ter Rossinijevo spreminjajočo se glasbeno prakso, kot to zaznamo pri sodobniku R. G. Kiesewetterju (1834). Izpostavljeni antagonizem je postopoma tako iz zgodovinske zavesti kot iz splošne glasbenoteoretske refleksije

33 »*Rekonstruktion* und *Konstruktion* sind hier kaum zu scheiden.«

34 »You can't be authentic. Perhaps the only truly authentic performance is a very good one.«

izrinil misel na glasbo kot na nek nedokončan, improvizacijsko stalno spreminjajoč se proces ter namesto tega celotno glasbeno kulturo identificiral s pojmom dela kot celovitega in absolutnega izdelka ustvarjalnega genija. Potem ko je modernizem 20. stoletja v svoji strukturalistični strogosti koncept dela privzdignil do skrajnosti, je konec stoletja prišlo do poststrukturalističnega razbitja vseh njegovih najpomembnejših elementov, porušila se je vera v njegove absolutne meje, izpostavljen je bil ne le spreminjajočim se pogojem izvedbe, temveč se je vsakokrat in vsakič na novo sestavljal v povsem drugačne oblike, popolnoma druge zvočne podobe, spet se je odprl improvizacijskemu navdihu in konkretni izvedbeni priložnosti. Zasuk je spremljala muzikološka refleksija, ki je izpostavljala pomen enkratnosti interpretativnega posega ter spreminjajočih se perceptivnih pogojev. Fenomenološko soočenje z menjajočimi se razmerji med delom in njegovo interpretacijo oziroma recepcijo pa je rodilo novo »ontologijo umetnosti« (Hinrichsen, 2000, 83).

Vzporedno s tem je rasel pomen poistovetenja glasbe z njenim zvočnim zapisom, shranjenim na najrazličnejših nosilcih zvoka. Medtem se je notni tekst odmikal v ozadje – ne le zaradi izkušnje postmodernistične razveze koncepta dela, temveč tudi zaradi narave glasbene produkcije, sestavljene iz številnih prispevkov tistih, ki pri njej sodelujejo in tvorijo novo podobo identifikacijskega torišča glasbe. Tako

Slika 17: *Vito Žuraj,* Perpetuum za orgle in elektroniko, *odlomek iz skladbe, Mc. DSS 39 (z dovoljenjem).*

je zasnovan nek »zapečaten« produkcijski izdelek, ki praviloma presega dimenzije običajnega golega notnega zapisa.

Spremembo je sprva mogoče zaznati v umetniški glasbi, ki je v procesu prevzemanja elektronskih zvokov zamenjala klasično »partituro« s približnimi napotki za uresničitev zvočnega zapisa. Ti so se vse bolj spreminjali iz vsaj navidez preskriptivnih navodil za njegovo morebitno poznejšo reprodukcijo v deskriptiven oris nekega zvočnega poteka.

Razlog za spremembo je bil med drugim tudi vse bolj kompleksen produkcijski postopek ter vedno nove tehnične možnosti, zaradi katerih je bilo vse težje podrobno izrisati »navodila za uporabo« v smislu tradicionalne partiture ter s tem odpreti morebitnemu prihodnjemu »izvajalcu« kakšne resne možnosti reproduciranja podobnega zvočnega rezultata tudi pozneje. Skladatelji elektronske glasbe so se tako spremenili iz avtorjev glasbe, ki jo je mogoče poljubno mnogokrat in na različne načine reproducirati, v neko obnovljeno različico skladatelja-izvajalca v eni osebi. Ta ustvari in hkrati reproducira glasbo kot nek enkraten umetniški dogodek. Čeprav je le-ta sicer zapisan na nosilcu zvoka in ga je v tem smislu sicer mogoče »ponoviti«, tega tako kot reproduciranja drugih zvočnih posnetkov ne moremo imeti povsem za neko pravo novo interpretacijo. Namesto v odprt zvočni prostor interpretacijsko spreminjajočega se zvočnega procesa se torej glasba v takih skrajnih primerih spreminja v še poudarjeno hermetično zaprto objektivizirano glasbeno delo, ki oži možnosti svoje interpretacije.

Vedno bolj izdelani postopki snemanja so s svojo enkratnostjo zagotavljali zvočno vse bolj izbrušen vrhunski izdelek, ki po svojih tehničnih karakteristikah daleč presega pogoje običajnega koncertnega dogodka. Na eni strani je seveda k temu ključno prispeval napredek snemalnih in reproduktivnih pripomočkov. Vse bolj izpopolnjeni postopki snemanja so omogočili vrhunsko, skorajda popolno reprodukcijo živega zvoka. Še več – popolnoma so prekosili akustične pogoje v koncertnih dvoranah. Tehnično gledano je zvok, ki prihaja do poslušalca v koncertni dvorani, zaradi različnih omejitev, odbojev, popačitev, šumov, motenj – da ne omenjamo različnih drugih dejavnikov, ki motijo poslušalčevo koncentracijo v družbi z ostalim občinstvom – neprimerno slabši od tistega, ki prihaja iz njegovega domačega avdio sistema. Povrhu vsega slednjega stalno izpopolnjuje razvoj na področju izdelave snemalnih pripomočkov, mikrofonov, pa zvočnikov, ne nazadnje celo materiala za kable, po katerih se zapis prenaša itn. Predvsem pa k temu prispevajo tehnike snemanja, natančnega zapisovanja in analize zvoka, njegovega prečiščenja in obdelave. Vrsta sodelavcev, ki sodelujejo pri tej produkciji glasbene interpretacije, lahko močno zaznamuje neko izvedbo ter bistveno prispeva k oblikovanju njene končne podobe. V tem smislu tako tudi navidez nepomemben tehnični vidik postaja nespregledljiv

element produkcije neke »interpretacije« kot samosvoj neponovljiv celovit avtorski del. Vrednost prispevka posameznih sodelavcev v taki produkciji konkretno potrjujejo pogodbeni pogoji in avtorska zaščita v vseh posameznih segmentih, kar zlasti močno prihaja na dan seveda ob izraziteje komercialno zasnovanih projektih, pri katerih ob skladatelju melodije in tekstopiscu sodelujejo kot bolj ali manj enakovredni partner tudi aranžer, izvajalec, avtor posebnih zvočnih učinkov, producent, snemalec, pa denimo nekdo, ki skrbi za zvočno uravnoteženost izdelka ne glede na poznejše spremenljive pogoje tehnične reprodukcije itn. (Wicke, 2011).

Poleg tega pa principi ponovitve snemanja, lepljenja posameznih posnetih odsekov, nasnemanja, računalniške obdelave in korekcije zvoka ipd. omogočajo izvajalsko-tehnično brezhibnost, s katero se glasbeniki pri živi izvedbi praktično ne morejo kosati. Možnosti skorajda neskončnega ponavljanja odsekov, njihovo neopazno brezvrzelno nizanje, poznejša korekcija zvočnih ali dinamičnih pomanjkljivosti, celo intonančnih šibkosti lahko izvajalcu pomagajo doseči izbrušeno zvočno podobo njegove interpretacije.

In če je še pred desetletji veljal za ideal zvok koncertnega okolja, ki so se mu z različnimi tehnikami snemanja in reprodukcije skušali v snemalnem studiju približati, si danes koncertni oder obratno prizadeva oživiti izvedbeni ideal, posnet, obdelan in reproduciran na tehnično izpopolnjenem nosilcu zvoka. Posnetek si tako vse bolj privzema lastnosti in funkcije notnega zapisa, k čigar oživitvi so bili glasbeniki poklicani v preteklosti. Lahko bi rekli, da podobno kot nekdaj neka partitura danes posnetek intencijsko skriva v sebi interpretativni ideal.

Vendarle dilema med dajanjem prednosti posneti reprodukciji neke interpretacije ali pa raje ustvarjalnemu navdihu enkratne žive izvedbene izkušnje ni povsem enoznačna in enostavna.

Izbrušen posnetek danes vsekakor omogoča izvajalcem, da se lahko približajo zvočnemu in interpretacijskemu idealu, o katerem so včasih le sanjali. Poleg golih tehničnih slabosti, napačnih tonov, zdrsov ipd. odpravljajo tudi vsako zunanjo motnjo, ki lahko vpliva na izvajalčevo koncentracijo in s tem na kvaliteto njegove interpretacije. Znano je, da se je sloviti pianist Glenn Gould po letu 1964 popolnoma odrekel nastopanju pred živim občinstvom in ostal zavezan studijskim posnetkom, ker ga je tako motila prisotnost občinstva. Prepričan je bil namreč, da skušajo poslušalci pogosto namerno uničiti njegovo izvedbo. Poleg tega je razvil posebno afiniteto do studijskega dela, ki jo je sam imenoval »ljubezensko razmerje z mikrofonom« (Kingwell, 2009, 159). Gould se potemtakem pozneje ni več osredotočal na poslušalca, ampak neposredno na glasbeno delo samo ter na značilnosti njegove

interpretacije *per se*. Umetnost pri njem torej postaja intencionalni predmet, ki se ne oplaja pri živi interakciji z občinstvom, ampak jo le izziva.

Slika 18: *Pianist Glenn Gould (vir: www.flickr.com).*

Prednost tehničnega pred avreolo kvazi-religioznega kultnega doživetja, ki ga nudi koncertni oder, je izpostavljal tudi Adorno, ki je menil, da prav tehnični elementi poudarjajo estetsko avtonomnost umetnine (Danuser, 1996a). Vendarle to velja razumeti v kontekstu Adornove filozofije, ki je zanikala status umetniško avtonomnega vsemu, kar je bilo vsaj delno vključeno v kakršen koli neumetnostni okvir (pri čemer je zamižala pred »neavtonomijo« tehnične superiorniosti), obenem pa s pomočjo umetnostne avtonomije potrjevala estetsko superiornost (kar ima znova lahko le omejen estetski značaj).

Vendarle obstajajo tudi glasbeniki, ki se povsem odpovedujejo snemanjem, ker njihova umetniška inspiracija raste iz živega stika z občinstvom, znotraj katerega se oblikuje enkratno umetniško doživetje. Značilen primer takega glasbenika je bil romunski dirigent svetovnega slovesa Sergiu Celibidache, ki se je odrekel snemanjem, ker so ga po njegovem mnenju oropala za izkušnjo avtentične glasbene interpretacije pred živim občinstvom v koncertni dvorani.

Brez dvoma noben posnetek ne more doseči prepričljivosti žive izvedbe, ki je zavezana konkretnemu trenutku udejanjanja glasbe kot umetniškega dela in procesa – v interakciji s poslušalcem se iz edinstvene ustvarjalne pobude in v neposrednem poustvarjalnem navdihu rojeva enkratna umetniška tvorba kot rezultat specifične estetske izkušnje. V tem smislu tudi najpopolnejši posnetek ne more reproducirati so-ustvarjalnega umetniškega procesa neke žive izvedbe. Dejansko se namreč del estetske biti glasbe kot umetniškega dejanja z vsako reprodukcijo izgubi. Še tako veren posnetek neke izvedbe ne more obuditi po-ustvarjalnega navdiha, ki vodi glasbenike ob živem stiku s poslušalci in njihovimi reakcijami, kot izpričujejo izkušnje številnih glasbenikov. Dejansko se lahko interpretaciji istega dela v izvedbi istega glasbenika popolnoma razlikujeta, če ju spremlja hladna ali vročekrvna publika, če je dvorana nabito polna ali prazna, če je uresničena v domačem okolju ali v kulturno oddaljenih svetovih. Med glasbeniki je veljal za enega redkih tovrstnih izjem italijanski pianist Arturo Benedetti-Michelangeli, za katerega velja, da mu je uspelo na koncertnih odrih oblikovati vsakokrat praktično povsem enako interpretacijo istega dela ne glede na izvedbene okoliščine (Danuser, 1996a).

Glasbena izvedba se more v stiku s poslušalci povsem drugače kot na posnetkih poigravati z elementi presenečenja, nepredvidljivega, v iskanju kontinuitete in asociacij, v poudarjeni razčustvovanosti ali kontrolirani racionalnosti. Celo tehnične napake živa izvedba bistveno lažje tolerira.

> Tehnične napake nimajo nobenega posebnega pomena pri živi interpetaciji, če ne ovirajo prožnosti neke dejanske izvedbe. Pridejo in gredo, lahko jih zaznamo ali pa tudi ne; vsekakor jih ne zabeležimo kot del nekega poteka, v katerem njihova mikro podoba – v primerjavi s celotnim tekstom – nima nobene opore. (Danuser, 1996a, 1060)[35]

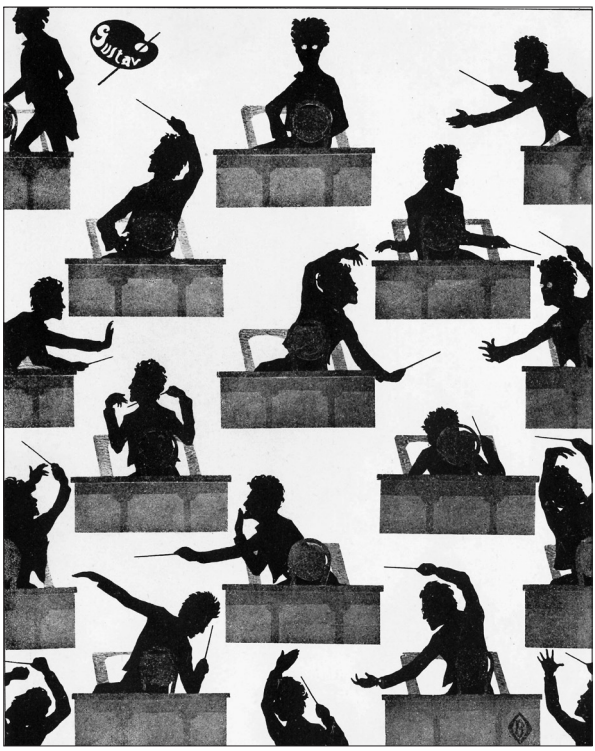
Prednost žive izvedbe v primerjavi s posnetkom je prav v njeni enkratnosti in neponovljivosti ter v njenem *komunikativnem* aspektu. Nedvomno jo določa interakcija med vsakokrat drugačnim občinstvom in izvajalcem, poleg tega pa je opredeljena seveda tudi z različno akustiko prostora, drugimi instrumenti ipd. Da bi zmanjšali odvisnost od teh pogojev, si glasbeniki pomagajo na različne načine – omenjeni Arturo Benedetti-Michelageli je, če je bilo le mogoče, s sabo na turneje vzel svojega Steinwaya, Glenn Gould pa je vedno igral na stolu, ki ga je zanj naredil njegov oče ter je bil ob koncu njegovega življenja seveda že popolnoma obrabljen.

35 »Tehnische Fehler spielen bei der Live-Interpretation solange keine große rolle, als sie die Spannkraft der aktualen Aufführung nicht beeinträchtigen. Sie kommen und gehen, sie werden registriert oder auch nicht; jedenfalls sind sie nicht festgehalten als Teil eines Verlaufs, in dessen Mikrogestaltung sie – gemessen am Werktext – keine Stütze haben.«

Vendarle ne gre pretiravati v poudarjanju pomena, ki ga imajo poslušalci na konkretno izvedbo, saj izvajalci svojo interpretacijo v veliki meri oblikujejo tudi neodvisno od občinstva kot samostojno poustvarjalno kreacijo. Tako kot velja obratno tudi za skladatelja, da nikoli svojega dela ne ustvari v nekem »gluhem« prostoru, ampak vedno v nekem referenčnem okolju, v katerem njegovo delo dobiva smisel in pomen. Vsako skladateljsko delo je torej nujno oblikovano po meri in v komunikaciji z neko četudi fiktivno publiko.

Poleg tega ima na estetsko recepcijo glasbe pri živi izvedbi poseben vpliv tudi vizualni element, četudi tega ne bi radi priznali. Vsekakor so to pokazali tudi glasbeno psihološki eksperimenti (Behne, 1986), nedvomno pa lahko potrdi vsak iz svoje glasbene izkušnje. Danuser to označi s pojmom »karakter« (»*Charakter*«), v katerega vključi vse elemente, ki presegajo akustično dimenzijo, vplivajo pa na doživljanje glasbe.

Slikovito vizualni značaj interpretacije dokumentirajo številne upodobitve glasbenikov in njihovih vizualno-gestičnih značilnosti v interpretiranju glasbe.



Slika 19: *Mahler za dirigentskim pultom, silhuete Otta Böhlerja (vir: www.upload.wikimedia.org).*

Čeprav se nam ne zdi prav, da se na koncertnem odru uveljavi neka interpretinja zato, ker je lepa, moramo priznati, da je celovit estetski vtis, ki ga skupaj s svojo podobo pušča na poslušalcih, nedvomno pomemben za recepcijo glasbe. Tudi natančno premišljeni ter estetsko izdelani gibi nekega dirigenta lahko pomembno prispevajo k uspešnosti izvedbe: prepričljivo uravnavajo orkester in hkrati navdušujejo poslušalce. Ne nazadnje sodijo k celovitejši ponazoritvi interpretacijske vizije, ki jo lahko – kot je razvidno iz pričujočih karikatur – zaslutimo celo brez zvoka.

Znameniti dirigent Herbert von Karajan se je zavedal pomena vizualnega pri estetski recepciji glasbe. Tako je skrbno izbiral režiserje svojih koncertov, zahteval za snemanje več kamer, ki so bile skrbno razpostavljene, v montaži je sodeloval pri obdelavi vizualnih posnetkov in bedel nad njihovo perfekcijo skoraj enako kot nad zvočno popolnostjo. Tudi to, da je običajno pri izvedbi mižal, se je skladalo s podobo globokega estetskega kontemplativnega užitka, ki naj bi ga pričarale njegove interpretacije.

Na drugi strani predstavlja Genadi N. Rožděstvenski s svojimi na prvi pogled morda »nemogočimi«, tudi duhovitimi kretnjami, včasih sploh le z migljaji prstov ali s pomočjo obrazne mimike, poseben tip dirigenta, ki na samosvoj način ohranja izvedbo orkestra živo in svežo, obenem pa privlači poslušalce ter jim tako posredno celo »ilustrira« glasbeno vsebino.

Slika 20: *Genadi N. Rožděstvenski med dirigiranjem (vir: youtube.com)*

Dokumentarni film o njegovem življenju s pomenljivim naslovom *Genadij Rožde-stvenski. Poklic: dirigent* se začenja z dirigentovim provokativnim citatom Tolstoja: »Lev Tolstoj je nekoč dejal: ‚V tri stvari ne verjamem: ne verjamem v medicino, ne verjamem v sončne pege in ne verjamem v dirigenta.'«[36]

Medtem ko drugi glasbeniki pojejo ali igrajo na svoje glasbilo, je dirigentova interpretacija predvsem vizualne narave. Njegove kretnje niso namenjene le urejanju orkestrskega zvoka, temveč so del interpretacije same. Dirigiranje je predstava, v kateri nastopa dirigent kot celovita osebnost; pravzaprav še mnogo prej, preden sploh zazveni prvi ton. Rožděstvenski zato nadaljuje:

> Tudi orkester lahko takoj ugotovi, ali nekdo zmore dirigirati ali ne. Znane so besede Franza Straussa, očeta skladatelja Richarda Straussa, ki je dolgo igral rog v münchenski operi. Svojemu sinu, ki je začenjal svojo dirigentsko pot, je rekel: ‚Ko pride k nam nek neznan dirigent, že po njegovi hoji v orkestrsko jamo vemo, ali bo zmogel ali ne bo zmogel.' In to je res![37]

Glasba, shranjena na nekem nosilcu zvoka, omogoča poslušalcem, da si izbirajo zanje najbolj primeren trenutek za poslušanje, izvedba je izčiščena in precizna, pri poslušanju jih ne motijo drugi, obenem pa si lahko isti posnetek zavrtijo večkrat in tako v njem ponovljeno uživajo. Vendarle je obenem res, da je ponovljivost poslušalskih pogojev pri večkratnem poslušanju istega posnetka lažna, saj je odvisna od poslušalčevega počutja, njegove zbranosti, utrujenosti, celo morda prekinitev zaradi zunanjih dejavnikov. In če Ingarden trdi, da »skladba ni istovetna s svojimi posameznimi izvedbami« (Ingarden, 1980, 223), lahko misel razvijamo še naprej ter rečemo, da vsak posnetek ni istoveten s svojimi predvajanji.

Poleg tega ponuja živ koncert mnogo bolj kompleksen umetniški dogodek z enkratnim vzdušjem, ki ga bistveno označuje tudi zbrano občinstvo. Drobna odstopanja v tonski višini, zvočne pomanjkljivosti in nehomogenosti, nihanja v tempu ipd. hkrati niso nujno slabosti, ampak tudi značilnosti, ki v niansah opredeljujejo zven določenega orkestra ter so torej lahko odlike, zaradi katerih je konkretna izvedba pred poslušalstvom posebej zanimiva.

Živa izvedba ponudi s svojim celovitim »karakterjem« občinstvu enkratno mnogoplastno umetniško doživetje, ki ni ponovljivo in je prav zato posebej dragoceno. Poleg tega čar posebnega koncertnega prostora, napetost pričakovanja dogodka, na

36 Prim. dokumentarni film *Gennady Rozhdestvensky: Conductor or Conjuror?*, objavljen na: *Notes Interdites – Two Films By Bruno Monsaingeon*, Medici Arts, DVD 3073498.

37 Prim. *Gennady Rozhdestvensky: Conductor or Conjuror?*

katerega smo morda dolgo čakali, izvajalec, ki ga hočemo videti tudi v živo, dirigent, ki bi ga radi opazovali pri njegovem delu, skladatelj, ki bi ga želeli z aplavzom počastiti za njegovo stvaritev … – vse to ustvarja zmes intenzivnega doživetja, ki je lahko podlaga za muzikalno močno estetsko izkušnjo, s katero se ne morejo primerjati pogoji še tako zbrane estetske kontemplacije nekega posnetka v zatišju domačega naslanjača.

4 Glasba in neskončno

4.1 Umetnostna religija, neskončno in glasba

Glasba je z vstopom v svet lepih umetnosti odprla neomejene možnosti konceptualnega definiranja glasbe kot sistema glasbeno avtonomnih odnosov in razmerij, kot sistema, ki se je vzpostavljal lahko le s pomočjo čistih glasbenih odnosov, motivičnih in tematskih celic, z njihovo obdelavo, njihovimi navzkrižnimi prepletanji, z neskončnimi možnostmi njihovega razvijanja, krčenja, permutiranja, diminuiranja in avgmentiranja, končno njihovega funkcijsko-tonalitetnega potrjevanja, pa moduliranja, tudi odrekanja tonaliteti ali celo strukturalističnega negiranja vsakih tonskih (tonalnih oziroma tonalitetnih) odnosov in uveljavitvijo novih sistemov oblikovanja glasbenega gradiva. Avtonomizacija glasbenega gradiva je tako najprej posrečeno sovpadala s sočasnimi idejami o samosvojem razvoju materializirane substance posameznih umetnosti. Tako kot se je zdelo, da vsakega posameznika in hkrati vse civilizacije določa enak napredek evolucijskega razvoja, je tudi glasba skupaj z vsemi ostalimi umetnostmi navidezno stopala po usmerjenem vektorju zavezujočega zgodovinskega razvoja produkcijskih sredstev, ki so opredeljevala duhovno nadstavbo. Postopnemu razvoju od enoglasja k večglasju je sledilo zanimanje za vertikalo, pa harmonijo, temu nato dvig v dur-molovsko območje, pa nato njegovo sesutje in vzpostavitev popolne emancipirajoče avtonomije vsakega atomiziranega delca glasbene strukture. Ker je poenostavljena napredkovna podoba zgodovinskega razvoja s svojo le navzgor usmerjeno rastjo onemogočala razlago estetsko prepričljivih vélikih del preteklosti, se je teorija zatekla k analizi zaprtih slogovno-zgodovinskih okvirov, ki so sami zase doživljali svoj evolucijski razvoj z vznikom, vrhuncem in propadom. Hkrati pa so vsakokratni viški omogočali oblikovanje sistemov »muzejskih eksponatov« za vse večne čase postavljenega kanona klasičnih del.

Posamezne entitete tovrstnega slogovnega razvoja so hkrati opozarjale tudi na medsebojen vpliv elementov, ki so določali »duh časa«. Tako je v ospredje kot nekakšen korektiv »zdrave pameti« prišlo tudi zanimanje za človeka kot kompleksnega bitja, ki v svojem ustvarjalnem navdihu ali pretanjeni percepciji določa umetnosti njeno bit in bistvo, ji podeljuje smisel in pomen, ji daje vsebino in vrednost. V Adlerjevi shemi muzikologije kot znanosti, objavljeni v slovitem članku *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885) je še mogoče slutiti nekaj zadrege pri upoštevanju tovrstnega subjektivnega vpliva (ta po Adlerju določa vsebino estetike glasbe) v širšem konceptu sodobne »objektivne« znanosti natančno začrtanih in empirično preverljivih metod. Pozneje pa se je muzikologija

z vse bolj poudarjenim hermenevtsko-interpretativnim vidikom znašla pred potrebo po razumevanju glasbe kot širšega estetskega, kulturnega, umetnostnega in družbenega fenomena.

Oddaljevanje od golih analitičnih predpostavk »avtonomno glasbenega« je omogočilo vpogled v glasbo kot kompleksen interpretativno-recepcijski prostor. »Znotraj takšnega prostora dobijo mehanizmi recepcije uveljavljeno mesto v znanstvenem diskurzu, saj vse, kar kakor koli presega zgolj filološko tolmačenje dela, zahteva interpretacijo« (Hochradner, 2013a, 12). Glasba tako zaživi v širokem polju raznolikih pomenskih nians, podpomenov ali trans-pomenov, analitično-interpretacijski okvir pa razpira možnosti dopolnjevanja strukturne analize s hermenevtsko interpretacijo ter s tem omogoča vpogled v zapleten sistem sprejemanja in vrednotenja glasbe. Tako lahko tudi načelo »razumevanja glasbenega razumevanja« (De la Motte-Haber, 1997) razumemo kot metodološko vodilo pri razgrinjanju kompleksne mreže sistema referenčnih povezav, ki tvorijo pomen in mesto neke glasbe v širšem estetskem, kulturnem ali socialnem okviru.

Sistem raziskovanja zgodovine recepcije in interpretacije glasbe je prinesel številna pomembna spoznanja o pomenu bolj celovitega pristopa k analiziranju in interpretiranju glasbe. S tem so se pokazale vrzeli avtonomno umetnostnega referenčnega sistema, iz zgodovinske menjave konceptualnih izhodišč pa je bilo mogoče razbirati stalno spreminjajoče se poudarke v razumevanju in vrednotenju glasbe.

Nedvomno je estetika umetnostno avtonomnega glasbi odprla neslutene možnosti razvoja glasbenih sredstev, hkrati je upravičeno podkrepila pomen glasbene strukture in poiskala raznolike možnosti njenega razumevanja. Pri tem pa je vendarle kljub navzven navidez pomenljivemu razkolu z nekdanjimi koncepti še vedno ohranjala določene temeljne poteze nekdanjega utemeljevanja glasbe kot ene od štirih znanostih o številih. V sistemu sedmerih svobodnih umetnosti je glasba namreč nastopala kot ena od znanosti o številih in njihovih razmerjih, o harmoniji in disharmoniji, kot ozvočitev vseprisotne »sloge nesloge« po Filolaosu (Barbo, 2008, 18). Vendarle je tovrsten koncept izhajal iz širšega metafizičnega utemeljevanja števil kot simbola in prezence božjega delovanja. Znotraj tega je prevzemanje harmonskih principov v glasbi predstavljalo analogijo božjega stvariteljskega dejanja. Glasba je tako veljala za posebno »utelešenje« neskončnega, kot deleženje pri večno dogajajočem se stvariteljskem procesu.

Na posebno ilustrativen način to ubeseduje tako imenovana *Dizmova kronika* oziroma *Pravila Akademije združenih* (*Leges Academiae Unitorum*, 1688), v kateri so se povezali najpomembnejši intelektualci s Kranjske v poznem 17. stoletju:

> Tudi je krepost edini način, da se živi še po smrti in se dá naslednikom vedeti, kako je kdo prepotoval ta svet. Tisti pa, ki živijo kar tja v en dan, se ukvarjajo le s svojimi minljivimi posli in se utapljajo v njih, se še za življenja štejejo za mrtve, in ko umro, umre z njimi vse. (*Predgovor Sprevidenega, tajnika Družbe, naklonjenemu bralcu / Vorred deß Vorsichtigen alß Secretari dieser Geselschafft an den Geneigten Leser*; cit. po: Škrjanc, 2001, 57)

Krepost, o kateri govorijo omenjena *Pravila*, je pravzaprav posredno ime tudi za vse discipline, ki so jih gojili člani tako imenovane *Dizmove bratovščine*, pozneje pa tudi drugih sorodnih akademijskih združenj. In tako kot je trojstvo *dobrega, resničnega* in *lepega* tradicionalno simboliziralo atribute troedinega Boga, so se tudi razumniki baročne Ljubljane posvečali poleg duhovnosti (*Dizmova bratovščina* s poudarjenim religioznim ciljem) tudi preučevanju resnice (*Academia operosorum* kot znanstveno združenje) in gojenju lepega (v glasbi znotraj *Academiae philharmonicorum* kot združenjem ljubiteljev glasbe). Številni člani so bili vsem bratovščinam skupni, kar potrjuje, da gre za dejansko vsebinsko povezavo med posameznimi bratovščinami.

Pravila *Academiae philharmonicorum* (1701) izrecno poudarjajo pomen glasbe kot tiste, ki človeka dviguje v območja večno dogajajoče se liturgije nebeškega Jeruzalema. S tem glasba poudarja svoj presežnostni cilj, hkrati pa to potrjuje tudi njeno pravo naravo.

> Namen Akademije ljubljanskih filharmonikov [...] ni le, da se od časa do časa z ubranim igranjem dostojno razvedrijo, temveč tudi, da z občasnim igranjem pobožno prikličejo v spomin tisto nebeško glasbo, ki bo večno trajala. Zato so bile izbrane za akademski simbol orgle nebeške device Cecilije, katerih piščali so po zemlji razlivale presladko harmonijo, ob tem pa vsakogar tudi k nebesom povzdigovale, z geslom: OŽIVLJA, A DUHU NEMINLJIVOST KAŽE. (Pokorn, 1993)

Poudariti velja, da so v istem času načrtovali ustanovitev še drugih akademij, ki bi se posvečale ostalim umetnostim (Gantar, 2004). To priča o že tedaj živem načrtu povezovanja umetnosti, ki se je uresničil v polnosti šele z uveljavitvijo sistema *lepih umetnosti* (*beaux arts*). Slednjega so pripravljale razsvetljenske ideje, v glasbi pa se je uveljavil šele sredi 18. stoletja, ko se je k lepim umetnostim bolj ali manj enakopravno priključila tudi glasba.

V tem okviru je glasba mogla zaživeti le prek omenjenega estetskega normativnega sistema, ki je določal pravzaprav vse umetnosti. Spremembo je prinesel značilni

obrat v umetnost kot samoregulirajoč sistem, odrešen vsake zunanje referenčnosti. Uveljavljal je idejo lepega, ki je konkretno in neposredno dosegljiva prek naših čutov, in tako potrjeval omenjeno Baumgartnovo (1750) »popolnost čutne zaznave« (»*perfectio cognitionis sensitivae*«).

Vendarle se je iluzija neposrednosti estetske presoje izkazala za nevarno, takoj ko je dopuščala »preveč« demokratično enakovrednost vsakovrstnih čutnih izkušenj ob uživanju v umetnosti oziroma ob poslušanju glasbe. Omenjeno iluzijo čutne zaznave je zato francoska estetika korigirala z vpeljavo korektiva dobrega »*okusa*« (»*le goût*«) kot presojevalnega sita, ki loči pleve neprimernega, neokusnega, od zrna lepega. Batteux govori o »intimni povezavi« (»liason intime«) okusa in genialnosti (1746, 22). Sistem je sicer uveljavljal estetsko avtonomijo umetnosti, obenem pa prav prek kriterija »okusa« ohranjal presežnostni značaj razpoznavanja lepega, odetega v tančico metafizične transcendence.

Čeprav se je tako vzpostavil navidez nov model referenčnih odnosov, ki so določali vsebino, smisel in vrednost umetnosti oziroma glasbe, je sistem stal na trhlih nogah, saj se je potrjeval le sam s sabo oziroma v sebi. Prav zato je morda še izraziteje kot kdaj koli prej v ospredje postavil pomen presežnostnega, neizgovorljivega, neizpovedljivega, neubesedljivega. Poleg tega pa je svoja notranja razmerja oblikoval po vzoru religijskih sistemov in tako vzpostavil posebno obliko lastne *umetnostne religije* (*Kunstreligion*), ki je postala torej nekakšen institucionalni okvir nove glasbene estetike. Le-ta je prevzemala vse elemente zunanje podobe tradicionalnega konfesionalnega izraza: oblikovala je hierarhijo božanstev oziroma svetnikov v podobi vélikih skladateljskih imen ter njihovih svečenikov-interpretov, posvečenih v glasbene skrivnosti, ki so običajnim vernikom (poslušalcem) neznane in nedostopne. Zakoličila je kanon svetih knjig s partiturami skladb iz železnega repertoarja ter z izbranimi vzorčnimi vrhunskimi posnetki, ki dopolnjujejo to zbirko. Poleg tega je poskrbela za svetniško hagiografijo z opisi življenja in dela pomembnih glasbenikov. Postavila je posebna svetišča, posvečena zgolj opravljanju liturgično privzdignjenega slovesnega dejanja. Njegov potek je določal uveljavljen obrednik z uvodno skladbo, koncertom in simfonijo ter kanonizirana pravila obnašanja s tišino, kontemplativno zbranostjo, aplavzom na točno določenih mestih, načinom prihajanja na oder in sedežnim redom. Poleg tega so koncertno ali operno dvorano oblikovali po vzoru svetišč s posebej okrašenim prezbiterijskim prostorom, nekoliko zastrtim prostorom za občinstvo ter freskami z upodobitvijo izbranih svetniških imen ali prizorov iz svetih knjig kot opernih scen in podobno.

Slika 21: *Haydnova koncertna dvorana na gradu v Eisenstadtu (vir: upload.wikimedia.org)*

Zlasti pa je umetnostna religija tudi vsebinsko poudarila presežnostni značaj čiste glasbene govorice, nedoumljive in hkrati bolj jasne kot vsake besede. Wagner v obrambi vzvišenosti absolutne glasbe poudari:

> Nikoli in v nobeni zvezi, v kateri nastopa, glasba ne preneha biti najvišja, najbolj odrešujoča 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 [...] od glasbe. (Wagner, 1857, 20; podč. R. W.)[38]

Glasba postaja Schopenhauerjeva odslikava čiste volje same; že v zgodnji romantiki ni več le simbol transcendence, ampak njeno utelešenje. Wilhelm Heinrich Wackenroder poudarja neposredno povezavo med religioznim občutjem in umetnostjo ter postavi svojega junaka Josepha Berlingerja na koncert, ki mu prisluhne »celo tako pobožno, kot da bi bil v cerkvi« (Wackenroder, 1968, 91).

38 »Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keener Verbindung, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifelsten Hewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wir. Nichts ist […] weniger absolut, als die Musik.«

Prav zato je prekršek zoper normiran red koncertnega obnašanja občutiti kot najbolj grob poseg v glasbo. Pred časom je po spletu zaokrožil posnetek Haydnovega koncerta z Göteborškimi simfoniki, ki ga je pianist Christian Zacharias prekinil, ker ga je zmotil signal mobilnega telefona.[39] Če je bil Haydn verjetno povsem navajen, da je bilo ob njegovi glasbi slišati klepet poslušalcev, celo morda žvenket posodja ali smrčanje, bi danes to pomenilo popolnoma nesprejemljiv prekršek zoper pravila obnašanja na koncertu.

Paradoks izgovarjanja neizgovorljivega, izrekanja neizrekljivega, izpovedovanja neizpovedljivega v resnici celo pri eksponiranih zagovornikih programske glasbe, kot sta Liszt ali Wagner, utemeljuje prednost absolutne glasbene govorice, torej vase zazrtega in v sebi sklenjenega sistema avtonomno glasbenega jezika. In če ta na začetku še simbolizira ali uteleša transcendenčno, postane pozneje transcendenca sama, samo-utemeljena v zaprtem kvazi religioznem sistemu. Brez dvoma doseže svojo skrajnost v strukturalizmu kompleksnih glasbenih sistemov, v serialnem samo-ujemanju glasbenih parametrov. Tovrsten aktualen poetološki pogled dopolnjuje v preteklost usmerjeni strogi analitični pristop Schenkerjevega ali pozneje Fortejevega tipa. Koncept metafizičnega interreferenčnega transcendiranja glasbenega jezika dejansko nadomesti introreferenčnost glasbene substance.

Medtem ko glasbena vsebinskost nima pomena v referenčnih sistemih funkcionalne glasbe, pride v kontekstu glasbe kot avtonomnem estetskem sistemu ta v ospredje. V mrzličnem hlepenju po hermenevtsko interpretirani ali strukturalno analizirani vsebini (ter njenemu razmerju do forme kot konstante v razpravljanju o glasbi dvajsetega stoletja) se postopoma vsebinskosti tudi popolnoma odreče in ko tako postane Vsebina sama, se hkrati pravzaprav sama izvotli in izprazni.

4.2 Estetika umetnostne religije[40]

V ospredju našega razpravljanja o glasbi ostaja določanje njenega razmerja do vsebinskosti, tudi če gre za glasbo brez določene semantično izrekljive vsebine, tudi če nima nobenega predloženega programa in ne sledi nobeni zunajglasbeni naraciji (Almén in Pearsall, 2006). Kramer pravi, da je to vprašanje sploh »v ospredju današnjega mišljenja o glasbi« (2002, 1).[41] Berthold Hoeckner njegovo misel še zaostri z besedami, da je »osrednje vprašanje moderne muzikologije (ki se je rodila

39 Prim.: http://www.youtube.com/watch?v=TAaU8yPXA1A.

40 Besedilo je delno objavljeno z naslovom »Tihi ton« estetike umetnostne religije v reviji *Primerjalna književnost (Ljubljana)* 38.2 (2015). Založbi se zahvaljujem za dovoljenje za objavo.

41 »The problem of meaning stands at the forefront of recent thinking about music.«

v devetnajstem stoletju), ‚programskost absolutnega', ki ni za naše področje nič manj kot metafora, ki priča, da je povezava med glasbo in *logosom* za muzikologijo življenjskega pomena« (2002, 3).[42]

V prvi izdaji svoje *Fantazije v C-duru* (op. 17) zapiše Schumann sloviti moto iz pesmi Friedricha Schlegla:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.[43]

»Tihi ton« (»*ein leiser Ton*«), omenjen v verzih, aludira na skrivno posvetilo pesmi, ki mu lahko prisluhnejo samo tisti, ki so nanj posebej pozorni, ki so zanj posebej občutljivi. Na eni strani je njegov namig, ki ga nakazuje uporabljen moto, stvaren in konkreten. Nedvomno gre za prikrito posvetilo izvoljenki Clari v obdobju njune fizične ločitve. Tipična romantična distanca oddaljene ljubezni je podžigala umetnikovo hrepenenje. O tem se je skladatelj tudi neposredno izrekel v pismu, v katerem je Clari dejal, da je ona »skriti ton mota«: »Kaj nisi ti ta ‚ton' v motu?« (Ostwald, 1985, 127). Ne nazadnje je hrepenenje po svoji ljubljeni Clari v omenjeni *Fantaziji* op. 17 poudaril tudi z uporabo citata iz Beethovnovega samospeva s pomenljivim naslovom *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (*Vzemi si torej te pesmi*) iz ciklusa s prav tako zgovornim naslovom *An die ferne Geliebte* (*Oddaljeni ljubici*). Citat srečamo v codi prvega stavka, v Schumannovem opusu pa se pojavlja tudi drugje, tako v zaključnem stavku *Godalnega kvarteta* op. 41, št. 2 in ob koncu *Simfonije št. 2 v C-duru*, kjer nastopi na izpostavljenem mestu po fermati ob končnem preskoku iz c-mola v C-dur (Barbo, 2012a, 83sl.). Schumannova *Druga simfonija* je posebej pomenljiva tudi zato, ker v njej v drugem stavku zasledimo navedek začetka trio sonate iz *Glasbenega darila* (*Musikalisches Opfer* BWV 1079) Johanna Sebastiana Bacha. Simfonija, ki je sledila obdobju prve resne skladateljeve psiho-fizične krize, s svojimi citati predstavlja nedvoumen poklon Schumannovi soprogi. V Schumannovi idealizirani podobi je skladatelju – kljub dejstvu, da sta bila tedaj s Claro že nekaj let poročena – (še vedno) pomenila simbol zanj nedosegljivega oziroma oddaljenega ideala in zato objekt njegovega romantičnega hrepenenja.

---

42 »[… C]rux of modern musicology (which came into being durign the nineteenth century), ‚programming the absolute' is no less than a trope for our field, expressing that the link between music and *logos* is the lifeline of musicology.«

43 »Prek vseh tonov, ki zvenijo / v barvitih zemeljskih sanjah, / oglasi se tihi ton, / za tistega, ki mu skrivoma prisluhne.« Nekoliko bolj poetsko prevede omenjeni moto Jure Potokar v knjigi o Clari Schumann: »Skozi ves hrušč in trušč / mavričnega slepila, ki se mu pravi Zemeljsko Življenje, / en ton, tih in miren, zveni / za skrivnega poslušalca.« Prim. Galloway, 2014, (9).

Skriti »tihi ton« Schleglovega mota v Schumannovi skladbi je mogoče razumeti tudi v kontekstu značilne vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, v kateri se razodevajo oddaljeni svetovi večne Resnice in Lepote. Ti svetovi so prikriti očem navadnih smrtnikov, zazrtih v običajno, tustransko, zemeljsko in splošno. »Tihi ton« Schleglove pesnitve se zato razodeva le poslušalcu, ki mu zna skrivoma prisluhniti (»*für den, der heimlich lauschet*«). V njem lahko prepoznamo božansko navdahnjenega genijalnega umetnika, ki predstavlja svečenika omenjene uveljavljajoče se *umetnostne religije*. Samo umetniku, ki se mu odpirajo transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, je omogočen dostop do skrite Resnice, ki jo ubeseduje »tihi ton« umetnosti. Pri tem sta glasba in literatura le njena prizmična loma, vpogled v umetnost, v polno svetlobo Resnice pa omogoča njuno (ponovno) stapljanje oz. vnovično zlitje umetnosti v enovito celoto.

Omenjeni Batteuxov spis *Les beaux arts réduits à une même principe* (1746) predstavlja značilen poskus tega »zlitja umetnosti« (»*amalgamation of the arts*«) sredi 18. stoletja (Fetzer, 1974, 179). Skupaj z ostalimi umetnostmi se je tudi glasba identificirala z estetskim normativnim sistemom, ki je postavljal vsem zavezujočo paradigmo.

Novost pri glasbi ni bila le to, da je estetski sistem prefunkcionaliziral nekdanje neestetske oziroma zunajestetske referenčne kontekste, zlasti vpetost v takšne ali drugačne neestetske funkcije: liturgične, plesne, koračniške, socialne, tudi idejne in ideološke okvire – v tem se glasba pač ni bistveno ločila od ostalih umetnosti. Bistvena značilno glasbena sprememba pa je bila, da je ta kontekst estetskega referenčnega sistema korenito zaznamoval njeno »materialno« bit, ki jo je prej opredeljevala predvsem njena izmuzljiva substanca, nematerializiran substrat, zaradi katerega se je bistveno ločevala od drugih umetnosti. Če je bilo to še sprejemljivo v sistemu matematičnih znanosti kvadrivija, kamor je kot ena od štirih znanosti o številih glasba tradicionalno sodila, je to že zgodaj v zgodovini, kot smo videli, postalo vse bolj nevzdržno breme. Ker je bila glasba kot neoprijemljiva igra tonov kvečjemu samo »*dolce*«, ne pa tudi »*utile*«, je zbujala dvome v svojo upravičenost. Šele z utrditvijo zavesti o glasbi kot »*opus perfectum et absolutum*«, z notnim zapisom utrjenega čvrstega avtorskega dela, katerega objektni značaj ne more biti več postavljen pod vprašaj, si je tudi glasba kot ostale umetnosti postopoma izoblikovala svoj imaginarni muzej klasičnih del in se z njim enakovredno vključevala v sistem lepih umetnosti. Schumannov znameniti citat »Estetika ene je estetika druge umetnosti, samo material je različen,« (1914, 26) torej lahko razumemo kot poziv k povezovanju umetnosti, ki bi tudi glasbi zagotavljala umetnostni značaj. Izražal je vero v prevlado »poetskega«, torej iste estetske biti vseh umetnosti, ne

glede na to, da se je v njem zrcalil morda tudi hrepeneč krik glasbe, dotlej odrinjene iz refleksije o umetnosti.

Zahteva po estetski avtonomiji umetnosti je prinesla vsaj navidezno osvoboditev od okvirjev, ki so glasbo določali dotlej, čeprav je zares pravzaprav le zamenjala star sistem z novim. Referenčni sistem torej ni bil ukinjen, le drugače se je odslej opredeljeval (Barbo, 2012b).

Uklanjanje zunanjemu referenčnemu sistemu, ki je glasbi določal smisel in pomen do tedaj – bodisi označen z neko religiozno, politično, idejno ali pa zabavno funkcijo – je nadomestil estetski okvir, ki je vzpostavil hegemonijo avtonomnega glasbenega jezika. Slednji se torej na eni strani ni nanašal na nič zunaj sebe, zato pa je hkrati začel postavljati vprašanja notranje referencialnosti, ki jih dotlej glasba ni postavljala. Prej nerelevantno vprašanje glasbene »vsebinskosti«, določene z veljavnim zunanjim referenčnim sistemom, je torej, kot smo videli, stopilo sedaj v ospredje razmišljanja in razpravljanja o glasbi.

Cilj novega povezovanja umetnosti je bil med drugim tudi, da znova vzpostavi nekdanjo harmonijo umetnosti (»*to restore the ‚preestablished harmony' of the art*«), kot pravi v J. F. Fetzer v svoji knjigi (1974) o romantičnem Orfeju v poglavju z značilnim naslovom *Oglasbljenje literature* (*Musicalization of Literature*). Orfej kot antični pesnik in pevec simbolizira tovrstno stapljanje umetnosti v enovito celoto. Sorodno tendenco lahko zaslutimo tudi iz omenjenega Schleglovega (oz. Schumannovega) mota. Slednji je sicer vzet iz Schleglove pesmi *Grmovje* (*Die Gebüsche*, 1801). Da gre za značilno romantično liriko, ki posrečeno ujame duha svojega časa, dokazuje ne nazadnje tudi dejstvo, da jo je v enem od svojih samospevov uglasbil pred tem tudi že Schubert (D 646). Hrepenenje po nekdanji harmoniji umetnosti izraža tipično romantično distanco, zaradi katere vzdihuje umetnikova duša, simbolizira pa jo bodisi oddaljena ljubica, bodisi v daljni preteklosti potopljen svet nekdaj neskaljenega sožitja človeka z njim samim in z okolico ali pa skrita transcendenčna globina. Značilen povzetek te ideje predstavlja Novalisova misel: »V daljavi se vse spreminja [...] v romantično« (cit. po Hoeckner, 2002, 52).

Schleglov »tihi ton«, ki ga slišijo le posvečeni, tako torej pomensko opredeljuje Schumannovo glasbo v romantičnem kontekstu, hkrati pa ji podeljuje nek širši referenčni okvir. Če pri Schubertu Schleglova pesem preprosto določa »vsebino« njegovega samospeva, podeljuje izbrani Schleglov moto Schumannovi Fantaziji globlji pomen – opredeljuje jo kot izraz hrepenenja, konkretiziranega v Clari, hkrati pa je izkaz neke splošne romantične hrepenenjske distance. Moto tako ni »vsebina« *Fantazije*, ampak njen estetski okvir. Glasba pri Schumannu ne »izraža«

besedila, ampak izpoveduje neko globljo resnico, ki se oddaljuje od »besede« in sploh vsakega semantičnega pomena. Še več: literarizirana vsebina postaja s svojo konkretnostjo v rokah glasbenih diletantov breme, ki glasbo ovira pri njenem svobodnem poletu v višave brezkončnosti.

V nekem drugem motu, ki ga Schumann objavi v svoji reviji *Neue Zeitschrift für Musik*, si skladatelj izbere besede Jeana Paula iz njegove *Vorschule der Ästhetik* (1804): »Romantično predstavlja vzvišeno, brezmejno in neskončno lepoto« (cit. po Hoeckner, 2002, 56).[44]

»Brezmejna lepota« predstavlja koncept romantičnega pojmovanja umetnosti, v katerem glasba presega literaturo, postane izraz brez besed, brez podob, čisti »izraz občutij« (»*Ausdruck der Empfindung*«), kot to srečamo v sloviti Beethovnovi formulaciji z rokopisa njegove *Pastoralne* simfonije. Glasbeni jezik za razumljivost svojega pomena ne potrebuje več zunaj-kontekstualne določitve – je avtonomen estetski izraz sam na sebi. Hkrati pa ne potrebuje več niti besed, postane kot pri Mendelssohnu »pesem brez besed«.

Pa vendar pri tem vsaj navidez njen pomen (p)ostaja jasen – enako ali celo bolj kot besede. Wackenroder pravi, da »so se mu določeni odlomki v glasbi zdeli tako jasni in živi, kot da bi bili toni besede« (Wackenroder in Tieck, 1979, 108).[45]

Sam Schumann opisuje Schubertovo *Simfonijo v C-duru, »Veliko«* D. 944, potem ko jo je odkril na Dunaju, z besedami, ki izražajo prepričanje, da lahko glasba poslušalca še globlje nagovarja kot beseda:

> Zunanji svet pa se vendar [...] pogosto razširi v notranjost pesnika in glasbenika, ki jima moramo zares verjeti; in v tej simfoniji se skriva več kot zgolj lepe pesmi, več kot zgolj žalost in veselje, kot jih je glasba že stokrat izgovarjala, zares nas vodi v oddaljeno področje, za katero se ne moremo spomniti, da smo že bili tam: da bi to spoznali, moramo samo slišati tako simfonijo. (Schumann, 1914, 462)[46]

Podobne ideje srečamo tudi v Wagnerjevem opisu povedne prepričljivosti glasbe, s katerim ob zagovarjanju Lisztovega koncepta simfonične pesnitve brani prepričljivost čistega glasbenega jezika:

---

44 »Das Romantische ist das Schöne ohne Begränzung, oder das Schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes gibt.« *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835): 25. Moto se pozneje ponovno pojavi v 14 zvezku revije (1841): 199.

45 »Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu sein schienen.«

46 »Aber daß die Außenwelt [...] oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr las bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie.«

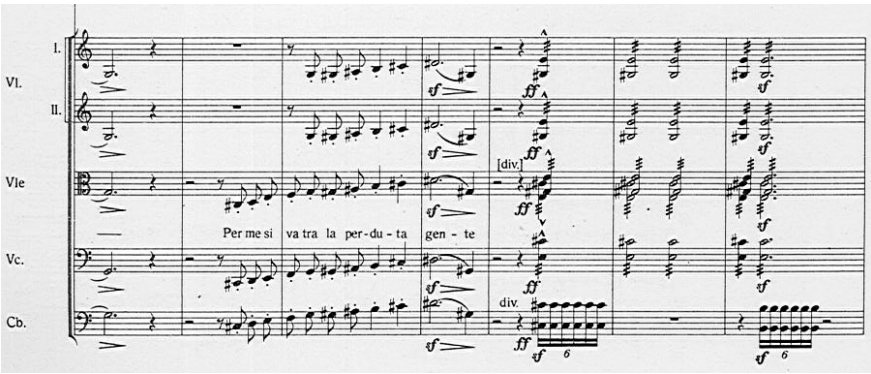
> Pri tem me je predvsem presenečala velika in zgovorna gotovost, s katero je ob mojem poslušanju predmet [neka izbrana vsebina simfonične pesnitve] prihajal do izraza: seveda to ni bil več predmet, kot ga z besedami opisuje pesnik, temveč popolnoma drug, nedosegljiv vsakemu opisu, pri katerem si v njegovi nedostopni lahnosti komaj lahko predstavljamo, kako se znova tako jasno, določeno in razpoznavno prikazuje našim občutjem. (Wagner, 1857, 27–28)[47]

Izključna vsebina glasbe je »poetska«. Kot taka daleč presega vsako besedno konkretizacijo, saj zajema iz globin neulovljive transcendence. Na drugi strani pa je vendarle ujeta v konkretno igro tonov, motivov, tem, glasbenih strukturnih odnosov in razmerij. Protislovno torej dalje neskončnega in absolutnega določajo meje konkretnega, čistega avtonomnega glasbenega jezika. Zato se še celo hermenevtska interpretacija konec 19. stoletja pri Kretzschmarju (1905) izvija iz spoznanja temeljnih tematsko-motivičnih odnosov.

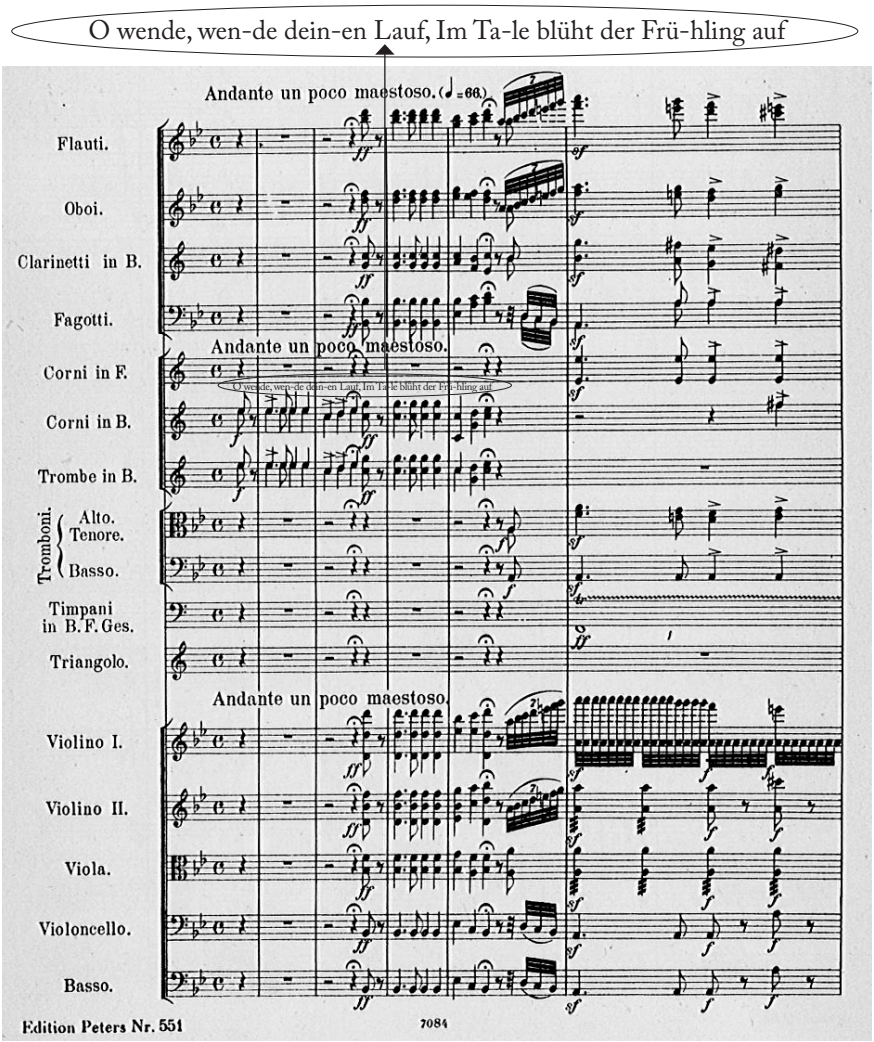
Tako glasba združuje na eni strani poetsko vsebino, na drugi pa njeno »materializirano« substanco. Le-te ne predstavlja (samo) nek konkreten notni zapis na papirju, ampak (tudi) formalizacija osnovnih strukturnih odnosov. Prav ti postanejo odtlej torišče razpravljanja o glasbi. Tako ni čudno, da se sredi 19. stoletja z Adolfom Bernhardom Marxom rodi oblikoslovje (1846–1847). Hkrati pa zavest o formalno-strukturni materializaciji glasbenih oblik postane izhodišče estetskega vrednotenja, po katerem sedaj tematsko-motivično načelo, ki svoj vrh doseže v absolutni glasbeni govorici sonatne strukture, postopoma vse močneje opredeljuje tudi druge glasbene zvrsti – vse do opere. Odločilen estetski kriterij tako ni neka muzikalna prepričljivost, merjena po Baumgartnu prek neposredne čutne zaznave, temveč simfonizirana kompleksnost glasbenega stavka, spoznana s pomočjo podrobne glasbene analize.

Na protislovno specifičen način težnja po materializaciji glasbe sproža še večjo abstrakcijo. Liszt se v iskanju soglasja s Heglovim poudarjanjem poetskega v različnih umetnostih loti poskusa neposrednega povezovanja glasbe z ostalimi umetnostmi (z literaturo, slikarstvom, kiparstvom). Lisztu je sicer tuja in zoprna zbanalizirana predstava glasbe kot tiste, ki preliva naracijo semantično določljivejše pripovedi, denimo literature ali upodabljajoče umetnosti, v tone. Nasprotno torej ostaja zvest Beethovnovemu »izrazu občutij«, ki ga glasba izpoveduje s specifično

47 »In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vostellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich dastellen kann.«

igro motivov ter harmonskih in strukturnih odnosov. Pa vendar je hkrati prepričan, da lahko glasba v prave globine seže šele takrat, ko je njena izpoved usmerjena – ko ji določimo splošni vsebinski okvir. Tega lahko orisujejo na primer naslovi skladb, vzeti iz literature, mitologije, slikarstva ... Poleg tega se Liszt zateče celo k tekstu, ki pa ni pét, ampak je v glasbo vstavljen kot nekakšna poetska vrata, ki poslušalcem sicer določajo vsebinski okvir, a jim hkrati odstirajo vstop v globlji, pomensko neopredeljiv svet onstran vseh besed.

Slika 22: *Primer navedka Dantejevih besed na začetku simfonije Dante Franza Liszta.*

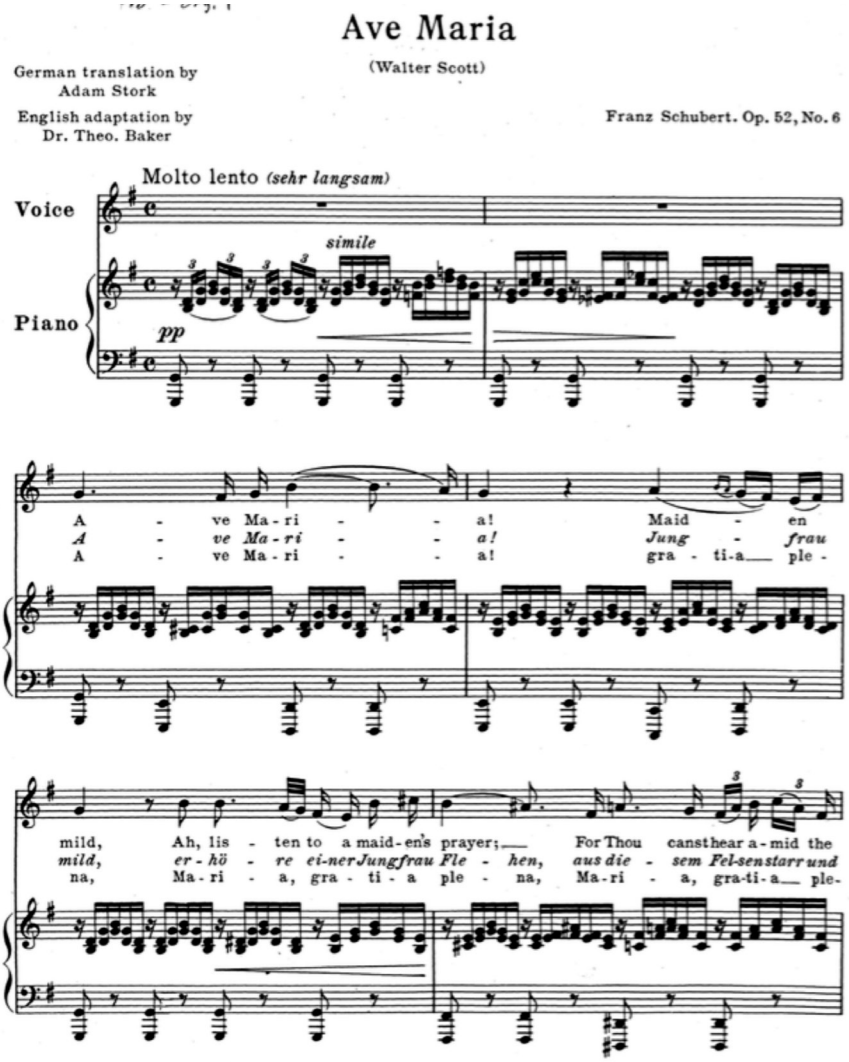
Funkcija teksta je v tem primeru podobna Schumannovemu motu, ki ne opredeljuje vsebine glasbe, ampak ji določa širši referenčni kontekst. Dejansko tudi Schumann v svoji *Prvi simfoniji, »Pomladni«* uporablja podoben postopek s skandiranjem zaključnih verzov pesmi sodobnega pesnika Adolfa Böttgerja: »*O wende, wende deinen Lauf – / Im Tale blüht der Frühling auf*« (»*O spreobrni, spreobrni se – / v dolini pomlad razcveta se*«). Besedilo deloma sicer tudi strukturno opredeljuje glasbo: določa ji njen ritem, ob koncu navedka pa glasba celo onomatopoetsko sledi zaključnemu »*auf*« (»*gor*«) z dvigujočo pasažo v orkestru. Začetno brezbesedno skandiranje Böttgerjevega verza se spremeni v osnovni ritmični motiv, ki v nadaljevanju prežema celotni stavek in postane temeljno vezivo »absolutne« glasbene govorice, katere dramaturgija je povsem neodvisna od vsakega zunajglasbenega modela. Glavni namen izbranega besedila je tako (le) v določanju širšega vsebinskega konteksta simfonije kot romantičnega izraza pomladnega speva razcvetajoče se pomladi, v kateri skladatelj vidi ne nazadnje tudi simbol lastne sreče ob poroki s Claro po dolgoletnih zapletih.

Moto postane torej simbol neke vsebinske materializacije sicer abstraktnega glasbenega jezika, ki se dotika nebeških dalj. Stik glasbe z besedilom torej na eni strani uokvirja glasbeno govorico, da bi jo nato lahko razprl v brezkončno. Tovrsten

Slika 23: *Robert Schumann,* Prva simfonija v B-duru, *»Pomladna«, začetek z vstavljenim besedilom.*

Schumannov moto postane nekakšno identifikacijsko torišče, ki na način poetskega izraza presega tisto, kar ujame gola vsebina besed.

Navedeno se še izostri v času modernistične stroge zavezanosti glasbeni strukturi, vzvišene nad vsako banalno ilustrativno programskostjo. Celo v tem okviru pomeni uporaba besedila možnost razprtja glasbe prek meja semantično povednega – bodisi zato, ker vsebine ni mogoče ubesediti, ali pa celo zato, ker bi jo hoteli prikriti (neko poetsko besedilo seveda lahko izpolnjuje obe funkciji

hkrati). Lebičeva uglasbitev pesmi Daneta Zajca v kantati *Požgana trava* tako poleg besedilne strukturne ravni za svoj širši pomenski okvir iz Zajčeve poezije denimo prevzema tudi prikrito, estetsko privzdignjeno kritiko političnega omejevanja posameznikove svobode.

Poseben primer so skladbe, v katere so besedilo vpisali pozneje. S tem so jih pomensko opredelili, čeprav lahko seveda povsem mimo kakršnih koli skladateljevih

Slika 24: *Samospev Franza Schuberta* Ellens dritter Gesang *v verziji za nizek glas z dodanim predelanim Scottovim angleškim tekstom in latinskim »prevodom«, začetek.*

intenc. Zlasti »modno« je bilo to opremljanje glasbe z besedili v 19. stoletju, seveda deloma tudi v navezavi na prepričanje, da bo absolutna glasba lahko šele s poetsko vsebino res povzdignjena na piedestal prave umetnosti. Eden verjetno najbolj slovitih tovrstnih zgledov je »dopolnitev« Bachovega preludija v C-duru iz njegove prve zbirke z naslovom *Dobro uglašeni klavir* (*Das wohltemperierte Klavier*), na katerega je Charles Gounod improviziral melodijo, ki je pozneje izšla kot *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach* (1853). Nedolgo za tem je njegova »meditacija« izšla še z besedilom pesnitve Alphonsa de Lamartina *Le livre de la vie*, nato pa ji je 1859 Jacques Léopold Heugel dodal besedilo latinske molitve *Ave Mario*. V tej obliki je postala danes nedvomno eno najbolj izvajanih priložnostnih cerkvenih skladb. Podobno velja tudi za Schubertovo *Ave Mario*, ki pa je nastala iz poznejše predelave skladateljevega samospeva z naslovom *Ellens dritter Gesang* (D. 839, Op. 52, No. 6, 1825), napisanega na popularno pesem Walterja Scotta v nemškem prevodu. Novo besedilo je tako spremenilo pravi pomen skladbe, ki pa je z novim tekstom in v novi funkciji postala kljub vsemu (ali pa prav zato) izjemno priljubljena.

Literatura, ki nastopa v glasbi ali ob njej, glasbi ne določa le njenih osnovnih strukturnih razmerij in temeljnih formalnih odnosov. Prav tako izbrani tekst glasbi ne opredeljuje (samo) njene vsebinske ravni. Besedilo lahko namreč začrta tudi širši estetski referenčni okvir, znotraj katerega more glasba funkcionirati celo kot navidez avtonomna umetniška govorica. Vendarle se slednja zato zariše zgolj kot le ena od utopičnih podob stalno spreminjajočih se referenčnih sistemov, v katere glasba vstopa.

In če si je Schumann sprva še želel, da bi glasbo enakovredno upoštevali v svetu umetnosti, postane v kontekstu romantičnega metafizičnega koncepta glasba postopoma najvišji izraz transcendence, po katerem hrepenijo in ga skušajo doseči tudi druge umetnosti. Ali, kot pravi Schopenhauer: »Cilj vsake umetnosti je, da bi postala glasba« (1922, 159).

4.3 Glasba kot metafora časa in prostora[48]

Slovenski skladatelj s prehoda v 20. stoletje, p. Hugolin Sattner, ki je v svojem času veljal za enega najbolj cenjenih skladateljev pri nas, je v pismu prijatelju Emilu Hochreiterju zapisal:

> Težko je skladatelju staviti meje, a on naj vendar sklada za nas. Tako – mislim – se bova sčasoma razumela. Mene vlečete neusmiljeno navzgor, jaz pa moram Vas vleči malo navzdol; in v doseženi sredini se morava kje srečati. (Kuret, 1995, 72)

48 Besedilo je delno objavljeno v angleščini (Barbo, 2011). Založbi se zahvaljujem za dovoljenje za objavo.

Iz zapisa je zaznati osebnostno veličasten značaj skromnega frančiškana, ki čisla svojega nekdanjega učenca, v katerem je pozneje priznaval svojega mentorja. Ker gre za zapis z začetka 20. stoletja, je jasno, da je vlečenje »navzgor« v kontekstu estetike tega časa razumeti v smislu prizadevanja po vse večji dospelosti glasbenega jezika – kar je v Sattnerjevem primeru mérilo na njegovo pomanjkljivo obvladovanje zakonitosti orkestracije in deloma tudi harmonije. Idejo bi bilo mogoče povezovati še s pozneje adornovsko izpeljano kategorijo napredovanja glasbenega gradiva, ki mu uslužno po zakonitostih historičnega napredka sledi skladatelj.

V kaj potemtakem meri težnja »navzdol« v navedeni Sattnerjevi misli? V kontekstu estetsko normativnega sistema, v katerem je dospelost kompozicijsko-obrtnega jezika pomenila poudarjeno estetsko pozitivno kategorijo (in to ne le tedaj, ko je bila napisana, temveč tudi v stoletju pred tem in celo še danes, ne glede na vse bolj ohlapna merila njenega določevanja), te težnje navzdol torej ne moremo povezovati z obrtniško popolnostjo. Razumljiva postane, če jo povežemo s sintagmo komponiranja »za nas« iz začetka omenjene Sattnerjeve misli. V njej se razodeva prepričanje, naj skladatelj gleda tudi na občinstvo, ki glasbo sprejema, četudi ni strokovno podkovano. Normativna zahteva, ki jo ta misel izpostavlja, je vendarle mnogo manj samoumevna in je poudarjeno izpostavljena kritiki njene omejenosti, nedoločenosti in časovne determiniranosti. Zdi se, kot da bi v njej »nevarno« kalilo poudarjanje estetske veljave sodb poslušalstva, neobremenjenega z zahtevami obrti oziroma poudarjeno nujnostjo glasbenega napredka.

Tovrstno zadrego lahko zaslutimo vse od samega utemeljevanja muzikologije v že omenjenem Adlerjevem članku »*Umfang, Methode, und Ziel der Musikwissenschaft*« (1885). V tabeli razdelitve muzikologije, ki jo Adler vključi v članek, posredno naletimo na Sattnerjevo »komponiranje za nas«. Adler namreč subjekt zaznavanja glasbe vključi med predmete muzikološke raziskave le enkrat, in sicer v opredelitvi estetike, ki jo po njem označuje »primerjava in ocena pravil ter njihovega odnosa do zaznavajočih subjektov«.[49] Četudi naj bi prek tega prišli do »spoznanja *kriterijev glasbeno lepega*« (»*Feststellung der* Kriterien des musikalisch Schönen«), je mesto slednjih pravzaprav nedoločljivo. V pozitivističnem konceptu znanosti, v katerega se je vključevala tudi omenjena Adlerjeva epistemologija muzikologije, je seveda spekulativna nedoločenost estetske filozofije za postavljanje pravih »znanstvenih« sodb mnogo manj primerna od naravoslovju priličene metode zgodovinarjev. Prav zato pripada v tej shemi nesporen primat historični muzikologiji, ki postulira »najvišje postavljene zakone« (»*zuhöhst stehende Gesetze*«) umetnosti. Empirično preverljive metode zgodovinskega pola muzikologije ponujajo formuliranje teh

49 »Vergleichung und Werthschatzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipierenden Subjecten.«

»pravil«, ki jih nato prevzema sistematična muzikologija, da bi jih predstavila, uredila in ponudila tudi v pedagoško rabo. Kot lahko sklepamo po Adlerju, historična muzikologija torej zagotavlja pravo povezavo z »znanstveno« preverljivimi postopki, torej s postopki znanosti, s katerimi se hoče muzikologija enačiti.

Tako formulirana znanost seveda potrebuje trden predmet svojega preučevanja. Glasba s svojo izmuzljivostjo in nedoločenostjo ter stalno spreminjajočim se značajem minevanja v času te objektivnosti pravzaprav ne zagotavlja. Znana je ocena sv. Bazilija v 4. stoletju glede umetnosti, zapisanih minljivosti: »Med neuporabnimi [ali destruktivnimi] umetnostmi so igranje na harfo, ples, igranje na piščal, pri katerih v trenutku, ko se končajo, izgine tudi njihov izdelek« (cit. po Goehr, 1997, 150).[50] Neuporabna, destruktivna (»*useless, destructive*«) umetnost potrebuje trden predmet določevanja. Objektivizacija glasbe, zjedrene v novoveškem konceptu glasbenega dela kot »*opus perfectum et absolutum*«, pa je logičen rezultat objektiviziranja ne le našega vsakdanjika, temveč predvsem našega spoznavnega sveta. Potreba po objektivizaciji glasbe izoblikuje koncept glasbenega dela, le-tega pa vpenja v »imaginarni muzej glasbenih del« ter z njim povezano institucijo umetnosti.

Objektivizacija je posebej znotraj zahodne kulture nedvomno ena od posebnih zahtev urejanja našega miselnega prostora. Notni zapis, ki predstavlja, kot smo že poudarili, najpomembnejši način glasbene objektivizacije, prispeva k temu, da opredmetenost glasbe doseže svoj višek: posledično očitne prostorske predstave, ki jih rodi zapis na papirju, v veliki meri določajo tudi našo recepcijo glasbe – od imaginacije visokih in nizkih tonov do padanja, dvigovanja, simetrije ipd. Pravzaprav je notna podoba povezana z objektivizacijo glasbe kot sklenjene oblike, v kateri posamezni elementi sestavljajo navidezno opredmeteni prostor, ki ga Scruton označuje kot prostor »imaginacije«:

> Nismo *del* zvočnega sveta, tako kot smo del vizualnega sveta. Vidim stvari *pred* sabo, v prostorski povezavi z mano. Toda ne stojim *v* zvočnem svetu, tako kot stojim v svetu pogleda. To tudi ni presenetljivo, glede na to, da zvočni svet vsebuje zgolj dogodke in procese. […] Zvočni svet je metafizično oddaljen od nas. (1997, 13)[51]

Četudi tega sveta ni, ga torej oblikujemo v nekem domišljijskem, imaginativnem prostoru, znotraj katerega je lahko kompleksno urejevan in nadzorovan. Kot tak ponuja tudi edino prepričljiv oprijem »znanstvenim« metodam, ki jim je metafizična spekulativnost tuja.

---

50 »Of useless [or destructive] arts there is harp playing, dancing, flute playing, of which, when the operation ceases, the result disappears with it.«

51 »We are not *part* of the world of sound, as we are part of the visual world. I see things *before* me, spatially related to me. But I do not stand *in* the world of sound as I stand in the world of sight. Nor is this surprising, given that the world of sound contains events and processes only. […] The sound world is metaphysically apart from us.«

Kot smo že dejali, je tovrsten »materializiran« koncept glasbe lahko zaživel le znotraj poudarjenega avtonomno glasbenega jezika, nevezanega na sistem kakršne koli funkcionalnosti ali zunaj-glasbene povezljivosti. Zgodil se je lahko le znotraj »emancipacije glasbenega jezika«, ki jo Dahlhaus postavlja kot enega ključnih trenutkov v razvoju zahodne glasbe. Gre za prelomen dogodek, s katerim se zgodi ključen preboj v interpretiranju glasbe kot zvrsti s samostojno narativnostjo, odvezano vsakršni referenčnosti zunaj nje. Pomen in silovitost teh idej se kaže v dejstvu, da prežemajo praktično vse ključne estetske postavke od 19. stoletja naprej. Najznačilnejši primer so hvalnice »romantičnosti« absolutne glasbe E. T. A. Hoffmanna: »Instrumentalne skladbe vseh treh [Haydna, Mozarta, Beethovna] dihajo istega romantičnega duha, ki je lasten prav notranjemu razumevanju pravega bistva umetnosti« (1963, 37). Pravo bistvo umetnosti je njena »romantičnost«, ki jo Hoffmann enači z »muzikalnostjo« kot poudarjeno estetsko kvaliteto.

Paradigma izpostavljanja pomena znotraj glasbene igre je Hanslickova opredelitev vsebine glasbe kot »tonsko gibljive oblike« (»*tönend bewegte Formen*«, 1965, 59). Kljub navidez nasprotnim pozicijam lahko povsem iste poteze srečamo tudi denimo v Lisztovi apologiji Berliozove »programske glasbe« ali celo Wagnerjevi aklamaciji Lisztove ideje simfonične pesnitve, torej dveh paradigmatičnih tekstov, ki naj bi poudarjala prednosti povezovanja glasbe z ostalimi umetnostmi. Vendarle je pri obeh razbrati jasno izpostavljanje vrednosti avtonomije in specifičnosti glasbenega jezika, ki prav prek svoje avtonomije in specifičnosti razgrinja globine, do kakršnih druge umetnosti ne morejo. Kot smo že omenili, Wagner poudarjeno zapiše: »Nikoli in v nobeni zvezi, v kateri nastopa, glasba ne preneha biti najvišja, najbolj odrešujoča umetnost« (Wagner, 1857, 20). Berlioz poudarja (*De l'imitation musicale*, v: *Gazette musicale de Paris*, 1837), da naj glasba tudi v tonskem slikanju ne izgubi »nekaj svoje vzvišenosti in učinkovitosti«:

> 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 samoumevno zastavlja. (Cit. po Dahlhaus in Zimmermann, 1984, 315–316.)

Modernistični koncepti 20. stoletja so v veliki meri neposredno izpeljani iz tega razumevanja glasbe. Značilno je, da analitični ali poetološki zapisi o vokalni glasbi – celo v primerih nedvoumnega tesnega povezovanja glasbe in besedila, kot npr. pri Beethovnovi *Missi solemnis* ali Schubertovih samospevih – poudarjajo specifičnosti

glasbenega jezika. Pri tem z analizo navidez avtonomne glasbene igre povsem zanemarijo vsako drugo razsežnost.

> 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 oklepal osnovne ravni dejanskega besednega pomena. (Schönberg, 2005, 50)

Zdi se, da je avtonomija glasbenega jezika povezana z modernističnim konceptom glasbe. Pravzaprav je ena najbolj očitnih estetskih »prepovedi« v glasbi 20. stoletja morda prav povezovanje z zunaj-glasbenim. Celo v primerih očitnega navezovanja na zunajglasbene ideje skladatelj poudarja glasbeno neodvisnost.

O kantati *Pogled narave* sodobnega slovenskega skladatelja Jakoba Ježa zapiše Borut Loparnik ([b.l.]): »Ježu je beseda vselej zvok (zvok njene dikcije, zlogov, glasovnih prvin), ki morejo prerasti v idejo in tkivo dela.« Podobne misli najdemo pri Mirjam Žgavec ([b. l.]), ko piše o Ježevih samospevih: »[P]esniška beseda evocira zvok v čisti, elementarni obliki. Zadošča mu že en sam zlog. Posluša in čuti ga toliko časa, dokler se ne dokoplje do njegove vsebinske teže.«

Samoreferencialnost glasbe je dogmatično postavljen postulat, o katerem se ne dvomi. Izraža trdno vero v »specifično glasbeno«, ki je po Hanslicku »lepo, ki je neodvisno in ne potrebuje od zunaj prinešene vsebine, temveč leži v tonih in njihovi umetniški povezavi« (1965, 58). V tonih osamosvojeno lepo, kot nas ne nazadnje prepričujejo tudi nekatere sodobne analitične metode, ne potrebuje nikakršne kontekstualne opredelitve. Le-te ne določata več ne recipient niti skladatelj. Glasba dobi v tem kontekstu »mističen« značaj. Prav absolutna glasba je v trenutkih osvoboditve od praktičnih interesov in mišljenja kot ustvarjalnega postopka razumljena kot »čisti poetični svet« (Wackenroder, 1968, 196). Tieck glasbi razumljivo pripisuje religiozni pomen in jo označi z eshatološkimi metaforami »hkrati nova Luč, novo Sonce, nova Zemlja« (Wackenroder, 1968, 188). Glasba sicer ostaja metafora, vendar se ta metafora nanaša le na njo samo – je metafora sebe same.

V vseh potezah se torej nekdanji presežnostni značaj glasbe v kontekstu dahlhausovsko »emancipirane« glasbe ohranja tudi poslej, le da je sam predmet in cilj preseganja. S tem pa njegova samoreferencialnost izničuje tudi možnost pravega

samopreseganja. Ko postana glasba metafora sebe same, izvotli svoj presežnostni značaj, kar jo vodi v nevarnost samoizbrisa.

Jasno se to pokaže ob relativiziranju koncepta glasbenega dela in institucije umetnosti – torej tistega temelja, na katerem se potrjuje objektivizacija glasbe in z njo njena institucionaliziranost. Razblinjena objektivizacija ukine tudi samoreferencialnost glasbe. Glasba se ne nanaša na nič več, niti na sebe samo ne; ukine se tudi kot metafora. V tem prostoru se razpre postmodernistični razvez vsakršne referencialnosti, možnost ničemur zavezanega navzkrižnega povezovanja, ki ga poganja ukinitev vélikih zgodb.

Vendarle je tudi to mogoče le kot slepilo – kot ena od vélikih zgodb, ki pričakuje svoje sesutje Omejitev glasbene referencialnosti se namreč kaže kot njeno bitnostno osiromašenje. Razkriva se v iskanju referenčne potrditve pri najrazličnejših muzikoloških epistemoloških pristopih. V preskakovanju od fenomenološkega pretresanja glasbene biti, prek semiotskega spraševanja o njenem jeziku in strukturi, do analitične prevetritve njene imanentne samosvojosti ali hermenevtskega preverjanja njene kontekstualizacije oz. njene »kategorialnosti« je mogoče zaznati nezadostnost posamičnih raziskav in nujnost njihovega medsebojnega prepleta. Morda pa je to na drugi strani tudi znamenje iskanja nekega globljega pomena, zunanje referencialnosti glasbe in njenega metaforičnega značaja?

Oster kritik navidezne sodobne razpuščenosti in hkrati eden največjih sodobnih slovenskih skladateljev, Lojze Lebič, pravi: »Tisti, ki danes jemljejo svoje delo zares, so neizbežno kritično ogledalo razpuščenemu neoliberalnemu videnju sveta« (Kralj Bervar, 2005, 23). Lebičeva kritična ost je uperjena proti razpuščeni »vrtoglavici svobode«.

Posebno izkušnjo in prelomnico v Lebičevem ustvarjanju pomenijo obiski najpomembnejših glasbenih središč tega časa, svoje silovito doživetje koncertov Varšavske jeseni, Donaueschingena ali Darmstadta pa imenuje »odkritje poti v ‚obljubljeno deželo', ki smo jo slutili, a je v naših tesnih razmerah sami nismo mogli najti« (Šegula, 1983, 108). Skladatelju se odprejo vrata »vsemožnega«. Vendar je svoboda, od katere ga razganja v prsih, varljiva. Pravi, da se je v nekem trenutku ustavil:

> [...] in premislil tudi o tisti globokoumni prispodobi o zapeljivosti in prepovedanem sadežu. Odločil sem se za omejitve, skušal ostati na tleh med ljudmi, ne da bi se odpovedal kateremu koli tehničnemu, elektroakustičnemu ali drugačnemu sredstvu, ki mi je potrebno pri lovljenju ravnotežja med logiko razuma in ‚logiko' srca, med dolgočasjem nereda (igrajte, kar hočete) in plodnim bogastvom zvočnega obilja. (Dekleva, 1994, 4)

Četudi lahko Lebičeva dela v veliki meri označimo kot paradigmatične stvaritve v risu globoko premišljenega glasbenega jezika in strogo nadzorovane strukture, v njih hkrati zaznamo »nerazumljive« odklone od predpisane strogosti, le z intuicijo opravičljivo trganje normativnega, ki se dopolnjuje z neko občuteno simboliko, nejasno pomenljivimi moti na začetkih njegovih partitur ter skrivnostnimi zapisi na njihovem koncu. »Mislim, da bi bilo glasbe kot estetske umetnosti konec, če bi se kdaj nehali spraševati, verjeti in dvomiti v božje« (Kralj Bervar, 2005, 23).

Avtor znamenitega srednjeveškega spisa *Musica enchiriadis* sklene svoje razglabljanje z ugotovitvijo: »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« (cit. po Barbo, 2008, 40). Četudi se moramo vnaprej sprijazniti s popolno nedoločljivostjo »nebeškega muziciranja« – tako tedaj kot danes ali kadar koli – ta v vsej zgodovini predstavlja dražljiv intelektualni izziv, saj s svojo razprtostjo v neskončnost odpira tudi intelektualno svobodo. Omogoča namreč široko svobodo spekulacije, ki jo v času, ko so tudi legitimni znanstveni poskusi uporabno naravnani, lahko čutimo kot svež veter skozi odprto okno.

5 Glasba v pomenih

5.1 Vrednotenje glasbe v referenčnih kontekstih

Z omenjeno vključitvijo v svet lepih umetnosti je bila tudi glasbi odprta pot v muzej najvišjih dosežkov človekovega genija. Podobno kot pri religiozni kontemplaciji je estetska samopozaba v neposredni čutni zaznavi po Baumgartnovem prepričanju omogočala vstop v spoznanje lepega. Vendarle se je tovrstna sebe in svet pozabljajoča kontemplacija vse jasneje sprevračala v utopični mit. Glasbe nikoli ni zares določal le sistem čutno zaznavnih znotrajglasbenih odnosov, celo ne racionalno spoznavna čista konstrukcija ali hermenevtski pomen. Glasba tudi ni omejena na sistem naravnih ali priučenih intervalnih razmerij in z njimi določenih glasbenih odnosov. Zato pa je predvsem hkrati služabnica in gospodarica širše definiranih estetskih realnosti, ki jo določajo, a so z njo tudi vzajemno opredeljene. V razprtem referenčnem sistemu se tako izpoveduje kot enkratno razmerje sicer nenehno spreminjajočih se parametrov, ki definirajo njeno estetsko paradigmo (Barbo, 2012b, 21–31).

Kot smo že omenili, je Baumgartnova »popolnost čutne zaznave« pri apliciranju na umetnost potrebovala korekcijo »dobrega okusa«. Z njim so francoski razsvetljenci izoblikovali kriterij, po katerem je bilo mogoče neko splošno, statistično določeno povprečno mnenje, ki bi ga edinega lahko izluščili s pomočjo čiste zaznave, zamenjali s presojo, omejeno le na krog kultiviranih izobražencev, razsvetljenih intelektualcev. V 19. stoletju so v skladu s prepričanjem o zgodovinskem napredku glasbenih sredstev, ki jih morejo zaznati in presojati le glasbeno vešči posamezniki, še dodatno omejili vstop v krog estetskih razsodnikov. O pomenu in vrednosti umetniške stvaritve morejo tako odločati le tisti, ki glasbo zares doumejo, to je tisti, ki zmorejo uvid v teoretske osnove kompozicijskega dela ali pa razumejo njegove estetske predpostavke. »Teorija in kritika« sta tako ključni za razpoznavanje umetniškega bistva in estetske vrednosti neke glasbe, meni Franz Brendel (1811–1868), ki je po Schumannu prevzel urejanje revije *Neue Zeitschrift für Musik* in postal pozneje eden najvplivnejših glasbenih kritikov 19. stoletja:

> Bistvo sodobne umetnosti je predvsem v tem, da danih temeljev ne nadgrajuje več na star, naturalističen [instinktiven] način, ampak v dejstvu, da sta med tisto, kar je bilo prej in kar je sodobno, stopili teorija in kritika, ki sta predpogoj naše umetnosti. (Cit. po Dahlhaus, 1986, 88)

Brendel je s svojo trditvijo posredno opozoril na dejstvo, da umetnost, ki ji manjka neka zunanja referencialnost, ki ji ostaja »le« estetska funkcija, potrebuje za

svoje ovrednotenje ali celo definiranje nek drugačen, analitično-kritiški pogled. Ta postane orodje razločevanja dobrega in slabega oziroma celo definiranja tega, kaj umetnost sploh je. Če se odpovemo iluziji popolnosti neposredne slušne zaznave, ki bi uravnavala naše spoznanje in razumevanje glasbenega dela, s tem pa tudi omogočila uživanje v njem in mu tako prek estetske kontemplacije definirala njegovo umetnostno bit, potem je mogoče le prek »teorije in kritike« zares spoznati smisel, pomen in vrednost nekega umetniškega dejanja. Med glasbo in poslušalca se nujno vrineta »teorija in kritika«, ki pa ne definirata le lepega ali grdega, torej prostora estetske vrednosti, ampak opredeljujeta umetnostno bit samo, »sta predpogoj naše umetnosti,« kot to ugotavlja Brendel.

Mnogo pozneje se navedeno razmerje sicer radikalizira, a v bistvenem ne negira omenjenih pozicij. Kot v potrditev Brendlove teze se nam v posebno estetsko izkušnjo ponuja škatla Brillo, sloviti eksponat Andyja Warhola, ki se na zunaj ne razlikuje od ostalih povsem enakih škatel v vsakdanji rabi, ali pa sloviti Duchampov pisoar, ki je pred nedavnim doživel svojo nadgradnjo v slapu iz straniščnih školjk.

Slika 25: *Andy Warhol, Brillo Soap Pads Box, 1964; The Andy Warhol Museum, Pittsburgh Founding Collection.*

Slika 26: *Shu Yong, instalacija iz deset tisoč predmetov porcelanaste kopalniške opreme, razstavljena v Fošanu na Kitajskem (vir: www.huffingtonpost.com).*

V glasbi paralelo Warholovi škatli predstavljajo denimo primeri iz tako imenovane »konkretne glasbe« (»*musique concrète*«), ki si za svoj umetniški izraz jemljejo zvoke iz okolice. Podoben primer je tudi znamenita Cageova skladba *4'33"*, pri kateri podobno kot pri škatli mila Brillo zvoki iz okolice postanejo umetniško delo. Tako kot postane škatla, vzeta iz vsakdanjika in presajena v galerijski prostor, umetniško delo zaradi svojega konteksta, tako tudi slučajno proizvedeni »vsakdanji« zvoki pri izvedbi Cageove »tišine« dobijo status umetnosti.

Škatlo v galeriji ali pa tišino v Cageovi skladbi od običajnih škatel v njihovi vsakdanji funkciji in ostalih zvokov naše okolice loči prav njihova estetska funkcija. Slednjo že navzven opredeljuje kontekst umetnostne galerije oziroma koncertne dvorane oziroma *interpretacija*, po kateri neko delo postane umetnina, kot meni Arthur Danto:

> Ugotovili bomo, da nerazločljivi predmeti postanejo popolnoma različna in razločljiva umetniška dela s pomočjo različnih in razločljivih interpretacij, zato bom interpretacije jemal kot funkcije, ki materialne predmete preoblikujejo v umetniška dela. Interpretacija je v bistvu vzvod, s katerim dvignemo predmet iz materialnega sveta v svet umetnosti, kjer mu je dodeljena pogosto nepričakovana preobleka. (2006, 65)

Lahko bi torej z Dantom rekli, da »interpretacije vzpostavljajo umetniška dela, tako da ne moremo imeti, tako rekoč, umetnine na eni in interpretacije na drugi strani« (2006, 47). Umetnost naj se torej prilagaja merilom »umetniškega sveta«, to je skupnosti, ki jo tvorijo umetniki, kritiki, kustosi, trgovci in zbiratelji, za katere velja, da poznajo zgodovino in teorijo moderne umetnosti. Umetnost postane

umetnost, ko to ta skupnost zazna. Torej skorajda povsem tako, kot pravi že Brendel: »teorija in kritika« postaneta ne le temelj našega estetskega užitka, ampak sam »predpogoj naše umetnosti«.

»Okus« enciklopedistov se definira na novo kot »izučeno oko«, kot »pretanjeno uho«, kot posebno analitično znanje in kritiško razumevanje. V okviru sodobne tako imenovane »institucionalne teorije umetnosti« (»*institutional theory of art*«) je umetnost določena prek svoje estetske funkcije, ki jo zaznava umetnostna teorija oziroma kritika. Danto to v eseju *The Artworld* zgoščeno povzema z mislijo, da zahteva videnje predmeta kot umetnine nekaj, česar oko ne more zaznati – atmosfero umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti (Danto, 1964).

»Videti umetnino« torej pomeni spoznavanje in interpretiranje referenčnih kontekstov, ki določajo smisel in pomen umetnosti. Kritika in teorija si morata prizadevati za razumevanje umetnosti v njeni najgloblji kompleksnosti, da bi tako mogli spoznati vzvode njenega sprejemanja ali odklanjanja, ki so pogosto povsem zunanje, ideološke, politične ali celo banalne narave. Zgled tega je denimo reakcija na izvedbo kantate *Stara pravda* Matije Tomca leta 1956. Glasba je bila ob krstni izvedbi sicer dobro sprejeta, poleg tega pa je sama snov obujala kmečke upore, ki so pomenili komunistični revolucionarni oblasti priljubljeno zgodovinsko identifikacijsko točko. Pa vendar je zaradi dejstva, da je skladbo napisal duhovnik, politična oblast dosegla, da dela po premieri niso več izvedli, dirigent Radovan Gobec, ki se je skladatelju poklonil kljub izrecni prepovedi politične oblasti, pa je bil odstavljen z mesta umetniškega vodje APZ Tone Tomšič (Weiss, 2010). Podobne usode je bila deležna tudi Tomčeva opera *Krst pri Savici*, ki je nastala po znameniti Prešernovi predlogi. Čeprav je sicer nesporna vsebina avtorja z najvišjega mesta slovenskega Parnasa – mitizirana kot eden najvišjih nacionalnih umetniških dosežkov sploh – odeta v več kot solidno glasbeno govorico, jo je že sámo poreklo bremenilno zaznamovalo, k čemur se je pridružilo še dejstvo, da je libreto napisal Zorko Simčič. Slednji je namreč kot politični emigrant postal eden mnogih zamolčanih oziroma v takratni socialistični Jugoslaviji prepovedanih avtorjev. Skladbo je torej to dejstvo zaznamovalo z neizbrisno konotativnostjo, zaradi katere ji je bila preprečena pot na uprizoritveni oder, kontekst, ki pravzaprav z glasbo ni imel nič skupnega, pa je delo vendar v mnogočem bistveno določal.

Povsem drugače lahko glasbo, čeprav opredeljeno s podobnimi izhodišči, zaznamuje spremenjen referenčni sistem. Nekaj takega velja denimo za operni portret še enega »izobčenega« povojnega literata, Franceta Balantiča,[52] ki ga je v svoji operi

52 Kako stroga je bila prepoved omenjanja Balantiča, dokazuje denimo dejstvo, da je bil Anton Slodnjak, ki je v petdesetih letih omenil Balantiča v pregledu slovenske literature, zaradi tega izključen z univerze. Prav tako so bili obsojeni gledališčniki, ki so pripravili Balantičev spominski večer v Drami.

Pesnik in upornik predstavil Tomaž Svete. Delo je v času svojega nastanka (1996) in uprizoritve (2003) po zlomu komunizma seveda nosilo povsem drugačen referenčni pečat, s tem pa je stopalo v povsem drugo estetsko paradigmo.

V sami zgodovini glasbe se je zdelo, da je v napredujočem 19. stoletju vse večji pomen dobival analitičen vpogled v glasbeno strukturo, ki se je poglabljal v »materialni« glasbeni substrat in zanemarjal njeno drugačno interpretativno polje. Schönberg je z »dobrim obrtnikom«, ki naj zamenja »slabega estetika«, meril prav v vrhunsko izoblikovanje čisto glasbenega sistema. Estetsko prepričljivost je glasbi, izostreno rečeno, zagotavljala zmožnost kompleksne analize. Kot reakcija na privid čistega strukturiranja in gole analitične abstrakcije se je tudi v glasbi pojavilo naključje, z njim zvoki vsakdanjika, dekonstrukcija, palimpsest, kolažiranje, potujeno citiranje ... Vse to je v zagovor, pojasnilo in potrditev znova klicalo estetsko interpretacijo, reflektirano kritiko, ki je zmogla s širših izhodišč razumeti in utemeljevati novo umetniško prakso.

Navidezni prepad med strukturno analizo in hermenevtsko interpretacijo, ki naj bi se rodil iz tega nasprotja, je v resnici le poudarjal večplastnost našega razumevanja glasbe oziroma razumevanja tega razumevanja. Hkrati pa je (spet oziroma še vedno) identificiral pomen posredovanja, interpretiranja glasbe, ki ne predstavlja le nekega metodološkega principa, ampak posega v sámo ontološko bistvo glasbe. Glasba – in z njo umetnost nasploh – se torej ne identificira v enostavnem fenomenološkem polju med glasbenim recipientom in objektom njegove recepcije, temveč znotraj širšega področja. Ta se pne med predmetom in njegovim kategorialnim »pomenom«, torej v prostoru, zaznamovanem z referenčnim kontekstom, ki glasbi podeljuje pomen, smisel ali cilj, ji določa estetsko vrednost in ji ne nazadnje priznava njeno umetnostno bit.

Prav referenčni kontekst pa je tudi tisti, ki nas opozarja na stalno spremenljivost sistemov, v katere vstopa glasba, na nesklenjenost estetsko-filozofskih koordinat, ki ji določajo njeno razumevanje, vrednost in bit. Razprtost tovrstnega koordinatnega sistema presega zgolj omejevanje glasbe na prokrustovske mere hermenevtske razlage ali strukturalne analize, presega določitve med vsebino in formo, ločitve na programsko ali absolutno, italijansko ali francosko, *primo* in *secondo prattico* ... Kljub morda še tako vztrajnemu prizadevanju po avtonomizaciji glasbenega (umetnostnega) jezika se vsakič znova pokaže nedomišljenost takšnih izrekanj, nedoslednost tovrstnih konceptov. Glasba je ontološko zavezana nekemu splošnemu konceptu, je bivanjsko odvisna od njega. Glasba je tudi v svoji navidezni avtonomnosti vendarle vedno tako ali drugače »funkcionalna«, tako ali drugače »pomenljiva«, je takšna ali drugačna »označevalka« – tudi če ne pomeni nič, kar bi mogli ubesediti,

kar bi mogli izraziti, posredovati, interpretirati. Glasba je vedno izraz določenega referenčnega konteksta – ali pa sploh ni glasba. Dejansko referenčni kontekst in interpretacija znotraj njega določata njeno bit. Prav zato je skoraj smešna, kadar skuša s pozicij muzikalne avtonomnosti utemeljevati svojo estetsko prepričljivost. V trenutku se njena poetika, ki gradi na pozicijah avtonomnega sistema, začne sesuvati vase, si zapleta jezik, se lovi v nesmisle in jecava protislovja.

Ali torej drži, da bi ljudje začeli radi poslušati Stockhausnove *Gruppen*, če bi jih dajali leto za letom na spored namesto Händlovega *Mesije*, kot so pred časom zapisali na blogu BBC? Tudi če skušamo odmisliti težave, ki bi nastopile z organizacijo tovrstnih koncertov več let zapored, nas brez dvoma vznemirja problem prepričljivosti glasbene govorice. Če le-to določa nek širši referenčni kontekst, ki ne nazadnje opredeljuje tudi estetsko vrednost dela, se Stockhausnovemu delu verjetno ne piše najbolje, saj povednosti glasbe ne more spreminjati zgolj stalno ponavljanje izvedb glasbenega dela. Na drugi strani pa morejo ponovitve toliko manj pripomoči k estetski prepričljivosti glasbe, če verjamemo stališču avtonomnega učinkovanja umetnine, ne glede na referenčne okvire.

To pa vendar ne zanika možnosti avtonomnega estetskega obstoja glasbe. Nasprotno – v določenem smislu ga še bolj potrjuje. Glasba prav prek sistemov njenega interpretiranja in razumevanja postaja zares glasba, torej prava avtonomna umetniška zvrst neke opredeljive estetike in oprijemljivih poetskih principov.

5.2 Izkušnja glasbe kot avtonomnega izraza

Leibnizova formula, da je glasba »prikrita aritmetična vaja duha, ki se ne zaveda, da šteje« (»*exertitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*«), je nastala za določen zgodovinski trenutek, ki ga je opredeljevala filozofija glasbe kot prenašalke globljega »preštevnega« bistva sveta (Leibniz, 1734, 240). Ta se v različnih pojavnih in spoznavnih oblikah kaže kot za ves svet zavezujoč temeljni princip. Bachove prikrite aritmetične vaje, natančno preštevanje taktov in njihovih razmerij ali kriptografsko kodiranih sporočil so le najbolj izrazit konkreten odmev tega v glasbi.

Vendarle lahko Leibnizovo definicijo beremo tudi širše, v smislu utemeljevanja glasbe kot simbola nekega urejanja *per se*, urejanja, ki se dogaja tudi neodvisno od poslušalca, celo neodvisno od ustvarjalca. Glasba kaže v tem smislu svojo lastno bit, neodvisno torej celo od pozicij referenčnega konteksta in njegove interpretacije.

Pred časom je na internetnem portalu YouTube zaokrožil video, v katerem dojenček, star 10 mesecev, emocionalno reagira na pesem, ki mu jo zapoje mati. Ob

petju po njegovih licih začnejo polzeti solze, videti je pretresen, čustvo ganjenosti pa – glede na to, da besedila ne more razumeti, malo pa je možnosti tudi za ostale konotativne impulze – očitno vzbudi sama glasba.[53] Zdi se, kot da bi primer neposredno potrjeval Baumgartnovo »popolnost čutne zaznave«.

Pravzaprav si ne moremo predstavljati glasbenih vtisov brez čustvene obarvanosti. V primeru, da bi obstajali, bi »predstavljali mejne primere brez estetske relevantnosti«, meni Dahlhaus (1986, 78). Še celo občutje praznine je nekakšen občutek.

Kot poročajo viri, naj bi na prehodu v 18. stoletje ljubljanski glasbenik in široko razgledan intelektualec, ki je kot pravnik doktoriral v Salzburgu, Janez Andrej Mugerle pl. Edelheimb (1658–1711) »z igranjem na lutnjo spravljal poslušalce v ekstazo« (cit. po: Höfler, 1978, 122).[54] Tovrstnih zgledov je nepregledno mnogo vse od pričevanj najstarejše zgodovine do današnjih omedlevanj na popularnih koncertih. Kot smo videli, so značilni celo za poslušalske izkušnje razumnikov, ki so sodili v krog kranjskih operozov in jim ne bi mogli pripisovati ravno iracionalne emocionalnosti.

Skrajen primer tovrstnega vzbujanja čustev so zvočni vtisi, pri katerih se niti ne zavedamo, da jih sproža glasba. To je po Dahlhausu glasba, »ki sicer vzbuja čustvena ganotja, ne da bi pri tem prišla v zavest kot glasba, kot zveneči objekt in estetski predmet in je kot taka del vsakdanje stvarnosti, a obenem izvenestetsko dejstvo« (1986, 78). Tak primer je denimo glasba, ki v poudarjenem tremoliranju godal ali basovskem pulziranju v ritmu bitja srca spremlja prizor v neki grozljivki. Zvočno ozadje lahko spreminja podobo povsem nedolžnega doganja v strašljivo sceno, ki vzbuja v nas občutje nelagodja, strahu ali groze. Glasba v tem primeru le aktivira čustven odziv gledalcev, pri čemer se večina ne zaveda njenega učinkovanja, marsikdo pa jo sploh »presliši«. Glasba v tem primeru dejansko ne obstaja kot estetsko dejstvo. Drugače je, če je glasbena podlaga kot soundtrack izdana na nekem nosilcu zvoka, pri čemer je pozornost poslušalcev bolj usmerjena le na njeno zvočno podobo. V tem trenutku ista glasba lahko postane tudi jasno razpoznaven estetski objekt.

Seveda imajo lahko določene glasbene »formule« v smislu nauka o figurah bolj ali manj jasno razpoznaven značaj. Robert Hatten tako tudi v instrumentalni glasbi poudarja pomen tovrstnih »glasbenih gest« (*musical gesture*), izrazito povezanih s čustvi, kot so denimo pogrebna koračnica, tremolo na bobnu ipd. (2004a). Velja pa

53 Prim.: https://www.youtube.com/watch?v=nIsCs9_-LP8.

54 »Kadar se je, prost vsakdanjih skrbi, predal glasbi, je z igranjem na lutnjo spravljal poslušalce v ekstazo.« (»*Quanum sibi a curis domesticii otii relictum, sanissimae Harmoniacae arti sacravit, Tèstitudinem ea dexteritate, ac arte movit, ut auscultantes suavitate sua in extasim rapuerit*.«)

tudi obratno, da denimo nek filmski prizor bistveno obarva zvočno podlago in ji da specifični pomen. Značilen primer za to je znamenita tema Urbana Kodra iz Klopčičevega filma *Cvetje v jeseni*, ki jo zaradi Tavčarjeve pripovedi ob skladateljevi domiselni uporabi citer samoumevno identificiramo s slovenskostjo, ljubeznijo, idiličnostjo kmečkega življenja ipd.

Podobno velja seveda za opero, pri kateri same časovne strukture sprožajo določeno čustveno reakcijo. Na eni strani imamo tako akcijsko hitro menjajoče se prizore, ki jih označujejo recitativna mesta in ki so namenjeni dramaturškemu izpeljevanju zgodbe, na drugi strani pa srečamo »zamrznitev« časa v obliki emocionalno obarvanih arij, ki jih je mogoče primerjati z občutenjem časa (oziroma brezčasnosti) v izrazito čustveno poudarjenih »trenutkih«.

Nikakor ne moremo zanikati dejstva, da lahko glasba v določenih primerih na nedoumljiv način presenetljivo močno deluje na nas, da nam naježi kožo, nas spravi v ganjenost, nas pomiri, razburi, vznemiri ... In tako kot je dejstvo, da estetsko bit glasbe določa referenčni kontekst, tako moramo hkrati na drugi strani fenomenološko upoštevati avtonomnost glasbe kot samosvojega objekta lastnih značilnosti in z njimi povezanega učinkovanja.

Boetij odlično povzema to spoznanje:

> Učenju ni nobena pot tako odprta kot preko sluha. Ko prodirajo preko sluha ritmi in melodije v človekovo notranjost, nedvomno vplivajo na duha in ga oblikujejo takšnega, kakršni so sami. [...] Iz vsega tega je razločno in brez dvoma razvidno, da je glasba tako naravno povezana z nami, da tudi če bi hoteli, ne bi mogli brez nje. (2013, 21–27)

Seveda je Boetiju tuje dojemanje glasbe kot zgolj čutne naslade. Njegovo »uho« je samo medij pravega učinkovanja glasbe na »dušo«, v kateri se vršijo mnogo bolj kompleksni zaznavni in receptivni procesi kot le tisti, ki bi jih uokvirjala čista čutna percepcija, saj je »celotni ustroj naše duše in našega telesa povezan s tistimi medsebojnimi uravnavami, ki obstojijo v glasbi« (Boetij, 2013, 25). V »dušo« (ali pri Bachu v »srce«) se projicirajo na eni strani receptivni procesi, ki jih določajo različni referenčni sistemi, na drugi strani pa se hkrati v »duši« ujamejo sistemi avtonomno glasbenega urejevanja, ki hočeš nočeš zaznamujejo poslušalce.

Ne glede na dejstvo, da tudi Boetijev navedek opredeljuje vpetost v konkreten filozofski, lahko bi rekli tudi teološki ali celo »estetski« sistem, ima Boetijeva misel poseben pomen zaradi opozarjanja na estetsko avtonomnost glasbenega učinka na človeka. Glasba je s svojimi sredstvi tako močno del nas, tako blizu naši biti, da učinkuje na nas, tudi če bi tega ne hoteli. V svojem izrazu, ki se po Leibnizu kaže

kot ujemanje števil, preštevanje proporcev, kot aritmetika razmerij, je odmev nekega širšega sistema kodov ujemanja človeka z njegovo notranjostjo, njegovo »dušo«, pa hkrati z drugimi ljudmi, z naravo, s svetovji okoli nas. Tudi če tega ne bi hoteli, ima glasba vedno nek vpliv na nas, tako ali drugače poodmeva, pušča sled v nas in je v tem smislu celo tudi »etično« dejanje.

Glasba je v tem smislu del referenčnega konteksta, ki opredeljuje njen značaj, ji določa njeno vsebino, smisel, pomen in vrednost – jo v veliki meri sploh opredeljuje kot *glasbo*. Hkrati pa vendar predstavlja tudi avtonomni izraz vseh konceptov, pomenov, ki jo kot tako opredeljujejo: je simbol neizmerljive urejenosti sveta, je odsev vesoljne »sloge nesloge«, je odmev Božjega ljubezenskega dejanja, je ozvočenje ustvarjalčeve bolečine, porojene v Kierkegaardovi »bolezni, ki ni za smrt« (1987), je krik razklane družbe, vojnih grozot, spev nežne uspavanke, zaljubljenega mladeniča, vznesenega domoljuba, prisluškovanje tihim vzgibom duše ali pa ne nazadnje vstop v »čudovito kraljestvo neskončnosti«, kakor jo je E. T. A. Hoffmann znanstveno sicer povsem neprecizno, a poetsko tako bogato označil.

Povzetek

V ospredju razpravljanja o glasbi se kot stalnica ponavljajo vprašanja, povezana s spoznavanjem razmerja glasbe do njene lastne vsebine ter z določanjem širšega referenčnega okvira, ki glasbo opredeljuje, ji daje smisel in pomen. Namen pričujočega teksta je, da uvede v probleme razumevanja in interpretiranja glasbe, da sproža osnovna vprašanja o identiteti glasbe kot procesa in dela ter tako fenomenološko razišče ontološke temelje glasbe, zaznava njene spoznavne gradnike in razkriva vrednotenjske mejnike v glasbi. Za cilj si tako izbira »razumevanje glasbenega razumevanja« ter »interpretiranje glasbenega interpretiranja«, da bi se prek tega mogli približati osnovnim vzvodom spoznavanja glasbe in njenega učinkovanja ter izoblikovati mrežo osnovnih vrednotenjskih modelov.

V tem smislu ima besedilo povsem praktičen namen in s svojim ciljem meri v krog najširše pojmovane »uporabne« muzikologije. Ponujal naj bi torej vpogled v osnovne sisteme možnega umevanja glasbe in njenega interpretiranja, s čimer naj bi pomagal pri običajnih izzivih glasbenozgodovinskega pisanja, pri glasbenoteoretskih zadregah in ne nazadnje vsakdanjih vprašanjih glasbene publicistike – pri definiranju glasbe in njenega mesta v kulturi, v določanju njenega izvora in njenega poslanstva, pri razumevanju osnovnih interpretativnih zahtev in spoznavanju enkratnostni njene procesualnosti. Prek številnih navedkov konkretnih glasbenih del, običajnih izkušenj iz glasbenega življenja, značilnih poslušalskih navad, izvajalskih praks ali celo anekdotičnih prigod bi se želeli približati vzvodom učinkovanja glasbe na poslušalce ter uokviriti pogoje njenega osmišljanja v konkretni kulturi, pri izvedbi določenega solista ali orkestra, pod taktirko znanega dirigenta, predvsem pa pred ušesi konkretne publike.

Kljub torej povsem praktični naravi izraženega cilja pa je spoznavna pot k njemu teoretska. Tudi za preprosto razmišljanje o glasbi namreč potrebujemo temeljno razumevanje referenčnega konteksta, znotraj katerega se glasba tvori kot umetnost, razume kot estetska tvorba, učinkuje kot glasbeno dejstvo. Najprej se besedilo dotika osnovnih ontoloških vprašanj, povezanih z identiteto glasbe, definiranjem glasbenega dela ter zaznavanjem glasbe kot živega procesa. Tako se prek fenomenološke redukcije skuša približati intencionalni biti glasbe. S pomočjo definiranja glasbenega polja išče okvire, ki nam to polje zamejujejo, in preverja temelje, na katerih stoji. Besedilo odpira hermenevtska okna ter razkriva, kako je naš pogled izpostavljen različnim vplivom, zato včasih zamegljen in nejasen, vedno pa le delen, nepopoln, predvsem pa neprestano spremenljiv.

Razprava izhaja iz vprašanja o možnih predpostavkah glasbe kot specifičnega jezika narave, ki bi ga bilo mogoče neposredno zaznavati in sprejemati. Pri tem poudarja pomen čutne zaznave, ki je v svoji »popolnosti« zgodovinsko definirala

estetiko glasbe sámo. Iz analize mehanizmov glasbene recepcije opozarja na iluzijo neposrednega čutnega zaznavanja. Izkaže se namreč, da je tvorjenje pomena in smisla glasbe, s tem pa tudi ocene njenega učinka in mehanizma njenega vrednotenja izpostavljeno kompleksnemu navzkrižju različnih kontekstualnih pomenov, ki v svoji gosti mreži oblikujejo sistem referenčnih povezav, od katerih je glasba odvisna. Besedilo se zato v nadaljevanju logično dotakne vprašanja, kje se glasbeni pomen pravzaprav tvori. Izkaže se, da je to vprašanje treba razreševati vzporedno s problemom glasbene identitete, njene oprijemljivosti oziroma njene objektne substance. Glasba se vzpostavlja z značilno novodobno podobo »materializirane« dobrine, prek katere podlega mehanizmom lastninjenja in z njim povezanih pravic.

Na drugi strani pa besedilo prevprašuje značilno razumevanje glasbe kot univerzalnega glasbenega jezika, enako dostopnega vsem časom in kulturam. Namesto očitne nezadostnosti in splošne nesprejemljivosti tovrstnega umevanja uveljavlja pomen spoznavanja referenčnega konteksta, ki določa širši kulturni okvir tvorjenja, posredovanja in recepcije glasbe. S pomočjo sodobnih glasbenoestetskih predpostavk poudarja pomen interpretacije v definiranju širšega umetnostnega polja, ki označuje tudi glasbo. Interpretacijo razume v najširšem smislu, ki v glasbi združuje tako izvajalski (poustvarjalni) vidik kot področje hermenevtske razlage in razumevanja. Oba zorna kota, še zlasti neposredno pa področje izvedbene interpretacije, odpirata problem antagonizma med avtentičnostjo nekega avtorskega zapisa na eni strani ter po-ustvarjalno »samovoljo« prepričljivosti živega muzikalnega dejanja na drugi. Praktični vidik omenjene dileme izpostavlja definiranje zgodovinsko informirane izvajalske prakse v razmerju do poslušalskih navad in interpretacijskih okvirjev sodobnosti. To je povezano tudi z vprašanjem fenomenologije glasbenega poslušanja, ki se mu knjiga v opredeljevanju razmerja med živo koncertno izvedbo in glasbenim posnetkom na nosilcu zvoka v nadaljevanju posveča.

Besedilo tudi vzpostavlja morda na prvi pogled protislovno povezavo med potrebo po semantični povednosti glasbenega jezika v odvisnosti od njegove poudarjene avtonomnosti. Pri tem ne more mimo razčlenjevanja vzpostavitve in hegemonije umetnostne religije v glasbi kot jeziku paradoksa transcendence avtonomnega vase-transcendirajočega sistema. V vračanju h konceptom glasbene materializacije se odpira glasba kot metafora časa in prostora.

Semantični vidik razumevanja glasbenega razumevanja oziroma interpretiranja glasbenega interpretiranja nam tako vendarle ob priznavanju določene avtonomije njenega izraza razkriva glasbo v kompleksnem referenčnem sistemu tvorjenja njenega pomena, iskanja sledov njenega označevanja in označenja, prek tega opredeljevanja njenega smisla in tako ne nazadnje spoznavanja njene vrednosti.

Summary

The issues related to examining the relation of music to its own content and determining its broader referential framework – one that defines it and gives it purpose and meaning – represent the mainstay of the discourse on music in general. This text aims to provide an introduction to the topics concerned with comprehending and interpreting music, to pose essential questions of the identity of music as a process and as work, and, to thus phenomenologically examine the ontological foundations of music, as well as detect its cognitive elements and reveal its qualitative landmarks. Our goal is, therefore, to "comprehend musical comprehension" and "interpret musical interpretation" in order to reveal the basic mechanisms of examining music and the effects thereof, and consequently to establish a network of essential evaluative models.

Consequently, this text is of an entirely practical nature and can be placed within the broad range of "applied" musicology. With it, we hope to provide insight into the basic systems for comprehending and interpreting music. Additionally, we aspire to produce a text that will serve as a valuable tool not only for the usual challenges of music history and music theory, but also for everyday issues of musical journalism – defining music and its place in culture, determining its origins and its mission, understanding its basic interpretative requirements, and appreciating its uniqueness. By examining concrete musical works, everyday experiences, characteristic listener habits, performance practices, and even anecdotal stories, we aim to bring closer the mechanisms through which it influences listeners, and frame its significance within concrete culture, in a solo performance or in orchestra performances, when conducted by a renowned conductor, but above all, when experienced by an audience.

Despite the practical nature of our goal, the path to it leads through theory. Even a basic contemplation of music requires an essential understanding of the frame of reference within which music is formed as art, experienced as an aesthetic formation, and functions as a musical fact. The text thus touches upon the basic ontological issues concerned with the identity of music, defining musical work, and experiencing music as a living process. In it, we attempt to approach the intentional essence of music through a phenomenological reduction. By defining the musical field, we look for its limiting frames, and examine its foundations. This text opens hermeneutic windows and reveals how our perception is subjected to various influences and therefore often blurred and unclear, often only partial and incomplete, but above all continuingly variable. The discussion examines potential conceptions of music as a specific natural language that can be tangibly perceived and consumed. It emphasises the significance of sensory perception, one that - in its "perfection" - historically defined the aesthetic of music itself. Proceeding from the analysis of

mechanisms of musical reception, we expose the illusion of direct sensory perception. As it turns out, the creation of the meaning of music, and the consequent assessment of its effect and the mechanism of its evaluation, are subject to a complex intersection of various contextual meanings and the dense network of referential connections that define music. The text then logically proceeds to the question of where the meaning of music is formed in the first place. The answer to this can only be found parallel to the issue of music identity, its substantiality, and objective substance. Music is formed through the typically contemporary image of a "materialised" commodity, which makes it vulnerable to the mechanisms of appropriation.

On the other hand, the text re-examines the typical perception of music as a universal musical language, accessible to all ages and cultures. It replaces the apparent inadequacy and general unsuitability of such an understanding with a referential context that is defined by a broader cultural frame of the creation, transmission, and reception of music. By employing contemporary musical-aesthetic postulations, we highlight the significance of interpretation in defining the broader art field that also includes music. We understand interpretation in its broadest sense, as that combines both the creating (performing) aspect and the field of hermeneutical interpretation and conceptualisation. Both viewpoints, but especially the field of performance interpretation, touch upon the problem of antagonism between the authenticity of authorial writing on the one hand and the performing, "nonchalant" allure of a live musical act on the other. The practical aspect of the aforementioned dilemma highlights the defining of a historically informed performance practice in relation to listener habits and contemporary frameworks of interpretation. This issue is related to the phenomenology of listening to music, the subject of the book in the continuation, by defining the relation between a live concert performance and a musical recording contained on a sound carrier. Additionally, the text sets up the seemingly contradictory connection between the need for a semantic expressiveness of musical language and a dependence on its emphatic autonomy. In doing this, it also examines the institution and hegemony of art religion in music as a language of paradox of the transcendence of the autonomous and self-transcending system. In returning to the concepts of music materialisation, music reveals itself to be a metaphor of time and space.

The semantic aspect of comprehending music comprehension or interpreting the music interpretation therefore reveals music – while simultaneously admitting a certain autonomy of its expression – in a complex referential system of creation of meaning, searching for traces of its labeling and label-edness, and, through this, defining its significance and assessing its value.

Navedena literatura

Adler, Guido, 1885: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*. 1. 5–20.

Agawu, Victor Kofi, 1996: Music analysis versus musical hermeneutics. *American journal of semiotics* 13 (Fall). No. 1–4. 9–24.

Almén, Byron in Pearsall, Edward, ur., 2006: *Approaches to meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.

Avguštin, 2003: *Izpovedi.* Ljubljana: Celjska Mohorjeva založba.

Barbaud, Pierre, 1960: *Haydn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Barbo, Matjaž, 2000: Orgelske improvizacije Primoža Ramovša med liturgično procesualnostjo in konceptom dela. V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca* (ur. Jurij Snoj, Darja Frelih). Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU. 257–266.

Barbo, Matjaž, 2001: *Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni.* Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Barbo, Matjaž, 2002: Pojmovanje glasbenega časa v judovsko-krščanski tradiciji. *Muzikološki zbornik* 38 (2002), 97–103.

Barbo, Matjaž, 2008: *Izbrana poglavja iz estetike glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Barbo, Matjaž, 2009: *František Josef Benedikt Dusík*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Barbo, Matjaž, 2011: Music as Metaphor? V: *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology* (ur. Leon Stefanija in Nico Schüler). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang. 63–70.

Barbo, Matjaž, 2012a: *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Barbo, Matjaž, 2012b: System of Values in Diverse Aesthetic Realities. V: *Music and Its Referential Systems* (Matjaž Barbo in Thomas Hochradner, ur.). Dunaj: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 21–32.

Batteux, Charles, 1746: *Les beaux arts réduits à une même principe*, Pariz: Durand.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1750: *Aesthetica*, Frankfurt/Oder.

Behne, Klaus-Ernst, 1986: *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks.* Regensburg: Bosse.

Bent, Ian D., 2015: Hermeneutics. V: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Dostopno: http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/12871 (citirano 7. julija 2015).

Boetij, Anicij Manlij Severin, 2013: *Temelji glasbe* (prevod, opombe in spremna študija Jurij Snoj). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Cook, Nicholas, 2009: *Glasba: Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.

Cook, Nicholas, 2013: *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl, 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden in Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion in Laaber Verlag.

Dahlhaus, Carl in Zimmermann, Michael, ur., 1984: *Musik – zur Sprache gebracht Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München/Kassel: dtv/Bärenreiter.

Dahlhaus, Carl, 1986: *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dahlhaus, Carl, 1997: Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft. V: *Systematische Musikwissenschaft* (ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Zv. 10. Laaber: Laaber Verlag.

Danto, Arthur C., 1964: The Art World. *Journal of Philosophy* 61. 571-584.

Danto, Arthur C., 2006: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.

Danuser, Hermann, 1996a: Interpretation. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*2nd ed., Sachteil. Vol. 4*). Kassel et al.: Bärenreiter. 1053–1069.

Danuser, Hermann, 1996b: Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie. V: *Musik befragt – Musik vermittelt: Peter Rummenhöller zum 60. Geburtstag* (ur. Thomas Ott in Heinz von Loesch). Augsburg: B. Wissner, 75–90.

De la Motte-Haber, Helga, 1997: Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft. V: *Systematische Musikwissenschaft* (ur. Carl Dahlhaus in Helga de la Motte-Haber). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Zv. 10. Laaber: Laaber Verlag. 1–24.

Dekleva, Milan, 1994: Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem. *Dnevnik* (7. 2.). 4.

Dolmetsch, Arnold, 1915: *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence*. London/New York: Novello and Company/H. W. Gray.

Fanna, Antonio in Talbot, Michael, 1992: *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione.* Firenze: Leo S. Olschki.

Fetzer, John F., 1974: *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press.

Gadamer, Hans Georg, 1960: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.

Galloway, Janice, 2014: *Clara*. Ljubljana: Beletrina.

Gantar, Kajetan, 2004: Od Academiae operosorum do Academiae Philharmonicorum. V: *300 let, years Academia philharmonicorum Labacensium: 1701-2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani* (ur. Ivan Klemenčič). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 57–72.

Georgiades, Thrasybulos, 1977: Musik und Interpretation. V: isti, *Kleine Schriften*. Tutzing: Hans Schneider Verlag.

Goehr, Lydia, 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music.* Oxford: Claredon Press.

Gronow, Pekka, 2014: The World's Greatest Sound Archive: 78 rpm Records as a Source for Musicological Research. *Traditiones* 43/2. 31–49.

Hanslick, Eduard, 1965: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig 1854). Darmstadt: WBG.

Hatten, Robert S., 2004a: *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes : Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatten, Robert S., 2004b: *Musical meaning in Beethoven : markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Haynes, Bruce, 2007: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Hinrichsen, Hans-Joachim, 2000: Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft. *Archiv für Musikwissenschaft* 57. Zv. 1, 78–90.

Hinrichsen, Hans Joachim, 2003: »Zwei Buchstaben mehr«. Komposition als Produktion, Intepretation als Reproduktion. V: *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation* (ur. Otto Kollleritsch). Dunaj/Gradec: Universal Edition.

Hochradner, Thomas, 2010: ‚B-composers' or: how can you become a ‚Kleinmeister'? *Muzikološki zbornik* 46/1. 5–19.

Hochradner, Thomas, 2013a: Looking for coordinates. A challenge for research in reception and interpretation of music. *Muzikološki zbornik* 49/2. 11–22.

Hochradner, Thomas, 2013b: Vergänglichkeit Der Zukunft. Barockmusik Im Zeitspiegel. Zur Einführung in Das Thema Des Symposions. V: *Barockmusik: Diskurs zu einem Interpretationsprofil* (ur. Thomas Hochradner). Freiburg i.Br./Berlin/Dunaj: Rombach. 21–28.

Hoeckner, Berthold, 2002: *Programming the absolute: Nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*. Princeton: Princeton University Press.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 1963: *Schriften zur Musik. Nachlese* (ur. Friedrich Schnapp). München: Winkler.

Höfler, Janez, 1978: *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Hogwood, Christopher, 2007: *Handel*. London: Thames & Hudson. 2. izd.

Horvath, Manfred in Reicher, Walter, 2001: *‚Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt'. Joseph Haydn: Eine musikalische Topographie*. Dunaj/München: Brandstätter.

Hubmann, Klaus, 2013: Archangelo Corellis ‚... di ch'io non m'intendo' und seine Relevanz in der sogenannten ‚Alte-Musik-Szene' heutzutage. V: *Barockmusik: Diskurs zu einem Interpretationsprofil* (ur. Thomas Hochradner). Freiburg i.Br./Berlin/Dunaj: Rombach. 129–144.

Hume, David, 1777: Of the Standard of Taste (1757). V: *Four Dissertations.* London: A. Millar, 1777. Dostopno: http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html (citirano 7. julija 2015)

Husserl, Edmund, 1928: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung* 9.

Hutcheson, Francis, 1725: *An Inquiry Concerning the Original of Our Ideas of Virtue or Moral Good. Selections reprinted in British Moralists* (ur. L. A. Selby–Bigge, 1964). Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Ingarden, Roman, 1980: *Eseji iz estetike*. Ljubljana: Slovenska matica.

Jauss, Hans Robert, 1977: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I, München: W. Fink.

Johnson, Stephen, 2013: The History Maker. *BBC Music*. Vol. 21/12. 38–41.

Kierkegaard, Søren, 1987: *Bolezen za smrt : krščanska psihološka razprava za spodbudo in prebujo. Trije spodbudni govori*. Celje: Mohorjeva družba.

Kiesewetter, Raphael Georg, 1834: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweise Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Kingwell, Mark, 2009: *Extraordinary Canadians Glenn Gould*. Toronto: Penguin Canada.

Kralj Bervar, Sonja, 2005: Umetniška svoboda je v omejitvah: Pogovor z akademikom Lojzetom Lebičem. *Ampak* 11. 22–27.

Kramer, Lawrence, 2002: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.

Kretzschmar, Hermann, 1905: *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Kunej, Drago, 2008: *Fonograf je dospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC.

Kuret, Primož, 1995: Sattner in Hochreiter. V: *Sattnerjev zbornik: simpozij ob 60. obletnici smrti* (ur. Edo Škulj), Ljubljana: Družina. 67–77.

Landowska, Wanda, 1909: *Musique ancienne*. Pariz: Mercure de France.

Leech-Wilkinson, Daniel, 2009: *The Changing sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* London: CHARM.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 1734: Iz pisma Christophu Goldbachu (17. 2. 1712). V: *Epistolae ad diversos* (ur. Christian Kortholt). Leipzig: Breikopf.

Levinson, Jerrold, 1993: Performative vs. Critical Interpretation in Music. V: *The Interpretation of Music. Philosophical Essays* (ur. Michael Krausz). Oxford: Clarendon Press, 34–60.

Loparnik, Borut: *Jakob Jež: Tri skladbe.* Komentar k CD plošči. RTVS DD 0058.

Luhmann, Niklas, 2000: *Art as a Social System*, Stanford: Stanford University Press.

Marx, Adolph Bernhard, 1846–1847: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Zv. 1–2. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Messiaen, Olivier, 1966: *Techniques de mon language musical*, Pariz: A. Leduc.

Morrison, Richard, 2013: Sharing or stealing? Why the YouTube debate looks set to rumble on. *BBC Music Magazine* 21. Št. 11. 25.

Ostwald, Peter F., 1958: *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius.* Boston: Northeastern University Press.

Pfitzner, Hans, 1929: *Werk und Wiedergabe. Gesammelte Schriften*. Zv. 3. Augsburg: Benno Filser.

Platon, 2004: *Zbrana dela.* Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba.

Pokorn, Danilo, ur., 1993: *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae adunatorum* (faksimile izdaje iz 1701). Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Ranke, Franz Leopold von, 1874: *Sämtliche Werke*. Zv. 33/34. Leipzig: Dunkcer & Humblot.

Schenker, Heinrich, 2000: *The art of Performance* (ur. Heribert Esser). New York: Oxford University Press.

Schönberg, Arnold, 1911: *Harmonielehre*. Dunaj: Universal-Edition.

Schönberg, Arnold, 2005: *Razmerje do teksta.* V: *Schönberg in njegov krog* (ur. Marija Bergamo in Matjaž Barbo). Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo (*Varia musicologica 5*).

Schopenhauer, Arthur, 1922: *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik* (ur. Karl Stabenow). Regensburg: Bosse.

Scott, Marion M., 1965: *Beethoven*. London/New York: J. M. Dent and Sons/ Farrar, Straus and Giroux.

Schumann, Robert, 1914: *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern* (ur. Martin Kreisig). Zv. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Schwarz, Stephan, 2013: YouTube: Ausflug in die Grauzone. *Fono Forum* 9. 27–29.

Scruton, Roger, 1997: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Steinbeck, Wolfram, 2010: Joseph Haydn: ‚Meine Musik versteht die Welt'. Dostopno na naslovu: http://www.perspectivia.net/content/ publikationen/gid/2010-12-16/steinbeck_haydn (citirano 7. julija 2015).

Šegula, Vida, 1983: Glasba je tudi dejanje ljubezni (pogovor z Lojzetom Lebičem). *Naši razgledi* 32. Št. 4 (474). 108.

Škrjanc, Radovan, 2001: Novo o akademskem združenju sv. Cecilije v Kamniku. *Muzikološki zbornik* 37. 51–66.

Thibaut, Anton Friedrich Justus, 1825: Über die Reinheit der Tonkunst. Heidelberg: Mohr.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 1968: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger. V: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Schriften* (ur. K. O. Conrady). Reinbek: Rowohlt.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich in Tieck, Ludwig, 1979: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.* Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Wagner, Richard, 1857: *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen (Abdruck aus Nr. 15 des 46. Bandes der ‚Neuen Zaitschrift für Musik.')*. Leipzig: C. F. Rahnt.

Weiss, Jernej, 2010: Tomčeva Stara pravda in spor s političnimi oblastmi. v: *Radovan Gobec : (1909-1995) : tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani* (*Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 13) (ur. Darja Koter). Ljubljana: Akademija za glasbo, Katedra za zgodovino in literaturo, Oddelek za glasbeno pedagogiko. 75–86.

Wicke, Peter, 2011: From Schizophonia to Paraphonia: On the Epistemological and Cultural Matrix of Digitally Generated Pop-Sounds. V: *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology* (ur. Leon Stefanija in Nico Schüler). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang. 71–78.

Žgavec, Mirjam: *Jakob Jež: Samospevi*. Komentar k CD plošči. Ed.DSS 999018.

Imensko kazalo

A

Adler, Guido 46, 59, 89, 104, 105, 125
Adorno, Theodor Wiesengrund 83
Agawu, Victor Kofi 35, 125
Allegri, Gregorio 49
Allred, Brady 18
Almén, Byron 94, 125
Argerich, Martha 72
Avguštin 39, 125

B

Bach, Johann Christian 50
Bach, Johann Sebastian 10, 25, 28, 34, 45, 49, 53, 66, 72, 76, 95, 103, 116, 118
Balantič, France 114
Barbaud, Pierre 30, 125
Barbo, Matjaž 21, 23, 44, 45, 46, 50, 90, 95, 97, 103, 109, 111, 125, 131
Barenboim, Daniel 28
Bartók, Béla 48
Batteux, Charles 9, 10–12, 92, 96, 125
Baumgarten, Alexander Gottlieb 11, 12, 92, 99, 111, 117, 126
Bazilij, sv. 105
Beethoven, Ludwig van 15, 21, 28, 30–32, 37, 42, 43, 47–49, 53, 59, 70–72, 79, 95, 98, 99, 106, 127, 128, 131
Behne, Klaus-Ernst 85, 126
Benedetti-Michelangeli, Arturo 84
Bent, Ian D. 32, 36, 79, 126
Bergson, Henri 44
Berlioz, Hector 18, 106
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 48
Bocelli, Andrea 12, 13, 15–17
Boetij, Anicij Manlij Severin 118, 126
Böttger, Adolf 100
Brahms, Johannes 48
Brendel, Franz 111, 112, 114

C

Caccini, Giulio 12, 16
Cage, John 113
Celibidache, Sergiu 83
Cook, Nicholas 24, 51, 69–72, 74, 126
Couperin, François 77
Chopin, Frédéric 48
Christie, William 76

Č

Čajkovski, Peter Iljič 14, 46, 49, 53

D

Dahlhaus, Carl 31, 42, 44, 59, 106, 111, 117, 126, 127
Dante Alighieri 100
Danto, Arthur 36, 113, 114, 126
Danuser, Hermann 59, 61–63, 70, 74–76, 78, 79, 83–85, 126
Davis, Miles 23
Dekleva, Milan 108, 127
De la Motte-Haber, Helga 19, 32, 75, 90, 126, 127
Dev, Oskar 65, 66
Dies, Albert Christoph 26
Dolmetsch, Arnold 76, 127
Dowland, John 77
Duchamp, Marcel 112
Dusík, František Josef Benedikt 50

E

Eggar, Richard 78
Einstein, Alfred 64
Elgar, Edward 72, 73

F

Fanna, Antonio 51, 127
Fetzer, John F. 96, 97, 127
Foerster, Anton 52
Franck, César 43

G

Gadamer, Hans-Georg 36, 62, 75, 127
Galloway, Janice 95, 127
Gantar, Kajetan 91, 127
Georgiades, Trasybulos 61, 127
Gillesberger, Hans 76
Gluck, Christoph Willibald 50
Gobec, Radovan 114, 132
Goehr, Lydia 39, 49, 50, 105, 127
Goethe, Johann Wolfgang 66
Gostič, Josip 52
Götzenberger, Jakob 67
Gould, Glenn 82–84, 129
Gounod, Charles 103
Gratzer, Wolfgang 62
Grier, James 73
Gronow, Pekka 68, 127
Gruber, Gernot 62
Gvido iz Arezza 39–41

H

Handl, Jacobus (Gallus) 66
Hanslick, Eduard 67, 107, 127
Harnoncourt, Nikolaus 76, 79
Haslinger, Tobias 47
Hatten, Robert 37, 38, 117, 127, 128
Haydn, Joseph 16, 26, 27, 29, 30, 49, 94, 125, 128, 131
Haynes, Bruce 77, 78, 128
Händel, Georg Friedrich 50, 77, 116, 128
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 99
Herder, Johann Gottfried 66
Heugel, Jacques Léopold 103
Hindemith, Paul 69
Hinrichsen, Hans-Joachim 59, 62, 68, 69, 74, 75, 80, 128
Hoeckner, Berthold 34, 35, 94, 97, 98, 128
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 31, 35, 32, 106, 119, 128
Höfler, Janez 117, 128
Hogwood, Christopher 50, 76, 128
Hochradner, Thomas 34, 67, 68, 73, 74, 76–79, 90, 125, 128, 129
Hochreiter, Emil 20, 103, 130
Horvath, Manfred 27, 128
Hubad, Matej 65
Hubmann, Klaus 77, 129
Hüffnagl, Karl 20
Hume, David 12, 129
Husserl, Edmund 44, 129
Hutcheson, Francis 12, 129

I

Ingarden, Roman 87, 129
Isaac, Heinrich 46

J

Jackson, Michael 55
Janez XIX. 39
Jauss, Hans Robert 62, 129
Jež, Jakob 65, 66, 107
John, Elton 55
Johnson, Stephen 76, 78, 79, 129

K

Kant, Immanuel 12
Karajan, Herbert von 75, 86
Kennedy, Nigel 13, 14
Kernjak, Pavle 22
Kierkegaard, Søren Aabye 119
Kiesewetter, Raphael Georg 79
Kingwell, Mark 82, 129
Kirnberger, Johann 32
Klemperer, Otto 75
Klopčič, Matjaž 118
Koder, Urban 118
Kralj Bervar, Sonja 108, 109, 129
Kretzschmar, Hermann 64, 99, 129
Kumar, Aldo 18
Kunej, Drago 68, 130
Kuret, Primož 103, 130

L

Lamartin, Alphonse de 103
Landowska, Wanda 76, 130
Lebič, Lojze 65, 102, 108, 109
Leibniz, Gottfried Wilhelm 116, 118, 130
Leonardo da Vinci 16
Leoncavallo, Ruggiero 47
Levinson, Jerold 59, 130
Lisitsa, Valentina 55
Listenius, Nicolaus 40
Liszt, Franz 15, 47, 48, 94, 99, 100, 106, 132
Loparnik, Borut 107, 130
Luhmann, Niklas 11, 130

M

Mahler, Gustav 70, 71
Marija, sv. 13
Marx, Adolf Bernhard 99
Mascagni, Pietro 47
Mattheson, Johann 32
Mauser, Siegfried 62, 63
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 66, 98
Merkù, Pavle 18
Messiaen, Olivier 45
Mikula, Janko 22
Morrison, Richard 56, 130
Mozart, Wolfgang Amadé 21, 26, 49, 50, 53, 76, 106, 127
Mugerle pl. Edelheimb, Janez Andrej 117

N

Nägeli, Hans Georg 35
Norrington, Roger 79

O

Olip, Janko 22
Orfej 10

P

Paganini, Niccolò 15
Palestrina, Gioavnni Pierluigi da 66
Pearsall, Edward 94, 125
Pfitzner, Hans 71, 130
Platon 18, 130
Pogorelić, Ivo 72
Pokorn, Danilo 91, 130
Poljanec, Vinko 22
Pollini, Maurizio 71
Presley, Elvis 53
Prešeren, France 114
Purcell, Henry 51

R

Rameau, Jean-Philippe 32, 77
Ranke, Franz Leopold von 66, 130

Rattle, Simon 71
Reicher, Walter 27, 128
Riemann, Hugo 62, 67, 70
Rochlitz, Friedrich 35
Rossini, Gioacchino 42, 47, 79
Rožđestvenski, Genadi Nikolajevič 86, 87

S

Said, Edward 28
Sattner, Hugolin 52, 103, 104, 130
Schubert, Franz 102
Scott, Marion M. 15, 131
Scott, Walter 103
Scruton, Roger 105, 131
Schantroch, Georg 50
Schenker, Heinrich 20, 67, 94, 131
Schlegel, Friedrich 95, 96, 97
Schleiermacher, Friedrich 34
Schönberg, Arnold 33, 107, 115, 131
Schopenhauer, Arthur 12, 93, 103, 131
Schubert, Franz 15, 46, 47, 52, 97, 98, 103, 106, 107, 127
Schumann, Clara 95, 97, 100
Schumann, Robert 18, 21, 25, 26, 35, 48, 66, 95–98, 100, 101, 103, 111, 130, 131
Schuppanzigh, Ignaz 30
Schwarz, Stephan 56, 131
Sibelius, Jean 14
Simčič, Zorko 114
Simpson, Robert 78
Slodnjak, Anton 114
Srebotnjak, Alojz 45
Stockhausen, Karlheinz 116
Strauss, Franz 87
Strauss, Richard 87
Svete, Tomaž 115

Š

Šegula, Vida 108
Škrjanc, Radovan 91, 131
Štuhec, Igor 46

T

Talbot, Michael 51, 127
Tavčar, Ivan 118
Thibaut, Anton Friedrich Justus 66, 131
Tieck, Ludwig 66, 98, 107, 131
Tinctoris, Johannes 40
Tomc, Matija 114, 132

V

Vavilov, Vladimir Fjodorovič 16
Verdi, Giuseppe 47
Vipotnik, Miha 80
Vivaldi, Antonio 13, 21, 51, 127

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 93, 98, 107, 131
Wagner, Richard 93, 94, 99, 106, 132
Walter, Bruno 27, 75, 128
Warhol, Andy 112, 113
Webern, Anton 46, 76
Weiss, Jernej 114, 132
Wicke, Peter 82, 132
Wilkinson, Daniel Leech 68, 130
Wolff, Christoph 73

Z

Zacharias, Christian 94
Zajc, Dane 102
Zimerman, Krystian 56
Zimmermann, Michael 31, 106, 126

Ž

Žgavec, Mirjam 107, 132
Žuraj, Vito 80