

UDK 111.852 Veber

Marija Bergamo
LjubljanaOD „DONEČEGA“ POJAVA DO
TRANSCENDENTNE „IDEALNE ISTINE“. PO SLEDI
„GLASOV“, „MELODIJE“ IN „SIMFONIJE“ V
ESTETSKEM SISTEMU FRANCETA VEBRA

Kratka zgodovina (konstituirane) estetike glasbe razkriva verigo nenehnih nesporazumov, ki se ob vsakokratnih ponovnih premislekih vedno istih, bistvenih vprašanj le še poglobljajo, ne pa razrešujejo. Skepsa, ki ji je estetika glasbe izpostavljena, je zato razumljiva. Glasbeniki vidijo v njej predvsem prazno govoričenje, ki ničesar ne pojasnjuje, filozofi pomanjkljiva, nesistematična razmišljanja in sklepanja, ki ničesar ne utemeljujejo, za muzikologe pa je območje vprašanj, o katerih morajo razmišljati in nanje po najboljših (nefilozofskih) močeh vedno znova odgovarjati, da bi lahko svoje konkretne (zgodovinske, „tehnološke“, sistematične, pa tudi sociološke in psihološke) raziskave ter njihove rezultate umeščali v nekakšen kontekst, v bolj ali manj opredeljen glasbeni prostor. Danes se zavedamo, da je dosedanja *zgodovina* glasbeno-estetske misli pravzaprav *sistem* estetike glasbe, ki ni ne dokončen ne domišljen ne nespremenljiv. In da dokončen, domišljen in nespremenljiv sploh ne more postati.

Od vprašanj, ki jih zastavljamo estetiki glasbe, je praviloma odvisen odgovor. Prav zgodovina nesporazumov omogoča razvrščanje teh vprašanj v dve temeljni skupini. Prva zajema tiste, ki glasbo razumejo ali želijo razumeti ali razpravljati o njej kot avtonomnem pojavu, kot o glasbi po sebi, ki ima svojo bit in bistvo ter izraža (če naj bi sploh kaj izražala) le samo sebe; ki je tudi podvržena samo lastnim imanentnim zakonitostim ter osredotočena predvsem na substancialne in strukturalne razsežnosti. V drugo skupino sodijo tista, ki se nanašajo predvsem na učinkovanje glasbe, na njeno intenco, tedenco in funkcijo; na heteronomne zakonitosti, ki jim je glasbe podvržena; na glasbeno izražanje človekovih psihičnih stanj, doživljajev in doživetij; na glasbo kot subjektivni pojav. Gre torej za nasprotje med stališčem, ki želi glasbo videti kot idejo, idealiteto, kot avtonomni in brezčasni pojav, ter tistim, ki jo vidi kot subjektivno doživljanje posameznikov v zgodovinskem „motrenju“ (če uporabimo Vebrov termin), kot dinamičen družbeni proces. Estetski sistemi, zavestno in strogo omejeni le na eno od obeh stališč, so relativno redki; pri veliki večini razpravljani, naj se že odločajo na eno ali drugo stran, opazimo spletanje in prežemanje obojih. A kadar gre za sisteme, katerih izhodišča so jasna, strogo izostrena in omejena, jih ne kaže napadati ali zavračati s stališča drugačnih izhodišč. Premisleki ali ugovori morajo ostati znotraj danega sistema.

Te uvodne misli merijo na konkreten filozofsko-estetski sistem, ki ga je France Veber (1890–1975),¹ utemeljitelj in vodja slovenske filozofske misli med svetovni-

ma vojnama ter avtor obsežnega opusa,² predstavil v *Estetiki* (1925),³ torej v prvem obdobju svoje bogate ustvarjalnosti.

Delo potrjuje izkušnjo, da izbiro filozofskega in estetskega instrumentarija, ki bo znanstvenika vodil, najpogosteje določajo kontekst njegove izhodiščne usmeritve, temeljne tendence časa, ki ga živi in okolja, v katero je umeščen, pa tudi naloge dnevne prakse.

Filozofska izhodišča, ki so za Vebra ostala obvezujoča in so določila tudi njegovo znanstveno držo v *Estetiki*, je slovenska filozofska znanost raziskala, orisala in premislila v vrsti razprav.⁴ Le-te vidijo Vebra kot predstavnika fenomenološke usmeritve, ki se — posebej v prvem obdobju, ko je bil pod Meinongovim vplivom — opira predvsem na njegovo teorijo predmeta (Gegenstandstheorie), raziskuje odnos med človekovim doživljanjem in predmetom ter preučuje (tudi estetske) pojave s pomočjo intencionalnega odnosa do predmeta in subjektivno-psihološke metode samoopazovanja (introspekcije). Po *Etiki* je Veber z *Estetiko* pravzaprav „dopolnjeval svoj filozofski (univerzalni) sistem“ ter jo naslonil na „svojevrstno pojmovano psihologijo ‘doživljaja’ in ‘doživetja’“.⁵

Do glasbe France Veber ni imel pristnega odnosa,⁶ kakor sploh ne do umetnosti. Ko v četrtem poglavju *Estetike* spregovori o umetnosti kot delu lepote sveta — pred tem je bil raziskal estetski fenomen nasploh, ga v dolgem postopku polagoma „iztrgal“ iz svojega filozofskega sistema in mu skrojil lastnega — Veber nenadoma izgubi sapo in opravi z umetnostjo na kratko. V vseh postopnih izvajanjih ter na vseh stopenjskih razdelih njegovega razmišljanja moramo torej umetnost nenehoma (so)misлити.

Kljub številnim „primerom“, tudi glasbenim, je zato *Estetika* močno odmaknjena biti in razumevanju bistva glasbenega. Muzika sodi le v triado tistih umetnostnih po-

¹ France Veber (do leta 1921 se je podpisoval Weber), rojen v Gornji Radgoni, je leta 1910 maturiral na mariborski gimnaziji. Najprej je študiral teologijo, nato na graški univerzi čisto filozofijo (1912–1917). Kljub možnosti, da se v Gradcu posveti univerzitetni karieri, ki mu jo je bil namenil njegov mentor Alexius Meinong (1853–1920), se je Veber leta 1919 zavezal novoustanovljeni ljubljanski univerzi, na kateri je predaval kot docent, izredni in od 1929 redni profesor do upokojitve leta 1945.

² Veber se je posvečal filozofski sistematiki, družboslovno-političnim in religiozno-teološkim temam. Med leti 1921–1939 je objavil naslednja dela: Uvod v filozofijo (1921), Sistem filozofije (1921), Znanost in vera (1922/23), Etika (1923), Problemi sodobne filozofije (1923), Analitična psihologija (1923/24), Očrt psihologije (1924), Estetika (1925), Idejni temelji agrarizma (1927), Filozofija. Načelni nauk o človeku in njegovem mestu v stvarstvu (1930), Sv. Avguštin (1931), Knjiga o Bogu (1934), Nacionalizem in krščanstvo (1938), Vprašanje stvarnosti (1939).

³ *Estetika* Franceta Vebra je bila prvič objavljena leta 1925 pri Zvezni tiskarni in knjigarni v Ljubljani, ponatisnili so jo, s spremno besedo Franeta Jermana, leta 1985 pri Slovenski matici.

⁴ Prim. Urbančič, Ivan, Predmetna teorija oziroma fenomenologija na Slovenskem, ISF, Ljubljana 1974; Pirjevec, Dušan, Estetska misel Franceta Vebra, ISF, Ljubljana 1975; Trstenjak, Anton, Veber Franc, SBL, Ljubljana 1982, 374–378; Jerman, Frane, Spremna beseda k Vebrovi Estetiki, v: Veber, France, Estetika, SM, Ljubljana 1985, 556–573.

⁵ Jerman, F., op.cit., 565.

⁶ Po pričevanju Dragotina Cvetka je Veber po letu 1945 sicer kratek čas celó predaval Uvod v estetiko glasbe, za glasbo pa ni imel ne ljubiteljskega ne znanstvenega zanimanja.

dročij, s katerimi Veber dokazuje ter z njihovo pomočjo opisuje in utemeljuje svoje pojmovanje doživljanja estetskega, se pravi v zvezi delo-slika-glasba.⁷

Kljub temu želim v pričujočem besedilu premisliti Vebrovo pojmovanje estetskega v glasbi. Ta namen utemeljujem z naslednjimi razlogi.

Na Slovenskem je glasbeno-estetska misel po pionirskem in ne docela uspelem poskusu Stanka Vurnika (*Uvod v glasbo*, 1929) živela predvsem v glasbeno-zgodovinskih, teoretskih, esejističnih in publicističnih objavah, v polemikah in kritikah; pred in po vojni. Njeni rezultati sodijo doslej bolj na območje teoretičnih posplošitev in razmišljanj o (aktualnih) problemih, kakršni so n.pr. odnos vsebine in oblike, vprašanje uporabe teh ali onih kompozicijskih sredstev, funkcija glasbe v družbi, nacionalno v glasbi itd. Estetika glasbe kot *filozofsko* utemeljena *muzikološka* disciplina, izjemna sicer tudi v evropskem prostoru, na Slovenskem še ne obstaja. V takšnem kontekstu ima Vebrova *Estetika*, prvič, pomen, ki ga je Dušan Pirjevec videl v razkrivanju, „kako je bila na Slovenskem estetika sploh možna, kako je bilo na Slovenskem estetsko samozavedanje možno“,⁸ ter v dejstvu, da je to „prva zgodovinsko izpričana oblika slovenske estetske zavesti“.⁹ Je torej doslej edina slovenska zaokrožena estetika-sistem. Razen tega delo, na katerega se je krepko naslonil prvi slovenski poskus estetskega premisleka glasbe, že omenjeni Vurnikov *Uvod v glasbo*.¹⁰ S stališča današnjih glasbeno-estetskih prizadevanj gre torej za slutnjo, da se je mogoče opreti na lastno tradicijo, kar seveda ni nepomembno. Toda le za slutnjo, kajti Vebrova *Estetika* vse doslej „ni bila prisotna“ v zavesti slovenskih muzikologov. Vendar je, čeprav že delno presežena, kot fenomenološko zasnovan sistem še vedno aktualna. In vrhu tega omogoča iz domačega vira uvajanje v predmetnostno-teoretično estetiko.

Drugič, Vebrova *Estetika* je del sočasnih, v dvajsetih letih (tudi glasbeno) aktualnih estetskih tendenc Evrope. Ni zamudniška. Njeno filozofsko modernost so (z aktualno „avstrijsko varianto“ fenomenologije: Brentano-Husserl-Ingarden) utemeljile že omenjene razprave, ki osvetljujejo osnove Vebrovega filozofskega sistema. Toda tezo o nezamudništvu je mogoče podpreti tudi glede na glasbeno-estetsko situacijo njegovo-

⁷ Zato v Vebrovem razpravljanju nenehno nastopajo hkratne enopomenske triade
— barva, slika, melodija,
— barva, glasovi, temperatura,
— barva, temperatura, melodija,
v katerih pojma „glas“ in „melodija“ pravzparav zastopata glasbo na njeni določeni stopenjski ravni.

⁸ Pirjevec, D., op. cit., 18.

⁹ Ibid., 13. Da se je tudi Veber zavedal nujnosti svojega početja glede na dosežke slovenske umetniške ustvarjalnosti njegovega časa, priča sklep Predgovora v *Estetiki*: „Odkar nam je kulturna usoda naklonila umetnike-genije, kakor Prešerna, Ketteja, Cankarja, Župančiča, Gallusa, Jurija Šubica, Borštnika, Plečnika i. dr., so pri nas Slovencih kaj rada na dnevnem redu tudi teoretična razmišljanja o estetskih pojavih sploh in umetnostnih posebej. Vendar se mi zdi, da *znanstveno* jedro teh razmišljanj ni v pravem razmerju z ono višino, ki jo je že doslej dosegla naša *umetnost* sama. Bilo bi mi v veliko veselje in zadoščenje, ako bi oba spisa, pričujoča estetika in omenjeno idejno-historično delo /Zgodovinski razvoj estetskih problemov Alme Sodnik, op.p./, vsaj nekoliko pripomogla do večje jasnosti tudi na tem polju, tudi v teoriji lepote in njenih objektov.“ (Veber, F., *Estetika*, 21).

¹⁰ Vurnik je Vebrova predavanja iz estetike poslušal najprej na Pravni fakulteti, potem na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete; pri Vebru je opravil tudi filozofski rigoroz. Vendar odnos Veber—Vurnik ni predmet pričujočega razmišljanja; vprašanje je delno osvetlil Kristijan Ukmar v razpravi „Problemi stila v interpretaciji Stanka Vurnika“, *MZ* 3/1967, 77—88.

vega časa.¹¹ Po stoletjih „glasbe v funkciji“ so se psihologistične raziskave v iztekajočem se stoletju glasbe kot „jezika“ in „izraza duše“ ločile na tiste (n.pr. Helmholtz, Fechner), ki so skušale analogno naravoslovnim znanostim eksperimentalno razložiti (glasbeno) zavest predvsem kot objektivno resničnost („fiziološki psihologi“), ter na tiste (n.pr. Brentanov učenec C. Stumpf), ki so izhajale iz subjektivne resničnosti in so jih zanimale zgolj notranje izkušnje, ne materialne osnove; celo fenomen konsonance (kaj šele odnose med akordi) so utemeljevale s subjektivnim občutkom. Veber se je pridružil slednjim.

Končno: čeprav Vebrova *Estetika* v svojem okolju ni prav zaživela, so bili sočasni odmevi na njegovo filozofsko delo ter zavest o njem le toliko močni, da so se ob glasbenih „izpeljankah“ pri Vurniku, Ukmarju, Lajovcu ukoreninili vsaj v del slovenske glasbene zavesti. V tistega, ki ga potrjuje in izpričuje znana, a premalo upoštevana resnica, da si skladatelj ne more pridobiti trdne kompozicijske tehnike, če ta ni odprta in ne izhaja iz določene estetike. Cel segment slovenske glasbene ustvarjalnosti med obema vojnama, skupaj s pripadajočim refleksivno-kritičkim „aparatom“, je bil v soglasju z Vebrovimi nazori o estetskem in umetniško lepem. Dokazovanje konkretnih povezav z njimi je seveda naloga prihodnjih raziskav.

Za „muzikološko pamet“ je izredno težavno že samo spremljanje Vebrove misli, njegove „estetske pameti“¹² na zapletenih poteh ne vedno dosledne, ponekod utesnjujoče in mehanske sistematičnosti. Terminološka samosvojost in posebnosti, neprilagocene znanemu izrazoslovju, terjajo nenehna vzporejanja, (so)definiranje pojmov in „prevode“ v muzikologu tako in tako manj „domače“ filozofsko izrazoslovje. Toda o zagatah, v katerih se znajde „filozofska pamet“, ko hoče poseči v glasbeno, more kajpak „muzikološka pamet“ soditi prav v segmentu glasbenega, kjer se počuti doma. Mehanizmi soodnosov med čustvenim in racionalnim v glasbi, še zlasti leksika in sintaksa stroke, so avtonomni, precizno razviti in zahtevni. Izobraženec, ki ni strokovnjak, si jih ne pridobi zlahka. Razen tega glasba, kot nediskurzivni pojav, že vnaprej izgublja „bitko“ pri vsakem „prevajanju“ v polje diskurznega: obsojena je na približnost in nenatančnost.

Namen tega poskusa, da bi Vebrovo *Estetiko* pregledali z glasbenega stališča, torej ni vzpostavljanje „sogovorniškega“ odnosa, ker preprosto ni možen. Tudi ne želi „loviti“ filozofa na področju, kjer ni doma; bilo bi nesmiselno. Mogoče pa je premisliti tiste Vebrove estetske postavke in nastavke, ki bi glasbenika-muzikologa lahko spodbudili v času, ko na Slovenskem vse bolj sistematično in metodično načrtujemo pre-misleke posameznih vprašanj, vezanih na pojav umetnosti v vseh njenih oblikah.

11 Nekaj povedo že letnice prvih natisov temeljnih del o psihologiji in estetiki glasbe, ki naj bi jih bil Veber nemara poznal: 1854 — E. Hanslick: Vom musikalisch Schönen; 1863 — H.v. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik; 1885 — F.v. Hausegger: Die Musik als Ausdruck; 1883—1890 — C. Stumpf: Tonpsychologie; 1902, 1905 — H. Kretzschmar: Anregungen zur musikalischen Hermeneutik; 1902—13 — H. Riemann: Grosse Kompositionslehre; 1911 — C. Stumpf: Die Anfänge der Musik; 1914 — W. Wundt: Grundriß der Psychologie; 1922—23 — F. Th. Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Kurthova Psihologija glasbe, ki je v temeljih in po izhodiščih sorodna Vebrovi usmeritvi, je izšla 1931.

12 Veber, F., *Estetika*, 484, 489.

„Motrenje“ Vebrove *Estetike* s stališča glasbenega ponuja, teoretsko, dve možnosti: omejitev na njegova poseganja v glasbo ali postavljanje glasbe v celotni kontekst Vebrovega razmišljanja. Če bi se odločili za obe hrati, bi ju lahko vodili diahronsko in sinhronsko. Toda praktično narekuje gradivo zgolj občasno in obrobno vpletanje Vebrovih glasbenih zgledov v razpravo, ki naj bi, seveda glasbeno tematizirano, spremljala njegovo linijo razvijanja estetske misli. (Na nekaterih točkah te linije gradivo kar „vsiljuje“ glasbeno-estetske diskurze, ki se jim bo ob drugi priložnosti pač treba odzvati.)

Vebrovi „izleti“ v glasbo so namreč najpogosteje neuporabni za razlago glasbenih pojavov, ker so zunaj glasbenih fenomenov, četudi so usklajeni in na videz logično vgrajeni v strukturo filozofsko-estetske zgradbe. To zgradbo sicer krepko podpirajo, a so, z Vebrovo terminologijo, „nepristni“ in s stališča glasbe „neistiniti“. „Neuporabnost“ dokazuje n.pr. že nekaj naslednjih zgledov.

V celi *Estetiki* uporablja Veber razen pojmov glasba (redko), akord in opera (nekajkrat) nenehno le pojme glas — melodija — simfonija, in sicer v oblikah in sintagmah poedini *glas*, pristojni *glas*, *glasovni* interval; gola (glasovna, pristojna, poedina) *melodija*, (lepota in) grdota *melodije*; zamotana (globoka, velika) *simfonija*.

Pojem *glas* uporablja (napačno) za ton in za zvok; pogosteje za ton. *Melodija* „sloni na poedinih glasovih“ (195) ali na „predstavljanju poedinih glasov“ (110), *simfonija* pa se „gradi na pristojnih nižjih melodijah“ (107) ali na „posameznih melodijah“ (181). Te pojme uporablja torej Veber stopenjsko, glede na njihov položaj in funkcijo v strukturalno-vrednostni hierarhiji, zgolj kot zidake svoje logično-sistematične predmetnostno-teoretične *miselne* zgradbe. Ne služijo mu kot glasbeni pojmi, po katerih je *glas* bodisi *zvok*, ki ga s pomočjo zračnega toka proizvaja nihanje glasilk, bodisi *part*, ki ga v glasbenem stavku solistično oz. korično izvaja instrument ali pevski glas; in če je *glas* le terminološko zmoten pojem za *ton*, bi ga morali razumeti kot muzikalni ton z določenimi lastnostmi (višino, barvo, jakostjo, trajanjem, mestom). *Melodija* je za glasbenika tonsko sosledje, ki je vsebinsko in oblikovno zaokroženo, smiselno, razumljivo ter urejeno po določenih pravilih (ponavljanje, variranje, razvoj motiva), *simfonija* pa (že od 18. stoletja) oznaka za veliko, organsko povezano večstavčno orkestrsko skladbo v sonatni obliki.

V kakšnem smislu Veber hierarhično razporeja te tri pojme v svoj sistem, naj poznatori odlomek, ki pojasnjuje shemo „estetskega uživanja v simfoniji“: „Lepota cele simfonije sloni neposredno pač na simfoniji sami, posredno pa na onih lepotah, ki slone v istem smislu na posameznih melodijah, ter končno morda še na lepotah, ki slone na posameznih glasovih, vse to v sledečem, vedno nižjem redu: lepota simfonije - simfonija - lepota posameznih melodij - posamezne melodije - lepota posameznih glasov - posamezni glasovi.“¹³

V tej shemi je kajpak razvidna tudi lingvistična shema beseda-stavek-višja smiselna celota, ki prenaša model jezika na glasbo; ideja glasbe kot jezika (srca in duše) pa je le ideja z zgodovinsko omejenim dosegom približno dvestotih let in za glasbo pravzaprav nebstvena. Vendar je v Vebrovem času veljala tudi še pri nas, zato je razumljiv tolikšen poudarek na „melodiji“, za katero so „glasovi“ predstopnja, „simfonija“ pa višjerdna celota, sestavljena iz „melodij“. Če sta estetsko doživetje in izrazna resničnost temelja umevanja lepote in umetnosti, če je glasba jezik srca, se morata skladatelj in izvajalec v to „resničnost“ poglobiti ter z glasbo „spregovoriti“, prav melodija pa

¹³ Veber, F., *ibid.*, 219.

je v takšnem pojmovanju tista, ki realizira (pokaže, izkaže in izrazi) subjektivne občutke ter zbudi soobčutenje. Bila naj bi torej naravna, sprejemljiva, razumljiva, „lepa“, saj zadošča za individualizacijo izraza in mora neposredno „učinkovati“ povsod, kjer naj bi zazveneli toni namesto besed. Spevnost se vsekakor najučinkoviteje „ujema“ z govornim principom.

Vendar se glasbeno-estetska tendenca v glasbi spreminja in pogojuje tako mehanizme ustvarjalnosti kakor recepcije. Brezčasnost Vebrove *Estetike* tega pomembnega dejstva ne upošteva, enako ne dejstva, da je gramatikalna struktura glasbe seveda lahko tudi psihološka realnost, vendar le tedaj, ko je, in toliko, kolikor je naučena. Kot del časovno sprejemljive ter zato od družbenih okoliščin odvisne norme.

Našteti primeri iz ustvarjalnosti in recepcije glasbe (ko misli na umetnost, govori Veber pravzaprav o recepciji „lepote“, saj ga zanima predvsem „učinkovanje“ estetskega doživljanja oz. doživljajev, ki jih posreduje že ustvarjena umetnina) poudarjajo usodnost „zgodovinskosti“ za *doživljanje* umetnine. Umetnost namreč redno živi v okviru (ali v odklanjanju) načinov, ki jih določajo idejnumetnostne smeri ali šole posameznih obdobj. Zato se zdi zgodovinsko vprašanje lepote in umetnosti za estetiko bistvenega pomena in jo, kot smo že omenili, pravzaprav konstituira. Še prav posebej odločilno je za glasbeno ustvarjalnost, za tisti kreativni proces, ki ga imenujemo glasbeno mišljenje ter zajema od ideje do realizacije kopico odločitev o gradivu, usmeritvi in načinu oblikovanja, o izbiri ene iz neštetih možnosti. In vse to se dogaja popolnoma svobodno, pa zaradi odnosa do podedovanega oz. sprejetega (ali hote zavrnjenega) sistema glasbeno veljavnega, ki je doma v tradiciji, hkrati „utesnjeno“. (Čeprav je ves ustvarjalni proces po svojem bistvu seveda usmerjen k inovaciji.)

Takšne dinamike Veber ne upošteva. Ne govori o spremenljivosti estetskih doživetij, ki je podlaga vsake, tudi umetniške lepote, ne opazuje jih v „funkcioniranju“. Docela je osredotočen na „idealno“, avtonomno reakcijo abstraktnega subjekta, na lépo (glasbo), ki je vgrajeno(-a) v filozofski sistem. Funkcioniranje sistema nadomešča organsko „funkcioniranje“ umetnine. Težnja po resničnem razumevanju (glasbene) umetnosti ni temelj tega koncepta.

Razen tega je neodgovarjajoči položaj glasbe v njem tudi posledica omenjene *hottene vzporednosti*, s katero Veber ves čas obravnava sliko, literarno umetnino in glasbo (najbolj v prvem in drugem delu razprave), ter prepričanja, da je narava teh manifestacij umetniškega (kot realizacij služenja lepoti) *istovetna*.

Oglejmo si slednjič še temeljne teze Vebrove *Estetike*, ki je razdeijena na štiri dele z uvodom. V uvodu avtor najprej obravnava predmet estetike, odloči se za „psihološko“ in ne za „normativno“ estetiko, opredeli jo v odnosu do normativnosti ter si izbere metodologijo. Nato v štirih delih neenakega obsega in dosega gradi svoj estetski sistem. V prvem delu, ki je temeljnega in utemeljujočega pomena, razlaga psihologijo *elementarnega*, v drugem psihologijo *kompleksnega* estetskega doživljanja; oba dela izpolnita tri četrtine knjige. V tretjem (Normativna estetika) in četrtem delu (Umetnost) skuša prejšnje ugotovitve uporabiti za oblikovanje „logike estetske pameti“ ter zariše postavljeno shemo na „zoženem“ in specifičnem območju, kakršno je umetnost.

Izhodiščno opredelitev lepote in umetnosti kot predmeta estetike takoj „podpre“ z razlago subjektivnega značaja lepote, ki je odvisna od dožemanja, doživljanja, „samorazumevanja človeka“. Ker doživljamo lepoto zavestno, je centralna kategorija Vebrove *Estetike* estetski doživljaj, ki je del človekove zavesti. Poudarjena subjektivnost

estetskega doživljaja, čeprav moto celotnega besedila, je za potrebe posploševanja oprta na načelo „bistvene istosti zavesti“, tako da sme v intersubjektivnem smislu računati na sorodne, če ne istovetne reakcije oz. doživljaje.¹⁴

Sam estetski doživljaj definira Veber kot duševni dogodek v človekovi notranjosti, kot najmanjšo, temeljno sestavino zavesti; v njej se nenehno „dogajajo doživljaji“. Akt zavesti pa je vedno intencionalen, na nekaj usmerjen, naravnan, „naperjen“, zato ima vedno svoj predmet. V predmetni teoriji in fenomenologiji ta beseda seveda ne označuje posamezne stvari, temveč predmet akta zavesti, doživljajski predmet.

Celotno človekovo duševnost razdeli Veber na umske in nagonске doživljaje; oboje členi na način, razviden iz sheme 1.

Vsi doživljaji so intencionalne, odprte in nezaključene strukture. Delijo se na „pristine“ in „nepristne“, pri čemer so slednji (ki jih Ingarden opredeli kot kvazirealne, kvaziperceptivne) za umetnost posebnega pomena — estetiki na splošno pa gre predvsem za avtonomno pristen estetski doživljaj.

Vsak estetski doživljaj ima svoj predmet. In ker je za fenomenologe lepota dana človeku vedno le kot predmet estetskega doživljaja določene vrste, jih Veber sistemizira (gl. shema 1) kot osnove (predmeti predstavljanja), dejstva (predmeti mišljenja), vrednote (predmeti čustvovanja) in najstva (predmeti stremljenja).¹⁵ Lepota je potemtakem lastnost, a ne navadna; je „zadeva čustev“. Zato je središče estetskega doživljanja čustvovanje, katerega predmet so vrednote; čustvovanje pa ima prav posebno strukturo, ker je vedno navezano na določeno podlago, bodisi predmetno (ko gre za hedonsko čustvo) bodisi psihološko (če gre za estetsko čustvo). Samo na sebi je namreč nesamostojno in lahko nastane le na podlagi drugega doživljaja, največkrat predstavljanja. Za doživetje lepote je torej psihološka podlaga obvezna.

Obvezna je seveda tudi za umetnost kot del lepote. Veber se tu sklicuje na simfonijo. V hierarhiji glas-melodija-simfonija je zdaj glas najnižja enota (osnova), predmet najnižjega predstavljanja. Višja je melodija, ker ima za svojo predmetno podlago omenjene nižje osnove (glasove), vendar je obenem tudi sama predmetna podlaga za višjo osnovo, za predmet simfonijo. In ta seveda spet ni zadnji cilj oz. sama sebi namen, ker je predmetna podlaga lepote.

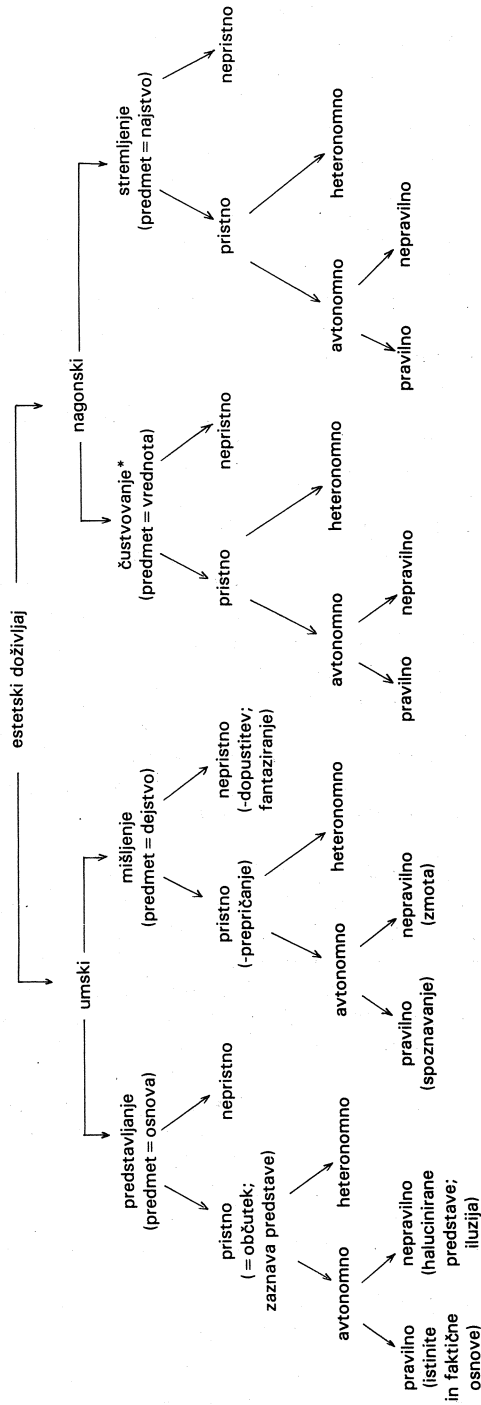
Posebne pomena za čustvovanje je njegova pristnost oz. nepristnost. Pristno čustvovanje se opira na „faktičnost in istinitost“, na realno obstoječe predmetne podlage in je pomembno za estetiko nasploh, nepristno pa je navezano na „irealni lik“ (o njem malo pozneje). Umetniško estetsko čustvovanje je po Vebru vedno nepristen doživljaj na nefaktični (neistiniti) predmetni podlagi. Toda obe čustvovanji, umetniško in estetsko nasploh, nepristno in pristno, sta navezani na določene psihološke pogoje, ki omogočajo njuno doseganje in ohranitev. Eden bistvenih je estetsko „motrenje“, hotena koncentracija na estetski predmet, za katero uporablja Veber tudi sintagmo estetska naravnost ali estetska naperjenost. Brez estetske naravnosti čustvovanje ni možno; le-ta določa naravo in značaj psiholoških podlag, ki so, kot smo videli, v umetnosti praviloma nepristne oz. nefaktične in neistinite.

Za glasbo je estetsko motrenje še posebnega pomena. Hotena koncentracija na glasbeno idejo, ki jo „motrimo“ zaradi nje same, Veber bi rekel „ločeno od vseh tkz. egoističnih misli“ na stvari zunaj nje, je bistvo glasbene ustvarjalnosti in glasbene re-

¹⁴ D. Pirjevec to načelo omejuje zgolj na splošnoveljavno strukturo in ne na vsebino zavesti ter opozarja, da „istost ni vsebinska, marveč je le strukturalna“. Prim. Pirjevec, D., op.cit., 35.

¹⁵ Pri tem prevzema Meinongovo klasifikacijo elementarnih doživetij iz njegove predmetnostne teorije (predstava, misel, čustvo, nagon) in jo le neznatno spremeni.

Schema 1



* Čustvovanje ima naslednji podlagi:
 predmetno (hedonsko čustvo) ali psihološko (estetsko čustvo);
 Veber razlikuje 6 čustvovanj, 6 čustev, 6 vrednot:
 hedonsko } predstavniki čustvovanj
 estetsko }
 aksiološko }
 logično } miselni čustvovanj
 elevterično }
 hagiološko }

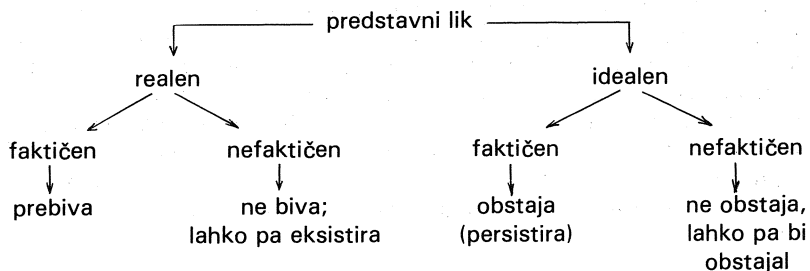
cepcije. Spoznavni interes, čeprav je lahko vključen v takšno „motrenje“, za koncentracijo ni bistven, saj je osredotočena predvsem na „plemenito veselje“. Preučevanje dejavnikov glasbene recepcije, danes enega osrednjih področij sociologije glasbe, je pokazalo, da je potreba po glasbi izrazito individualna in subjektivna ter se opira na določene in raznovrstne psihološke podlage in mehanizme. Rojeva in oblikuje se namreč v komunikaciji posameznika z naravnim in družbenim okoljem, v določenem krogu in seveda znotraj družbeno regulativnih norm; v dialogu med uporabljanjem in razvijanjem glasbenih sposobnosti, v opažanju lastnih zmožnosti in lastne naravnosti. Ker je glasba polifunkcionalna in lahko hkrati zadovolji več raznorodnih in vzporednih potreb, ki se medsebojno ne izključujejo, se glasbena komunikacija dogaja vedno v socialnem kontekstu in na različnih socialnih ravneh, čeprav ostaja seveda učinkovanje vedno izrazito subjektivno.

Toda za Vebrove estetske razlage je bistven pojem lika, ki tudi v glasbi omogoča vzpostavitev modelov zaznavanja in spoznavanja povezav, na katerih je zasnovano razumevanje glasbe. Glasbeno umetnino namreč vedno zaznavamo kot strukturirano celoto, kot sosledje logičnih struktur, ki se vežejo v organizirano in organsko celoto. Kakor uči psihologija glasbe, dosežemo takšno zaznavo predvsem asociativno, s pomočjo modelov, šablon, ki jih je izkušnja vtisnila v našo zavest kot nekakšne prototipe. Omogočajo nam orientacijo in red med estetskimi zaznavami, vzpostavljajo pa se, tako so dognali, v izmenični „igri“ čutnih informacij in védenja, ki je rezultat naučenega, spoznanega. Pri pojasnjevanju razumevanja glasbe ter utemeljitvah njene narave s sklicevanjem na „nadčasovne like“ in „večne forme“, ki jim zgodovinski razvoj daje le številne konkretizacije, je bila teorija lika v začetku 20. stoletja zelo popularna.

Tako v Vebrovi kot v Ingardnovi estetski teoriji omogoča pojem lika prediranje do estetske biti lepote in umetnosti. Lik namreč omogoča, da se faktični predmet (seveda s pomočjo hotenega pojmovnega ukrepanja) izniči, „nevtralizira“ v svoji faktičnosti ter se povzdigne v lik, v ideal. Idealni ali irealni lik (Veber uporablja obe terminološki različici) potemtakem ni doživljaj, ker je le intencionalne narave, niti prava otipljiva oblika, marveč predmet, ki si ga predstavljamo, torej „likovna osnova“, kot ga še imenuje Veber. Zaradi sestavljenosti oziroma ipiranja na (izhajanja iz) faktičnost(i) predmeta, je lik sestavljena, Veber pravi „višjeredna“ osnova in s tem predmet višjerednega predstavljanja. Duhovno dejavnost, s katero zbiramo rezultate nižjerazrednih doživljavaev in jih povezujemo v táko višjo likovno celoto, imenuje Veber oblikovanje. Podobni oblikovalni procesi, kakor na območju predstavljanja, potekajo tudi na ostalih treh doživljajskih območjih, zato poznajo vsi štirje tipi doživljanja nižje- in višjeredne predmete, ki se lahko pri oblikovnih procesih medsebojno povezujejo.

Glede na način eksistiranja, so lahko vsi tipi likov realni ali irealni (idealni):

Schema 2



Od tipa nižjerazredne predmetne podlage je odvisno, ali bodo faktični oz. nefaktični; realni liki so končni, umljivi, prebivajoči, irealni (idealni), le obstajajoči.

Faktični idealni lik je za Veبرا edini pristojni nosilec lepote, tudi umetniške. (Realni liki sami ne morejo biti lepi.) Je nekakšen idealni pojav, ki se oblikuje in vzpostavi nad pripadajočimi mu predmetnimi podlagami. Že omenjeno opiranje estetskega čustvovanja na predmetne osnove utemeljuje tudi umetnost v predstavnem, ki je zaradi predstavnega oblikovanja dvignjena v višjeredni, irealni lik. Po predmetni teoriji, ki ji je Veber docela zvest, je na ta način mogoče razumeti vse pojave — v svetu, ki nas obkroža in v nas samih — kot pojave, dane človeku na način predmetov, ki jih dojemamo s pomočjo doživljajev, s predstavljanjem, mišljenjem, čustvovanjem in stremljenjem. Glede na kompleksnost pojavov, v katerih se različne predmetne podlage lahko povezujejo in učinkujejo hkrati, je Veber tipe irealnih likov sistematiziral. Sodil je, da 17 možnih kombinacij zajema celoto človekovih psihičnih doživljajev:

Shema 3

Tipi irealnega (idealnega) lika			
za podlago ima 1 predmet (osnovo, dejstvo, vrednoto ali najstvo) = 4 možnosti	za podlago ima 2 predmeta hkrati = 6 možnosti	za podlago ima 3 predmete hkrati = 4 možnosti	za podlago ima 4 predmete hkrati = 1 možnost
+ 2 tipa irealnega lika znotraj predstavljanja (osnov):			
primarno predstavljanje (predočuje zunanje in fizične pojave)	in	sekundarno predstavljanje (predočuje psihično življenje)	
= vsega 17 možnih kombinacij			

Seveda je ta sistematika uporabna za glasbo le omejeno in pogojno. Toda spodbudna je načelna ugotovitev, ki izhaja iz Vebrove razlage sekundarnega predstavljanja (potrjuje namreč spoznanja, do katerih so glasbeno-estetske raziskave prišle po drugih poteh). Gre za misel, ki je temelj glasbenega komuniciranja in pravi, da zmore sekundarno predstavljanje le *pokazati* tuje predstavljanje (mišljenje, čustvovanje, stremljenje). Predmeti tega sekundarnega predstavljanja so namreč zgolj tuji psihični doživljaji sami, brez njihovih predmetov. Subjekt torej, ki primarnih estetskih doživljajev (predstavljanja, mišljenja, čustvovanja ali stremljenja) še nikoli ni doživel, ne more doživeti niti sekundarnega predstavljanja, mišljenja, čustvovanja in stremljenja. To Vebrovo tezo danes raziskani mehanizmi glasbene komunikacije v celoti podpirajo. V primerih seveda, ko naj bi rezultat glasbene komunikacije ne bil samo ugodje, „uživanje“, „blažilno“ učinkovanje, „otresanje“ od „osobito vseh egoističnih, takih [človekovih] nagonov, ki stoje v nasprotju s tistim plemenitim veseljem na 'stvareh samih'“,¹⁶ se pravi v

¹⁶ Veber, F., op.cit., 530.

nasprotju z rezultatom, ki ga Veber od umetnosti pričakuje. Izkušnja je predpogoj „vživeljanja“, sprejemanja, spremljanja, dekodiranja (glasbenega) sporočila.¹⁷ Ne le s pomočjo nekakšnega poosebljanja oz. proiciranja psihičnega življenja v sicer „mrtve“ pojave (kakor razume sekundarno predstavlanje na podlagi sekundarnih osnov Veber), temveč predvsem na način, ki ga Dušan Pirjevec „izpelje“ iz Vebrovega sekundarnega predstavljanja, ko se želi približati bistvu ontološkega statusa umetniških fiktivnih predmetov s pomočjo Ingardnovega pojma „kvazirealnosti“ in svojega pojma „kvazifaktičnosti“.¹⁸ Pirjevec sekundarne osnove ne vgrajuje v „mrtvo naravo“, marveč primarno osnovo, ki jo je recipient že spremenil v „kvaziistinit pojav“ le še dopolnjuje z „dodatnimi primarnimi osnovami“.

V zvezi s primarnimi in sekundarnimi osnovami, ki so podlage predstavljanja v funkciji estetskega čustvovanja, sta — v glasbi — posebej občutljiva že omenjena para pojmov pristno oz. nepristno ter faktičnost oz. nefaktičnost. Vebrovo tezo o nepristnosti umetniškega estetskega doživljanja in njegovi navezanosti na nefaktične in neistinite psihološke podlage je za glasbo sicer mogoče verificirati, vendar v pojmovanju, ki bi glasbo le pogojno štelo za „upodablajočo“ umetnost.¹⁹ O (ne)zmožnosti glasbe, da bi upodobila, izpovedala ali izrazila vsebine iz diskurzivnega in primarno zaznavnega območja, o načinih, na katere naj bi to (ne) zmogla, je glasbeno estetska misel stoletja izrekala številna nasprotujoča si stališča. „Zunajglasbeno“ kot predmet, podlaga ali vsebina glasbenega je po današnji muzikološki „pameti“ skrajnje vprašljivo oz. ostaja (v kakršnikoli obliki, kot ideja, besedilo, dogodek, program) „zunaj“ glasbe tako dolgo, dokler se ne „pojavi“ v samem njenem gradivu in fakturi. Glasbena terminologija danes že pozna distinkcijo vsebina—vsebinskost (Inhalt—Gehalt), s katero opredeljuje tudi status „zunajglasbenega“ do glasbenega.²⁰ Vsebinskost je intenca glasbenega sporočila, morda celo gibalno njegove oblike, ki sicer samostojno obstaja tudi zunaj glasbe, pojavi pa se kot glasba tako, da postane sestavni del glasbenega smisla, čeprav z njim ne sovпада. Glasbeni smisel je namreč bistvo glasbe, zapopadeno v njeni obliki oz. procesu oblikovanja (v najširšem pojmovanju smiselnega povezovanja vseh dejavnikov glasbene fature). Kot nadčasna kategorija na Vebrov način je sicer neoprijemljiv, ker se, kot predvsem oblikovalni smisel, vedno navezuje na konkretne, spremenljive sisteme glasbeno veljavnega in njegove posamezne realizacije; le v njih je analitično „dosegljiv“. Vendar je nekje v bližini Vebrovega pojma „skrivnostne neznanke“, o katerem spregovori pri koncu *Estetike*.

Svoj elementarni irealni lik spremlja Veber poslej v različnih povezavah. Glede na izbrane predmetne podlage kombinira njegovih pet različnih podlag (primarne in sekundarne osnove znotraj predstavljanja, nato dejstva, vrednote in najstva) v šest (od sedmih možnih) elementarnih likov ter jih razloži na (predvsem literarnih) zgledih. Z glasbenega stališča zbuja pri tem pozornost pojem posebne „harmonije“ v smislu miselne „elegance“; čeprav ni mišljen glasbeno, se glasbe vendar dotika. Po Vebru nastaja pri irealnih likih, ki imajo za predmetne podlage samo dejstva (t.j. predmete mišljenja) in jih odlikuje „posebna preglednost“, „konsekvenca, logična eleganca“. Veber jo sicer opaža zgolj pri „miselnih delih“ in med „matematičnimi dejstvi“, vendar bi ta posebna „harmonija“, ki se s pomočjo posebnega predstavljanja oblikuje v irealni lik,

17 Prim. Kaden, Chr., Musiksoziologie, Berlin 1984, 75—279; De la Motte, H., Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, 84—95, 421—424.

18 Pirjevec, D., op.cit., 123—130.

19 Veber, F., op.cit., 525.

20 Prim. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H.H., Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, 55—78.

lahko zadevala prav (ali tudi) glasbo. Racionalni delež, ki konstituira glasbo enakopravno z emocionalnim, terja v strukturiranju red in „harmonijo“ natanko v Vebrovem smislu, saj se — kajpak spet v okviru konkretne zgodovinske norme in na podlagi „dejev“ — organizira v vzporedno estetsko kvaliteto.

Ko irealni lik začne učinkovati kot nosilec lepote, ga Veber določi v šestih elementarnih kategorijah, kot estetsko resnico, pozornost, značilnost, splošnost, širino (za zgled navaja opero s številnimi in raznovrstnimi predmetnimi podlagami) ter resnobo oz. komiko. Te elementarne estetske kategorije razširi s pomočjo šestih parov vrednot in šestih parov najstev (2 x 6) do dvanajstih sekundarnih kategorij;²¹ v pozneje napisanem uvodu jim doda še po eno in dobi tako dvajset natanko razloženih estetskih kategorij. In ko pogoji lepoto še s harmonijo, redom in soglasnostjo, sta temeljna pogoja umetniške lepote dognana: resničnost in harmoničnost. Realizirana v umetnini zagotavljata njeno estetičnost. Vebrov predmetni svet je namreč razdeljen na estetične predmete in tiste, ki so estetsko indiferentni. Umetnost kajpak zanimajo le prvi, na katere mora biti „naperjeno“ estetsko „motrenje“.

V nadaljnjem razmišljanju uvaja Veber v premislek svojo tudi sicer eksplicirano in temeljno tezo o transcendentnem in znova, tudi v *Estetiki* (kot prej v *Znanosti in veri*), podredi umetnost religiji ter ji določi vlogo posredovalke med znanostjo in religijo. Dušan Pirjevec upravičeno sodi, da izhaja zagata, v kateri se je Veber očitno znašel, ko je hotel v minuciozno izdelani sistem lepega umestiti umetnost in je pri tem zašel v „nejasnosti“, „nedomišljenosti“, „zmešnjavo“ — da izhaja zagata iz dejstva, da Veber „estetskega fenomena, kakor se mu je razkril v tekstu njegove *Estetike*, ni znal locirati v družbo in zgodovino, še več, ni ga znal locirati v okrožje konkretne človeške eksistence“,²² kar Pirjevca navaja na misel, „da nejasnosti in nedoslednosti, ki nanje naletijo, niso nič drugega kot neizogibna posledica temeljnih izhodišč samih, se pravi, da so posledica predmetno teoretične in tudi fenomenološke zasnove estetike“.²³

Pojmovanje transcendence je za Vebrovo razumevanje umetnosti velikega pomena. Transcendencja mu je namreč predmet temeljnega nagona po sreči, ker pa nima „določene oblike“, ne more biti intencionalni predmet in ji pritiče le „mesto neke velike neznanke“, „načelne neznanke“. Zato uvaja Veber pojem hagiološkega svetostnega čustvovanja, ki naj bi zajemalo transcendenco v njenem preseganju tako vsebinsko dostopnega vesoljstva kakor subjektivnega doživetja lepega. V umetnosti, meni, so hagiološke vrednote in najstva usodnega pomena, saj „vsa dela ... velikih umetnikov imajo pečat skrivnostne neznanke“.²⁴ Prav posebej sodijo sem „produkti vseh glasbenih genijev“.²⁵ Umetnine nas, pravi Veber, „obligatorično postavljajo pred isto legitimitno, dasi vsebinsko načelno neznanke sveta in življenja“, ki je „obligatoričen prisvojen objekt prav hagiološkega, čistega religioznega čustvovanja in stremljenja“ ter „izsiljuje jasno priznanje tajnega činitelja“. Za Vebra je torej hagiološka vrednota „kardinalna svrha umetnosti“²⁶ in kriterij njene estetske vrednosti.

Glasbi, ne pa tudi filozofiji, so tu postavljene meje, ki jih je Dušan Pirjevec skušal premostiti, da bi tako odprl Vebrovi *Estetiki* pot prek omejitev, ki si jih je zastavila.²⁷

21 Veber, F., op.cit., 195 ff.

22 Pirjevec, D., op.cit., 175.

23 Ibid., 175.

24 Veber, F., op.cit., 346.

25 Ibid., 347.

26 Ibid., 347.

27 Pirjevec, D., op.cit., 214–242.

Ne zaradi Vebrove misli, temveč zaradi eksistencialne nuje po odgovorih, ki zadevajo bistvo in bit umetnosti.

Glasba v svoji estetičnosti (ne tudi v filozofskem bistvu) ostaja do transcendence zadržana, saj jo reducira kot „skrivnostno neznanko“ le na inicialno glasbeno idejo, domislek, preblisk. V svoji obvezni dvojni, emocionalni in racionalni konstituiranosti, ki jo vedno utemeljuje kot formo ali strukturo v njej sami ter jo obenem veže na vsebinskost, ki si jo brez ostanka prisvoji — je glasbena ustvarjalnost nemara eksaktnejša in zavoljo nepredmetnosti in nediskurzivnosti morda s „pravim“ instrumentarijem tudi analitično bolj dosegljiva od drugih, „nazornejših“ umetnosti. Vendar, kot že poudarjeno, obvezno prebiva znotraj prostorsko in časovno opredeljene, veljavne norme. In ta je v glasbi zelo „realna“, strukturalno dokazljiva, ker jo zaznavamo in učinkuje v zapleteni mreži tehničnih potankosti, brez katerih ni možno glasbeno „predočevanje“ ideje, njena realizacija. Morda je tehnična zapletenost v tem smislu celo prednost. Vebrova *Estetika* je z dosledno nezgodovinskostjo postavila glasbi meje, ki jih je mogoče prestopiti le zunaj tega sistema. Prav ta izstop pa je za glasbo bistven.

SUMMARY

Slovene philosopher France Veber (1890–1975), a student of the philosopher Alexius Meinong of Graz, conceived his Estetika (Aesthetics, 1925), Slovenia's sole unified aesthetic system so far, in accord with the contemporary „Austrian variant“ of phenomenology, thus choosing „Gegenstandstheorie“ as its basis. The present paper sheds light on Veber's aesthetic system from the point of view of music. The reason is that Veber's Estetika served as a basis for Slovenia's first attempt at an aesthetic evaluation of music, namely Vurnik's Uvod v glasbo (An Introduction to Music, 1929), and indirectly for a large segment of Slovenia's creative production together with its accompanying reflective-critical „apparatus“.

The analysis shows that art in general, as well as music in particular, has never been the focus of Veber's interest. In fact, Veber seems to have had no expressed view on the subject nor the needed musical expertise for any decisive judgement of it. Nevertheless, the present paper goes on to reflect on a number of Veber's aesthetic premises and suggestions which might prove stimulative to a musician and/or musicologist at a time Slovenia witnesses ever more systematic and methodical endeavours to critically evaluate individual issues in relation to art in all of its different forms.