

Izkušnja čiste glasbe

NANA KURE

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta,
Oddelek za filozofijo,
Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Interpretacija instrumentalne glasbe predstavlja v estetiki svojevrsten problem. Razcvet instrumentalne glasbe v 18. stoletju pomeni prelom v zgodovini kot tudi v estetiki glasbe. Filozofi so se od nekdaj spraševali, od kod užitek ob "zgolj" tonih. Peter Kivy v zasledovanju glasbenega formalizma instrumentalno-čisto glasbo zastavi kot nereprezentativno umetnost. Užitek ob čisti glasbi konstruira na podlagi kognitivnega zaznavanja glasbenega objekta in ga postavi v tesno zvezo z razumevanjem glasbe. Razumeti glasbo pomeni biti sposoben opisati glasbo. Čeprav brez "vsebine", čista glasba na svoj način izraža in tudi vzbuja emocije. Petra Kivyja v kontekstu instrumentalne glasbe zanima predvsem izkušnja te glasbe, kot čista glasbena izkušnja.

Ključne besede: glasba, estetika glasbe, filozofija umetnosti, recepcija glasbe

ABSTRACT

EXPERIENCE OF MUSIC ALONE

In aesthetics, the interpretation of instrumental music presents a peculiar problem. The flourishing of instrumental music in the 18th century introduced a break in the history as well as in aesthetics of music. Philosophers have always posed questions of the origin of pleasure as felt in giving ear to "mere" tones. Following the stand of musical formalism, Peter Kivy conceives instrumental-pure music as non-representational art. He constructs pleasure, taken in music alone, on the basis of cognitive perception of the musical object, and places it in close connection with the understanding of music. To understand music means to be able to describe it. Although without "content", the music alone in its own way expresses and stirs up emotions. Within the context of instrumental music, Peter Kivy is primarily interested in the experience of this music as the pure musical experience.

Key words: music, aesthetics of music, philosophy of art, reception of music

Kaj je v človeku, da je sposoben presedeti ure in pri tem delati nič drugega, kot poslušati zvočne linije, ki se same na sebi zdijo brez pomena?

1. ČISTA GLASBA

Katera glasba je *čista* glasba ("music alone"¹)? Glasba, ki jo imamo tukaj v mislih, začne nastajati nekje proti koncu 16. stoletja. To je glasba, ki ne vsebuje teksta, naslova, programa ali kakšnegakoli drugega literarnega namiga. Devetnajsto stoletje jo poimenuje "absolutna glasba". Opredelimo jo lahko tudi s primeri: Bachov *Dobro uglašeni klavir*, Beethovnov *Godalni kvartet v cis-molu*, Brahmsova *Prva simfonija*. Bach je svojo zbirko preludijev in fug napisal med drugim tudi z didaktičnimi nameni. Ali v tem primeru še lahko govorimo o čisti glasbi?

Definicija čiste glasbe kot tudi vprašanje avtorjeve intencije sodita med splošna vprašanja filozofije umetnosti, med vprašanja definicije umetnosti nasploh. Tukaj se zato ne bomo spuščali v natančnejše pojasnjevanje same "čistosti" instrumentalne glasbe. Pri opredelitvi čiste glasbe se bomo tako morali zadovoljiti s sklicevanjem na jedro instrumentalnega repertoarja, torej na instrumenalna glasbena dela, za katera se glasbeni svet v splošnem strinja, da pomenijo paradigmo čiste, neprogramske, instrumentalne glasbe.

V nadaljevanju nas bo predvsem zanimalo, na kakšen način poslušamo *čisto* glasbo; kako jo razumemo, kako jo vrednotimo, kako v njej uživamo. S Petrom Kivijem bomo poskušali povedati nekaj o "*čisti* glasbeni izkušnji".²

1.2. Stimulacijski model

Vse do obdobja Haydna in Mozarta instrumentalna glasba, z redkimi izjemami, ni bila primarna aktivnost skladateljev. V centru dogajanja je bila takrat vokalna glasba. Tako je bila tudi filozofska refleksija o čisti glasbi v začetku bolj ali manj fragmentarna in nerazvita. Pojavi se v 17. stoletju, njen prvi opazni prispevek pa je po Kiviju t.i. "stimulacijski model".³ "Stimulacijski model" čisto glasbo razlaga kot naravni *stimulus*, ki nas preko kontakta s čutili in tako s celotnim slušnim aparatom, pripravi do tega, da uživamo. Užitek ob glasbi je tako nekaj podobnega kot užitek, ki ga povzroča alkohol. Zagovornik tega modela je bil Descartes, ki je svoj pogled eksplicitno podal v delu "*Compendium musicae*". O glasbi je v tej smeri razmišljal tudi Leibniz, ki pa med drugim govori o "glasbenem štetju" in tako že izpostavlja spoznavni moment pri zaznavanju glasbenega objekta. Razmišljanje o glasbi kot zgolj *stimulusu* za čute ni produktivno, pravi Kivy. Čuti so seveda naš edini dostop do glasbe, kar še ne pomeni, da igrajo pri dojetju glasbe glavno vlogo. In vendar stimulacijski model prinaša tudi pozitivni vidik. Ne pušča namreč prostora za karšnokoli "vsebino" čiste glasbe.

1.3. Reprezentativni model

Če glasbo konstruiramo kot reprezentativno umetnost, s tem glasbeni objekt dvignemo nad zgolj *stimulus*; reprezentativnega objekta ne moremo konstruirati drugače kot kognitivno. V tem pogledu reprezentativni model v zgodovini estetike glasbe predstavlja napredek. Zato pa prinaša celo vrsto drugih problemov.

¹ Peter Kivy: *Music alone*, str.15. (Vsa v opombah samo z naslovi omenjena dela so navedena s celotnimi podatki v Bibliografiji na koncu študije. Vse citate iz angleščine prevedla N. Kure.)

² Ibidem, str. 28.

³ Ibidem, str. 31.

Filozofski poskusi interpretiranja instrumentalne glasbe kot reprezentativne se pojavijo v 18. stoletju. V tem času se instrumentalna glasba počasi dviga z obrobja glasbenega dogajanja in postaja center splošne pozornosti. Takrat aktualni objekt reprezentacije je bil človeški glas; šlo je za reprezentacijo strastnega, čustvenega človeškega izraza, ki naj bi v poslušalcu vzbudila prav enake emocije.

V instrumentalni glasbi je bila v tem smislu ovrednotena predvsem melodija. Stališče, da je instrumentalno izvedena melodična linija reprezentacija človeškega čustvenega izraza, je sled teorije iz 17. stoletja; vokalne linije stila *representativo* so razlagali v smislu reprezentacije človeškega govora in izraza. Ta teorija se je izkazala za mnogo bolj adekvatno v povezavi z vokalno glasbo. V 18. stoletju je bila instrumentalna glasba že preveč kompleksna, da bi njen efekt lahko izvajali iz analogije s človeškim izrazom.

Reprezentativna teorija je v nadaljevanju doživela metafizični obrat. Pri Schopenhauerju je glasba posnetek metafizične volje, kar jo dviga nad druge umetnosti in ji podeljuje posebno metafizično dostojanstvo. V kontekstu analize reprezentativne teorije je potrebno izpostaviti predvsem Schopenhauerjevo zavedanje nujnosti distinkcije med površjem in globino reprezentacije. Schopenhauer namreč ugotovi, da nas glasba globoko gane brez kakršnihkoli očitnih reprezentativnih kvalitete. Glasba nam nudi kvalitativno podoben užitek kot druge umetnosti, le bolj intenziven. Če torej druge umetnosti dosežejo užitek na osnovi reprezentativnosti in če se glasba na površju ne zdi reprezentativna, potem mora obstajati neka globlja raven, na kateri je glasba reprezentativna, ki se je sicer ne zavedamo. Tu se Kivy obrne na Kanta; volja kot *stvar po sebi* presega meje našega izkustva, torej ne moremo zagotovo vedeti, ali jo glasba tudi dejansko reprezentira.

Reprezentativni model v glasbi v splošnem pomeni naslednje: čista glasba, pod na videz abstraktnim površjem, na nekem globljem nivoju, vsebuje reprezentativne kvalitete. Objekti reprezentacije so različni. Poglavitna motivacija reduciranja čiste glasbe na glasbo z vsebino je zasnovana na prepričanju, da brez reprezentativnih kvalitete ni mogoče razložiti užitka, ki ga imamo ob poslušanju instrumentalne glasbe. Užitek ob čisti glasbi se zdi podoben užitku ob drugih umetnostih, kjer naj bi izviral ravno iz vrednotenja njihove reprezentativnosti. Kivy tukaj doda, da je sama po sebi problematična že razlaga užitka ob reprezentaciji, vendar to vprašanje tu ni relevantno.

Kako torej reprezentativna teorija razlaga užitek ob instrumentalni glasbi? Poudariti je potrebno, pravi Kivy, da užitek, ki ga izkusimo ob gledanju neke van Goghove slike, izhaja iz našega zavedanja o tem, kaj slika predstavlja. Pri čisti glasbi se kvalitet, ki naj bi jih glasba na nekem globljem nivoju posedovala, ne zavedamo. Poslušalcu torej ni jasno, kaj je objekt reprezentacije, oziroma, kaj glasba sploh reprezentira. Zato jih mora razviti filozofija; teoretična eksplikacija je nujna, saj bo le na ta način zaznavanje reprezentacije lahko funkcioniralo na zavestnem nivoju in motiviralo užitek ob reprezentaciji. Tu se seveda pokaže šibkost reprezentativne teorije. Naše zadovoljstvo ob sliki je bilo prisotno že pred filozofsko razlago, kar je za Kivyja nujen pogoj, da bi sploh lahko razmišljali v to smer.

Reprezentativna teorija zato uvede nivo *nezavednega*, oziroma razlago nezavednega vrednotenja reprezentativnosti glasbe, ki ga najdemo že pri Schopenhauerju. Vendar z uvajanjem nezavednega po Kivyjevem mnenju le še bolj poglobimo zapletenost in misterioznost problema. Razlaga užitka v smislu nezavednega zaznavanja neke skrite reprezentativnosti glasbe se Kivyju zdi močno problematična, če ne v celoti nesprejemljiva. Kot smo omenili, je sama po sebi problematična razlaga užitka ob reprezentaciji. Če pa že poznamo razlago, s katero se zdi vsaj nekoliko jasno, zakaj uživamo ob reprezentaciji, je to lahko jasno le v primeru, poudarja Kivy, ko v njej uživamo zavestno. Nasprotno pa se ne zdi jasno, zakaj, oziroma, če sploh uživamo ob nezavednem zaznavanju reprezentacije.

Poseben nivo reprezentativnosti je tisti, pri katerem je objekt reprezentacije glasba sama. V tej smeri poteka sodobna reprezentativna teorija, ki se dobro zaveda slabosti modela in se jim zato poskuša izogniti.

Da bi preveril veljavnost tovrstnih razmišljanj, Kivy posamezne primere sodobne reprezentativne teorije zajame pod naslednjimi kategorijami: "reprezentativnost", "pripovedovanje", "pomen".

Pod kategorijo "reprezentativnosti" Kivy navaja Kuhnovo teorijo. Kuhn čisto glasbo razlaga v smislu "refleksivne" reprezentacije. Toni "reprezentirajo" druge tone s tem, da se nanašajo nanje, bodisi naprej bodisi nazaj v glasbenem času. Določena fraza se lahko pojavi kot variacija prejšnje in tako "reprezentira" nekaj, kar se je že zgodilo. Pod kategorijo "pripovedovanja" sodi Barzunovo stališče, ki pravi, da glasba vsebuje "program"; program predstavlja sama forma glasbenega dela. Pod tretjo kategorijo "pomena" Kivy navaja teorijo Leonarda Mayerja. Mayer "pomen" v glasbi razlaga s glasbo samo: glasba "pomeni" glasbo samo. Tako neki glasbeni dogodek (ton, fraza) vsebuje pomen zato, ker kaže in hkrati napeljuje v pričakovanje drugega, naslednjega glasbenega dogodka.

Eden od možnih načinov razumevanja teh trditev je tisti, po katerem izrazov navedenih kategorij ne razumemo v njihovih standardnih pomenih, ampak v smislu "razkrivajočih metafor".⁴ Zavedati se moramo, poudarja Kivy, da gre tukaj za posebne, abstraktne pomene v kontekstu umetnosti. Izrazi naštetih kategorij po Kivyjevem mnenju vsebujejo premajhen delež vsebine njihovih siceršnjih, presistematičnih pomenov, da bi z njimi lahko razložili užitek ob glasbi. V osnovi je jasno, zakaj uživamo ob van Goghovi sliki, pri kateri gre za reprezentacijo rož. Ni pa jasno, zakaj bi ob treh četrtinkah uživali na osnovi predpostavke, da te tri četrtinke pravzaprav pomenijo "reprezentacijo" treh četrtink.

Čeprav Kivy do neke mere dopušča stališče, da je glasba lahko "o" sami sebi in se tukaj reprezentativnost glasbe do neke mere zdi utemeljena, se izkaže, da te teorije ne ponujajo možnosti neke konsistentne razlagežitka ob čisti glasbi.

Lahko bi zaključili, da je bil napor dobršnega dela filozofije po Kivyjevem stališču usmerjen v slepo ulico. Uveljavljanje principa mimetičnosti pri interpretaciji čiste glasbe je za Kivyja nesprejemljivo že v samem izhodišču. To, kar naj bi (domnevno) obstajalo za pojavi, namreč ni predmet našega izkustva. Glasba nam je torej, kot bi lahko rekli s Kantom, dosegljiva le kot pojav. Vendar zaradi tovrstnih omejitev Kivy, kot bomo pozneje videli, doseže željeni učinek. S svojo "estetiko poslušanja glasbe"⁵ se mu v okvirih možnega dejansko uspe približati sami glasbi in tudi ostati v kontekstu glasbe.

Temeljna izkušnja glasbe na sploh je med drugim, da obstaja reprezentativna in nereprezentativna glasba. Obstaja razlika med Vivaldijevimi *Štirimi letnimi časi* in Bachovimi *Brandenburškimi koncerti*. Čista glasba je nereprezentativna in to je dejstvo, ki ga je potrebno vzeti resno, pravi Kivy. V tem smislu je potrebno razložiti tudi užitek ob čisti glasbi.

2. RAZUMEVANJE GLASBE

Obračun s tradicijo Kivyju služi predvsem za podlago, na kateri kričeče vpije ena od glavnih postavk njegovega modela: poslušanje glasbe je odzivanje na kognitivni objekt. Razlagalci pred njim so se lotevali razlage instrumentalne glasbe predvsem zato, da bi pojasnili, od kod in zakaj tako močni občutki ob "zgolj" tonih. Kivy v tej liniji

⁴ Ibidem, str. 63.

⁵ Ibidem, str. 118.

skuša dokazati, da se vrednotenje glasbe, še prej pa samo zaznavanje, ne dogaja brez sodelovanja razuma. Ali, kot bomo videli kasneje: užitek ob glasbi je v tesni zvezi z zavestnim zaznavanjem in z razumevanjem glasbe.

Razlago užitka ob glasbi Kivy uvaja s prikazom užitka pri senzualnih izkušnjah nasploh. Izpelje jo s pomočjo primera iz Kantove *Kritike razsodne moči*. Gre za mesto, kjer Kant govori o ugodju ob ptičjem petju. "Vendar pa tu verjetno zamenjujemo našo simpatijo za radoživost drobne, vsem ljube živalice, z lepoto njenega petja, ki se zdi našemu ušesu, če ga človeški glas posnema v vseh podrobnostih (kot se to večkrat dogaja s slavčevim petjem), čisto brez okusa."⁶

Ob ptičjem petju uživam pod opisom "ptičje petje", pravi Kivy. Ta opis vzbudi različne odzive, reakcije v mojem "vrednostnem sistemu" in na splošno v mojem kulturnem okolju. Za "vrednostni sistem" je torej še kako pomembno, ali poje ščinkavec, slavček ali pa zvok proizvaja imitator. Zvok bom vsakič dojel pod različnim opisom, ki bo povzročil različne odzive mojega "vrednostnega sistema" in zato tudi različne stopnje užitka. Kivy hoče tukaj poudariti, da v senzualnih izkušnjah - tudi ob tistih, ki se na videz zdijo brez vsakega pomena - uživamo kot v izkušnjah "nečesa". Naše zaznavanje se ne odvija brez prisotnosti kognitivnih elementov. Enako velja za glasbo.

2. 1. Užitek ob glasbi

Za stališče, da je izkušnja glasbe kognitivna izkušnja, obstaja teoretična argumentacija, ki jo lahko najdemo med drugim pri filozofiji percepcije ali pri psihologiji. Kivy v tej zvezi poudarja, da glavno izhodišče njegovega modela pomeni sama izkušnja glasbe.

Užitek ob glasbi Kivy pojasni na nivoju glasbene oblike, fuge. Po njegovem mnenju svojevrstno zadovoljstvo ob poslušanju fuge predstavlja iskanje nastopov teme. Včasih nastop teme samo delno ujamemo, včasih ga preslišimo, ker se je tema pojavila v notranjem glasu, drugič nastop teme jasno slišimo itd. To "igro" iskanja teme pri fugi Kivy imenuje "*Cherchez le thème*".⁷ "Iskanje teme" je torej eden izmed užitkov, ki ga fuga lahko nudi. Podobno bi lahko rekli tudi za druge imitacijske oblike; predhodnik fuge, *ricercare* (ital. "iskati"), prinaša to "igro iskanja" že v samem imenu. Fuga za poslušalca predstavlja kognitivni objekt, ki ga poslušalec zaznava pod različnimi opisi: pod opisom "fuga", pod opisom "tema", "nastop teme", "imitacija", itd. Ta specifičen glasbeni užitek pri fugi, *Cherchez le thème*, Kivy generalizira na glasbo v celoti. Zato bi lahko rekli, da užitek ob glasbi nastaja v območju "iskati-najti". Poslušanje glasbe bi v tem smislu lahko opredelili kot odkrivanje, raziskovanje pojavnosti zaznanega glasbenega objekta; slišim neko linijo, slišim, kako lepo je zaigrana, zavedam se, kako zahtevna kompozicijska tehnika je to, vem, kako težko je zaigrati to sonato, zaznavam izraz glasbe, ki je tesnoben... Ob iskanju in odkrivanju glasbenega objekta se pojavlja občutek prijetnosti.

Kot se izkaže, samo iskanje še ni zadostni pogoj. Zelo važno je "kako" nekaj (npr. temo) v glasbi "najdem" ali kako "lepo" (nekaj) "najdem". In z druge strani je važno tudi, kako "iščem", v koliki meri sem sposoben to "lepo" dojeti. Užitek je torej z ene strani pogojen s samim glasbenim delom in njegovo lepoto in z druge z recepcijo poslušalca, ki se kaže kot sposobnost zaznavanja lepote glasbenega dela.

Na podoben način zastavi užitek Aristotel v svoji *Poetiki*. Njegova razlaga užitka seveda poteka iz popolnoma drugačnega izhodišča. Aristotel spregovori o tem, kako je

⁶ Immanuel Kant: *Kritika razsodne moči*, str. 83.

⁷ Peter Kivy: *Music alone*, str. 73.

"...učenje največji užitek ne samo za filozofe, temveč tudi za druge ljudi, samo da ga ti niso deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju slik uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa naučijo in ker iz njih lahko razberejo, kaj kakšna stvar pomeni."⁸ Aristotel tukaj razlaga užitek ob zaznavanju reprezentacije v umetnosti. To mesto iz *Poetike* izpostavi tudi Kivy sam; zanj je interesantno predvsem zato, ker Aristotel izvaja užitek (ob reprezentaciji v umetnosti) na podlagi zavestne percepcije. Če učenje pri Aristotelu razumemo v smislu odkrivanja, iskanja (znanj), se zdi povezava s Kivijem že bolj smiselna. Užitek ob učenju lahko pride ravno ob odkrivanju znanja, ko nekaj končno postane razumljivo, ko se nam končno "utrne", ko začutimo globino neke misli. Kivyjeva razlaga je koncipirana na zelo podoben način; prijetnost ob poslušanju ustvarja samo iskanje, odkrivanje lepote glasbenega objekta, ki ga dojemam zavestno, kognitivno. Hkrati izkušnja glasbe širi zmožnost razumevanja glasbe nasploh in odpira možnost globljega dožemanja in uživanja v glasbi.

Ko "iščem", ko torej zaznavam pod določenimi opisi, le-ti povzročijo različne odzive v mojem "vrednostnem sistemu"; "vrednostni sistem" bi tukaj lahko uvedli kot nivo "slišnega sistema", če ta koncept razumemo kot način poslušanja glasbe nasploh. Kivy takega koncepta posebej ne izpostavi, govori predvsem o zaznavanju, razumevanju, vrednotenju čiste glasbe, kot različnih nivojih glasbene recepcije. Vendar njegov model "estetike poslušanja glasbe"⁹ ponuja nastavke za razmišljanje v to smer.

Pravila *Cherchez le thème*, kot rečeno, ne veljajo zgolj pri fugi, ampak veljajo za vso glasbo, za glasbo nasploh. Kar v resnici zaznavam, je namreč kompleksnost strukture glasbe na različnih nivojih. Paradigma glasbenega užitka je užitek ob iskanju teme pri fugi. Zakaj Kivy izhaja iz fuge, ni jasno. Ker je fuga "intelektualna" oblika?

Ena od takih glasbenih struktur je tudi melodija, ki jo moram prav tako "najti", jo "rekonstruirati" in še pred tem "iskati", kar bi lahko pomenilo, jo znova in znova poslušati ali jo znova in znova zaigrati. Melodija torej ni popolnoma transparentna za percepcijo. Če je melodija tako preprosta, tako banalna, brez česar koli, o čemer bi lahko razmišljali - Kivy sicer dvomi, da taka melodija sploh obstaja - to pomeni, da nam ne bo nudila nobenega užitka.¹⁰ Neki minimalni nivo kompleksnosti strukture je torej pogoj za užitek ob glasbi.

Kaj pa izkušnja najbolj enostavnega glasbenega zvoka - enega samega tona, kot nekega minimalnega objekta glasbenega vrednotenja, izven konteksta nekega glasbenega dela? Vprašanje je namreč, ali en sam ton lahko konstruiramo kot kognitivni objekt in nam kot tak lahko nudi glasbeni užitek. Ali pa je ton zgolj enostavna glasbena kvaliteta, zgolj zvočni *stimulus*.

Podobno dilemo odpira Kant v tretji *Kritiki*: "Za večino ljudi so na sebi lepi že sama barva, denimo, zelena barva trate, enostaven zvok, denimo, zvok violine (za razliko od glasu in šuma), ne glede na to, da tako prva kot drugi temeljita, kot se zdi, le na materiji predstav, se pravi, le na občutku, zaradi česar ju lahko imenujemo le prijetna."¹¹

⁸ Aristoteles: *Poetika*, str. 65.

⁹ Peter Kivy: *Music alone*, str. 118.

¹⁰ V tej zvezi Kivy navaja Glenna Goulda, ki so ga nekoč vprašali, kaj si misli o neki obliki rock glasbe in je odgovoril: "What's there to think about?".

¹¹ I. Kant: *Kritika presodne moči*, str. 64. Vprašanje, ki ga Kant tukaj postavlja, je, ali glasbeni ton ima formo ali je nima; če je nima, je "čisti občutek" in ga zato ne moremo poimenovati kot "lepega", čeprav ustvarja neko vrsto satisfakcije. Sporna točka razlagalcev je znano vprašanje, ali Kant tu misli, da vibracije zraka, ki jih povzroči ton, zaznavamo kognitivno, kot formo, iz tega bi potem sledilo, da ton smemo poimenovati kot "lep"; ali pa vibracije zgolj stimulirajo čute, torej niso zaznane kognitivno in tako tudi ne morejo predstavljati formalne značilnosti tona; tonA v tem primeru ne moremo poimenovati kot "lepega".

Kar je na tem mestu relevantno, je Kantovo očitno zanikanje, da glasbeni toni posedujejo zaznavno, kognitivno formo, ne glede na sporno točko o vibracijah zraka. Kivy se tukaj seveda razhaja s Kantovim stališčem. Z njegovim argumentom pa se bo na tem mestu moral strinjati vsak dober glasbeni izvajalec, ki se zaveda možnosti glasbenega zvoka. Prav tako bo nekoliko bolj pozorno poslušanje glasbe potrdilo njegovo razlago. Namreč, odločilno je, kako nek ton zaigramo, izvedemo; če ga bo izvajalec zaigral "muzikalno",¹² kot pravi Kivy, mu bo s tem vdihnil "življenje".¹³ Ton bo tako dobil začetek in konec, in vmes se bo "nekaj" zgodilo; dinamična sprememba, tonska sprememba,... Ton bo torej "zaživel" in postal zanimivo "glasbeno dogajanje". Ali rečeno še z drugimi besedami: "muzikalno" zaigranemu tonu bo "muzikalnost" (izvedbe izvajalca) podarila formo.

Kivy nas tukaj skuša prepričati, kako globoko kognitivna je v resnici izkušnja poslušanja glasbe. Celo najbolj enostavne glasbene kvalitete, glasbeni toni, niso zgolj čista senzacija, niso "objekti za živčne končiče", temveč kognitivni objekti. Užitek ob poslušanju glasbe je tako v zelo bistveni potezi "intelektualni" užitek: ko poslušamo glasbo, igramo "igro" "iskati-najti" in ta "igra" je za nas prijetna, ob njej uživamo. Zakaj je ta "igra" za nas tako prijetna, ostaja na tem mestu sicer zelo interesantno - vendar odprto vprašanje, ki se ga Kivy ne loteva.

Glavni opis, ki ima pri užitku ob glasbi odločilno vlogo, je opis, "kako", oziroma, "kako lepo" ("how beautifully"). Kivy odkloni definicijo glasbeno *lepega*, "kot bi jo moral vsak razumen človek".¹⁴ Tu gre za tisti "presežek", ki ga zmorejo le nekatera glasbena dela, lahko bi rekli, za nivo estetskega. Tu se izrazi genialnost skladatelja, ne glede na njegove intencije, ki jih je imel pri ustvarjanju, tu se izrazi nadarjenost izvajalca. Zdi se, da Kivy na tem mestu prehitro zaključi in ne pojasni relevantnosti, ki jo ima lepo v izkušnji čiste glasbe. Igra "iskati-najti" hkrati predstavlja začetek neke nove poti. Pri tistem neizrekljivem, a bistvenem, "kako lepo nekaj najdem" se na svoj način v glasbi vse šele začne. Vsekakor se začne nekaj "drugega", nekaj, kar v glasbi lahko "slišimo".

Kivyjevo filozofiranje se seveda odmika od vsakega pretirano metaforičnega razmišljanja; pred nami je jasen, konsistenten, analitičen diskurz o glasbi. Kivy v okviru možnega poskuša opredeliti izkušnjo poslušanja glasbe in to mu v veliki meri uspeva. Drži, v nekem smislu je zelo osvobajajoče zavedati se, kako globoko kognitivna je naša glasbena izkušnja. Hkrati pa seveda ni nujno, da bi o njej razmišljali zgolj znotraj predlaganih okvirjev, kar seveda ne pomeni zatekanja k že preseženim potem. Zdi se, da dela glasbene izkušnje ne moremo opredeliti s podrobnejšim opisom. Zdi se tudi, da ta del kompleksno in močno določa našo percepcijo in predstavlja pomembni del naše izkušnje glasbe, nekje na koncu morda njen *raison d'être*. Smisel vsega iskanja je ravno v približevanju k tistemu "kako" glasbe.

2. 2. Poslušalec in razumevanje glasbe

Polozicija poslušalca v glasbi predstavlja tisti končni cilj, za katerega ustvarjata tako skladatelj kot izvajalec. Glasba obstaja, da bi jo poslušali, v tem je velik del njenega smisla. V vlogi poslušalca lahko nastopata tudi izvajalec in skladatelj. Vsak zase in po svoje predstavljata "slišni sistem", v katerem se odvija neko na moč ustvarjalno poslušanje glasbe. V glasbi gre na nekem nivoju predvsem za poslušanje; za to, kako "nekaj" slišim, kako se bo ta "nekaj" slišal, kako bom dosegel, da bo to moje "slišanje" slišano itd.

¹² Peter Kivy: *Music alone*, str. 87.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, str. 77.

O izkušnji poslušanja čiste glasbe Kivy govori s pozicije različnih vrst poslušalcev, lahko bi rekli, z vidika različnih "slišnih sistemov". Če zastavimo recepcijo glasbe izrazito kognitivno, se, kot bomo pozneje videli, izkaže problematična predvsem izkušnja glasbeno "neizobraženega", laičnega poslušalca. Ta tip poslušalca je tisti, s katerim ima Kivy največ dela; obrazložiti si prizadeva prav to najbolj osnovno pozicijo, svoj model hoče preveriti ravno na tem primeru.

Vprašanje, ki se postavi, je namreč naslednje; kako naj poslušalec brez glasbenoteorične podlage sploh uživa v ponovitvi teme pri fugi, če ne ve, kaj je fuga, niti kaj je tema, kaj je polifonija itd. Ker ne pozna teh in podobnih glasbenih opisov, ki so, kot smo videli, pogoj, da ob glasbi sploh lahko uživamo, bi lahko zaključili, da laični poslušalec ob poslušanju fuge - ali glasbe na sploh - pravzaprav sploh ne more uživati.

Na tem mestu je potrebno dopolniti Kivyjev koncept dojemanja glasbe "pod različnimi opisi". Opisi v glasbi funkcionirajo v smislu razumevanja glasbe: biti sposoben opisati glasbo pomeni razumeti glasbo. Ko strokovnjak, bodisi teoretik ali glasbeni kritik, torej nekdo, ki naj bi razumel glasbo, govori o glasbi, jo opisuje - na različne načine, pravi Kivy. V tem smislu Kivy glasbeno teorijo (tu Kivy ne misli na glasbeno teorijo nasploh, ampak na njen najbolj splošno znani del) razume bolj kot koncept natančnega opisa glasbenega objekta in ne kot teorijo v pravem pomenu besede. Glasbeni dogodek kot zaznano glasbeno delo lahko tako opredelimo kot intencionalni objekt, ki ga deskripcije posledično določajo. Stopnja, do katere lahko nekdo opiše glasbo, je stopnja, na kateri je bilo glasbeno delo razumljeno. To je hkrati tudi obseg objekta, v katerem uživamo. Razumevanje je torej pogoj, da bi ob glasbi sploh lahko uživali.

Laični poslušalec nastopa teme sicer na zaznava pod glasbeno-teoretičnim opisom, nedvomno pa poseduje neki koncept, torej neki opis neteoretične narave, pod katerim zaznava nastop teme pri fugi. V nasprotnem primeru ne bi mogli sklepati, da ponovitev teme sploh zazna, oziroma, da je to, kar zaznava, glasba. Igra "iskati-najti" v primeru laičnega poslušalca poteka v "slišnem sistemu", ki pozna lastna, neteoretična "pravila igre". Glasbo bo laični poslušalec opisal fenomenološko, uporabil bo recimo izraze, kot so tesnoba, nemir, veselje, itd. Opisal jo bo v (glasbenih) terminih pod katerimi jo dejansko dojema, zaznava in s tem dokazal, da jo razume. Kivy torej predpostavi nivo, na katerem je vsak poslušalec sposoben uživati v imitaciji teme ali v glasbi nasploh.

Teoretično izobražen poslušalec zaznava glasbo tudi pod glasbeno-teoretičnimi opisi. Njegove deskripcije glasbe so zato (lahko) številčnejše, obseg zaznanega glasbenega objekta večji. Tako bodo različni poslušalci ob poslušanju nekega glasbenega dela zaznali isti zvočni dogodek, ne pa tudi isti glasbeni dogodek, pravi Kivy. Tu je potrebno dodati, da Kivy glasbeno znanje v celoti ne razume kot formalno znanje. Pri opredelitvi najbolj izobraženega poslušalca je odločilen behavioristični kriterij; najbolj "izobražen" poslušalec je tisti, ki glasbo veliko posluša, ki o njej veliko govori, ki izraža svoje navdušenje nad glasbo; glasba mu predstavlja pomembni del življenja. Tak poslušalec tudi najbolj uživa ob glasbi.

Zlahka bi lahko izpeljali, da večje razumevanje odpira večji manevrski prostor uživanju. Vendar je relacija bolj kompleksna. Kivy med razumevanje in užitek vpelje še nivo vrednotenja, ki ga v tem kontekstu ne povezuje z uživanjem. Opiše ga kot "nagnjenje poslušalca, da uživa ali ne uživa, da je fasciniran ali zdolgočasen..."¹⁵ ob neki glasbi. Po Kivyjevem mnenju večje razumevanje nedvomno pogojuje večjo stopnjo vrednotenja. Ne pa tudi nujno večjega užitka: v nekem glasbenem delu lahko sprva uživam, vendar po ponovnem poslušanju, ki omogoči boljše razumevanje, ugotovim slabosti skladbe; moj užitek splahni. Ali: fasciniran sem nad posnetkom, na katerem igra

¹⁵ Ibidem, str. 115.

Pogorelich; pozneje ugotovim, da je igral neki neznan pianist. Vrednotenje se tu izkaže za pomembno instanco, ki bistveno odloča o mojem užitku. Vprašanje, ki se tu postavi, je, ali glasbo res vrednotimo samo na podlagi znanja? Razmerje med vrednotenjem in razumevanjem bi zato zahtevalo bolj poglobljeno razlago.

Po drugi strani lahko sam užitek ob glasbi motivira pridobivanje znanja in glasbenih izkušenj. Tu se pokaže, da so deskripcije pridobljene "za nazaj", občutek ob glasbi šele naknadno ovrednotimo. Užitek "pride in gre".¹⁶ Poslušanje je torej izmenjava minljivih občutkov in razmišljanj o že slišnem. Med razumevanjem, ki je sposobnost opisovanja glasbe, in užitkom velja torej neka recipročna relacija, ki pa bi jo bilo potrebno domisliti.

S Kivyjem bi lahko rekli, da je za odzivnost, torej za funkcioniranje "slišnega sistema" na sploh, najbolj odločilno formalno in neformalno glasbeno znanje. Morda bi bilo potrebno natančneje raziskati območje neformalnega znanja. Zdi se, da se "slišni sistem" poslušalca vedno nahaja znotraj širšega konteksta, znotraj nekega kulturnega okolja, ki na svoj način pogojuje vrednotenje oziroma poslušanje glasbe. "Slišni sistem" je vpet v tradicijo, ki jo narekuje splošni odnos okolja do glasbe. Pridobivanje glasbenih izkušenj seveda odločujoče prispeva k preseganju ustaljenih družbenih konvencij. Spremembe "slišnega sistema" so verjetno pogojene s spremembami v glasbi sami, kar bi z drugimi besedami pomenilo, s spremembami človeka in sveta. To pa je področje, kamor se Kivy na tem mestu ne spušča.

2. 3. Glasba je "kvazi-sintaktična struktura"

Strukturo glasbe je, kot smo videli, moč zaznati in razumeti tudi pod neteoretičnimi, fenomenološkimi opisi. Tako neko glasbeno potezo, za katero se zdi, da je brez glasbeno-teoretičnega znanja sploh ne bi mogli dojeti, v resnici lahko dojamemo; sama struktura glasbe to omogoča, pravi Kivy.

Kivyjeva predpostavka je, da je glasba "kvazi-sintaktična struktura",¹⁷ sintaksa brez semantike, glasbena teorija, oziroma njeni bazični formi, harmonija in kontrapunkt, pa neke vrste "glasbena slovnica". Kivy primerja percepcijo "glasbene slovnice" s percepcijo slovnice splošnega pogovornega jezika. V vsakdanjem diskurzu mnoge rabe jezika spoznamo kot slovnično nepravilne in jih zato označimo za napačne. Kar pa ne velja za glasbo, saj glasba skoraj ne pozna dogodka slovnične "napake" v pravem pomenu.

V glasbi si namreč prizadevamo slišati "napako" kot "slovnično ne-običajnost" in ne kot "slovnično ne-pravilnost". Kivy tukaj govori o t.i. "principu sočutja",¹⁸ ki bi ga lahko razumeli kot eno izmed funkcij našega "slišnega sistema"; v glasbi se neko očitno "negramatično" rabo trudimo razumeti kot "gramatično" v okviru stila, ki to dopušča. Izogibamo se možnosti, da bi jo razumeli v okviru stila, v katerem bi se izkazala za "negramatično". Izkušnja "glasbene slovnice" je fenomenološka, "glasbeno sintakso zaznavamo kot fenomenološko lastnost glasbe".¹⁹

"Pravilno" in "nepravilno" dojemamo kot estetske kvalitete glasbe, kot originalnost skladatelja. Če se nam zdi, da je nekaj dejansko "narobe" v glasbi, to pomeni, da še ne obvladamo stila, da še nismo "ponotranjili sintakse".²⁰

Ker je občutek "slovničnosti" v glasbi fenomenološki, ni nujno, da poznamo pra-

¹⁶ Ibidem, str. 95.

¹⁷ Ibidem, str. 101.

¹⁸ Ibidem, str. 110.

¹⁹ Ibidem, str. 111.

²⁰ Ibidem.

vila "glasbene slovnice", da bi lahko zaznavali in razumeli "glasbeno sintakso". Laični poslušalec bo za vtise "pravičnosti" in "nepravičnosti" posedoval lastne neformalne opise; nekaj se mu bo zdelo "nizko", "fauš",... Zahodna glasba je glasba s sintakso, pravi Kivy, in če je ne zaznamo vsaj na nekem minimalnem nivoju, je vprašanje, če sploh lahko govorimo o zaznavanju glasbe. Slišati glasbeno "slovnico" torej za večino poslušalcev pomeni slišati tisto "pravičnost" ali "nepravičnost", ki jo sliši vsak poslušalec, ki je del neke glasbene kulture.

Občutek "nepravičnosti" lahko pojema in sčasoma postane zgolj banalna "pravičnost". Kar z drugimi besedami pomeni, da se "glasbena sintaksa" in s tem tudi glasbena struktura nasploh spreminjata. V tem smislu bi lahko dodali, da se v ne nujno vzporednem procesu spreminja tudi človekov "slišni sistem". S Kivijem bi v tem smislu lahko pokazali na možen vzrok slabe recepcije atonalne glasbe 20. stoletja; poslušalec disonanco še vedno sliši in "bere" bolj ali manj kot napako, kar pomeni, da (še) ne "govori" atonalnega "jezika", da (še) ni ponotranjil stila. Ko slišimo disonanco, še vedno slišimo "napačno" noto. Brž ko je disonanca razvezana (ko se pojavi manjkajoči element), dobimo občutek "pravičnosti". Vprašanje je, ali se bo "slišni sistem" kdaj do te mere prilagodil, da disonanca ne bo več "zlo" v glasbi.

2. 4. Glasbeni opisi

Poslušanje glasbe se dogaja preko zavestnega zaznavanja nekega glasbenega objekta, ki ga deskripcije posledično določajo. Razumeti glasbo pomeni, biti sposoben opisati glasbo. Po Kivijevem mnenju je prav vsak poslušalec sposoben izdelave deskripcije glasbe. Svojo predpostavko skuša dokazati s pomočjo analogije z Descartesovimi "vrojenimi idejami"; odločilnega pomena je, da "vrojene ideje" zavesti posameznika niso takoj na voljo; ideje morajo biti "pridobljene" v zavest, v nasprotnem primeru se morda nikoli ne pojavijo. Prisotne so potencialno, potrebno jih je aktualizirati. Na podoben način je prisotna sposobnost opisovanja glasbe v poslušalcu, ki seveda ni dana od Boga in tudi ni del njegovega genskega zapisa, torej je "vrojena" v relativnem smislu. Poslušalčeva zmožnost opisovanja glasbe je formirana v njem zaradi same izkušnje z glasbo, pravi Kivy; pridobil jo bo z razmišljanjem, razumevanjem, z uživanjem ob glasbi. Problem poslušalca (verjetno tudi izvajalca, skladatelja) je predvsem v tem, da morda težko verbalizira svoje "notranje" opise, pri čemer nedvomno poseduje koncepte in besede zanje. Kivy tukaj opozarja na časovni kriterij oziroma nujnost distinkcije med takojšnjim verbalnim opisom in opisom s pripravo; poslušalec potrebuje čas, da bi izdelal glasbene opise.

Nujnost verbalnih opisov glasbe, ki jo poudarja Kivy, se po drugi strani lahko zdi nesmiselna, saj je glasba sama po sebi neverbalna umetnost. Opisi glasbe so lahko tudi neverbalni, pravi Kivy, vendar poudarja, da je razumevanje glasbe težko ali sploh nemogoče zastaviti izven verbalnega konteksta. Beseda se tako izkaže za nujen pogoj, da bi sploh lahko govorili o glasbenem mišljenju in razumevanju; "glasbena misel" je misel, "glasbeno mišljenje" je mišljenje. Če se oddaljimo od besede, je vprašanje, če se nismo v resnici oddaljili od samega mišljenja, pravi Kivy. Bolj problematično se zdi oddaljevanje od glasbe same. Vprašanje je namreč, kateri so kriteriji vrednotenja samih deskripcij, ne glede na to, ali gre pri tem za teoretične ali fenomenološke, oziroma, kakšna je količina deskripcij, ki bi zadostila nekemu zadovoljivemu nivoju razumevanja.

V resnici se v glasbi dostikrat poslužujemo glasbenih opisov, s katerimi velikokrat bolj razumljivo izrazimo naše glasbene misli in hotenja. Da je "zapeta ali zaigrana fraza

včasih vredna več kot tisoč besed",²¹ velja še posebno za izvajalca. Kivy se s tem strinja, vendar dodaja, da je tako samo takrat, "ko se je prej zgodilo mnogo besed".²² Izvajanje glasbenega dela imenujemo "interpretacija"; izraz sugerira, da mora biti izvajanje motivirano z izvajalčevim razumevanjem glasbenega dela. Ko izvajalec gradi svojo interpretacijo, je ta proces v resnici v veliki meri odvisen od njegovega znanja oziroma razumevanja glasbe. Ne pa v celoti.

Izvajanje nekega glasbenega dela lahko razumemo kot instanco glasbenega dela, kot glasbeno delo samo. Kivy predlaga še drugačno razumevanje: izvajanje kot "deskripcija" glasbenega dela. Poslušanje bo v tem primeru "branje" te "deskripcije". Interpretacija glasbenega dela v tem kontekstu pomeni nivo instrumentalne, neverbalne "deskripcije" izvajalca.

3. GLASBA IN EMOCIJE

Kivy uvede razlago povezave med glasbo in emocijami z izpostavitvijo razlik med t.i. glasbenim emotivizmom in glasbenim kognitivizmom. Bistvena razlika med obema orientacijama je ravno v stališču do vloge emocij v glasbi. Glasbeni emotivizem razlaga poslušanje glasbe v smislu dožemanja "sublimnega emocionalnega *stimulusa*".²³ Glasba po tem mnenju direktno vpliva na naša čustva. Žalostna glasba je tista, ki v poslušalcu vzbudi žalost. Prav tako glasbo opišemo kot žalostno zato, ker postanemo žalostni, ko jo poslušamo. Nasprotna pozicija zagovarja strogo analitično, neemocionalno poslušanje glasbe; glasbeni kognitivizem tako zagovarja stališče, da glasbo včasih sicer opisujemo z emocionalnimi izrazi, vendar so zaznane emocije ob poslušanju posledica naše percepcije, saj glasba sama po sebi ne vsebuje emocij; poslušalec ob poslušanju glasbe emocij ne čuti, ampak le zaznava. Kivy se opredeli za glasbeni kognitivizem, vendar hkrati zavrača hladno analitično držo. Emocionalni odnos se med glasbo in poslušalcem po njegovem mnenju vzpostavi in obstaja. Da bi ga lahko razložili in pokazali, na kakšen način se vzpostavi, moramo po Kivyjevem stališču ločiti med naslednjim:

1. glasba je ekspresivna, izraža emocije;
2. glasba se nas ob poslušanju emocionalno dotakne, nas *gane* ("move us emotionally"). To *ganjenost*, kot emocionalni dotik glasbe, ne gre razumeti v smislu sentimentalno-plehke vzbujenosti. Kaj torej pomeni *biti ganjen* ob glasbi?

3. 1. Glasbeni emotivizem

Korenine glasbenega emotivizma segajo močno nazaj v zgodovino estetike glasbe. Stališče, da mora glasba, če naj se nas emocionalno dotakne, v nas vzbujati emocije, je v centru pozornosti že konec 16. stoletja, pri florentinski *camerati*. Na ta način so privrženci *camerate*, ki so bili nasprotniki polifone glasbe, hoteli uveljaviti monodični stil. Stališče *camerate* je bilo naslednje: solo petje ob spremljavi vzbuja v poslušalcu emocije, ki jih tekst izraža in nas zato *gane*. Kar pa ne velja za polifonijo, saj večglasna glasba na ta način ne more vzbujati emocij. Kivy poudarja, da se je s *camerato* zgodila usodna napaka; združeni so bili emotivni opisi glasbe z opisi glasbe kot "ganljive" ali "ne-ganljive". Kot se izkaže, Kivy poskuša popraviti ravno to zgodovinsko zablodo, saj odnos med glasbo in emocijami razvija ravno na podlagi te distinkcije.

Velik problem glasbenega emotivizma je po Kivyjevem mnenju predvsem v tem.

²¹ Ibidem, str. 121.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, str. 147.

da ne zmore zagotoviti ustrezne razlage, s katero bi lahko razložili, kako glasbi v poslušalcu sploh uspe vzbuditi emocije. Emotivisti se zatekajo k različnim variantam teorij emocij, ki po Kivyjevem stališču ne prinašajo rešitev. Kivy očitno zavrača zvajanje estetske razlage na psihološko. Kot se izkaže, glasba ne premore ustreznega "emotivnega materiala", ki ga omogočajo analogne izkušnje iz realnega življenja. Jasno je namreč, kako se vzbujanje čustev dogaja v realnem življenju; če me nekdo razjezi, običajno vem, na koga sem jezen in zakaj oziroma s čim me je razjezil. Pogoji, pod katerimi se tako enostavno vzbujanje čustev dogaja, so nam dobro znani, so del naše "neformalne psihologije". To pa ne velja za glasbo; če predpostavimo, da je glasba (zato ker sem v njej zaznal jezo) v meni vzbudila jezo, ni jasno, na koga sem jezen: na skladatelja, na tone, na klavir? Manjka torej "laična" razlaga, ki bi jo znanost lahko šele izpopolnila, nadgradila. Prav tako ni vidnih behaviorističnih simptomov, ki bi pričali, da se vzbujanje emocij pri poslušanju glasbe, na način kot ga zagovarja glasbeni emotivizem, dejansko dogaja. Če bi glasba v poslušalcu v resnici vzbujala vse emocije, ki jih izraža - še posebno bi bile problematične negativne emocije - je vprašanje, kdo bi jo sploh še hotel poslušati, saj bi bilo poslušanje glasbe v tem primeru zelo naporna izkušnja. Seveda ni nujno, da za vsako stvar obstaja laična razlaga, na kar opozori tudi Kivy sam. Kljub temu se glasbeni emotivizem izkaže za koncept, ki ne vodi k neki smiselni razlagi predpostavljene emocionalne vezi med glasbo in poslušalcem.

3. 2. *Kako me glasba gane*

Če predpostavimo, da glasba dejansko vzbuja emocije v poslušalcu, se mora to dogajati na enako logičen način, kot se emocije sicer vzbujajo pri človeku. Vzbujanje čustev je običajna, vsakdanja stvar, pravi Kivy. (Tu se z njim do neke mere lahko strinjamo.) Prav tako je glasba običajni, vsakdanji del neke kulture ali človekovega življenja nasploh. Znanstvene, ezoterične razlage lahko nastopijo šele naknadno, poglobljuje, razširijo razlago.

Kaj torej pomeni *biti ganjen* ob poslušanju glasbe! Če me glasba gane, lahko predpostavimo, da izkušam neko emocijo. Moja emocija mora imeti objekt; čustvo je vedno čustvo "o nečem". Hkrati moram posedovati prepričanje ali vrsto prepričanj, ki bodo funkcionirala kot pojasnila, zakaj me glasba gane.

Objekt emocij bo tukaj glasba oziroma različne poteze glasbe, prepričanja pa bodo prepričanja o glasbi, ki jih bom oblikoval na podlagi mojega glasbenega znanja oziroma na podlagi mojih glasbenih izkušenj. Razlaga, zakaj glasba gane, nam torej pove, kateri so objekti poslušalčevih emocij in razkrije prepričanja, ki so v ozadju in ki naredijo emocijo ob glasbi za verjetno.

Objekt moje emocionalne vznemirjenosti bo ob poslušanju postajal bolj in bolj kompleksen. Pri tem bo glasba iz različnih obdobij, različnih oblik in stilov nudila različne objekte in seveda različna spremljajoča prepričanja. Kot enega od dejavnikov bi tukaj lahko predpostavili poslušalčevo vpletenost v širši kontekst nekega kulturnega okolja.

Potrebno je izpostaviti še zadnjo instanco: "glasba me gane z različnimi aspekti glasbene lepote oziroma dovršenosti".²⁴ Kar nas gane, je torej moč glasbe, ki je v njeni lepoti in perfekciji. Ni dovolj, da skladatelj napiše žalostno glasbo, da bi nas ta glasba ganila; napisati mora "lepo" žalostno glasbo. Prav tako glasba lahko izraža silno žalost, pa nas s svojo izraznostjo ne bo ganila. Poudariti je torej treba, da to, kar nas gane, ni zgolj emocionalni izraz glasbe, temveč dovršenost, lepota tega izraza oziroma glasbenega dela nasploh.

²⁴ Ibidem, str. 161.

Užitek ob glasbi in emocionalni kontakt med glasbo in poslušalcem Kivy, kot vidimo, zastavi na podoben, če ne celo enak način. Zanima nas, kakšna je povezava med enim in drugim. Kivy te povezave eksplicitno ne pojasni. Če je užitek "kompleksna funkcija vrednot, stališč in emocij",²⁵ bi morda lahko sklepali, da je ganjenost ob glasbi ena od vrst užitka, ki ga glasba lahko nudi. Ker je glasbeni užitek zasnovan na način zavestnega zaznavanja glasbenega objekta oziroma njegove lepote, se mora emocionalni dotik glasbe, če ga razumemo kot posebno vrsto glasbenega užitka, dogajati na prav isti način. Na drugi strani: ker glasba vzbuja v poslušalcu emocije, mora to vzbujanje čustev potekati na podoben, če ne celo enak način, kot se vzbujanje čustev dogaja v realnem življenju. Vprašanje je, kdaj me bo lepota glasbe tudi ganila? Od česa bo odvisna reakcija "vrednostnega sistema"? "Kot zaznavanje, razumevanje, obseg glasbenega objekta in užitek ob njem naraščajo," tako naraščajo tudi emocije. Z užitkom očitno (lahko) narašča tudi emocionalna vznemirjenost.

3. 3. Ekspresivne kvalitete v glasbi

Na drugi strani glasba sama izraža emocije. Vendar, kot bomo videli, le nekatere vrste emocij. Tu se Kivy nasloni na Juliusa Moravcsika in njegovo klasifikacijo emocij.²⁶ Moravcsik deli emocije na tiste, ki za to, da bi se vzpostavile, zahtevajo objekt ("platonic attitudes") in na tiste, ki se pojavijo brez objektov ("garden-variety emotions"²⁷). Izkaže se, da glasba lahko izraža le slednje, torej tiste emocije, ki se v življenju na splošno lahko pojavijo brez objektov. To so t. i. splošne emocije, kot na primer žalost, sreča, jeza, veselje itd.

Kot smo videli, glasbeni kognitivizem emotivne deskripcije glasbe razlaga izključno kot posledico same percepcije glasbe. Glasba sama po sebi ne vsebuje emocij, ekspresivnost glasbe je zgolj posledica recepcije poslušalca. Kivy se sicer giblje v smeri proti kognitivizmu, vendar na svoj način zagovarja obstoj ekspresivnih kvalitete v glasbi.²⁸ Gre za idejo, ki zagovarja obstoj nekih značilnih, razpoznavnih behaviorističnih in lingvističnih gest in rutin, ki so tesno povezane z emocijami ("garden-variety emotions") in sicer s tistimi, ki se lahko pojavijo brez objektov. Zaradi posledic evolucije smo namreč nagnjeni, da različne dvoumne vzorce "beremo" kot žive in organske, kadarkoli in kjerkoli je to možno. Ko gledamo oblake, v njih zato šestkrat "vidimo" različne podobe, oblike, obrise. Podobno se nam zdi izraz psa žalosten, čeprav vemo, da je pes v resnici prav zadovoljen. Tako tudi glasbo beremo v emotivnem smislu, in sicer predvsem zaradi podobnosti s človeškim govorom in obnašanjem nasploh. Iz tega stališča v glasbi ne moremo pričakovati emocij, ki se aktivirajo le ob prisotnosti objekta. To so "intelektualne" emocije, ki jih zato ne moremo povezati z nekim standardnim behaviorističnim načinom odzivanja.

"Funkcija ekspresivnih kvalitete v čisti instrumentalni glasbi ni nič drugačna od funkcije ostalih kvalitete glasbe..."²⁹ Vendar Kivy loči med možnostjo, da imajo v glasbenem delu bodisi manjšo ali večjo vlogo. Možno pa je tudi, da v glasbenem delu sploh niso prisotne. Ravno to zadnje stališče se zdi problematično.

Za primer, ko glasbene kvalitete nimajo večje vloge, Kivy navaja začetek neke Goldbergove trio sonate. Tukaj je v ospredju kontrast med dvema temama. Prva tema, je

²⁵ Ibidem, str. 72.

²⁶ Julius Moravcsik: *Understanding and Emotions*, str. 11-12.

²⁷ Peter Kivy: *Music alone*, str. 175.

²⁸ O tem Kivy podrobneje govori v svojem delu, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*.

²⁹ Peter Kivy: *Music alone*, str. 185.

kromatična, padajoča in v dolgih notnih vrednostih. Tak opis teme bi bil razumljiv vsakemu glasbeniku. Temo pa bi lahko opisali tudi drugače; tema je tudi mirna, v počasnem tempu. Laični poslušalec bi opisal temo morda kot melanholično. Skladatelj se pri tem, ko je izbral padajočo linijo v dolgih notnih vrednostih, ni mogel izogniti občutku melanholije; emocionalna izraznost je prišla kot posledica padajoče linije, skupaj z izbranimi glasbenimi potezami, pravi Kivy. Emocionalna tonalnost je aspekt zvoka in tudi barve. Če bo oblikovalec izbral živo rumeno za barvo nekega prostora, bo s tem hote ali nehote izbral tudi veselost, ki bo narekovala vzdušje prostora.

Kar hoče Kivy tukaj povedati, je naslednje: za temo med drugim lahko rečemo, da je melanholična, vendar to še ne pomeni, da se je skladatelj posebej ukvarjal s to potezo teme. Vloga melanholičnosti, kot izrazne kvalitete teme, v estetskem smislu nima nobenega (večjega) pomena, pravi Kivy. Skladatelj se je tukaj ukvarjal z drugimi stvarmi.

Veliko bolj verjetna se tu zdi obratna situacija: oblikovalec bo izbral živo rumeno zato, ker bo od vsega začetka hotel izbrati veselo barvo. In če bo že uporabil živo rumeno, bo zelo težko "zatajil" njen učinek veselosti. Če predpostavimo, da emocionalnost spada h kvaliteti zvoka, torej h kvaliteta glasbe, težko zaključimo, da skladatelj sploh kdaj ostane brezbrizen do takih kvalit. Zdi se, da skladatelj ne piše zgolj "padajoče linije" ali "linije v celinkah", verjetno ga bo zanimalo, kako se padajoča linija v celinkah sliši; kako zveni taka linija, kaj bo dosegel s padajočo linijo. Skladatelj bo s vsemi možnimi sredstvi iskal in skušal realizirati željeno estetiko zvoka kompozicije.

Hkrati se tukaj postavlja vprašanje estetske vrednosti. Estetsko vrednost lahko opredelimo v smislu presežka glasbenega dela, ki se pojavi neodvisno od skladateljeve intencije, kot izraz njegove vrhunske sposobnosti. V tem kontekstu bi lahko govorili tudi o umetniški vrednosti ali o *lepem*, o *ovzvišenem*. Kar Kivyja tukaj pravzaprav zanima je, kdaj pomen ekspresivnih kvalit. lahko razlagamo v smislu estetske vrednosti glasbenega dela.

Kot smo videli, obstajajo glasbena dela, pri katerih ekspresivne kvalitete v estetskem smislu nimajo večjega pomena. Pojavijo se zaradi emocionalnosti samega zvoka in funkcionirajo zgolj kot podpora strukturi. V tem primeru po Kivyjevem mnenju ne zahtevajo posebne interpretacije, ki zato lahko ostane znotraj glasbeno-teoretičnega konteksta. Primer takega glasbenega dela bi bila že omenjena trio sonata ali neka Bachova fuga.

Kaj pa, ko so estetske kvalitete za glasbeno delo odločilnega pomena? Kot primer takega glasbenega dela Kivy navaja Brahmsovo prvo simfonijo. Tu bi bila interpretacija zgolj v glasbenoteoretski terminologiji nepopolna, saj so ekspresivne kvalitete preveč očitne, da bi jih spregledali. Sklepamo lahko, da imajo ekspresivne kvalitete po Kivyjevem mnenju estetsko vrednost predvsem v glasbenih delih iz obdobja romantike, kjer lahko nastopajo kot samostojne strukturne kvalitete glasbe. Se s tem lahko strinjamo?

Stališče, da je fuga "intelektualna" oblika, katerega lahko v tem kontekstu zasledimo, se zdi prej kot kliše, udomačen v glasbenem življenju. Po tej logiki so se emocije v glasbi "zgodile" šele v romantiki. Tako poslušanje glasbe nas *a priori* omejuje, da bi jo v celoti lahko dojali. Če se znebimo omejitev, da je Bachova glasba "intelektualna" in da je edina "čustvena" glasba romantična, smo se s tem široko odprli nasproti glasbi. Tudi Bachova glasba izraža emocije, sama izkušnja glasbe to potrjuje. Le da na drugačen način, z drugačnimi sredstvi, v drugem času, ki je poznal drugačno estetiko izražanja in sprejemanja emocij. In zdi se, da bi interpretacija Bachove fuge, ne samo Brahmsove simfonije, kot pravi Kivy, ki se ne bi ukvarjala tudi z ekspresivnostjo kot glasbeno kvaliteto, spregledala zelo pomemben del te glasbe.

V tem smislu bi bila potrebna bolj subtilna analiza, morda v smislu hermenevitične analize emocij v glasbi. Morda gre bolj za različnost načinov, na katerega so ekspresivne kvalitete izražene v glasbenem delu in v tem smislu obstaja tudi njihova estetska

vrednost. Morda gre zopet za tisti "kako". Na drugi strani pa je odločilna sposobnost "slišnega sistema", da to različnost primerno ovrednoti.

Sama teza, da obstaja glasba, ki takih kvalitiet ne vsebuje, se torej zdi vredna debate; izkušnja glasbe namreč močno potrjuje ravno nasprotno stališče. Za glasbeni kognitivizem je vloga ekspresivnih kvalitiet v glasbi na sploh vprašljiva; glasbeni kognitivizem nima odgovora na vprašanje, zakaj so v glasbi sploh prisotne. Kivyjeva estetika je tukaj očitno utemeljena na antiesencializmu, na negaciji ekspresivnih kvalitiet kot esencialnih svojstev v umetnosti. Kot Kivy sam ugotovi, je celo za izvajanje enega samega tona potrebna "muzikalnost", ki ni nič drugega, kot iskanje ekspresivnosti glasbe. In ne zdi se verjetno, da bo dobra interpretacija bodisi izvajalca ali teoretika, kdaj spregledala to glasbeno kvaliteto.

Ekspresivne kvalitete silijo interpretacijo glasbe v izvenglasbeni kontekst, kar je posledica dejstva, da glasbo opisujemo z izrazi, ki jih hkrati uporabljamo za opisovanje človekovih zavestnih stanj v življenju. Po drugi strani to dopušča sama struktura glasbe. Ko glasbo interpretiramo v okvirih glasbenoteoretske terminologije, nam ni treba seči ven iz glasbenega konteksta. Lahko pa rečemo, da je glasbeno delo "o" svojih kvalitietah; o melanholiji, o mirnosti, o kontrapunktu in tako tudi o emocijah; v tem kontekstu se seveda odrečemo izvenglasbenih referenc in ostajamo znotraj glasbe same. Ekspresivne kvalitete čiste glasbe so "čiste glasbene kvalitete, razumljive v čistih glasbenih terminih".³⁰ Izvenglasbene razlage ne zahtevajo nič bolj kot ostale fenomenološke lastnosti glasbe. Glasbo kot "kvazi-sintaktično strukturo" delajo "bolj zanimivo",³¹ ne pa tudi semantično. Čisto glasbo Kivy zastavi kot "neinterpretativno strukturo",³² razen v primeru, ko skladatelj sam odobri drugače.

3. 4. Glasbeni "kaviar"

Izkušnja čiste glasbe, o kateri govori Kivy, obsega predvsem tisti dejanski stik, ko je poslušalčeva pozornost popolnoma koncentrirana na glasbo. Izkušnja glasbe je "spontani tok",³³ pred mano se odpira glasbeni objekt, ki ga zaznavam v času, odkrivam njegove dimenzije in sproti vrednotim njihov pomen. Če me glasba s svojim žalostnim izrazom pripravi do tega, da se spomnim na nesrečno ljubezen, ki me pesti v življenju, pri tem ne gre za realizacijo skladateljeve intencije. Zgodilo se je samo to, da sem izgubil koncentracijo, zato nisem več v stiku z glasbo, moja izkušnja ni več izkušnja glasbe. Glasbo lahko seveda poslušamo in razlagamo na nešteto načinov. Kivyjevo stališče je v tem smislu naslednje: videti v čisti glasbi še kaj drugega, od tega kar dejansko je: "kvazi-sintaktična struktura" brez vsebine, bi pomenilo odreči se eni najizvrstnejših izkušenj glasbe. Kivyja ne zanima, kdo je poslušalec, ki je prišel v koncertno dvorano in tudi ne, kaj ali če sploh kaj je spremljanje glasbenega dogodka v njegovem življenju dejansko pomenilo. Kivyja ne zanima glasba kot neko globlje spoznanje sveta. Ne zanima ga glasba kot družbeni medij. Prav tako ga ne zanima vsa glasba pod soncem: "To ni teorija za vse čase. Je teorija o določeni vrsti glasbe, ki je kratek čas cvetela v določenem delu sveta."³⁴ Kivyjev model čiste glasbene izkušnje ponuja dobre možnosti za nadaljnje razmišljanje. Na trenutke se zdi, da si čista glasba zasluži še "nekaj" več.

³⁰ Ibidem, str. 195.

³¹ Ibidem, str. 196.

³² Ibidem, str. 198.

³³ Ibidem, str. 79.

³⁴ Peter Kivy: *The Fine Art of Repetition*, str. 359.

4. INSTRUMENTALNA GLASBA KOT DEKORATIVNA UMETNOST?

Ko danes pomislimo na glasbo, običajno pomislimo na instrumentalno glasbo. Če pa pogledamo nazaj v zgodovino, vidimo, da temu ni bilo zmeraj tako. Vprašanje, ki se zdi vredno pozornosti, je zato naslednje: kdaj je čista glasba postala ideal? Kaj se je spremenilo v našem vrednotenju glasbe, v našem "slišnem sistemu"? Kaj je povzročilo te spremembe? V zasledovanju tega problema lahko sledimo Kivyjevi razlagi glasbenega dogajanja v 18. stoletju, ki je bilo v tem smislu prelomno.

Interpretacija čiste glasbe v estetiki predstavlja svojevrsten problem. Kivy na podlagi analize dogajanja in prizadevanj iz preteklosti išče predvsem možnosti za neko konsekvenco razlago čiste glasbe. Glasba je bila v 18. stoletju priključena k sistemu lepih umetnosti. Klasifikacija glasbe kot lepe umetnosti je bila v tesni povezavi z vrednotenjem njenega pomena; ko glasba nastopi kot lepa umetnost, s tem pridobi na vrednosti. Vendar je še pri Kantu instrumentalna glasba kot lepa umetnost na tehtnici. Kant namreč na koncu pusti odprto, ali je glasba "lepa igra občutkov"³⁵ ali zgolj "lepa igra prijetnih občutenj".³⁶ Kant tako zaključuje: "Samo prva razlaga predstavlja glasbo v celoti kot lepo umetnost, druga jo predstavlja (vsaj deloma) kot prijetno umetnost."³⁷ V ozadju teh stališč je problem, ki mu je filozofija umetnosti 18. stoletja v splošnem posvečala veliko svoje pozornosti; šlo je za "dilemo med neposredno čutnim užitek in umetniških delih ali lepih predmetih in zmožnostjo umske in razumske predstave teh predmetov, ki naj bi presejala golo stališče okusa in užitka, ki ga je pri teh stvareh zagovarjalo 17. stoletje".³⁸

Predvsem zaradi odsotnosti religiozne in filozofske osnove je skoraj do konca 18. stoletja velik del kritikov podcenjeval instrumentalno glasbo. Cenjena je bila vokalna glasba, torej glasba s tekstom, v primerjavi s katero čista glasba, kot glasba brez verbalne vsebine, ni mogla doseči nekega nivoja inteligibilnosti. V tej zvezi je znan Fontenellov izrek: "Sonate, que me veut tu?" Pomen instrumentalne glasbe je bil zato zreduciran na zabavo, na zgolj užitek za čute. Kivy tukaj izpostavi naslednje: ko so glasbo proglasili za eno od lepih umetnosti, so imeli v mislih vokalno glasbo; instrumentalna glasba v tem času namreč še ni bila deležna splošne pozornosti. Ko pa je s pojavom Haydna, Mozarta in Beethovna postala center dogajanja, je bilo za glasbo vse že odločeno. V tej zvezi Kivy v eseju *Is music an Art*, drzno trdi, da instrumentalna glasba pravzaprav ni Umetnost z veliko začetnico. Kaj je torej instrumentalna glasba?

Kriterij, ki je lepe umetnosti povezoval v sistemsko celoto, je bil princip mimičnosti. Po Kivyjevem mnenju je ravno princip mimičnosti pomenil glavno oviro, da bi instrumentalna glasba lahko umestili v sistem lepih umetnosti. Čiste glasbe za razliko od vokalne namreč ni bilo moč razlagati kot reprezentativno, vsaj ne v polnem pomenu tega koncepta. Za absolutno glasbo je tehtnica prevagala v smeri proti lepim umetnostim v obdobju romantike. Neubauer v tej zvezi govori o estetski revoluciji, ki je "nadmestila mimesis (umetnost v odnosu z naravo) z ekspresivno teorijo (umetnost v odnosu do umetnika)".³⁹ Glasba se je v obdobju romantike emancipirala od jezika in s tem paradoksalno postala paradigma poezije; romantična poezija je eksperimentirala v smeri muzikalnosti poetičnega jezika. Po Kivyjevem stališču je čista glasba v romantiki, s strani literature in likovne umetnosti, doživela največji pritisk. Kivy ga razume v kon-

³⁵ Immanuel Kant: *Kritika razsodne moči*, 165.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, str. 165-166.

³⁸ Lev Kreft: *Estetika in poslanstvo*, str. 38.

³⁹ John Neubauer: *The emancipation of music from language*, str. 5.

tekstu prizadevanj, ki so vodila k interpretaciji čiste glasbe kot reprezentativne umetnosti; namen je bil torej podariti čisti glasbi "vsebino".

Alternativa čisti glasbi kot lepi umetnosti, oziroma reprezentativni umetnosti, je čista glasba kot dekorativna umetnost. In to je dejansko koncept, ki ga Kivy v zasledovanju glasbenega formalizma predlaga. Prvi, ki je opazil, da je instrumentalna glasba bližje dekorativnim umetnostim, je bil Kant. Na nek način se zdi paradoksalno, da Kivy izvaja koncept dekorativnosti iz Kantove estetike, kjer je bila glasba ravno v tem smislu zelo nizko rangirana. Kant je po Kivyjevem mnenju razmišljal v pravo smer. Razvitje koncepta mu je preprečevalo splošno pomanjkanje občutka za glasbo. V tej zvezi Kivy omenja tudi Hanslicka, ki se, za razliko od Kanta, čeprav sicer močno pod njegovim vplivom, ni mogel sprijazniti z razvrednotenjem, ki ga je čisti glasbi vsiljevala dekorativnost. Hanslick zato vpelje "neizrekljivo vsebino", da bi na ta način instrumentalni glasbi dvignil vrednost.

Kot vidimo, Kivy išče zemetke razmišljanja v smislu "čistosti" instrumentalne glasbe. V ozadju se kaže stališče, da o posamezni umetnosti ne gre (nujno) razmišljati v kontekstu z ostalimi. Kivyjev predlog, kako razmišljati o čisti glasbi, je torej razmišljati o njej kot o dekorativni umetnosti. Kar hkrati tudi pomeni, otresti se vzorcev razmišljanj, ki nam jih nalaga tradicija, ki jih zato nemalokrat sprejmemo kot samoumevne. Sam izraz dekorativnost povzroča nemalo negativnih implikacij, ki se zdijo nepremostljive, česar se zaveda tudi Kivy sam. Vendar bi ga lahko začeli razumeti drugače, novo vsebino bi mu podelila sama glasba; njena "dekorativnost" je namreč "multi-dimenzionalna",⁴⁰ "kvazi-sintaktična",⁴¹ "ekspresivna",⁴² in "globoko ganljiva".⁴³ Pred nami se lahko odpre nova pot, ki bi jo bilo potrebno raziskati in ki morda ponuja možnosti za dosledno razlago instrumentalne glasbe kot čiste, nerepresentativne umetnosti.

Bibliografija:

- Kivy, Peter: *Music alone, Philosophical reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca in London 1990.
- Kivy, Peter: *The Fine Art of Repetition, Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Canada 1993.
- Kivy, Peter: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, 1980.
- Neubauer, John: *The emancipation of music from language, Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetic*, Yale University Press, New Haven in London 1993.
- Bowman, Wayne D.: *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York 1988.
- Kant Immanuel: *Kritika presodne moči*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 1999.
- Aristotel: *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982.
- Kreft, Lev: *Estetika in poslanstvo, Znanstveno in publicistično središče*, Ljubljana 1994.
- Dahlhaus, Carl: *Estetika glasbe*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986.

⁴⁰ Peter Kivy: *The Fine Art of Repetition*, str. 354.

⁴¹ *Ibidem*, str. 355.

⁴² *Ibidem*, str. 356.

⁴³ *Ibidem*, str. 357.