

## K estetiki instrumentalne glasbe

KURE NANA  
Hudovernikova 11  
SI-1000 Ljubljana

### IZVLEČEK

*Prepričanje, da čista instrumentalna glasba brez programa in posebne funkcije predstavlja tisto pravo naravo glasbe, je danes samoumevno, pravzaprav se ga niti ne zavedamo, kaj šele, da bi podvomili vanj. Vendar v preteklosti ni bilo vedno tako. Koncept absolutne glasbe naznanja poglobljeno spremembo v razumevanju glasbe.*

*Estetika instrumentalne glasbe Petra Kivyja nastaja v povezavi z glasbo 18. in 19. stoletja. Kivy izhaja iz prepričanja, da je nekatera instrumentalna glasbena dela smiselno ali celo edino možno tretirati kot nereprezentativno umetnost. Le takšno razumevanje lahko vodi v adekvatno eksplikacijo instrumentalne glasbe kot posebne umetniške zvrsti in kulturne prakse. Če absolutno glasbo razumemo kot nereprezentativno umetnost, to obenem pomeni, da ima reprezentativna definicija umetnosti omejen doseg.*

*Kivy instrumentalno glasbo razume kot estetsko strukturo, ki je pomembna zaradi odličnosti njenih formalnih, ekspresivnih in ostalih estetskih kvalit. Na takšni miselni podlagi nastane ideja čiste glasbe kot dekorativne umetnosti. Absolutna glasba se v tej perspektivi pokaže kot fantastični dekorativni zvočni vzorec, ki se z izpeljavami in variacijami svoje strukture skozi ponovitve realizira kot celota. Hkrati se izpostavi vprašanje, kako na podlagi lastnih pogojev in zmožnosti glasbe pokazati njeno vrednost. Glasba osvobaja, vendar vprašanje celote vrednosti dekorativnega zvočnega vzorca ostaja odprto.*

*Ključne besede: estetika glasbe, instrumentalna glasba, ponavljanje, vrednost glasbe, Peter Kivy, Schopenhauer*

### ABSTRACT

#### TOWARDS THE AESTHETICS OF INSTRUMENTAL MUSIC

*That pure instrumental music is devoid of program and any special function, representing the true nature of music, is today deemed self-evident; furthermore, we are unlikely to even be aware of it, let alone doubt it. However, things weren't the same in the past. The concept of the absolute music witnesses the major shift in the understanding of music.*

*The aesthetics of Peter Kivy's instrumental music originates in relations to the music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. It is Kivy's strong conviction that certain instrumental works of music can reasonably, or solely, be treated as non-representational art. It is but such an understanding that can eventuate an*

*adequate explication of instrumental music as a special artistic genre and cultural praxis. If we understand absolute music as non-representational art, this implies that the representational definition of art is limited in its scope.*

*Kivy conceives instrumental music as aesthetic structure, relevant for the distinctiveness of its formal, expressive and other aesthetic qualities. It is on such a basis that the idea of pure music as decorative art comes about. In this respect, absolute music evinces a fantastic decorative sound pattern, realizing itself as a whole through the repetition of executions and variations. Here arises the question of how to pinpoint the value of music on the basis of its own conditions and possibilities. Music sets free; however, the question of the value of the decorative sound pattern remains open.*

*Key words: aesthetic music, instrumental music, repetition, value of music, Peter Kivy, Schopenhauer*

## 1. INSTRUMENTALNA GLASBA KOT NEREPREZENTATIVNA UMETNOST

### 1. 1. Uvod

Na področju estetike glasbe lahko glede stališča, kaj v glasbi konstruira vsebino ali pomen, govorimo o dveh osnovnih pozicijah:

1. *absolutisti* pravijo, da pomen glasbe obstaja izključno znotraj konteksta samega glasbenega dela. Govorijo o specifičnem glasbenem "pomenu" ali "vsebini". Tako stališče zagovarjajo glasbeni formalisti, "puristi".

2. *referencialisti* zavzemajo stališče, da glasba poleg abstraktnega, glasbenega pomena vsebuje tudi pomene, ki se nanašajo na različne zunajglasbene koncepte. Pomen glasbe torej ni omejen s samim glasbenim delom, ampak sega v širši ne-glasbeni kontekst.<sup>1</sup>

Kot ugotavlja F. Sparshott, sta danes obe poziciji zastopani, pri čemer velik del raziskovalcev daje prednost nekemu sredinskemu stališču. To po Sparshottovem mnenju kaže, da nobena pozicija ne daje "pravih" odgovorov, ampak pomeni predvsem raziskovanje ene od možnih poti h glasbi.<sup>2</sup> Ob ukvarjanju z vprašanjem reprezentativnosti glasbe se nenehno postavljajo novi prigovori in možni protiargumenti, ki vsaj delno izpodbijajo predhodne ugotovitve oziroma opozarjajo na ambivalentnost tega vprašanja.

V tem smislu lahko razumemo Kivyjevo pozicijo. Koncept reprezentacije konstruirata bodisi semantična kvaliteta (teksta) in na drugi strani "fenomenološka" kvaliteta "prezentacije" v vizualnih umetnostih in morda tudi drugje.<sup>3</sup> Oba pomena predstavljata *vsebino*, intencionalni objekt "reprezentacije"; tako pri sliki kot pri literarnem delu lahko povemo, "o čem pripoveduje" literarno delo ali kaj je "v" sliki. O čem

---

<sup>1</sup> Tako delitev najdemo pri Leonardu Meyerju v njegovem delu, *Emotion and Meaning in Music*. (Vsa v opombah samo z naslovi omenjena dela so navedena s celotnimi podatki v *Literaturi*).

<sup>2</sup> Francis Sparshott, "Aesthetics of Music: Limits and Grounds", *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, str. 33–98.

<sup>3</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 64.

takšnem ne moremo govoriti pri instrumentalni glasbi, glasbi brez naslova, teksta ali literarnega namiga. Zato je instrumentalno glasbo po Kivyjevem mnenju možno konstruirati le kot nereprezentativno, *čisto* glasbo. Kivy priznava možnost neke minimalne "reprezentativne" ali "semantične" dimenzije pri absolutni glasbi, vendar ta dimenzija ne igra substancialne vloge. Na podlagi takega razumevanja Kivy razvije idejo čiste glasbe kot nereprezentativne umetnosti.<sup>4</sup>

## 1. 2. Instrumentalna glasba kot čista zvočna umetnost

V 18. stoletju nastanejo prve moderne umetniške institucije, delovati začnejo muzeji, pozneje tudi koncertne dvorane, "zvočni muzeji", kot jih imenuje Kivy. Za časa Händla se v Londonu odvijajo prvi koncerti. Javni dostop do umetniških del se je v tem času močno demokratiziral, glasba je postala bolj dosegljiva, poslušala lahko vsak, ki kupi vstopnico.<sup>5</sup>

Pred pojavom koncertov in koncertnih dvoran je bila glasba del različnih socialnih dogodkov in ceremonialov, ki so predstavljali glavno okolje, v katerem so jo izvajali in za katerega je bila ustvarjena. Bila je "medijsko mešana umetnost",<sup>6</sup> saj je vizualna komponenta izvajalske prakse predstavljala pomemben del estetske izkušnje glasbe. Pozneje skladatelji začnejo pisati dela z mislijo na koncertno dvorano, v kateri glasba postane edini objekt pozornosti. Kivy v tej zvezi govori o "veliki delitvi",<sup>7</sup> s katero opisuje spremembo glasbene prakse, od tiste, ki je bila umeščena v kontekst različnih socialnih interakcij, do institucije koncertne dvorane, v kateri glasba postane "čista zvočna umetnost." Lepota njene strukture je v novih pogojih prezentacije lahko v celoti prepoznana, "luči ugasnejo, nastopi tišina...*poslušajte*, upajo glasbeniki, s koncentrirano pozornostjo..."<sup>8</sup>

Spremembe v načinu dojemanja in izvajanja glasbe so po Kivyjevem mnenju ena od konsekvenc siceršnjih pomembnih premikov v odnosu do umetnosti, saj je bilo osemnajsto stoletje v tem smislu prelomno. Nastane estetika kot posebna filozofska disciplina, vzpostavi se nov način razumevanja in odnosa do umetnosti, ki doživi ustrezno filozofsko obravnavo v Kantovi *Trejtji kritiki*. Tukaj Kant znamenito zapiše, da estetsko dojemamo in presojava nek predmet le, če nas ne zanima njegova eksistenca; ugajanje brez vsakega interesa je pogoj za estetsko sodbo. Kantova stališča implicirajo formalizem, čeprav, kot poudarja Kivy, Kant brezinteresne percepcije umetnosti ne razume kot tiste idealne, o "vsebin" lepih umetnosti, ki jo predstavljajo estetske ideje

<sup>4</sup> "Morda je čist, strikten koncept umetnosti moč izpeljati samo iz glasbe, medtem ko velika literatura in veliko slikarstvo – in še posebno velika literatura in veliko slikarstvo – nujno vsebujeta nekaj materialnega, kar kaže ven iz očarljivega estetskega kroga, kar se ni razpustilo v avtonomiji forme." (Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, str. 7.).

<sup>5</sup> O tem piše Aleš Debeljak, "Radikalen prehod od zunanjih (heterogenih) k notranjim (avtonomnim) zahtevam po legitimnosti, ki je bistveno vplival na družbeno definicijo forme, vsebine in statusa umetnosti, pa se je dogodil v osemnajstem stoletju, čeprav so bila semena, iz katerih je vzklil, zasejana že na začetku sedemnajstega stoletja. Ta prehod je bil posreden rezultat treh različnih, toda prepletenih družbeno-zgodovinskih procesov: kapitalističnega načina proizvodnje in ekstenzivne družbene delitve dela; prihoda industrijske revolucije, ki mu je sledil razvoj novih proizvodnih sredstev; razpada absolutističnega družbenega in političnega reda, ki je posledično omogočil vzpon parlamentarne demokracije." (Aleš Debeljak, *Na ruševinah modernosti*, str. 75–76.).

<sup>6</sup> Peter Kivy, *Authenticities*, str. 94.

<sup>7</sup> Ibidem, str. 94.

<sup>8</sup> Ibidem, str. 238.

govori celo v povezavi z instrumentalno glasbo, ki jih lahko realizira na nepopoln način.<sup>9</sup> Vendar se absolutna glasba brez evidentne vsebine kaže kot "umetnost par excellence, kjer ni možno nič drugega, razen čiste sodbe okusa".<sup>10</sup> Zato po Kivyjevem mnenju ne preseneča, da v tem času postane center pozornosti: "...triumf absolutne glasbe v poznem osemnajstem stoletju je *umetniška* kulminacija estetske revolucije."<sup>11</sup> Estetska revolucija, ki je glasbo postopno umaknila iz okolja socialnih interakcij in jo postavila v koncertno dvorano, je hkrati čisto glasbo potegnila iz ozadja in jo uvrstila v samo ospredje glasbenega življenja.

"Kajti absolutna glasba, kot jo začenjamo spoznavati v poznem Haydnu in Mozartu in zgodnjem Beethovnu, je epitom Kantovskih svobodnih lepote, kar je izpostavil Kant sam. Ustvarjena je bila za kontemplacijo in samo za kontemplacijo; in njena naraščajoča kompleksnost ne samo da nalaga vedno večje zahteve našim zmožnostim kontemplacije, ampak v tem procesu našo pozornost neizprosno priteguje na sam akt kontemplacije..."<sup>12</sup>

Vendar ne samo to; hkrati absolutna glasba postane nekakšen splošni umetniški ideal, od tod znana izjava Waltera Patera, ki pravi, da "vse umetnosti hrepenijo po stanju glasbe".<sup>13</sup> Estetska revolucija, vzpon absolutne glasbe in pojav javnih koncertnih dvoran so trije močno integrirani zgodovinski procesi.

### 1. 3. Instrumentalna glasba kot umetnost ponavljanja

Na prvi pogled bizarno vprašanje repetitivnosti Kivy odveže njegove domnevne samoumevnosti in ga izpostavi kot potezo, ki bistveno zaznamuje glasbo kot *dekorativno* umetnost; repetitive predstavljajo njeno "definijsko potezo".<sup>14</sup> Ideje Kivyjevih predhodnikov, ki so zgolj sugerirali dekorativne podobe, doživijo resnejšo obravnavo. Kivy o ponavljanju v glasbi govori v svojem eseju "*The Fine Art of Repetition*", kjer prvič izpostavi dekorativnost kot alternativni model razlage absolutne glasbe. Skupaj z esejem "*Is Music an Art*" predstavlja enega od pomembnejših Kivyjevih krajših tekstov. Če nas nagovorita s svojim, za Kivyja značilnim stilom pisanja, ki izraža izjemno zavzetost in privrženost glasbi in na drugi strani z drznimi izpeljavami in nepričakovanim zanikanjem dobršnega dela vsega, kar smo do tedaj mislili, da vemo o glasbi, nam bo Kivyjevo filozofiranje morda postalo blizu.

Z vprašanjem ponavljanja se v preteklosti niso veliko ukvarjali, čeprav na to potezo v glasbi naletimo izredno pogosto, pravzaprav bi se ji težko izognili. Repetitive lahko funkcionirajo bodisi kot ponovitve dela skladbe, ki je označen s ponavljalnim znakom ali znotraj same strukture; neka glasbena entiteta, tema ali fraza, se lahko ponavlja skozi vse delo, bodisi v prvotni ali v varirani obliki. Na principu ponavljanja temeljijo tudi nekatere glasbene oblike, recimo sonatna oblika, kjer je repriza ponovitev ekspozicije. Zakaj je v glasbi toliko ponavljanja? Zakaj skladatelj lahko "enostavno" ponovi del materiala?

---

<sup>9</sup> Kivy o tem piše v eseju "Kant and the *Affektenlehre*: What he said, and what I wish he had said", ki ga najdemo v delu *The Fine Art of Repetition*, str. 250–265.

<sup>10</sup> Peter Kivy, *Authenticities*, str. 237.

<sup>11</sup> Ibidem, str. 238.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem, str. 128.

<sup>14</sup> Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, str. 359.

Uvodoma pogledjmo stališče, ki v svoji skrajnosti trdi, da ponavljanje v glasbi v resnici ne obstaja,<sup>15</sup> v tem primeru namreč vprašanje repetitij ni problematično. Ponavljani del se v skladbi vedno znajde v drugačni poziciji; če stoji na samem začetku skladbe, se razvije iz tišine v nadaljevanju nastopi vedno v novem, drugačnem kontekstu. Čeprav se torej fizični zvok ponovi, gre za drugačen intencionalni objekt, ponovljeni del slišimo vsakokrat drugače. Kljub temu ne moremo reči, da ponavljanje v glasbi ne obstaja, pravi Kivy, čeprav gre za različne intencionalne objekte, so vsi hkrati vzorci istega tipa.

Kakšna je torej funkcija ponavljanja v glasbi? Tega ne moremo pojasniti, če glasbo tretiramo kot "pripoved", "diskurz" ali tudi kot "organizem", poudarja Kivy. Literarni model se na tem nivoju izkaže kot neproduktiven. Prvenstvo literarnega modela kot načina razlage glasbe pred reprezentativnim po Kivyjevem mnenju izvira iz stičišča med glasbo in literaturo; obe predstavljata primer "časovne umetnosti", to pomeni, da glasbeno kot literarno delo poslušamo oziroma beremo od začetka proti koncu, organizacija načina dojetja je podobna.<sup>16</sup> V tem pogledu se obe umetnosti razlikujeta od likovne, kjer zaznavanje dela poteka na bolj svoboden način.

Moment ponavljanja izpodbija analogijo med semantično literarno vsebino in glasbeno vsebino; če bi ponovili uvodni del pripovedi ali romana, bi močno izzivali bralčev način dojetja literature. Repetitive v literaturi, razen redkih izjem, recimo refren v pesmi, k estetskemu učinku teksta ne prispevajo na odločilen način, situacija se spremeni, če gre za uprizoritev teksta. Teorija absolutne glasbe mora biti sposobna pojasniti estetsko funkcijo ponavljanja, v nasprotnem primeru nima perspektive, pravi Kivy. Instrumentalno glasbo poveže z vzorci dekorativnih poslikav, vzorci tapet in preprog, ki nimajo vsebine in hkrati temeljijo na ponovitvi.

Pogledjmo izkušnjo dekorativnega vzorca. Spremljamo ga svobodno, poljubno, mnogokrat se vrnemo na začetek vzorca, sledimo mu v različnih kombinacijah, na različne načine. Spremljanje glasbenega dela je bistveno bolj določeno, glasbi neprekinjeno sledimo v smeri od predpisanega začetka do konca. Zato nam skladatelj s ponavljanjem glasbenih sekvenc pravzaprav omogoča, da se pri določenem delu skladbe pomudimo dlje, da "fiksiramo minljiv zvočni vzorec".<sup>17</sup> Ena od funkcij repetitij je torej v njihovem prispevku k boljšemu sprejemanju in razumevanju glasbenega vzorca.

Če se vrnemo nekoliko v preteklost, v obdobje, v katerem je absolutna glasba nastajala, dobimo podporo za to stališče. Takrat je občinstvo glasbena dela poslušalo predvsem na koncertih, zato je bilo glasbo smiselno ponavljati. Poslušalci so na ta način lahko bolje razumeli glasbo, bolje so si jo lahko zapomnili. So danes, zaradi neprimerno večje dosegljivosti glasbe, repetitive odveč? Pritrdilni odgovor najprej izpodbija dejst-

<sup>15</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, New York in London, Norton 1968.

<sup>16</sup> Ena od glavnih funkcij repetitij je ustvariti pričakovanje. Ponavljanje lahko vzbuja pričakovanje v določenem času, ki je omejen z našimi zmognostmi koncentracije, percepcije, spomina. Izid, ki ga je ponavljanje nakazovalo, bo dobil smisel na podlagi pričakovanja, ki ga je ponavljanje vzbudilo. Minimalizem pripelje to dimenzijo glasbe do njenih skrajnih mej. Ponavljanje v poslušalcu vzbudi pričakovanje, vendar zaradi predolgega obsega poslušalec izgubi sposobnost koncentracije, zato izida, ki naj bi ga ponavljanje napovedovalo, ne more dojeti. Ponavljanje nima več nobene funkcije in postane samo sebi namen. Zato imamo občutek, da se v glasbi nič ne zgodi. Ponavljanje deluje kot nasilje, saj močno izziva zmognost dojetja ponavljanja oziroma glasbe kot take. Minimalistična glasba je v svoji enostavnosti reakcija na atonalno glasbo, ki je strogo zavrnila kakršenkoli tonalni center; odgovor na "ne imeti tonike" je "imeti samo toniko". Po Kivyjevem mnenju minimalizem pomeni večji prelom, kot atonalna glasba, saj močno izziva način, na katerega običajno poslušamo instrumentalno glasbo.

<sup>17</sup> Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, str. 353.

vo, da glasba pozna tudi ponavljanje znotraj strukture. Če predpostavimo, da ponovitve niso nujne, razumemo funkcijo ponovitve zvočnega vzorca predvsem v "postavljanju problemov in v ponujanju načinov njihove rešitve",<sup>18</sup> pri čemer je glavni cilj samo reševanje problemov. S tega stališča ponovna ponovitev, ko enkrat vzorec razumemo, ni več smiselna.

V glasbi ponovitve prispevajo k razumevanju, obenem niso samo sredstvo za dosego cilja, so tudi same sebi namen. Repeticija je obenem del vzorca, če jo opustimo, opustimo stvar samo, tisto, kar predstavlja osnovni smisel razumevanja. Na drugi strani tudi samo razumevanje predstavlja predvsem del trajajočega procesa. Neupoštevanje ponavljalnih znakov je v principu opuščanje konstitutivnih delov glasbenega dela, ki s tem izgubi znatni del svojega obsega.

S problemom repetacij se morajo soočiti izvajalci, odločiti se morajo, ali naj ponavljajo ekspozicijo sonate ali ne oziroma kako naj interpretirajo reprizo, kako naj na zanimiv način izvajajo zelo podoben material. "Dobesedna" ponovitev v klasični glasbi velikokrat ni tisti estetski cilj, ki ga izvajalci zasledujejo. Ideal je lahko povsem drugje; izvajalec delov, ki se ponavljajo, praviloma ne igra vedno enako, ne ponavlja že slišane, pač pa izpostavlja in izkorišča vse možne razlike, ki jih glasbeni material ponuja. Zdi se, da estetski učinek lahko rezultira ravno iz napetosti, ki obstaja med ponovitvijo istega in hkratnim izpodbijanjem dobesečne ponovitve, recimo pri Schumannovi skladbi *Träumerei* (primer št. 6). Seveda obstajajo dela, kjer je skladatelj očitno hotel doslednost vseh ponovitev neke glasbene entitete.

Če s ponavljanjem zvočni vzorec kompenzira posledice svoje procesualnosti, s ponavljanjem ta vzorec hkrati tudi nastaja. Kako navdihujoče je reprizo Mozartove *Sonate v C-duru* razumeti ne zgolj kot ponovitev ekspozicije, ampak kot način, s katerim se čudoviti zvočni vzorec sklene, izpelje do konca (primer št. 7).

---

<sup>18</sup> Ibidem, str. 352.

Träumerei

7. M. M. ♩ = 100

*p*

*ritard.*

*ritard.*

*p*

ri - tar - dan - do

Primer št. 6: R. Schumann, *Träumerei*.

# Sonate

KV 545

Allegro

*p*

*cresc.*

10

*f*

*2 legato*

*dolce*

*mf*

*cresc.*

a) b) c)

Edition Breitkopf 29740



2  
tr.  
30  
40  
51  
decresc.  
tr.  
tr.

50

*cresc.*

*p*

*dolce*

*legato*

60

*tr.*

*cresc.*

70

a)

Edition Breitkopf 29740

Primer št. 7: W. A. Mozart, *Sonata v C-duru*, KV 545, 1. stavek.

Kritiko Kivyjeve ideje absolutne glasbe kot dekorativne umetnosti najdemo v zapisu Philipa Alpersona, "The Arts of Music". Alperson Kivyjevo pozicijo klasificira kot "razširjeni formalizem" ("enhanced formalism"<sup>19</sup>), kar Kivy sprejema, saj tudi sam na ta način pozneje opredeljuje usmerjenost svoje estetike.

Alperson tukaj najprej postavi vprašanje, zakaj glasbe praviloma ne povezujemo z dekorativnimi umetnostmi. Dekorativne elemente je namreč moč najti znotraj vseh glavnih kategorij zahodne instrumentalne glasbe, pri melodiji, harmoniji in ritmu. To so različne oblike melodične ornamentacije, kot so trilčki, okraski, predložki, tremolo, *arpeggio*, paralelno gibanje; *accelerando*, *ritardando* lahko razumemo kot dekorativne poteze tempa, prav tako nekatere akcente in artikulacijo, *stacatto* in podobne načine.

Nekateri dekorativni izdelki imajo estetsko vrednost, saj drugače v tej povezavi ne bi govorili o umetnosti, vendar v zahodni kulturi ne uživajo enakega ugleda kot reprezentativne umetnosti. Ob "dekorativnosti" ponavadi pomislimo na poslikave predmetov, skodelic, rezil, preprog, tapet, na ornamentacijo keramike, porcelana, stekla. Opazimo lahko, da gre za predmete, ki imajo neko praktično vrednost. Ornamentalne aspekte zasledimo tudi v arhitekturi. V tej zvezi lahko govorimo tudi o poslikavah telesa ali o vseprisotni dekorativni kozmetiki. E. H. Gombrich v svojem delu *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, povezuje dekorativne umetnosti s fundamentalno človekovo potrebo po redu. William Morris je v devetnajstem stoletju dekorativnim umetnostim pripisoval moralno vrednost, zanj so predstavljale opozicijo nehumani moderni tehnologiji in industrializaciji.

Očitna diskrepanca med absolutno glasbo in dekorativnimi umetnostmi je v splošnem kulturnem pomenu, saj absolutni glasbi pripada neprimerno večja vrednost in ugled. Glasba je kot smo že videli, "časovna umetnost", dekorativne umetnosti so "umetnosti prostora", vendar Alperson zaključuje, da analogija ne vzdrži predvsem na nivoju ekspresivnosti.<sup>20</sup>

Alperson se ne strinja s Kivyjevo tezo, po kateri absolutna glasba ni lepa umetnost. Kivy izhaja iz Batteuxjeve formulacije; skupni princip, ki je lepe umetnosti povezoval v celoto, je bil posnemanje lepe narave (*imitation de la belle nature*). Francis Sparshott<sup>21</sup> je opozoril, da je koncept lepih umetnosti manj monoliten in bolj kompleksen, kot kažejo Kristellerjeva dognanja. Čeprav teoretiki morda niso imeli v mislih absolutne glasbe, ko so formulirali sistemsko celoto, bi jo lahko imeli, pravi Alperson. Sparshott namreč izpostavlja še drug pomen: "*die schöne Kunst, les beaux arts*, to je, umetnosti lepega."<sup>22</sup> V povezavi s takšnim tolmačenjem je možno absolutno glasbo razumeti tudi kot lepo umetnost dekoracije.

Alperson torej govori o dveh pomenih; lepe umetnosti kot umetnosti imitacije in kot umetnosti lepega; ta formulacija vključuje pomen dekorativnega. Alperson vidi perspektivo v nekakšni kompromisni oziroma sredinski poziciji, absolutno glasbo je po njegovem mnenju smiselno razumeti v kontinuumu od instrumentalne glasbe kot reprezentativne in na drugi strani tudi kot dekorativne umetnosti. V tem primeru bi moral Kivy koncept reprezentacije zastaviti nekoliko širše in povezati glasbo z "omejeno semantično funkcijo",<sup>23</sup> ki jo Alperson nepresenetljivo vidi na nivoju ekspresivnih kvalitiet.

<sup>19</sup> Philip Alperson, "The Arts of Music", str. 224.

<sup>20</sup> Ibidem, str. 225.

<sup>21</sup> Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Princeton, Princeton University Press 1982.

<sup>22</sup> Philip Alperson, "The Arts of Music", str. 226.

<sup>23</sup> Ibidem.

Alperson na koncu izpostavi potrebo po razumevanju celotne instrumentalne glasbe, ki presega pojem absolutne glasbe 18. in 19. stoletja, o kateri govori Kivyjeva estetika, torej vidi perspektivo razvoja Kivyjevih stališč v mnogo širše zastavljeni pluralistični poziciji. "Takšen pristop k instrumentalni glasbi bi pomagal razumeti ne samo razliko med dekorativno polifonijo Ockeghema in ekspresivnega izraza Palestrine, ampak razliko med močno ekspresivnimi dekoracijami Brahmsa in formalnimi eksperimentacijami Schönberga."<sup>24</sup>

#### 1. 4. Vprašanje definicije umetnosti

"Moja glasbena narava je pravzaprav močno nagnjena k antireprezentativni tezi, ne zato, ker mislim, da je pravilna, ampak raje, ker mislim, da je izjemno uporabna neresnica. Na zahodu je tako nujno dati glasbi temo, literarno vsebino, filozofsko sporočilo, da se zdi edini pravi protiudarec, meriti na nasprotni, formalistični ekstrem. Kakršnakoli že je njena uporabnost, ostaja neresnica..."<sup>25</sup>

"Narcisu podobni, poslušamo glasbo in slišimo samó sebe. Kaj če bi enkrat za spremembo slišali glasbo? Ali ni v tem ves smisel?"<sup>26</sup>

Novo umetniške prakse veskozi izzivajo teorijo in zahtevajo rehabilitacijo obstoječih teoretskih dognanj v zvezi z vprašanjem, kaj ali zakaj nekaj šteje kot umetniško delo. Vprašanje se zdi aktualno še zlasti za novejšo umetniške prakse dvajsetega in sedaj tudi enaindvajsetega stoletja, vendar seže tudi do polja klasične in že davno priznane umetnosti, kjer ga sprva ne bi pričakovali. Instrumentalna glasba je "Vodomet" 18. stoletja, pravi Kivy. Kot ena od najpomembnejših zahodnih umetniških praks predstavlja velik teoretični izziv, na katerega po Kivyjevem mnenju tradicija večinoma ni zadovoljivo odgovorila. Ugled in razumevanje umetnosti je očitno na pomemben način produkt kulture in pogojev, znotraj katerih jo želimo razumeti in o njej presojati.

Kivyjevo razumevanje absolutne glasbe kot nereprezentativne umetnosti se v *Philosophies of Arts* razvije v kritiko definicije umetnosti. Kot se kaže iz zgodovine teoretične misli o glasbi, absolutna glasba vse od osemnajstega stoletja, ko se izpostavi vprašanje sistema umetnosti, problematizira reprezentativni kriterij kot skupno načelo takega sistema. Zato po Kivyjevem mnenju predstavlja dober dokaz za to, da ena definicija umetnosti ne zadostuje. Kivy hkrati ne zanika možnosti in smiselnosti prizadevanj po taki definiciji v smislu Wittgensteinove ali Weitzove kritike. Že sam naslov Kivyjeve razprave *The Philosophies of Arts* prča o tem, kje Kivy vidi perspektivo: v podrobnejšem raziskovanju razlik, ki so združljive s predpostavljeno globalno enotnostjo med posameznimi umetnostmi, v odstranitvi zaprek, ki obstajajo v predstavah o umetnosti. Če je formalizem Bella in Fryja izbral neustrezen model, model absolutne glasbe za vizualne umetnosti in literaturo, je reprezentativni model napačen za absolutno glasbo.

V tej perspektivi je razvoj reprezentativne interpretacije instrumentalne glasbe v veliki meri motivirala predvsem tendenca po zasledovanju skupnega imenovalca med umetnostmi. Vendar hegemonija neke umetniške kvalitete lahko rezultira v nasilje nad specifično naravo posamezne umetnosti: "...kot filozofom umetnosti nam je spodletelo, da bi vzeli zadosti resno možnost, da je absolutna glasba, kot se to zdi, umetnost čistega zvočnega vzorca, ki je iz tega razloga izzval izraze, kot so "absolutna" in "čista", da bi jo lahko opisali in ločili od ostalih glasbenih vrst. Namesto da bi to sprejeli vsaj

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Peter Kivy, *Sound and Semblance*, str. 216.

<sup>26</sup> Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, str. 188.

poskusno, kot delovno hipotezo, da bi lahko raziskali njene implikacije in možne osnove, smo vztrajno usmerjali našo filozofsko spretnost k nalogi transformacije absolutne glasbe v eno ali drugo kripto-reprezentacijo, na osnovi včasih eksplicitne vendar pogosto neizražene premise, po kateri jo je le kot reprezentativno moč vzeti resno..."<sup>27</sup>

Pomembna gonilna sila v ozadju je predpostavka o prvenstvu spoznavne vrednosti – "zahodna kultura je obsedena s konceptom vedenja".<sup>28</sup> Teorija je z redkimi izjemami zato vztrajno vzdrževala razvoj in iskanje vsebine in pomena glasbe. Če je osnovna vloga glasbe v zvezi s spoznanjem, je ta vloga močno kompromitirana, ko glasba usmerja pozornost predvsem sama nase, ko je kvaliteta njene izkušnje bolj vidna in pomembna od njene sposobnosti prenašati spoznanje.

Vzporedno z nepripravljenostjo priznavanja njenih posebnosti je ostalo odprto in nedorečeno vprašanje vrednosti glasbe. Če čisto glasbo razumemo kot estetsko strukturo, ki je brez zunajglasbene vsebine, ki je pomembna zaradi svojih intrinzičnih lastnosti, nastopi vprašanje njene vrednosti: zakaj je glasba pomembna? Mnogo je estetskih vrednosti glasbe, vendar se s tem pojasnjevanje njene vrednosti še ne konča. To vprašanje je, kot vidimo, pereče za formalistično pozicijo. Glavno vprašanje instrumentalne glasbe po Kivyjevem mnenju torej ni, kaj ali kako lahko glasba reprezentira, vprašanje je, katere človekove potrebe zadovoljuje, kaj jo ločuje od ostalih dekorativnih umetnosti, ki imajo drugačno vlogo. "Kaj vse to pomeni – vendar ne v semantičnem smislu?"<sup>29</sup> Pomen glasbe kot dekorativne umetnosti je potrebno šele pojasniti.

## 2. VREDNOST INSTRUMENTALNE GLASBE

### 2. 1. "Play it again, Sam."<sup>30</sup>

Kivyeva estetika čiste glasbe se dotakne tudi diskurza o presojanju in vrednotenju umetnosti, ko izpostavlja zanimivo vprašanje *globine* glasbe, o katerem Kivy premišlja v zadnjem poglavju *Music Alone*. Ker vprašanje sproži veliko odzivov, o globini znova govori v *Philosophies of Arts*, tokrat v kontekstu kritike enotne reprezentativne definicije umetnosti.

Kivy v *Music Alone* ne najde racionalne razlage, s katero bi lahko potrdil intuicijo, po kateri nekaterim delom instrumentalne glasbe pripisujemo globino.

Poglejmo, kako Kivy razume *globino* umetniškega dela. Njegovo izhodišče je naslednje: če primerjamo dve literarni deli, bomo pripisali globino tistemu, ki bo obravnavalo nekatera temeljna življenjska vprašanja, ki bo v svoji vsebini filozofsko naravnano. Goethejev *Faust* je globoko umetniško delo. Nasprotno pa delo *Važno je imenovati se Ernest*, Oscarja Wilda najverjetneje ne bi opredelili s to deskripcijo. Wildova komedija je predvsem v zabavo in užitek, kar še ne pomeni, da je slabše umetniške kakovosti. Globina torej ne nastopa kot sinonim za "dobro" ali "veliko" v umetnosti, predstavlja eno od možnih vrednosti, ki jih literarno delo lahko uveljavlja in vendar gre hkrati za sodbo njegove potencialne "ultimativne vrednosti".<sup>31</sup> Kot vidimo, je literatura tista umetnost, kjer si nekatere umetniške stvaritve nesporno zaslužijo sodbo globine.

<sup>27</sup> Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, str. 372.

<sup>28</sup> Peter Kivy, *Sound and Semblance*, str. 19.

<sup>29</sup> Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, str. 372.

<sup>30</sup> Peter Kivy, *Music Alone*, str. 218. S to mislijo Kivy zaključuje poglavje v katerem razpravlja o globini glasbe, s tem pa tudi svoje delo *Music Alone*.

<sup>31</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 177.

Kivy v nadaljevanju predstavi tri pogoje za globino umetniškega dela. Prvi pogoj predstavlja možnost realizacije vsebine, drugi pogoj je kvaliteta vsebine; delo mora govoriti o nečem, kar je predmet splošnega in trajnega interesa. Vsebina mora biti obdelana na adekvaten način, kar predstavlja tretji pogoj; ker gre za umetniška dela, mora način obdelave uveljavljati tudi estetsko oziroma umetniško dimenzijo na najvišjem nivoju.

Z vprašanjem globine se najprej izpostavlja vprašanje vsebine in kot bomo videli, z njo povezano vprašanje vrednosti glasbe. V zagovoru glasbenega purizma je po Kivyjevem mnenju glasba lahko le "o sebi", to je "o glasbi". Da bi lahko natančneje opredelil glasbeno vsebino, Kivy prične z vprašanjem, kaj pri glasbi običajno izzove sodbo globine. Morda je glasba globoka, ker je "o resnih emocijah". Takšno stališče je še zlasti značilno za laično vrednotenje glasbe. Povezava med "temnimi" emocijami, kot so žalost, jeza, tesnoba itd. in globokimi temami nedvomno obstaja, vendar Kivyjeva teorija ekspresivnosti načeloma odklanja stališče, po katerem emocije predstavljajo vsebino glasbe, saj glasba ni "o" emocijah.<sup>32</sup>

Pri glasbenikih in teoretikih sodbo globine pogosto izzove polifona glasba. Skladatelji v svojih poznejših, zrejših delih mnogokrat uporabljajo ta način komponiranja, s tem "poglobljajo" svoj stil: "Je asociacija kontrapunkta z globino zgolj psihološke narave, tako kot zgoraj navedena laična asociacija globine z resnimi emocijami? Ali obstaja realna povezava, kot med globino in globokimi temami v literaturi?"<sup>33</sup>

Ko Kivy razmišlja, kaj je tisto, kar pri polifoni glasbi vzbudi občutek globine, pride do zaključka, da nas tovrstna glasba fascinira, ker "na nek globok način odkriva možnosti glasbenega zvoka".<sup>34</sup> Umetnost kontrapunkta je "umetnost možnega", "umetnost odkritja".<sup>35</sup> Zato bi lahko rekli, da je to glasba, ki je "o možnostih glasbenega zvoka". Vendar sodbo globine ne izzove samo polifona glasba; če je kontrapunkt v moderni dobi predstavljal "simbol najvišjega glasbenega mojstrstva",<sup>36</sup> pri tem ni bil edini. Nekatera glasbena dela so globoka v smislu skrajnega glasbenega mojstrstva, ki se v njih razkriva in predstavlja način odkrivanja potencialnosti glasbenega zvoka, seveda znotraj določenih stilskih parametrov. "Ko je glasba velika in ko je njena veličina *na pomemben način* prepoznana kot rezultat njenega dovršenega mojstrstva, pri glasbeno izobraženih izvabi sodbo "globoko".<sup>37</sup>

Je glasbo smiselno opisati kot globoko? "Prepričan sem, da je in moje prepričanje je trdno, vendar moč mojega prepričanja težko šteje kot argument."<sup>38</sup> Kot se izkaže, glasba ima "vsebino", vendar je vprašljiva njena kvaliteta. Glasbena vsebina očitno nima tistega, kar daje globino; če je nekaj predmet interesa velikega števila ljudi, kar glasba nedvomno je, to še ne pomeni, da gre nujno tudi za nekaj *globokega*. Ustrezna vsebina se mora dotikati "vitalnega centra naših moralnih in metafizičnih interesov".<sup>39</sup>

Kot lahko beremo v *Philosophies of Arts*, se Kivy zaveda nesprejemljivosti svoje teze, saj stališče, ki resno dvomi v globino glasbe, v resnici zelo težko sprejmemo. Nekatera glasbena dela namreč dajejo občutek neskončnosti, občutek, da so brez dna,

---

<sup>32</sup> Kivy teorijo ekspresivnosti predstavi v svojem delu *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*.

<sup>33</sup> Peter Kivy, *Music Alone*, str. 206.

<sup>34</sup> Ibidem, str. 209.

<sup>35</sup> Ibidem, str. 208.

<sup>36</sup> Ibidem, str. 211.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, str. 216.

<sup>39</sup> Ibidem.

zdi se, da jih lahko znova in znova poslušamo, da jim nikoli ne moremo priti čisto do konca. Vendar Kivy poudarja, da je njegovo stališče nesprejemljivo predvsem zaradi splošne nepripravljenosti sprejeti kritiko ali odrekati vrednost instrumentalni glasbi. Vsako kritično stališče do glasbe je prepoznano predvsem "kot izdajstvo, barbarizem, kot neka vrsta nesenzibilnosti, ki jo je moč pričakovati le od formalizma".<sup>40</sup> Kivy močno izziva predvsem zavezanost privržencev glasbeni umetnosti, njihov vrednostni sistem. Na svojem stališču zato nič manj ne vztraja ali vztraja ravno iz tega razloga, saj hoče razrahljati ustaljene vzorce razmišljanja, ki velikokrat v resnici nimajo prave osnove. Kivy glasbe ne želi povečevati za vsako ceno, ravno nasprotno, prej jo demistificira.

Pojem globine je vzet iz kritiške rabe, Kivy ga veže na moralna in metafizična vprašanja, čeprav je pripravljen o globini razmišljati tudi v povezavi z nereprezentativno čisto glasbo. V *Philosophies of Arts* ugotovi, da literarno delo, čeprav govori na "globok" način, o "globokih" vprašanjih, zato še ni nujno globoko. "Prepričan sem, da to drži – da je estetska ali umetniška odličnost odločilni del umetniške globine. Prepričan sem, da povprečnemu delu ne bi nikoli pripisali "globine" četudi bi govorilo o globokih temah na globok način. Rekli bi: "Kot filozofsko delo (ali karkoli) je globoko; vendar ni globok roman". Problem je v tem, da ne vem točno, zakaj je temu tako."<sup>41</sup> Kivyjeva opazka je vsekakor zanimiva in problematizira način, na katerega je globina v izhodišču zastavljena. Iz te perspektive privre na dan teža tretjega pogoja za globino, estetska dovršenost dela, ki ga Kivy ves čas pušča ob strani, ki če ne drugega, kaže na to, da obstaja neka bistvena razlika med filozofijo in umetnostjo. Brez umetniškega impulza je globoka vsebina literature samo globoka vsebina. Filozofska tema torej še ni zadosten pogoj za globino v umetnosti, vprašanje je, če je sploh nujni pogoj. Absolutna glasba morda predstavlja alternativo, kar hkrati pomeni, da globina ni ekskluzivno v domeni posamezne umetniške zvrsti. Hkrati absolutna glasba kaže na možnost, da sama forma, struktura, lahko vsebuje nek odločilni pomen. Globina očitno ne pripada samo reprezentativni vsebini, ampak potencialno tudi zvočni strukturi. Vprašanje globine kaže na neuporabnost oziroma omejenost pojmov vsebine in forme: "Dihotomija vsebina/forma kot izpeljava dihotomije materija/forma ima tako omejeno vrednost. Ta nezadostnost se razkrije še posebej takrat, kadar jo uporabljamo pri prozi, glasbi ali slikarstvu. To ne pomeni, da "forma" in "vsebina" sploh nimata teoretske uporabnosti, pač pa, da ta uporabnost niha od primera do primera, saj lahko pomeni "vsebine" vse od zapleta in faktografsko preverjenih dogodkov do "pojmov" ali "občutkov"."<sup>42</sup>

Kivyjevo razpravljanje o globini se v *Philosophies of Arts* razdeli na dve poziciji v odnosu do globine glasbe. Prvo predstavlja "negativni aspekt".<sup>43</sup> Vprašanje je tukaj postavljeno v kontekstu problematiziranja enotne reprezentativne definicije umetnosti. Zdi se, da je to pravzaprav izostreno stališče, ki ga je nakazal že v *Music Alone*. Drzno zanikanje globine kot možne deskripcije absolutne glasbe pomeni vztrajanje pri razumevanju glasbe kot nereprezentativne umetnosti: ker glasba nima reprezentativne vsebine, ne more biti globoka. Pripisovanje globine glasbi je po Kivyjevem mnenju predvsem plod analogij z drugimi umetnostmi, konkretno, aplikacije literarnega modela na absolutno glasbo, namen tega je enotna definicija umetnosti. Vztrajati na vsaj na videz nesprejemljivem stališču, da glasba ni globoka, v tej zvezi pomeni predvsem vztrajati na spremembi samega načina razmišljanja o glasbi.

<sup>40</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 140.

<sup>41</sup> Ibidem, str. 145.

<sup>42</sup> Aleš Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, str. 45.

<sup>43</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 145.

Problematiziranje oziroma zanikanje globine čiste glasbe odpre vprašanje njene vrednosti. Kaj je tisto, na kar smo pravzaprav mislili, ko smo glasbi pripisali globino? Ali kot pravi Kivy: zakaj smo ji pripravljeni pripisati eno najeminentnejših vrednostnih sodb literarnega dela, sodbo globine?

Primer literature, ki ju Kivy navaja, sta Goethejev *Faust* in *Važno je imenovati se Ernest* Oscarja Wilda, drama proti komediji. Komedija je v literarni vedi tradicionalno veljala za manj pomemben žanr od tragedije in pozneje drame. Eden od glavnih razlogov za to je bilo nedvomno pomanjkanje obravnave "resnih" tem, pomanjkanje "globine". Tu gre seveda za nesprejemljiv predsodek, ki izhaja iz fasciniranosti z resnostjo, s trpljenjem in iz pozitivnega vrednotenja trpljenja. Z nekoliko več posluha za umetnost samo lahko rečemo, da imajo umetniške zvrsti in vrste različne vrednosti in to je pravzaprav osnovno Kivyjevo stališče.

Nasprotno "pozitivni aspekt" Kivyjeve pozicije, ki ga razvija v *Music Alone*, pomeni možnost, po kateri je glasba lahko "o" sebi in zato globoka. Tukaj bi bilo šele potrebno pokazati, kaj je tisto, kar daje globino absolutni glasbi. Analogija z literaturo v tem primeru izgubi pomen. "Morda obstaja drugačna pot, da je nekaj lahko globoko poleg tega, da nima globoke vsebine – ne da bi imelo kakršnokoli vsebino."<sup>44</sup> Kar nas pri "negativni tezi", pri zanikanju globine glasbe lahko zmoti je, da glasba na račun razlike – svoje nereprezentativne narave, izgubi vrednost, za katero se zdi, da ji vendarle pripada.<sup>45</sup> Od kod torej globina glasbe?

## **2. 2. Osvobajajoča moč čiste glasbe**

V iskanju vrednosti, ki jo ima glasba kot nereprezentativna umetnost, vstopa v miselno polje Kivyjeve estetike izročilo Schopenhauerjeve filozofije glasbe in njegovo razumevanje umetnosti kot odrešitve od sveta.

Koncept reprezentativne vsebine je pri likovni umetnosti in še zlasti pri literaturi odločilnega pomena. Nekatera literarna dela skozi junake in njihove zgodbe na sebi lasten način pripovedujejo o življenju, pred bralca postavljajo zahtevo po premisleku o splošnih življenjskih vprašanjih. Takšno vlogo literarna teorija in filozofija literaturi pripisujeta že od Aristotela naprej.<sup>46</sup> Kot pravi Kivy, se na nivoju branja literature odvija "filozofiranje v poljudnem smislu",<sup>47</sup> lahko bi rekli "filozofija v malem". Refleksivna funkcija literature torej nima zgolj trivialne kognitivne vrednosti. Zato se

---

<sup>44</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 142.

<sup>45</sup> Vprašanje globine je izzvalo mnoge reakcije in sprožilo diskusijo, ki je v veliki meri predvsem novo torišče, na katerem se razpravlja o reprezentativnosti glasbe in ne ponuja boljših odgovorov. J. Levinson prepozna globino v povezavi z emotivno vsebino glasbe, vendar v tem smislu govori o zgolj možnostih in sugestijah. ("Musical Profundity Misplaced", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, 1992, str. 58–60). Kiritika Aarona Ridleyja je prav tako v zvezi z reprezentativno vsebino glasbe. Ridley izraz razume v drugačnem pomenu kot Kivy, pridevniško rabo zamenja s prislovno; Kivyja ne zanima ali je glasba lahko globoko ekspresivna, globoko žalostna, zanima ga ali je glasba žalostno globoka, polifono globoka. ("Profundity in Music", *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*, ur. Alex Neil in Aaron Ridley, New York, McGraw-Hill 1995). O vprašanju globine razpravlja tudi David A. White ("Toward a Theory of Profundity in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, 1992, str. 23).

<sup>46</sup> V povezavi z likovno umetnostjo po Kivyjevem mnenju to stališče funkcionira nekoliko manj prepričljivo, vendar vsebina, ob ostalih estetskih in formalnih kvalitetah, predstavlja pomembno dimenzijo izkušnje vizualnih umetnosti.

<sup>47</sup> Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 127.



izkaže kot prepričljiv argument k danes pogosto zastavljenemu vprašanju, zakaj sploh brati, ki kljub močnim dvomom in splošni črnogledosti institucionaliziranega literarnega sveta v odnosu do bralne kulture v resnici ni izgubil svoje teže in pomena.

Ne gre za to, da glasbo kot umetnost cenimo *kljub temu*, da nima reprezentativne vsebine, pravi Kivy. Glasbo cenimo *prav zato*, ker nima takšne vsebine.<sup>48</sup> Kaj to pomeni?

Kivy oblikuje idejo osvobajajoče moči glasbe kot eno od vrednosti čiste glasbe, skozi tematizacijo treh stališč Schopenhauerjeve filozofije umetnosti:

- glasba je v primerjavi z drugimi umetnostmi nekaj posebnega;
- glasba je umetnost skrite, hermenevitične vsebine;
- umetnost osvobaja.

Schopenhauer ugotovi, da se glasba na pomemben način razlikuje od drugih umetnosti, kar je po Kivyjevem mnenju njegov izredno daljnosežen vpogled.

"Glasba je povsem ločena od drugih umetnosti. V njej ne vidimo posnemanja, ponavljanja kakršnekoli ideje bistva v svetu: kljub temu je tako velika in vzvišena, učinkuje mogočno na človeško notranjost, kjer je tako popolno in globoko razumljena kot povsem obči jezik, ki s svojo jasnostjo presega vidni svet."<sup>49</sup>

Pri Schopenhauerju se *razlika* glasbe razreši s tistim, kar glasba reprezentira; glasba je reprezentacija Volje, ostale umetnosti reprezentirajo platonske ideje.

"Glasba je namreč *neposredno* objektiviteta in odraz celote volje, kot je to svet sam, kot so to tudi ideje same, ki s svojimi raznovrstnimi pojavi tvorijo posamezne stvari. Tako glasba nikakor ni podobna drugim umetnostim, ni odraz idej, temveč odraz volje same, in njena objektiviteta so tudi ideje: zaradi tega je učinek glasbe toliko močnejši, prodornejši kot učinek drugih umetnosti. Kajti te govorijo samo o senci, glasba pa o bistvu."<sup>50</sup>

Kot ugotavlja Cvetka Tóth, "...vse umetnosti objektivirajo voljo samo posredno, s pomočjo idej, še naš svet je po Schopenhauerju pojav idej v množstvu s pomočjo načela individuacije (*principium individuationis*). Glasba povsem prehaja ideje in je neodvisna od pojavnega sveta; obstajala bi lahko celo, če sveta ne bi bilo, kar seveda ne velja za nobeno drugo umetnost".<sup>51</sup>

Po Kivyjevem mnenju je Schopenhauer, ko je glasbi pripisal skrito, nezavedno vsebino, izhajal iz predpostavke o odločilnosti reprezentativne vsebine pri ostalih umetnostih oziroma iz primerjave izkušnje glasbe, ki je podobna izkušnji drugih umetnosti, kjer reprezentativna dimenzija igra zelo pomembno vlogo. Schopenhauerjevo prepričanje o posebnosti glasbe kot umetnosti doseže pri Kivyju radikalen izid: *razlika* glasbe je v tem, da glasba nima vsebine oziroma ima le "glasbeno vsebino". Zato Kivy preoblikuje oziroma izostri tretje Schopenhauerjevo stališče. Odrešitev od sveta, ki jo Schopenhauer pripisuje umetnosti na sploh, po Kivyjevem mišljenju pripada samo čisti glasbi.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Ibidem, str. 202.

<sup>49</sup> Arthur Schopenhauer, *Svet kot volja in predstava*, str. 357, Cvetka Tóth, *Metafizika čutnosti*, str. 239 (nemški izvirnik: Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke I–V* (izdal Wolfgang baron von Löhneysen), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986.).

<sup>50</sup> Arthur Schopenhauer, *Svet kot volja in predstava*, str. 359, Cvetka Tóth, *Metafizika čutnosti*, str. 240. (nemški izvirnik: Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke I–V* (izdal Wolfgang baron von Löhneysen), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986.).

<sup>51</sup> Cvetka Tóth, *Metafizika čutnosti*, str. 239–240.

<sup>52</sup> Tóthova ugotavlja: "Kakor koli že razumemo ontološki status lepega, vsaj po Schopenhauerju, je ta bistveno povezan še z "odrešitvijo od sveta in njegove bridkosti", zato se za te njegove nazore upravičeno uveljavlja izraz "estetska soteriologija", ki je del njegove širše zastavljene "filozofske soteriologije".

Relacija med fikcijo in realnostjo v literaturi ni transparentno jasna, vendar lahko trdimo, da vsebinske umetnosti poleg tega, da pred nas postavljajo poseben umetniški svet, dajejo tudi "svet sveta".<sup>53</sup> Zato nas soočajo s problemi življenja, ki se kljub potencialu blažilnega učinka avtonomije umetniškega dela, pokažejo v njihovi realnosti in verjetnosti. Že Aristotel je govoril o ugodju ob bolečini, ki jo izzove vsebina tragedije, s tem se je odprla debata o "paradoksu tragedije", ki je aktualna še danes. "Bolečina resne misli"<sup>54</sup> predstavlja konstitutivni del umetniške izkušnje literarnih del, pogosto gre za tista dela, ki jih literarni svet najbolj ceni.

Nasprotno glasba oblikuje "ločene svetove",<sup>55</sup> svetove glasbenega zvoka, ki ne napeljujejo na neposredni kontakt z realnostjo sveta, glasba preusmeri pozornost povsem nase. Osvobajajoča moč izhaja iz narave njene vsebine, "...če te zaposluje zaznavanje in uživanje ob glasbeni obliki in strukturi, se ne boš obremenjeval s problemom zla..."<sup>56</sup> Pri tem ne gre za primanjkljaj, ampak za "definijsko vrednost"<sup>57</sup> posamezne vrste umetnosti.

Umetnost je tukaj razumljena v razmerju do svojega nasprotja: bodisi kot poudarjena estetska struktura, skrajna realizacija estetskega, ki zabriše sledi empirične realnosti in vodi v odmik od sveta, od realnosti življenja ali nasprotno, kot možnost realizacije reprezentativne vsebine, ki lahko pomeni način spoznavanja sveta. Kivy osvobajajoče moči ne pripisuje samo absolutni glasbi in prav tako jo ne omeji zgolj na domeno umetnosti, v tej povezavi govori o izkušnji čiste matematike. V 20. stoletju tudi vizualna umetnost začne ustvarjati dela, ki do skrajnosti izzivajo princip reprezentacije. Vendar se po Kivyjevem mnenju absolutni glasbi v tem pogledu nobena umetniška praksa ni približala; čeprav ni edina, je edinstvena.

Kivy vseskozi zasleduje razlike med umetnostmi tudi na nivoju same izkušnje. Branje literarnega dela poteka s prekinitvami, ki nudijo možnost razmisleka ob prebranjem, nasprotno se izkušnja glasbenega dela z zadnjim tonom za večji del poslušalstva zaključí, veliko bolj je vpeta v spremljanje same glasbe. Ponavadi ji sledi nekakšno vzhičenje, ki se ne ubesedi. O učinku izkušnje glasbe govori misel Lévi-Straussa, ki opisuje svojevrstno podoživljanje užitka ob glasbi v tišini: "Glasbeni užitek traja še po izvedbi dela in morda celo svojo polnost doseže šele potem: ko spet zavлада tišina, je poslušalec napolnjen z glasbo, preplavljen z občutji, izpostavljen neki prevzetosti, ki mu odvzame njegovo individualnost in bit: postal je mesto glasbe, tako kot je Condillacov kip postal vonj vrtnice."<sup>58</sup>

Poglejmo nekoliko bolj od blizu, kako Kivy razume samo izkušnjo osvobajajoče moči glasbe. Ko Schopenhauer govori o odrešitvi, ki jo daje umetnost, govori o "bledem, uvelem stanju",<sup>59</sup> kar opisuje skozi Epikurjevo metaforo. "Takrat smo popolnoma srečni. To je stanje brez bolečine, ki ga je Epikur slavil kot najvišje dobro in božansko stanje: kajti v tistem trenutku se osvobodimo bednega pritiska volje, praznujemo sabat prisilnega suženjstva volji, Iksionovo kolo se ustavi."<sup>60</sup> Predznak iz-

---

Soteriološka refleksija je nedvomno ena najbolj sistematsko izdelanih refleksij o odrešitvi sveta od njegovega trpljenja in bede, dejstvo, ki ga je Schopenhauerju treba priznati, ker je s temi svojimi nazori tudi najbolj privlačen." (Cvetka Tóth, *Metafizika čutosti*, str. 235–236.).

53 Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 208.

54 Ibidem, str. 208.

55 Ibidem, str. 206.

56 Ibidem, str. 210.

57 Ibidem, str. 204.

58 Mladen Dolar, *O glasu*, str 48–49.

59 Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 212.

60 Arthur Schopenhauer, *Svet kot volja in predstava*, str. 280, Cvetka Tóth, *Metafizika čutosti*, str. 223–

kušnje umetnosti je pri Schopenhauerju izrazito negativen; ugodje pomeni zgolj absenco bolečine, konec trpljenja. Schopenhauer, govori o zgolj *odsotnosti*. Kivy sledi drugačni interpretaciji, izkušnja glasbe je močna, pozitivna izkušnja, v kateri uživamo, vendar, "...kako lahko osvoboditev *od* nečesa podeli izkušnji pozitivno kvaliteto"?<sup>61</sup> Alternativo mišljenja Kivy najde pri Sokratu, ki govori o *prenehanju* bolečine, v katerem izkusi svojevrstno ugodje.<sup>62</sup> S tem se izpostavi razlika med *stanjem* brez bolečine in *procesom* prenehanja bolečine, ki jo bistveno zaznamuje vloga subjekta; ugodje ob prenehanju bolečine nastopi, ker subjekt spremlja premik v njeno odsotnost.

Osvobajajoči učinek glasbe se rodi iz spoznanja, da poslušamo lepo glasbo, da smo z glasbo vstopili v svet, ki je povsem nekaj drugega. Zavemo se lepote glasbe, ki ji sledimo in hkrati življenja, iz katerega prihajamo v stik z umetnostjo. Ob misli, da smo zapustili "bolečino sveta", da vse puščamo za sabo, izkušamo svojevrstno ugodje. Ko takšno zavedanje mine, zdrsnemo v stanje indiferentnosti, ugodje je minilo.

Kivy govori o posebnem trenutku v izkušnji čiste glasbe, o svojevrstnem motrenju lastnega stanja, o potencialnem užitku, ki ga lahko ob poslušanju doživljamo. "Vsakogar, pesimista ali optimista, ki se mu ne zdi svet včasih breme in vrsta sprostivte, o kateri govorim nekaj, kar si gre iskreno želeti, si težko predstavljam kot človeško bitje, ki je "dokončno oblikovano".<sup>63</sup> Gre za občutenje, ki ga glasba lahko nudi nekemu, ki jo razume, ki v njej uživa. Kivy poudarja: "toliko, kot nas bo glasba fascinirala, toliko nas bo osvobodila."<sup>64</sup> Ali izkušnja osvoboditve pomeni motnjo v koncentraciji, motnjo čiste glasbene izkušnje ali vsaj oddaljevanje od njenega ideala? Kakšna je pravzaprav idealna izkušnja, popolna vpetost v glasbo? Očitno to vendarle ni Kivyjeva predstava, zato govori o "razširjeni avtonomiji".<sup>65</sup> Čista glasba je "s svetom vedno povezana skozi svojo *nepovezanost* z njim".<sup>66</sup>

Glasba osvobaja, ker je *predvsem* glasba, ker je poudarjena estetska struktura. Osvobajajoča moč ni edina, prav tako ni glavna vrednost glasbe, ima nek presegajoč učinek nad vsem drugim. "...osvobajajoča moč glasbe ni vse, kar cenimo pri absolutno glasbi, zagotovo ni najmanj od tega, kar cenimo."<sup>67</sup> Osvobajajoči učinek glasbe se rodi iz fascinacije nad umetnostjo, ni zgolj prazen pobeg, slepilo, ampak občutek, ki ga doživi nekdo, ki je glasbi privržen. Lahko se strinjamo s Kivyjem, glasbo v tem pogledu prepoznamo kot smiselno. Kivyjeva ideja zato krepi smisel, ki ga predstavlja glasba v našem življenju, ki smo ga bili v neznosni ihti po doseganju vsega bolj "pomembnega" in pragmatičnega morda pripravljeni zlahka izgubiti.

"Genij absolutne glasbe te bo pripravil misliti na nič drugega kot le nase in pri tem na njegovo (in tvojo) osvoboditev od sveta. To ni njegova tragedija. To je njegova razlika in njegov triumf".<sup>68</sup>

224 (nemški izvirnik: Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke* I–V (izdal Wolfgang baron von Löhneysen), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986.).

61 Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 213.

62 O tem Platon govori v dialogu *Phaidon*.

63 Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 212.

64 Ibidem, str. 210.

65 Ibidem, str. 216.

66 Ibidem.

67 Peter Kivy, *Philosophies of Arts*, str. 216.

68 Ibidem, str. 217.

### 3. ZAKLJUČEK

Kivyjeva teoretična misel nastaja iz osnovne glasbene intuicije, ki jo zasleduje, da bi pojasnil in poglobil nekatera prepričanja o glasbi in jo ob tem ne motil ali deloval v njej nasprotni smeri. Od tod poudarjanje pomembnosti povezovanja med glasbeniki in filozofi: "Zato, ker drug drugega potrebujemo, če naj bi bila konceptualna baza, ki jo zasledujemo, tako glasbeno kot filozofsko utemeljena. Za filozofe velja, da je bilo tisto, kar so ustvarili v tej zvezi, celo največji med njimi, prepogosto filozofsko domiselno, vendar glasbeno absurdno. Nočem sugerirati, da naj filozofi pišejo knjige za pozavniste. Poudarjam pa, da če se pozavnist odloči prebrati in razumeti, kaj filozof govori o glasbi, naj bi bilo to glasbeno smiselno."<sup>69</sup>

Kako lahko razumemo Kivyjevo idejo *čiste* glasbe? Kivyjeva pozicija ima najprej svoj negativni aspekt. Lahko se zdi, da Kivy reprezentativnost zastavi prestrogo, da zato pred nas postavlja okrnjeno podobo glasbe, zožen odgovor, ki ne more zaobjeti celote vsega, kar nam absolutna glasba predstavlja; cilji interpretacije v umetnosti niso tako monolitni, ampak bolj kompleksni in kreativni. Vendar se tovrstni pomisleki izkažejo kot nebistveni. Glavna Kivyjeva kritika velja interpretativnim strategijam, ki absolutno glasbo povezujejo z vsem tistim, čemur se je hotela na samem začetku izogniti: z vsebino, z besedo. Kivy je glasbo pripravljen videti takšno, kot se dejansko kaže, kot estetsko strukturo, ki ne funkcionira kot reprezentativni ali lingvistični sistem. Iz njegove estetike lahko izpeljemo pomembno prepričanje, da umetnosti ni mogoče obravnavati neodvisno od njenih lastnih zakonitosti in pogojev, na podlagi katerih obstaja.

Če absolutno glasbo razumemo kot nerepresentativno umetnost, to obenem pomeni, da ima reprezentativna definicija umetnosti omejen doseg. Doba, v kateri je abstraktno v umetnosti postalo nekaj običajnega, povsem sprejemljivega, vodi tudi k drugačni predstavi tradicionalne umetnosti in je morda pripravljena na alternativno razumevanje absolutne glasbe. Kivy absolutno glasbo razume kot estetsko strukturo, ki je pomembna zaradi odličnosti njenih formalnih, ekspresivnih in ostalih estetskih kvalit. Njegovi estetiki zato ne moremo očitati sicer pogostega prigovora k teoriji umetnosti, namreč, da se ne ukvarja s tistim, kar nas je pri umetnosti najbolj fasciniralo, kar nas je k njej prvenstveno pritegnilo. Na takšni miselni podlagi nastane ideja čiste glasbe kot dekorativne umetnosti, ki predstavlja pozitiven aspekt Kivyjeve estetike. Absolutna glasba se v tej perspektivi pokaže kot fantastični dekorativni zvočni vzorec, ki se z izpeljavami in variacijami svoje strukture skozi ponovitve realizira kot celota, kar se zdi izjemno navdihujoča predstava o glasbi. Na tej točki Kivyjeve estetike se izpostavi vprašanje, kako na podlagi lastnih pogojev in zmožnosti glasbe in ne na način aplikacije drugih sredstev, ki naj bi edina lahko opravičila njen nedvomno velik pomen, pokazati vrednost glasbe. Če kategorije estetskega v nekaterih kontekstih obdaja prizvok nebistvenega in sekundarnega ali celo trivialnega, plehkega, nepomembnega, estetsko v povezavi z absolutno glasbo pridobi vso svojo težo in pomen. Glasba osvobaja, vendar vprašanje celote vrednosti dekorativnega zvočnega vzorca ostaja odprto. Misel na možnost potencialnih odgovorov se zdi vznemirljiva. Ideja čiste glasbe kot dekorativne umetnosti je s tega stališča šele v svojem nastajanju.

---

<sup>69</sup> Peter Kivy, *Sound Sentiment*, str. 209.

## Literatura

- Adorno, Theodor W. *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit 1968.
- *Beethoven: The Philosophy of Music*, Fragmenti in teksti, ur. Rolf Tiedemann, (angl. prev. Edmund Jephcott), Cambridge, Polity Press 1998.
- Alpers, Philip. "The Arts of Music", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992, str. 217–227.
- Alpers, Philip (ur.). *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press 1987.
- Bergamo, Marija (ur. in prev.). *Glasba kot jezik?* (Mednarodni kongres za estetiko 1998), Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo 2003.
- Bowman, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*, New York, Oxford University Press 1988.
- Carroll, Noël. *Philosophy of Art*, London in New York, Routledge 1999.
- Dahlhaus, Carl. *Estetika glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1986.
- *The Idea of Absolute Music*, Chicago in London, The University of Chicago Press 1989.
- Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression*, Itaca in London, Cornell University Press 1994.
- Dempster, Douglas. "How Does Debussy's Sea Crash? How Can Jimi's Rocket Red Glare?: Kivy's Account of Representation in Music", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 1994, str. 415–427.
- Dolar, Mladen. *O glasu*, Ljubljana, Analecta 2003.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 1992.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, London, Oxford University Press 1969.
- Hanslik, Eduard. *O muzički lijepom*, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod 1977.
- Hribar Sorčan, Valentina in Kreft, Lev. *Vstop v estetiko*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo 2005.
- Ingarden, Roman. *Eseji iz estetike*, Ljubljana, Slovenska matica 1980.
- Kant, Immanuel. *Kritika presodne moči*, Ljubljana, Založba ZRC 1999.
- Kante, Božidar. *Filozofija umetnosti*, Ljubljana, Založništvo Jutro 2001.
- Kivy, Peter. *Speaking of Art*, The Hague, Martinus Nijhoff 1973.
- *The Seventh Sense: A Study of Francis Hutcheson's Aesthetics and Its Influence in Eighteenth-Century Britain*, New York, Burt Franklin 1976.
- *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton, Princeton University Press 1989.
- *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton, Princeton University Press 1984.
- *Osmi's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Princeton, Princeton University Press 1988.
- *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotion*, Philadelphia, Temple University Press 1989.
- *Music Alone, Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca in London, Cornell University Press 1990.
- *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press 1993.
- *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Itaca, Cornell University Press 1995.
- *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, New York, Cambridge University Press 1997.
- *New Essays on Musical Understanding*, New York, Oxford University Press 2001.
- *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven & London, Yale University Press 2001.
- *Introduction to a Philosophy of Music*, New York, Oxford University Press 2002.
- "On Historically Informed Performance", v: *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, št. 2, 2002.
- Kivy, Peter (ur.). *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester, University of Rochester Press 1992.
- Kreft, Lev. *Estetika in poslanstvo*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče 1994.
- Langer, K. Susanne. *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press 1942.
- Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*, Itaca in London, Cornell University Press 1990.
- Meyer, B. Leonard. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.
- McAdoo, Nick. "Can Art Ever Be Just about Itself", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992, str. 131–137.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press 1997.

- Šuvakovič, Miško. *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad, Četvrti talas 1995.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Zgodovina šestih pojnov. Umetnost – lepo – forma – ustvarjanje – prikazovanje – estetski doživljaj*, Ljubljana, Literarno umetniško društvo Literatura 2000.
- Tóth, Cvetka. *Metafizika čutosti*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče 1998.
- Ule, Andrej. *Filozofija Ludwiga Wittgensteina, (Od Traktata do Filozofskih razprav)*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1990.
- White, David A. "Toward a Theory of Profundity in Music", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992, str. 23–33.
- Wollheim, Richard. *Art and Its Object: An Introduction to Aesthetics*, New York in Evanston, Harper & Row 1968.
- Wörner, Karl H. *Zgodovina glasbe*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1992.
- Zupančič, Alenka. "O lepem pri Kantu", v: *Problemi. Razprave*, št. 1, 1991, str. 147–159.