

Jurij Snoj

Muzikološki inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti
 Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Heglova estetika in ideja vsebinsko neodvisne glasbe

Hegel's Aesthetics and the Idea of Absolute Music

Prejeto: 11. januar 2011
 Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 11th January 2011
 Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: G. W. Fr. Hegel, estetika glasbe, glasbena vsebina

Keywords: G. W. Fr. Hegel, aesthetics of music, musical contents

IZVLEČEK

V poglavju, ki je v Heglovih *Predavanjih o estetiki* namenjeno glasbi, se je filozof ukvarjal tudi z vprašanjem glasbene vsebine. Po njegovem mnenju glasba sicer lahko izraža različna človeška razpoloženja, vendar to ni njeno bistvo. Pomembneje je, da se človek, subjekt v njej srečuje sam s sabo. Kot taka je glasba neodvisna od zunanje vsebine. S tem je Hegel v svojo estetiko sicer vgradil staro teorijo afektov, a jo je tudi presegel.

ABSTRACT

In his *Lectures on Fine Art*, in the chapter devoted to music, Hegel dealt with the question of musical content. According to him, music may express various human affections, yet this is not its essential purpose. More important is that in music the individual subject encounters one's self. As such, music is independent of outer content. In his aesthetics Hegel thus incorporated the old theory of the affections, yet he also surpassed it.

Nedvomno je bil Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) eden tistih filozofov, ki so bistveno zaznamovali sodobno misel: ne samo filozofsko, pač pa tudi misel o zgodovini, družbi in različnih človeških dejavnostih. V izhodišču je bil sicer filozof in tvorec enega od velikih metafizičnih sistemov, vendar njegova filozofija nikakor ni ostala zaprta v krog zgolj metafizičnih vprašanj. V teku let si je pridobil zavidljivo znanje s številnih področij in še zlasti dobro je poznal zgodovino. Tako kot je svoj filozofski pogled gradil ob opazovanju resničnosti, zlasti človeške zgodovine, tako je zgodovinsko in drugo resničnost jemal v svoj filozofski razvid. Filozofski pogled najširših razsežnosti, s katerim je gledal na stvari, mu je omogočal, da jih je umeščal v svoj filozofski sistem in jih s tem osmišljal.¹ V njegovih spisih, tudi tistih, ki so nastali po njegovih predavanjih, je

¹ Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie* (Frankfurt na Meni: Fischer, 2000), str. 517–519.

tako mogoče videti, kako je stvarno znanje, kot ga je imel, prežeto s filozofijo, in kako v sklopu vélike filozofije postanejo vélike tudi majhne in nepomembne stvari.

Med področji, ki se jim je Hegel posvečal, je bila tudi umetnost in v njenem okviru med drugimi umetnostmi tudi glasba. Tako kot njegovo siceršnje razpravljanje je tudi njegova obravnava umetnosti prežeta s filozofijo: umetnost je umeščena v vseobsegajočegi filozofski pogled, kjer je osmišljena in kjer so ji istočasno postavljene tudi meje, preko katerih ne more seči. Vendar Hegel ni ostal le pri splošni razpravi o umetnosti. Na svojski način je sistematiziral petero umetnosti in kot človek, ki se je zanimal za mnogo stvari, je poskušal prodreti v stvarno specifiko vsake od njih. Tako se je kot filozof poglabljaj tudi v specifične danosti glasbe.

Ta razprava se ukvarja s Heglovo mislijo o glasbi: izhajajoč iz njegovega pojmovanja glasbe skuša pokazati, da je bila v Heglovi misli že razločno prisotna ideja absolutne oz. vsebinsko neodvisne glasbe. Ker so pri Heglu stvari osmišljene šele s tem, da so umeščene v filozofski pogled, je njegovo misel o umetnosti in glasbi mogoče razumeti le na ozadju njegove filozofije. Prav zato sta v prvem delu razprave podana najosnovnejši orientacijski oris Heglove filozofije in njegova razvrstitev posameznih umetnosti. Drugi del predstavlja »Heglovo glasbeno estetiko«, kot jo je oblikoval v ustreznem delu svojih *Predavanj o estetiki*. Ta knjiga je močno zaznamovala razmišljanje o glasbi: mnoge Heglove misli in opažanja v različnih, pogosto popačenih preoblekah odmevajo v raznovrstnem pisanju, tudi slovenskem, in v univerzitetnih predavalnicah. Tretji del razprave predstavlja in komentira tiste odlomke Heglovega pisanja, iz katerih je razvidno, da je kljub nekaterim drugačnim mislim, prisotnim v njegovem razpravljanju, glasbo vendarle razumeval kot absolutno, se pravi neodvisno od vsake vsebine. S tem je presegel staro teorijo o glasbenih afektih.

I

Kot je znano, je Hegel razmišljal v dialektičnih triadah, ki se včasih označujejo s pojmi: istost–neistost–istost istosti in neistosti, ali pa z zdaj diskreditiranimi pojmi: teza–antiteza–sinteza, ki jih Hegel sam ni uporabljal. Na prvi stopnji obstoji stvar sama po sebi (An-sich-Sein), ki pa skrito že vključuje svoje nasprotje. Na drugi stopnji se odkrito manifestira njeno nasprotje (Anderssein). Tretja stopnja je spoj in pomiritev obojega (An-und-für-sich Sein). To stopnjo označuje Heglov priljubljeni izraz »Aufhebung«, ki pomeni tako ‚odstranitev‘, ‚ukinitev‘, ‚odprava‘, kot tudi ‚preseganje‘, ‚povzdig‘ (podoben pomen ima lat. glagol »tollo«). Bistveno je, da se Heglove dialektične stopnje ne razlikujejo v tem smislu, da bi se izključevale, pač pa so notranje povezane, tako da nobena od njih ne more obstajati sama zase. Take predstavljajo pravzaprav nujni proces, po katerem se stvari razvijajo in dogajajo. Tretja stopnja Heglove dialektike tako ni nasilna ali kompromisna združitev prvih dveh, takšna, da bi vsaka od predhodnih dveh stopenj nekaj utrpela, pač pa njuna združitev na višji ravni, s tem pa nekaj novega in popolnejšega.

S tako zamišljeno dialektiko je Hegel razlagal svet. Videl ga je kot razvoj duha, ideje, ki se uresničuje v treh dialektičnih stopnjah. Prva je duh sam po sebi zunaj časa in prostora. Z njim se ukvarja filozofska disciplina logika. Nasprotje tega je vse tisto, kar obstoji v

času in prostoru; to je snovna narava, s katero se kot znanost ukvarja naravoslovje. Na tretji stopnji, ki je združitev predhodnih dveh, se duh vrača sam k sebi; to stopnjo, s katero se kot znanost ukvarja filozofija duha, predstavlja človeštvo v svoji zgodovini. Tudi to, človeštvo v svoji zgodovini, je razumljeno v smislu dialektične triade. Prva stopnja je človek kot subjektivno bitje, subjektivni duh, kjer se duh, potem ko je bil v snovni naravi odsoten, začne vračati k sebi. Vendar pa človek sam po sebi še ni to, kar je, saj se uresničuje preko družbe. Tako stoji človeku kot subjektivnemu bitju na drugi stopnji nasproti družba, Heglov objektivni duh. Kot znanost o družbi je Hegel razumel etiko. Združitev obojega, subjektivnega in objektivnega duha pa je po Heglu absolutni duh, kjer je nasprotje med posameznikom in družbo preseženo. Z absolutnim duhom je Hegel mislil tiste dejavnosti, pri katerih je duh popolnoma sam pri sebi in kjer se sooča sam s sabo. Tudi področje absolutnega duha je triadno razdeljeno in obsega umetnost, religijo in filozofijo. V umetnosti se duh manifestira v zunanji, čutom dostopni obliki; religija je nekaj zgolj notranjega; nad obojem je po Heglu filozofija, ki je najvišja oblika prisotnosti in manifestacije absolutnega duha.²

Kot je bilo omenjeno, je umetnost po Heglu tista dejavnost, tista dogajalnost, kjer se duh, ideja manifestira v čutom dostopni obliki. Bolj nazorno je mogoče reči, da se v umetnosti duh manifestira preko predmetov, stvari, ki jih dojemamo z vidom, sluhom, tipom. Tudi področje umetnosti je Hegel razumel v smislu dialektične triade, ki jo sestavljajo simbolična umetnost, klasična umetnost in romantična umetnost. Simbolična umetnost je po Heglu arhitektura, klasična umetnost kiparstvo, romantične umetnosti pa so ponovno tri: slikarstvo, glasba in pesništvo. Hegel zelo veliko razpravlja o tem, kaj je simbolično, kaj klasično in kaj romantično, pri čemer je pogosto zgolj filozofski. A če poskušamo izluščiti stvarni temelj njegove razporeditve petero umetnosti, vidimo, da jih je razvrstil z ozirom na razmerje med čutom dostopno snovjo, preko katere se posreduje vsebina, ter vsebino samo, in sicer tako, da je snovno v primerjavi z vsebinskim vse manj opazno in vse manj pomembno. V arhitekturi je v ospredju na neki način oblikovana snov, masa, ki je pomembnejša in opaznejša od vsebine. Te arhitektura pravzaprav nima, saj le pripravlja pot, prostor zanjo. To je mogoče ponazoriti s tem, da je arhitektonsko oblikovan prostor idealno okolje, v katerem lahko zaživi kip. Arhitektura vsebino le nakazuje, in zato je po Heglu simbolična umetnost. Drugače kot v arhitekturi sta si v kiparstvu snov in vsebina v idealnem ravnovesju: kip je po eni strani predmet, celo mora biti predmet, ki ga dojemamo kot kateri koli drugi predmet, a obenem tudi nekaj predstavlja, ima torej vsebino (kamen, ki predstavlja človeka). Prav zaradi ravnovesja med snovjo in obliko je kiparstvo po Heglu klasična umetnost.

V romantični umetnosti se ravnovesje med snovjo in vsebino prevesi v prid vsebine. V slikarstvu, prvi romantični umetnosti, je vsebina, tj. to, kar slika prikazuje, mnogo pomembnejše kot dejstvo, da je slika predmet, in sicer platno, na katerem so nanosi barv. Pri kipu, če ga hočemo dojeti, moramo videti, da je snovni predmet; pri sliki, v katero se zagledamo, pa lahko snovnost skoraj povsem odmislimo. Še manj snovna je glasba. Tu prostor ni več prisoten, je le čas, v katerem zvenijo predmeti, tj. glasbila. Kar je v glasbi snovno, je tresenje oziroma nihanje predmetov, ki poteka v času. Nosilec pomena,

² Stöřig, 519–526. Anton Stres, *Zgodovina novešeke filozofije* (Ljubljana: Družina, 1998), str. 137–146. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ur. Robert Audi, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), str. 313–316.

kateri koli vsebine je v glasbi le z nihanjem nastali zvok. Pri poeziji slednjič odpade še to: glasovi govorilnih organov, tj. zvok – edino, kar je v poeziji snovno, so ponižani v znake, ki sami zase kot zvok nimajo nobenega pomena, saj lahko poezijo beremo, ne da bi poslušali zvoke besed.

II

Misli o umetnosti, tudi te, ki so bile v najbolj osnovni obliki pravkar prikazane, je Hegel razvil v svojih *Predavanjih o estetiki*. To besedilo, ki ga je po filozofovih resničnih predavanjih pripravil H. G. Hotho, je prvič izšlo leta 1835.³ Heglova »Estetika« je tako po obsegu kot po miselnem bogastvu in širini impozantno delo. Ima uvod in tri obširne dele: prvi razpravlja o ideji umetniško lepega, drugi o razvoju ideje umetniško lepega v tri osnovne pojavne oblike umetnosti: simbolno, klasično in romantično; tretji del je posvečen »sistemu« umetnosti, tj. posameznim umetnostim: prvo poglavje govori o arhitekturi, drugo o skulpturi, tretje pa o romantičnih umetnostih, se pravi o slikarstvu, glasbi in poeziji.⁴

Že iz tega prikaza je razvidno, da je besedilo členjeno v smislu tridelnosti, in sicer na najvišji kot tudi na nižjih ravneh. To velja tudi za besedilo o glasbi, ki ima uvod in tri poglavja (označena s številkami), od katerih se vsako deli na tri z uvodom opremljena podpoglavja (označena z malimi črkami); tudi podpoglavja so nadalje razdeljena vsako na tri vsebinske enote (označene z grškimi črkami), ki imajo lahko tudi svoje uvode, in slednjič so v tri pasuse (označene z dvojnimi grškimi črkami) pogosto deljene tudi te. Opisana tridelnost ni le praktični način ureditve obsežnega besedila, pač pa je povezana s samim potekom Heglovih misli, kot jih je zapisal Hotho. V besedilni tridelnosti se namreč pogosto nakazuje Heglova triadna dialektika: prvi del – bodisi na kateri od višjih ali nižjih ravni – podaja določeno vsebino, drugi podaja nekaj, kar je tej vsebini nasprotno, tretji pa skuša najti združitev obojega na višji ravni. Oglejmo si kratek povzetek Heglove razprave o glasbi, ki lahko služi kot pomagalo pri branju Heglovega zahtevnega besedila samega.⁵

Kot omenjeno, sestoji besedilo iz uvoda in treh poglavij, od katerih govori prvo o splošnih lastnostih glasbe, drugo o vprašanih, ki zadevajo specifično glasbene pojave, medtem ko skuša tretje poglavje vzpostaviti povezavo med specifično glasbenimi pojavi in glasbeno vsebino.

³ Za tukajšnjo obravnavo je bila uporabljena spletna izdaja: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (textlog.de).

⁴ V slovensčino je bilo doslej prevedeno tole: *Predavanja o estetiki: uvod* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002). "Predavanja o estetiki. Razvoj ideala v posebne forme umetniško lepega." *Problemi* 43/1-2 (2005): 215-240. *Predavanja o estetiki: tretji del. Sistem posameznih umetnosti. 1. Arhitektura* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009). *Predavanja o estetiki: dramska poezija* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001). Vse navedeno je prevedel Robert Vouk.

⁵ Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), str. 94-103. Matjaž Barbo, *Izbrana poglavja iz estetike glasbe* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007), str. 80-81. Ian Biddle. "Hegel, G. W. Fr.", *Grove Music Online*. Ob pisanju te razprave žal ni bilo dostopno delo: Julian Johnson. "Music in Hegel's Aesthetics: a Re-evaluation," *The British Journal of Aesthetics* 31/2 (1991): 152-162.

Splošni značaj glasbe

Poglavje o splošnem značaju glasbe govori o trojem: o razliki med glasbo in drugimi umetnostmi, o glasbeni vsebini in o učinku glasbe (gl. tabelo 1).⁶

Tabela 1

1. SPLOŠNI ZNAČAJ GLASBE

a. Primerjava z likovno umetnostjo in poezijo

- α) Arhitektura
- β) Kiparstvo in slikarstvo
- γ) Poezija
 - Ton in jezikovni glas
 - Primerjava z ozirom na vsebino
 - Uglasbljanje

b. Glasbeno dojetanje vsebine

- α) Izraz subjektivne notranjosti
- β) Medmeti in glasba
- γ) Vsebina glasbe in čas

c. Učinek glasbe

- α) Odnos med dojemajočim subjektom in umetniškim delom
 - αα) Glasba v primerjavi s kiparstvom in slikarstvom
 - ββ) Poslušalec kot udeleženec glasbenega dogodka
 - γγ) Povezava subjektivne notranjosti s časom
- β) Učinek vsebine (kritika starih predstav o učinku glasbe)
- γ) Nujnost subjektivnega izvajanja glasbe

Hegel opaža, da sta arhitektura in glasba vsaka s svoje strani simetrično oddaljeni od klasične sredine, tj. kiparstva, pri katerem sta zunanje (snov) in notranje (vsebina) v idealnem ravnovesju. Arhitektura nima vsebine, pač pa teži k njej oz. pripravlja prostor zanjo: arhitektonsko oblikovan prostor je idealno okolje, v katerega je mogoče postaviti kip. Glasba je na nasprotnem koncu. Kot arhitektura tudi glasba nima otipljive (z besedami izrazljive) vsebine, vendar podaja občutja, do katerih pride ob določeni vsebini, tj. smiselno po njej. Kot je arhitektura pred, je glasba torej onkraj z besedami izrazljive vsebine in tako na simetrično nasprotnem koncu kot arhitektura: Medtem ko v arhitekturi ravnovesje med snovjo in vsebino še ni doseženo, je v glasbi preseženo. Glasba in arhitektura sta si na podoben način v simetričnem razmerju tudi glede načina obdelovanja snovi. V obeh so bistvena razmerja, le da se v arhitekturi uresničujejo v prostorsko razsežni snovi, v glasbi pa v časovno razsežnem zvoku.

Po Heglovi razporeditvi umetnosti sta kiparstvo in slikarstvo sicer bližje glasbi, vendar se glasba od njiju močno razlikuje. Glavni razložek je, da imata kiparstvo in slikarstvo objektivno vsebino, ki obstoji tudi v realnem svetu zunaj umetnosti, medtem ko je glas-

⁶ Ta in naslednji dve tabeli podajata vsebinsko členitev treh poglavij Heglovega besedila o glasbi. Številčne in črkovne oznake so izvirne. Naslovi na prvih dveh nivojih so Heglovi oz. Hothovi (tiskani krepko). Razdelki na nižjih nivojih nimajo naslovov, pač pa le črkovne oznake; zaradi preglednosti so v tabelah okvirno naslovljeni tudi ti (v navadnem tisku).

ba nima. Slikar najde osnovo, nastavke za svoje delo zunaj sebe in zato mora študirati oblike, ki so v naravi; nasprotno mora glasbenik iskati osnove za svoje delo v sebi, kar pomeni, da se mora poglobljati v svojo notranjost. To dejstvo ima svoje posledice v načinu dela. Slikar zasnuje celoto in izdeluje detajle. Izdelovanje detajlov je v slikarstvu analiza, razlaga vsebine celotne slike, in bolj ko je izdelan detajl, bolj je slika enovita. V glasbi je drugače. Kar je v slikarstvu osnovna vsebina, je v glasbi tema, in kar so na sliki detajli, so v kompoziciji odstopanja od teme, njeno razvijanje, postavljanje ene teme proti drugi itd. Središčna točka vsega tega je tema, vendar ta ne družijo celote tako močno in zavezujoče kot osnovna vsebina slike ali kipa. Slikar in kipar sta vezana na tisto, kar vidita, zlasti če upodabljata človeško telo, kjer si ne moreta izmišljati oblik, glasbenik pa je pri izdelovanju svojega dela mnogo svobodnejši.

Glasba se slednjič razločuje tudi od poezije. Obe umetnosti sta vezani na ton, tj. zvok. V glasbi je zvok kot ton sestavni del kompozicije, v poeziji pa je zvok kot artikulirani glas govornih organov le znak za nekaj drugega, pri čemer zvok sam zase nima nobenega pomena. Zato lahko poezijo beremo, ne da bi poslušali besede, glasbe pa ne moremo dojemati, ne da bi slišali ali si predstavljali tone. Podobno je tudi v slikarstvu, saj ni mogoče dojeti slike, ne da bi videli njene barve.

S tem, ko je v poeziji zvok (glas) ponižan v znak, poezija v primeri z glasbo sicer nekaj izgubi, vendar pa v zameno za to tudi nekaj pridobi, in sicer objektivno vsebino. Glasba ostaja pri notranjih občutkih, poezija pa lahko podaja dejanske predstave, dejansko vsebino, poleg nje pa tudi vsa občutja v zvezi z njo. Glasba dejanske, z besedami izrazljive vsebine nima; če pa si jo ob glasbi vendarle zamišljamo, je naše delo, plod naše fantazije, ne pa nekaj, kar bi bilo v glasbi resnično prisotno. V vokalni glasbi se glasba in poezija družita v eno.

S tem preide razprava na glasbeno vsebino. Glasba je prosta katere koli določene, z besedami izrazljive vsebine. V tem smislu vsebina glasbe ni stvarna, ampak duhovna, in takšna je možna le v sferi subjektivne notranjosti. V glasbi se tako izrazi, zazveni skrito notranje življenje, in sicer na tak način, da je razumljivo skriti notranjosti poslušalca. Ta notranjost so občutja, in z glasbo je v resnici mogoče izraziti vsa občutja, čustva, duševna stanja z vsemi njihovimi možnimi odtenki. S tem je glasba blizu določeni, z besedami izrazljivimi vsebini, ki pa je vendarle ne more posredovati.

Podoben izraz kot glasba imajo tudi medmeti, vzkliki, stokanje ipd. Vse to so spontani izrazi človekove notranjosti, ki so kot taki primerljivi z drugimi naravnimi glasovi, kot je npr. ptičje petje. Vendar pa ti glasovi niso ukročeni, niso zavestno oblikovani v smislu glasbenih tonov, in zato niso glasba. V glasbi, v kompoziciji se toni gibljejo na najrazličnejše načine; tu so prehodi, vstopi, razvoj, protipostavljanje, izginevanje itd., in čustva, občutja, tisto, kar je duhovna vsebina glasbe, je izraženo prav s tem.

Izražanje notranje vsebine je po Heglu nujno vezano na glasbo kot umetnost, ki poteka v času. Pri stvarnih predstavah, tako v slikarstvu kot v poeziji, se opazujoči subjekt sooča z opazovanim objektom, kar vključuje prostorsko dimenzijo. Pri samem občutovanju, samoobčutovanju pa ni razločevanja med subjektom in objektom, kar pomeni, da tudi ni prostorski. Občutek je v času in zato se lahko izraža le preko tona, glasbe, ki poteka v času.

S temi spoznanji je mogoče razložiti tudi glasbeno učinkovanje. Glasba učinkuje na drugačen način kot kip ali slika. Kip je sicer oživljen z umetnikovo individualnostjo,

vendar je negiben predmet in tak je razmeroma samostojen. Kot predmet, ki obstoji med drugimi predmeti, se ne vsiljuje opazovalcu, ga ne vleče za sabo, pač pa ga pušča razmeroma prostega. Slika je vsiljivejša. Čeprav je tudi slika predmet, ne podaja resničnosti, pač pa videz resničnosti, prav s tem pa zaposluje opazovalca, ki ga vabi, da se poglobi v njeno vsebino. Še bolj pa zaposli in prevzame človeka glasba. Glasba poteka v času in vključuje gibanje; taka prodira v človekovo notranjost in z gibanjem deluje nanjo. Ob poslušanju glasbe človek izgubi svojo svobodo, saj ga glasba povleče za seboj. To pomeni, da glasbeni dogodek nujno vključuje poslušalca, ki glasbeni dogodek spremlja, se mu prepusti, s čimer postane njegov udeleženec. S tem je mogoče razložiti, da ljudje ob glasbi udarjajo takt, se gibljejo, plešejo, kot tudi nekatere druge sorodne pojave: to, da časovno urejeno gibanje, kot je korakanje vojakov, samo kliče h glasbi, se pravi k temu, da ga spremlja koračnica; ali pa to, da omizje, ki je sicer zaposleno z jedačo in pijačo, na neki način samo kliče k spremljevalni glasbi.

A pravi vzrok, da glasba tako močno vpliva na človeka, je po Heglu filozofski: subjektivna notranjost obstoji v času in čas, ne prostor, je način njenega obstoja. V času vsak trenutek, vsak trenutni »zdaj« preha v naslednji trenutek, ki je po eni strani negacija poprejšnjega, po drugi pa pot k naslednjemu, ki na višji ravni združuje oba predhodna trenutka. Nekaj podobnega se dogaja tudi v človeški notranjosti. Čas subjekta (subjektivne notranjosti) je isti kot čas glasbe in to je vzrok, da zmore glasba prodreti v človekovo notranjost in jo s svojim gibanjem potegniti za sabo. Dejansko potegne poslušalčevo notranjost za sabo glasbena vsebina, kot jo predstavi izvajajoči umetnik. V tem, da je glasba možna le kot petje ali igranje posameznika ali posameznikov, vidi Hegel nekaj pomenljivega: Vsebina glasbe je subjektivna notranjost; da bi se ta mogla v glasbi dejansko pokazati, se mora izraziti preko živega subjekta, živega izvajalca, ki položi v izraz izvajane glasbe svojo lastno notranjost.

Posebnosti glasbenih izraznih sredstev

S temi splošnimi opažanji preide Hegel k obravnavi izrecno glasbenih pojavov, glasbenih »izraznih sredstev«. V glasbi so izraz subjektivne notranjosti toni; v glasbi dobijo smisel, glasba jih oživi. A ton ni naravni krik, ki že sam po sebi nosi določeno vsebino; tako se postavlja vprašanje, na kateri način postane ton izraz človeške notranjosti in kako je to možno.

V slikarstvu ima po Heglovem mnenju osnovni material (barve) svoj smisel šele v sklopu celote: določena barva, ki je na sliki, dobi svoj pomen šele kot na določeni način oblikovani del celotne slike. V glasbi je drugače, saj je tudi en sam ton že lahko nosilec izraza. Vendar pa glasbeni ton, ki je sam že lahko nosilec izraza, ni neki nedoločeni akustični pojav, pač pa nekaj določenega, in sicer nekaj določenega v odnosu do drugih tonov. V tem smislu je del večje celote, tonskega sistema, katerega notranji odnosi, tj. odnosi med toni, so merljivi in izrazljivi s števili. V glasbi obstoje torej številčna razmerja. Ta so pravzaprav edino, kar je v glasbi otipljivo in merljivo, in strogo vzeto bi bilo pri glasbi treba govoriti le o številčnih razmerjih. Človeška notranjost se mora v glasbi izraziti torej preko s števili izrazljivih in določljivih razmerij. Hegel vidi med prosto človeško

notranjostjo in količinskimi razmerji, preko katerih se v glasbi izraža, ostro nasprotje. Vendar dajejo po njegovem mnenju določljiva razmerja izrazu človeške notranjosti nujno potrebno podlago, s tem pa tudi pravo svobodo.

Razprava o glasbenih sredstvih, ki sledi temu uvodu, obsega tri področja: prvo je abstraktni temelj, osnova, na kateri in v obsegu katere se javljajo toni. To je časovna razsežnost glasbe. Drugo področje so toni v njihovem medsebojnem odnosu. To področje je harmonija. Slednjič daje glasbi njen dokončni izraz melodija (gl. tabelo 2).

Tabela 2

2. POSEBNOSTI GLASBENIH IZRAZNIH SREDSTEV

a. Časovna mera, takt, ritem

- α) Glasbeni čas
 - αα) Točkovnost in trajanje
 - ββ) Nujnost časovne določenosti
 - γγ) Nujnost časovne urejenosti
- β) Takt
 - αα) Nujnost nenehnega ponavljanja takta
 - ββ) Takt kot neurejenost vključujoči urejevalni princip
 - γγ) Vrste taktov
- γ) Ritem
 - αα) Akcent
 - ββ) Ritem glasbe in ritem poezije
 - γγ) Ritem melodije

b. Harmonija

- α) Barva zvoka
 - αα) Material slikarstva in kiparstva ter material glasbe
 - ββ) Glasbila
 - Z linearnimi zvočili
 - S ploskvastimi zvočili
 - Človeški glas
 - γγ) Druženje glasbil
- β) Višinska razmerja
 - αα) Intervali
 - ββ) Diatonična lestvica
 - γγ) Tonski načini (tonalitete)
- γ) Akordi (harmonija)
 - αα) Temeljni pomen akordov
 - ββ) Dialektika konsonanc in disonanc
 - γγ) Harmonske razvoj kompozicije

c. Melodija

- α) Vežanost melodije na harmonijo
- β) Razmerje med melodijo in harmonijo
- γ) Oblikovanost melodije

V poglavju o glasbenem času govori Hegel najprej o časovni razsežnosti glasbe nasploh, za tem o taktu in slednjič o ritmu. Predmeti, ki proizvajajo zvok, so v prostoru, in zvok proizvajajo tako, da nihajo. To nihanje, ki ga čut sluha dojema kot zvok, poteka v času, in tako poteka v času tudi glasba. Dejstvo, da glasba poteka v času, se sklada s tem, da je izraz samozavedajočega se jaza, saj obstoji v času tudi ta. Čas si je po eni strani mogoče predstavljati kot trajanje, po drugi pa kot zaporedje točkastih trenutkov, ki neprenehoma prehajajo drug v drugega. Prav zaradi te točkovnosti je čas merljiv. Samozavedajoči se jaz, katerega izraz je glasba, ni zgolj nediferencirano trajanje; v času se z njim nekaj dogaja in tako tudi glasba ne more biti zgolj nediferencirano trajanje, kar pomeni, da mora biti glasbeni čas na neki način razdeljen, merjen, diferenciran. Vendar pa deljenost glasbenega časa ne more biti kakršna koli. Neurejeno deljeni glasbeni čas bi samozavedajočemu se jazu prav tako malo ustrezal kot samo nediferencirano trajanje. Glasba mora biti torej časovno urejena, in sicer tako, da se vsak, tudi najmanjši glasbeni čas dojema kot del višje, ponavljajoče se časovne enote, ki se mora izrecno dojemati kot enota. Z nenehnim ponavljanjem se ta časovna enota vzpostavlja kot osnovni princip. Prav v tem, da samozavedajoči se jaz prepoznava nekaj kot osnovni princip, prepoznava tudi sebe.

Preko razmisleka o nujnosti urejene razdeljenosti glasbenega časa je Hegel prišel do pojmovanja takta. Kot osnovni princip časovne urejenosti glasbe takt po njegovem mnenju zamejuje glasbeno dogajanje, in sicer v dvojnem smislu: prvič je glasba zamejena od tistega, kar ni glasba (čas pred ali po skladbi), drugič pa je s taktom zamejeno trajanje posameznih tonov, v tem smislu, da se morajo ozirati na takt kot osnovni urejevalni princip. V nadaljevanju Hegel omenja, da se takt kot urejevalni princip vzpostavlja tako, da na neki način vključuje tudi svoje nasprotje, tj. neurejenost, vendar ta misel v besedilu ni podrobneje obrazložena in oblebdi v zraku.

S taktom si je Hegel predstavljal zgolj določeno shemo, po kateri se znotraj osnovne časovne enote daljše vrednosti delijo na krajše. V tem smislu se takti ločujejo po tem, da je katera koli delitev lahko bodisi binarna ali pa ternarna. Hegel poudarja, da takšne urejenosti, kot jo predstavlja takt, v naravi ni: niti gibanja nebesnih teles niti raznovrstna gibanja na zemlji (met, padec) ne kažejo urejenosti. Urejenost je prisotna le v umetnosti: v arhitekturi, glasbi. V arhitekturi jo vidimo v enakomerni razporeditvi oken, stebrov, v glasbi pa v taktih. Ti izkazujejo urejevalni princip, ki ga v naravi ni, in prav zato samozavedajoči jaz v glasbi lahko prepoznava sebe.

Kot je bilo omenjeno, so takti po Heglu le osnovne sheme deljenja časovnih enot. Vse ostalo je razumel kot ritem: tako akcent, se pravi to, da so posamezni deli takta poudarjeni, kot tudi dejanski ritem melodije, kot ga imenuje. Za tega po njegovem mnenju ni nujno, da bi se natančno ujemal s taktom in njegovimi akcenti. Kot se v poeziji besede ne pokrivajo s stopicami in stavki ne z verzi, tako tudi za melodijo ni nujno, da bi se začela na prvo dobo takta, niti ni treba, da bi imela svoje melodične poudarke in vrhunce na poudarjenih dobah takta.

Ob koncu razprave o časovni razsežnosti glasbe Hegel kritično komentira razliko med nemško in italijansko glasbo: V nemških ljudskih pesmih se melodija precej strogo drži takta; pomanjkanje prostega gibanja prinaša nekaj težkega, in zato so nemške ljudske pesmi nekako turobne. Italijanske pesmi so prostejše; imajo bolj razgiban ritem,

in zato so tudi pestrejše in lahkotnejše. Enakomerno jambsko skandiranje, značilno za Nemce, ne dopušča prostega poleta. Le Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), ki opušča jambsko »lajnanje«, je po Heglu v tem pogledu nekoliko drugačen. S tem, da se drži jambskega ritma bolj, kot da bi sledil smislu teksta, je izrazilo nemški po Heglovem mnenju v svojem *Mesiji* tudi G. Fr. Händel. Prav v tej lastnosti Händlove glasbe Nemci čutijo, da je njihov skladatelj. Iz tega mesta je razvidno, da Heglu misel o zvezi med kompozicijskotehničnimi postopki in glasbeno vsebino ni bila povsem tuja.

Naslednji del razprave je posvečen harmoniji. Harmonija je za Hegla glasbeni zvok in vse, kar je povezano z njim. Fizikalno nastaja zvok z nihanjem: kot so predmeti, ki so razpostavljeni v prostoru, raznovrstni, tako je raznovrstno tudi njihovo časovno razsežno nihanje, kar pomeni, da ustvarjajo najrazličnejše zvoke. V zvezi z njimi je mogoče razpravljati o trojem: o njihovi barvi, o njihovi intervalni raznolikosti (intervali, lestvice) ter o akordih (harmoniji v današnjem pomenu besede).

Ob dejstvu, da so glasbila zapleteno izdelani instrumenti, poudarja Hegel razliko med slikarstvom in kiparstvom na eni ter glasbo na drugi strani. Snovi, ki jih potrebujejeta slikarstvo in kiparstvo (les, kamen, barve), so že prisotne v naravi ali pa jih je treba zato, da bi postale uporabne v umetnosti, le malo predelati. Glasba, nasprotno, svojega osnovnega materiala, zvokov, ne more jemati iz narave, saj glasbenih zvokov v njej ni; pripraviti si jih mora z izdelavo instrumentov. Hegel deli glasbila v tri skupine: glasbila, pri katerih je zvočilo linearno (zračni stolpec pri pihalih, struna), glasbila, kjer je zvočilo ploskev (timpani, steklena harmonika, zvonovi) ter človeški glas, ki po njegovem združuje tako princip zračnega stolpca kot princip strune. Glasbila, pri katerih je zvočilo ploskev, so manj uporabna in manjvredna, za kar ima Hegel filozofsko razlago: Človekova subjektivnost, ki se izraža v glasbi, je primerljiva s točko; točka se na prvi stopnji presega s črto, linijo, ne s ploskvijo; zato se točkasta subjektivnost bolje izrazi preko linije, tj. z glasbili z linijskim zvočilom, kot pa preko ploskve. A več kot katero koli glasbilo je človeški glas. Kot je barva človeške kože po Heglu najpopolnejša barva, tako je tudi človeški glas najpopolnejše glasbilo, saj je tisto, kar ima človeška notranjost za svoj neposredni izraz. Iz raznih snovi izdelani instrumenti so sami po sebi do človeške duše ravnodušni; nasprotno pa je človeško telo, ki poje, telo prav tiste duše, ki se s petjem izraža. S to povezavo je mogoče razložiti dejstvo, da ima kateri koli človeški glas sam po sebi nekaj individualnega, kot ima lahko tudi nacionalne značilnosti. (Pevci so zlasti Italijani.)

Glasbila se uporabljajo bodisi posamično bodisi v skupinah in Hegel omenja, kako je glasba v pogledu druženja instrumentov napredovala zlasti v njegovem času. Kadar nastopajo skupaj, se mora v rabi in menjavi glasbil kazati notranji smisel, kar je težko dosegljivo. Za primer daje Hegel Mozartove simfonije: Tu je mogoče slišati, kako vodijo instrumenti dialog, kako se dramatično postavljajo drugi proti drugemu, kako se zvočni značaj enega glasbila razvija do točke, ko mora nadaljevati drugo glasbilo, kako glasbilo, ki je pravkar nastopilo, poda nekaj takega, česar predhodno glasbilo ne bi moglo podati. Ta zanimivi odlomek priča o Heglovi osebni izkušnji glasbe.

Drugo, kar sodi v področje harmonije, so po Heglu višinska razmerja med toni. V zvezi s tem razpravlja njegov besedilo o trojem: o intervalih, o osnovni lestvici ter o tonalitetah. Poleg tega, da ima svojo barvo, ki je odvisna od zvočila, mora imeti ton tudi svojo višino. Tudi ta njegova določenost je odvisna od zvočila, katerega nihanje ne sme

biti kakršno koli, pač pa mora biti določeno. A za dojetje višine tona nam ni potrebno vedeti, da nastane z nihanjem niti nam nihanja ni treba poznati. Heglu se zdi zanimivo, da je nihanje, ki proizvaja ton, zven, nekaj sestavljenega in raznovrstnega, ton, ki pri tem nastane, pa kljub temu dojemamo kot nekaj enostavnega in enotnega. Podobno je po njegovem mnenju tudi pri dojemanju barv, celo pri občutku pravičnosti in pri religioznih čustvih. Toni so v različnih medsebojnih višinskih razmerjih. Kadar so razmerja v številu nihlajev preprosta, dva sočasno zveneča tona nista v nasprotju drug z drugim, če pa je razmerje zapleteno, sta si nasprotna, disonantna.

Lestvica, o kateri govori v nadaljevanju, je v Heglovi predstavi očitno diatonična lestvica (bele tipke). Zanimivo je, da jo je razumel kot tonalno osrediščeno, se pravi kot zaporedje tonov, ki izhaja iz tonike, ki se oktavno ponavlja, pri čemer so v okviru s toniko zamejene oktave zaobjeti vsi ostali lestvični toni. Hegel si je torej predstavljal, da so harmonske funkcije prisotne že v sami diatonični lestvici, kar pomeni, da je harmonske funkcije pojmoval kot nekaj, kar je hkratno z diatonično lestvico. (To gledanje ima poljudno obliko v razumevanju belih tipk kot C-dura.)

Diatonično lestvico je mogoče postaviti na kateri koli ton, in tako nastanejo različni tonovski načini (tonalitet). Kot sta si katera koli dva tona diatonične lestvice bodisi v soglasju (v primeru, da je medsebojno razmerje njunih nihanj preprosto) ali pa v nasprotju (v primeru, ko izkazujeta zapleteno razmerje), tako so si tudi tonalitete z ozirom na razmerja med njihovimi osnovnimi toni (tonikami) bodisi bolj ali pa manj sorodne. Tonalitete so »trde«, durske, ali »mehke«, molske, in vsaka ima svojski značaj, ki ustreza določenemu občutju, kot so veselje, žalost, hrabri pogum itd. To razumevanje tonalitet je Hegel prevzel iz v njegovem času že stare glasbene teorije, po kateri imajo tonalitete (ali modusi) afektne vrednosti, a kot bo razvidno iz nadaljevanje, je to gledanje presegel.

V lestvici zveni vsak ton le sam zase; a toni so to, kar so, le v razmerju drug do drugega, kar pomeni, da morajo zveneti sočasno. Tako Hegel vpelje akorde. Število tonov, ki jih sestavljajo, ni tako bistveno, saj sta tudi dva hkrati zveneča tona po Heglu že akord. Iz tega je razvidno, da si je z akordi predstavljal predvsem funkcije, in da je tone pojmoval kot sestavine funkcijsko določenih akordov.

Akordi so konsonančni in disonančni. Najčistejši konsonančni akord je trizvok, ki je popolno utelešenje pojma harmonije; sestoji sicer iz treh tonov, vendar ga dojemamo kot eno. A glasba ne more obstajati le iz konsonančnih trizvokov, pač pa mora vključevati tudi disonančne (septakorde, nonakorde). Disonančni akordi vsebujejo notranje nasprotje, ki se razreši v ustrezni konsonančni akord. V procesu, ki vodi od konsonance preko disonance v konsonanco kot razvez disonance, vidi filozof izraz dialektične triade. Sklicujoč se na svojo *Logiko* primerja konsonančni akord s subjektivnostjo, ki je lahko to, kar je, le če vključuje tudi svoje nasprotje – objektivnost. V glasbi kot časovni umetnosti se dialektična triada razvija v časovnem zaporedju: Konsonančnemu akordu sledi disonančni, ki se razveže v konsonančni akord; konsonančni akord je kot razvez disonančnega povratek subjektivnosti, subjektivne identitete, potem, ko je prešla objektivnost, nazaj k sebi. S konsonančnim akordom, ki je razvez disonance, se po Heglu izkazuje resnično. Tudi drugače pripisuje filozof disonancam zelo velik pomen: so izraz bolečine, ki jo morajo na poti k samim sebi pretrpeti velike človeške narave. Če naj bo

glasba izraz globoke vsebine – krščanskega doživljanja sveta, v katerem ima bolečina tako pomembno mesto, mora podajati prav prikazani boj nasprotij oz. proces, v katerem se preko trpljenja uresničuje resnična subjektivnost.

Tretje, o čemer je – poleg temeljnega pomena akordov in dialektike disonanc – mogoče govoriti pri akordih, je njihov razpored oz. razvoj v celotni kompoziciji, ki ne sme biti poljuben.

S takti urejeni in harmonizirani čas še ni nič konkretnega, je pa osnova, na ozadju katere se lahko razvije melodija, ki je po Heglu prosto zvenenje osvobodjene duše. Razprava o melodiji ima tri dele: prvi govori o vezanosti melodije na harmonijo, drugi o možnih razmerjih med harmonijo in melodijo, tretji pa o tem, da mora imeti melodija obliko.

Melodija je vezana na ritem in harmonijo, vendar zaradi tega ni nesvobodna. Svoboda, kot razlaga Hegel na tem mestu, ni nasprotje nujnosti, saj sama nujnost vključuje: ko sledimo nujnosti, sledimo tudi sebi, saj bi v nasprotnem primeru zablodili in se izgubili. Podobno je z melodijo: to, da se giblje znotraj urejenega in harmoniziranega časa, je nujnost, ki preprečuje, da bi bila prepuščena slučajnosti in samovolji, in prav to ji zagotavlja pravo svobodo.

Zveza med melodijo in harmonijo je lahko različna: melodija se lahko giblje le v okviru nekaj preprostih in počasi menjajočih se akordov, se pravi v stavku s počasnim harmonskim ritmom, kot je mogoče videti zlasti v pesmih. Lahko je tako, da je vsak ton melodije del drugega akorda. Tak primer so po Heglu koralni, s čimer je imel v mislih homofone harmonizacije protestantskih koralov. Slednjič je lahko tudi tako, da poteka več melodij hkrati, katerih toni tvorijo zmeraj nove in drugačne akorde. Za primer takega odnosa med melodijo in harmonijo navaja Hegel umetnost J. S. Bacha. A ne glede na to, kakšno je razmerje med melodijo in harmonijo, mora biti melodija soudeležena pri dialektičnem procesu prehajanja od konsonance preko disonance h konsonanci kot razvezu disonance. Če naj melodija izrazi nekaj globokega, lahko stori to le na ozadju harmonije, ki je tudi sama nosilka globokega pomena, in takšna je harmonija, ki je zaznamovana z dialektiko konsonanc in disonanc. Prav na ozadju te kaže melodija svojo resnično moč: hotela bi se razvijati prosto, sledeč zgolj lastni fantaziji, vendar je prisiljena v okviru, ki jih postavlja harmonija. Tako se razvija na ozadju tiste globoke vsebine, ki je z dialektiko konsonanc in disonanc okvirno podana že v harmoniji, s čimer postane v resnici to, kar mora biti: izraz človekove globoke notranjosti.

Tretje, kar Hegel pove o melodiji, je, da mora biti oblikovana tako, da se dojema kot celota. Melodija se ne sme razvijati v nedoločno; imeti mora začetek, zaključek in osrednji del, ki v smislu razvojnega loka vodi od začetnega dela do zaključnega. Le tako je po Heglu melodija lahko izraz človekove subjektivnosti. To je edino mesto, kjer se Hegel dotakne vprašanja glasbene oblike, a kot je razvidno tudi iz tega povzetka, ostaja pri tem le na najsplošnejši ravni.

Heglova filozofija je filozofija o stvareh, ki obstojijo tudi same po sebi. To pomeni, da se ob njegovem filozofskem pogledu na glasbena »izrazna sredstva« in njihove specifičnosti s stališča glasbene zgodovine lahko vprašamo, katera zgodovinsko realna glasba, kateri zgodovinski realni glasbeni stavek je tisti, ki ga je imel v mislih. Kot je razvidno iz predhodne razprave, je osnova »Heglovega glasbenega stavka« s taktom urejeni čas: zaporedje določenega števila istovrstnih taktov z ustaljenimi poudarki. To razumeva

kot najosnovnejši, sicer povsem abstraktni temelj glasbenega dela kot bitnosti, brez katerega glasbenega dela ne more biti. (To seveda ne pomeni, da je takšna ureditev glasbenega časa prvo, kar mora v procesu nastajanja nove skladbe narediti skladatelj.) Drugo je zaporedje akordov: s taktom urejeni čas dobi s tem svoj harmonski potek in razvoj. Nastajajoče glasbeno delo je zdaj v primeri s samim urejenim časom že mnogo bolj razločno, čeprav še zmeraj brez izrazite lástnosti. Hegel sicer res prej govori o tonih, intervalih, lestvicah kot pa o akordih, a iz njegove razprave je razvidno, da pojmuje durove in molove lestvice le v soodvisnosti od harmonskih funkcij, tako da so posamezni lestvični toni zanj le toni funkcijsko določenih akordov. To se sklada z glasbeno teorijo 18. in 19. stol. (razločno izraženo v *Traité de l'harmonie* J. Ph. Rameauja iz leta 1722), ki si melodike ni mogla predstavljati zunaj funkcijske harmonije in je harmonijo razumevala tako kot nujni pogoj sleherne melodike. Slednjič vstopi v harmonizirani in s taktom urejeni glasbeni čas še določena melodija, s čimer dobi skladbo svojo končno določenost. Šele melodija (katere oblikovanje pa ni nujno zadnja faza skladateljskega procesa) da kompoziciji določeni izraz, ki je izraz človekove individualne notranjosti. Zdi se, da ima Hegel v mislih eno samo melodijo, saj le enkrat mimogrede omeni možnost, da so akordi lahko tudi presečišča več melodij (gl. zgoraj).

Opisani glasbeni stavek (določeni takt, določeno zaporedje akordov in ena sama melodija) se je v Heglovem času pojavljal kjer koli. Tako bi bil lahko zasnovan del simfonije, sonate, klavirska miniatūra, del klavirskega nokturna, drugo; a najčistejšo uresničitev »Heglovega glasbenega stavka« je mogoče videti v ariji, bodisi operni bodisi kateri drugi.

Vendar je »Heglov glasbeni stavek« mogoče razumeti tudi drugače, bolj abstraktno: Harmonija, ki se navezuje na s taktom urejeni glasbeni čas, bi bila lahko razumljena kot abstraktno zamišljeno zaporedje harmonskih funkcij, ki še ne bi bile uresničene s konkretnimi toni. Melodija, za katero Hegel poudarja, da daje kompoziciji njeno individualnost, bi potemtakem pomenila dejansko uresničenje, dejansko ustavčitev s takti urejenega in v zamisli že harmonsko določenega glasbenega časa. Po tej razlagi bi bila melodija vse tisto, kar je v dejansko zapisani ali zveneči glasbi izrecno: vsi dejansko zapisani in zaigrani toni. Ti bi bili torej zmeraj »melodični«, zmeraj sestavni delci hkrati potekajočih melodij, ne oziraje se na to, ali so si te enakovredne ali pa je ena od njih izstopajoča (kot pevski glas v ariji), ostale pa potisnjene v ozadje (kot melodije, ki tvorijo harmonsko osnovo skladbe in niti niso nujno strogo vodene in izpeljane). Tudi v primeru zaporedja akordov (npr. v klavirski kompoziciji) bi bili igrani toni po tej razlagi zmeraj delci sicer ne strogo vodenih melodij. Takšno razumevanje Heglove »melodije« se sklada z njegovim poudarjanjem, da šele melodija daje kompoziciji njeno individualnost.

Nenavadno je, da Hegel pri obravnavi glasbenih izraznih sredstev ne načenna filozofije glasbenih oblik. Sonatna oblika Heglovega časa, kakršno vidimo v Beethovnovem opusu, je z ekspozičijo (z dvema temama v različnih tonalitetah), izpeljavo in reprizo (z dvema temama v osnovni tonaliteti) lahko razpoznavna glasbena vzporednica Heglove dialektike, in tudi sonatni cikel bi bilo mogoče razlagati z njo. A filozof ne omenja ne sonatne oblike ne svojega velikega sodobnika.

Odnos glasbenih izraznih sredstev do glasbene vsebine

Tretje in zadnje poglavje Heglovega besedila o glasbi razpravlja o glasbeni vsebini, kot se izraža preko glasbenih izraznih sredstev: ritma, harmonije, melodije. V vokalni glasbi je vsebina glasbe povezana z vsebino besedila, v instrumentalni glasbi pa se razvija prosto. Tako se odpre troje razpravljalnih področij: vokalna glasba, instrumentalna glasba in glasbeno izvajanje (gl. tabelo 3).

Tabela 3

3. ODNOS GLASBENIH IZRAZNIH SREDSTEV DO GLASBENE VSEBINE

a. Spremljajoča glasba

- α) Melodični način uglasbitve
- β) Recitativni način uglasbitve
- γ) Združitev melodičnega in recitativnega
 - αα) Uglasbljanju namenjena besedila
 - ββ) Uglasbljanje
 - γγ) Zvrsti
 - Cerkvena glasba (epika)
 - Pesem (lirika)
 - Dramatika (opera, opereta, vaudeville)

b. Samostojna glasba

- α) Samostojnost instrumentalne glasbe
- β) Ravnovesje vsebine in oblike
- γ) Ustvarjalna svoboda

c. Umetniško izvajanje

- α) Izvajanemu delu podrejeni izvajalec
- β) Soustvarjajoči izvajalec
- γ) Prosti instrumentalist (improvizator?)

Vokalno glasbo imenuje Hegel »spremljajoča«, in sicer zato, ker se razvija ob besedilu. A to ne pomeni, da mu je podrejena. Prej je obratno: razmerje med besedilom in glasbo je mogoče razumeti tako, da besedilo konkretizira tisto, kar je v glasbi. Vendar pa glasba v nobenem primeru ne podaja tistih predstav, ki jih posreduje besedilo, in tudi vokalna glasba izraža le človeško notranjost, saj ne more sopoimenovati v besedilu imenovanih stvari. Različno od vokalne razume Hegel instrumentalno glasbo kot samostojno: tu se vsebina razvija neodvisno od česar koli, in sicer le preko glasbenih sredstev. A dokončna podoba katerega koli glasbenega dela je v rokah izvajalca. Slikar in kipar sta sama izvajalca svojih zamisli; arhitekt potrebuje za uresničitev svojih idej zgolj rokodelca, obrtnika, ki ni umetnik. V glasbi je drugače: šele izvajalec je tisti, ki glasbenemu delu vdihne življenje, kar pomeni, da ni le obrtnik, ampak tudi umetnik. Razprava o glasbeni vsebini tako nujno obsega tudi umetniško izvajanje.

Spremljajoča glasba, ki je vezana na besedilo, niti ne sme zaobiti smisla besed (ali situacije) niti se ne sme ponižati v zgolj podrejeno označevalko zunaj nje obstoječe

vsebine. Razvija naj se prosto, vendar naj uglasbljanim besedam ne dodaja nič tujega. Gledano z drugega zornega kota: skladatelj se mora potopiti v besedilo, v situacijo, in iz tega naj nastane sama uglasbitev. Hegel ločuje troje načinov, kako je mogoče uglasbiti besedilo: zgolj melodično, zgolj recitativno in združeno melodično in recitativno. Vsakemu od teh načinov skuša najti globlji pomen.

Z melodičnim načinom ima Hegel očitno v mislih tako uglasbitev, ki se uresniči preko melodije kot razpoznavne in oblikovno zaokrožene glasbene tvorbe. Ob tem ponovno poudarja, da je melodično »duša glasbe«, »čisto zvenenje notranjosti« – glasba duše itd. Vsak človeški glas nosi določeno občutje (krik, jok ...); vendar pa kriki in podobno, čeprav nosijo izraz, še niso in ne morejo biti glasba. Katero koli občutje, katera koli vsebina se mora, da bi postala vsebina glasbe, izraziti preko glasbenih tonov v njihovi soodvisnosti, se pravi preko glasbenega zvoka. Prav v tem se po Heglu glasba razločuje od slikarstva: slikarstvo lahko poda tisto, kar je optično zaznavno, a glasba ne more ponavljati tistega, kar se v življenju in v naravi dejansko sliši.

Kip in slika sta s tem, ko imata določeno vsebino, tj. predmet, ki ga predstavljata, na neki način omejena. Glasba, tudi tista, ki je vezana na besedilo, ni omejena, vendar se ne sme nebrzdano prepustiti zgolj prikazanemu občutju ali afektu (npr. bakhant-skemu besnenju), pač pa mora ohranjati notranji mir. (Hegel omenja vrsto skladateljev, pri katerih naj bi bilo to očitno: G. P. da Palestrina, F. Durante, A. Lotti, G. B. Pergolesi, Chr. W. Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart.) Takšen notranji mir je po Heglu mogoče videti v italijanski umetnosti: ko italijanski slikarji prikazujejo bolečino in trpljenje, ohranjajo mir, srečno gotovost, in podoben dar naj bi po njegovem mnenju imeli tudi italijanski skladatelji. Tako naj bi bilo v stari italijanski cerkveni glasbi mogoče videti, kako trpljenje izražajoča glasba izraža hkrati tudi lepoto, blaženost in občutek notranje pomirjenosti. Z melodijo se mora torej človekovo »srce«, njegova notranjost dvigniti nad občutje tistega, kar nakazuje besedilo, in priti do občutja sebe samega. S tem doseže notranjo pomiritev in celo blaženost. Vsa ta filozofova opažanja je mogoče razumeti tako, da glasba ni le sredstvo za prikazovanje in vzbujanje določenega afekta, pač pa še nekaj drugega (gl. nadaljevanje).

Melodično je po Heglu primerno predvsem za pesmi, kjer je poudarek na vzdušju, ne pa na posamičnostih, saj se določeno vzdušje najbolje izrazi preko zaokrožene melodije. A glasba se ne more zadovoljiti z zgolj melodičnim v prikazanem smislu, saj bi ji tako nekaj manjkalo. Čustva, občutja so zmeraj vezana na nekaj določenega: nastajajo ob določenih dogodkih in v določenih situacijah. Tako mora obstajati tudi takšen način uglasbljanja, pri katerem stopi v ospredje dejanska vsebina, in to je recitativ. Tu se vsebina besed sama sili, vtiskuje v glasbo; deklamacija (tj. melodični potek petega besedila) se ravna tako po pomenu besed (tj. melodični potek je tak, kot ga narekuje smisel posamičnih besed, besednih zvez, besednih skupin) kot po sintaksi stavka, zaradi česar je recitativ z ozirom na vsebino besedila bolj določen. Ker je pri recitativu vse v službi besed in njihove vsebine, je recitativ kot glasba z ozirom na takt, ritem in tonaliteto zelo prost.

Vendar pa glasba ne more ostati pri strogem ločevanju med recitativnim in melodičnim, in tako išče spoj obojega. Kot dobi melodija svojo pravo osnovo in utemeljitev šele v harmoniji, tako se po Heglu tudi zgolj melodično utemeljuje na ozadju recitativnega.

Tretji način, kako se uglasblja besedilo, je tako tisti, pri katerem se melodika razvija ob večjem ali manjšem upoštevanju deklamacijskega vidika petih besed, tj. njihove zvočne podobe. Heglovo besedilo nakazuje, da si je z melodičnim in recitativnim filozof bolj kot dejansko glasbo predstavljal dva osnovna principa, ki sta bila v vokalni glasbi njegovega časa v večji ali manjši meri zmeraj prisotna: prosto oblikovanje melodije in prenašanje zvočne podobe govora v glasbo (tj. upoštevanje zvočnosti uglasbljanega besedila). Očitno je menil, da se v peti melodiji prav preko tega, da se ozira na govor (da vključuje tudi recitativno), odraža dejanska vsebina uglasbenih besed. To implicira v besedilu sicer neizraženo misel, da se besedilna vsebina na neki način odraža v zvočni podobi govora, na katero se navezuje recitativ.

Za uglasbitev je po Heglu najprimernejše takšno besedilo, ki ni niti plitko niti miselno zahtevno ali filozofsko. Njegova vsebina ne sme biti do konca izrisana, saj bi se glasba, ki mora slediti besedilu, v tem primeru izgubila v podrobnostih. Uglasbitvi namenjeno besedilo mora biti toliko razredčeno, ohlapno, splošno, da dopusti ob sebi še glasbo, ki naj vsebino besedila povzame in nadaljuje. Za primere dobrih libretistov navaja Hegel P. Metastasia in Francoza J.-F. Marmontela, ki da je učil francoščine skladatelja N. Piccijnija. Uglasbitev mora izhajati iz temeljnega občutja besedila; glasbeno naj bo enovita, saj prav to daje glasbenemu delu dušo. Karakteristične posebnosti, vsebinski detajli naj se vklapljajo v glasbeno enovito celoto. Z ozirom na Heglove poprejšnje razlage to pomeni, da mora biti uglasbitev predvsem melodična, znotraj melodičnega pa na ustrezn način tudi recitativna.

Razpravljajoč o žanrih je skušal Hegel v glasbi videti vzporednice epike, lirike in dramatike. Cerkveno glasbo, kamor je štel tudi oratorij, je razumel kot epiko. Čeprav se tu (z izjemo oratorija) nič ne dogaja, podaja cerkvena glasba substancialno vsebino in splošna občutja, tista, ki zadevajo vse ljudi, ne le posamičnike, in prav to cerkveno glasbo po njegovem mnenju dela primerljivo z epiko. Liriko predstavlja pesem (samospev) in pri njej je Heglov »melodični« način uglasbljanja še zlasti v ospredju. Lirika je glede občutij in čustev nekoliko omejena. Vsi možni občutki, čustva, strasti, konflikti pa imajo svoje mesto v glasbenodramatičnih zvrsteh. Hegel omenja tri: opereto (spevoigro), opero in vaudeville. V opereti se vrstijo govorjene in pete sestavine; glasba je le dodatek, ki notranje ni povezan z vsebino. Drugače je pri operi: tu je vse dogajanje z vsemi čustvi, občutji, napetostmi, konflikti itd. povzdignjeno v glasbo in prisotno v njej, zaradi česar je prava glasbenodramatična zvrst le opera.

»Spremljajoča«, tj. vokalna glasba ima to, ob čemer naj bi se razvijala njena vsebina, zunaj sebe. A glasba je izraz subjektivne notranjosti, subjektivnosti, ki ima oporo le sama v sebi. Takšna ni primorana v nič in takšna mora vse, kar naj bi bila, izpeljati iz sebe. To pomeni, da se glasba lahko – in da se celo mora osvoboditi besedila in vsake zunanje vsebine. Popolna osamosvojitev od zunanje vsebine se uresničuje v instrumentalni glasbi. Tu nastopajo glasbila, ki so nekaj drugega kot človeški glas. Človeški glas je izraz vsega tistega, kar je v človeški notranjosti, ki vključuje tako z besedami izrazljive predstave o stvareh kot tudi tisto, kar se lahko izraža le preko glasbe. Pri petju se združuje oboje in zato je človeški glas najpopolnejši instrument človekove notranjosti. V primerjavi z njim so glasbila prosta vsakih konkretnih, z besedami izrazljivih predstav.

Ker ni vezana na vsebino, ostane instrumentalni glasbi le glasbeno dogajanje samo. Zdi se, da je Hegel ob tem spoznanju prišel v zadrego, da se je prestrašil »vsebinsko praznega prostora glasbe«, če smemo tako reči, tj. odsotnosti vodila, po katerem bi se glasbeno dogajanje ravnalo in ki bi jamčilo za njegovo smiselnost. Ali je glasba, ki nima opore v vsebini, lahko kakršna koli? Besedilo, ki razpravlja o tem, daje vtis, da je filozof nekako okleval. Sprva omenja, da glasbeniki diletantje za razliko od poznavalcev v instrumentalni glasbi pogrešajo vsebino; da si jo skušajo zamisliti, vendar to ni zmeraj mogoče ali pa je isto stvar v vsebinskem pogledu mogoče razumeti na različne načine. V nadaljevanju pravi, da skladatelj svoji skladbi vendarle lahko da določeno vsebino, pri čemer lahko poudarja bodisi to, vsebino, ali pa arhitektoniko (obliko) skladbe; pravo globino, zaključuje, bo dosegel, če se bo posvetil tako vsebini kot glasbeni strukturi (obliki). Ta misel nima prave osnove v predhodnem razpravljanju in lebdi v zraku. Vsekakor je bolj osnovana zaključna misel poglavja, kjer je poudarjena svoboda: skladatelj dela po svoji subjektivni nagnjenosti, vendar naj se pri tem drži meja, ki jih postavlja narava tonskih odnosov. S slednjimi je mogoče razumeti tisto najširšo nujnost, ob neupoštevanju katere bi kompozicija postala nesmiselna.

Zadnji del Heglove razprave govori o izvajanju. Skulptura, ki jo vidimo pred sabo, je rezultat umetniške dejavnosti, ne pa dejavnost sama. Čisto drugače je v dramatici, kjer je igralec sam živo umetniško delo, in tako je tudi v glasbi. Kot se glasba lahko drži določene zunajglasbene vsebine (Heglova »spremljajoča glasba«) ali pa se prosto razvija, tako obstojita tudi dva načina izvajanja.

Prvi način je primerljiv z rapsodom, pripovedovalcem epov, ki mora svojo osebnost popolnoma umakniti in pustiti, da govori ep sam. Tudi izvajajoči glasbenik se mora pri nekaterih delih čisto podrediti sami glasbi; njegova naloga je le ta, da pusti, da izvajano delo in njegova duhovna veličina stopita v življenje. Virtuoznost je pri takšnem izvajanju, ki pa nikakor ni samo mehanično in brezdušno reproduciranje, le neovirana svoboda, ki mu to omogoča.

Pri skladbah, ki so do določene mere neizdelane, mora izvajajoči umetnik tudi producirati, s čimer dobi izvajano delo svojo dokončno podobo, včasih pa tudi svoj pomen, ki ga samo po sebi morda niti nima. Tu je izvajajoči umetnik tisti, ki da izvanememu delu njegov pravi smisel. Pri takem izvajanju ima poslušalec, ki je hkrati tudi gledalec, pred sabo živo umetniško produkcijo: izvajalec se lahko prepušča trenutnim domislekom in gledalec se lahko ob tem tako vživi v predstavljano občutje, da pozabi na vse, celo na samo besedilo. Za primer skladatelja, katerega dela je treba izvajati na tak način, navaja Hegel G. Rossinija.

Tak način izvajanja je možen tudi na glasbilih, kar se zdi Heglu še posebej imenitno. Glasbila so sama po sebi mrtvi predmeti in to, da lahko postanejo orodja, preko katerih se izraža duša, se zdi filozofu nekaj skrivnostnega. Ni jasno, katero dejansko izvajanje ima Hegel v mislih. Iz opisa, ki omenja domisleke, presenečenja, izvirne najdbe itd. bi bilo mogoče sklepati, da opisuje dovršeno in domiselno improviziranje oz. to, da skladatelj sam na prosti, polimprovizacijski način izvaja svoje lastno delo. Tak način izvajanja bi bilo mogoče razumeti kot neke vrste presežno združitev predhodnih dveh, vendar ta misel v besedilu ni izrecno izražena.

III

Heglovo besedilo o glasbi je težko in tudi problematično. Dolgi, jezikovno zapleteni in pogosto nepregledni stavki vključujejo pojme in izraze, ki jih je mogoče razumeti le v sklopu filozofovega miselnega sveta in njegovega osebnega načina izražanja, za katerega je značilno izpeljevanje novih besed in izrazov. Čeprav je filozofsko, je besedilo v določeni meri tudi eklektično: kot človek, ki se je zanimal za mnoge stvari, je Hegel v svojo razpravo o glasbi zajel vse, kar je o njej vedel in slišal, pri čemer je kot filozof posameznim glasbenim pojavom skušal poiskati globlje temelje in jih vgraditi v svoj filozofski pogled. Vendar pa njegovo (oz. Hothovo) besedilo ni niti strogo izpeljano niti ni dokončno usklajeno. Če so predstavljene misli kot filozofske eksaktne, niso eksaktno ubesedene, se pravi le na en in edini možni način. Bralec Heglove estetike ima tako vtis, da poslušča učinkovitega govornika, ki skuša svojim poslušalcem nekaj povedati, ki išče za to primerne besede, pri čemer kot govornik ne more biti eksaktno kratek. Iste stvari so v besedilu povedane na več mestih, neredko v različnih variantah, pri čemer so za isti pojem včasih uporabljeni različni variantni izrazi. Prav zaradi tega je Heglovo besedilo o glasbi do določene mere odprto in se pusti različno interpretirati, tako da bi bilo na njegovi osnovi mestoma mogoče izpeljati celo nasprotujoče si zaključke. Bralec, ki v Heglovem besedilu zasleduje določeno misel, je zaradi tega do neke mere prisiljen, da ravna eklektično tudi sam.

Med vprašanji, ki jih obravnava Heglova glasbena estetika, je tudi vprašanje glasbene vsebine. Čeprav je temu vprašanju posvečeno celo podpoglavje (gl. tabelo 1, str. 13), se Hegel z njim ne ukvarja le tu, ampak tudi na drugih mestih. To daje vtis, da je kot predavatelj večkrat načel vprašanje glasbene vsebine, pri čemer ga je obravnaval z različnih vidikov. Če zanemarimo posamična mesta, ki bi bila lahko razumljena tudi drugače, daje Heglova razprava o glasbeni vsebini vtis, da jo je razumel kot neodvisno od vsega zunanjega. Točneje: glasba sicer lahko ima vsebino, ki je vezana na zunanje, vendar takšno vsebino tudi presega.

Heglovo misel je mogoče ustrezno razumeti na ozadju teorije afektov, ki je bila vse do njegovega časa prevladujoče gledanje na vprašanje glasbene vsebine. Po tej teoriji glasba kot mimesis posnema afekte, s čimer je treba razumeti vsa možna notranja občutja, stanja, čustva; glasba ima sposobnost, da jih podaja v vseh možnih variantah, v vseh, tudi najbolj subtilnih odtenkih. S tem, ko jih posnema, jih vzbuja v poslušalcu, kar je njen smisel.⁷ To misel je Hegel poznal; vgradil jo je v svojo estetiko, vendar jo je tudi presegel. Oglejmo si mesta, iz katerih je to razvidno.⁸

Tako na začetku svoje razprave o glasbi Hegel primerja glasbo s slikarstvom. Slikar, ki se poslužuje vidu dostopnih barv, slika zunanji, vidu dostopni svet. Glasbenik, ki dela s toni, ne more slikati vidu dostopnega sveta, zaradi česar ima glasba možnost, da je prosta vsake določene vsebine. Hegel vidi v tem nevarnost, saj postane lahko le nesmiselno kopičenje glasbenega materiala: tonov, akordov, melodij. Zato poudarja:

⁷ George J. Buelow. "Affects, theory of the", *Grove Music Online*.

⁸ V nadaljevanju navedena in komentirana mesta so iz različnih delov Heglovega besedila, saj se filozof z vprašanji glasbene vsebine ni ukvarjal le na enem mestu. Vsako od navedenih misli bi bilo mogoče ilustrirati še z drugimi variantnimi navedki. Ker uporabljeno spletno besedilo nima strani, so mesta navedkov označena s podnaslovi in ustreznimi črkovnimi oznakami, istimi kot v tabelah.

»Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne [...] Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen [...] müsse empfunden werden.«⁹

Glasba je torej umetnost le, če nekaj izrazi, in sicer ne glede na to, ali je to mogoče ubesediti ali ne. Ta stavek je pomenljiv, ker nakazuje možnost, da se z glasbo izraža tudi nekaj, česar ni mogoče zamejiti z besedami.

Če glasba ne slika zunanega, čutom dostopnega sveta, lahko po Heglu izraža le tisto, kar se dogaja v človekovi čustveni notranjosti: svet čustev, občutij, razpoloženj, afektov. V resnici pravi filozof, se da z glasbo izraziti cela vrsta možnih razpoloženj v vseh možnih niansah: veselje, radost, žalost, strah, itd.:

»Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit [...] ebenso die Gradationen der Angst [...] des Kammers [...] der Ehrfrucht [...] Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.«¹⁰

Na tem mestu vidimo, da je Hegel v svojo glasbeno estetiko vgradil staro teorijo afektov, a kot je bilo omenjeno, jo je tudi presegel. Takoj v nadaljevanju namreč pravi, da so vsa ta občutja le zunanja oblika resnične glasbene vsebine:

»Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.«¹¹

Resnična glasbena vsebina je torej skrita za vsem tem. Oglejmo si zanimivo mesto, ki dobro ilustrira, kaj je imel Hegel v mislih:

»In alten Kirchenmusiken, bei einem Crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriff der Passion Christi [...] liegen, so gefasst worden, dass sich nicht eine subjektive Empfindung der Rührung, des Mitleidens [...] über dies ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d.h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien [...] hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet: er soll den Schmerz [...] nicht anschauen [...] sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzes durchleben [...] so dass nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird [...] und das Subjekt nur mit diesem einen erfüllt.«¹²

To pomeni: Besedila, ki govorijo o Kristusovem trpljenju, križanju, smrti, so v stari cerkveni glasbi sicer uglasbena tako, da vzbujajo – skladno s teorijo afektov – afekt žalosti, sočutja, trpljenja. A pomembneje kot to je, da je glasba, preko katere se podajajo, takšna, da poslušalca prevzame globoki pomen v besedilu opisovanih stvari. Poslušalec naj bi se torej pri poslušanju soočal z najglobljim pomenom trpljenja, smrti, in šele od tod, izhajajoč iz tega lahko doživlja tudi afekt sočutja. Glasbena vsebina je torej pred-

⁹ "Musikalische Auffassung des Inhalts," uvodni odstavek.

¹⁰ "Musikalische Auffassung des Inhalts," α/γ .

¹¹ "Musikalische Auffassung des Inhalts," $\alpha/\beta\beta$.

¹² "Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt," uvod v poglavje.

vsem globoki pomen stvari, in šele na drugem mestu so glasbena vsebina posledično lahko tudi afekti.

Če se nadalje vprašamo, kaj točneje je ta globoka vsebina, ki je pomembnejša od vsakega afekta, vidimo, da jo Hegel na različnih mestih različno imenuje. Je odsev človekove notranjosti, je odsev gibanja človekove notranjosti, izraz človekove subjektivnosti:

»... die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.«¹³

»... das sie [die Musik] den Ton zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit gestalten und beseelen müsse ...«¹⁴

»... da sie [die Musik] das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat ...«¹⁵

Slednjič izostreno pravi, da je glasbeni izraz, tisto, kar se izraža v glasbi, njena vsebina torej, »sam prazni jaz, samo sebstvo brez druge vsebine«:

»Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Dieses ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalts. Die Hauptsache der Musik wird deshalb darin bestehen [...] die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.«¹⁶

Na tem mestu je Hegel glede vprašanja glasbene vsebine dosegel skrajno točko, dlje od katere ni mogoče iti, saj onkraj nje ni ničesar več. Kaj je »prazni jaz«, v Heglovem besedilu o glasbi sicer ni pojasnjeno, vendar je treba ta pojem razumeti v sklopu njegovega celotnega pogleda na svet. V umetnosti se po Heglu duh sooča sam s sabo, in sicer preko čutov, v glasbi preko slušno dojemljivih tonov. Tu je mogoče najti povezavo: »prazni jaz« kot vsebina glasbe je lahko le to, da se človek v glasbi sooča sam s sabo. Glasba po Heglu sicer lahko posnema človeška razpoloženja in ta je mogoče videti kot njeno vsebino. A to ni glavno. Glavno je, da se človek v glasbi sooča sam s sabo. To pa pomeni, da je glasba sicer lahko posnemanje, mimesis, a po svojem bistvu vendarle ni posnemanje, ampak izpolnjevanje nečesa, dogajanje; dogajanje, ki ima določeno vlogo v človeškem življenju in s katerim se izpolnjuje določeni smisel. Če pa glasba po svojem bistvu ni posnemanje, ampak izpolnjevanje, dogajanje, je po svoji vsebini, če sploh lahko o njej govorimo, neodvisna: tako od zunanjega, čutom dostopnega sveta, vsebin, ki jih je mogoče izraziti z besedami, kot tudi od sveta človekovih čustvenih razpoloženj. S tem je Hegel, kot je bilo omenjeno, v svoje pojmovanje glasbe sicer vgradil teorijo afektov, a jo je hkrati tudi presegel.

V svojih *Predavanjih o estetiki* govori Hegel o glasbi nasploh; vendar se je treba ob dvestoletni časovni distanci, ki nas loči od tega dela, zavedati, da se njegovo besedilo nanaša na glasbo njegovega časa, in še ožje: Iz konkretnih omemb je razvidno, da je imel v mislih v njegovem času že stoletja staro tradicijo evropske komponirane glasbe,

¹³ Uvod v besedilo o glasbi, točka 3.

¹⁴ "Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel," uvod v poglavje.

¹⁵ "Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel," uvod v poglavje.

¹⁶ Uvod v besedilo o glasbi, točka 2.

in še zlasti dela velikih skladateljev (vsi skladatelji, ki jih Heglovo besedilo omenja, so navedeni tudi v drugem delu te razprave). Skladbe velikih skladateljev – v Heglovem času porajajoča se družbena praksa klasične glasbe – so torej tisto, čemur so veljale njegove vzvišene in globoke misli.

SUMMARY

In the third part of Hegel's *Lectures on Fine Art* (*Vorlesungen über die Ästhetik*), in which the philosopher discusses particular arts, there is also a chapter on music. Here Hegel collected everything he knew, heard and experienced regarding music, and interpreted according to his philosophical perception of art as one of the forms of the manifestation of the absolute spirit. The chapter is divided into three parts discussing general aspects of music, specific musical means (rhythm, harmony, melody) and the connection of the latter to musical content. Hegel's text deals with all the important issues of the musical aesthetics and contains many interesting explanations and commentaries on specific musical phenomena. In the first part of Hegel's discussion of music there is a special chapter devoted to the question of musical content. This question is touched upon in other places as well: in his lectures Hegel obviously dealt with it several times, approaching it from different points of view. The comparison and the critical reading of all the places related to the problem of musical content may detect that they are not always in a perfect agreement, especially since for the same concepts Hegel sometimes used variant expressions. Yet the general thought appears to be quite recognizable, especially if it is interpreted against the background of Hegel's philosophical appreciation of the role of art. Hegel asserts that music must have contents, since other-

wise it would be just a senseless piling of sounds. The contents of music may be human affections, and in fact music is, according to Hegel, capable of expressing any nuance of any possible state of mind. Hegel obviously accepted the theory of affections and incorporated it into his system, yet he also surpassed it. Commenting upon the old settings of the 'Crucifixus' (from the *Credo* in the Latin Mass) he asserts that it is not the affections of grief, suffering, compassion, that matter, but the deep meaning of the suffering itself. Music must therefore have a deep meaning, and this is defined or described in other places as the 'inner free life', the 'subjective inwardness', and finally as 'ganz leeres Ich'. If this latter expression is interpreted in the frame of Hegel's philosophy, it necessarily implies music to be a manifestation of the spirit by means of audible sounds in which the spirit comes to its self awareness. Having this purpose, music may still be mimesis, yet rather than mimesis it is an activity, an occurrence that has its proper place in the dialectical development of the spirit. As such it is absolute, i.e. free from any content.

It must not be forgotten that Hegel wrote in a specific period of time, and in a specific period of music history, which is to say, with the experience of quite specific music. Although he spoke about music in general, his thought related therefore to the European composed music, to the social practice of the so called classical music, and especially to the great musical works of outstanding composers.