

Glasbeni pomen kot generator glasbenega užitka

Abstract

Musical Meaning as a Generator of Musical Pleasure

The idea of emancipated instrumental music is connected to the establishment of the modern concept of the Fine Arts, which in turn produced a requirement for the *understanding* of music as created by some lonely misunderstood genius. The hidden codes of the aesthetic essence of art were to be understood only by some congenial soul, and at the same time perceived only by direct experience ("*perfectio cognitionis sensitivae*"). However, it is obvious that our sensory perception is unreliable, incomplete, and limited due to numerous factors (ideological, social, historical, aesthetic, etc.), and thus in need of critical examination. At the same time the understanding of these mechanisms provides only a partial account of music, since they ignore the object of aesthetic contemplation. Therefore, we need a reflection on the systems of the "understanding of musical understanding," i.e., a wider hermeneutical analysis of the integration of music in a referential context constituted of musical significance, meaning, pleasure and value.

Keywords: musical aesthetics, meaning in music, aesthetic value, musical hermeneutics

Matjaž Barbo is Full Professor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His research focuses on the music from the 18th century to the present, and in questions linked to aesthetics and sociology of music. (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Ideja emancipirane instrumentalne glasbe, porojena v kontekstu lepih umetnosti, je oblikovala zahtevo po razumevanju glasbe, ki jo v idealizirani podobi oblikuje osamljen nerazumljen genij. Skrito bistvo umetnikove izpovedi more razumeti le kongenialna duša, ki v umetnosti najde prikrite kode njenega estetskega bistva. Sistem lepih umetnosti obenem postavi za temeljno predpostavko možnost zaobjetja estetskega bistva v neposredni izkušnji, »popolnost čutne zaznave« (*»perfectio cognitionis sensitivae«*). Vendarle je jasno, da umetnostnih sodb nikoli zares ne opredeljuje le neposredna čutna zaznava, saj je nezanesljiva, nepopolna in določena s preštevilnimi (ideološkimi, socialnimi, historičnimi, estetskimi itd.) dejavniki, zato potrebuje kritični pretres. Hkrati pa spoznanje teh mehanizmov zagotavlja le delno razumevanje umetnosti, saj zanemarja predmet estetske kontemplacije. Zato je nujna refleksija sistemov »razumevanja glasbenega razumevanja«, torej širša hermenevtska analiza vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem se tvorijo glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost.

Gljučne besede: glasbena estetika, pomen v glasbi, estetska vrednost, glasbena hermenevtika

Matjaž Barbo je redni profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njegove raziskave se osredinjajo na glasbo od 18. stoletja do danes, poleg tega njegovi raziskovalni interesi vključujejo vprašanja, povezana z estetiko in sociologijo glasbe. (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si)

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 najrazličnejši način razvijati v nasprotju s sterilnimi skladatelji, ki nenehno 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, 1960: 68–69)

Zapis iz pariškega časnika *Mercure de France* (1788) oprijemljivo poudarja navdušenje, ki so ga sprožale prve izvedbe Haydnovih simfonij v Franciji. To je tudi v Franciji sprožilo vse do danes neprekinjeno občudovanje del skladatelja, ki je simbolno zaznamoval enega najodločilnejših mejnikov v zgodovini glasbene estetike, za katerega lahko rečemo, da še danes v temelju opredeljuje splošno recepcijo glasbe in njeno vrednotenje. Prinesel je namreč prek »ideje absolutne glasbe« obrat proti »emancipaciji instrumentalne glasbe«, kot je to poimenoval Carl Dahlhaus (1978) oz. po Johnu Neubauerju »emancipacijo glasbe od jezika« (1986).

Seveda je francoska glasba s svojo načelno averzijo do nemških novotarij vselej iskala inovativne rešitve ter simfonični idiom in z njim razglašen estetski zasuk v smeri glasbeno avtonomnega francosko obarvala. Najizrazitejši simbol tega je Berlioz s svojo *idée fixe*, fiksno idejo, ki prežema simfonično tkivo ter mu podeli zunajglasbeni pomen. Berliozov odmik se kaže tudi v ostrih besedah, ki jih je vsaj na začetku kariere namenjal sodobniku in nemškemu (oz. judovskemu) skladateljskemu in dirigentskemu tekmeču Mendelssohnu. Ta pa mu nasprotno prav tako ni ostajal dolžan in je govoril, da mora dirigent z rokavicami prijemati Berliozove partiture, da si z njimi ne umaže rok.

Razkol se je pozneje izostril v slovitem boju med zagovorniki absolutne in programske glasbe, v boju za oslovsko senco pravzaprav iste estetike, ki je v svojem temelju izhajala iz premis Beethovnovе glasbe, da naj bo glasba *razumljena*, če hočemo zares prodreti v njene *resnične* globine, saj le-te omogočajo pravi estetski *užitek*. Torej tako kot pri Haydnu, pri katerem je raslo »razumevanje in s tem občudovanje« njegovega genija.

Zahtevo po *razumevanju* glasbe je radikalno postavil Beethoven s svojimi deli. Idealizirano podobo odmaknjene genija, ki osamljen tava v vzvišenih prostranstvih neskončnega, je v veliki meri produciral prav Beethovnova pojava in v marsičem zaznamovala še danes veljavno splošno predstavo o odtujeni vzvišenosti umetnikovega duha, nerazumljivega povprečnim banavzom. Skrito bistvo umetnikove izpovedi more razumeti le kongenialna duša, ki zna v umetnosti najti prikrite kode njenega estetskega bistva. Ustvarjalec se (verjetno celo prvič v zgodovini umetnosti) ne prilagaja okusu in sposobnostim poslušalca, prav tako kot se uslužnostno ne uklanja nobenim drugim zakonom in pravilom, ki so glasbo določala dotlej. Odpoveduje se zahtevam služenja dvoru, odreka liturgičnim zakonom, plesnim obrazcem, razvedrilni vlogi glasbe. Povzpne se tudi nad besedilo,

katerega »služabnica« je bila glasba prej brez pomisleka. »*Prima la musica e poi le parole*« Salieri provokativno izrazi tendenco časa v naslovu svoje enodejanke. Namesto od zunaj prinesenih pravil si glasba, zdaj osamosvojena, začne graditi svoje lastne strukture, izvija se iz tematsko-motivičnega boja, harmonskih povezav in kontrastov, kromatskih in enharmonskih razširitev, ritmičnih zgostitev in redčenj, bordunskih temeljev, ostinatnih ponovitev, miksturnih naslojevanj, instrumentacijskih rešitev ... Pogosto tudi povsem v nasprotju s tem, kar bi učila klasična kompozicijska teorija. Še več – celo v nasprotju z bolj ali manj navideznimi mejami izvedbenih možnosti. Beethoven pravi, da se požvižga na »bedno violino« (*»elende Geige«*) sicer enega tedaj najboljših dunajskih glasbenikov, Ignaza Schuppanzigha, zdravnikovega sina slovenskih korenin, zaslužnega za številne prve izvedbe Beethovnovе glasbe. Skladatelju je vseeno, če glasbenik njegovega časa česa ne more zaigrati, saj verjame, da bodo morda daleč v prihodnosti, a vendarle nekoč njegove zamisli uresničene – morda ko bodo odkrili nove izvajalske tehnike ali bo napredovala tehnika izdelave inštrumentov. Podobno skladatelja ne skrbi, ali kdo od njegovih sodobnikov sploh razume njegovo glasbo. Ga bodo pač zato razumeli nekoč v prihodnosti.

Poznamo številne primere, ko največjih umetnin sodobniki niso razumeli. Značilno zadrego v spoprijemanju tako zlasti s poznim Beethovnovim opusom izražajo sočasni ocenjevalci. 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 v *Allgemeine musikalische Zeitung*, tedaj osrednji glasbeni reviji, zapisal:

Smo torej v nevarnosti, da spadamo 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.¹ (N. N., 1826: 853)

Pa vendar si skladatelj ne prizadeva biti všečen poslušalcem. Nasprotno – to postaja znak skladateljske šibkosti, plehkosti, zato tudi estetske neobčutljivosti in neprepričljivosti. Kompleksnost, zahtevnost, celo otežena dostopnost čedalje bolj postajajo merilo estetske veljave, glasba pa čedalje teže razumljiv sistem znakov, ki jih lahko razumejo le vanj posvečeni. Skladatelj si s svojimi deli ne pridobiva hipne veljave, ampak gradi spomenik lastne genialnosti, ki ga svet okoli njega le postopoma osvaja, interpretira in razumeva, prek tega pa tudi v njem uživa, občuduje in časti. Spet tako, kot to nakazuje že pariška ocena Haydnovih simfonij.

¹ »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.«

Čutna zaznava glasbe in sistem lepih umetnosti

Sistem, v katerega je tedaj in odtlej glasba vpeta, je estetski sistem lepih umetnosti, referenčni okvir, v katerega so ujete vse umetnosti. Z njim so postavljeni normativni vzvodi estetskega užitka in vrednostnega ocenjevanja – tudi pri glasbi.

Ta se je namreč šele postopoma in pozno vključila v svet lepih umetnosti. Prej je stoletja dolgo spadala med številne znanosti, ki so s kvadrivijem tvorile jedro svobodnih umetnosti (*»artes liberales«*). Paradoksalno pri tem je dejstvo, da ji je to vključevanje omogočilo razumevanje, ki se zdi v temelju *nasprotno* od omenjenega beethovnovskega pojmovanja glasbene estetike. Porojevala ga je namreč vera v prepričljivost neposredne recepcije, celo brez kakršnega koli dvoma o zmožnosti polnega zaobjetja estetskega bistva v neposredni izkušnji. »Popolnost čutne zaznave« (*»perfectio cognitionis sensitivae«*) to imenuje Alexander Gottlieb Baumgarten v svoji sloviti *Aesthetici* (1750), s čimer začrta estetske okvire dojemanju glasbe, za katero se ravno tako zdi, da še danes prepričljivo opredeljuje splošno zaznavo glasbe in začrtuje najširši normativni estetski okvir, s katerim pogosto brez zadržkov merimo prepričljivost neke glasbe.

Glasba učinkuje na nas z zvoki, torej je za njeno presojo odločilna naša slušna izkušnja, kot to velja za čutila, ki presojajo likovno umetnost, gledališče, pa ne nazadnje tudi vrtnarstvo, zlatarstvo ali kuharsko umetnost. In estetika ni nič drugega kot le znanost čutne zaznave, kot pravi Baumgarten: *»Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.«* (Baumgarten v Luhmann, 2000: 322)

Čutna zaznava je sama po sebi popolna. Če ne spoznava umetnosti v polnosti, pomeni, da je umetnost spačila svojo naravno bit. Glasbeni jezik more učinkovati le prek svojega naravnega izrazila, prek zvoka, njegovo spoznanje (in s tem užitek) pa omogoča le neposredna čutna zaznava; vse drugo je umetnosti in uživanju v njej odveč in neprimerno. Seveda obstajajo obrtna pravila, ki naj se jih glasbenik kot obrtnik drži v enaki meri, kot to počne kipar, ki mora upoštevati naravo kamna, zmožnosti svojega orodja ali urejenost naravnih proporcev. Vendarle pa je to le stvar »učenih teoretikov«, ki zagotavljajo »lepi umetnosti« zgolj tehnično podlago.

Zgovorno tovrsten pogled razgrne v svojem sestavku o glasbi Baumgartnov sodobnik in eden ključnih utemeljiteljev sprejetja glasbe v sistem lepih umetnosti, Charles Batteux (1746):

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 dober 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 proporcij. Učenim teoretikom prepuščam te spekulacije, ki so podobne le gramatikalnemu načrtu ali dialektiki govora, pri katerih slišim bistvo, ne da bi se poglobljaj v podrobnosti. Glasba me nagovarja prek tonov: ta jezik je zame naraven; če ga sploh ne razumem, je umetnost naravo spočila, namesto da bi jo izpopolnila. Skladbo bi morali presojeti tako kot sliko. V tej 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 v Lippman, 1986: 267)

Zdi se nam lahko, da Batteux pretanjeno izpoveduje estetski spopad, ki iz značilnega generacijskega trka med Johannom Sebastianom Bachom in njegovimi sinovi pripelje do razkola med zagovorniki aritmetično urejenega starega glasbenega sveta in navdušenci nad čutno sproščenostjo galantnega sloga. Na eni strani je glasba pomenila do podrobnosti izmerjen prostor številčnih razmerij, ki je izviral iz njene vključenosti v sistem *artes liberales*, na drugi strani pa se je svobodno sukala nad najpreprostejšimi ploskvami temeljnih harmonskih funkcij. Na eni strani občudujemo »preštevanje tonov« in »razmerij«, »vibracije strun« in »matematične proporce«, na drugi strani pa nam glasba zveni kot nepotvorjen »naravni jezik tonov«, ki mi »ugaja«, »se me dotakne«. Glasba je kot druge umetnosti stvar čutne zaznave, neposrednost njenega *zvočnega* jezika je edina, prek katere lahko glasba učinkuje na poslušalca, in nam zato tudi ponuja edino mogoče vzvode za ocenjevanje njenega učinka, prek tega pa določa na pogled edino zanesljiv sistem vrednostnih meril. V duhu rousseaujevske enciklopedične tradicije torej išče sledove njene naravne govorice v oddaljeni preprostosti prajezika kot zvočnega izraza ter prek tega potrjuje njeno izrazno prepričljivost. Ta hkrati edina zares zagotavlja tudi njen estetski učinek. Ne matematično urejevanje, ki bi – kot je pritrjeval sistem *svobodnih umetnosti* – samo po sebi umerjalo človekov najširši psihosomatski odziv na glasbene proporce, temveč glasba kot vsem razumljiv – zato pa edinole tudi estetsko prepričljiv – jezik zvokov. Do skrajnosti zljajšana misel, ki naj bi jo izrekel Haydn mlajšemu kolegu Mozartu, ko ga je ta pred potovanjem v London svaril pred tujim svetom: »Moj jezik razume ves svet,« je brez dvoma imela korenine v teh estetskih postavkah (Horvath in Reicher, 2001). Glasbeni jezik naj bo naraven, da bo razumljiv in prepričljiv. Umetelne akrobacije so stvar učenih teoretikov in s samo glasbeno estetiko nimajo nič skupnega. Obrt naj se torej loči od filozofije, bi lahko rekli.

Zgodovina, ki bi jo pogosto radi razumeli kot vektor, usmerjen v čedalje višje ravni naše zavesti, se tudi v tem kaže kot plivkanje podobnih, če ne kar enakih predpostavk. Baročni idiom, ki so se ga torej kot preveč umetelnega hoteli odkrižati sredi 18. stoletja, se je skoraj dve stoletji prej začel uveljavljati pravzaprav na enak način kot odklon od pretirane umetelnosti renesančne polifonije. *Ars nova* se je še prej podobno branila pred neživiljenjstostjo *ars antique*, pozneje so se roman-

tične miniatures odmaknile od obteženih vélikih glasbenih form, aleatorika se je razvila kot reakcija na togost serializma, repetitivnost minimalizma je bila odgovor na skrajno neponovljivost zgoščenih struktur, proti vsem stranem odprt postmodernizem je odklon od hermetičnosti modernizma ...

In čeprav se je Batteux zavzemal za uveljavitev preproste neposredne zaznave kot temelja užitka in ocenjevanja umetnosti, je s tem posredno pripravil pot za uveljavitev vseh poznejših estetskih konceptov, ki so iz razumevanja tako emancipirane umetnosti izvirali – vključno s tistim, iz katerega se je v svojem zapisu sam norčeval kot nekaj nepojmljivega, absurdnega: »Kaj bi rekli za slikarja, ki bi nastopil s tem, da bi na platno postavil drzne poteze in najbolj žive gmote barv brez vsakršne podobnosti s kakšnim znanim predmetom?« Prav sistem lepih umetnosti, v katerem so estetski kriteriji zavezani zgolj le neposredno kontemplirani lepoti brez zunanjega referenčnega okvira, je namreč navsezadnje omogočil razmah sodobne nefiguradne umetnosti in glasbene atonalitetnosti.

Družbeni konteksti

Čeri pretirano odprtega sistema estetske poljubnosti, ki bi jo vodil poenostavljen model *čutna zaznava = estetska presoja*, so se zavedali že Baumgartnovi sodobniki. Težava ni le v dvomu o demokratično izenačeni veljavi vseh ocenjevalcev in o njihovi enakovredni merodajnosti. Predvsem je težava teze v tem, da umetnostnih sodb nikoli zares ne opredeljuje zgolj neposredna čutna zaznava, saj je nezanesljiva, nepopolna in še zlasti določena s preštevilnimi dejavniki. Jasno je namreč, da na našo recepcijo vpliva množica najrazličnejših podatkov, raznolikih dejavnikov, da je naša sodba ideološko obremenjena, historično zaznamovana, estetsko pogojena, socialno opredeljena, označena s predsodki ...

Očitno dejstvo, na katerem gradijo vse velike glasbene produkcijske hiše, je, da je lahko široko podprt oglaševalski manever sam na sebi temelj uspeha nekega glasbenika. Pevca Andrea Bocelli ali Thomas Quasthoff pričata o tem, kako lahko morda neko povsem zunanje dejstvo – torej tudi takšna ali drugačna hendikepiranost – celo pozitivno pripomore h glasbenikovi splošni priljubljenosti, pa žal seveda tudi nepriljubljenosti. Le naivnež verjame, da lahko v žensko preoblečen bradatež uspe na evrovizijski popevki samo zaradi svojega glaslu ali pesmi. Najbolj se tega zavedajo seveda tvorci tovrstnih uspehov. Do potankosti tako ni dodelan le glasbeni nastop, ampak seveda tudi videz glasbenika, koreografija njegovega nastopa, pričeska, obleka, slušalke, ki jih ima obešene okoli vratu ... Pretehtani so njegovi medijski nastopi, izjave za časopise in revije, družba, v kateri se pojavi, ipd. Podobno kot v popularni glasbi, ki se neposredno financira iz svoje priljubljenosti, je tudi v klasični umetnostni glasbi, kjer ravno tako sistem podeljevanja takšnih in drugačnih priznanj, nastopanja s slovitimi dirigenti in znamenitimi orkestri v največjih dvoranh, različni javni nastopi ipd. tvorijo podobo glasbeni-

kov, s tem pa tudi njihovo estetsko prepričljivost. Tudi navidezno hermetično zaprt prostor visoke glasbe se tako ne more umakniti tem vplivom. Ali ni celo kak Glenn Gould, navidezno skrit v snemalnem studiu, odsev podobe, ki tvori prodajno prepričljivo znamko, potrjeno s »čistim« estetskim užitkom?

Da bi korigiral naivno utopičnost Baumgartnove predstave o »popolnosti čutne zaznave«, je David Hume vpeljal korektiv »pravih razsodnikov« (*true judges*), tistih, ki imajo »močan čut, združen s prefinjenim občutkom, izboljšan s prakso, izpopolnjen s primerjavo in izčiščen vseh predsodkov«. ² Taki »pravi razsodniki« se torej zavedajo vseh vplivov, umetnino očistijo vseh nepotrebnih primesi, jo razumejo v njenem bistvu, jo zmorejo tako pravilno razumeti in interpretirati, s tem pa tudi edinole merodajno estetsko vrednotiti. Humov argument je brez dvoma stvaren in jase – umetnino velja opazovati v pravem okviru, jo očistiti nepotrebne umazanije in jo nato v polni luči predstaviti občinstvu. Ta proces je torej usmerjen v pretresanje družbenih kontekstov, socialnih predispozicij, kapitalskih odnosov, uveljavljenih predsodkov, ideološke navlake in podobnih preštevilnih kontekstov, ki brez dvoma v temeljih zaznamujejo vsako umetnostno recepcijo (Beard in Gloag, 2005). Za razumevanje družbenih procesov, v katere je vključena umetnost, so tovrstna spoznanja nedvomno ne le koristna, ampak nujna. Kako lahko spoznavamo mehanizme estetskega vrednotenja brez razumevanja vpetosti umetnosti v neki najširši družbeni kontekst? Pa vendar je hkrati res, da spoznanje teh mehanizmov ostaja še vedno le na polovici celovitega prepoznanja razumevanja umetnosti in tvorjenja estetskih sodb. V ospredje svojega spoznanja namreč postavi sredstvo, po katerem se sicer nedvomno ravna estetski užitek, a lahko zato hkrati povsem spregleda vir tega užitka in mu ta v njegovem znanstvenem spoznanju posledično postane tudi povsem odveč. Umetnostnega fenomena tako po njem ne določa predmet neke estetske kontemplacije v relaciji do subjekta tega estetskega kontempliranja, ampak zgolj mehanizmi, ki estetsko kontemplacijo omogočajo in določajo. Izvotljen prostor umetnosti nadomestijo procesi, oz., če se pošalimo: filozofija se oddalji od obrti.

Glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost

Iluzija neposrednega zaznavanja se torej izteče v zahtevi po glasbenem razumevanju, to pa vzpostavi potrebo po refleksiji širših estetskih normativnih sistemov, po »razumevanju glasbenega razumevanja« (De la Motte-Haber, 1997: 12), kot svoj cilj definira t. i. sistematični pol muzikologije. V približevanju razumevanju

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.« (Hume, 1757)

našega razumevanja glasbe se moramo približati sistemom njenega osmišljevanja, doživljanja in vrednotenja – torej sistemom referenčnih odnosov, v katere se glasba vpenja, in kategorij, znotraj katerih jo interpretiramo in razumemo. Temeljni pogoj ostaja: za »razumevanje« glasbe in njenega razumevanja je nujno spoznanje distance, ki loči glasbeni tekst od njegovega »bralca«. To distanco vzpostavlja denimo zgodovinska oddaljenost, tudi geografska odmaknjenost, pa seveda kulturne razmere in ne nazadnje beethovnovski mit o skladateljevem geniju, ki pluje daleč nad svetovi vsakdanjika. Distanco lahko premošča le primerna interpretacija, ki je zatorej temeljni pogoj pravega glasbenega »razumevanja«. To se opira na predpostavko, da je potreba po »razumevanju glasbe« ključnega pomena tudi za njen užitek. Lahko rečemo, da z »razumevanjem« raste »občudovanje«, če se še enkrat vrnemo k pariškemu navdušencu nad Haydnom. Seveda se tovrstna glasbena hermenevtika ne ustavlja na mejah opredeljevanja mehanizmov neke temeljne estetske kontemplacije. Hkrati prav tako ne zanika veljave denimo v čisto (»absolutno«) glasbeno igro usmerjene strukturalistične glasbene igre (Hoeckner, 2002). Prav tako seveda ni nujno omejena zgolj na estetski normativni sistem, ampak zajema iz raznolikega opredeljevanja glasbe (oz. glasbenih praks). Tako svoje razumevanje glasbe izpeljuje iz širše hermenevtske analize vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem se tvori glasbeni pomen, z njim pa tudi njen smisel, užitek v njej in njena vrednost.

Literatura

- BARBAUD, PIERRE (1960): *Haydn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BATTEUX, CHARLES (1746): *Les beaux arts réduits à une même principe*. Pariz: Durand.
- BAUMGARTEN, ALEXANDER GOTTLIEB (1750): *Aesthetica*. Frankfurt/Oder: Ioannis Christiani Kleyb.
- BEARD, DAVID IN KENNETH GLOAG (2005): *Musicology. The key Concepts*. New York: Routledge.
- DAHLHAUS, CARL (1978): *Die Idee der Absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- DE LA MOTTE-HABER, HELGA (1997): Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft. V *Systematische Musikwissenschaft*, C. Dahlhaus in H. de la Motte-Haber (ur.), 1–24. Laaber: Laaber Verlag.
- HOECKNER, BERTHOLD (2002): *Programming the Absolute. Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- HORVATH, MANFRED IN WALTER REICHER (2001): 'Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt'. *Joseph Haydn. Eine musikalische Topographie*. Dunaj: Brandstätter.
- HUME, DAVID (1757): *Of the Standard of Taste*. Dostopno na: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html> (1. maj 2015).
- LIPPMAN, EDWARD (1986): *Musical Aesthetics. A Historical Reader*, 1. zv. New York:

Pendragon Press.

LUHMANN, NIKLAS (2000): *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.

NEUBAUER, JOHN (1986): *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press.

N. N. (1826): Nachrichten. *Allgemeine musikalische Zeitung* (52): 849–859.