

**VARIA MUSICOLOGICA**

# Glasba kot jezik?

Slovensko muzikološko društvo

Ljubljana 2004

# Varia Musicologica 3

Zbornik prispevkov s tematske konference »Glasba kot jezik« v okviru 14. mednarodnega kongresa za estetiko s temo »Estetika in filozofija« v Ljubljani, 1.-5.septembra 1998.

*Uredila* Marija Bergamo  
*Prevodi* Matjaž Barbo (št. 5)  
Marija Bergamo (št. 3, 4 in 7)  
Aleš Nagode (št. 2)  
Leon Stefanija (št. 6)  
*Izdalo in založilo* Slovensko muzikološko društvo  
*Za izdajatelja* Primož Kuret  
*Tisk* Tiskarna Littera picta, Ljubljana

A 2732 3 2

*Izid publikacije je omogočilo*

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije



546 / 1352

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78.01 (082)

GLASBA kot jezik? / [uredila Marija Bergamo ; prevodi Matjaž Barbo...et al.]. - Ljubljana : Slovensko muzikološko društvo, 2003. - (Zbirka Varia musicologica ; št. 3)

ISBN 961-91237-0-0  
1. Bergamo, Marija  
127436288

OHK - Muzikologija  
A 2732/3 2  
VARIA  
3  
78.01(082)





# Kazalo

<i>Uvodna beseda</i> (Marija Bergamo) .....	10 = 24355170	5
Marija Bergamo (Ljubljana):		
<i>Glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja</i> .....	↓	7
Nikša Gligo (Zagreb):		
<i>Zvok - znak - vrednost. Glasbena semiotika in estetsko vrednotenje</i> .....	10 = 24357986	19
Inna Barsova (Moskva):		
<i>Poskus etimološke analize glasbene umetnine</i> .....	10 = 24359778	37
Krzysztof Guzczalski (Krakov):		
<i>Glasba ni jezik - revidirane utemeljitve Susanne Langer (podkrepljene z mislimi Nelsona Goodmana)</i> .....	10 = 24360546	45
Werner Jauk (Graz):		
<i>Glasbeno govorjenje. Interakcija - strukturiranje s pomočjo komunicirajočega vedenja</i> .....	10 = 24362594	57
Dalibor Davidović (Zagreb):		
<i>K pojmu sistem v muzikologiji</i> .....	10 = 24363106	71
Stanislav Tuksar (Zagreb):		
<i>Aristotelova ideja zabavnega v glasbi: zgodovinsko jedro psihološkega, družbenega in estetskega liberalizma v glasbi?</i> .....	10 = 24363362	81
Jurij Snoj (Ljubljana):		
<i>Načini predstavljanja v zgodnjem glasbenem pismenstvu</i> ..		89
Matjaž Barbo (Ljubljana):	10 = 24363874	
<i>Govorica neizrekljive odgovorne soustvarjalnosti</i> .....		101
Katarina Bedina (Ljubljana)	10 = 24364386	
<i>"Favelare in musica": retorično glasbeno načelo v obdobju baroka</i> .....		109
Boris Šinigoj (Ljubljana):	10 = 24365154	
<i>Glasba kot izrekanje neizrekljivega?</i> .....	10 = 24366178	117
Borut Loparnik (Ljubljana):		
<i>Sporočilo v senci nerazvidnosti. K vprašanju recepcije ekspresionizma</i> .....	10 = 24366690	131
Leon Stefanija (Ljubljana):		
<i>Primerjava glasbenih poetik Lojzeta Lebiča in Uroša Rojka</i> .....		139

10 = 24366946





## Uvodna beseda

Programska zasnova 14. mednarodnega kongresa za estetiko (Ljubljana, 1.-5. september 1998) je postavila v središče pozornosti razmerje med estetiko in filozofijo. Premislek teme so nalagala nenehna, v novejšem času vse bolj dinamična spreminjanja na obeh področjih. Mreža vidikov in najrazličnejših poskusov sistemskih rešitev je vse bolj gosta. S tem se seveda problematizira tudi odnos med obema področjima.

V razvejani pahljači kongresnih dogajanj od plenarnih predavanj, preko simpozijev in konferenc do številnih sekcij so bile teme s področja glasbe razmeroma skromno zastopane. Razumljivo, glede na to, da je v samih temeljih fenomena glasba racionalna organizacija iracionalnega in da se njegovo bistvo pravzaprav izmika apriornim teoretičnim sistemom. Očitki muzikologiji, da »ne sodi med vede, ki bi bile naklonjene teoriji in da le s težavo zmore najti priključek na aktualne teoretične razprave ter jim prispevati kakšno misel« (Ulrich Tadday, 1997) so le delno upravičeni. Bili bi upravičeni, če naj bi bila temeljna naloga muzikologije spremljati *ponudbo* znanstvenih in umetnostnih teoretičnih sistemov ter jih *prenašati* na svoje področje, ali pa svoje lastne sistemske predloge ponujati sorodnim disciplinam v preverjanje in morebitno uporabo. V današnjem času, ko v središču pozornosti ni umetniško *sporočilo* samo in velja pozornost predvsem védenju o stanju in razvoju družbenih in umetnostnih sistemov, smo priča vrsti bolj ali manj uspešnih poskusov vključevanja muzikologije v takšne tokove, vendar gre največkrat za *pogovor med knjigami* in ne za poskuse dejanskega približevanja opazovanemu fenomenu. Drugačen pogled na naloge muzikologije ne izhaja iz nekakšnega *ozko cehovskega* prepričanja, da bi muzikolog moral za vsako ceno obdržati pravico do posebnosti svojega postopka, do lastnega predmeta raziskav, načina razmišljanja in besedišča. Narava fenomena, ki ga preučuje namreč to *posebnost* zagotavlja in mu jo v določenem smislu nalaga kot samorazumljivost. Na ozki meji med znanostjo (ki razume čiste metode, logično postopanje, jasne in trdne izide, pa čeprav le-ti pogosto niso *uporabni*) in umetnostjo (ki se ji zmoremo približati le s kombiniranjem metod, odvisnim od zastavljenega cilja in z izidi, ki so pogosto nečisti in nejasni toda bližji naravi umetnosti) je muzikolog danes v stiski, vendar ne brez upanja. Stiska izhaja iz *programa*, ki mu ga je stroka *vcepila* na sledi stare Adlerjeve ideje, da naj bi obstajalo neko splošnoveljavno temeljno védenje kot trdna osnova za vse muzikološke poddiscipline. Tak program je pripeljal do danes razmeroma utrjene *institucionalne disciplinarne matrice* (Kuhn). Zaupanje vanjo zagotavlja zaščitenost in prepoveduje *nepotrebna* vprašanja. S tem pa, ko se takšna matrica danes polagoma izkazuje za



nezadostno, se vse bolj relativizira in hkrati bogati z vrsto spodbudnih nastavkov. Kaže jim slediti, jih preverjati in nenehno izpraševati na glasbi sami. Najnovejša znanstvena spoznanja o nelinearnih fenomenih, med katere sodi tudi glasba, spoznanja o pojavih, ki se izmikajo determiniranosti in so nepredvidljivi v gibanju, odpirajo tudi muzikologom povsem nove vidike.

Kljub takšnem položaju stroke so razumevajoči načrtovalci kongresnih potekov ponudili muzikologom možnost za pripravo tematske konference, ki smo jo izkoristili za ponovno zastavljanje *večne* teme o jezikovnosti glasbe. Ne samo zato, da bi še enkrat pokazali meje možnih odgovorov na vprašanje *ali je glasba jezik?*, temveč da bi prav na enem od vprašanj, ki zadevajo bistvo pojava, nakazali pravkar orisani položaj stroke danes. Jezikovni značaj glasbe je kajpak nesporen. Da so glasbeni sistemi sposobni komunicirati se lahko prepriča vsak laik, toda enoznačne pripadnosti med znakom in vsebino glasba ne pozna, saj ne posreduje konkretne vsebine. Na sledi misli, da pomenov ni brez reda in da govoriti o pravih pomeni govoriti o pomenih, se glasbeno mišljenje kaže kot proces v katerem predvsem (neizogibna) normativnost in, seveda, njene meje, kakor tudi delež vnaprej sprejete estetike in funkcioniranje znotraj določene kulture tvorijo umreženo podstat fenomena samega in njegove »komunikativnosti«.

Udeleženci konference, katerim se prisrčno zahvaljujem za pripravljenost, da ponovno premislijo zastavljeno vprašanje, so v široki pahljači pristopov in načinov odgovarjanja nanj zgovorno izpričali svoja umevanja stroke, svoja zaupanja in dvome v doslej znano in *potrjeno*, ponekod pa tudi *odpirali* možnosti za nek jutrišnji pogled.

Obžalujem, da so zaradi različnih razlogov sodelovanje morali odpovedati povabljeni poznavalci teme Bojan Bujić, Jiří Fukáč, Vladimír Karbusický, Albrecht Riethmüller in Eva Sedak.

Prispevki so v zborniku razporejeni enako kot v programu konference, se pravi tako, da fenomenološki skupini premislekov sledijo tisti, ki v nekakem časovnem zaporedju sledijo umevanju naslovnega vprašanja v zgodovinskih kontekstih.

V Ljubljani, 22.12.2000

Marija Bergamo



## GLASBA KOT PODOBA NEPOJMOVNEGA SPOZNAVANJA

»... narava je namreč vsaki stvari podarila  
lasten jezik, glede na njeno bít in pojavnost;  
iz bítí namreč izvira jezik ali odmev.«

Jakob Böhme (ok. 1610)

Vprašanje, o katerem naj bi govorili na naši konferenci, ima, kot je znano, dolgo izkustveno in teoretično zgodovino. Predstavlja eno od temeljnih muzikoloških tem. Zaradi takega položaja tematike se sprašujemo, ali nima Carl Dahlhaus prav, ko hudomušno in pomalem resignirano zapiše, da je morda tudi muzikologija ena tistih disciplin, ki svojih »fundamentalnih vprašanj pravzaprav nikoli ne razrešijo do konca; le-ta počasi zastarajo, potisnejo jih v stran ter zamenjajo druga, prav tako nerazrešljiva vprašanja«<sup>1</sup>. Ali pa bi bilo treba idejo o glasbi kot jeziku uvrstiti med ideje »zgodovinsko omejenega dosega«<sup>2</sup>, katerim danes ne pripada več nekoč upravičeno živo zanimanje, kot meni Helga de la Motte. Morda sodi med vprašanja, na katera mora vsako obdobje, z vidika zanj veljavnih estetičnih in teoretičnih paradigem, odgovarjati znova?<sup>3</sup> Ali pa bi se vendar kazalo lotiti problema tudi s fenomenološke strani in ga pripeljati s področja vse bolj poudarjenih, v novejšem času prevladujočih lingvističnih predpostavk, spet bližje glasbeni bítí?

Odkod tedaj nagib k ponovnemu odpiranju vprašanja? Pobude naj pojasnijo le nekatere oporne točke argumentacije:

Predvsem zdajšnji položaj glasbe. Naše stoletje je bilo zaznamovano z megakulturo modernizma. Čas, v katerem živimo, še vedno doživljamo in občutimo prej kot iztekanje stare modernistične dobe in v njem ne vidimo naznanitve prihodnosti, kakšne nove glasbene perspektive, ki bi bila vsaj v obrisih že bolj jasno profilirana. V takšnem času je glasba, kar zadeva

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, Carl. »Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie«, IRASM, 1, Zagreb 1974, str. 24.

<sup>2</sup> Motte-Haber, Helga de la. Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, str.33.

<sup>3</sup> Prim. Eggebrecht, Hans-Heinrich. »Musik als Tonsprache«, Archiv für Musikwissenschaft 18, 1961, str 73-100.



njeno »jezikovnost«, v doslej komaj znanem ji položaju. Niha med sloterdijkovsko *kopernikansko mobilizacijo in ptolomejsko razorožitvijo*, med modernističnimi zgodovinskimi kulturami in slogi ter njihovo postmodernistično »inventuro iz onstranstva«.4 Doslej v vseh obdobjih vsaj do določene meje enoviti estetični in kompozicijsko-tehnični okvirji so razpadli. Tako so odpadle zamejitve, ki so imele skoraj normativno moč in so skladatelja podpirale ter ščitile. Učinkovale so namreč kot najširši skupni imenovalec, ki je osrediščal raspršitvene težnje ter omogočal individualne rešitve v neštevilnih števnikih. Vsakič drugače in vedno znova je tak okvir (so)utemeljeval tudi govorni značaj glasbe. Kako je torej mogoče v času brez »skupnega imenovalca« ohraniti in zagotoviti jezikovnost glasbe? Morda niti ne čutimo več potrebe po njej? Na naslovno vprašanje bi morali najprej odgovoriti s stališča *glasbe same* in njene (prepoznavne) smiselnosti.

Glede na kopico nasprotujočih si teoretičnih stališč in argumentacij pa je izzivalno tudi kot *muzikološka tema*, čeprav tudi tu, kot piše Gerhard Engel, »množina odgovorov prikriva pomanjkanje enega pravega«.5 Novi preboji v temeljnih raziskavah in aktualna spoznanja o nelinearnih, nepredvidljivih, »fluidu podobnih fenomenih« (med katere sodi tudi glasba), ter dandanes široko razvejane in diferencirane semiotične in sistemsko-teoretične postavitev vprašanj, tudi na področju muzikologije razpirajo obzorje. Omogočajo, če ne upanje, pa vsaj radovednost; morda bi se z njihovo pomočjo lahko tudi pri tem vprašanju premaknili naprej?

»Interparadigmatična« diskusija ni niti malo preprosta zaradi dveh, še vedno aktualnih, v temeljih nasprotujočih si stališčih o jezikovnosti in smislu/pomenu v glasbi. V najbolj strnjeni formulaciji: prvo razume glasbo kot čisto igro s strukturami, drugo v vsaki glasbi detektira mimetično ter poskuša izslediti vezave na določeno vsebinskost ali celo denotate. Obe apriorni izhodiščni tezi se razen tega dodatno zameglita v množici posredujočih variant. Poleg tega estetične in teoretične predpostavke ne določajo le izhodiščnih postavk, temveč tudi izide diskusije. Gotovo glede tega tudi na naši konferenci ni pričakovati ubranih glasov. Kot je razvidno iz programa bomo razpravljali o semiotičnih in komunikacijskoteoretičnih (tudi pragmatičnih) vidikih vprašanja, med seboj bomo soočali in primerjali sistemskoteoretične predloge, pri metodoloških vprašanjih bomo na pomoč poklicali tudi zgodovinske modele in razpravljali o zgledih kot dokaznem gradivu. Zdi se, da narava predmeta samega ne dovoli, da bi spoznali *en* odgovor na postavljeno vprašanje. Upam pa, da nam bo uspelo izpeljati spodbudno izmenjavo

---

4 Oraić-Tolić, Dubravka. Paradigme 20.stoljeća: Avangarda i postmoderna, Zagreb 1996, str. 107.

5 Engel, Gerhard. Zur Logik der Musiksoziologie, Tübingen 1990, str. 272.



mnenj. Zasedujoč Bürgerjevo misel, da bi pri znanstvenih razpravah lahko šteli za bistveni napredek že položaj, v katerem bi »postalo samoumevno, da vsak znanstvenik... utemelji izbor svoje problematike.«<sup>6</sup>

\* \* \*

Sama bom, glede na druge najavljene zorne kote, svoj prispevek osredotočila na poskus zajeti temo »pri izvoru«: pri *skladateljskem* delu, pri procesu »postavitve« in »sestavljanja« dela, pri pojavu kot takem, ki ga je pozni Wittgenstein za avditivno področje formuliral kot »neizrečeno kaznost« (»Zeigen ohne das Sagen«).

Pred kratkim je Paul Crowther v svoji novi knjigi<sup>7</sup> opozoril, da bi morali odgovor na vprašanje - kako, da ima umetnost zgodovino, ko vendarle nenehno presega zgodovinske pogoje svojega nastanka, - poiskati v strukturalnih osnovah naše zavesti, v t.i. vzajemnih (recipročnih) spoznavnih razmerjih. Na zgledu razlik med sliko in besedo je pojasnil, da procesov spoznavanja in ustvarjanja/dajanja pomena ni mogoče formulirati v naprej, kot jih tudi ni mogoče naknadno prevajati v nek drug jezik. Simbolne strukture znotraj določene kulture so namreč prav usodno odvisne od sistema razlik med njimi. Pri prvem približevanju temi mi je istovetnost lastnih premislekov, ko gre za fenomen glasba, s Crowtherjevim stališčem, razvitim na drugih umetnostnih področjih, v oporo in spodbudo. Morda gre za ključne, ki bi bili lahko širše veljavni. Glasba kot svojska simbolna struktura *par excellence* prav glede svoje jezikovnosti zgovorno potrjuje to tezo, namreč da simbolov, ki se jih poslužujejo v umetnosti, ne kaže enačiti z besednjakom in sintakso govornega jezika, čeprav je oboje v širšem smislu in v ustreznih pomenih ugotovljivo v konstitutivnem ter funkcijskem instrumentariju vsake umetnosti.

S tem v naprej razkrivam svojo poanto: sodim namreč, da je glasbo mogoče umevati kot jezik; končno to potrjuje in dokazuje že samo njeno bivanje skozi zgodovino. Vendar je enako neustrezno, če jo definiramo kot jasen in razločen »jezik čustev«, kot če jo imamo kratkomalo za strukturo, podobno jeziku in jo zato obravnavamo z lingvističnim orodjem. Lahko bi jo sicer razlagali kot jezik znakov. Vendar tudi na jeziku utemeljene semiotične »apriorne teorije«, kot bo v nadaljevanju pokazal kolega Gligo, ne zmorejo zajeti njenega bistva. Glasbena bit ni ne predmetne, ne pojmovne in tudi ne govorno jezikovne narave.

Se mar postavlja le vprašanje glasbi ustreznega instrumentarija, ki bi ga bilo treba šele razviti za znanstveni pristop glasbeni jezikovnosti? Ali

---

<sup>6</sup> Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, str. 18.

<sup>7</sup> Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century Art*, New Haven 1997.



pa se tudi z njim ni mogoče dovolj eksaktno približati jezikovnosti? Zdajšnja, skoraj zastrašujoča scientifikacija mišljenja pogosto zakriva dejstvo, da racionalno spoznanje ne zajema celote sveta. S tem dejstvom se moramo soočiti, ko razmišljamo o fenomenu glasbe, ki lahko postane do neke določene meje »dostopen« in »oprijemljiv« le prek enovitosti znanstvenega in umetniškega spoznanja. Eggebrechtova znana formula temeljnih konstituentov glasbe, »matematizirna emocija« in »emocionalizirani ratio«,<sup>8</sup> posledično pomeni in pove, da interakcije med navideznim »neredom« ene konstituante in »redom« druge, ne zaznamuje nasprotje, temveč njuno medsebojno dopolnjevanje. Novejša spoznanja o pravi naravi obeh pojmov (red in nered) v fizikalnem svetu, posebno v zadnjih dveh desetletjih razvita teorija kaosa, nas navajajo na njuno drugalno razlago tudi na glasbenem področju. V primeru glasbe bi se moral nered omejiti na nepreddoločenost in nelineanost<sup>9</sup>, red pa le na sistemskost, na tisto posebno vrsto organizacije, prek katere se ustvarja glasbeni smisel. V glasbenih strukturah sta, enako kot v biti in strukturah življenja, nered in red nedeljivo povezana ter spletena. Vokvirih zahodne glasbe se glasbena ideja ali emocija se udejanja in upodablja samo kot racionalizirana struktura. Njena nujna opora so predvsem močno razviti teorija in notacija, nato vrsta kompleksnih kompozicijsko-tehničnih postopkov in ne na koncu zgodovinskost, ki je postala del bivanja zahodne glasbe. Ves aparat je sestavni del same glasbene biti. Z njegovo pomočjo se avditivno zajame in zaobseže ter spreplete z iracionalnim, ki si v različnih intenzitetah in podobah priskrbi vstop tako v glasbeno zavest kot tudi v misel o glasbi. Čeprav je glasba v osnovi zapisana čutnemu in čustvenemu, se specifična premoč ali prevlada racionalnega v individualni ustvarjalni zavesti udejanja in razkriva vsakič drugače. Subjektivno iracionalno se v tem procesu postopoma racionalno objektivira. Tako je omogočen tudi znanstveni in analitični dostop vsaj do dela sistema glasba. Sistem se namreč končnemu vpogledu ne razkrije. Znanost po svoji temeljni funkciji poskuša nepredvidljive, nelinearne sisteme izvesti iz navideznega kaosa in jih vrniti v pravilno uravnane. Vsa zgodovina glasbe

---

<sup>8</sup> Eggebrecht, Hans-Heinrich. »Pojem glasbe in evropska tradicija«, v: Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans-Heinrich. *Kaj je glasba?* (slov. prevod Andrej Rijavec), Ljubljana 1991, str.21-27.

<sup>9</sup> Doslej aktualni znanstveni determinizem, ki zaupa, da je v vseh disciplinah stvari, vsaj načeloma, mogoče razumeti, dognati, dokazati in izračunati, vse bolj spodrivajo temeljni premiki v področje t.i. determinističnega kaosa. Ob pojavih, ki jih praviloma zmoremo spoznati, razumeti in predvideti, so opazili tudi pojave, ki jih ni mogoče spoznati, razumeti in prevideti do konca, do dna. Taki *nelinearni* pojavi se, tudi če gre za matematične sisteme, naenkrat začno obnašati nepredvidljivo. Po zdajšnjih spoznanjih so vsa gibanja fluidov (tj. nevidnih sistemov, po katerih se pretaka energija) nepredvidljiva. Med nelinearne pojave sodi življenje samo, in tudi glasba.



pa je polna zgledov, ki potrjujejo, da »pravilnost« in dokončna »uravnanoost« sistema glasba pomenita njegovo smrt. Spletenost glasbenega »nereda« in »reda« je v tem dinamičnem sistemu pogoj njegovega obstoja kot umetnosti. Vsekakor ga je neprimerno lažje neposredno doživeti in ga dojeti kot smiselni estetski fenomen, kot pa ga pojasniti. Racionalno zajemanje sistema v vseh njegovih dimenzijah ni mogoče. Pojemovni analitični instrumentarij je nezadosten, ker glasbeni jezik ne more biti »prevedljiv« v govornega. Glasbeni smisel - nasprotno vsem drugačnim argumentacijam - presega raven racionalne oprijemljivosti, zato ga ni mogoče zajeti z enostranskimi metodološkimi teoretičnimi konstrukti.

V množici znanstvenih modelov, ki ponujajo pomoč pri prodiranju do glasbenega smisla, vidimo le neizogibni in dobrodošli humus, na katerem vzklije in raste individualna fenomenološka »radovednost«. Le-ta spodbuja domiselnost in iznajdljivost ter krepi zmogljivost pri zasledovanju in ugotavljanju umetniškosti ter pomena posamezne skladateljske stvaritve. Umetniško smiselnost glasbe iščemo in najdemo praviloma v osebnih prebojih in odmikih od že znanih ali »veljavnih« vzorcev in simbolov »razumljivega glasbenega jezika«. Pri vsaki glasbeni umetnini se namreč srečujemo z enkratno, izvorno interakcijo med navidezno opredeljenostjo sistema (med predoločnim) in svobodnim skladateljevim izborom naslednjega koraka pri grajenju sistema. Prav ta svojskost glasbe je temeljni razlog njene specifične jezikovnosti, in tudi razlog, zakaj je v našem informacijskem času skladanje tako težko formalizirati. Jezik glasbe bi moral fenomene, ki imajo svoj izvor onstran pojmovnega umevanja »pokazati« kot »prepoznavne« in »razumljive«. Vendar se glasbeno mišljenje bistveno razlikuje od mišljenja v pojmih po tem, da se pri njem polarni obliki mišljenja, - namreč (1) analitična diskurzivnost in (2) na trenutno zaznavo celote usmerjena intuicija - spletata. Vzajemno se uravnatežujeta v »odprti igri« med zavednim in nezavednim ravnanjem. Zgodovinsko predoblikovana in pogosto pomensko opredeljena kompozicijsko-tehnična sredstva (začenši od gradiva in »slovarja« do najbolj zapletenih pravil o gradnji stavka), so nujni pogoj glasbene »jezikovnosti«. Toda glasbeni jezik je sestavljen iz množice njegovih »sočasno, na različnih ravneh delujočih parcialnih jezikov«<sup>10</sup>. Za jezikovnost glasbe je temeljnega pomena dejstvo, da kriteriji za izbor iz slovarjev parcialnih jezikov niso utemeljeni na enopomenskih slovničnih in skladenjskih zakonih, na razložljivih sistemih ureditve, ki so pogoj za govorne jezike. Izhajajo iz najgloblje narave človeka (in ne glasbe kot take) ter so le delno zavedni. Pogosto izhajajo iz

---

<sup>10</sup> Prim. Mechtler, Peter. »Ist Komponieren formalisierbar«, *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien 1984, št.9, str. 447-451.



nezavedne, ali delno zavedne, izmenične igre parcialnih ravni. To umetniško spoznanje Herman Broch označuje *poetično*, za razliko od znanstvenega, katerega naloga je - s pomočjo neskončne množice neskončno drobnih racionalnih korakov - predirati do totalitete sveta in se ji nenehno približevati, vendar je nikoli ne spoznati. Naloga *poetičnega* spoznanja je slutiti prav tisti »ostanek sveta«, ki je znanosti nedostopen. Zato je, po Brochu, umetnina »preroški in sluteči simbol slutene totalitete«.<sup>11</sup>

Značilno je, da je bilo skladateljsko samoobčutenje od nekdanj blizu takšnemu umevanju jezikovnosti glasbe. Tako je Arnold Schönberg skoraj emfatično zastopal idejo o govornem značaju glasbe. In Anton Webern, skladatelj ki je s svojim opusom in s svojo besedo, s svojim avtonomnim, strukturno visoko ozaveščenim glasbenim mišljenjem utiral pot stališču, nasprotujočemu romantični glasbeni izraznosti, sporočilnosti, vsebinskosti in vodilni vlogi intuicije, je v svojem predavanju iz leta 1932/33 dejal: »Kaj je torej glasba?... Glasba je jezik. Človek želi v tem jeziku izraziti misli; vendar ne misli, ki bi se jih dalo prestaviti v pojme, temveč glasbene misli...«. »Nekdo želi s toni sporočiti nekaj, česar se drugače ne bi dalo povedati. Glasba je v tem smislu jezik.«<sup>12</sup> Ne gre torej za pojmovni jezik, za misli, posredovane s pomočjo pojmov, temveč za »glasbene misli«, ki se oblikujejo v avditivnem mediju tonov in dosežejo svojo lastno sporočilnost in smiselnost, včasih tudi pomenskost glasbenih struktur in glasbenih potekov. V avditivnem mediju se prvinsko čutno gradivo v hanslickovskem pomenu transponira, postane objekt glasbenega mišljenja, postane »poduhovljeno, in šele kot tako na voljo umetniškemu, glasbenemu oblikovanju«.<sup>13</sup>

Različni metodološki poskusi pokažejo, da se nepremostljive težave pokažejo v hipu, ko poskušamo pojmom kot so glasbena ideja, intenca, sporočilo, izraz, odvzeti njihovo metaforičnost ter jih »prevesti« v področje tehničnih parametrov stavka in prenesti v logično-sintaktično področje. Vendar bi se bilo treba zavedati, da so meje, pred katerimi se znajdemo, jezikovne, ne glasbene! V ospredju se tedaj znajdejo že omenjene razlike v spoznavnih procesih in procesih ustvarjanja pomena. Prav te razlike so pogojevale znano ugotovitev Theodorja Adorna: »Glasba je jeziku podobna, vendar glasba ni jezik« (pod jezikom je seveda treba razumeti govorni jezik). Postavil jo je emblematično na

---

<sup>11</sup> Broch, Hermann. »Misaona i pjesnička spoznaja« (prev. Bruno Boban), *Hrvatsko slovo*, Zagreb 26.5. 1995, str. 12.

<sup>12</sup> Webern, Anton von. *Der Weg zur neuen Musik. Vorträge 1932/33.*, ur. Willy Reich, Wien 1960, str. 46 in 17.

<sup>13</sup> Eggebrecht, Hans Heinrich. »Musik als Tonsprache«, *op. cit.*, str.74.



začetek svojega *Fragmenta o glasbi in jeziku*<sup>14</sup>. Iz dictuma njegove *Estetske teorije* očitno izhaja tudi naslov mojega prispevka. S tem so nakazane tudi njegove oporne točke. Adornovska teoretična podstat je za mojo muzikološko generacijo samoumevna. (Temeljno paradigmo je v teh letih, kljub odprtemu ušesu za nova spoznanja, težko spreminjati. Poleg tega terja dolgo življenje z glasbo in prek nje nenehno preverjanje muzikoloških metodoloških predlogov na glasbi sami, ki s svojim sistemskim razkošjem močnejše priteguje kot še tako razvita in dodelana muzikološka »apriorna teorija«.)

Adornovi odgovori na fundamentalna vprašanja so, kot je znano, vedno dialektični. V njegovi interpretaciji se mimetično in kognitivno spoznanje v glasbi sprepletata. Svojskost njenega spoznavnega značaja Adorno utemeljuje z mimetično, nepojmovno, tipajočo »tiho izkušnjo«. S pomočjo uravnovešanja delov glasbene strukture in doseženega skladja glasbenih zvez je to »tiho izkušnjo« sicer mogoče do določene meje tudi pojmovno opredeliti, vendar bo glasba kot enkratno sistemsko dogajanje vedno izpostavila prav svojo nepredmetnost.<sup>15</sup> »Glasba meri na jezik brez intence, čeprav jo intence povsem prežemajo (...). Glasba brez intendirane pomenskosti, zgolj kot čista zveza zvokov, bi bila akustično podobna kaleidoskopu. Nasprotno pa bi kot absolutna intenca prenehala biti glasba in bi se napačno sprevrgla v jezik.«<sup>16</sup>

Na poti določanja glasbi lastnih zakonitosti in hkrati narave njene morebitne »podobnosti jeziku« se, ne samo pri Adornu, temveč tudi pozneje pri Dahlhausu, Eggebrechtu in Faltinu, izkažeta za najpomembnejši: (1) vprašanje transformacije predmetnega spoznanja v estetsko in (2) vprašanje pomena estetskih fenomenov.

Za razrešitev prvega je tudi glasbi na voljo kategorialno oblikovanje. Lahko se opre na logiko, vzročnost in oblikovne zakone; seveda specifično, glasbi primerno definiranje teh kategorij že samo sproža nezanemarljive težave. S področja znanstvene utemeljivosti in zato redukcije na bistveno, jih je namreč treba vdrugič »transponirati« na raven doživetja in estetskosti. Vendar je značilno, da vsi omenjeni avtorji vsebinskosti glasbe ne utemeljujejo le z izrazom, ki naj bi bil osvobojen povezave z jezikovno gesto, temveč tudi s pomočjo estetskih parcialnih elementov. Z njihovo pomočjo si glasba, v procesu kategorialnega oblikovanja, pridobi sebi lastno mero določenosti in določljivosti. Adorno pravi, da jih tako transponiramo v »drugo predmetnost«. V preprostejši dikciji bi lahko ta, za smiselnost glasbe in s tem tudi za njeno jezikovnost

---

<sup>14</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund. »Fragment über Musik und Sprache«, v: *Gesammelte Schriften* zv. 16, Frankfurt 1978, str. 251-256.

<sup>15</sup> Prim. Zenck, Martin. *Kunst als begrifflose Erkenntnis*, München 1977, str. 115.

<sup>16</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund, *op. cit.*, str. 252.



bistveni transpozicijski proces od čutnega in mimetičnega do racionalizirane umetniške smiselnosti opisali takole: zunanji impulz (kakršne koli narave naj bi že bil) je treba najprej predelati in preoblikovati v glasbeno idejo, v nek smiselni glasbeni ustroj, da bi sploh lahko bil estetsko učinkovit. Drugače kot pri diskurzivnem jeziku postaja glasbeni znak (če uporabimo Faltinovo terminologijo) del procesa, v katerem se konstituira estetski pomen, del tistega glasbenega organiziranja, ki ga definiramo kot glasbeno mišljenje. V tem procesu se izrazno-gestične in skladijsko-oblikovne prvine spletajo. V enovito sistemsko celoto se zlivajo in združujejo splošne gonilne sile, estetske ideje in intence ter njihova materialna oblika. Ko je proces ustvarjanja glasbenega pomena enkrat končan, je izid neponovljiv, saj pomeni smiselno estetsko kakovost.

Če nismo pripravljeni zanikati izraznega značaja glasbe (kar bi v postavantgardnem času vendar že lahko postalo samoumevno), se postavlja vprašanje, kaj glasba izraža? Tudi če ima Peter Faltin prav, ko poudarja, da je denotativni fetišizem glasbeni bítí tuj<sup>17</sup> in izključuje možnost semantičnega utemeljevanja glasbe,<sup>18</sup> se zdi Adornoovo stališče glede tega vprašanja, pa tudi razmisleki njegovih naslednikov in nadaljevalcev (Dahlhausa, Karbusickega) bližje glasbeni dejanskosti. Po Nietzschejevem določanju glasbenega izraza kot »internaliziranega posnemanja govorne geste«<sup>19</sup> so mnogi poskušali globlje prodreti v vprašanje, »kaj« naj bi glasba izražala. Adorno sprva sledi Schönbergovim nihanjem med glasbeno mislijo in govorno gesto kot določiloma glasbenega izraza. Nato prestavi ta »pogoj vse resnice« v področje razmerja med subjektivnimi impulzi in posnemanjem ali odražanjem objektivnih danosti ter meni, da iz glasbenega izraza pravzaprav spregovarja *skrivnostno nekaj*, kar ni ne predmetno in tudi ne neposreden odraz subjektivne notranjosti. To *nekaj* imenuje *subjekt izraza*. Prav ta naj bi tvoril jezikovni značaj umetnosti. Konstituira se iz razmerja med subjektom, ki glasbo ustvarja, in tistim, ki jo (prav tako kot subjekt) sprejema.<sup>20</sup> Faltin poskuša to *nekaj*, kar naj bi glasba posredovala, povsem izločiti iz jezika čustev in prefunkcionirati v estetsko idejo. Strinjati se kaže s temeljno tezo, da glasba kot jezik ne posreduje nikakršne predmetne vsebine in nikakršnih diskurzivnih pomenov. Gotovo se njena jezikovnost izčrpa v smiselnosti njenih zvez in se oblikuje v njeni

---

<sup>17</sup> Faltin, Peter. *Bedeutung ästhetischer Zeichen*, ur. Christa Nauck-Börner, Aachen 1985, str. 98-99.

<sup>18</sup> *ibid.*, str. 17 in 71ff.

<sup>19</sup> Nietzsche, po Zencku 1977, str. 157.

<sup>20</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* zv. 7, Frankfurt/Main 1970, str. 249.



posebni, svojevrstni kodi. Samo to je tisto kar ji zagotavlja sporočilnost. Njena jezikovnost izhaja iz glasbeno formuliranih, urejenih in smiselno razvitih misli ter iz estetsko-apelativne funkcije znakov (ne iz diskurzivno-komunikativne funkcije kot pri govornemu jeziku). Vendar je pri sprejemanju takih estetskih sporočil, pri njihovem doživljanju, povezava na mimetično, na verige asociacij in ustvarjanje pomenov, ki spletajo znotraj- in zunajglasbeno, povsem legitimna. Tisto, kar sprejemamo, je nelinearna glasbena posredujoča energija, ki ne more biti analogna govornemu jeziku. Saj sta za dve različni modaliteti, Karbusicky bi dejal »strukturni vrsti«<sup>21</sup>, Faltin »dve različni kodi«,<sup>22</sup> ki glede na vrsto krovnih univerzalij (načela ureditve akustičnega gradiva, delo s hierarhiziranimi strukturami, opiranje na *vzorke* in vzorčne sestavine) sicer kažeta vzporednosti in sta v komplementarnem razmerju, vendar ne posredujeta istega. Sta dva sorodna, vendar samostojna sistema. Razlikujeta se zlasti na dveh ravneh: pri konstitutivnih funkcijah in sintaksi.<sup>23</sup>

Zato Adorno celo podvomi v znakovno naravo sistema glasba,<sup>24</sup> čeprav pojmuje glasbo za »resničen« in »najbolj zgovoren« od vseh jezikov. Njena »vedno prikrita« vsebina in njeno »prekletstvo večpomenskega« spreminjata morebitne intence v čisto glasbene strukture, usodno navezane na interpretacijo. Faltin pa rešuje svojo tezo o specifičnem značaju glasbenih znakov s tem, da jih veže predvsem na procese konstituiranja pomena. Tu pa so seveda najpomembnejša načela postavljanja elementov v medsedbojne odnose, torej skladenjska razmerja in soodnosi.

---

<sup>21</sup> Karbusicky, Vladimir. »Verbalisierung musikalischer Sinngehalte«, v: *Verbalisierung und Sinngehalt*, ur. Otto von Kolleritsch, Wien-Graz 1989, str. 15.

<sup>22</sup> Faltin, Peter. *Bedeutung...* op.cit., str. 37.

<sup>23</sup> Med konstitutivne funkcije glasbe sodita predvsem estetska igra in racionalna organizacija; končnemu izidu pa se nato lahko pripišejo še dodatne funkcije oziroma se ga lahko funkcionalizira za določene (zunajglasbene) potrebe. Na drugi strani pa je temeljna funkcija govornega jezika pragmatično komunikativna, z različnimi funkcijskimi ravni (argumentativna, deskriptivna, signalna, izrazna). Razlike so očitne tudi glede na oblikotvorna načela obeh »jezikov«. Glasbena »sintaksa« se nanaša predvsem na načela urejanja in sestavljanja prvin, ki imajo svoje izhodišče v arhetipičnih, nasprotujočih tipih gibanja, razporejanja zvočnosti v prostoru in času, v ponavljanju, variiranju, imitiranju itn. Govorni jezik pa svoje praoblike urejuje v smislu generativne gramatike. Prim. Karbusicky, Vladimir, »Verbalisierung...«, op. cit., str. 9-26 in Popper, Karl R./Eccles, John C., *The Self and Its Brain*, Berlin/Heidelberg/London/New York 1977, str. 58.

<sup>24</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund. »Fragment...«, op.cit., str. 259.



Če bi povzeli najpomembnejše razlike med glasbo in govornim jezikom, bi jih lahko strnili takole:

- Pri govornemu jeziku je v ospredju diskurzivna funkcija (argumentativna, opisna), glasba izpolnjuje predvsem estetsko funkcijo.<sup>25</sup>

- Govorni jezik, oprt na pojme, posreduje pomene, ki naj bi jih razumeli. Glasba posreduje »glasbene misli« (tj. sedimentirane čustvene in življenjske izkušnje v učinkovitih glasbenih interakcijah, ki jih doživljamo kot smiselne. Njeni pomeni so intencionalni in enkratni, neponovljivi.

- Pomeni se generirajo prek sintaktičnih operacij. Pri jeziku so le-te semantično utemeljene. Glasba pa v čistih skladenjskih postopkih tvori »simbolne verige«,<sup>26</sup> ki jih glasbeno obravnava. V vzorčno-teoretičnem smislu je proces mogoče razumeti kot semantično razširjanje sintaktično opredeljenih simbolnih verig. Glasbeno sintakso utemeljuje in vodi težko opredeljiv fenomen »glasbene logike« in »notranje dinamike«<sup>27</sup>.

Kot estetska oblika posredovanja je torej glasba vrsta jezika in ima jezikovno naravo, vendar je povsem svojska jezikovna modaliteta.

Že Kant je opozarjal, da noben jezik ne doseže predstavne moči genialnega umetnika. Predstavne moči tudi ne more posredovati do popolnega razumevanja. Že zdavnaj je torej povlekel jasno estetsko razmejitev in uvedel hierarhičen odnos med umetniškimi in diskurzivnimi sporočili. Tudi današnjemu vpogledu se razkriva enako bistvo umetniške jezikovnosti: kar je spočeto in razvito v avditivni domišljiji, se pri razumevajočem doživljanju lahko izpelje in do konca izpolni le v istem področju zavesti. Nikakor ne v diskurzivnem jezikovnem področju.

### Zusammenfassung

Der Aufsatz versucht die Titelfrage von der phänomenologischen Seite, vom Standpunkt des "Musiksetzens" zu fassen. Es wird die These verfolgt, die Musik als eigenartige symbolische Struktur könnte zwar als der Wortsprache ähnliches Zeichensystem interpretiert werden, doch ihre Essenz sei nicht wortsprachlicher Natur. Es geht um ein dynamisches System in dem "Unordnung" und "Ordnung" gekoppelt sind, und die Interaktion zwischen scheinbaren Systemdeterminiertheit und freien kompositorischen Wahl des nächsten Schrittes im System unvorhersehbar ist. Das musikalische Denken verflechtet polare Formen: analytische Diskursivität und auf das augenblicklich erkannte Ganze ausgerichtete

---

<sup>25</sup> Bühler, Karl. *Sprachtheorie*, Jena 1934, str.25.

<sup>26</sup> Engel, Gerhard, *op.cit.*, str. 249.

<sup>27</sup> Dahlhaus, Carl. »Fragmente zur musikalischen Hermeneutik«, v: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, str. 159-172.



Intuition. Auf der Spur vom Adorno, Dahlhaus, Eggebrecht und Faltin werden zwei wichtige Fragen der musikalischen Eigengesetzlichkeit und ihrer *Sprachähnlichkeit* erörtert: (1) Die Frage der Transformation der gegenständlichen in die ästhetische Erkenntnis, und (2) die Frage der Bedeutung ästhetischer Phänomene. Folglich sind die wichtigsten Unterschiede zwischen Musik und Wortsprache zusammengefasst: Sprache vermittelt Begriffe, die Musik jedoch *musikalische Gedanken*; statt der diskursiven erfüllt sie vorrangig die ästhetische Funktion; syntaktisch generierte Bedeutungen sind in der Sprache semantisch fundiert, in der Musik werden Symbolketten musikalisch interpretiert und Syntax durch musikalische Logik fundiert. Als ästhetische Vermittlungsform ist also die Musik zwar eine Art Sprache und der Sprache ähnlich, aber gewiss eine eigenartige Sprachmodalität.







## ZVOK - ZNAK - VREDNOST GLASBENA SEMIOTIKA IN ESTETSKO VREDNOTENJE

*»Ker, če bi bila glasba nekaj, kar bi bilo v svojih zadnjih globočinah le duh, samo logos, potem bi ostalo nepojasnjeno, zakaj so ji skozi stoletja pripisovali najvišjo odrešitveno vrednost in zakaj tudi v tem trenutku povzdiguje duha sto tisoče izobraženih in neizobraženih.« (Schering 1929:19)*

*»Glasba kot popolni, enkrat za vselej utrjeni sistem človeške izpovedi ni več glasba.« (Kneif 1990:19)*

*»V glasbi ni dovolj ena edina definicija 'znaka' zato ker vsaka dimenzija skladbe zastopa enkratno vrsto pomena... Če bi vztrajali na eni edini in stabilni definiciji glasbenega znaka, bi to, po mojem mnenju, pomenilo falsifikacijo semiotičnega prijema še prej, preden bi se le-ta sploh začel.« (Agawu 1991:16))*

*»Oblika je... zagotovilo smiselnosti, ker je ostala edini način, da bi se v kaotični pojavnosti ustvaril izločeni mikrokosmos.« (Peleš 1982:71)*

*»Znanost si prizadeva za pojmovno razumevanje in je s tem zoperstavljena umetnosti, ki v svoji smiselni organizaciji transformira pojmovno razumljivo v nepojmovnost. Glasba je, zaradi posebnosti svojega gradiva, utelešenje tega za umetnost značilnega postopka. Tisti, ki zanika, da ima glasba vsebine, se mora odreči dela njene 'resničnosti'. Kdor tega ne stori, mora vsebine narediti za pojmovno razumljive, kar pomeni, da mora tisto, kar je transformirano v nepojmovnost, prevesti nazaj v pojmovno, ali pa mora tisto, kar je umetniški pogled pripeljal do pojmovnega, konfrontirati s konkretno organizacijo umetnosti.« (Eggebrecht 1977:129)*

Ko nas Jean-Jacques Nattiez (1975:133; prim. tudi Nattiez 1987:144-146) uvaja v konflikt med asematično in semantično doktrino glasbe, izpostavlja »tri povezane aspekte« pri »formalistoma« Stravinskemu in Hanslicku:

- 1) obliko v glasbi kot **ontološko in metafizično umevanje** glasbeno lepega;
- 2) **normativno in poietično** [*poiétique*] (v pomenu obrtniškega početja) **umevanje**, po katarem je glasbi **prepovedano** tekmovati z jezikom: »Pravo srce glasbe, formalna lepota, ki zadošča sama sebi, je



[pri teorijah, ki hočejo glasbi vsiliti razvojne in konstrukcijske zakonitosti jezika] prebito in izničeno v pehanju za **fantomom 'pomena'**. Zato bi morala estetika glasbe šteti med svoje najpomembnejše naloge neizprosno razkrivanje temeljnih razlik med glasbeno in jezikovno bitjo ter v vseh posledičnostih vztrajati pri načelu, da tam, kjer gre za specifično glasbeno, analogije z jezikom izgubijo vsako uporabnost.« (Hanslick 1854: 51-52; podčrtal N.G.)

3) **objektivno in estezično** [*esthétique*] **umevanje**: »Samo od specifičnega načina bo odvisno, kako bo glasba sprožila takšne afekte.« (Hanslick 1854:9)

Tisto, kar se po Nattiezovem mnenju tukaj »povezuje« in »spleta« (morda zaradi tega »povezovanja« tudi »zaplete«), je razmerje med **poietičnim in estezičnim področjem**<sup>1</sup>, med obliko, ki se ustvarja po (obrtiški) poetiki in učinkovanjem te oblike na poslušalca. Temu ne kaže ničesar dodati! Estezično področje se **vrednoti** glede na učinkovitost oblike: poietično (denimo v smislu obrtniških pravil) ustvarja estezično in deluje nanj. Vendar pravi Dahlhaus (1970:41), da »estetski kriteriji nikoli ne [tvorijo], ne posamično in ne v povezavah, zadostno oporo za sodbo o glasbenem delu.«<sup>2</sup> Popolnoma se strinjamo s tem, še posebno, če razumemo estezično kot posebno pomemben del estetskega nasploh. (Morda bi celo lahko vso estetiko razumeli kot »teorijo estezičnega«?)

Toda tistega, s čimer oblika »učinkuje estezično« (po pravilih estetike kot široko zastavljene »teorije estezičnega«?), ni mogoče brez nadaljnega enačiti z urejenim (tj. po pravilih obrti urejenim) oblikovnim upodabljanjem. Oblika si prizadeva nekaj izreči, kar se, prek smiselnosti te oblike, šele v zavesti poslušalca lahko občuti kot **pomen**; morda teoretično principiелно povsem različno v vsaki posamični zavesti! Zdaj so torej trije navedeni vidiki dveh slovityh formalistov prepleteni na drugačen način. Oblika je le temeljna kategorija glasbeno lepega. Glasbi pa je pri izpovedovanju (afektov) normativno prepovedano posnemati jezik, ker bi se tako izgubilo tisto, kar je pri sprožanju, pri nastajanju afektov v glasbi specifično. Hanslick (1854:49)<sup>3</sup> to povsem jasno razloži:

---

<sup>1</sup> Kofi Agawu (1991:12) meni, da je Nattiez prevzel umevanje poietičnega in estezičnega od Jeana Molinoja: »Poietično opisuje proces nastajanja [*production process*] dela, dočim estezično opisuje proces percepcije.« Največ možnosti analizi pa ponuja »nevtralna plast« [*the neutral level*] (z Nattiezovimi besedami »opisna raven, ki vsebuje najobsežnejši možni seznam vseh, v partituri prepoznavnih tipov konfiguracij«) (ibid.).

<sup>2</sup> O vrednostnih kriterijih nasplošno prim. npr. Dalhaus 1970: 37-65; Dahlhaus 1973, 11-14; Nattiez 1987: 138-139; Gligo 1987: 89-110.

<sup>3</sup> Z znakom // izločene besede so povzete po izdaji iz leta 1881. Prim. Strauss 1990:99; tudi Karbusicky 1990:26.



»Bistvena temeljna razlika [med jezikom in glasbo] je ...v tem, da je v jeziku ton le /znak, tj./ sredstvo, katerega smoter je izraziti nekaj, kar je temu sredstvu popolnoma tuje, dočim v glasbi ton (stvar, tj.) nastopa kot samosmoter. Samostojna lepota glasbenih oblik na eni strani in absolutna prevlada misli nad tonom kot zgolj izraznim sredstvom na drugi, si stojita tako izključujoče drug drugemu nasproti, da je mešanje obeh načel logično nemogoče.«

Ton kot »sredstvo za smoter« (jezik) in kot »sredstvo za samosmoter« (glasba) ima enkrat intencionalno referenčnost, ki presega njega samega (in pridobi njemu tuj pomen), drugič pa kaže na svoj lastni smisel in - temu ustrezno - tudi na pomen, ki je »izključno glasbeni«, »čisto glasbeni«, »specifično glasbeni« ali kar koli že.

\* \* \*

Razlago Nilsa-Erica Ringboma (*Über Deutbarkeit der Kunst*, Helsinki 1955, 61-62, tukaj citirano po Karbusicky 1990:35), razumemo kot eno od možnih interpretacij hanslickovskega stališča:

»Beseda je *kaznost* (ali znak) pojma, pojem je *smisel* besede (tistega, kar beseda označuje). Besedo lahko označimo tudi kot 'oblika' pojma in pojem kot 'vsebina' besede. Iz tega pa posledično izpeljemo določitev razmerja med *oblika* in *vsebina*, ki ga glasbena estetika že dolgo obravnava: oblika je *kaznost* (ali 'znak') vsebine, vsebina pa je *smisel* oblikovne tvorbe (ali tisto, kar forma 'označuje').«<sup>4</sup>

Analogija z jezikom je tu zelo omejenega dosega. Skrajnje vprašljivo je najprej že to, kako lahko glasbena oblika (analogno besedi) kot *kaznost* predstavlja znak in še bolj: znak, ki označuje vsebino oblike, če je ta *kaznost* oz. znak spremenljive, bežne narave. Po znani Hanslickovi<sup>5</sup> formulaciji se oblika sploh ne pokaže, temveč se **zveneče giblje**, t.j. v **zvenenju** stopenjsko označuje glasbeno vsebino v časovnem poteku. Ta silno pomembna **stopenjskost označevanja** opozarja, da celotne oblike ne smemo umevati kot znaka, saj je sestavljena iz mnogih 'nižjih' znakov, ki stopenjsko vplivajo na proces označevanja.

---

<sup>4</sup> V nadaljevanju tega citata Karbusicky (1990:35) ironično komentira »zvestobo sistemu« »mišljenja v kategorijah«, ker »zvestoba sistemu pomeni več kot dejanskost živega bogastva struktur, ki ga ni mogoče zlahka vključiti v 'zakone'«. Miselne kategorije, na katere meri Karbusicky so, po eni strani, saussurjevski par significant/signifié, po drugi pa se ta prenaša na par smisel/pomen (čeprav pomen ni eksplicitno omenjen) oz. oblika/vsebina.

<sup>5</sup> Zveneče oblike v gibanju so edina vsebina in predmet glasbe (Hanslick 1854:32)



V tej razčlenitvi problema zlahka zaznavamo in ugotavljamo tisto, kar je nerešljivo: **glasbenega znaka ni mogoče definirati** in s tem tudi ne **racionalizirati nastanek glasbenega pomena**. Neki pomen mora namreč biti »označen« z znakom, t. j. mora »iztekati« iz znaka (prek slavnega in - glede na to, da ga ni mogoče racionalizirati - skrajnje vprašljivega procesa semioze). Seveda je potemtakem znak brez pomena »produkt idealistične špekulacije, kot gibanje brez materije, ki se giblje« (Adam Schaff, *Einführung in die Semantik*, Ffm. 1973, 209, tukaj cit. po Schneider 1980:83). Nimamo dovolj časa, da bi to problematiko pojasnili s pomočjo metod, ki jih po eni strani zagovarjajo »referencialisti« in po drugi »formalisti«, na kratko samo ugotavljamo, da so prvi in drugi prisiljeni - prav zaradi problematičnega znakovnega značaja glasbe - na čuden način misliti »kategorialno«, vendar s posledicami, ki jih ne bi smeli kratkomalo odpraviti z argumentom »scientificiranja«.

\* \* \*

Na kratko se zadržimo pri semiološkem statusu tona kot »minimalne enote glasbenega pomena« (Nattiez 1975:129<sup>6</sup>). Po Hanslicku namreč sproža glasbeno obliko **zvenenje tonov**, torej morajo biti toni kot »minimalna enota glasbenega pomena« v razmerju,<sup>7</sup> ki omogoča njihovo, proti obliki usmerjeno gibanje. En sam ton tega ne zmore ali le za kratek čas: nobena glasbena oblika - celo pri asketskih minimalistih - ne nastaja iz enega edinega tona (in njegovih morebitnih ponovitev).

Seveda nam je dobro znano, da v hanslickovski teoriji temelji gibanje oblike prek zvenenja tonov na konceptu glasbene energije (glasbene kinetike). Tako je tudi omenjeno razmerje med toni ozadje za njihovo energetično gibanje, ki je tudi gibalo oblike. Po Hanslickovem pojmovanju je torej le oblika predstavljiva kot glasbeni znak, ker ima lahko le oblika - kot edina vsebina in predmet glasbe - pomen. Ker pa jo

<sup>6</sup> V francoščini se Nattiez poslužuje besede »note« (nota), namesto ton. To je jezikovna konvenca, po kateri je nota (= znak, ki referira na ton) pravzaprav mišljena kot sinonim tona. S semiografskega stališča bi bilo namreč zavajajoče šteti notacijski znak že za izvor glasbenega pomena, čeprav začenja dejansko proces semioze od zapisa nekega najprej zvenečega pojava. Vendar je to za nas tukaj nepomembno.

<sup>7</sup> »...če posamezni ton obravnavamo kot elementarno enoto, smo takoj soočeni z neposrednim problemom; ne samo zato, ker posamezen ton nima pomena, če ni v (so)odnosu z drugimi toni, temveč tudi zato, ker je ton za vse praktične namene zares zelo majhna, drobna enota.« (Agawu 1991: 16)



zvenenje prestavlja v gibanje, je oblika hkrati tudi končni izid funkcioniranja sistema znakov, po katerem je artikulirana. Zato bi morali torej manjši, nižji »znaki« prispevati formalnim povezavam oz. biti vključeni vanje. Dejansko nam vsako normativno oblikoslovje razlaga, kako manjši znaki, v okviru sistema znakov (denimo sonatnega stavka kot formalnega modela), ki določa tudi razmerje med manjšimi znaki, tvorijo obliko v gibanju. Vendar še vedno vztrajamo pri možnosti kot taki, namreč, da samo obliko akceptiramo kot znak. Zakaj? Zato ker manjše enote, vključno s tonom kot najmanjšo enoto, nimajo izrazito značaja znaka, posebno ne tistega, ki **pomeni** gibanje. Na to je že leta 1929 opozoril Arnold Schering: »[Ekspresivna moč] ni nobena lastnost določene teme ali motiva, temveč je moč, ki začne učinkovati šele v *ustvarjalnem* in je v tonski podobi le prišla do izraza.« (Schering 1929:13). Tonska podoba torej ni znak, ki pomeni nekaj samostojnega, je prej nekakšen sod, v katerega se vliva nekaj (njemu tujega?), kar mora v negotovosti nositi naprej, vse dokler to nošenje kot gibanje ne artikulira oblike. Vzvratno, v obratni smeri bi ga lahko opazovali kot nastajanje pomena iz hierarhije nekega sistema znakov (iz nekega smisla), toda sestavnih delov (manjše, nižje znake) iz te hierarhije, enako kot pomena, ni mogoče označiti: »...glasbeni znaki [samo imenujejo, označijo] ideje, dejanskosti, dogodke ali osebe, brez možnosti, da bi jih medsebojno povezovali.« (Kneif 1990:135). Vrzeli med najrazličnejšimi hierarhijami znakov (v najrazličnejših sistemih znakov) so preprosto prevelike, da bi jih bilo mogoče zamolčati!

\* \* \*

**Dvojstvo med smislom in pomenom** izziva od Fregejeve študije *O smislu in pomenu* (*Über Sinn und Bedeutung*, 1892) burne razprave, ker ločnice med obema pojmomoma ni mogoče enopomensko opredeliti.<sup>8</sup> Toda to dvojstvo ponuja »ravno zaradi svoje gibljive *komplementarnosti* dobro kategorialno osnovo za razvoj glasbeno-semiotične misli... Prav zato, ker Fregeju *ni* uspelo, da bi jo logično 'določil', je odprta za vsa specifične razlage.« (Karbusicky 1986:12). Ena od razlag, ki se jih je lotil Karbusicky sam, izčrpno in nazorno dokazuje vprašljiv značaj glasbenega znaka, posebno kot nosilca smisla/pomena, brez katerega noben znak ne more obstajati: »kot 'formalistično' gledana tonska konstrukcija ima [glasba] sicer malo *pomena*, zato pa *smisel*« (*ibid.*: 12). Uveljavitev *formalnega načela* pa doseže vrhunec v »spoznanju, da imajo glasbene

---

<sup>8</sup> Karbusicky (1990:6) celo trdi, da »Frege s pojmom 'Sinn' (smisel) cilja na to, kar dandanes razumemo pod pojmom 'Bedeutung' (pomen)«, da se »njegov 'pomen' [približuje] našem pojmu označitev«.



strukture bolj konstruktivistični *smisel* kot pa *pomen*, ki se opira na 'usmerjajoče, navajajoče, znake'« (*ibid.*: 51). Celo samoumevni glasbeni pomen - kot posnemanje narave ali uresničitev zunajglasbenega programa - se lahko izgubi pod pritiskom smisla v glasbeni konstrukciji, v strukturi: »Ko se semantični tonski kompleks vključi v **oblikovno** evolucijo, so njegovi 'pomeni' oslabiljeni, če ne celo izničeni, ker kompleks v tem procesu dobi svoj konstruktivističen, strukturotvoren *smisel*.« (Karbusicky 1990:11; poudarki N.G.)

Jasno postaja, da se *smisel* in *pomen* v razlagi svoje funkcije medsebojno izključujeta, da ju je razumeti kot nasprotna pojma.<sup>9</sup> Nattiez (1987:151) v tem nasprotju obravnava **smisel** [*sens*] kot *pomen* [*signification*], ki je lasten predvsem strukturam. Nasprotno pa navaja **pomen** [*signification*] kot nasprotje **smislu**, na doživljaj [*vécu*]. Nattiez sodi, da je tako razlikovanje nadaljevanje hanslickovske tradicije: **smisel glasbe je v njeni obliki sami**. Hanslickovska tradicija je hkrati naperjena proti pomenu, saj domnevno zadošča smiselnost v obliki (struktura, konstrukcija). In če Hanslicka povsem jasno parafraziramo: **fantom pomena** v glasbi (Hanslick 1854:51; prim. citat na str. 1, par. 2) zasledujejo (le) tisti, ki bit glasbe vidijo izključno v soodvisnosti od jezika (prim. Gligo 1999: 387). »Struktura«, »konstrukcija« verbalnega teksta, njegov »smisel« je vsebovan v njegovi gramatikalno-sintaktični »logični« zakonitosti, ki je *conditio sine qua non* verbalnosti (njegove verbalne jezikovnosti). »Struktura« in »konstrukcija« notnega teksta pa se ne moreta opirati na nobeno zakonitost, na nobeno logiko, ki je lastna govornemu jeziku.<sup>10</sup>

Tako smo spet na začetku: v hanslickovski tradiciji je lahko glasbeni znak le oblika kot *smisel*. *Pomen* nastaja v tej nenavadni semiozi kot

---

<sup>9</sup> Pierre Schaeffer (1966:377) se izogiba pojmu »pomen« [*signification*], ker evocira kodo ali pa povsem poljubno zvezo *significant-signifié*, ki se z zvoka prenaša na idejo [*concept*]. Nasprotno bi bilo težko zanikati, da ima glasba *smisel* [*sens*].

<sup>10</sup> »Besedo 'sintaksa' je v glasbi treba razumeti le metaforično; pogoste 'tree structures' neke melodije kot analogon govornemu stavku so praviloma strukturalno napačne... Neupoštevanje posebnosti glasbe je največkrat povezano s spregledom vloge 'materiala'. Celo sijajno dodelani koncepti, denimo, glasbene 'sintakse' vendar pozabljajo ugotovljene 'zakonitosti' zamejiti zgodovinsko in glasbeno-etnološko (temeljijo predvsem na periodično grajeni plasti ljudskih pesmi in glasbe 18. in 19. stoletja).« (Karbusicky 1990: 17 - opombi 25, 35)



tisto, kar oblika kot smisel (kot »struktura«, kot »konstrukcija«) oz. kot znak **označuje**.<sup>11</sup>

\* \* \*

Tezo je, paradoksalno, mogoče dokazati prav s pomočjo notnega teksta v najširšem smislu. Njegova »struktura«, »konstrukcija« zaradi svoje **odprte oblike** (zaradi svoje omejene »notacijskosti« - prim. Godman 1968:127ff), ne vsebuje nikakršnega smisla. (V soglasju s hanslickovsko tradicijo tukaj namenoma omenjamo »odprto obliko« kot vrhnji pojem, ki vključuje vse odtenke oblikovne ambigvitete, večpomenskosti.<sup>12</sup>) Velja to **nesmiselnost** razumeti kot **nepomenskost**? Pritrdilni odgovor na to vprašanje bi pomenil tudi to, da bi bila zvočna interpretacija neke glasbe **principielno** nesmiselna. Opraviti imamo z nenavadno razlago funkcij v verigi komponiranje (dokumentirano v notnem zapisu) - (zvočna) interpretacija (tega zapisa) - poslušanje (zvočne interpretacije): zapis je **anonimen**, ker »govori o sebi samem, brez avtorjevega glasu« (Boulez 1981:163). Skladateljevo umaknjeno avtorstvo, anonimnost (pri Boulezu: *anonymat*) zapisa terja od interpreta ugotavljanje smisla v **odprti** strukturi, konstrukciji, prav na ravni odsotnosti skladateljeve odgovornosti, najmanj kot neke vrste ko-avtorstva. Bistveno pa je, da je dostop do tega smisla, ki ga je skladatelj zavrgel in interpret (ponovno) odkril (ter s tem tudi do pomena), poslušalcu zaprt: »...odprta, variabilna oblika je zanj sklenjena in trdna, ker ni sposoben navezovati inačice, ki jo pravkar sliši, na druge možne, med katerimi bi bil interpret lahko izbral, ni pa izbral.« (Dahlhaus 1978:277) Odprtost oblike je *poietični* fenomen, ki obstaja le na ravni (teoretične) deklaracije oz. izjave, ne pa tudi na *estezični* ravni (na ravni percepcije) (Nattiez 1987:114). Drugače povedano: prepričljivost smisla, ki ga je interpret ustvaril »v imenu« skladatelja iz »možnosti brez smisla«, »po svoji najboljši moči«, je odvisna od zaupanja, ki ga ima poslušalec do nenavadne vloge interpreta. Če bi jo zavrnil (odklonil), bi to pomenilo, da

---

<sup>11</sup> Ko Adorno (1982:179) meni, da je »nastajanje« v glasbi iluzorno, ker je glasba kot tekst fiksirana in vsebuje že vse, pravzaprav poudarja (morda pretirano!) zakonitost (notnega) teksta, njegov smisel, kateremu je treba dodati samo še »zvočni pomen«. »Nastajanje« bi potemtakem ne bilo nič drugega kot nastajanje pomena iz smisla!

<sup>12</sup> Po Umberto Ecu (*Oeuvre ouverte*, Paris 1965, 9, 66; cit. po Nattiez 1987: 110-111) je umetnina prvotno večpomensko sporočilo, katere večpomenskost se dandanes v umetnosti realizira kot vrednota, in sicer prek »neformalnega, prek nereda, slučaja, nedeterminiranosti izida.«



»glasbe« v odprti obliki sploh ni, da gre za »nesmiselno glasbo« - celo za neglasbo.

To naj bi bil primer **nenamerne nesmiselnosti**, ko se skladatelj umakne v anonimnost in dobesedno prepusti arbitražo o smislu in pomenu svoje glasbe interpretu. Smisel oz. pomen take odprte oblike je tedaj odvisen od dogovora med interpretom in poslušalcem. Z **namerno nesmiselnostjo** se ukvarja Dieter Schnebel (1972a: 372) v razmisleku o ustvarjalnem dejanju, katerega izid bi bil umetniško delo, »ki je tu le še za enega samega posameznika«. Pomen takšnega dela bi se tedaj razkrival le na ravni čiste zasebnosti posameznika, ki bi bil »interpret« in »poslušalec« v enem. »Tako bi se dalo še vzdržati aporijo, storiti nekaj absurdnega, kot bi to ne bilo absurdno. Upanje take umetnosti brez smisla: njen nesmisel naj bi ne bil brez smisla.« (Schnebel 1972:293). Takšno upanje temelji na prepričanju, da bo celo **nenamerna nesmiselnost** artikulirala svoj **negativen pomen**.

\* \* \*

S semiotično-semantičnega stališča imamo tu opraviti z veliko zmedo. Na materialni ravni ni sploh nobenega znaka več oz. nobene »oblike«, nobenega »smisla«. **Negativni** pomen izhaja le iz neke vrste »označitve«, ki namenoma pretolmači semiotično-semantično izkušnjo na tak način, da se veriga označujočih znakov odpre le s prvo stopnico (s čisto intenco naznačitve) in se nato izteče v prazno. (Negativen) pomen takšnega (ne)smisla razumemo kot pomen le s pomočjo primerjave z njegovim pozitivnim primerom, ki se tukaj seveda ne pojavi. Tako razumemo tudi intenco avtorja, ki »podpisuje« takšen pomen.

»Absolutni formalist« (Nattiez 1987:149) Nicolas Ruwet (»Musicologie et linguistique«, *Revue internationale des sciences sociales*, XIX, 1967, 1, str. 91; tukaj cit. po Nattiez 1987-149) razume glasbeni smisel [*le sens de la musique*] izključno kot opisovanje glasbe same [*description de la musique elle-même*]. Označeno [*le signifié*] (razumljivi [*intelligible*] ali prenosljivi [*traductible*] aspekt znaka) v glasbi zastopa opisovanje označitelja [*significant*] (zaznavni [*sensible*] aspekt).<sup>13</sup> Edini dostop do raziskave smisla omogoča študij glasbene

---

<sup>13</sup> Prim. Agawu 1991: 128: »Neko temo [*topic*], denimo T, lahko definiramo kot glasbeni znak. Vsak T vsebuje/vključuje enotnost označitelja in **verbalno posredovanega** označenega.« (Poudaril N.G.) Tudi »zaplet« [*plot*] (»... skrivnostni program, koherentna verbalna naracija, ki jo stimulirajo enako tipi T kot tudi narava njihove dispozicije v [ekspresivnih vidikih katere koli skladbe v klasični glasbi]) je prav tako »**verbalno posredovan**« (*Ibid.*, 130).



sintakse in opis materialnega vidika glasbe na vseh ravneh, kjer realnost obstaja.

To stališče sedaj komentirajmo iz vidika izkušnje z nenamerno nesmiselnostjo oz. iz izkušnje s takšnimi pojavi, ki pod vprašaj postavljajo izenačevanje oblike in smisla: realnost vendar obstaja, in sicer kot »nesmiselna glasba«, kot »neglasba«. (Ti pojmi lahko vključujejo tudi vrednostno sodbo. V takem primeru bi bilo komaj prepričljivo, da bi podpirali premislek o njihovem smislu oz. pomenu.) Kot smo ugotovili, v tej »glasbi« sploh ni nobenih materialnih znakov, ki bi označevali nekaj kot označeno. Vendar je pomen te nesmiselnosti lahko posrečeno opisan, kot je to, na primer, storil citirani Schnebel. Opis takega pojava temelji na **simulaciji** označevanja. Le-ta lahko pričakuje sporazumevanje zato, ker je samoumevno, da **negativna vsebina** ne more biti označena, izražena v **negativni obliki**:<sup>14</sup> ne obstaja nikakršen »algoritem«, ki bi jo lahko označil. Tisto, kar se simulira, je funkcija nenavzoče oblike, ki lahko dobi negativen pomen le prek svoje nenavzočnosti. Tisto, česar ni mogoče označiti, se prek simulacije **prevaja** dobesedno v pomen, ki ga je pravilno mogoče razumeti le z nesmisлом.<sup>15</sup>

\* \* \*

»Pehanje za fantomom pomena« (Hanslick 1854; prim. citate zgoraj, str. 1, par. 2 in 4) pomeni neko vrsto hipostaziranja, ki ima daljnosežne spoznavno-teoretične posledice. Znanstvenost pristopa je namreč mogoče doseči z redukcijo opazovanega stanja stvari, ki potrjuje izključno le v naprej postavljeno teorijo in njej ustrezno metodo.<sup>16</sup> Zato bi bila zaželjena

---

<sup>14</sup> »Skladatelj mora imeti na voljo tehnična sredstva za negiranje ali potrjevanje.« (Tarasti 1994: 46)

<sup>15</sup> Prim. o tem Faltin 1990:156: »Sintaktični tovrstni operatorji so...znaki za sintaktično-logično stanje stvari, za zakone in operacije, katerih pomen je iskati v izvedbi operacij, ne pa v označevanju drugih entitet... Če se strinjamo, da ima funkcija pomen funkcije in algoritem pomen algoritma, potem bo držalo tudi to, da ima kadenca, kot glasbeni algoritem, pomen zvenečega postopka, ki se udejanja kot kadenca. Neodvisno od tega, ali logična formula, matematična funkcija ali glasbena 'kadenca' sploh kaj označujejo, veno pomenijo logični postopek, ki tvori svoj smisel. Tisto, kar jih medsebojno bistveno razlikuje, je v osnovi različna vrsta, narava njihove logike. Opisovanje takih postopkov pa ni nič drugega kot opisovanje njihovih notranjih logik, torej njihovih sintaktičnih substanc. Njihov primarni pomen ni semantičen, temveč sintaktičen: vedno vem, kaj pomeni nek logični zakon, celo tedaj, ko ne vem, kaj označuje; drugače povedano, označuje neko zvezo, ki je njegov pravi pomen.«

<sup>16</sup> »[Namesto temeljnega soočanja s samo stvarjo] se, ne glede na poznavanje stvari, postulira določen abstrakt (denimo komunikacija), ki ne odraža bistvenih



celo »semiotika estetike«, ker lahko koristi razjasnitvi **predmetov estetike** kot tudi **njihovih metod** (Gerhardus-Lorenz 1986:18). **Predmet** in **metoda** se medsebojno dopolnjujeta, in sicer tako, da semiotika kot metoda reducira predmet samo na to, kar je s pomočjo metode mogoče interpretirati. Tako zameji tudi doseg estetične refleksije, katere bistveni del naj bi bil tudi vrednostna presoja:<sup>17</sup> Če z ustreznim pojmovnim aparatom, ki izhaja iz specifičnega »kategorialnega mišljenja«, ugotavljamo pomen kot izid »teorije znakov«, je metoda dosegla svoj cilj. Vprašanje, ali pomen v okviru takšne »teorije znakov« vključuje tudi estetsko (torej le predmetu pripadajočo in zanj specifično) vrednost, pa ostaja zunaj metodološkega načina mišljenja. Po čem se medsebojno razlikujeta pomen »slabe« in pomen »dobre« glasbe? Vprašanje ostaja ne le brez odgovora, temveč sploh nedotaknjeno. »Abstraktnost« metode ga izključuje, ker bi sicer moralo vključiti tudi razširitev mej predmeta. V takem primeru pa se metoda in predmet ne bi več medsebojno dopolnjevala.

To naj ponazori nekaj konkretnih zgledov:

1. **Eero Tarasti** (1995: VI-VII), sklicujoč se na Peirceove kategorije »prvosti« [*Firstness*], »drugosti« [*Secondness*] in »tretjosti« [*Thirdness*], postavlja »semiotično raziskovanje« šele na raven tretjosti. V svojem semiotično-kognitivnem modelu stilističnega razvoja Bohuslava Martinůja (gre za model, primeren za spoznavanje manj znane glasbe) se raziskovalnega procesa loti najprej z neposredno reakcijo na ravni prvosti (prvi stik z Martinůjevo glasbo; abduktivno spoznavanje), ga nadaljuje z običajnimi muzikološkimi opažanji in analizami na ravni drugosti (analitično poslušanje izbranih skladb; induktivno spoznavanje) in doseže semiotično raven v tretji fazi (na tretji razvojni stopnji) (semiotično poslušanje; deduktivno spoznavanje). Vendar tristopenjski raziskovalni postopek ni preprečil nekaterim glasbenim semiotikom, da ne bi, ob

---

oznak predmeta, temveč le samovoljo semiotika.« (Schneider 1980:102) »Postulirani abstrakt« bi bil seveda pomen sam, posebno pri semiotičnih raziskavah, kjer nobene teorije znakov ni mogoče aplicirati na brezpomensko dejanskost.

<sup>17</sup> Še leta 1885 je Adler videl »sklepnik kritičnega opazovanja« (glasbenega dela) v »določanju razpoloženjske vsebinskosti, estetske vsebine«; to določanje je »veljalo...pogosto za edini moment, za alfo in omego kritiške analize« (Adler 1885:7). Lahko bi razpravljali, ali Adler z »razpoloženjsko vsebinskostjo« oz. z »estetsko vsebino« misli na vrednostno kategorijo. V njegovem »kritičnem opazovanju« oz. v »kritiški analizi« (glasbenega dela) pa je določanje »razpoloženjske vsebinskosti« oz. »estetske vsebine« očitno zato »alfa in omega«, ker vključuje nekakšen estetski učinek, brez katerega nobena umetnina estetsko ne more obstajati.



zanemarjanju prvih dveh, opisovali le tretje, zares semiotične stopnje. Odtod izhaja splošen očitek semiotični metodi: namreč da poskusi izide, pridobljene s pomočjo običajne, »tradicionalne« metode, le prilagoditi novemu, modernejšemu »kostumu«. Gre torej za neko vrsto »tavitologije«, ki jo bomo ponovno zasledili pozneje.

V modelu, ki ga je razvil sam, v modelu ustvarjanja [*generation*] glasbenega pomena [*musical meaning*], ki nakazuje tudi novo konfiguracijo (podobo) glasbenega znanja [*knowledge*] (Tarasti 1994: 50), smo soočeni z dvema različnima, vendar komplementarnima ciljema: a) z razsvetljevanjem, razlago temeljnih struktur glasbenega spoznavanja in b) z interpretacijo dokaj zapletenih glasbenih besedil. Model, ki ga predlaga je, po Tarastijevem lastnem priznanju (*ibid.*) bližji drugemu, saj računa s kompetentnim poslušalcem. Redukcija, poenostavitev sta nesprejemljiva, tudi če gre za formaliziranje. »Nekateri bi tako pomanjkanje formaliziranja lahko šteli za nepopolnost... Namenoma sem na nekaterih ravneh zatrl in izločil formaliziranje, ker je samoumevno, da nekatere vrste glasbe svojo pravo bitnost **bolje razkrivajo v 'mehkejšem, bolj filozofsko-hermenevtičnem govoru (besedi)**. Če me bodo zaradi tega pustili zunaj skupine 'trdih' semiotikov glasbe, naj bo pač tako.« (Tarasti 1994:48; poudaril N.G.)

In kako je s Tarastijevo metodo glede vprašanja vrednotenja?

Kot je znano, Tarasti poskuša »potek nastajanja« [*generative course*] Algirdasa Julienu Greimasa prilagoditi glasbi. Na prvi ravni poteka se prikažejo različne »modalitete«: bit [*being, être*], početje [*doing, faire*], hotenje [*will, vouloir*], vedenje [*know, savoir*], zmožnost/sposobnost [*can, pouvoir*], moranje [*must, devoir*], verovanje [*believe, croire*]<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> »Verovanje« [*croire*] vsebuje **epistematske vrednosti** glasbe: njena prepričljivost v recepciji, porazdelitev epistematskih vrednosti, kot so resnica/neresnica, laž/skrivnost v različnih delih teksta glede na njegov narativni program (Tarasti 1994: 49). Zamenjava lepega z resničnim [*truthful*] povezuje glasbo z epistemološko mrežo celotne kulture, po kateri se v vsakem obdobju odloča o tem, kaj velja imeti za *resnično* ali *neresnično* (*ibid.*:43-44). V sklopu svoje razprave *Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik* izraža Tibor Kneif (1990: 141) pričakovanje, da bo semiotika razkrila »številna tradicionalna vprašanja« kot »navidezne probleme estetike«, kot denimo »...teorijo o glasbenem simbolu ali tisto ezoterično skrivnostno stran umetnosti (utvaru), ki jo je Adorno poimenoval 'dešifriranje družbene vsebine glasbe'.« Po sledi Schönbergovega preferiranja resničnega pred lepim, in, še posebno, intonacijske teorije Asafjeva, poskuša Tarasti (1994: 43-47) semiotično interpretirati vprašanje glasbeno resničnega in s tem poudariti tudi epistematske vidike glasbe. Zdi pa se, da izidi ne bi mogli zadovoljiti Kneifovih upov in pričakovanj, še posebno, če imamo pred očmi adornoški koncept resničnosti: »Resničnost umetnin je objektivno razreševanje uganke



(*ibid.*:49). Tarasti zagovarja misel, da tudi tradicionalna estetika operira z »modalitetami«, kadar zasleduje estetsko vrednotenje, posebno pri modalnem artikuliranju »verovanja« ali, še bolj, pri artikulaciji v parih »pretirano« / »ne pretirano« [*excessive / inexcessive*], »zadostno« / »nezadostno« [*sufficient / insufficient*] (*ibid.*, 54<sup>19</sup>). S tem si, po Tarastijevem mnenju, tudi estetika pridobi svoje mesto na njegovi poti nastajanja [*generative trajectory*]. Vendar jo lahko interpretiramo le kot *joint effect* zapletenih aktorialno-spacialno-temporalnih kategorij ter različnih modalitet in procesov modaliziranja (*ibid.*: 54). Žal pa si komaj lahko predstavimo, kako naj bi te kategorije, modalitete in modalizacije lahko ustvarile vrednostni sistem oz., kako bi se uskladile in pripeljale v soodnos z običajnimi vrednostnimi kategorijami. V praksi se zdi, da je proces vrednotenja usklajen v toliko, kolikor se prekriva s predloženim sistemom vrednotenja. Gre za posebno vrsto formalizacije vrednotenja: sklenjenost sistema vrednotenja je nadomestilo za vrednostno sodbo samo. Drugače povedano: dovršenost pri sklenjenosti sistema vrednotenja pravzaprav nadomešča vrednost samo.

V taki okoliščini je verjetno treba iskati razloge nesporazumov glede vidika vrednotenja pri Tarastijevih analizah interpretacij (začenši od akta izražanja [*the act of uttering*]<sup>20</sup>). Interpret mora upoštevati **modalitete** skladbe in izpolniti morebitne pomanjkljivosti **z lastnimi modalizacijami** (*ibid.*: 51). Vendar analiza dveh interpretacij (modalizacij) Chopinovega Nocturna v b-mollu (tiste Arturja Rubinsteina in druge Samsona Françoisa) ne odkriva nič bistvenega, česar ne bi mogli doseči brez

---

vsake posamezne. S tem ko zahteva razrešitev, nakazuje na resničnost. Do nje pa se je mogoče prebiti samo skozi filozofsko refleksijo. Samo to, in nič drugega, opravičuje estetiko...Umetnost je na poti k resnici, če le-ta ni neposredna; v toliko je resnica njena vsebinskost. Spoznanje je zaradi svojega odnosa do resnice; umetnost sama jo spoznava s tem, ko je v njej izpostavljena. Vendar ni kot spoznanje niti diskurzivna niti njene resnice ne kaže šteti za odraz objekta.« (Adorno 1973: 193, 419)

<sup>19</sup> »Da bi se o tem prepričali, vzemite v roko katerokoli zbirko glasbenih kritik in besedila v njej analizirajte s pomočjo omenjenih pojmov. 'Izvedba je bila tehnično pomanjkljiva' (= ni bilo dovolj 'zmožnosti/sposobnosti'). 'Skladba ni pokazala jasne ekspresivne težnje' (= ni bilo dovolj 'hotenja'). 'Orkestracija je bila pretirana v sorazmerju z glasbeno substanco' (= bilo je preveč 'zmožnosti' v primerjavi z 'vedenjem')...« (Tarasti 1994: 54)

<sup>20</sup> »Modalna analiza se ne nanaša le na izpraševanje glasbenega izraza, temveč vključuje, v zvezi z izvedbo, tudi samo dejanje izražanja.« (Tarasti 1994:51) Tarasti očitno meri na kompozicijo kot »musical utterance« (»glasbeni izraz«; **modalitete** so tedaj kvalitete glasbenega izraza; **modalizacije** pa so kvalitete glasbenega izražanja). Obe vrsti »izraznosti« nista nezanimivi, vendar ni nujno, da bi ju tu razčlenjevali naprej.



modalnih nastavkov: soočanje (primerjanje) obeh interpretacij razkriva dve popolnoma različni estetiki, dve različni glasbeni kulturi. Seznam (*ibid.*: 52) različnih, prosto izbranih lastnosti interpretacije kot izidov »modalizacije« (tempo, melodija/spremljava, interpretacija melodije, redundanca ali entropija in presenečenje, zvočnost itd.) razkriva dva odnosa: »objektivnega«, skoraj do točke brezčutnosti, in »subjektivnega«, ki seže do meja preinterpretacije (*ibid.*: 51).

Kaj smo dosegli z analizo in njenimi ugotovitvami? Ali je »subjektivnost« do meja preinterpretiranosti v izvedbi Samsona Françoisa očitek oz., ali je morda izključljivost obeh »kultur interpretacije« splošni model, po katerem bi lahko vrednotili vse interpretacije? Ne glede na to, da so omenjene lastnosti interpretacije poljubne in da neizogibno morajo biti podrejene subjektu, ki analizira, se sprašujemo, kako dobesedno bi lahko po tem modelu argumentirali neko **slabo interpretacijo** kot slabo. Na vprašanja ne odgovarja niti veliko bolj izčrpna analiza Fauréjevega samospeva *Après un rêve*, pri kateri analiza besedila (*énoncé*) s svojimi spacialnimi, temporalnimi in aktorialnimi »pripomočki« (*shifter*) temelji na drugi stopnji greimasovskih kategorij. Medtem pa analiza različnih interpretacij (*énonciations*) izkorišča modalitetno raven (Tarasti 1995a: 435-436).

2) **Kofi Agawu** (1991: 12-13) zavrača semiotično analizo »taksonomičnih empiricistov« (Jean-Jacquesa Nattieza, denimo); zaradi njihovih globoko tavnoloških izvajanj jih ločuje od »semantikov«. Odpor »taksonomičnih empiricistov« do prekoračitve prav teh taksonomij pa je vzrok, da je njihovo delo bolj zanimivo glede **metode** kot pa **njene aplikacije**. Kam meri Agawu s to kritiko? Tavnologija nastaja iz taksonomije kot iz cilja metode. Učinkovitost taksonomije kot »apriorne teorije« je možno potrditi le z analitičnim izvajanjem. Tavnologije nastajajo nujno kot ponovitve taksonomičnih kategorij pri njihovih analitičnih rabah.

Vendar ima Agawu sam težave s potrjevanjem učinkovitosti lastnih metod:

a) Tako je, denimo, prisiljen za svoje smotre poenostaviti Jakobsonovo ekstroverzivno in introverzivno semiozo s tem, ko ekstroverzivno semiozo omeji na področje »tematskih pomenov« [*topical signification*] (Agawu 1991: 23-24). Šele s tem si namreč pridobi možnost, da razvije za svojo metodo bistveno *notion of topic* kot znak in



kot ključ za izraz [*key to expression*], kar sicer ne pomeni, da nas metoda sama prepriča o svoji skladnosti.<sup>21</sup>

b) Prav tako je treba izpodbiti idejo na klasicistično glasbo aplicirane absolutne glasbe (Agawu uporablja pojem »the concept of music as an independent system« Charlesa Rosena iz njegove knjige *Sonata Forms*, NY 1980, str.11) zaradi referencialne vsebine [*referential content*] klasicistične glasbe (*ibid.*: 32-33).

3) Naloga »semiotične analize« je, po **Umbertu Ecu**, boljša razlaga učinka nekega estetskega sporočila s pomočjo »analize komunikacijskih procesov« (Eco 1972:145). Sporočilo »ima estetsko funkcijo, če se prikaže kot dvoumno strukturirano in se predstavi kot na sebe samo se nanašajoče (kot avtorefleksivno), torej, če hoče pozornost sprejemnika obrniti na svojo lastno obliko« (*ibid.*: 145-146). Estetsko sporočilo temelji na posebni kodi, ki jo Eco imenuje »idiolekt« (*ibid.*: 151<sup>22</sup>). Iz te kode nastajajo »operacijska pravila, ki poskušajo uničiti prejšnjo kodo, da bi raven sporočila postala dvoumna. Stilistična kritika nas uči, da se estetsko sporočilo udejanja v *kršitvi norm* ... Kršitev norm pa ni nič drugega kot dvoumno strukturiranje glede na kodo: vse ravni sporočila kršijo normo po istem pravilu [, glede na *idiolekt*].« Očitno je pri estetskem sporočilu za Eca pomembna le stopnja inovacije. Zato bi bilo treba kodificirati vse, kar je le kodificirati mogoče, ker je šele tedaj moč ugotoviti inovacijo, »tam..., kjer se je uresničila s prevratom in izničenjem vseh prej obstoječih kod« (*ibid.*: 161).

Reinhard Schneider v svoji kritiki »tez o estetiki« očitno Ecu »pretirane polovičnosti«: »Gotovo lahko umetnine kršijo norme, lahko se uveljavijo proti normam, vendar je napačno takšne možnosti absolutizirati.« (Schneider 1980: 81). Soočamo se z »absolutizacijo signifikantov« (*ibid.*: 83<sup>23</sup>), z določenim »fetišizmom znakov« (*ibid.*: 84<sup>24</sup>). Z znakom se

---

<sup>21</sup> Prim. o tem bolj izčrpno Agawu 1991: 26ff; tudi str. 129-P. e, kjer so omenjena »tematsko nevtralna« [*topically neutral*] »siva področja« [*grey areas*], ki bi pozneje bila lahko morebiti »tematizirana«.

<sup>22</sup> »...kot idiolekt definiramo zasebno ali individualno kodo enega edinega govorca.« (Eco 1972: 151)

<sup>23</sup> »Znak je predstavnik pomena, zato signifikantov ne smemo šteti za nekaj absolutno objektivnega...« (Schneider 1980: 83).

<sup>24</sup> Eco je, namesto da bi »jezikovno mišljenje razvil v mišljenje o jezikovno sporočljivih ali sporočenih vsebinah«, izpeljal nasprotno: »Delitev znaka, jezika in mišljenja, s tem ko je izoliral svet znakov in svet kulturnih enot in s tem pripeljal do fetišizma znakov, ki tu pride do izraza kot globalni fetišizem jezika. Spoznavanje je reduciral le na spoznavanje sredstva, ki spoznavanje nosi.« (Schneider 1980: 84)



formalizira pomen kot vsebina in formalizacija naj bi veljala kot dokaz za »znakovnost«. Komu je pri tem še mar za kakršno koli »vrednost«?

\* \* \*

Na koncu prihajam do vprašanja iz naslova naše konference: *Glasba kot jezik?* (torej z vprašajem!). Koliko imajo opraviti pravkar razložena vprašanja z *glasbo kot jezikom?* Opozarjam na zaključek svoje, leta 1987/88 objavljene razprave *Schrift ist Musik?* (Zapis je glasba?), v kateri sem se poskusil temeljito spoprijeti s pojmom »notacijskost« (»Notationalität«) Nelsona Goodmana (1968): »Notacijskost kot *ideal*... bi bila temeljni kriterij znanstvene metode, po katerem (kriteriju) bi analizirali in vrednotili vse simbole, pravzaprav ne glede na to, katere funkcije dejansko imajo in katerem zgodovinskem kontekstu pripadajo. Po takem temeljnem kriteriju je tudi možno konstruirati sisteme, in sicer tako, da mu vselej ustrezajo in s tem tudi potrjujejo pravilnost metode.« (Gligo 1988:112) In zdaj nazaj k jeziku! Semiotika kot »apriorna teorija« je »konstruirana« po jezikovnem zgledu. Če črtamo glasbo kot jezik, bo sistem »apriorne teorije« le omejeno učinkovit. Če pa jo sprejmemo kot jezik, smo prisiljeni bodi molčati o njeni nejezikovni, protijezičkovni biti ali pa se spopasti z neizogibnimi metodološkimi protislovji. Kdo bi se upal zahtevati, med obema možnostima, še vrednotenja po določenih vrednostnih kriterijih?

## Literatura:

- ADLER, Guido. 1985. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *VfMw.* 1(1). 5-20
- ADORNO, Theodor W. 1973. *Aesthetische Theorie* Ffm.
- ADORNO, Theodor W. 1982. "On the Problem of Musical Analysis". *Music Analysis.* 1(2). 169-187
- AGAWU, Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music.* Princeton (NJ)
- BOULEZ, P. 1981. "Sonate 'que me veux-tu' ". V: *Points de repere.* Paris. 151-163
- DAHLHAUS, Carl. 1970. *Analyse und Werturteil.* Mainz
- DAHLHAUS, Carl. 1972. "Über musikalische Werturteile". V: KRÜTZFELD, Werner (ur.). *Die Wertproblematik in der Musikdidaktik.* Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf. f. 9-18
- DAHLHAUS, Carl. 1978. "Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik". V: *Schönberg und die andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik.* Mainz. 270-278
- ECO, Umberto. 1972. *Einführung in die Semiotik.* München
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1977). "Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik". V: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik.* Wilhelmshaven, 113-129



- FALTIN, Peter. 1990. "Musikalische Syntax: Die bedeutungsgebende Rolle der tönenden Beziehungen". V: KARBUSICKY, Vladimir (ur.). *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt. 152-160
- GERHARDUS, Dietfried - LORENZ, Kuno. 1986. "Aesthetics". V: SEBOK, Thomas (ur.). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (zv. 1: A-M). Bln-NY-Amsterdam. 15-21
- GLIGO, Nikša. 1987. *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb
- GLIGO, Nikša. 1999. "Schrift als Musik? Ein Beitrag zur Aktualisierung eines nur anscheinend veralteten Widerspruchs" (II). *IRASM*. 19(1). 75-15
- GLIGO, Nikša. 1999. "Glazba kao tekst. O nekim dodirima i mimoilaženjima teorije jezika, znanosti o književnosti i znanosti o glazbi". V: KATALINIĆ, Vjera - BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (ur.). *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*. Zagreb, 1999. 375-393
- GOODMAN, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis
- HANSLICK, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt
- KARBUSICKY, Vladimir. 1986. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt
- KARBUSICKY, Vladimir. 1990. "Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik". V: *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt. 1-36
- KNEIF, Tibor. 1990. "Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik". V: KARBUSICKY, Vladimir (ur.). *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt. 134-141
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1975. *Fondement d'une sémiologie de la musique*. Paris
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1987. *Musicologie général et sémiologie de la musique*. Paris
- PELEŠ, Gajo. 1982. "Oblik kao smisao". V: *Iščitavanje značenja*. Rijeka. 63-71
- SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris
- SCHERING, Arnold. 1929. "Musikalische Analyse und Wertidee". *JbP*. XXXVI. 9-20
- SCHNEBEL, D. 1972. "Übers Drum und Dran der Musik". V: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Köln. 189-293
- SCHNEBEL, D. 1972a. "'Für wenn komponieren Sie eigentlich?' Ein Interview von Hansjörg Pauli". V: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Köln. 362-372
- SCHNEIDER, Reinhard. 1980. *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*. München.
- STRAUSS, Dietmar. 1990 *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* (T.1: zgodovinsko-kritiška izdaja)
- TARASTI, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington-Indianapolis
- TARASTI, Eero. 1995. "Preface". V: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Bln-NY. V-IV
- TARASTI, Eero. 1995a. "'Après un reve': A semiotic Analysis of the song by Gabriel Fauré" V: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. BLN-NY. 435-469

### *Zusammenfassung*

Es ist im ästhetischen Denken nur das wahrnehmbar (*aisthetikós*), was eine Bedeutung hat. Nach der Bedeutung einer ästhetischen Erscheinung (eines Kunstwerks z.B.) fragt die Ästhetik prinzipiell entweder durch ihre Referenzialität, wo die inhaltlichen Normen von vornherein gestellt sind, oder durch die Auslegung ihrer Form, wo die Formteile und ihr Verhältnis zueinander als Quelle der Bedeutung gedeutet werden. Prinzipiell sollte



eine Bedeutung immer einen Sinn haben, jedoch kann - besonders im 'formalistischen' Ansatz - eine Struktur einen offensichtlichen Sinn und nur vage Bedeutung haben (Frege/Karbusicky).

In der Semiotik ist die Bedeutungskategorie besonders wichtig: als Zeichen kann nur das gelten, was eine Bedeutung hat. »Zeichen ohne Bedeutung... ist... ein Produkt idealistischer Spekulation wie Bewegung ohne sich bewegende Materie.« (Schaff) Die Verabsolutisierung des Zeichens, der Beweis seiner Funktion durch die festgestellte Bedeutung, schließt die Frage nach dem Sinn dieser Bedeutung aus. Was kann die Semiotik mit einer Kunst anfangen, deren Hoffnung es ist, daß ihr Unsinn auch einen Sinn darstellen könnte (Schnebel)?

Die Festlegung der Bedeutung (auch einer nichtästhetischen Botschaft?) erscheint als Ersatz für den Wert: das primäre Forschungsziel wird bestätigt durch eine vorgefaßten **Theorie** (der notwendigen Bedeutung jedes Zeichens) deren **Methode** - auch als Ersatz für Wertung - ihre Richtigkeit beweist. Die »Semiotik der Ästhetik« kann deswegen den Gegenstand der Ästhetik wie auch ihre Methode erfolgreich erklären (Gerhardus/Lorenz). Ist aber (nur) die Bedeutung einer Botschaft - von ihrem Sinn abgesehen - tatsächlich immer mit ihrem (ästhetischen) Wert gleichzusetzen?







## POSKUS ETIMOLOŠKE ANALIZE GLASBENE UMETNINE V premislek

Spomniti želim na dejstvo: некоč je bil vsak element nekega glasbenega jezika **semantično obremenjen**, bodisi zaradi svoje novosti bodisi nasprotno: zaradi postopno oblikovane enoznačnosti svojega pomena v tem ali onem zgodovinskem obdobju. Spominjanje na pomene, ki jih je imel v preteklosti, ne more biti irelevantno za pomen celote; prav zato bo predmet metode za analizo glasbene umetnine, ki jo lahko imenujemo etimološko.

Predstava o »genetičnem spominjanju« se nanaša predvsem na najmanjše pomenske enote glasbenega jezika. Boris Asaf'ev je pisal o intonacijah, ki so dobile »pomen vidne slike ali konkretnega čustva« in ki so nastale »v obojestranski neločljivi povezanosti z besedo, afektom, vidno ali motorično zaznavo«. Tako so nastale izredno trajne asociacije, ki v nekem pomenu **ne zaostajajo za semantiko v dobesednem smislu**<sup>1</sup>. Asaf'ev, ki poudarja trajnost takih intonacij, pa ne pozablja na njihovo zgodovinsko pogojenost. Brez dvoma ima prav tudi Ekaterina Ruč'evskaja, ko piše, da ima intonacija sicer »neko določeno genetično pogojeno pomensko območje«, vendar »za razliko od besede..., ki ohranja v celoti svojo stalnost tudi, kadar stoji v nekem sistemu povezav, ... dobi svoj pomen le v kontekstu«<sup>2</sup>. Takih intonacij ne moremo vzporejati s stalnostjo besed govornega jezika zaradi delovanja psiholoških zakonitosti, ki terjajo spremenljivost glasbenih podob. Spremenljivost se stopnjuje z zgodovinsko oddaljenostjo. Njihov pomen, ki je bil некоč enoznačen, se v naslednjih obdobjih lahko pozabi ter zato na novo tolmači.

Sugestivnost neke glasbe se lahko večja, nekemu glasbenemu delu je mogoče pripisati nova emocionalne razlage in asociacije. Najnovejše razlage pa so za glasbenega zgodovinarja lahko ovira pri izpolnitvi njegove osnovne naloge. Mihail Bahtin jo je formuliral takole: »Razumeti delo tako, kot si ga je zamislil avtor, torej brez prekoračevanja meja njegovega razumevanja.«<sup>3</sup> Vemo, da je to težko, če ne celo popolnoma

<sup>1</sup> Asaf'ev, Boris, *Muzikal'naja forma kak proces*, Moskva 1971, str. 207.

<sup>2</sup> Ruč'evskaja, Ekaterina, *Funkciji muzikal'noj temi*, Leningrad 1977, str. 11-12.

<sup>3</sup> Bahtin, Mihail, »Iz zapisej 1970-1971«, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, str. 349.



nemogoče. Menim, da je za doseg našega cilja, torej za oblikovanje metode etimološke analize, najprimernejša pot, ki sta jo nakazala teorija nemškega filozofa in lingvista Wilhelma von Humbolta (1767-1835) in interpretacija le-te izpod peresa Aleksandra Potebnja: teorija »notranje oblike« (innere Form). V tem prispevku se lotevam poskusa uporabiti jo za analizo glasbenih del.

Pojem »notranja oblika«, ki je zaradi Humbolta (»notranja oblika jezika«) in Potebnja (»notranja oblika besede«) doživel razvoj v lingvistiki, estetiki in kulturni filozofiji 19. in 20. stoletja, je v zadnjem desetletju postal znova aktualen v ruski znanosti. Pojem »notranja oblika« se pojavi v povsem drugačnem pomenu kot pri Potebnji na začetku stoletja prav v muzikologiji in sicer v članku Nikolaja Mjaskovskega Nikolaj Metner. Vpečatlenija o ego tvorčeskom oblike (Nikolaj Metner. Vtisi o njegovi skladateljski osebnosti, 1913).

Ruska estetika in lingvistika sta »odkrili« Potebnjovo delo v začetku našega stoletja. Leta 1910 je pri založbi Logos izšla brošura z naslovom Misl' i jazyk (Filosofija jezika, A. A. Potebni) (Misel in jezik. Filozofija jezika, A. A. Potebnja), katere avtor je bil Andrej Belij. Asašev, ki je bil prijatelj Mjaskovskega, je gotovo poznal nekatera dela Potebnjeva, kot so Osnovy poetiki (Osnove poetike, 1910) in Psihologija poetičeskogo i prozaičeskogo mišljenija (Psihologija poetičnega in prozaičnega mišljenja).

Člani krožka, zbranega okrog Mjaskovskega in Asaševa, so brez dvoma premišljevali o Potebnjovih idejah, vendar so menili, da njegova teorija o zunanji in notranji obliki ni primerna za »transpozicijo« na glasbeni material. Tako je postala predmet interpretacije, ki se je zelo oddaljila od izhodišča.

Nujno je treba opozoriti na izhodiščni pojem, ki ga je Humbolt vzpostavil v jezikoslovju in ki ga je nato Potebnja širše razvil ter pri tem prekoračil meje golega jezikoslovja, sicer bi spregledali temeljno Potebnjovo idejo – nauk o etimologiji besede. Za muzikologijo so posebno pomembne vsaj tri poteze Potebnjevega nauka:

- 1) prizadevanje zajeti globlji jezikovni smisel;
- 2) analogija med umetnino in besedo, kot nosilcema enotnega smisla;
- 3) razlikovanje ne med dvema sestavinama nekega dela (vsebina, oblika), temveč med tremi (vsebina, notranja oblika, zunanja oblika).

»V poetskem – posledično v vsakem umetniškem – delu«, piše učenjak, »najdemo enake plasti, kot pri besedi: vsebino, ustrezajočo čutni sliki ali iz nje izpeljanemu pojmu; notranjo obliko, sliko, ki kaže na to vsebino ... in končno zunanjo obliko, v kateri se umetniška slika objektivizira.« To je ena Potebnjova misel. In druga: »Vsaka posamezna



beseda ustreza umetniškemu delu ne le s svojimi plastmi, temveč tudi z načinom njihovega povezovanja.«<sup>4</sup>

Ker glasbeno umetniško delo nima predmetnosti upodablajoče umetnine in pojmovnosti besedne, se njegova »umetniška podoba objektivizira« v organizaciji tonskega gradiva. Zato njegov pozabljeni smisel, njegovo »notranjo obliko« lahko odrijemo v glasbeni intonaciji. Kot »leksem«, ki je nosilec notranje oblike, stopa pred opazovalca v svojem prvotnem pomenu – tistem pomenu, ki jo je imela v glasbenem jeziku svojega časa, stila ali skladatelja – in je zanesljiva orientacijska točka, ki nam kaže zgodovinske povezave nekega umetniškega pojava, predvsem s preteklostjo.

Postavimo vprašanje: Kaj bi v glasbeni umetnini lahko predstavljalo »notranjo obliko«. Vzemimo tiste »etyma«<sup>5</sup>, ki bi lahko postali notranja oblika v evropski glasbi novega veka. To so: tonske lestvice, retorične figure, način intonacije in zvočne barve ljudske glasbe, »tuje« teme (parodije, citati), retorične skladateljske funkcije, zvrsti umetne in ljudske glasbe, obredje. Če se ozremo na razvojne procese v evropski glasbi, najprej naletimo na pomembno plast idej, ki so bile temelj umetnosti zadnjih stoletij in ki so se uveljavile v času od 16. do 17. stoletja.

Poskus utrditve oprijemljive glasbene semantike, ki so se ga lotili v obdobju razcveta nauka o afektih, je kot rezultat prinesel skrbno izdelani »Klangrede«. To je bil pomemben, na nauku o afektih in retoriki utemeljen aparat, ki je postal cvetoč sistem t. i. retoričnih figur, katerih mnoge so še dandanes med notranjimi formami glasbe novega veka.

Usoda takih figur je zanimiva v času novih, retoriko odklanjajočih stilov. Lahko zasledujemo nekatere poti, po katerih je sočasno, včasih prikrito in z različno intenzivnostjo potekala pot njihovih pomenov:

1) Mnogi »leksemi« so obstajali naprej, v svojem neposrednem pomenu. V tem primeru so včasih služili za modele in kot opore za stilizacijo, ter v neo-stilih (npr. v neoklasicizmu 20. stoletja). 2) Pomen figur je bil parodistično razvrednoten. V obeh primerih se je ohranil spomin na njihovo prvotno notranjo formo. 3) Pomen figur je bil tipiziran, ob čemer mu je bila odvzeta religiozna emblematika; bil je torej razgaljen v smislu samovoljnega našemljenja v »lekseme« motoričnega značaja, s čimer je figura končno postala nevtralni element. 4) Najdemo pa tudi dejavno preoblikovanje »leksemov« v nekem spremenjenem slovničnem kontekstu, ki je bilo rezultat njihovega trka z novimi pomeni. (Ob tem naj

---

<sup>4</sup> Potebnja, Aleksander, »Misl' i jazyk (1862)«, *Estetika i poetika*, Moskva 1976, str. 179.

<sup>5</sup> Grško besedo »etymon« (=beseda) uporablja avtorica kot vzporednico sicer neprevedljive ruske besede »etem«.



spomnim na besede Andreja Belija: »Jezik je spopad vsote neologizmov z okamenelo dediščino preteklosti.«<sup>6</sup>)

V obeh primerih lahko govorimo o pozabljenju notranje forme in o njeni potlačitvi v globino podzavesti. Nekatera od naštetih stanj lahko na naši dolgi poti od sedanjosti v preteklost (pri taki analizi se do določene mere gibljemo nazaj v globine časa) postanejo »vmesne faze« v razvoju glasbenih »leksemov«, torej prava notranja forma bolj oddaljenih pomenov.

»Leksemov«, ki so se pojavili v času intonacijske krize na prehodu iz 16. v 17. stoletje, ne predlagamo brez razloga kot primarne notranje forme glasbe novega veka. Ob tem opozarjam, da so glasbeniki, ne glede na različen namen figur, v njih poudarjali predvsem odmik od norm, novost in svobodo v rabi disonanc, načinu vodenja glasov, ritmu itn. Christoph Heinrich Bernhard označuje v svojem delu *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1648) kot figuro le neko določeno, od norm odstopajočo rabo disonance: »das, was früher unbekannt war oder unzulässig erschien.«<sup>7</sup> Utemeljitelji glasbene retorike so torej razlikovali med novimi in starimi sredstvi.

Preverimo torej trditev o vzporednem razvoju pomenov na primeru diatoničnih retoričnih figur: anabasis in katabasis. Spomnimo, da je anabasis (grško: vzpenjati se) povezan z besedami pomenskega polja »dvigati se«, »lestvica« itn. Katabasis (grško: spuščati se) pa ima, nasprotno, povezavo z besedami, kot so »zemlja«, »gomila«, »pekel«, »greh«. Pri tem moramo upoštevati, da je bila, kot bomo spoznali, semantika retoričnih figur že v času svojega nastajanja izpostavljena nevarnosti, da bi se njena pomenska vsebina tipizirala in obrabila v pedagoškem procesu. Da bi v zavesti svojih učencev utrdil predstavo o anabasis in katabasis, je Hermann Francke (1663-1727), lübeški profesor in gimnazijski učitelj za klasične jezike, znan predvsem kot ustanovitelj po njem imenovane ustanove za sirote, z učenci vadil C-durovo lestvico, pod katero je bil podpisan naslednji odlomek iz 130. psalma: »Aus der Tieffen ruff ich, Herr, zu dir, neige deine Ohren her zu mir«<sup>8</sup>.

Vendar, tipizacija pomena v figurah anabasis in katabasis, sprememba »figure« v »figuracijo« ter pozneje v »pasažo« je kot nezadržen proces potekala v obdobju klasike, in sicer tako v samostojnih skladbah, kot v instrumentalnih etudah, v »Šolah spretnosti«.

---

<sup>6</sup> Belij, Andrej, »Misl' i jazik (Filosofija A. A. Potebni)«, *Logos* 1910, str. 224.

<sup>7</sup> »...nekaj, kar je bilo poprej neznano ali se je zdelo nedopustno.« Citirano po Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel itd. 1963, str. 147.

<sup>8</sup> »Iz globočine kličem k tebi, Gospod, nagni svoje uho k meni.«



Kot primer obnove prvotne notranje forme neke retorične figure naj omenim »Orfeja« Igorja Stravinskega. V prvem prizoru (Orfej objukuje Evridiko) ima figura katabasis pomen tožbe in napovedi spusta v podzemlje. V »Orfejevi apoteozi« zazveni v harfi figura anabasis v trenutku, ko Apolon iztrga Orfeju liro iz rok in »njegova pesem zazveni proti nebu«.

Izredno trdoživost so pokazale figure z malo sekundo iz 17. stoletja, ki so bile povezane z afektom »bolečine«, »trpljenja« in »žalovanja«, med njimi zlasti figura »passus duriusculus«.<sup>9</sup> Eno od njih – kromatično izpolnitev padajočega ali dvigajočega se tetrakorda, pri čemer se glasovi gibljejo »ena proti drugi« – opisuje v svojem že omenjenem učbeniku kompozicije tudi Bernhard, in sicer ob drugih »nenaravnih« postopih »kromatičnega rodu«, kot so zvečana sekunda, zmanjšana terca, zvečana in zmanjšana kvarta in kvinta, ki jih tudi uvršča v skupino »passus duriusculus«.

Srečujemo se torej z utrditvijo že več kot pol stoletja veljavne skladateljske prakse, ki se je izoblikovala med razvojem monodije s spremljavo v italijanski glasbi z začetka 17. stoletja.

V obdobju klasike je bila figura passus duriusculus pozabljena, tako kot tudi druga baročna leksika. Proces je potekal temeljito, vendar ne popolnoma.

Če opazujemo predigro k Mozartovi operi Don Giovanni, lahko v njej najdemo vrsto retoričnih figur, ki so povezane z afektoma trpljenja in strahu.

Nadaljnja usoda figur z malimi sekundami se je odigravala po vzorcu pozabljenja, odklanjanje in preporod. Sodobni glasbenik bi ravnal nepremišljeno, če bi jih namerno spregledoval, tako kot notranjo formo, kot notranjo formo neke zakonite zgodovinske »stopnje«. Vemo, da je figura vzdih – oživljeni affectus amoris – po Mozartovi smrti in še za Beethovnovega življenja doživela obrabo, popolno izgubo svojega prejšnjega pomena. To se še posebno kaže v uverturi k Rossinjevi operi Seviljski brivec. Nek dogodek, ki nam ga je ohranil Gustav Neuhaus, nam jasno kaže, kako nevarno je, če spregledamo zakonitost pozabljenja prvotne notranje forme v določenih stilih: »Nekoč je ena od mojih učenk igrala neko mesto iz Lisztove dvanajste rapsodije tako enakomerno, metrično, s tako skrbnim akcentom na vsaki prvi od dveh povezanih šestnajstink, da so se zaslišali tipično bachovski troheji. Pred svojimi očmi

---

<sup>9</sup> V svoji knjigi *Teatr i simfonija* (Moskva 1968) je Valentina Konen natančno zasledovala proces asimilacije besednih pomenov v instrumentalni glasbi baroka in klasike, še posebno uveljavitev »Seufzerfigur« v instrumentalni glasbi.



sem naenkrat zagledal madžarskega ljudskega glasbenika Liszta z bachovsko lasuljo in habitom leipziškega organista iz 18. stoletja.«<sup>10</sup>

V sredini prejšnjega stoletja si v operi ni bilo mogoče zamisliti dramatičnega prizora, ki se ne bi posluževal napetosti, skrite v kromatiki. Prav na slednji temelji prizor prekletstva v Verdijevem *Rigolettu*. Opero končuje popolna kromatična linija v Des-duru, ki jo spremlja režijsko navodilo: »Si puli lase in se zgrudi na hčerino truplo«.

Neprepričljivo izrabljanje te figure v operi je povzročilo, da je postala kliše. Nič manj pa se take notranje forme niso posluževali dramatsko misleči skladatelji simfonične glasbe druge polovice stoletja, npr. Gustav Mahler v zadnjih taktih prvega stavka svoje Druge simfonije.

Zatopimo se še v neko drugo misel Aleksandra Potebnja, ki je pomembna za naše razmišljanje: analogija med glasbenim delom in leksemom, kot nosilcem celosti neke misli. Zadeva predvsem dela, ki so - v povezavi z neoklasicizmom 20. stoletja - kot modeli služili za obnovo oblik stare glasbe, npr. variacija na basso ostinato, passacaglia, chaconna.

Ni nezanimivo, da je taka analogija obstajala že v času romantike. Estetika miniatur in enostavnih oblik, ki se je nadaljevala do začetka 20. stoletja, čeprav na drugačni tonalni podlagi kot v baročnem času, je dovoljevala ponovno oživitev retoričnih figur iz malih sekund in njihove oblikotvornosti. Vendar v takem, novem »lamentu« lahko najdemo namesto strogih, racionalno organiziranih ostinatnih blokov spontane, sintaktično svobodne linije padajočih sekund v vseh glasovih glasbenega stavka, ki izčrpajo ves kromatski tonski material. V Chopinovem Preludiju v e-molu *passus duriusculus* sicer nima več tematske funkcije, vendar s tem, ko se spoji z ritmiko spremljave, ohranja strukturo kromatskega tetrakorda. Enak primer najdemo v orkesterski skladbi »Nenie« Anatolija Ljadova.

Povzetek navedenega je neizbežen. Kaj nam lahko etimološka analiza prinese v primerjavi s strukturalno, oblikovno in drugimi analizami? Kot smo spoznali, občutek za zgodovinsko dinamiko glasbenega jezika, predstavo o tradicionalnih »etyma« med inovacijami zunanje forme, tonske strukture itn., ter očitno nek nastavek, s katerim se lahko približamo izvornim mislim nekega glasbenega dela.

Ne moremo si zatiskati oči pred težavnostmi take etimološke analize. Glasba v celotnem spektru zvočnega sveta neprestano odkriva sredstva za utrditev njej dostopnih elementov. Semantizacija tega ali onega elementa glasbenega jezika je zato krhka. S spreminjanjem podobe sveta, veljavne v nekem obdobju, se pozabljujejo pomeni, ki so se stoletja dolgo zdeli

---

<sup>10</sup> Nejgauz, G., *Ob iskusstve fortepiannoj igri*, 2. izd., Moskva 1961, str. 62-63. Prim. tudi Neuhaus, Heinrich, *Die Kunst des Klavierspiels*, deutsch von Dorothea Nitze, Köln: Gerig 1967, str. 37.



stalni. Neko delo, če preživi, pa s tem dobiva nove pomene. Vendar v zgodovini umetnosti pozabljenje ni nikoli popolno; tradicija vodi k temu, da skladatelj čuti dolžnost do dediščine, ki jo občuti, čeprav včasih ne more z gotovostjo ugotoviti, odkod prihaja. V taki dvojnosti obstaja dialektično nasprotje notranje oblike v glasbi. Ko se zgodovinar po poti tradicije bliža virom, obnavlja podobo sveta, veljavno v neki pretekli kulturi. Izhajajoč iz tega vira – če mu ga uspe najti v pričevanjih iz preteklosti – razume nastajanje sredstev, ki so oblikovala sodobno podobo sveta in jo tako dojame globlje. V tej povezavi si drznem predlagati oznako glasbenega dela, pri čemer bom posegla po metafori in grški besedi »eidothek« (v smislu arhiv misli): Glasbeno delo je eidoteka, skozi katero veje dih zgodovine.

### *Zusammenfassung*

Eine Theorie der »inneren Form«, die vom russischen Wissenschaftler A. Potebnja auf Grund der Theorie W. Humboldts entwickelt wurde, enthält ein Verfahren, das für die etymologische Analyse nützlich ist. Es wird versucht in meiner Mitteilung, dieses Verfahren auf die Analyse der Musik anzuwenden. Die Ideen von Potebnja wurden schon einmal von Mjaskowski und Assafjew ausgelegt, allerdings in einer seltsamen Weise, die weit von der Quelle führte. Man muß nun wieder an den Ursprung, d.h. an die ursprüngliche Lehre der Etymologie von Potebnja zurückkehren.

Die für Musikwissenschaft wichtigsten Aspekte dieser Lehre sind: 1) Die Suche nach dem tieferen »sprachlichen Sinn«, der in einem Kunstwerk vorhanden sei; 2) Analogie zwischen Kunstwerk und Wort – beide seien die Träger der »Gesamtsinn«; 3) Drei Substanzen der Worte und des Form und Gehalt. Gemäß Potebnja, »in einem Kunstwerk gibt es dieselbe wie in einem Wort Elemente und zwar (1) ein Gehalt, der einer »Sinngestalt« oder einem davon entwickelten Begriff entspricht, (2) eine innere Form, eine Gestalt, die auf diesen Gehalt zeigt [...] und zuletzt (3) eine äußere Form, wo sich ein geistlicher Gehalt objektiviert.

Weil der Musik die Sachlichkeit der darstellenden Kunst und die »Begrifflichkeit« der Sprachkunst fehlt, ist das Tonhöhen-system genau das, was hier den »geistlichen Gehalt objektiviert«. Beziehungsweise kann man aus einer musikalischen Intonation ihren verlorenen Sinn, ihre »innere Form« herausziehen. Sie kann sich durch die verschiedenen »Etymen« zeigen, wie z.B. Tonleiter, rhetorische Figuren, Intonationen und Klangfarben des Volksmusizierens, Zitate, Gattungen, Ritual. Im Vergleich zur Gesamt- oder Strukturanalyse, oder zu anderen Arten der Musikanalyse kann die etymologische Analyse der Musik das Gefühl der



historischen Dynamik der Musiksprache schaffen. Sie läßt dem ursprünglichen Sinn des Kunstwerks während der Aufführung näherkommen.



# GLASBA NI JEZIK - REVIDIRANE UTEMELJITVE SUSANNE LANGER (PODKREPLJENE Z MISLIMI NELSONA GOODMANA)

## 1. Uvod

V 8. poglavju knjige *Philosophy in a New Key*<sup>1</sup>, naslovljenem *On Significance in Music*, Susanne Langer izvaja dokaze proti tezi, da lahko glasbo, v kakršnem koli dobesednem smislu, umevamo kot jezik. Njen odnos do te teme ni pogojen s formalističnim stališčem, ki bi nasplošno glasbi odrekalo kakršne koli zunajglasbene pomene. Langerjeva tudi ne zastopa postavke, da je glasba sicer pomenljiva in da ima lahko ekspresivne lastnosti, da pa ne vsebuje nikakršnih pomenov. Prav nasprotno: glasbo vidi kot jasen semantični fenomen, ki je nosilec emocionalnih pomenov. Ugotovitev pa zanjo pomeni, da glasbe ne kaže interpretirati kot neposredno znamenje glasbenikovih čustev in tudi ne kot zgolj dražljaj, ki pri poslušalcih sproža določena čustva, temveč sodi, da se glasbe same držijo določeni pomeni. Z njenim besediščem se tako stališče izraža v ugotovitvi, da glasba ni znamenje (signal), temveč podoba (simbol). V tem je glasba podobna jeziku.

S priznavanjem te podobnosti in s prepričanjem o (v načelu) semantični naravi glasbe pa je pri Langerjevi povezano tudi trdno mnenje, da so pomeni, s katerimi se srečujemo v glasbi, povsem drugačne kakovosti kot pri jeziku. Drugače povedano: glasba simbolizira čustva na povsem drugačen način kot jezik svoje pomene.

## 2. Prolegomena za vsako nadaljno razpravo o govornem značaju glasbe

Argumentacija, da glasba ni jezik, ima v razpravi o pomenu glasbe relativno pomembno vlogo. Mnenje, da bi kazalo glasbo interpretirati s pomočjo opiranja na jezikovno paradigmo in da je taka interpretacija lahko dokaj spodbudna, nikakor ni redko. Med zastopnike takega stališča sodita, denimo, Deryck Cook s svojo knjigo *The Language of Music*<sup>2</sup> in

---

<sup>1</sup> Langer, Susanne K, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1941, nemška izdaja z naslovom *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt/Main 1965.

<sup>2</sup> Cooke, Deryck, *The Language of Music*, London 1959.



Wilson Coker s knjigo *Music and meaning*.<sup>3</sup> Enake postavke so v nekaterih člankih zastopali tudi francoski avtorji, kot sta Jean-Jacques Nattiez in Nicolas Ruwet ter tudi poljski muzikolog Michał Bristiger v svoji knjigi *Związki muzyki ze slowem* (Razmerje med glasbo in besedami)<sup>4</sup>. Za prihodnjo rabo poimenujmo to stališče: jezikovna paradigma.

Po drugi strani včasih naletijo tudi bolj umerjena stališča, kot je, denimo, stališče Langerjeve, da glasba na nejezikovni način izraža določene pomene in ima semantično vsebino, na silovito zavračanje. Ob tem lahko predmnevamo, da bi bil temu med drugim lahko vzrok, da pogosto vsako vrsto pomena razumemo kot naslonitev na jezikovno paradigmo. Zato zagovornike zgolj semantične (in ne nujno tudi jezikovne) postavke radi takoj razumemo tako, kot bi trdili, da se pri glasbi srečujemo natanko s takimi pomeni kot pri jeziku. Ker je taka domneva za mnoge popolnoma nesprejemljiva, se znajdejo v položaju, ko menijo, da so prisiljeni zanikati misel, da glasba sploh kaj pomeni. Da bi pred takimi napadi zaščitili prepričanje, da je glasba pomemben fenomen in ne zgolj okras, bi morali poskusiti utemeljiti misel, da so njeni pomeni povsem drugačne narave, kot so jezikovni pomeni.

Na splošno bi lahko dejali, da potekajo argumentacije v prid tezi, da je glasba jezik čustev, v imenu pomembnosti glasbe (tako npr. Deryck Cooke<sup>5</sup>) in druge, nasprotujoče, da glasba ni jezik v imenu njene avtonomije (in avtonomije umetnosti nasploh). Če bi namreč bila jezik kot vsak drugi, bi jo morda lahko nadomestili z govornim jezikom, kar bi spodkopalo njeno edinstvenost. Stališče, po katerem je glasba sicer semantični fenomen, ki vsebuje pomene, vendar se bistveno razlikuje od jezika, je torej srednja pot med dvema skrajnostima, ki sta vsaka po svoje nesprejemljivi.

Argumentacija, da glasba ni jezik, ima podobno dolgo tradicijo kot jezikovna paradigma. Vendar moramo reči, da dokazi pogosto ne zanikajo tega, kar bi bili zagovorniki jezikovne paradigme pripravljene trditi in zato proti njihovim trditvam niso učinkoviti. Ko, denimo, Werner Jauk pred nedavnim v svoji razpravi *Jezik in glasba: domnevni jezikovni značaj glasbe*<sup>6</sup> piše, da glasba ni jezik zato, ker ni sredstvo intendiranega posredovanja komunikatov od pošiljalca proti sprejemniku, ali da je ne moremo razumeti v pomenu govornega jezika, ki posreduje konkretne

---

<sup>3</sup> Coker, Wilson, *Music and Meaning*, New York-London, 1972.

<sup>4</sup> Bristiger Michał, *Związki muzyki ze slowem*, Kraków, 1986.

<sup>5</sup> Cooke, Deryck, *op.cit.*

<sup>6</sup> Jauk, Werner, »Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik«, v: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (1995 1, 97-106.



vsebine ter da se pri glasbi ni mogoče naučiti enopomenskih, prek ponovljenih vezav, vzpostavljenih določitev pripadnosti med znakom in označenim - bi bilo težko, da s takimi mislimi ne bi soglašali. Moramo pa se vprašati, kdo je kdaj koli zastopal stališča, ki jih Jauk spodbija.

Očitno se glasba in jezik razlikujeta. Mnogih od omenjenih razlik ne bi zanikali niti zagovorniki jezikovne paradigme. Njihovo stališče bi lahko prej izrazili takole: čeprav glasba na zunaj ni ravno takoj videti kot jezik, lahko spoznamo, ko njeno strukturo in njene pomene globlje analiziramo, da je strukturirana na podoben način, kot so strukturirani pomeni jezika. Globlje analogije med semantično strukturo glasbe in jezika so - po njihovem mnenju - tolikšne, da opravičujejo analizo glasbenih pomenov s pomočjo paradigme jezika in dovoljujejo upanje, da bodo izidi takšne analize plodoviti. Utemeljitev takih analogij podprejo z različnimi dokazi.

Iz bistva teze o analogiji izhaja, da glasba pravzaprav ni v dobesednem pomenu jezik, kot sta nemščina ali anleščina, temveč le, da je v bistvenih točkah podobna jeziku. To pa sočasno pomeni, da obstajajo tudi določene razlike. Če jih ne bi bilo, bi bila glasba v dobesednem pomenu jezik, česar seveda nihče ne trdi. Privrženci in nasprotniki jezikovne paradigme lahko torej kar naprej naštevajo podobnosti in razlike. Obe skupini imata celo lahko prav, vendar nas takšna diskusija ne bo pripeljala do odločitve. Samoumevno je, da med glasbo in jezikom obstajajo določene razlike, vendar zgolj opozarjanje na to dejstvo nikakor ne more biti učinkovito kot argument proti jezikovni paradigmi. Pokazati bomo morali, da so analogije, ki jih navajajo zagovorniki paradigme, le navidezni ali površni ter da se pri pozornejšem pogledu ne obnesejo. Drugače povedano: njihovi argumenti ne dokazujejo tistega, kar naj bi dokazovali in se marsikdaj zdi da dokazujejo.

### **3. Raziskane in revidirane utemeljitve Susanne Langer**

V svoji raziskavi imam najprej namen pokazati, da se navidezno prepričljive utemeljitve Susanne Langer proti jezikovni paradigmi izkažejo za nekonzistentne. Nato pa bom poskusil, v duhu njenih postavk, predstaviti trdnejše in odločilnejše dokaze. Svoje utemeljevanje teze, da glasba ni jezik, Langerjeva začinja z naslednjo ugotovitvijo:

In vendar (glasba), logično gledano, ni jezik, saj nima besedišča. Če označujemo tone lestvice kot glasbene »besede«, harmonije kot »gramatiko« in tematski razvoj kot »sintakso« je to odvečna alegorija, ker



tonom manjka prav tisto kar razlikuje besedo od zgolj vokable: fiksirana konotacija ali »leksikalni pomen«.<sup>7</sup>

Očitno je, da glasba nima besedišča in trdnega pomena. Komaj, da je nujno kaj takega sploh omenjati. Zagovorniki jezikovne paradigme ne trdijo, da ima besedišče, temveč le, da semantično funkcionira, kot bi ga dejansko imela, četudi se tega ne zavedamo. Menijo tudi, da bi pozorna in skrbna analiza zmogla razkriti to implicitno besedišče. Z drugimi besedami: tudi če glasba ni jezik v dobesednem pomenu in nima eksplicitnih, trdnih pomenov, *dejansko* funkcionira tako, kot bi bila jezik in imela določene trdne, analitičnemu pogledu dostopne pomene.

Langerjeva bi verjetno zavrnila takšno domnevo, o čemer pričajo druge teze njene teorije. Sama namreč razlikuje med t. i. diskurzivnimi (jezikovnimi) in prezentativnimi (predstavitvenimi) simboli. V prvem primeru pomeni sestavljenega simbola nastajajo iz posamičnih pomenov njegovih preprostih elementov, in sicer po določenih sintaktičnih pravilih. V drugem primeru - paradigmatični zgled zanj je za Langerjevo vizualna predstavitev - posamični elementi simbola nimajo nobenega lastnega pomena: svoje pomene si pridobivajo šele v kontekstu celotne strukture slike. Gledani vsak zase so le barvni madeži, ki v različnih zvezah predstavljajo povsem različne stvari, kar pomeni, da imajo lahko povsem različne pomene. Z avtoričinimi besedami:

»...pomene vseh drugih (ne-lingvističnih) simbolnih elementov, ki skupaj tvorijo večji, artikulirani simbol, razumemo le potom pomena celote, potom odnosov znotraj celovite strukture.«<sup>8</sup>

Po mnenju Langerjeve je glasba predstavitveni (prezentativni) simbol. V svoji strukturi predstavlja in ponazarja časovno-dinamične oblike potekov v našem čustvenem življenju. S pomočjo te podobnosti z logično obliko jo zaznavamo in sprejemamo kot simbolno in v tem procesu si pridobi čustveni pomen. Iz tega sledi, da so v glasbi pomeni vezani le na določene strukturirane celote in ne na njihove posamične elemente. Le-ti so, izločeni iz zvez, v katere so ujeti, brez pomena. Zato so, tako bi utemeljevala Langerjeva, vsi poskusi analitičnega razkrivanja besednjaka (torej posamičnih trdnih zidakov pomena) brezizgledno in napačno usmerjeno početje, ki temelji na popolnoma napačnih premisah.

Na to bi lahko odvrnili: Iz trditve, da so šele določene strukture nosilci pomenov, ne izhaja, da o pomenu lahko govorimo šele glede na celotno skladbo oz. vsaj glede na njene zaključene dele. Iz omenjene teze namreč izhaja le, da se pomen drži samo takšnih tvorb, ki imajo strukturo. Ni nujno, da je to celotna skladba. Dejansko imata že dva tona v sosledju ali

---

<sup>7</sup> Langer Susanne K., *op.cit.*, str. 225 (vsi citati so povzeti po nemški izdaji: *Pilosophie auf neuem Wege*, Frankfurt/Main 1965.)

<sup>8</sup> Langer, Susanne K., *op. cit.*, str. 103



preprost ritmični motiv določeno, čeprav preprosto strukturo. Celo zvok s spremenljivo dinamiko - če, denimo, komaj slišno nastopi, nato pridobiva na jakosti in se končno nenadoma prekine - lahko štejemo za strukturiran. Ko jezikovno usmerjeni misleci razkrivajo in poskušajo formulirati čustveni besednjak glasbe, pravzaprav ne iščejo elementarnih pomenov v posamičnih tonih, temveč prav v preprostih tovrstnih strukturah. Najpomembnejši in najobsežnejši poskus razkrivanja implicitnega besednjaka je gotovo tisti, ki ga v svoji knjigi *The Language of Music* predlaga Deryck Cooke. Avtor je identificiral glasbene figure, ki jih s podobnimi izraznimi kakovostmi zasledimo v različnih glasbenih mojstrovinah. Tudi sama Langerjeva omenja podobne, na Bachovo glasbo omejene poskuse Alberta Schweitzerja in Andréja Pirroja.

Pri zavrnitvi takih nastavkov se Langerjeva sklicuje na ugotovitve Kurta Huberja iz njegove studije s področja psihologije glasbe, naslovljene *Ausdruck musikalischer Elementarmotive*. V nasprotju z domnevami, ki izhajajo iz naslova študije, Huber ugotavlja, da ni mogoče razlikovati preprostih temeljnih elementov glasbenega izraza, iz katerih bi se sestavljala ekspresija večjih celot. Langerjeva pravi:

»Takšna natančna tolmačenja posamičnih figur niso prepričljiva zato ker, kot je opazil Huber v svoji psihološki študiji, ni mogoče določiti absolutno izrazno vsebinskost posamičnih intervalov (terce, kvarte, kvinte itn.); absolutne tonske višine namreč vplivajo na barvo zvočnosti in s tem tudi na kakovost kontrasta, dojemljivost itn.<sup>9</sup>

Z drugimi besedami: izrazne kakovosti intervala, denimo terce, na splošno ne moremo določiti, ker je ta kakovost odvisna od absolutne tonske višine, na kateri interval zazveni, od barve vsakokratnega zvočnega gradiva itn. Tezo bi lahko okrepili še z opombo, da je izrazna kakovost intervala odvisna tudi od njegove funkcije v razvoju melodične linije ali nasplošno od konteksta, v katerem nastopi. Z besediščem Langerjeve: od odnosov znotraj celovite strukture. V različnih kontekstih in izvedbah glasbena figura torej nima trdne izrazne kakovosti. Od tod za Langerjevo nedvoumno izhaja, da so v naprej obsojeni na neuspeh vsi poskusi razkrivanja emocionalnega besednjaka glasbe, torej elementov s trdnimi izraznimi kvaliteta, s trdnimi pomeni iz katerih bi izhajal pomen njenih zloženih celot.

Toda, če te postavke natančneje opazujemo, se zdi, da bi se lahko nanašale tudi na jezik, seveda brez implikacije zaključka, da jezik nima utrjenega besednjaka. Prvi Huberjev argument je, da izrazna kakovost terce na različnih tonskih višinah - nasplošno: v njenih različnih izvedbah - ni identična. Enako bi lahko dejali tudi o pomenu besede, ki jo lahko izgovorimo z različnimi intonacijami. Vendar od tod ne izhaja, da beseda

---

<sup>9</sup> Langer, Sussane K., *op. cit.*, str. 228



nima nobenega trdnega pomena. Beseda ima trden pomen, ki je prisoten v vseh dejanjih njene izgovarjave in je nedvoumno povezan s pisano besedo.

Nazaj h glasbi: težko bi bilo ugovarjati postavki, da imata interval ali melodija, zaigrana na različnih tonskih višinah ali instrumentih - tudi če v vseh izvedbah nimata popolnoma enake izraznosti - vendar določene, nedvoumno razpoznavne in vedno podobne izrazne kakovosti. In če obravnavamo vpliv konteksta na pomen, se tudi pri jeziku srečujemo z enakim fenomenom. Celó Langerjeva sama piše v opombi, ki bi jo lahko razumeli tako, da je vpliv konteksta pri jeziku enak kot pri glasbi:

»...dodati je treba še en pomemben moment: namreč da [glasbeni motivi] v medsebojnih kombinacijah vplivajo drug na drugega in spreminajo značaj, enako kot besede, ki vse skupaj tvorijo kontekst za vsako posamezno.«<sup>10</sup>

Vendar bo prej res, da vpliv konteksta na pomene besed in vpliv na izraz glasbenih fraz nista enaka ne po naravi, ne po obsegu. Toda, če se strinjamo, da vpliv konteksta na pomene besed obstaja, - kar še ne pomeni, da besede nimajo trdnega pomena, - potem ta argument glede na glasbeni izraz tudi ne dokazuje, da njegovega besednjaka ne moremo identificirati in formulirati. Priostreno bi celo lahko dejali, da izvajanja Derycka Cooka sklepno dokazujejo prav nasprotno. Da bi torej našli prepričljive argumente za to, za kar nam besednjak glasbenega izraza, ki ga predstavlja Cooke, ne ponuja dokazov, namreč da glasba v svoji globlji strukturi funkcionira kot jezik, bomo morali podrobneje analizirati vlogo besednjaka v semantičnem sistemu, posebno v jeziku in glasbi.

#### **4. Iščemo nove argumente - neprepustne in diskretne sisteme simbolov**

Preden preidem na to temo, bi želel opozoriti na naslednje: nimam namena postavljati pod vprašaj Cookovih opredelitev, ki se nanašajo na izrazno kakovost različnih glasbenih motivov. Kritika, ki je sicer možna (izvedel jo je, denimo, Donald Ferguson v dodatku svoji knjigi *Music als Metaphor*<sup>11</sup>), nas verjetno ne bi pripeljala do odgovora na naše vprašanje. Tudi če se s to ali ono konkretno Cookovo opredelitvijo ne strinjamo, lahko z dobršno mero zaupanja prevzamemo stališče, da so v glasbi figure in elementi, ki v različnih izvedbah in zvezah ohranjajo določen temeljni izraz (Cook navaja, na primer, samoumevno razlikovanje med durom in molom). Vprašanje je torej: zakaj ne moremo popisa takšnih figur - v

---

<sup>10</sup> Langer, Susanne K., *op.cit.*, str. 225

<sup>11</sup> Ferguson, Donald N., *Music als Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis 1960, str. 191-195.



obliki, ki jo predlaga Deryck Cook, ali pa v kateri drugi - šteti za besednjak glasbenega izraza?

Da bi odgovorili na to vprašanje, se lahko opremo na določene ideje in razločevanja, sorodna tistim, ki jih navaja Nelson Goodman v knjigi *Language of Art*<sup>12</sup>. V četrtem poglavju z naslovom *The Theory of Notation* Goodman razlaga razliko med t.i. neprepustnimi in dokončno diferenciranimi sistemi simbolov, ki bi jih lahko poimenovali tudi *diskretni*, čeprav Goodman sam te oznake ne navaja. Pisave naravnih jezikov - npr. latinska ali cirilska abeceda - so po Goodmanu dokočno diferencirane oz. diskretne. Medtem pa predstavlja, denimo, kazalo toplomera, na katerem vsaka najmanjša razlika v višini živosrebrnega stolpca pomeni razliko temperature, neprepustni sistem simbolov. Na splošno lahko rečemo, da so načelno vsi t.i. analogni pokazatelji, kot sistemi simbolov, neprepustni. Med umetnostmi Goodman šteje slikarstvo za neprepusten sistem simbolov. Pri njem je namreč, podobno kot pri toplomeru, lahko vsaka najmanjša razlika, vsaka najmanjša sprememba vizualne, čutno zaznavne podobe pomembna za pomen slike.

Intuitivno in z zgledi predstavljena ideja razlikovanja med neprepustnimi in diskretnimi sistemi simbolov pa je tudi vse, kar nam Goodman lahko ponudi: ideje namreč ni uspel pravilno formulirati in ne prestaviti v konzistentne formalne pojme. Formalne definicije dokončno diferenciranih in neprepustnih sistemov simbolov, ki jih je predložil, so logično pomanjkljive in neuporabne. Zato jih tukaj ne bom citiral, saj nam ne bi koristile. Poleg tega se Goodmanovo opazovanje glasbe omejuje na njen zapis, kar v tem primeru ničesar ne prispeva analizi njenih pomenov. Če bi Goodmanovo idejo formulirali popolnoma na novo bi to preseglo okvire prispevka. Vendar se ji poskusimo malo bolj približati in jo (na drugačen način kot Goodman) pojasniti toliko, kolikor je treba za razrešitev našega vprašanja.

Ko nasplošno opazujemo katere koli sisteme simbolov, jih najprej vidimo kot množico fizikalnih objektov (po Goodmanovi sledi bi jih lahko imenovali oznake), katerim pripadajo - poleg tega, kar zgolj same na sebi so - določeni pomeni. Vsako tako oznako, skupaj z njenim pomenom, lahko štejemo za simbol. V nekaterih sistemih določene oznake enačimo/istovetimo in jih pojmujeemo kot enakovredne. Tako, denimo, v abecedi vidimo različne zapise, oz. pisave ene črke (torej različne materialne objekte, ki so lahko videti identično, toda tudi precej različno) kot enakovredne in istega pomena. Na tak način nastajajo razredi določenih enakovrednih oznak. V tem primeru bi morda lahko, tako kot Goodman, pojmovali te razrede enakovrednih oznak za prave simbole sistema. Pomen sistema se tedaj veže na razred, in sicer v tem smislu, da

---

<sup>12</sup> Goodman, Nelson, *Language of Art*, Indianapolis-New York 1968.



vsaki oznaki simbola pripada za vse oznake enak, pomen. Lahko bi rekli, da je enakost pomenov glavni vzrok za enakovrednost določenih oznak: nesmiselno je vztrajati pri različnosti in tudi različnih pisavah ene črke ali besede ter jih šteti za različne simbole, če je njihova semantična funkcija natanko enaka.

Oznake lahko enačimo/istovetimo po različnih načelih; ni nujno, da leti tvorijo diskretni sistem. Če, denimo, povsem enake višine živosrebrnih stolpcev na različnih toplomerih samoumevno razumemo kot isti simbol, zato sistem simbolov še vedno ni diskreten. Po drugi strani pa je naša abeceda z omejenim številom simbolov diskretna. Če v sistemu simbolov niso v igri konvence enačenja/istovetenja, deluje vsaka posamična oznaka - kot materialni objekt - kot ločen simbol. V takem primeru lahko vsa zaznavna obeležja oznake vplivajo na njen pomen. Tedaj oznaka pomeni vseskozi tisto, kar je in kakor je. Nasprotno pa imajo v sistemih, pri katerih se določene oznake enačijo/istovetijo, čutno zaznavna obeležja neko vlogo le toliko, kolikor so potrebna za uvrstitev v določen razred enakovrednih oznak, torej, kolikor dopuščajo identificiranje oznak kot tega ali onega simbola. Vse nadaljnje je za pomen irelevantno. Tako sta, npr., pri temperaturnih oznakah širina ali barva živosrebrnega stolpca nepomembni. Za identificiranje oznake določene črke so mnoge njene nadaljnje kakovosti, kot npr. njena absolutna velikost, brez pomena.

Sisteme, pri katerih ne delujejo nikakršne konvence enačenja/istovetenja, bi lahko označili kot neprepustne v ožjem pomenu. To pomeni, da bi po splošni definiciji neprepustnosti, s katero se bomo še seznanili, lahko tudi nekateri sistemi s konvencami enačenja, kot npr. temperaturne oznake, veljali za neprepustne.

## **5. Zakaj pri glasbi ne moremo odkriti nikakršnega besednjaka emocionalnih pomenov?**

Če se sedaj vrnemo k našemu vprašanju, bi lazmišljanja Langarjeve lahko nadaljevali takole. Po njenem mnenju ni mogoče formulirati besednjaka ekspresivnih pomenov zato, ker je izrazna kakovost vsake pomezne figure odvisna od njene vsakokratne izvedbe (od tonske višine, barve zvoka, domnevno tudi od dinamike in mnogih drugih dejavnikov) ter od njene funkcije v strukturirani celoti, ali, preprosteje od konteksta. Vendar ohranjajo, kot smo že pojasnili, tudi v tem primeru mnoge figure v različnih realizacijah določene konstantne, temeljne izrazne kakovosti, tako kot imajo tudi besede v različnih izgovorjavah in pisavah vedno določen trden pomen. Ta kakovost temeljnega izraza je bila osnova besednjaka, ki ga je formuliral Deryck Cook.

S pomočjo predstavljenega razločevanja med neprepustnimi in diskretnimi sistemi simbolov postaja razumljivo, zakaj glasbene figure kljub temu ne moremo pojmovati kot besedo in zakaj ne funkcionira kot



beseda. Le-ta je razred, ki vsebuje vse njene pisave in načine izgovarjave. Vsi skupaj so »ista beseda«, isti simbol. S tem pa imajo vse pisave pomen, ki pripada besedi kot razredu. Pri glasbi pa se, drugače kot pri jeziku, različne izvedbe ene figure med seboj ne enačijo. Da bi to dejstvo ozavestili, se lahko vprašamo, kaj bi se zgodilo, če bi dejansko poistovetili različne izvedbe glasbene figure. V tem primeru bi dve navidez enakovredni oznaki zastopali en simbol ter bi, posledično, obe imeli skupen pomen, ki pripada simbolu kot razredu. Če pa je pomen glasbene figure njena izrazna kakovost, pomeni da v različnih izvedbah ni povsem enaka, tudi če je podobna. Za zgled vzemimo *Goldberg variacije* v izvedbi Wande Landowske, Glenna Goulda in katerega študenta glasbe. Seveda ne moremo reči, da vse tri izvedbe posredujejo enak pomen, saj je jasno, da je izraz treh izvedb različen.

Gledano z druge strani, bi tudi lahko dejali, da je različne oznake mogoče videti kot enakovredne v primeru, ko jim lahko pripišemo enak pomen. Toda v glasbi nimamo nobenih učinkovitih pravil za identificiranje pomena, kot jih imamo pri jeziku, kjer, denimo, lahko rečemo, da imata besedi »Hund« in »dog« enak pomen, saj obe priključeta isti pojem. Ekspresivni pomen glasbene fraze je njena izrazna kakovost. Le-ta je nerazdružljivo povezana s frazo v njeni konkretni podobi in izvedbi, z vsemi njenimi konkretnimi zvočnimi kakovostmi. V tem pomenu imata dve glasbeni frazi enak pomen le, če zvenita popolnoma enako, torej če sta za zaznavo praktično identični. Drugače povedano: pri glasbi identitete pomena ne moremo utemeljiti z opiranjem na nekaj zunajglasbenega. To moramo storiti z opiranjem na identiteto oznake same, torej na konkretne zvočne dogodke. To pa spet pomeni, da ima glasbena figura v različnih izvedbah različne pomene, čeprav kdaj pa kdaj tudi podobne. Ne moremo je torej umevati kot isti simbol, ki ga zastopajo različne oznake.

Da bi preprečili nesporazume, moramo morda omeniti, da so v glasbi vsekakor dejavna določena pravila identificiranja različnih zvočnih gradiv. Brez njih glasbe sploh ne bi mogli notirati. Pravimo, npr., da isto melodijo lahko igramo v različnih tonalitetah ali z različnimi inštrumenti. Gotovo se vse pravilne izvedbe neke skladbe lahko medsebojno identificirajo v tem smislu, da vse zastopajo isto glasbeno delo. Vendar je samoumevno, da imajo lahko različne izvedbe neke skladbe različne izrazne kakovosti, torej tudi različne pomene. Ne moremo jih torej gledati kot en simbol, kot različne »zapise« ali oznake enega simbola. To pa nadalje pomeni, da enega simbola v glasbi istovetiti ne smemo istovetiti z enim samim pomenom. Notacija, ki je sama na sebi diskretna, končno bistveno sooblikuje funkcionirajoči pojem glasbenega dela.

Če se sedaj, po navedenih opredelitvah, še enkrat vrnemo k ideji besednjaka glasbenega izraza, lahko ugotovimo naslednje: s pojmom



besednjaka semantičnega sistema je povezana predočba, - kot je ugotovila že Langerjeva - da so »besede«, tj. elementi besednjaka, temeljni zidaki pomena, iz katerih je sestavljen pomen večjih, nadrejenih simbolov. Če naj bi konstruirali pomen sestavljenih simbolov iz pomenov temeljnih elementov, mora biti možno elemente identificirati v strukturi večjih/nadrejenih simbolov. Biti moramo v položaju, ko lahko rečemo: tu imamo »besedo« (glasbeno figuro), tu in tu najdemo to »besedo« v skladbi. To pa, vzeto natančno, pomeni, da moramo določene dele večjih simbolov poistovetiti z drugimi primeri pojavljanja teh »besed«. Ali, drugače povedano: na voljo moramo imeti določene konvence istovetenja med različnimi oznakami (tj. materialnimi objekti), ki povedo, da dve oznaki, ki ju zasledimo na različnih mestih, zastopata isti simbol in s tem isti pomen. Toda v glasbi takšne konvence ne funkcionirajo. Zato iz razmisleka sledi, da v sistemu, ki je neprepusten v ožjem pomenu, tj. v katerem ne delujejo konvence istovetenja, iz načelnih razlogov ne moremo odkriti nobenega besednjaka.

Zagovorniki jezikovne paradigme bi morda na takšno argumentacijo dejali, da bi v različnih skladbah pač zlahka identificirali enake figure ali elemente. Če bi za trenutek, zavoljo argumentov, upoštevali to misel in bi takšne figure sprejeli kot elemente glasbenega besednjaka, bi morale biti mogoče konstruirati pomen neke skladbe iz takšnih temeljnih pomenov. Torej naj bi si poskusili predstaviti izraz skladbe glede na izrazne kakovosti njegovih posamezno ugotovljivih zidakov. Že prej smo ugotovili, da imajo lahko zidaki v kontekstu skladbe tudi nekoliko drugačen izraz. Zato lahko domnevamo, da bi izid takšnih kombinacij temeljnih izrazov le približno odražal izraz skladbe. Vendar bi bile morda razlike tako majhne, da bi ga kljub temu lahko upravičeno priznali za pomen sklade? Da bi o tem vprašanju lahko presodili, bi morali vedeti, kaj pomeni, da sta dva pomena enaka, tj. potrebovali bi kriterij za enakost pomenov. Toda tak kriterij, kot smo spoznali, v glasbi ne deluje (razen ugotovitve, da imata dve popolnoma enako zveneči izvedbi enak pomen).

Torej so nas vsi razmisleki o besednjaku glasbenega izraza pripeljali do ugotovitve, da tak sistem v glasbi iz načelnih razlogov - zaradi neprepustnosti sistema simbolov - ne more delovati. To pa ne pomeni, da ni splošnih načel glasbenega izraza, kot jih je predstavil Deryck Cook. Pomeni le, da splošna načela ne delujejo kot besednjak jezika zato, ker ima glasba v temeljih drugačno, značilno zgradbo neprepustnega sistema simbolov. Seveda bi v glasbo lahko vpeljali manjkajoče konvence istovetenja med oznakami, npr. z določitvijo, naj bi bila neka glasbena figura v vseh njenih konkretnih izvedbah in kontekstih isti simbol, z enakim pomenom (lahko bi, denimo, določili, da je pomen neke figure enak v vseh kontekstih z izrazom v tonaliteti C-dura, pri izvedbi na klavirju). To bi bila nekakšna zamrznitev naravnega temeljnega izraza



figure. Nato bi s pomočjo tovrstnega besednjaka lahko konstruirali glasbene predstavitve občutenj. Sistem bi morda lahko primerjali s tistim, kar se dejansko dogaja pri skladanju banalne filmske glasbe: določeni utrjeni, vedno isti elementi omejenega standardnega sporeda ekspresivnih formul se kombinirajo, da bi ilustrirali to ali ono filmsko razpoloženje.

Z uvedbo konvenc istovetenja bi torej nastal sistem simbolov, v katerem bi bili ekspresivni pomeni vsaj delno utrjeni in določeni. Poljubno senčena, natančna in specifična ekspresija tu ne bi več bila mogoča. To bi bil delno konvencionalizirani, denotativni, prepustni in vsaj v svoji temeljni obliki umetniško nezanimivi sistem, ki bi se v svojem delovanju temeljito razlikoval od glasbe, kot jo razumemo in opazujemo.

Če povzamemo naše izide glede na delovanja besednjaka v sistemu simbolov, bi lahko dejali, da je tak besednjak lahko na voljo le v sistemih, v katerih funkcionirajo določene konvence istovetenja med oznakami in s temi simboli kot razredi enakovrednih oznak. Ali priostreno: v nekem sistemu simbolov besednjaka ni mogoče odkriti, če le-ta v njem eksplicitno ne funkcionira. Lahko ga le določimo. Vendar to vodi v povsem drugačen sistem simbolov, ki se bistveno razlikuje od prvotnega sistema brez besednjaka.

Na koncu naj pripomnim, da obravnavani fenomen še zdaleč ne izčrpa teme razlik med glasbo in jezikom. Razlike so, kot je navedeno v začetku razprave, očitno raznolike. Moje vprašanje se je glasilo: zakaj navidezne podobnosti, ki jih navajajo zagovorniki jezikovne paradigme, v bistvu ne pokažejo, da glasba deluje kot jezik; in kako naj bi izsledili globlje razlike pod površjem zunanjih podobnosti. Po sledi tega vprašanja sem se osredotočil na en vidik problema, ki izhaja iz argumentacije Langerjeve, namreč na vlogo in delovanje besednjaka v sistemu simbolov. Stvari je treba obravnavati eno za drugo.

### *Zusammenfassung*

Im achten Kapitel des Buches *Philosophie auf neuem Wege*, mit dem Titel »Über die Bedeutung in der Musik«, argumentiert Susanne Langer gegen die Auffassung, daß Musik als Sprache in irgendeinem nahen zu wörtlichen Sinne zu verstehen ist. Mit der Haltung Langers grundsätzlich übereinstimmend, möchte ich zuerst zeigen, daß ihre scheinbar überzeugenden Argumente nicht schlüssig sind. Eines dieser Argumente ist z.B., daß es nicht möglich sei, ein Vokabular von emotionalen Bedeutungen der Musik zu formulieren. Neben der Beobachtung, dass wiederum die Begründung dieser Behauptung nicht konsistent ist, kann man auch darauf hinweisen, daß z.B. die Leistung Deryck Cookes – der in seinem Buch *Die Sprache der Musik* eben ein solches Vokabular im



gewissen Sinne formuliert hat – etwas Gegenteiliges zu Langers Behauptung zu beweisen scheint.

Um überzeugende Argumente für die wesentlichen richtige Position Langers zu finden, muß man eine detaillierte Analyse der Funktion eines Vokabulars in einem semantischen System durchführen. Diese Analyse wird mit Hilfe einiger Unterscheidungen und Ideen durchgeführt, die mit diesen aus Nelson Goodmans Buch *Sprachen der Kunst* verwandt sind. Da aber die von Goodman entwickelten Ideen voll von Fehlern und Inkonsistenzen sind, muß man sie zuerst neu formulieren. Ihre Anwendung auf die Musik erlaubt es zu verstehen, daß die Rolle eines potentiellen Vokabulars der Musik – auch wenn ein solches zu formulieren wäre – sich von der Rolle eines Vokabulars in einer Sprache wesentlich unterscheidet, und daß der Musik eine Eigenschaft von grundsätzlicher Bedeutung fehlt, die jeder Sprache eigen ist.



## GLASBENO GOVORJENJE

### Interakcija – strukturiranje s pomočjo komunicirajočega vedênja

#### Uvod

Izraz »glasba kot jezik« zajema večinoma obravnavo glasbe kot besednega jezika, ki predstavlja enoznačni sistem kodov za posredovanje misli in lahko nenazadnje zastopa mišljenje. Pisno utrjen jezik razkriva kot najbolj nadzorovan kód formalizirano mišljenje in omogoča natančen raziskovalni pristop: v glasbi mu ustreza raziskovanje dela kot najpopolnejšega kóda glasbene ideje, nastalega s pisnim utrjevanjem glasbe. Vzporednice, ki so jih v najglobljih strukturah glasbe in jezika odkrili v njunem neodvisnem raziskovanju celo kljub različnim raziskovalnim ciljem, krepijo eksperimentalno usmerjeno raziskovanje v to, da bi preverili tiste skupne značilnosti, ki jih vsakokrat terjata absolutno razumevanje glasbe.

Generativna gramatika N. CHOMSKEGA (1957, 1965, 1968) temelji na tem, da »at a deep level, all natural languages have the same structure, and this structure tells us something universal about the human intellect« (J. SLOBODA 1985, str. 12). Občudovanja vreden analitični razmislek o glasbi H. SCHENKERJA (1935) vodi do sklepa, da »at a deep level, all good musical compositions have the same type of structure, and that this structure reveals to us something about the nature of musical intuition« (J. SLOBODA 1985, str. 12).

Globina in splošna veljavnost skupnih značilnosti jezika in glasbe dopuščata domnevo, da gre za splošen način človeškega izražanja, ki temelji na mišljenju. Analiza obeh, tudi glasbe, razkriva mišljenje. Stavek: »The role of language is to express thought,« (J. SLOBODA 1985, str. 20) ne pomeni, da naj bi bil jezik mišljenje, temveč poveže temeljno strukturo kot najbolj splošno obliko človeškega govorjenja z mišljenjem, skupnim vsem ljudem. Mišljenje se izraža tudi drugače, namreč kot vedenje - kar bo za nas pomembno pozneje.

»The same relationship to a musical sequence as a thought bears to a linguistic sequence« (J. SLOBODA 1985, s. 20) lahko predpostavljamo v procesu, ki se pne od mirujočega prvotnega stanja, prek njegovega vznurjanja s pomočjo motiviranega dražljaja do sproščanja napetosti, na kakršnem temeljijo narativne strukture. Ta odnos naj bi se (v zahodni glasbi) optimalno udejanjil v temeljni strukturi, kot jo je razumel



SCHENKER (1935). Izhodišče je trizvok glavne stopnje, »ultimate resting place in music« (J. SLOBODA 1985, str. 21), v katerega se po motiviranemu dražljaju vse znova vrne. Ta »creation and resolution of motivated tension« (ravno tam, s. 22) naj bi pomenila najglobljo glasbeno splošno značilnost, ki bi jo lahko primerjali z mišljenjem v jeziku.

Raziskovanje vzporednic med jezikom in glasbo, predvsem iskanje gramatikalnih struktur, pomeni SLOBODI implicitno iskanje znotraj dela, ker »the grammatical structure is actually made more explicit in the notated form than in the spoken form« (J. SLOBODA 1985, str. 19). Strukturiranje predstavljajo oznake stavkov. Morda SLOBODA pri tem precenjuje psihološko veljavo tiste ideje, ki je v veliki meri izšla iz samovoljnega kulturnega preoblikovanja in iz osamosvojitve potrebe po pisnem utrjevanju tekočega glasbenega dogajanja, podcenjuje pa enako prozodično členjene načine govorjenja ter zoži svoje opazovanje na bralni pristop h glasbenemu jeziku, ko meni, da so mnoge značilnosti, ki jih izločimo iz jezika (tonski način, tempo, takt etc.), eksplicitno lastne pisani obliki.

Psihološka pomenljivost je merilo za to, da velja model besednega jezika uporabiti tudi za glasbo, tako za teoretske domneve kot za eksperimentalne izsledke o emocionalnem izrazu v glasbenem kot končno za prenos neverbalne komunikacije na muziciranje. Opazovanje nastajanja strukture in njene urejenosti ima metodološko korist za analizo svobodne kolektivne oblike muziciranja. Na področju tehnoidnih elektronskih umetnosti naj bi opozarjala na simulacijo modela neverbalne komunikacije kot sredstva oblikovanja in geneze umetniškega dogajanja s pomočjo interakcije.

### **Glasba kot besedni jezik?**

Glasba kot besedni jezik vsebuje preverjanje uporabnosti modela, umerjenega na razlagi besednega jezika, za glasbo. Raziskovali bomo psihološki pomen hierarhičnega modela fonetike, sintakse in semantike ob primerjavi jezika ter glasbe na teh ravneh. Pri tem se bomo opirali na J. SLOBODO (1985).

Fonemi veljajo za najmanjše v sebi zaključene zvočne delce jezika; zaznavamo jih kategorialno in z določeno širino, njihovo zaznavanje je podvrženo procesom učenja. Zaznavanje je kot zaznavanje časovnih fenomenov usmerjeno v primerjavo. Šele po poslušanju nadaljnjih stacionarnih delov postane valovanje »pomenljivo« za kategorialno zaznavo fonemov (I. E. MATTINGLEY, A. M. LIBERMAN, A. K. SYRDAL in T. HAWLES 1971) kot tudi glasbenih zvokov (J. E. CUTTING, B. S. ROSNER in C. F. FOARD 1976).

Temeljna klasifikacijska koncepta glasbenih zvokov sta tonska višina in tonsko trajanje, ki ju zaznavamo kategorialno. Širina kategorij je znova



podrejena procesom učenja, absoluten posluh je naučena povezava kategorij s prototipskimi frenkvenčnimi trakovi.

Hkrati s temi vzporednicami ohranja že zaznavanje najmanjših enot v glasbi nek specifični pomen.

Zaznavanje načeloma ni usmerjeno v absolutno vrednotenje, temveč na razmerja. Temeljni WEBER/FECNERJEV zakon zaznavanja (1859), ki eksperimentalno formalizira zaznavanje kot logaritem dražljaja, opisuje racionalni značaj zaznavanja; kakovost zaznavnih razlik tvori odnos med dražljajem in njegovo spremembo, ne pa absolutna velikost razlike med dvema dražljajema. Za zaznavanje razlik v tonskem trajanju med zaporednimi toni velja, da se mora razlika med njimi večati, ko se daljšajo toni (H. WOODROW 1951). Doživetje tonskega trajanja kot časovne vrednosti ne razkriva le primerljivega značaja zaznavanja; v primeru glasbe je takšno zaznavanje odnosov ritmično. Zaznavamo relativno trajanje, ne absolutnega, torej razmerje med trajanji; glasbo temeljno zaznamujejo odnosi.

Največja razlika med najmanjšimi delci jezika in glasbe je v njihovi funkciji. Za jezik je fonem sredstvo za dosego cilja, t.j. za prenos informacije. Pri glasbi je najmanjša enota izraz ali celo sredstvo samo na sebi. Pri kontekstualnem sodoločanju obeh se pomeni jezikovnih enot tvorijo s spojem pomenov posameznih elementov, pomene glasbenih enot pa omogoča le njihova medsebojna primerjava, njihov medsebojni odnos.

Zaporedje fonemov in zvokov je podvrženo nekemu redu. Jezikovne strukture opisuje sintaksa, glasbene strukture pa odkriva analiza.

Eksperimenti tako z jezikom (J. A. FODOR, T. G. BEVER 1965 in P. LADEFOGED, D. E. BRIADBENT 1960) kot tudi z glasbo (A. H. GREGORY 1978 in J. SLOBODA, A. H. GREGORY 1980) kažejo, da so zadetki v bližini stavčnih delov zaznavanju ustrezno premaknjeni tja, kjer obstaja majhna strukturalna povezanost med deli. Eksperimenti dokazujejo načelno členjeno zaznavanje časovnega zaporedja. Poskusno urejanje, ki opazuje zaznavanju ustrezno razvrščanje zadetkov pred glasbenim členjenjem v pavzo prehoda ali za njim, v primeru glasbe vseeno ne izključuje reproduciranja naučenega fenomena. Členjenje je lahko tudi temeljnega značaja, vendar pa je njegova kvaliteta izraz sprejemanja glasbeno-teoretske količine, pri kateri ne moremo izključiti tudi njenega poljubnega določanja.

Izkaže se, da je gramatika kot jezikovna struktura jasno definirana in trajno veljavna; njen namen je enoznačen in nedvoumen prenos informacij ter se zato s kolikor mogoče majhnim odstopanjem ravnamo po njej. Razen majhnih razlik je lastna vsem jezikom.

Kot najglobljo glasbeno strukturo razume H. SCHENKER (1935) temeljno najglobljo glasbeno strukturo, t.i. temeljno strukturo, v kateri se kaže motivirano vznurjenje mirujočega stanja ter nato razrešitev napetosti.



To je zelo splošno načelo, ki označuje temeljne poteze fiziološke psihologije W. WUNDTA (1874).

Stopnje jezikovne svobode pomenijo nevarnost za nerazumevanje med pošiljateljem in sprejemnikom informacije; v glasbi so lahko stopnje napeta igra s pričakovanji poslušalca. Za jezik »is Syntax a vehicle for communicating knowledge. Art music, in contrast, has no such clearly defined function. Syntax becomes, in itself, an object of aesthetic awareness« (J. SLOBODA 1985, str. 38).

Zaznavanje glasbe kot časovne tvorbe vključuje zaznavanje in obdelavo razmerij v zaporedju; v glasbi temeljni način zaznavanja ustreza tudi drugim razsežnostim njene strukture. »Its the relationship of elements to one another within ... structures, rather than their temporal or spatial proximity that determines whether or not they are psychologically close« (J. SLOBODA str. 66). To ugotovitev zaznavno podkrepijo postavke, ki najpozneje od H. RIEMANNA (1914/15) naprej razumejo (absolutno) glasbo kot »usmerjeno mišljenje«.

BERLYNOVA teorija eksperimentalne estetike (1971, 1974) spaja dva koncepta: usmerjeno mišljenje in mikavno zasedenost procesov napetosti in sproščanja. V estetskem zadovoljstvu je subjektivno občutenje strukture podrejeno načelu napetost-sprostitev.

V BERLYNOVI teoriji torej sintaksa neposredno ohranja pomen: asociativno emocionalni pomen. Glasba komunicira z emocijo prek kompozicijskega strukturalnega dela.

Glasbeni strukturalni elementi so mediji občutkov v razsežnosti napetost-sprostitev, katere aktivacijsko stopnjo lahko doživljamo kot prijetno proti neprijetnemu. To napeto igro s pričakovanji BERLYNE operacionalizira kot stopnjo novosti, ki pri večjem odstopanju od priljubljene ravni nekega časa vodi k aktiviranju, ki ga občutimo kot prijetnega. Premajhna stopnja novosti oz. preveliko odstopanje od pričakovanega/znanega povzroči premajhno ali preveliko aktiviranje: oboje občutimo kot neprijetno.

Potek součinkovanja subjektivne novosti in vrednotenja prek naraščanja aktiviranja v obliki obrnjene črke *u*, je jedro njegove eksperimentalne estetike. To lahko brez spremembe prenesemo tudi na časovno oblikovanje kompozicijskega poteka. Novost vsebuje tedaj pomen kompozicijske predelave prej predstavljenega gradiva. Tako doseženo zvišanje napetosti se v splošnem sprosti na koncu; paradigma (narativnega) oblikovanja časa kot temeljni motiv je inherentna tudi teoriji eksperimentalne estetike.

BERLYNE nadaljuje, da je odstopanje od pričakovanega tudi odstopanje od internalizirane predpisanosti. Ravno odstopanje od predpisanega je tisto, ki nima le psihološkega pomena, temveč tudi



splošno določa estetsko vrednost umetniškega dela ter ga ločuje od obrtništva.

Razlika v ciljih med jezikom kot informacijskim medijem ter glasbo kot izraznim medijem pri nedoločnih vzporednicah znova zaznamuje bistvene razlike tudi na ravni sintakse. Razlika v ciljih se končno razjasni na ravni semantike.

Z naslonom na semiotične teorije, ki so prav tako osredotočene na razumevanje jezika, L. B. MEYER (1956) razlikuje v glasbi »designative meanings« od »embodied meanings«. PIERCOVSKI znak, ki pomeni poljubno urejanje pomena v nek simbol (kot »designative meaning« besednega jezika), je Gerhard RÜHM razkrinkal kot neglasben. RÜHM je besedilo neke Chopinove biografije, napisano v besednem jeziku, preprosto prestavil v razmerje črka-tonska višina ter tako model jezika, ki prenaša informacije, navidez neposredno prenesel na glasbo. Skladatelj in pisatelj, ki ga sicer stalno mikajo izkušnje na mejah obeh medijev, s tem ni napisal nove glasbe, temveč nek drug jezik (W. JAUK 1995, str. 100).

Programska glasba je utemeljena na tistih ikonskih kodih, ki v zvočnem prostoru izražajo tisto, kar pomenijo; ikone označujejo prehod od »designative meanings« k »embodied meanings«.

Tematske figure imajo poleg neke poljubne določitve večinoma tudi ikonsko ali celo konotativno.

Glasba občuje s čustvi, vendar sama navzven ne ponazarja njihove vsebine. Verbalno označevanje, ki ga s čustvi pojmovno povezujemo, označuje splošne čustvene situacije; njihova ponazoritev je samovoljna in s tem znakovna. Je ikonska, če npr. v zvoku slikovno prenaša čustvo.

Z raziskavo glasbenih konotacij, njihovih »embodied meanings«, zamenjamo območje modela besednega jezika z območjem, ki s pomočjo sopomenov občuje z večinoma v jeziku ne tako neposredno izrekljivih stanj, kot so emocije.

### **Glasba kot jezik emocij**

Funkcionalna glasba se poleg posebnosti in izraznih možnosti besednega jezika ukvarja tudi s čustvi v glasbi, posebno s sopomenkami, s konotacijami.

Obenem s tistim kompozicijskim strukturnim delom, ki zavestno izziva čustva prek igre s pričakovanji - ta temelji na procesih napetosti in sprostitve ter učinkuje na občutje aktiviranja in občutje prijetnega - moramo biti pozorni na neposreden izraz emocij s pomočjo sozvočja, ritma in melodije.

Tu začnemo posegati po modelu, ki glasbe kot govorce čustev ne raziskuje zgolj v metaforičnem pomenu. Predstavitev izvora glasbe v nekem prvotnem, predjezikovnem komunikacijskem sistemu G. KNEPLERJA (1977) še vedno ohranja svojo veljavo. Glasba je kulturno



preoblikovanje tistih zvokov, ki spremljajo emocijo. Jezik je za izražanje takih stanj izbral znake, glasba pa jih posreduje neposredno. Glasba lahko neposredno izraža te pomene kot sopomene.

Sopomeni in emocije v povezavi z glasbo načeloma niso neposredno dostopne eksperimentalnemu empiričnemu raziskovanju.

Obstajata dva metodološka pristopa, po katerih posredno opazujemo čustva. Ne glede na razpravo o vzroku in učinku dandanes psihološki dražljaj velja kot (možen) soodnosnik čustvenim stanjem, torej kot indikator soodnosnosti, ki z veliko verjetnostjo označuje intenzivnost občutij.

Merjenje z indikatorji, ki kažejo intenzivnost občutij, je relativno neproblematično, čeprav so med seboj nezamenljivi. Frekvenca dihanja in globina vdiha kot tudi pulz niso samo lahko dostopne količine; kot ponavljajoči se fenomeni lahko s pomočjo časovne razčlenitve dobro odražajo tudi telesno aktiviranje. Zato pa je metodološko vprašljiva izolacija enot določanja za glasbo. D. ELLIS, G. BRIGHOUSE (1954) sta lahko na osnovi svojega poizkusa ugotovila zgolj le razlike v frekvenci dihanja pri poslušanju Debussyjevega Popoldneva nekega favna in Madžarske rapsodije Franza Liszta. G. HARRER (1975) je ugotovil naraščanje frekvenca pulza in dihanja vzporedno s stopnjevanjem tempa v suiti Peer Gynt (št. 1 V dvorani gorskega kralj) Edvarda Griega. Če je tu stopnjevanje tempa povezano s splošnim naraščanjem dinamično-zvočnih elementov, pa poizkus, pri katerem ugotovimo ob poslušanju periodičnega naraščanja in pojemanja tremola na bobnu ustrezne fiziološke spremembe, izolira skoraj oprijemljive dimenzije iz dinamičnega konglomerata z ohranitvijo glasbene zveze, a vsekakor tudi z nevarnostjo ohranitve zunajglasbenih zvez. Ravno pri tremolu na bobnu namreč zaradi njegove zunajglasbene opredelitve kot vojaški zvok ne moremo izključiti njegovega hujskajočega značaja; prav zaradi njegovega načeloma vzdražljivega učinka je sicer mogel postati vojaški signal. Ne glede na vsakokratno glasbeno zvezo kaže izolacija parametra naraščanja tempa z uporabo vedno hitrejših impulzov jasno povečanje frekvenca pulza. V skladu s sinhronim večanjem aktivnosti s pomočjo prebliskov imenujemo ta fenomen »acoustic driving«. Zdi se, da je tempo oz. njegove spremembe osnovni parameter, ki neposredno učinkuje na fiziološko vzburjenje; v glasbenem dogajanju se v dinamičnem konglomeratu pojavi skupaj z glasnostjo in zvočno barvo. Konglomerat je utemeljen v medsebojni menjavi teh parametrov v lastnostih nihajočega medija; odsev izkušnje teh elementarnih značilnosti postane v glasbenem formatu dinamika. Tako pri funkcionalni kot pri *techno*-glasbi gre za kompozicijo z *driving* efekti, ki s pomočjo izraza komunicira z vzburjenjem, kar vzbudi so-gibanje, so-nihanje telesa.



Vsebinske komponente čustev merijo s semantičnim diferencialom. L. E. OSGOOD, G. J. SUCI in M. TANNEENBAUM (1957) so metodo razvili iz proste asociacije in tako objektivizirali in standardizirali subjektivne, ne-zavedne konotacije. Merilne instrumente je J. B. CROZIER (1974) prilagodil v okviru eksperimentalne estetike določanju čustev, komunicirajočih prek glasbe.

Študije analiz faktorjev zagotavljajo, da se čustva neodvisno nalagajo na dimenzijo *evolution* in *activity*. Občutja prijetnega in vznurjenja pri glasbi splošno pomagajo občutenju strukture. (Prim. W. JAUK 1982.)

Tako indiciranje prek fizioloških pojavov kot tudi verbalno izražanje občutij prinašata enoznačne rezultate. Prednostno ritmično-dinamični glasbeni parametri so povezani z *activity*. Avtorjeva doslej neobjavljena študija sekundarne interpretacije zvokov kot prostorskih informacij in njihov emocionalni pomen jasno kaže, da se z večanjem števila alikvotnih tonov ter z naraščanjem tonske višine harmonskih zvokov krepi tudi doživetje vznurjenja.

Neka druga študija dokazuje vzdražljiv značaj zvokov rockovske glasbe. S stopnjo popačenosti se večja občutenje aktivnosti kitarskih zvokov. Za rockovsko glasbo lahko verjetno kot njeno posebnost dokazuje tudi obstoj občutenja potence (splošno v glasbi nedokazljivo). Preprostejša in zvočno bolj groba glasba učinkuje (v povezavi z navezavo na zunajglasbeno ideološko držo) s svojo močjo (*power*), ki je v žargonu insiderjev izražena kot tlak. (W. JAUK 1994)

Člani newyorškega undergrounda (Glenn BRANCA, Rhys CHATHAM) komponirajo po eni strani na podlagi tega naravoslovnega spoznanja, na drugi strani pa na podlagi izkušnje punkovske močne intenzivnosti in vznurjanja vzdraženosti.

Verjetno delujejo zvoki v tem komunikacijskem procesu kot izzivalne značnice, ki poleg tega sproščajo vedenje o ideološki drži take večinoma avtentične rockovske glasbe in s tem povezane pomene. Neko sprva nespecifično aktiviranje s pomočjo zvokov je vsebinsko interpretirano prek povezave z zunajglasbenimi pojavi; kot je npr. nespecifično vznurjenje s pomočjo umetnega dovajanja adrenalina v socialnem kontekstu glede na specifično situacijo vsebinsko interpretirano (prim. S. SCHACHTER & J. E. SINGER 1962).

Zunaj znakovne predstavitve čustev, njihove ikonske upodobitve in emocionalnih občutkov, izpeljanih neposredno iz občutja strukture, lahko opazimo čustvene asociacije, ki so morda ostanki tistih glasovnih izrazov, ki spremljajo neko čustveno stanje in predstavljajo predjezikovni komunikacijski sistem, iz katerega bi se lahko razvila glasba.

O tem priča tako na fiziološko kot na kognitivni ravni merljiva *activity*, povezana z ustreznimi zvoki, vendar tudi z melodičnimi poteki, ritmičnimi in harmonskimi strukturami.



Samo s stališča besednega jezika in absolutnega mišljenja končanega dela (*finished work*) lahko metaforično razumemo opazko, da naj bi bila glasba jezik čustev, zato predmet pesništva, ne pa znanosti (J. SLOBODA 1985).

Če jezik ne zajema samo vsebine, komunicirajoče s pomočjo verbalno formuliranih pojmov, temveč tudi posredovanje konotacij, čustev in vedenja, potem se pogosto besedni jezik izkaže za nezadosten; neverbalne komunikacijske oblike v takem primeru pomenijo bolj neposredne posredovalce pomena. Uporaba modela neverbalne komunikacije utegne pri glasbi ustrezati njenemu parabesednemu jezikovnemu izraznemu značaju; raziskava glasbenih emocionalnih konotacij je že privedla do tega.

Glasbo in jezik naj bi sedaj razvezali ideologizirane dihotomije absolutnega razumevanja glasbe in uporabe modela besednega jezika ter funkcionalnega razumevanja glasbe in ju vodili v bližino jezika čustev. Razumevanje neformalnega muziciranja kot neverbalne komunikacije in njegovo lastno izoblikovanje s pomočjo interakcij odpira alternativen pogled na glasbo kot na sistem, komunikativen sam v sebi, s tem pa tudi na njeno nastajanje kot tudi vključevanje v nove umetnosti.

### **Muziciranje kot neverbalna komunikacija. Interakcija kot oblikovano vedênje neverbalne komunikacije**

S samoumevno enkratnostjo zajema delo – če naj bi sploh kaj posredovalo in bi ne obstajalo zgolj samo zase – tudi natančen prenos svoje informacije, ki končno obstaja v zapisani obliki. Razumevanje nas napelje, da sprejmemo modelno analogijo z jezikom, ki je namenjen nedvoumnemu posredovanju informacije.

Raziskava glasbenega jezika na modelu besednega jezika je tedaj navezana tudi na raziskavo končnega produkta (*finished product*). Iz tega je izpeljan zaključek o njegovem nastanku/bitih in sistemu pravil, na katerem temelji.

Analiza jezika razkriva sistem pravil, ki lahko da predstavlja miselni sistem; morda to omogoča tudi analiza glasbe.

Opazovanje *finished product* pa nosi s seboj nevarnost, da bi pri oblikovanju glasbe zgolj odkrivali prej znana pravila – jih označili kot tista, ki izvirajo splošno iz glasbenega mišljenja, torej v veliki meri ignorirali razlike, odvisne od časa in prostora. Tudi *finished product* je ravno v svojem ujemanju s pravili zaznamovan z veliko mero samovoljnosti v odnosu do psihološke relevance; tako absolutno delo kot serialno delo sta igra z algoritmično uravnanimi procesi onstran psiholoških dejstev.



Opazovanje svobodnih komunikacijskih oblik je sedaj tisti metodološki pristop, ki omogoča, da kot *output* analiz ne nastopa zgolj prej zavestno zaključen kompozicijski *input*.

Opazovanje neformalne komunikacije ne pojasnjuje samo pravil komunikacije, temveč tudi njen nastanek ter tiste procese oblikovanja, ki so v položaju nosilca komunikacije z njo bistveno povezane; t.j. njen funkcionalni pomen v komunikacijskem procesu, ki znova povratno učinkuje na komunikacijo.

Svobodno muziciranje je neverbalna komunikacija in s tem obče vednje, ki ne meri le na posredovanje informacije; neverbalna komunikacija je neko vedenje izražanja, ki pri opazovalcu nekaj povzroča. To dogajanje je vključeno v reflektivne procese. Implicira socialni stik in tvori socialne strukture kot komunikacijske oblike. Za razliko od besednega jezika gre za neposredno komunikacijo, ki kot zapisani jezik pomeni visoko posredovalno komunikacijsko obliko.

Število vedenjskih povezav in reakcij – kot se znotraj kultur vesplošno dogaja – jamči, preden to interpretiramo na osnovi subjektivne izkušnje, določeno intersubjektivnost in s tem razumljivost. Prednostno pa je to razumevanje dano s tem, da lahko neverbalno komunikacijo štejemo kot temeljno in prvotno v filogenetskem in ontogenetskem pomenu za človeško predjezikovno izrazno obliko.

Skupinska psihologija ocenjuje vsakokratne komunikacijske postopke kot interakcije in jih pojmuje za oblikovalne mehanizme neke skupine (R. F. BALES 1950). Vednje akterjev v socialnem kontekstu, njihovo sprožanje kot njihovo reagiranje, lahko označimo kot interakcije. Skupna vsota interakcij terja spremembo akterjev, pri več akterjih oblikovanje skupin. Vsak član skupine »prejme« določeno funkcijo znotraj procesa skupine, je posebni nosilec in delivec informacij, je specifični komunikacijski vozec (*Kommunikations-Node*).

Interakcijo razumemo kot potek dogajanja, ki s pomočjo izmenjave informacij vodi k spremembi sistema in delov sistema, znotraj katerega se dogaja komunikacija. Pojem interakcije je povezan z interaktivnimi umetnostmi, če jih ločimo od njihove kinetične preteklosti (F. POPPER 1991) in s tem mehanicistične opredelitve kot tudi od njihove pragmatične določitve kot *man-machine-interface* (R. ROWE 1993), ter njegovo politično-ideološko motiviranje razumemo kot dodano. Seveda je treba njegov pomen razlikovati od trivialnega razumevanja, ki interakcijo poenostavi in jo v nekem kulturnem razumevanju tehnološke prevlade poistoveti zgolj z *interface* tehnologijo. Interakcije ne gre omejiti na reakcijo kot sproščanje determiniranega vedenja, prav tako ne na participacijo, ki šteje udeležbo pri »umetniškem« dogodku za socialni dogodek ter v pojmu *happening* poudarja pasivno umetnostno recepcijsko obliko, nastalo v povezavi delom – skupaj z ideologijo



izoblikovanja meščanstva (prim. W. JAUK 1995). Interakcija je mera oblikovanja v nekem komunikacijskem sistemu.

Svobodna kolektivna oblika *free-jazzovskega* muziciranja, avantgarda naših 60. let, nam pomaga pri glasbenem oblikovanju te neformalne komunikacijske oblike. Ta glasbena praksa je pobudnik preizkusne simulacije modela kolektivnega oblikovanja s pomočjo interakcij v komunikacijskem procesu. Vzbujanja simulacijskega procesa bodo tedaj vodila h generiranju novih glasbenih dogodkov.

Poleg prej določenih pravil vodi celotno glasbeno dogajanje naprej opazovanje zvočnega in vedenjskega *status quo* v skupini, ki muzicira, ter stalna interpretacija tega dogajanja v ozadju osebne izkušnje. Subjektivna interpretacija opazovanega pri tem služi za temelj ponovnega vnašanja v sistem muzicirajoče komunikacije, hkrati opazovanje modificira rezervoar izkušenj. Komunikacija je utemeljena na tripartitnem kognitivno-teoretičnem modelu informacijske obdelave (U. NEISSER 1967).

Medsebojna povezava različnih igralcev vodi k neformalnemu izgrajevanju skupinske glasbene strukture, pri čemer vsak igralec prevzema vse bolj stabilno funkcijo, ki jo lahko označimo kot depersonificiran »glas« v nekem kompozicijskem procesu.

Interakcija je tisti pojem, prek katerega informacija poteka in znotraj katerega se tako sama spreminja, tako da se prek izmenjave informacij pošiljatelj in sprejemnik kot nosilca komunikacijskega procesa spreminjata. Komunikacijska vsebina in komunikacijska struktura sta – obe spremenljive velikosti – v nekem stalnem, menjaje se določenem odnosu.

Interakcijska analiza razkriva komunikacijsko strukturo, ki nastaja neformalno, medtem ko analiza dela nasprotno razkriva prej uporabljena pravila oz. napetostna odstopanja od njih. Simulacija tega sistema je njegovo formaliziranje in preverjanje.

Formaliziranje procesa oblikovanja s pomočjo glasbene komunikacije poteka v skupini »Gruppe 01« (<http://gewi.kfunigraz.ac.at>). Kolektivna prosta improvizacija *free-jazzovske* skupine je pri tem model neformalnega oblikovanja kot izhodišča simulacije. Računalniški sistem postopoma prevzema komunikacijske strukture prosto improvizirajočih akterjev in tako formalizira proces oblikovanja, ki ga uresničujejo. Opazovanje – interpretiranje - delovanje iz spreminjanja systemskega rezervoarja izkušenj se dogaja na osnovi navedenega kognitivno-teoretičnega koncepta in učenja na modelu.

Enote opazovanja ustrezajo vedenjskemu modelu glasbenega muziciranja ne le vsakokrat izvedenih glasbenih struktur, temveč načinu igranja kot meri glasbenega izražanja; indikator tega, povezan z načelom napetosti in sproščanja, je telesno gibanje.



*Score-follower* (tisti, ki sledijo notnemu zapisu) opazujejo glasbeno izvajanje, gibalni detektorji opazujejo akt muziciranja. Informacije o strukturi in akciji so uravnoveženo urejene. Pogosto velja opazovano za pomenljivo in to uskladiščimo. Informacijo, ki pride nanovo, v delovnem spominu z naloženimi informacijami stalno primerjamo in interpretiramo. Spoznavno-primerjalni procesi temeljijo na hierarhičnih procesih spoznavanja vzorcev. Aktualne informacije nenehno spreminjajo tudi osnovo za njihove interpretacije, ki jih na način dolgotrajno naloženih informacij kot stalno spreminjajočemu se sistemu pravil uporabimo pri nastanku novega.

Poleg odslikave *statusa quo* se poraja novo prek naključne mutacije znotraj mejnih vrednosti - definiranih s pomočjo verjetnosti pojavljanja informacijskih agregatov -, ki vodijo k različnim akcijskim območjem njihove uporabe. Nove systemske tvorbe nadomestijo starejše v evolucijskem procesu razvijajočih se izkušenj.

## Zaključek

Uporaba modela besednega jezika v glasbi izhaja iz osredotočenosti na pisno utrjeno delo, razumevanje glasbe kot jezika občutij pa vodi že k tistim prvotnim parajezikovnim ali predjezikovnim izraznim oblikam, po katerih je glasba komunikacijski sistem, ki ga lahko opišemo v modelu neverbalne komunikacije. Pristop je pomemben za razlago glasbe zunaj ozkega izseka, ki ga predstavlja evropska umetniška glasba, in hkrati ponuja tudi temelj za celovit vpogled v tehnološko zaznamovane umetniške oblike našega časa. Gre za tiste umetniške oblike, ki se v osnovi ukvarjajo z razumevanjem glasbe; vendar so v glasbi le nezadostno sprejete in prepuščene domeni likovnih umetnosti, ki operirajo z mehanističnim pogledom, vezanim na vedenje predmetov.

Glasba kot komunikacijsko sredstvo ne omogoča enoznačnega informacijskega prenosa, temveč kvečjemu posreduje emocionalen izraz. Razen signalnega značaja je nesmotrna komunikacija, ki sama posreduje svoj medij, svojo strukturo.

Morda je vsako vedênje, ne neposredno povezano s smotrom, podrejeno prijetnemu doživljanju napetosti in sprostitve. Iz izpeljevanja te Wundtove teorije aktiviranja izhaja tudi Berlynova teorija eksperimentalne estetike, ki procese napetosti in sproščanja povezuje z vrednostjo novosti informacije ter – hkrati s komunikativno funkcijo glasbe – povezuje z njeno avtonomno vrednostjo: sintaktični elementi »posredujejo« aktiviranje. Estetsko ugodje je tedaj tisto prijetno doživeto zviševanje napetosti, ki se pojavi s pomočjo rahlega draženja navajenega, prek zmerne motnje subjektivnega pričakovanja strukturalnega poteka sintaktičnih elementov.



Interakcija je vedenje, ki prek menjajočega se informacijskega izmenjevanja vodi k neprestanim modifikacijam informacij in njihovih nosilcev. Oblikovalni proces v umetnosti motivira bodisi zavestna ideološka tvorba ali v avtonomna estetska težnja. V slednjem primeru je prav tako podrejen nesmotrni igrivi igri aktiviranja; izraža se v glasbeni obliki. Tako razumljena interakcija je kot akt neverbalne komunikacije temeljno komunikacijsko in hkrati oblikovno sredstvo, ki iz sebe nujno vodi k obliki. Le-ta ne potrebuje nobenih od zunaj postavljenih poljubnih pravil oblikovanja. Pravila so navsezadnje izraz vrednotenja; vrednotenje, postavljeno od znotraj, ima prednost pred zunanjim. Interaktivne umetnosti so zaradi svojih neposrednih notranjih umetniških povezav tako paradigma kot odslikava neformalnega socialnega strukturnega oblikovanja; interakcija je komunikacijsko sredstvo demokratizacije, *net-art* projekti v *world-wide-web* umetno preizkušajo utopijo ali vsaj ustvarjajo zavest o tem.

Predstavitev muziciranja kot neverbalne komunikacije lahko postavi nove akcente v diskusiji o nastanku večglasja tudi v zunaj-evropskem pomenu, saj morda vodi nazaj k razumevanju umetnosti kot uzakonjenega, hierarhično členjenega in dokončanega dejanja k umetnosti kot nastajajočemu, horizontalno mrežastemu in dinamično fluidnemu procesu ter glasbo usmerja kot komunikacijsko umetnost v središče poizkusov razlag novih umetnosti.

## Literatura:

- R. F. BALES, Interaction process analysis (Cambridge 1950)  
D. E. BERLYNE, Aesthetics and psychobiology (New York 1971)  
D. E. BERLYNE, The new experimental aesthetics. V: (D. E. BERLYNE ur.) Studies in the new experimental aesthetics (Washington 1974), str. 1-26  
N. CHOMSKY, Syntactic structures (The Hague 1957)  
N. CHOMSKY, Aspects of the theory of syntax (Cambridge MA 1965)  
N. CHOMSKY, Language and mind (New York 1968)  
J. B. CROZIER, Verbal and exploratory responses to sound sequences varying in uncertainty level. V: (D. E. BERLYNE ur.) Studies in the new experimental aesthetics. (Washington 1974) str. 27-90.  
J. E. CUTTING, B. S. ROSNER, C. F. FOARD, Perceptual Categories for musiclike sounds: implications for theories of speech perception. V: Quarterly Journal of Experimental Psychology 28 (1976), str. 361-387.  
D. ELLIS in G. BRIGHOUSE, Effects of Music on respiration and Heart Rate. V: (E. POPOLSKY ur.) Musictherapy (New York 1954)  
G. TH. FECHNER, Elemente der Psychophysik (Leipzig 1859)  
J. A. FODOR, T. G. BEVER, The psychological reality of linguistic segments. V: Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior 4 (1965), str. 414-421.  
H. GREGORY, Perception of clicks in music. V: Perception and Psychophysics 24 (1978), str. 171-174.  
G. HARRER, Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie (Stuttgart 1975)



- W. JAUK, Komplexität und hedonische Empfindung von Liedern verschiedener musikalischer Epochen, dis. Graz 1980 (=Natisnjeno/ Dissertationen der Universität Graz 1982; predelana verzija: Komplexität und hedonische Empfindung von Liedern verschiedener musikalischer Epochen).
- W. JAUK, Veränderung des emotionalen Empfindens von Musik durch audiovisuelle Präsentation. V: Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 11 (1994), str. 29-51.
- W. JAUK, Interactivity instead of reactivity. V: Prix Ars Electronica 95 (Linz 1995), str. 23-27.
- W. JAUK, Sprache und Musik: Der angebliche Sprachcharakter von Musik, V: International review of the aesthetics and sociology of music 26, 1 (1995), str. 97-106.
- G. KNEPLER, Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (Leipzig 1977)
- P. LADEFOGED, D. E. BROADBENT, Perception of sequence in auditory events. V: Quarterly Journal of Experimental Psychology 12 (1960), str. 162-170.
- E. MATTINGLEY, A. M. LIBERMAN, A. K. SYRDAL in T. HAWLES, Discrimination in speech and non speech modes. V: Cognitive Psychology 2 (1971), str. 131-157.
- L. B. MEYER, Emotion and meaning in music (Chicago-Oress 1956)
- U. NEISSER, Cognitive Psychology (New York 1967)
- L. E. OEGOOD, G. J. SUCI & M. TANNENBAUM, The Measurement of Meaning (Urbana 1957)
- F. POPPER, High Technology Art. V: (F. RÖTZER ur.) Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. (Frankfurt 1991), str. 294-266.
- H. RIEMANN (1914/15) Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«. V: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21/22, str. 1-26. Reprint v: Musikhören, ur. v. B. DOPHEIDE, (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1975, str. 16-47.
- R. ROWE, Interactive Music Systems. Machine Listening and Composing (Cambridge MA 1993)
- H. SCHENKER, Der freie Satz (Dunaj 1935)
- J. A. SLOBODA, The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music (Oxford 1985)
- J. A. SLOBODA, A. H. GREGORY, The psychological reality of musical segments. V: Canadian Journal of Psychology 34 (1980), str. 274-280.
- S. SCHACHTER & J. E. SINGER, Cognitive, social and physiological determinants of emotional state. V: Psychological Review 69 (1962), str. 379-399.
- H. WOODROW, The perception of time. V: Handbook of experimental psychology (ur. S. S. Stevens) (New York 1951)
- W. M. WUNDT, Grundzüge der physiologischen Psychologie (Leipzig 1874)

### *Zusammenfassung*

Der Versuch möglichen Parallelen von Sprache wie dem Akt des Sprechens und der Musik wie dem Musizieren nachzuspüren soll unter kommunikationstheoretischer Sicht gemacht werden. Der theoretische Rahmen der Semiotik, der musikpsychologischen Emotionsforschung sowie die Vorstellungen über Musik als interaktives System bieten Zugang zu Musik als Sprache der Zeichen, Musik als Sprache der Gefühle und Musik als Sprache des Auditiven.

Die Musik kennt, anders als die Wortsprache, keine eindeutige Zuordnung von Zeichen und Inhalten; Musik kann nicht im Sinne der



Wortsprache Übermittler von Inhalten sein. Die experimentellen Befunde musikpsychologischer Forschung darüber, inwieweit Musik Gefühle ausdrücken kann, zeigen klar, daß Musik nur eine unzulängliche, weil vage Sprache der Gefühle ist.

Abseits der Betrachtung »gesetzter« Musik bietet die Betrachtung musikantischer Formen direkten Einblick in ein musikalisches Sprechen. Theoretische Ansätze, die Musik als einen Prozeß der Gestaltung und nicht als dessen Produkt erachten, implizieren die Möglichkeit musikalischen (Miteinander-)Sprechens. Die Erprobung der kollektiven Gestaltung des Free Jazz findet in der realtime computermusic Anwendung: interactive music basiert auf diesen Generierungsmodellen und formalisiert das Sprechen nicht als Übermitteln von Inhalten, sondern als Herstellen von Bezügen: beziehendes Denken als Logik des Auditiven.



## K POJMU *SISTEM* V MUZIKOLOGIJI

### Opombe k nekaterim pragmatično naravnanim predlogam

V enem od svojih leta 1982 objavljenih besedil (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 10*) je Carl Dahlhaus, pri obravnavi pojmov *sistem* in *sistematika* v muzikološkem kontekstu tožil nad pomanjkljivo refleksijo o njuni vzajemni navezanosti. Izhajajoč iz mnenja, da je treba to razmerje razumeti kot svojevrstno stopnjevanje, je avtor nakazal na eno od možnih rešitev, ob tem pa dodal, da ne bo izhajal iz tistih, ki jih je začrtovala splošna sistemska teorija, ker da jih muzikologi dotlej niso upoštevali kot izhodišča za svoje osnutke. Toda kmalu po objavi omenjenega besedila so izšla - verjetno ne tudi pod njegovim vplivom - nekatera dela, v katerih so avtorji na podlagi pojma *sistema* poskušali teorije, ki so nastale v drugih disciplinarnih okvirih, vpeti tudi v muzikologijo. V nadaljevanju bom govoril o teh poskusih. Pri tem kaže takoj poudariti, da me bosta pri pretresanju predlogov vodili dve vprašanji. Prvega je postavil sociolog Niklas Luhmann, ko je pisal o problemu navezovanja na terminološko tradicijo določene znanstvene discipline. Po Luhmannu glede tega obstajata dve možnosti: »Terminologien zu kontinuierieren, obwohl ihre Bedeutung sich ändert, oder sie aufzugeben, und damit auf Identifikationslinien zur Tradition hin zu verzichten.« (Luhmann 1981: 173) Če pa druga operacija posega po terminologiji, ki jo je ustvarila druga disciplina, meni Luhmann, nastaja po eni plati problem kontrole, ki bi jo ena disciplina mogla imeti nad drugo, medtem ko se po drugi plati pojavi vprašanje določene *inflacije* žargona discipline, iz katere izhaja izposojeno besedišče. Drugo vprašanje, o katerem bi govoril v nadaljevanju, zadeva relevanco tako zastavljenega problema glede teme simpozija.

Preden poskusim odgovoriti na postavljeni vprašanji, bi želel na kratko orisati kronologijo izida na tem mestu upoštevanih muzikoloških raziskav in naznačiti teoretične tradicije, iz katerih izhajajo. Najzgodnejše delo, ki ga obravnavam, je napisal sociolog Frank Rotter leta 1985. Omenjeni avtor obravnava glasbo kot medij komunikacije in uporablja terminologijo dveh socioloških sistemskih teorij: Talcotta Parsonsa in Niklasa Luhmanna. Leta 1991 sta bili objavljeni obsežni študiji: disertacija muzikologa Rolfa Großmanna o glasbi kot komunikaciji, v kateri se avtor opira na terminologijo *empirične teorije književnosti* (v



nadaljevanju ETK) književnega teoretika Siegfrieda Schmidta, in njej tematsko sorodna disertacija muzikologa Torstena Casimirja. Slednji izhaja iz Luhmanove teorije, na katero se sklicuje tudi istega leta objavljena razprava muzikologa Clytusa Gottwalda z naslovom *Entwurf einer musikalischen Systemtheorie*, ki je nastala kot javno predavanje. Leta 1993 je izšel krajši članek muzikologa Ulricha Moscha z naslovom *Systemtheorie und Komponieren*. Še vedno neobjavljeni referat muzikologa Daniela Müllensiefena iz leta 1994 obravnava teoretično usmeritev, zaobjeto s krovnim pojmom *radikalnega konstruktivizma*, v okviru katerega bi morala ohraniti svoje mesto, med drugimi, tudi teoriji Luhmanna in Schmidta. Podobno je naravnani tudi Großmannov referat iz leta 1997, v katerem avtor sicer znotraj *konstruktivistične paradigme* izbere kot oporo Schmidtovo teorijo. Istega leta je izšlo tudi zadnje tu obravnavano besedilo, prispevek muzikologa Ulricha Taddaya z naslovom *Systemtheorie und Musik*.

Razmerja med navedenimi orisi bom na kratko predstavil izhajajoč iz postopka, ki ga je predlagal sociolog Armin Nassehi, ko je pisal o pojmu *razlike* v treh različnih teoretičnih sklopih. Da bi se izognil pojasnjevanju, po katerem bi bilo treba trditi, kaj vsaka od teorij *je*, je insceniral njihova medsebojna opazovanja (Nassehi 1995: 54). Pri tem je izhajal iz pojma *opazovanja*, s katerim se v sistemski teoriji označuje »jedes Operieren mit der Unterscheidung« (Luhmann 1984: 110). Če pogledamo način, na katerega se omenjena dela medsebojno opazujejo, je mogoče vpeljati razliko med teorijami, na katere so se opirali, in jih razdeliti na pet skupin. V prvi skupini bi bila dela, ki izhajajo iz ETK in obravnavajo razprave, oprte na sistemsko teorijo, v drugi skupini tista, ki izhajajo iz ETK in obravnavajo istovrstna dela, medtem ko bi v tretjo skupino uvrstili razprave, ki temeljijo na sistemski teoriji in tudi obravnavajo dela, ki temeljijo na isti teoriji. Četrta in peta skupina bi zaobjeli dela, ki eksplicitno izhajajo iz radikalnega konstruktivizma, čeprav je status te teoretične usmeritve, vsaj glede na nemuzikološke diskusije, nekoliko ambivalenten v primerjavi s prejšnjima.<sup>1</sup> V četrti skupini se tako iz

---

<sup>1</sup> Čeprav se kot radikalni konstruktivizem včasih označuje tudi spoznavna teorija, na katero se opira tudi ETK in Luhmannova teorija sistemov, se pojem pogosteje uporablja kot etiketa posebnega disciplinarnega področja, ki ga zastopajo dela s področja kibernetike in nevrobiologije, naprimer Roth 1997. Na podlagi del, kakršni sta, denimo, Nassehi 1992 in Schmidt 1995, je mogoče sklepati, da razlika, ki jo vzpostavljajo, bolj izrazito ločuje teorijo sistema, medtem ko so na drugi strani dela ETK in radikalnega konstruktivizma, pri katerih razlike skorajda povsem zbledijo. Nassehi pri tem doda, da se sicer tudi »Luhmann selbst wohl an konstruktivistische Erkenntnistheorien anschließt, er aber zu anderen Ergebnissen kommt als seine Kritiker.« (Nassehi 1992: 43)



omenjene perspektive opazujejo dela, ki temeljijo na ETK, medtem ko so v peti skupini obravnavana dela, ki izhajajo iz sistemskoteoretičnega besedišča.

Če zanemarimo druge razlike, naprimer razliko med ravnmi, ki jih posamezne teoretične predloge skušajo zaobjeti,<sup>2</sup> in če se s *samoopazovanjem* razkrije lastna *slepa točka* pri uvajanju razlike, ki ostro razmejuje tu obravnavane teoretične struje, se izidi opazovanj teh opazovanj izkažejo kot nekoliko nepričakovani. Medtem ko bi za dela iz druge (Großmann 1991 / Großmann 1997) ali tretje skupine (Rotter / Casimir, Gottwald / Mosch in Rotter / Tadday) domnevali, da ne bodo tematizirala razlike med seboj in opazovanim delom, bi v preostalih primerih pričakovali drastično razmejevanje, še posebej pri prvi skupini (Rotter / Großmann in Casimir / Großmann). Ker pa glede na tako orisane razlike ni zaslediti takšne razmejitev, bi bilo v nadaljevanju mogoče dobiti drugačne izsledke s pomočjo uvajanja razlik med omenjenimi opazovanji in medsebojnim opazovanjem navedenih teoretičnih usmeritev v drugih disciplinarnih okvirih.

Takšna opazovanja opazovanj so v nemuzikološkem kontekstu izjemno številna, zato sem jih na tem mestu, zaradi prostorske omejitve, prisiljen orisati le v kratkih črtah in poenostavljeno. Razlike se nanašajo na različne asimetrizacije opozicij, kot so *strinjanje/nestrinjanje* (Luhmann 1984; Schmidt 1991, 1994), *humanizem/antihumanizem* (Luhmann 1984), *vsakdanja izkušnja/distanca do nje* (Luhmann 1984, 1995; Schmidt 1994), ali *konkretno/abstraktno*, (Schmidt 1994, 1995), pri čemer teorija sistema očita ETK-ju in konstruktivizmu favoriziranje njihovih prvih opozicijskih polov in obratno.<sup>3</sup> Ravno tako se razkrijejo njihove razlike glede umevanja pojma *sistem*. Medtem ko za sistemsko teorijo sistem vedno predstavlja diferencialni pojem glede na pojem *okolje* (Luhmann 1984), tako da je zaradi tako abstraktne določitve uporaben tudi na ravni socialnega, psihičnega in fiziološkega, ETK z njim označuje konsezualno, intersubjektivno prilagajoči se okvir človekovega delovanja (Schmidt 1991). To pa s stališča systemske teorije očitno pomeni določeno redukcijo njenega lastnega osnutka. Zunanji opazovalci

---

<sup>2</sup> Če upoštevamo razmejitev Großmanna 1991, ki, izhajajoč iz semiotične triade C. Morissa, teorije loči na tiste, ki operirajo na ravni *sintaktike*, *semantike* in *pragmatike*, je mogoče nekatere od omenjenih muzikoloških predlog, naprimer C. Gottwalda ali U. Moscha, razumeti kot *nepragmatično* naravnane, in zato odvečne v tem opazovanju. Vendar sta omenjeni predlogi umeščeni v sestavek zato, ker omenjata možnost operabilnosti teorije tudi na *pragmatični* ravni, kot jo določa Großmann.

<sup>3</sup> Avtorji nekaterih očitkov, naslovljenih na teorijo sistema, izhajajo iz drugačnih teoretičnih praks. Morda je najbolj znan primer Habermas 1988.



so pri tem opazili redukcionizem tudi glede operacionalizacije teorije sistema v kontekstu teorije književnosti in umetnostne zgodovine (Blom / Nijhus 1995). Tudi lastna protislovja ETK-ja in konstruktivizma niso ostala neopažena, naprimer tisto glede lastnih proklamacij o antihermenevtičnosti (Ort 1994) ali pa tisto o nezmožnosti utemeljevanja same sebe (Pasternack 1994).<sup>4</sup> Kot svojevrsten odgovor teoriji sistema je bil s strani ETK-ja in konstruktivizma postavljen še ugovor o vprašljivosti njenega teoretičnega dizajna (Schmidt 1995).

Tako opazovanje razlik med muzikološkimi in nemuzikološkimi opazovanji razkriva, da so muzikološka opazovanja, ki se med seboj ne razmejujejo, asimetrizirala že izpostavljene opozicije na skoraj identičen način, in sicer tako, da jih molče prevzamejo od konceptov ETK-ja in radikalnega konstruktivizma. V to smer navidezno nagibajo tudi avtorji, ki eksplicitno ohranjajo terminologijo systemske teorije: Casimir, naprimer, modificira sistemskoteoretično tezo o zaprtosti in medsebojni ločenosti socialnih in psihičnih sistemov s pomočjo svojega koncepta *delne avtonomije sistema* (Casimir 1991: 216). Tudi Tadday meni, da je omenjena teza nevzdržna (Tadday 1997: 30), medtem ko Gottwald skuša spraviti sistemsko in zgodnejšo kritično teorijo. In končno Rotter, čeravno izhaja iz zgodnejše faze teorije sistemov, ko le-ta še ni uvedla poznejše teze o samoreferenčnosti in avtopoiesis sistema, vidi socialne sisteme nujno navezane na psihične, zato upošteva psihoanalizo. V drugih primerih se zdi razlika med ETK-jem in teorijo sistema skorajda izničena zaradi domnevno skupne konstruktivistične usmeritve.<sup>5</sup>

Zakaj je vse to pomembno za temo simpozija? Zdi se, da bi bil odgovor na to vprašanje v določeni meri lahko obenem tudi odgovor na tisto prvo, in sicer o umeščanju *znotraj/zunaj* discipline ali znanosti. V vseh navedenih predlogah je namreč bolj ali manj očitno, da avtorji skušajo sebe ločiti od preostale muzikologije in od najrazličnejših teorij, ki so v okviru muzikologije skušale tematizirati razmerje med glasbo in jezikom.<sup>6</sup> Nekateri med njimi, naprimer Großmann, hermenevtične koncepcije sploh ne prištevajo k sistemu znanosti, in sicer zaradi

---

<sup>4</sup> Pri obravnavi operacionalizacije za teorijo medijev celo Schmidt ugotavlja, da konstruktivizem, s katerim je pozneje njegova EZK delila precej skupnega, »... ihre eigene Voraussetzungen nie analytisch einholen [kann]« (Schmidt 1997: 55).

<sup>5</sup> Kaže omeniti, da je pri tem Müllensiefen 1994 veliko bolj diferenciran in previden kot Großmann 1997.

<sup>6</sup> V tem smislu sta izjemi Gottwald 1991, ki izrecno želi ohraniti kritičnoteoretično reformulirano tezo o glasbi kot jeziku, in Mosch 1993, ki v glavnem govori o *sintaktiki*, pri čemer verjetno predpostavlja tudi tezo o glasbi kot jeziku.



nedostojnih kriterijev, ki jih postavlja ta sistem. Namesto k sistemu znanosti jih uvrščajo k sistemu umetnosti in jih obravnavajo kot predmet oziroma konstrukt, čigar konstruiranost in kontingentnost se bosta razkrili z opazovanjem. Morda je tako opazovanje muzikologije resnično zanimivo, in nekateri, naprimer Hans-Peter Reinecke, menijo, da je postalo tudi nujno (Reinecke 1993: 123). Morda je zanimivo tudi to, da so si podobno vlogo opazovalca muzikologije v novejšem času zadali nekateri avtorji sorodnih nazorov z ameriško antropologijo glasbe, naprimer Stephen Blum (1986) in Henry Kingsbury (1988, 1991), pa tudi finski antropolog Pirkko Moisala (1986) ali švedski antropolog Olle Edström (1997). Takšna usmeritev naštetih avtorjev se zdi morda nevprašljiva, glede na dejstvo, da je v *kanonski* knjigi discipline Alana Merriama, *Anthropology of Music*, zaslediti tezo o opazovalcu kot tistem, katerega opazovanje je konstitutivno za obravnavani predmet (Merriam 1964: 271; primer opazovanja arhitekture).

Vendar je tovrstna opazovanja (mislim predvsem na tista, katerih avtorji so muzikologi) ravno tako mogoče opazovati. Pri tem je mogoče izhajati, naprimer, iz tiste, tu obravnavane *vodilne razlike* (Leitdifferenz), razlike med teorijo sistema na eni strani in ETK-ja ter konstruktivizma na drugi. Povsem pričakovano vidi tako opazovanje pri omenjenih muzikoloških orisih njihovo *slepo točko* v protislovju njihovega pojmovanja, da so vse druge muzikološke koncepcije zaslepljene od bližine lastnega predmeta raziskovanja in da so zato premalo samokritične. Sami iz svoje privilegirane znanstvene pozicije pa lahko vidijo, *kako je v resnici* - brez zavesti o tem, da so si prisvojili tisto, kar so odvzeli drugim. Čeprav tudi sama teorija sistema zadeva ob precejšnje težave pri, naprimer, določitvi pozicije estetike in teorije umetnosti v okviru sistema umetnosti ali književnosti po eni plati ter, po drugi, sistema znanosti, sama nikakor ne bi prezrla vprašanja o pomenu tu obravnavanih muzikoloških teorij. Ne glede, ali je muzikologija obravnavana kot samoopisni sistem umetnosti, kot meni Luhmann (1995) za njej sorodne znanosti o umetnosti, ali pa je muzikologija obravnavana kot del sistema znanosti, kot bi mogli sklepati po analogiji s tezami teoretika književnosti Nielsa Werbera (1992, 1996), bi razmejevanje muzikoloških orisov od *konkurenčnih* lahko razumeli zgolj kot uvajanje razlik v sam muzikološki sistem. To bi teorija sistema štela za samoreprodukcijsko operacijo tega sistema. Tovrstne rekurzivne operacije, opozarja Luhmann, »kann man allerdings nur im nachhinein beobachten. Die Ordnung verdankt sich ihrer Evolution, sie ist daher nur als geschichtliches System möglich.« (Luhmann 1989: 11) To pa se nanaša tudi na sodbe o *znanstvenosti*, v isti meri na opredelitve tukaj omenjenih muzikoloških teorij, pa tudi njihovih hermenevtičnih konkurentk. V skladu s teorijo sistema bi potemtakem šele nadaljnja komunikacijska navezovanja mogla odločati, ali gre pri vsakem



posameznem primeru za merila *prave* znanstvenosti, ali pa o tem, kar je Pierre Bourdieu nekoč označil kot »privid znanosti, ki se doseže s prenosom metode ali operacije kake bolj razvite ali, enostavno, uglednejše znanosti« (Bourdieu 1992: 207).

## Literatura:

- Barsch, Achim/Rusch, Gebhard/Viehoff, Reinhold (ur.). 1994.  
*Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*. Frankfurt aM: Suhrkamp.
- Berg, Henk de/Prangel, Matthias (ur.). 1995  
*Differenzen: Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen: Francke
- Blom, Tannelie/Nijhuis, Ton. 1995  
»Sinn und Kunst: Die Umarmung Niklas Luhmanns durch die Literaturtheorie und Kunstgeschichte«. v: Berg/Prangel 1995: 247-274.
- Blum, Stephen. 1986  
»Ethnomusicologists vis-a-vis the fallacies of contemporary musical life«. *Pacific Review of Ethnomusicology*. (3): 1-19.
- Bourdieu, Pierre. 1992  
*Što znači govoriti: Ekonomija jezičnih razmjena* (izvorno *Ce que parler veut dire: L'Économie des échanges linguistiques*, 1982). Zagreb: Naprijed.
- Casimir, Torsten. 1991  
*Musikkommunikation und ihre Wirkungen: Eine systemtheoretische Kritik*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag
- Dahlhaus, Carl. 1982  
»Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«. v: isti/Motte-Haber, H. de la (ur.). *Systematische Musikwissenschaft (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 10), Wiesbaden/Laaber: Athenaion/Laaber. 25-48.
- Edström, Olle. 1997  
»Fr-a-g-me-n-ts: A discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology«. *Svensk tidskrift för musikforskning*. 79 (1): 9-68.
- Gottwald, Clytus. 1991  
»Erkenntnisgenuß: Entwurf einer musikalischen Systemtheorie«. *MusikTexte*. (38): 33-39.
- Großmann, Rolf. 1991  
*Musik als »Kommunikation«: Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Braunschweig: Vieweg
- Großmann, Rolf. 1997  
»Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur 'Medienmusik'« v: Hemker/Müllensiefen 1997: 61-77.
- Habermas, Jürgen. 1988  
*Filozofski diskurs moderne: Dvanaest predavanja* (izvorno *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, 1985) Zagreb: Globus
- Hemker, Thomas/Müllensiefen, Daniel (ur.). 1997



- Medien - Musik - Mensch: Neue Medien und Musikwissenschaft.*  
Hamburg: von Bockel  
Kingsbury, Henry. 1988  
*Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System.*  
Philadelphia: Temple University Press.  
Kingsbury, Henry. 1991  
»Sociological Factors in Musicological Poetics«. *Ethnomusicology*. 35  
(2): 195-219.  
Luhmann, Niklas. 1981  
»Unverständliche Wissenschaft: Probleme einer theorieeigenen  
Sprache«. v: isti. *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System,  
Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 170-177.  
Luhmann, Niklas. 1984  
*Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt aM:  
Suhrkamp.  
Luhmann, Niklas. 1989  
»Reden und Schweigen«. v: isti/Fuchs, Peter. *Reden und Schweigen*.  
Frankfurt aM: Suhrkamp. 7-20.  
Luhmann, Niklas. 1995  
*Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt aM: Suhrkamp.  
Merriam, Alan P. 1964  
*The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.  
Moisala, Pirkko. 1986  
\*\*\* (odgovor na tekst S. Bluma), *Pacific Review of Ethnomusicology*.  
(3): 34-36.  
Mosch, Ulrich. 1993  
»Systemtheorie und Komponieren. Anmerkungen zum Karlheinz Essl's  
kompositorischem Ansatz«. <http://www.essl.at/bibliogr/mosch.html>  
Müllensiefen, Daniel. 1994  
»Der Radikale Konstruktivismus als forschungsmodullierendes  
Paradigma in der Musikwissenschaft«. rokopis.  
Nassehi, Armin. 1992  
»Wie wirklich sind die Systeme?: Zum ontologischen und  
epistemologischen Status von Luhmanns Theorie sozialer Systeme«. v:  
Krawiez, W./Welker, M. (ur.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme:  
Auseinandersetzung mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt aM:  
Suhrkamp. 43-70.  
Nassehi, Armin. 1995  
»Différend, Différance und Distinction: Zur Differenz der Differenzen  
bei Lyotard, Derrida und in der Formenlogik«. v: Berg/Prangel 1995:  
37-60.  
Ort, Claus-Michael. 1994  
»Texttheorie - Textempirie - Textanalyse: Zum Verhältnis von  
Hermeneutik, Empirischer Literaturwissenschaft und  
Literaturgeschichte«. v: Barsch/Rusch/Viehoff 1994: 104-122.  
Pasternack, Gerhard. 1994  
»Empirische Literaturwissenschaft und ihre  
wissenschaftsphilosophischen Voraussetzungen«. v:  
Barsch/Rusch/Viehoff 1994: 55-85.  
Reinecke, Hans-Peter. 1993  
»Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft,  
Musikgeschichte - Versuch einer Bilanz«. *Systematische  
Musikwissenschaft*. 1 (2): 115-127.



Roth, Gerhard. 1997

*Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen.* Frankfurt aM: Suhrkamp

Rotter, Frank. 1985

*Musik als Kommunikationsmedium: Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie.* Berlin: Duncker & Humblot.

Schmidt, Siegfried J. 1991

*Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (1980). Frankfurt a. M: Suhrkamp.

Schmidt, Siegfried J. 1994

*Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur.* Frankfurt aM: Suhrkamp.

Schmidt, Siegfried J. 1995

»Konstruktivismus, Systemtheorie und Empirische Literaturwissenschaft: Anmerkungen zu einer laufenden Debatte«. v: Berg/Prangel 1995: 213-246.

Schmidt, Siegfried J. 1997

»Konstruktivismus als Medientheorie«. v: Hemker/Müllensiefen 1997: 39-59.

Tadday, Ulrich. 1997

»Systemtheorie und Musik: Luhmanns Variante der Autonomieästhetik«. *Musik und Ästhetik*. 1 (1/2): 13-34.

Werber, Niels. 1992

*Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

Werber, Niels. 1996

»Nur Kunst ist Kunst«. *Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie*. <http://www.uni-bielefeld.de/sozsys/kunst.htm>

## Zusammenfassung

*Empirische Literaturwissenschaft* S. J. Schmidts und *Systemtheorie* N. Luhmanns, zwei mit dem Systembegriff operierende pragmatisch eingerichtete theoretische Modelle, wurden in den neunziger Jahren von einigen Musikwissenschaftlern als Anhaltspunkte für ihre eigenen Entwürfe übernommen.

Aufgrund des ersten Modells schuf R. Großmann seine *Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Autoren wie F. Rotter, C. Torsten, C. Gottwald und U. Tadday versuchten hingegen, das zweite Modell auf den musikwissenschaftlichen Kontext zu übertragen.

Im vorliegenden Aufsatz werden einige Unterschiede und Ähnlichkeiten erörtert, die unter solchen musikwissenschaftlichen Entwürfen bemerkbar sind.

Die Konzepte unterscheiden sich voneinander hinsichtlich der Bedeutung des Systembegriffs und diese Differenzen sieht man analog zu denjenigen, die zwischen den Bedeutungen des Systembegriffs innerhalb zweier Ausgangsmodelle bestehen.



Dem Wunsch zum Trotz, den ästhetisch geprägten Autonomiegedanke mit Hilfe der Definition von Musik als soziale System zu vermeiden, wird naheliegend, daß beide metatheoretischen Positionen diesen Gedanken unwillkürlich retten.







## ARISTOTELOVA IDEJA ZABAVNEGA V GLASBI

### Zgodovinsko jedro psihološkega, družbenega in estetskega liberalizma v glasbi?

Aristotelovo besedilo o glasbi v 8. knjigi *Politike* štejemo dandanes, ob Platonovem v 3. knjigi *Države*, za »prvo stvarno sistematično razpravo o glasbi, ki je do nas dospela iz antike«<sup>1</sup> in za eno temeljnih besedil na področju estetike glasbe, katerega vplive lahko prepoznavamo vse do našega časa. Opozoriti pa moramo, da večina raziskovalcev Aristotelove misli sodi, da je besedilo o glasbi, s katerim se danes srečujemo in s katerim končuje celotna *Politika*, nepopolno. To pomeni, da so s tem dejstvom glasbeni zgodovinarji in estetiki še dodatno prikrajšani.<sup>2</sup>

Aristotel, enako kot Platon, umešča svoje najpomembnejše besedilo o glasbi v razpravo, ki bistveno zadeva problematiko o vzgoji v državi.<sup>3</sup> Pri tem so kot ključni problemi izpostavljena vprašanja, ali je in kako glasba koristna za življenje, zakaj se je z njo treba ukvarjati v **prostem času**, v čem je **moč glasbe**, zakaj se je moramo v otroštvu **učiti aktivno**, kako velja **deliti napeve** in s kakšnim **namenom** se je treba posluževati glasbenih skladij, pa tudi **teorija ethosa** in vprašanja **igre, ugodja, užitka** in **zabave** v glasbi.

Aristotel, ki v svojem nauku o družbi in državi ni presegel okvira suženjske družbe in za katerega je bil ideal državne ureditve antični polis (mesto-država),<sup>4</sup> sodi, da je za vse t.i. svobodnjake, za svobodne ljudi

---

<sup>1</sup> Fubini, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart-Weimar 1997, 36.

<sup>2</sup> Med raziskovalci misli oglasbi E. Lippman celo navaja, da je to »... besedilo dospelo do nas nepopolno, in, kar je nenavadno, prav v *Poetiki* je izgubljen del, ki se nanaša na glasbo.« Lippman, Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New-York-London 1964, 130.

<sup>3</sup> Aristotel, *Politika*, 1337a-1342b. (V besedilu bom uporabljal citate iz hrvaške izdaje Globus-Liber, Zagreb 1988, v prevodu Tomislava Ladana.) Druge Aristotelove fragmente o glasbi najdemo v drugih delih, kot so *Retorika*, *Poetika*, apokrifni *Problemi* ter implicite tudi v razpravah o harmoniji v *O duši*, *O nebesih*, *Metafiziki*, *Nikomahovi estetiki* in drugod.

<sup>4</sup> Prim. Bošnjak, Branko, *Povijest filozofije*, Zagreb 1993, knj. 1, 266.



izvor vseh stvari prosti čas, brezdelje. Brezdelje velja razumeti kot prosti čas, v katerem je človek duhovno in telesno pripravljen, sposoben in odprt za dejavnosti, katerih smoter ni ne počitek od dela, niti opravljanje kakršnega koli za neposredno življenje koristnega dela. Brezdelje je stanje uživanja, sreče in blaženega življenja oziroma smoter, ki biva z ugodjem. Glasba je lahko »lepo uživanje v brezdelju«, torej eden od načinov življenja, ki so dostojni svobodnjakov.<sup>5</sup> Zato je tudi uvrščena v vzgojni curriculum, ker je mogoče šele z vadbo in privajanjem doseči delavnost, oziroma sposobnost, veščine in kreposti. Z drugimi besedami: da bi se v prostem času lahko ukvarjali z glasbo (ali katero koli drugo vsebino), se je moramo v otroštvu in mladosti sistematično učiti. To je tisti del vzgoje, ki ni usmerjen proti koristi ali nuji, temveč je dostojen svobodnega človeka in je nekaj lepega po sebi. Pri tem morajo tisti, ki vzgajajo, to početi bolj z navadami kot s poučevanjem ter morajo paziti, da ne bi sočasno preveč obremenili in napeli uma in telesa (»telesni napor utesnjuje um, umni napor pa telo«<sup>6</sup>); telovadbo najdemo v zaporedju poučevanih vsebin pred učenjem veščin.

Vprašanje *moči glasbe* je zapletena psiho-sociološka problematika. Nanaša se na način, na kateri objektivne strukturne lastnosti in značilnosti glasbe učinkujejo na duševni ustroj posameznika v posameznih plasteh psihe in v celoti ter na družbene implikacije in posledice takega razmerja. Aristotel trdi, da je empirično možno ugotoviti, kako glasba lahko deluje kot zabava pri počitku, ko učinkuje enako kot spanje, pijanost in ples ali kot prispevek neki vrlini s tem, ko oblikuje človekov značaj, ter kot prispevek življenju in razboritosti.<sup>7</sup>

Za Aristotela je no osrednjih vprašanj zakaj se mora vsak svoboden posameznik v otroštvu in mladosti sam **aktivno učiti glasbe**, in se ne more zadovoljiti s tem, da pasivno uživa v izvedbah drugih. Vzrok temu je dvojen. Odrasel svobodnjak mora biti sposoben presoјati vrednost umetniškega dela, vključno z glasbo, seveda. Izkušnja je pokazala, da je v tem sposobnejši tisti, ki je v mladosti do določene stopnje tudi sam sodeloval v umetniški praksi. Tako se poveča in okrepi njegova vrлина. Drugi vzrok je bolj praktičen: človek mora biti v otroštvu deležen zabave. Ena od primernih oblik zabave pa je gotovo proizvajanje in organiziranje zvokov, kot je npr. igranje z Arhitino ropotuljo.<sup>8</sup> V tem problemskem sklopu se postavlja še drugo ključno vprašanje: zakaj Aristotel predlaga, da bi se glasbena vzgoja mladine morala ustaviti na pragu virtuoznosti, torej prej, preden bi večšina muziciranja postala primerna za tekmovalna

---

<sup>5</sup> Prim. *Politika*, 1337b, 1338a.

<sup>6</sup> Prim. *ibid.*, 1339a.

<sup>7</sup> Prim. *ibid.*, 1339a.

<sup>8</sup> Prim. *ibid.*, 1340b.



pomerjanja? Razlogi so mnogovrstni. Poučevanje v glasbi ne sme biti zapreka za poznejše življenjske dejavnosti, ne sme izpriditi telo s tem, da postane neprimerno za vojaške in državniške dolžnosti.<sup>9</sup> Vsak svoboden mlad človek si mora pridobiti le sposobnost uživanja v umetniških napevih in ritmih ter jih znati razlikovati od trivialne glasbe.<sup>10</sup> Končni smoter celotne glasbene vzgoje je namreč pridobitev vrline, ne pa prostaški užitek.<sup>11</sup>

Aristotel **deli napeve** (melodije), po že utrjeni klasifikaciji, na npravstvene, učinkovite (aktivne, praktične) in navdušujoče (entuziastične).<sup>12</sup> Z glasbo se je treba ukvarjati zaradi več kot le ene same koristi: zaradi vzgoje, očiščenja (katarze) ter dostojnega življenja, razbremenitve in počitka po naporu.<sup>13</sup> Pri tem se je treba posluževati vseh glasbenih skladij, in sicer tako, da se napevi razporejajo ustrezno njihovemu značaju in glede na posamezne ter določene **smotre**. Pri vzgoji naj bi uporabljali predvsem npravstvene napeve (dorske), za očiščenje navdušujoče in učinkovite (frigijske, ditiramb, aulos), za trenutke počitka, na tekmovanjih in predstavah pa so dopustni tudi "napevi ognjevite in nepravilne barve."<sup>14</sup>

**Teorija etosa** ni v ospredju Aristotelovega učenja o glasbi, kar je drugače kot pri Platonu. Aristotel jo, seveda, sprejema in celo sodi, da je »narava (glasbe) plemenitejša od ... koristi«, ki nam jo prinaša, tj. od neposrednega ugodja, v katerega se ljudje zatekajo, denimo, v trenutkih počitka.<sup>15</sup> Aristotelova teorija imitacije, s katero (drugače kot Platon) izreka v prid umetnosti, se bo na področju glasbe izoblikovala v koncept, po katerem v ritmih in napevih najdemo podobnosti, ki so najbližje resničnim značajem jeze in blagosti, poguma in umerjenosti ter drugih nasprotij in lastnosti človeških značajev. Različni napevi, z različnimi značaji glasbenih skladij (harmonij), z različnimi ritmi in njihovo večjo ali manjšo gibljivostjo, prostaštvom ali plemenitostjo itn., so posnetki stvarnih npravstvenih stanj in »ko jih poslušamo, se v duši spreminjamo.«<sup>16</sup> Tisti, ki se nauči emotivno sodelovati v umetniških nalikah je »blizu temu, da bi se počutil na enak način tudi v resničnih stvareh.«<sup>17</sup> To pomeni, da bo tisti, ki je tako vzgojen ali samovzgojen, da lahko v umetnosti na

---

<sup>9</sup> Prim. *ibid.*, 1341a.

<sup>10</sup> Prim. *ibid.*

<sup>11</sup> Prim. *ibid.*, 1341b.

<sup>12</sup> Prim. *ibid.*

<sup>13</sup> Prim. *ibid.*

<sup>14</sup> Prim. *ibid.* 1342a.

<sup>15</sup> Prim. *ibid.*, 1340a.

<sup>16</sup> Prim. *ibid.*

<sup>17</sup> Prim. *ibid.*



določen način razpoznava pojave, odnose, probleme in rešitve, storil enako, po analogiji, z večjo lahkoto in manj nevarnosti, tudi v stvarnem življenju. Aristotel posebej poudarja da, razen pri sluhu, pri nobenem drugem čutu ne najdemo podobnosti nravstvenim značilnostim. Pri Aristotelu so tu očitne sledi dveh starejših grških tradicij: pitagorejske, v umevanju duše in glasbe kot dveh harmonij, ter Damonove o možnem razmerju med glasbo in dušo na temelju imitacije. Upoštevajoč drugo, jo je Aristotel pomembno dopolnil, ko je trdil, da je način, na kateri glasba deluje na dušo, analogen mehanizmu katarze v tragediji.<sup>18</sup>

O vprašanjih **plesa, ugodja** in **zabave** v povezavi z glasbo Aristotel piše v vsej 8. knjigi, in sicer v različnih kontekstih. Tako npr. sodi, da je glasbo treba vključiti v vzgojo zaradi *zabave*, ki jo bodo svobodnjaki morda doživljali kot odrasli, kar pomeni, da si le-ti morajo pridobiti sposobnost *uživanja* v lepih napevih in ritmih. Ples v času počitka učinkuje kot zdravilo zaradi *ugodja*, zato je priporočljivo počivati ob prepuščanju glasbenim *užitkom*. Navdušujoči napevi pripeljejo skozi prevzetost, zatopljenost in vrnitev k sebi samemu do očiščenja oziroma olajšanja, ki ga spremlja *užitek*. Učinkoviti napevi sprožajo neškodljivo *ugodje* itn.

Poskusili pa bomo sedaj pokazati, da je prav Aristotelovo razčlenjevanje tega problemskega kroga, njegova postavitev ter ponujeni modeli in rešitve zgodovinsko jedro psihološkega, družbenega in estetskega liberalizma v glasbi, in sicer z daleč segajočimi posledicami, ki jim lahko sledimo vse do situacije v glasbi v sodobnih družbah evropskega kulturnega kroga.

\* \* \*

S tem ko Aristotel sprejema kompleks užitka in zabave kot dejavnik, ki je organsko povezan s funkcijo glasbe, teoretično sankcionira že davno prakso v grški glasbeni kulturi ter s tem v misel o glasbi vpeljuje usmeritev, ki bi jo lahko označili kot estetsko.<sup>19</sup> Kako se je to zgodilo in kje?

Ponovno se vrnimo na pojma brezdelja in počitka. Dejali smo že, da mora imeti glasba svoje mesto v prostem času svobodnega človeka kot eden od načinov, v katerem je mogoče »lepo uživati«. Da bi to dosegli, je treba človeka od otroštva poučevati v aktivnem muziciranju, zato, da se glasbeno izobrazijo do stopnje, ko sam ne postane poklicni virtuoz, temveč le toliko, da je sposoben presojati o kakovosti glasbe oziroma razlikovati

---

<sup>18</sup> Prim. Fubini, Enrico, *Les philosophes et la musique*, Paris 1983, 30.

<sup>19</sup> Prim., *ibid.*, 31.



dobro in lepo glasbo od slabe in grde. Svobodnjak mora biti torej, poleg vsega drugega, kultiviran poslušalec, ki je sposoben plemenito uživati. Tisti, ki mu to uspe, bo lahko doživel stanje blaženosti v kombinaciji kontemplacije lepote in užitka. Takšen kultivirani svobodnjak bo tudi seznanjen z mehanizmi glasbenega očiščenja, lažje se bo znašel v stiskah, ki mu jih bo namenilo življenje na čustvenem polju. Takšno ukvarjanje z glasbo je dostojno življenje. Za take potrebe pa bo nujno negovati etične in strastvene značilne oblike glasb.

Drugo vrsto glasbe utemeljuje korist, ki jo človeku prinaša glasba ob razbremenitvi in počitku po naporu. To so stanja, v katerih se človek znajde po delu, stanja, v katerih ni svoboden, temveč ga omejuje utrujenost, ki je posledica poprejšnjih delovnih dejavnosti. Glasbe, ki jih poslušamo v podobnih okoliščinah razbremenitve in počitka, so drugačnega značaja in jih enako uspešno lahko zamenjajo spanec, pijanstvo ali ples, ne dvigajo duha, priporočljivo pa je, da imajo značaj prijetne igre kot duševno zdravilo. Tako za posemeznika kot za družbo je koristno, da se pri počitku prepusti tovrstnim glasbenim užitek. Med takšne vrste glasbe sodijo napevi in skladja, ki »zavijejo s prave poti, so ognjeviti in nepravilne barve«, v njih pa uživajo nesvobodni ljudje (obrtniki, hlapci in podobni). Tekmovalcem, torej poklicnim glasbenikom, naj bi bilo v organizirani družbi dovoljeno izvajati tudi tovrstno glasbo za takšno vrsto gledalcev. Aristotel tu izrecno nastopa kot zakonodajalec.<sup>20</sup>

Kako kaže dandanes po vsem, kar se je zgodilo v zahodni glasbi v 2500 letih po Aristotelu, razumeti in razlagati takšna stališča? Predvsem je treba upoštevati, da je Aristotelovo besedilo v izhodišču implicitna in eksplicitna polemika s Platonovimi stališči, izpostavljenimi le eno generacijo prej, v *Državi*.<sup>21</sup> V primerjavi s strogimi zahtevami Platonove zakonodajne intence - ki jo je sicer terjala njegova inovativna skrb za mesto glasbe v grajenju družbene blaginje,<sup>22</sup> - je Aristotel ponudil drugačno perspektivo: iz idealne države naj bi v končni konsekvenci izločili (brez pravice do javnosti) in pregnali vse tiste vrste glasb, glasbil

---

<sup>20</sup> Aristotel, *Politika*, 1341b.

<sup>21</sup> Prim. npr. formulacije, kot so: »Sokrat nima prav v *Državi*, ko dopušča edino frigijsko petje, skupaj z dorskim ...«, (*Politika*, 1342a), in »... nekateri glasbeniki po pravici grajajo Sokrata zato, ker je bolj razbremenjena glasbena skladja pregnal iz vzgoje ...« (*ibid.*, 1342b).

<sup>22</sup> V obsežni literaturi o tej dobro znani problematiki, ki je ob tej priložnosti ne bi podrobneje navajal, opozarjam le na standardno delo: Nettleship, Richard Lewis, *The Theory of Education in Plato's Republic*, London 1969, (prva izdaja 1935), ter na poglavje »L'éducation musicale comme institution de l'état« v: Moutsopoulos, Evanhélos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris 1959, 217-228.



in glasbenikov, ki, v miru in v vojni, niso v funkciji kultiviranja vrline.<sup>23</sup> Aristotelova stališča pomenijo teoretično in praktično podpiranje osvoboditve od dogmatizma in odpravljanje svojevrstne cenzure nad glasbo. Zastavljena so kot odprt sistem in misel zagovarjajo z znanim aristotelovskim realizmom in pragmatizmom, naj bi se v polnem soglasju z vladajočimi strukturami ene družbe uveljavil pluralizem glasb, pač glede na realno prakso pluralizma možnosti, ciljev in funkcij glasbe. Skupni imenovalci, ki prežema obe večji skupini glasb - tiste, namenjene vzgoji, očiščenju in kontemplaciji lepega, kot tudi tiste, ki so namenjene razbremenitvi in počitku - sta užitek in zabava. Vsebovati ju mora vsaka glasba, ki naj bi bila individualno-psihološko in družbeno relevantna. V tradiciji vsega, kar se pozneje lahko sklicuje na Aristotela, bosta kategoriji užitka in zabave postali legitimni lastnosti glasbenega dela in doživljajskosti poslušalstva, in sicer s pravico, da se udejanjata v pojavnosti in zagovarjata v javnosti v različnih oblikah, odvisno od različnih funkcij, ki jih imajo različne vrste glasb ustrezno stopnji izobrazbe, življenjski dobi in družbenemu statusu posameznika. Lahko bi rekli, da je od 19. stoletja naprej, do danes v vseh sodobnih zahodnih meščanskih družbah prevladal aristotelovski pluralistični pristop, saj objektivno na trgu obstajata in se razvijata dva velika kompleksa glasb: resne, umetniške, »klasične« glasbe po eni strani in zabavne glasbe po drugi. Vendar misel preteklosti ni mogla anticipirati novih ogromnih problemov, ki jih takšna situacija prinaša v sferi glasbe v 20. stoletju, posebno po drugi svetovni vojni (oster razcep na sfere umetniškega in zabavnega, industrializacija in komercializacija, vplivi in »inženering« prek množičnih medijev, diktatura kiča, vsiljevanje tržnih in ideoloških monopolizmov itn.). Njihovo razreševanje je izziv mislecem in ljudem, ki praktično odločajo danes.

Iz zgodovinske, za razumevanje dinamike in dialektike dogajanj v celoti nujne perspektive je pomembno spoznati, da je situacija v kateri so glede glasbe moderne družbe, izid prevlade ene od dveh možnih opcij - Aristotelove. Drugo opcijo, ki se bo v genezi upravičeno lahko sklicevala na Platona, ponujajo vse vrste omejujočih konceptov in praks v zahodnih

---

<sup>23</sup> Prim. npr. formulacije: »Mar jih (miksolidijske, sintonolidijske in druge »harmonije«, tj. lestvice in skladbe, ki na njih temeljijo, op. S.T.) ni nujno odstraniti in odpraviti, ker so nekoristne celo za ženske, ki naj bi bile poštene, kaj šele za moške?« (398e). »Ne bomo torej prehranjevali graditeljev harf in simbalov ter vseh glasbil z veliko strun in glasov« (399c-d). »Ali naj bi torej le nadzorovali pesnike in od njih zahtevali, da v pesmi vključujejo le sliko dobrega značaja, ali pa naj bi pri nas sploh ne peli ... In tistemu, ki se s tem ne more sprijazniti ne bomo dopustili, da pri nas opravlja svoje delo ...« (401b). Platon, *Država*, 1342 a



družbah, vključno z novejšimi, ki so pravkar izginile z evropskega družbenega odra, s totalitarnimi desnimi in levimi ekstremnimi izkušnjami. Zakonske prepovedi in sodna preganjanja rocka, jazza ali avantgard, kot izraza »meščanske ali liberalno-rasne dekadence« med tridesetimi in sedemdesetimi leti 20. stoletja v nacistični Nemčiji in sovjetski Rusiji ter v pripadajočih jim satelitih na obeh straneh, so v bistvu odsev antiaristotelovske orientacije. V temeljih naše odločitve, ali se bomo intimno ali javno odločili za demokracijo ali nasilje, pa je, na prav epohalen način, enostavna Aristotelova misel, »...naj bi (se) z glasbo ne ukvarjali zaradi ene, temveč zaradi več različnih koristi...in je zato očitno, da se moramo posluževati vseh glasbenih skladij, toda ne vseh na enak način...«. <sup>24</sup>

### Summary

In the *Republic* (III) and *Politics* (VIII), Plato and Aristotle respectively, in their most consistent texts on music issues discuss some fundamental socio-psychological and aesthetic aspects of producing, performing and listening to music. In this, both confirm some common, mostly Pythagorean, traditions in conceiving the essence and purposes of music. However, some crucial differences can be traced in their attitudes concerning the non-educational types of music. Plato's rigorous and Aristotle's more pragmatical attitudes seem to be historical nuclei of two main opposing directions in individual and social strategies toward music in Western societies up until today, realized both in totalitarian and liberal practices. The category of entertainment seem to be the crucial point of divergence concerning music, both in the thought of two great thinkers of Antiquity themselves and their followers throughout the ages. Within this problematical circle, Aristotle's impostation of the problem and the models and solutions offered there (for example, the necessity of practising several types of music in society; the importance of playing, pleasure, and entertainment in music; etc.) represent the historical core of the psychological, social and aesthetical liberalism in music. The far-reaching consequences of these attitudes can be followed up to the situation in music in contemporary societies of the Euro-American cultural circle, in which it seems that the Aristotelian model has prevailed above the Platonistic one.

---

<sup>24</sup> Aristotel, *Politika*, 1341b-1342a.







## NAČINI PREDSTAVLJANJA V ZGODNJEM GLASBENEM PISMENSTVU

Študij srednjeveških glasbenih pisav sega v različne smeri. Lahko je naravnano zgodovinsko, tj. osredotoča se lahko na vprašanja o začetkih nevmatske notacije, razvoju različnih nevmatskih pisav, njihovih značilnostih in prostorski razširjenosti. Nadalje je lahko usmerjen v zgodovinsko čim točnejše interpretiranje posamičnih nevmatskih znakov. Predstavniki te smeri, med njimi tako imenovani »gregorijanski semiologi«, se na osnovi ohranjenih glasbenih kodeksov ukvarjajo s kar najbolj natančnim restavriranjem glasbe davnih stoletij.<sup>1</sup> Zgodnje nevmatske pisave pa je mogoče razumevati in razlagati tudi s pojmovnim aparatom splošne teorije znakov, semiotike. Pristop z izhodišč semiotične teorije je odprl nove in doslej neznane vidike zgodnjega glasbenega pismenstva, zlasti glede na njegovo širše kulturnozgodovinsko ozadje.

V splošni teoriji znakov je eno od pomembnih vprašanj način predstavljanja, tj. razmerje med označevalcem in označenim. Kot je znano, je to razmerje bodisi ikonsko, simbolno ali indeksno, kar pomeni, da so znaki sami bodisi ikone, slike tistega, kar označujejo; simboli, tj. zgolj dogovorjeni znaki za tisto, kar označujejo; ali pa indeksi: kazalci nekaterih značilnosti označenega, ki jih pisec znakov ni zavestno izrazil, čeprav jih je imel v mislih.<sup>2</sup> Prav ta vidik zgodnjega glasbenega pismenstva – razmerje med označevalcem in označenim – je predmet pričujočega spisa. Njegova glavna hipoteza je, da je v nedistematskih nevmatskih pisavah prevladujoči način predstavljanja ikonski in da je diastematika, natančno zapisovanje tonskih višin, mogoča le prek simbolov. Hipoteza, da je diastematski način zapisovanja mogoč le na simbolni način, vodi k nadaljnjemu sklepu: simbolni način predstavljanja je možen le na osnovi določenega poprejšnjega znanja: v primeru zgodnjega glasbenega pismenstva predpostavlja in zahteva poznavanje srednjeveškega tonskega sistema.

V času, ko so glasbo začeli zapisovati, tj. v 9. stol., je na evropskem Zahodu obstajala že stoletna tradicija zapisovanja latinskih besedil in

---

<sup>1</sup> Cardine, E., »Die Gregorianische Semiologie«, *Beiträge zur Gregorianik*, 1, Regensburg 1985, str. 23.

<sup>2</sup> Guiraud, P., *Semiology*, London 1992, str. 25–27; Lyons, J., *Semantics*, 1, Cambridge 1989, str. 99 in dalje.



izdelovanja kodeksov z najrazličnejšimi vsebinami. Tako kot danes so tudi takrat znaki latinske abecede, črke, po sebi lastnem načelu delovali izključno kot simboli jezikovnih glasov. Zato je uporabo latinskih črk za zapisovanje besedil drugih, nelatinskih jezikov mogoče razumeti in razlagati kot nadaljevanje že stoletja ustaljenega načela. Pomen, tisto, kar so označevali znaki latinske abecede, je ostalo v bistvu isto tudi tedaj, ko so z njimi zapisovali nelatinska besedila, saj so črke latinske abecede obdržale isti simbolni odnos do označenega, tj. govornih glasov. V glasbenem pismenstvu pa je bil položaj povsem drugačen. Predkarolinška Evropa ni poznala glasbene pisave.<sup>3</sup> Res je sicer, da so se nekateri nevmatski znaki, točneje nekatere grafične oblike nevmatskih znakov, pojavljale tudi kot obbesedilni akcentski ali interpunkcijski znaki v karolinških in predkarolinških zapisih. Toda tisto, kar so označevali kot obbesedilni znaki, je bilo nekaj popolnoma drugega od tistega, kar naj bi označevali kot nevmatske, čeprav je možno povezavo mogoče videti v tem, da se je z obbesedilnimi znaki zapisoval način glasnega podajanja besedil, kar je v določenem smislu mogoče reči tudi za nevmatske znake.<sup>4</sup> Ker pojmovanje znaka ni mogoče skržiti na njegovo grafično podobo, obbesedilnih znakov v predkarolinških besedilih ni mogoče šteti za predhodnike nevmatske pisave. Razmerja med označevalcem in označenim v zgodnjem glasbenem pismenstvu tako ni mogoče izpeljati iz razmerja, ki bi med označevalcem in označenim obstajalo v kakem starejšem znakovnem sistemu: ni ga mogoče pojasniti zgodovinsko. To pa pomeni, da najzgodnejši sistemi zapisovanja srednjeveške glasbe poleg tega, da podajajo glasbo samo, kažejo tudi, kako se je razumevala in pojmovala. Prav zato ima v zgodnjem glasbenem pismenstvu pri razpravljanju o razvoju glasbenega mišljenja vprašanje odnosa med označevalcem in označenim širši pomen.

Spoznanje, da so med označevalcem in označenim možna različna razmerja, je odprlo novo področje teoretične misli. Vendar pa v teoriji znakov ni povsem jasno definirano, s čim natančno so razmerja dejansko določena. Zato je treba simbolnost, ikonskost in indeksnost podrobneje opredeliti. Gotovo je, da v simbolnem načinu predstavljanja – imenuje se

---

<sup>3</sup> Corbin, S., Velimirović, M., Helffer, M., »Neumatic notations«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 13, London 1980, str. 129; Corbin, S., *Die Neumen*, Köln 1977, str. 3.30; Hucke, H., »Toward a New Historical View of Gregorian Chant«, *Journal of the American Musicological Society*, 33, 1980, str. 445; Levy, K., »The origin of neumes«, *Early Music History*, 7, Cambridge 1987, str. 89 in dalje.

<sup>4</sup> Treitler, L., »Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing«, *Early Music History*, 4, Cambridge 1984, str. 181–193 in 198–203.



tudi nemotivirano ali arbitrarno<sup>5</sup> – ni očitnih povezav med označevalcem in označenim in da grafična oblika ali katera koli druga značilnost znaka ne nakazuje podobnosti z nobeno lastnostjo ali značilnostjo označenega. To pomeni, da je povezava med označevalcem in označenim določena izključno z dogovorom med uporabniki znaka. Prav tako je gotovo, da je ikonski način predstavljanja zaznamovan s podobnostnimi povezavami, čeprav so podobnosti lahko raznovrstne. Kar zadeva indeksnost znakov pa semiotična teorija ni videti enoglasna in konsistentna. Vendar je splošna lastnost, po kateri je mogoče določati indeksnost znakov, predvsem njihova nakazovalnost: to, da nakazujejo ali namigujejo na nekatere lastnosti tistega, kar označujejo.<sup>6</sup>

Če pri natančnejšem opredeljevanju indeksov začnemo s pomenom besede, moremo reči, da znaki ne bi mogli ničesar indicirati – nakazovati, v njih torej ne bi bilo mogoče iskati indeksnosti, če bi bilo tisto, kar naj bi posredovali, le namerna in zavestna sporočila, ki bi jih bilo mogoče razumeti vedno le tako, kot so bila zamišljena. A tak način posredovanja je mogoče pripisati le nekaterim zelo preprostim znakovnim sistemom, namenjenim prenašanju elementarnih sporočil, sporočil, ki so v celoti oblikovana že na strani tistega, ki sporoča. Glasbe oz. njenih pisnih sledi, kakršni so nevmatski zapisi, pa ni mogoče pojmovati kot enoumne in enosmerne informacije. Skladno s tem tudi piscev ohranjenih glasbenih zapisov ni mogoče šteti za posredovalce že obstoječe, absolutno določene glasbe, ki bi jo bilo mogoče sporočati in posredovati le na en sam način. To pomeni, da so tvorci srednjeveških glasbenih zapisov ob zapisovanju glasbe lahko razvijali lastno glasbeno domišljijo in odnos do označevanega, zapisujoče se glasbe, je nujno vplival na samo dejanje zapisovanja. Tako je indekse mogoče pojmovati in določiti kot tiste znake ali sestavine znakov, ki s strani zapisovalca niso bili mišljeni kot znaki oz. njihove sestavine, jih pa kot znake oz. sestavine znakov more razumeti njihov sprejemnik (bralec). Indeksi so tako nenamerne in slučajnostne, vendar v razmerju do označenega posledične in tako nakazovalne sestavine znakovnih sistemov. Ta definicija je v skladu s primeri indeksov, ki jih je navedel eden od prvih semiotikov, Peirce.<sup>7</sup>

Načine predstavljanja je kljub različnim gledanjem mogoče opredeliti; a kot teorija je tako ali drugačno pojmovanje načinov predstavljanja predvsem miselna abstrakcija. V dejanskih zapisih in znakovnih sistemih se načini predstavljanja pogosto prepletajo in kombinirajo. Dani znak ali znakovno sestavino je večkrat mogoče razumeti kot simbol, ikono in hkrati tudi kot indeks. Prav zato je pogosteje bolj smiselno govoriti o

---

<sup>5</sup> Guiraud, P., nav. delo, str. 25.

<sup>6</sup> Lyons, J., nav. delo, str. 106 in dalje.

<sup>7</sup> Lyons, J., nav. delo, str. 105 in dalje.



simbolnem, ikonskem in indeksnem vidiku znaka, sestavine znaka ali znakovnega sistema, kot pa danemu označevalcu pripisati izključno enega od treh odnosov nasproti označenemu.

Pred približno dvema desetletjema so bili napravljeni prvi poskusi razlage nevmatskih pisav s pojmi semiotične teorije. V razpravi *The Early History of Music Writing in the West*<sup>8</sup> je Leo Treitler v konceptu zahodnoevropske glasbene pisave identificiral vse tri načine predstavljanja, ki jih je prepoznal že v najstarejših nevmatskih pisavah. Po tem avtorju je simbolni način viden predvsem v poistovetenju vertikale in horizontale pisnega prostora z glasbenim prostorom in glasbenim časom. Dejstvo, da se višji toni pojavljajo v pisnem prostoru višje, medtem ko je časovni potek glasbe podan s smerjo od leve proti desni, naj bi bilo po Treitlerjevem mnenju posledica dogovorne odločitve. Po njegovem mnenju namreč ni razloga, zakaj bi morala biti tonska določenost, tj. tonske višine, podana z višino v pisnem prostoru, čas pa s pisno horizontalo. »Prostorska metafora«, kot je poimenoval opisani prenos glasbenega prostora in časa na pisno površino, je po njegovem mnenju le dogovorna in simbolna.<sup>9</sup> Vendar pa je nevmatski zapis dane melodije oz. melodične linije, zapis, ki poteka znotraj same prostorske metafore in ga prostorska metafora dejansko omogoča, po Treitlerju ikonski, saj podaja sliko melodije kot celote.<sup>10</sup> Tretji, indeksni način predstavljanja, ki v teoriji znakov nima tako določene definicije, pa je po Treitlerju mogoče prepoznati v imperativni funkciji glasbenih zapisov, tj. v njihovi zmožnosti, da določajo in predpisujejo, kaj je treba narediti in kako.<sup>11</sup> Izhajajoč iz prikazanega razumevanja je Treitler na osnovi ustrezne interpretacije zgodnjih nevmatskih pisav razvil teorijo, po kateri je potekal zgodnji razvoj glasbenega pismenstva od simbolnega načina predstavljanja k ikonskemu.<sup>12</sup>

Neodvisno od Treitlerjevih interpretacij si je ob proučevanju zgodnjega glasbenega pismenstva treba postaviti vprašanje, kaj je v nevmatskih zapisih ikonsko in kaj nevmatski znaki kot ikone dejansko predstavljajo. S tega stališča si velja ogledati nekatere osnovne nevmatske znake. Najosnovnejša nevmatska znaka sta punctum, zapisan kot pika, in virga, zapisana kot poševna vejica, ki zaznamujeta relativno nižji in relativno višji ton. Punctum in virgo je mogoče videti kot simbola, saj ni razloga, zakaj naj bi bil nižji ton zapisan s piko, višji pa s poševno

---

<sup>8</sup> Treitler, L., »The Early History of Music Writing in the West«, *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, str. 237–279.

<sup>9</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 238 in dalje.

<sup>10</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 239 in dalje.

<sup>11</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 241 in dalje.

<sup>12</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 266.



črtico.<sup>13</sup> A možnosti, da sta delovala kot ikoni, ni mogoče povsem zavreči; kot samostojni znak se punctum vedno pojavlja na dnu nevmatskemu zapisu namenjenega prostora, v nizki legi, virga pa s svojim vrhom navadno dosega zgornji rob pisne vrstice, s čimer napeljuje na misel, da je ton, ki ga predstavlja, višji. Tako je punctum in virgo mogoče videti kot ikoni. Vendar je prikazana razlaga njune ikonskosti mogoča le na osnovi predpostavke, da je prostorska metafora, tj. poistovetenje glasbenega prostora in časa z vertikalno in horizontalno, v resnici ikonska in ne simbolna, kot zatrjuje Treitler.

Kot je bilo omenjeno, Treitler ne vidi razloga, zakaj bi moral biti v pisnem prostoru višji ton zapisan višje, ko pa je »višji« le v metaforičnem pomenu besede.<sup>14</sup> Toda Treitlerjevi argumenti bi mogli biti razumljeni tudi na način, ki vodi k nasprotnemu sklepu. Treitler zatrjuje, da je način predstavljanja oz. prepoznavna načina predstavljanja po eni strani odvisna od oblike samega znaka (tj. grafične podobe označevalca), po drugi pa od izkušnosti bralca.<sup>15</sup> Pri ugotavljanju načina predstavljanja je treba torej upoštevati tudi bralca. To pomeni, da so označevalci lahko na različne načine podobni tistemu, kar označujejo, in da je podobnost s strani bralca lahko prepoznana ali pa ne. Pri določanju in prepoznavanju njihove ikonskosti pa je bistveno prav to, da bralec podobnost prepozna.<sup>16</sup> Upoštevajoč ta pogoj, je prostorsko metaforo, poistovetenje glasbenega prostora in časa z vertikalno in horizontalno, mogoče razumeti kot ikono. Tako sta punctum in virga v odnosu do označenega (tj. relativno nižjega in relativno višjega tona) ikoni, čeprav ju je mogoče videti tudi kot simbola.

Ob razpravljanju o ujemanju dvodimenzionalnega pisnega prostora s prostorsko (tonalno) in časovno razsežnostjo glasbe je treba poudariti, da se je v 9. stol., ko se je začela zapisovati, glasba pojmovala predvsem kot posebno, glasbeno podajanje liturgičnih besedil.<sup>17</sup> Zato je bilo samoumevno, da so se nevmatski znaki začeli dodajati besedam, katerih glasbeno podobo so zaznamovali. Tako je zapisovanje glasbe nujno privzelo že utečeno prakso, po kateri so vrste pisnega prostora, potekajoče od leve proti desni in od vrha do spodnjega roba pisne strani, predstavljale časovno razsežnost podajane besedila.

Ikonski način predstavljanja je še bolje viden v večtonskih nevmatskih znakih, med katerimi je mnogo takih, ki so očitno sestavljeni iz obeh

---

<sup>13</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 253.

<sup>14</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 239.

<sup>15</sup> Treitler, L., nav. delo, op. 4.

<sup>16</sup> Lyons, J., nav. delo, str. 102 in dalje.

<sup>17</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 243.



najosnovnejših znakov, punctuma in virge.<sup>18</sup> Če vzamemo primer znaka porrectus<sup>19</sup> iz različnih nevmatskih pisav, je očitno, da ponazarja tritonsko gibanje navzdol in navzgor. To velja tudi za porrectuse tistih nevmatskih pisav, v katerih sestoji znak iz zaporedja virga–punctum–virga, in ki so po Treitlerju izrazito simbolni.<sup>20</sup> Dejstvo, da je v porrectusih srednji, najnižji ton podan s punctumom ali z najnižjim delom krivulje, očitno kaže na njihovo ikonskost. Podobna opažanja so mogoča domala pri vseh večtonskih znakih. To pomeni, da delujejo nevmatski znaki, nanizani horizontalno nad petim besedilom in sestavljeni tako, da so znotraj vsakega znaka višji toni zapisani na pisni površini više, nižji pa nižje, predvsem kot ikone. Ikonski način predstavljanja je prisoten v vseh nevmatskih pisavah, vendar je v nekaterih nevmatskih pisavah in v nekaterih znakih bolj prepoznaven, v drugih manj.<sup>21</sup>

Ikonskost zgodnjih nevmatskih pisav, po kateri so višji toni zapisani više, nižji pa nižje, je v tesni povezanosti z načelom smernosti.<sup>22</sup> To notacijsko načelo, ki ga je prvi konceptualiziral Treitler,<sup>23</sup> je mogoče opisati kot ujemanje med smerjo pisnih linij in smerjo glasbenega gibanja. Treitler poudarja, da načela smernosti ne smemo enačiti z diastematiko, niti ga ni mogoče šteti za predhodno stopnjo diastematskega zapisovanja. Med obema načeloma je temeljna razlika; z načelom smernosti je podana le smer melodičnega gibanja znotraj danega nevmatskega znaka, medtem ko so z načelom diastematike zapisani dejanski toni oz. intervali.

Ikonskost je očitna in razločna lastnost srednjeveškega glasbenega pismenstva, ki pa je poznalo tudi povsem simbolne načine zapisovanja glasbe. Najčistejše oblike tega je mogoče videti v črkovnih in zlogovnih notacijskih sistemih, v katerih je vsak ton označen s svojo črko ali s svojim zlogom. Znano je več različnih tipov tovrstnega zapisovanja glasbe in te je mogoče videti kot dediščino antične glasbene prakse.<sup>24</sup> Črkovne in zlogovne notacije so izključno simbolne, saj pri njih nikakor ni mogoče govoriti o podobnosti med označevalcem in označenim. A prav zaradi odsotnosti povezave med označevalcem in označenim

---

<sup>18</sup> Stäblein, B., *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Musikgeschichte in Bildern, III/4, Leipzig 1975, »Neumentabelle« med str. 32 in 33; Corbin, S., nav. delo, str. 3.231.

<sup>19</sup> Porrectus zaznamuje tri tone, od katerih je srednji najnižji.

<sup>20</sup> Treitler, L., nav. delo, str. 253.

<sup>21</sup> Treitler meni, da so tako imenovane »akcentne nevme« prvenstveno simbolne, tako imenovane »punktualne nevme« pa prvenstveno ikonske. Gl. nav. delo, str. 254.

<sup>22</sup> V Treitlerjevi terminologiji »directionality«.

<sup>23</sup> Treitler, L., nav. delo, op. 27.

<sup>24</sup> Hiley, D., *Western Plainchant*, Oxford 1993, str. 392 in dalje.



predpostavljajo simbolni načini zapisovanja glasbe določeno znanje, brez katerega ne morejo delovati, kar pomeni, da jih brez določenega znanja ni mogoče razumeti. V črkovnih in zlogovnih notacijskih tipih zaznamujejo namreč posamične črke ali zlogi tone, kot so bili razvrščeni v srednjeveškem tonskem sistemu. Tako je bilo za razumevanje zapisov v črkovni ali zlogovni notaciji nujno potrebno poznavanje tonskega sistema obenem z intervalnimi razmerji med njegovimi toni.

Iz tega je mogoče izpeljati dvoje: Vsak simbolni način zapisovanja predpostavlja in terja določeno predznanje, brez katerega ne more delovati. V primeru srednjeveških črkovnih in zlogovnih notacij je to znanje obvladanje srednjeveškega tonskega sistema. Glede na naravo glasbenega pismenstva pa je nadalje pomenljivo dejstvo, da so tiste sestavine pisav, s katerimi so zapisani toni in intervali, v srednjeveškem in tudi poznejšem glasbenem pismenstvu vedno le simbolne. Natančno, višinsko določeno zapisovanje tonov in intervalov je možno torej le na simbolni način.

Zadnji tezi je mogoče potrditi z dejanskimi primeri. Še pred iznajdbo črtovja, ki se pripisuje Gvidu Areškemu, je obstajal tip notacije, ki je bil strogo diastematski. V tem tipu, znanem že iz najstarejših časov zahodnoevropskega glasbenega pismenstva,<sup>25</sup> so zlogi petega besedila zapisani v prostore med črtami, in sicer skladno z gibanjem melodije višje ali nižje. Višji oz. nižji položaj zlogov dejansko zrcali dvigovanje in padanje melodične linije, s čimer daje dejansko sliko, ikono glasbenega gibanja. Toda samih intervalov iz zapisa ne bi bilo mogoče razbrati, če ne bi bilo navodil glede pomena vsakega posamičnega medprostora. Zato je na začetku vrste vsak medprostor opremljen s črko, ki označuje z medprostorom mišljeni ton in prav to omogoča določevanje tonov in intervalov zapisane melodije. Ker so črke zgolj dogovorjeni znaki za tone različnih višin, pomenijo simbolno sestavino notacije, ki funkcionira tako prek simbolnega in ikonskega načina predstavljanja: melodični tok je podan z ikonskim dvigovanjem in spuščanjem, intervali pa s simbolnimi črkami na začetku črtovja.

Podobno funkcionirajo tudi diastematski nevmatski zapisi. Na prvi pogled so le-ti sicer videti ikonski, saj so nevmatski znaki skladno z gibanjem melodije razpostavljeni v njih na različne višine pisnega prostora. Toda tisto, kar je glavni pogoj diastematike, tj. dejansko ali zgolj mišljeno črtovje z natančno določenimi višinami tonov, ni ikona, ampak simbol. Načelo smernosti oz. poistovetenje vertikalne razsežnosti pisnega prostora z glasbenim prostorom deluje sicer kot ikona; zapis tonov točno

---

<sup>25</sup> Wagner, P., *Neumenkunde*, Leipzig 1912, str. 228 in dalje; Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge (Mass.) 1953, str. 204 in dalje; Stäblein, B., nav. delo, str. 224 in dalje.



določenih višin pa omogočajo šele simboli. Poudariti je namreč treba, da sistem ne deluje brez ključa, bodisi da je zapisan na začetku vrste ali pa nakazan z barvo ene od črt. Ker o simbolni naravi ključev ne more biti nobenega dvoma, je mogoče zaključiti, da sta v diastematskih nevmatskih pisavah združena oba načina predstavljanja: ikonski in simbolni. Tudi tu je za razumevanje simbolne sestavine pisave potrebno obvladanje tonskega sistema.

Tezo, da je podajanje tonskih višin in intervalov možno le prek simbolov, potrjujejo tudi mnogi primeri tako imenovanih ornamentalnih ali posebnih nevmatskih znakov.<sup>26</sup> V poskusu priti do jedra sistema nevmatske notacije je P. Wagner skušal razumeti kot ikone tudi te znake,<sup>27</sup> čeprav ni uporabljal pojma ikonskosti. Pomen posebnih nevmatskih znakov ni vedno jasen; še zlasti ne zato, ker imajo v različnih rokopisih različne pomene: tisto, kar označujejo, ni vedno isto. Marsikdaj pa zapisujejo tone določenih višin ali pa določene intervale, predvsem polton.<sup>28</sup> V takih primerih kot tudi takrat, ko pomenijo posebne načine izvedbe,<sup>29</sup> delujejo kot simboli, saj njihova grafična oblika, npr. oblika salicusa ali pa trigona, ne more odražati dejstva, da je eden od zapisanih postopov polton.

Hkratno funkcioniranje ikonskega in simbolnega načina predstavljanja je mogoče opazovati tudi na slovitem tonarju iz Montpellierja.<sup>30</sup> V tem rokopisu iz 11. stol. je gibanje melodije podano prek nevmatskih znakov, ki delujejo kot ikone, dejanske tonske višine posamičnih z nevmatskimi znaki zapisanih tonov pa so razvidne iz črk, zapisanih nad besedili koralnih spevov. Tudi v tem primeru predpostavlja simbolna sestavina zapisa poznavanje in obvladovanje tonskega sistema.

Kot je bilo omenjeno, je indeksni, nakazovalni način predstavljanja mogoče določiti in prepoznati v tistih sestavinah nevmatskih pisav, ki nenačrtno in celo nehoteno nakazujejo piščevo razumevanje in sprejemanje zapisovane vsebine. Kot take indeksne sestavine s strani pisca niso bile zamišljene kot znaki, vendar jih kot znake lahko vidi in razumeva bralec.

---

<sup>26</sup> Corbin, S., Velimirović, M., Helffer, M., nav. delo, »Table 1«, str. 130; Hiley, D., nav. delo, str. 357 in dalje.

<sup>27</sup> Wagner, P., nav. delo, str. 122 in dalje.

<sup>28</sup> Engels, S., »Die Notation der mittelalterlichen Choralhandschriften in Salzburg«, *Medieval Music in Slovenia and its European Connections*, Ljubljana 1998, str. 114–117.

<sup>29</sup> Hiley, D., nav. delo, str. 357–361.

<sup>30</sup> Montpellier, Bibliothèque de l'École de médecine H 159; Wagner, P., nav. delo, str. 251–257.



10/15  
mea quem timebo

AD R. Dominus p̄tector uitę mee a quo trepidabo

AD R. Si consistant aduersum me castra non timebit  
cor meum

10/15  
A. Dñs fortitudo. Ad te domine clamabo deus meus  
ne files a me nequando taceas a me.

AD R. Dominus adiutor meus & p̄tector meus & in  
ipso sperauit cor meum & adiutus sum.

10/15  
C. Circuibō & immot. Dominus illuminatio mea  
& salus mea quem timebō.

AD R. Dominus p̄tector uitę mee a quo trepidabo.

AD R. Exaudi domine uocem meam qua clamaui miserere  
reō me & exaudi me.

10/15  
A. Om̄s gentes. Subiecit populos nobis & gentes  
sub pedibus nostris.

St. Gallen, Stiftsbibliothek 381 (11. stol.)

Če jih razumemo na omenjeni način, indeksi oz. indeksne sestavine niso del znakovnega sistema, kot ga je uporabljal pisec in kakršen je obstajal v njegovem okolju. V katerem smislu so indeksne sestavine zunaj znakovnega sistema, si je mogoče ponazoriti s primerjavo: Oblika nevmatskega climacusa,<sup>31</sup> kot ga lahko vidimo v stotinah rokopisov, ni bila iznajdba vsakega posamičnega pisca; določena je bila kot sistemska lastnost nevmatskih pisav. Na podoben način je sistemska lastnost nevmatskih pisav tudi to, da se z virgami zapisujejo relativno višji toni kot s punctumi. Povsem drugačen pa je primer, kot ga prikazuje faksimilirani odlomek iz enega od sanktgallenskih rokopisov (gl. str. xxx), kjer je v nevmatskem zapisu v zaporedju virg ena postavljena nekoliko više, druga

<sup>31</sup> Znak zaznamuje tri tone v smeri navzdol, in sicer na ikonski način.



niže, s čimer so nakazovane višinske razlike med zapisanimi toni. Takega nakazovanja ni mogoče pojasniti kot sistemsko lastnost nevmatskih pisav, saj nediastematska nevmatska notacija kot znakovni sistem ne predvideva označevanja višjih in nižjih tonov s postavljanjem znakov na različne višine pisnega prostora. Vendar pa je iz faksimiliranega odlomka razvidno, kaj je imel pisec dejansko v mislih; pri pisanju je očitno razločeval višje in nižje tone, kar se je, četudi nenačrtno, odrazilo v samem zapisu.

V nevmatskih zapisih je brez števila sestavin, ki jih je mogoče razlagati kot indekse v prikazanem smislu.<sup>32</sup> Sem sodi vse tisto, kar je na prvi pogled videti le rokopisna značilnost piščeve roke, v čemer pa se lahko odraža piščevo spremljanje in razumevanje zapisovane vsebine ter piščev odnos do nje. Ker indeksi niso del znakovnega sistema, ker predstavljajo razliko med danim zapisom kot celoto in znakovnim sistemom, jih je mogoče prepoznavati le na ozadju jasno definiranih sistemskih lastnosti. Ker pa je pogosto težko ali celo nemogoče natančno določiti sistemske lastnosti danega nevmatskega zapisa, so tudi indeksne sestavine težko določljive.

Razpravljanje o simbolnem, ikonskem in indeksnem v zgodnjem glasbenem pismenstvu kaže, da načini predstavljanja – odnos med označevalcem in označenim – niso objektivna realnost, ki bi jo bilo mogoče deducirati iz zgolj analitičnih študij posamičnih nevmatskih pisav. Ugotavljanje načinov predstavljanja v zgodnjem glasbenem pismenstvu je tako predvsem bolj ali manj verjetno interpretiranje posamičnih znakov, njihovih sestavin ali posamičnih sestavin nevmatskih pisav glede na odnos do označenega. Prav zato načinov predstavljanja v danem zapisu ni mogoče nedvoumno razmejiti. Vendar to ne pomeni, da jih v srednjeveških glasbenih zapisih ni mogoče prepoznavati. Ugotavljanje ikonskosti, simbolnosti in indeksnosti v zgodnjem glasbenem pismenstvu omogoča svojevrsten vpogled v dejansko funkcioniranje prvobitnih glasbenih pisav.

## Summary

Whereas the Carolingian literacy can be interpreted as the continuation and revival of the ancient and early mediaeval writing practices, the early neumatic notations could not rely on any system of musical signs, unexisting so far. A new approach towards writing of music had to be developed, that, because it was freed from any tradition, necessarily encloses and reveals the perceptual understanding of the Carolingian

---

<sup>32</sup> Cardine, E., *Semiologia gregoriana*, Rim 1968, passim, posebno primeri tako imenovanega »stacco neumatico«, str. 56 in dalje.



music itself. Different to the exclusively symbolic Latin alphabet, the relation between the neumatic signs and their reference cannot be reduced to one principle solely, although the iconic approach towards the reference seems to prevail. The system of the early neumatic writing - although created for seemingly undeveloped music - is very complex. It clearly shows, that the music – as understood and practiced by the end of the first millennium – should not be conceived as a series of tones, but rather as a set of musical gestures of different quality, that found its graphic analogon in the signs and images of the early neums.







## GOVORICA NEIZREKLJIVE ODGOVORNE SOUSTVARJALNOSTI

Onstran strukturalističnih metod, ki s pozitivistično jasnostjo želijo uzreti glasbo v njeni fenomenološki prabitni diskurzivnosti, ostaja tudi dandanes živo vprašanje o možnosti njenega *posredovanja*. Skupaj s problemom istovetnosti glasbenega dela - bodisi kot opredmetene forme v zavesti poslušalca bodisi kot odtisa samostojnega subjekta na notnem papirju ali ideje v zavesti skladatelja, preden sede k pisanju - je jasno, da je umevanje glasbene sporočilnosti tesno vezano z določenim zgodovinskim trenutkom.

Med pomembnejše zgodovinske trenutke, kot jih vidi današnja historiografija, sodi brez dvoma rojstvo novega monodičnega sloga, ki se je razvil iz poizkusa rekonstrukcije antične glasbe, pomenil pa je predvsem reakcijo na sodobno renesančno polifonijo. Eden najzgodnejših dokumentov takega zasuka s trajnimi posledicami je pismo Vincenzu Galileju iz leta 1572, v katerem Girolamo Mei (1519-94) piše o stari in novi glasbi.

Mei je bil filolog in eden najpomembnejših raziskovalcev antike, ki je natančno preučeval, prevajal in zbiral vse zapise antičnih avtorjev o glasbi. Mei je sicer konec 40. let zapustil Firenze, a je vse življenje ostal povezan s tamkajšnjimi vodilnimi intelektualci. Posebno obsežna je njegova korespondenca z Vincenzem Galilejem,<sup>1</sup> v kateri je Mei Galileja natančno seznanjal z izsledki svojih raziskav, prek njega pa zlasti vplival na krog mislecev, ki so se v letih 1573 do 1587 zbirali v palači grofa Bardija in jih je glasbeno-zgodovinska literatura pozneje krstila za »florentinsko camerato«<sup>2</sup>.

Meijeve ideje niso pomembne zaradi svoje domnevne bolj ali manj natančne rekonstrukcije neke pretekle glasbene prakse, za katero se je izkazalo, da je pravzaprav ni mogoče zares oživeti. Mnogo bolj je Meijevo pisanje zanimivo zaradi vpliva na glasbeno prakso v

---

<sup>1</sup> V angleščino jo je prevedel C. Palisca (Girolamo Mei, *Letters on Ancient and Modern Music*, ed. C. Palisca, American Institute of Musicology 1960), nekaj odlomkov sta objavila tudi E. A. Lippman (*Musical Aesthetics: A Historical Reader*, Vol. 1 (*From Antiquity to the Eighteenth Century*), New York 1986, 91-99) in O. Strunk (*Source Readings in Music History*, New York 1950).

<sup>2</sup> Prvič je izraz Camerata za krog ljudi, ki so se zbirali pri grofu Giovanniju de' Bardiju, uporabil G. Caccini v svojem posvetilu *L'Euridice*, 1600.



zgodovinskem trenutku, ko se glasbeno mišljenje odvrne »from a science of reason into an art of the senses«, kot to imenuje John Neubauer.<sup>3</sup>

Meijevo držo zaznamuje torej zgodovinska zavest, ki je šele z *divino historio* postala zaporedje dogodkov, usmerjenih v končno dovršitev sveta. Zgodovinska perspektiva se je ob izzvenevanju srednjega veka izostrila do nasprotja, s katerim se identificira tudi Mei: na eni strani so se teoretiki nagibali k zanikanju vsake vrednosti pretekle glasbe (Tinctoris denimo piše v svojem *Prologus de arte contrapuncti*, 1477, da vsa glasba pred 1430 ni vredna poslušanja)<sup>4</sup>, na drugi strani pa ohranjali spoštljiv odnos do preteklosti kot sledu samo-razkrivanja Resnice med odrešenjskim »že in še ne« krščanskega paradoksa. Krog florentinskih intelektualcev tako na eni strani zavrača sodobno polifono glasbo (*nova glasba* v Mejevi terminologiji) kot neustrezno, za apologijo pa si privzame izgubljeno »sodobnosti ustrezno« preteklo glasbo (t.j. *stara, antična glasba*, ki postane *seconda prattica*). Polifona glasba se je namreč v zgodovinskem horizontu G. Meija zdela zgolj kot trenuten odmik od sicer vedno veljavne paradigme glasbenega enoglasja.<sup>5</sup> Jedro konflikta je torej ležalo v oživiljenem problematiziranju estetske relevantnosti sodobne glasbe, ki mu sklicevanje na preteklo prakso služi za podkrepitev lastnih stališč. Silke Leopold o sporu med Artusijem in Monteverdijem piše: »Obema gre manj za razumevanje virov kot za to, da bi lastna prepričanja krila s sklicevanjem na antične avtoritete.«<sup>6</sup>

To dokazuje tudi sam razvoj glasbene prakse, ki se je namesto v rekonstrukcijo antične drame, katere vrh naj bi bila po njihovem prepričanju vseskozi péta tragedija, usmeril v zvrst sodobnikom bližje pastoralne zabave, ki ni iskala globljih povezav z antično glasbeno kulturo.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Prim. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven und London 1986, 14.

<sup>4</sup> Prim. članek Hans H. Eggebrecht, *Historiography*, v: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>5</sup> E. A. Lippman je opozoril, da je bil Mei prepričan, da je zgodovino polifone glasbe mogoče zasledovati nekako do 1420. Tako mnenje je prevzel tudi Galilei, ki je podobno trdil v svojem *Dialogo* (s. 80). Tako stališče lahko zasledimo tudi pri drugih piscih, npr. pri Sebaldusu Heydnu, ki je zapisal, da prvo ohranjeno večglasno delo ni starejše od sto let (*De arte canendi*, Nürnberg 1537). Prim. E. A. Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 94.

<sup>6</sup> Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, 65-66.

<sup>7</sup> Enega prvih primerov poskusa reproduciranja antične moči glasbe predstavlja grški mit, ki ga je Ottavio Rinuccini izbral v tretjem intermediju florentinskih slavnosti 1589. Torej že na samem začetku ne gre za oživitev glasbe v tragediji: »njegov [Rinuccinijev] grški model ni bil ne epski ne lirski, temveč čista



V 16. st. so »grščino mnogo slabše znali kot latinščino, grške tragedije pa slabše razumeli kot latinske igre«, navaja M. Murata<sup>8</sup>. »Musicians, of course, for lack of examples from classical drama, could not even attempt a reconstruction of tragic or comic musical styles. They turned to the abstract and often contradictory statements in ancient Greek literary and musical theory only to face the gap (Which still exists) between knowledge of the ancient Greek musical system and knowledge of its idioms and how they were used. /.../ But no-one in the sixteenth century seems to have proposed a re-creation of the experience either by imitating the complex lyric metres of tragedy or by adopting the poetic structures of Greek dramatic form.«<sup>9</sup>

Tako so v libretih dejansko popolnoma odsotni herojski miti antične Grčije (Ajshil, Sofokles, Evripid) in Rima (Seneca) ter njihovi glavni protagonisti (Ojdip, Elektra, Orestes, Alcestis, Antigona, Ifigenija, Medea, Hercules etc.). Vsebine prvih oper so bile predvsem mitološke. Libretisti so jih prevzemali zlasti pri Ovidu (Dafne, Orfej, Cefalus in Avrora, Narcis, Andromeda, Ugrabitev Proserpine, Acis in Galatea, Arethusa, Adonis, Diana, Phaethon...)<sup>10</sup>

Angelo Ingegneri 1598 pričuje, da so tragedije »težko brali ter so postale neuprizorljive. Tragedije so bile melanholične, nezabavne in zaradi kostumov tudi predrage.«<sup>11</sup> S tem Ingegneri razlaga, zakaj so bile pastore popolna in najbolj priljubljena zabava. Personificirana Tragedija v Prologu k Rinuccinijevi *Euridice* - torej v trenutku nastanka opere, ki naj bi se porodila iz genov grške klasične tragedije - paradokсно odklanja »žalostne in solzave prizore« ter se odloča za navdušujoče »sladkejše afekte srca«. *Euridice*, kot poudarja Lorenzo Bianconi, pomeni tudi dejansko slovo od klasičnih modelov grške tragedije z vpeljavo *lieto fine*, konvencije, ki so jo ohranili skoraj brez izjeme v vsem 17. st.<sup>12</sup>

Skladatelji prvih monodičnih del so se zlasti opirali na dva pesnika. To sta bila G. B. Marino in Giovanni Battista Guarini (1538-1612), ki je postal slaven predvsem po tragikomični pastoreli *Il pastor fido*, 1584, katere uspeh je botroval pravi pastoralni modi v tedanji Evropi s parom

---

instrumentalna skladba«! Prim. Margaret Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, in: *Early Music History* 4, Cambridge (etc.) 1984, 104.

<sup>8</sup> Prim. ib., 103.

<sup>9</sup> Ib., 103-4.

<sup>10</sup> Prim. Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge<sup>3</sup> 1992, 174.

<sup>11</sup> Cit. po M. Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, 105.

<sup>12</sup> Prim. L. Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, 174.



zaljubljenec, parom malopridnežev, razmaskiranjem lažnih identitet ter menjajoče se sreče.<sup>13</sup>

Mei je v svojih raziskavah ugotovil, da je edino vredna samo glasba, v kateri se čim natančneje zrcali besedna vsebina. Po njegovem mnenju je cilj glasbe »imitacija intonacije« pri afektiranem govoru (npr. povzdignjen glas, umirjen poglobljen glas, pospešen ali upočasnen tempo), katere vzor je bil spoj besednega in glasbenega v grški *musiké*. S tem je meril na »ganotje« poslušalca, ki je bližje *catharsis* Aristotelove *Poetike* kot Platonu, na katerega se je sicer skliceval.

G. Caccini je po prvih izvedbah svojih novih madrigalov poudarjal, kako so mu poslušalci dejali, »da niso nikoli prej slišali harmonije enega samega glasu ob spremljavi strunskega instrumenta, ki bi mogla tako močno ganiti afekt duše«.<sup>14</sup>

V tedanjem časi so afekti predstavljali bolj stilizirane kot personalizirane emocije, nekakšno »figurative ecstasy«, kot to imenuje Philip Ayres.<sup>15</sup> Le-ta je šele v 19. st. dosegla stopnjo individualizirane nezavezanosti ob čim sintaktičnim, kaj šele pojmovnim pravilom, ki se umerjajo samo po globinah umetnikove notranjosti.

Glavni namen glasbe je torej zbuditi afekte v poslušalcu (*muovere l'affetto dell'animo*).<sup>16</sup> Mei se je pri tem oprl na afekt kot glasbi imanentno lastnost. Glasbo razume kot *izrekljiv*, semantično razberljiv jezik, ki pa ne govori v sistemu pojmovnih sintaktičnih zvez, ampak v jeziku čustvom dostopnega sistema afektov. Nauk o afektih je razvil ne le možnosti novega smiselnega oblikovanja glasbi lastnega strukturalnega sistema, ampak pomenil celo možno pot za dekodiranje njenega jezika, saj je v tem kontekstu glasba postala samo emocionalna dopolnitev sicer racionalno obvladljivega sistematiziranja afektivnih stanj.

René Descartes, eden osrednjih utemeljiteljev nove estetske spremembe, je v *Musicaes compendium* (1618) sicer zadržano zapisal, da glasba ugaja poslušalcu, če ji odmeva njegov temperament.<sup>17</sup> V traktatu *Les passions de l'ame* (1649) je razvil tezo, da človeške strasti lahko discipliniramo, afekte pa nadziramo z razumom.<sup>18</sup> Pri tem je razlikoval šest glavnih afektov (občudovanje, ljubezen, sovraštvo, veselje, žalost, hrepenenje), ki jih je izpeljeval iz kombinacije štirih osnovnih

---

<sup>13</sup> Prim. Nicholas Anderson, *Baroque Music. From Monteverdi to Handel*, London 1994, 18.

<sup>14</sup> Cit. po: ib., 14.

<sup>15</sup> Cit. po J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 46.

<sup>16</sup> Prim. Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze 1602 (reprint Rim 1934), (s. 6).

<sup>17</sup> Prim. J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 47.

<sup>18</sup> Prim. N. Anderson, *Baroque Music*, 10.



temperamentov antične psihologije (flegmatik, kolerik, melanholik in sangvinik). Tovrstno teoretiziranje je bilo priljubljeno v tedanjem času. Vzporedno z oblikovanjem sistemov, po katerih bi bilo mogoče vstopiti v emocionalni svet človeka, so v glasbi razvijali tipizirane in predstavljljive principe oz. figure za vzbujanje afektov. Tako je tudi Descartesovo prepričanje, da je našel racionalno, objektivno razlago strasti (*passions*) prispevalo h koncipiranju »nauka o afektih«, ki je ostal v središču zanimanja baročnega glasbenika.

Med prvimi poizkusi, da bi izoblikovali sistem glasbenih figur, ki bi ustrezal tovrstni zalogi dekodiranih glasbenih znakov z natančno določljivim pomenom za emocionalni svet poslušalca, je zlasti pomembna Burmeisterova teorija glasbenih figur (ok. 1600).<sup>19</sup> Več kot stoletje pozneje je sledil znameniti Matthesonov spis *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Mattheson se je sprva norčeval iz tistih, ki verjamejo, da se je *inventio* mogoče naučiti, a je v času, ko je nastal *Capellmeister*, svoje mnenje spremenil in zasnoval prvo sistematično razpravo o glasbeni invenciji.<sup>20</sup> Kljub temu teorija glasbenih afektov, kot so pokazali današnji raziskovalci, ni nikoli zdrsnila v doktrino ter ni nikoli uspela vzpostaviti nedvoumnih razmerij med standardnimi afekti ter glasbenimi elementi.<sup>21</sup>

V tem konceptu je glasba nujno podrejena vsebinskemu izrazu besed. Monteverdi, ki je bil – kot je pokazala S. Leopold<sup>22</sup> – v ideološki boj med konservativnimi in progresivnimi glasbeniki vključen proti svoji volji, je bolj iz obrambe izoblikoval svojo znamenito tezo, naj »bo govor gospodar, ne pa služabnik harmonije« (*che l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva*).<sup>23</sup>

Za Monteverdija je bil to čisto tehničen problem, njegov namen pa drugačen, kot so si ga izbrali florentinski glasbeniki. Eksperimenti Bardijevega kroga so ga sprva zaobšli, restavracija antične glasbe ga pravzaprav ni zanimala. »Njegovo ukvarjanje z antiko je imelo od začetka drugačen namen: v svojo glasbo je želel prenesti teoretske premisleke antičnih filozofov, ne pa rekonstruirati antično glasbo.«<sup>24</sup>

Silke Leopold dokazuje, da so ostre polemike med Monteverdijem in Artusijem tudi spopad med teoretiki in praktiki (kar se kaže tudi v terminu *seconda prattica*) in ne le boj med tradicionalisti in modernisti, ki je

---

<sup>19</sup> Prim. Friedrich Blume, *Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey*, London 1968, 105.

<sup>20</sup> Prim. J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 33.

<sup>21</sup> Prim. *ib.*, 7.

<sup>22</sup> S. Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 59.

<sup>23</sup> *Ib.*, 64.

<sup>24</sup> *Ib.*, 67.



značilen za vsak čas.<sup>25</sup> Nov slog je razvijal tudi nova kompozicijska pravila. G. Caccini je v predgovoru v zbirko kitičnih madrigalov z generalnim basom *Le nuove musiche* (1601) zapisal: »Na misel mi je prišlo, da bi uvedel takšno glasbo, s katero bi mogli hkrati glasbeno govoriti (*in armonia favellare*), pri čemer sem zanjo izbral določeno vzvišeno lahkotnost petja (*una certa nobile sprezzatura di canto*), da sem včasih prehajal prek nedovoljenih tonskih postopov, a vendar ohranjal bas...«<sup>26</sup>

Prizadevanje za vpeljavo racionalno obvladljivega slušno recepcijsko dostopnega enoglasja namesto polifonega prepleta linij, o čemer je Caccini v predgovoru k svojemu delu *Nuove musiche* pisal zgolj z zaničevanjem kot *laceramento della Poesia* (razcefranje poezije),<sup>27</sup> je bila »modna« zahteva tistega časa. Podobno so bili usmerjeni tudi premisleki o liturgični glasbi bodisi v reformirani cerkvi (pri Luthru ali Calvinu) ali med katoliki (koncil v Tridentu).

Zanimivo je, da je npr. nekaj let za G. Meijem frančiškan Marin Mersenne (dopisoval si je z vodilnimi intelektualci svojega časa, med drugim z Galilejem, Descartesom, Donijem) v svoji skrbi za uravnoveženje glasbene prakse z zahtevami teologije in moderne znanosti namenil več prostora dokazovanju teološke upravičenosti unisona kot božanskega načela - ki presega človeško nepopolnost, raznolikost, pisanost, mnogoterost in različnost - kot pa premisleku o različnih disonancah. Znova se torej srečujemo s teoretsko spekulacijo, ki se je distancirala od glasbene prakse.<sup>28</sup>

Kljub temu najdemo tudi v srednjeveškem izročilu pričevanja (Bazilij, Janez Krizostom) o posebnem vplivu, ki ga ima glasba na poslušalčevo emocionalno doživljanje. Avguštin v znamenitem odlomku iz *Izpovedi* piše: »Kolikokrat so mi prišle solze, ko sem prepeval te himne in pesmi! Kako so me ganili mili napevi, ki jih je prepevala tvoja Cerkev! Napevi so mi prodrli v ušesa, resnica pa mi je prešla v srce, iz katerega mi je privrela pobožnost, iz oči pa so mi lile solze, pri vsem skupaj pa sem se dobro počutil.«<sup>29</sup>

Afekti, zbudjeni v glasbi, pa niso sami sebi namen, ampak imajo izrazito moralno oz. religiozno funkcijo. Platon, ki so ga tedaj redno navajali, se je zavzemal za edinost musiké in zagovarjal prevlado besedila nad glasbo, kar naj bi »zagotavljalo glasbi etično in vzgojno funkcijo«.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Ib., 59.

<sup>26</sup> G. Caccini, *Le nuove musiche*, (s. 4).

<sup>27</sup> Ib., 4.

<sup>28</sup> Prim. L. Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, 57.

<sup>29</sup> Cit. po: *Bogoslužno branje*, Ljubljana 1977, zv. 4, 344.

<sup>30</sup> Prim. J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 23.



Nikomahova verzija legende o Pitagori, ki je s poslušanjem, kako kladiva tolčejo po nakovalu, utemeljeval konsonačne odnose, je postala kanonizirana zgodovina rojstva grške glasbene fizike in metafizike. To je vplivalo na oblikovanje zaključnega mita Platonove *Republike*, da vsak planet oddaja nek ton, ki temelji na njegovi orbitalni hitrosti ter velikosti in se ujema s toni drugih planetov. In v sozvočju s to vesoljno harmonijo hrepeni človeška duša. Pomiriti jo more glasba s svojo harmonično oblikovanostjo.

Ko Platon v *Timaeusu* raziskuje razmerja med toni in piše o slasti glasbe, ki da izvira iz »imitacije božanske harmonije v smrtnih kretnjah« (80b), poudarja, da nam harmonija ni dana zato, da bi vzbujala neracionalno zadovoljstvo, »temveč da bi popravljala vsako neskladje, ki bi se pojavilo v duši ter da bi bila naš zaveznik pri oblikovanju duše v harmoniji in soglasju s sabo» (47c-d).<sup>31</sup> Zanimivo je, da še Kepler svoje *Harmonices mundi* (1619) posveča kralju »v upanju, da bodo koristile politični harmoniji«.<sup>32</sup>

Prav religiozna in etična funkcija zagotavljata glasbi tako visoko mesto znotraj sholastične hierarhije,<sup>33</sup> ne pa kakšne numerološke spekulacije *per se*. »Numerorum aeternorum fons et origo« (izvirni vir večnih števil) je namreč po Avguštinu Bog.<sup>34</sup>

Namesto »ganotja« duše, vzbuditve afektov, prevladuje koncept »predstavljanja«, ki ga razvijajo iz »upodabljanja« (*imitatione*).<sup>35</sup> Galilei ter drugi »glasbeni humanisti« želijo z glasbo imitirati običajni govor, da bi tako globlje izražali človeška občutja in razpoloženja, s tem pa glasbe ne razumejo »več kot inkarnacije božanskega *logosa*«. <sup>36</sup> Vzporedno s tem pa ostajajo aktualne tudi bistveno drugačne ideje.. Charles Batteux je tako več kot stoletje pozneje zapisal, da je umetnost nujno imitacija, saj umetnik ne more ustvarjati *ex nihilo*. Umetnost je nekakšno *po-ustvarjanje*, saj »invencija v umetnosti ne pomeni podeliti bivanje objektu, temveč ponovno spoznati, kje in kakšen je ... [Celo geniji] odkrivajo samo tisto, kar je obstajalo že prej, so ustvarjalci v tem, kar so opazili... Zadostuje, da čutimo, kaj je objekt posnemanja; ni ga treba

---

<sup>31</sup> Ib., 14.

<sup>32</sup> Ib., 16.

<sup>33</sup> Prim. Ib., 14.

<sup>34</sup> Prim. John Stevens, *Music, Number and Rhetoric in the Early Middle Ages*, v: *Companion to Contemporary Musical Thought*, zv. 2, London in New York 1992, 887.

<sup>35</sup> Prim. N. Anderson, *Baroque Music*, 10.

<sup>36</sup> Prim. J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, 27.



imenovati. Srce ima svoj razum, ki ni odvisen od besed. In če se tega dotaknemo, razume vse.«<sup>37</sup>

Podobno tvorijo za Johannesesa Scotusa (Erigeno) »sladkost glasbe racionalna razmerja različnih intervalov, če jih primerjamo med seboj«. Prav razmerja pa izražajo »vesoljno harmonijo in **samo božansko stvaritveno dejanje**.«<sup>38</sup> Pomen imitiranja ni v posnemanju golega fizičnega sveta, ampak v tem, da omogoča transcendiranje v Resnico, ki jo predstavlja metafizika Lepote, ki se skriva v urejeni (glasbeni) formi. Celotno človekovo ustvarjanje je v krščanskem izročilu dobilo pomen neizrekljivega posnemanja stvaritvenega dejanja. Tako lahko tudi glasbo razumemo v njeni večplastnosti kot neposreden vstop ustvarjalca in poslušalca v razmerje z Resničnim in Dobrim, vstop v odgovorno, ustvarjalno »so-ustvarjanje«.

### Zusammenfassung

Abgesehen von strukturalistischen Methoden, die mit positivistischer Klarheit die Musik in ihrer fenomenologischen Diskursivität erfassen möchten, bleibt die Frage nach der musikalischen *Schilderung* bis zum heutigen Tag aktuell. Zusammen mit der Identität des Musikwerks – entweder als im Bewusstsein des Zuhörers vergegenständlichte Form, oder als Abdruck eines selbständigen Subjekts auf dem Notenpapier, oder als Idee im Bewusstsein des Komponisten vor Komponieren – wird sie grundsätzlich an ihr historisches Moment gebunden.

In einem Brief aus dem Jahr 1572 schrieb Girolamo Mei, eine von der Zentralfiguren der Bardis Camerata, über alte und neue Musik. Seine Stellungnahmen gehören zu den frühesten Dokumenten eines Wendepunktes dauerhafter Bedeutung in der Auffassung der Musik. Mei bespricht den unmittelbaren Beeinflussung der Musik auf *die Erlebniswelt* des Zuhörers; daraus werden dann die Gesetzmäßigkeiten des musikimmanenten reinen Affekts entwickelt. Deswegen lehnt er mehrstimmige polyphone Verflechtungen der Komposition ab. Im Duktus der damaligen Mode beruft sich Mei auf antiken Autoren, vor allem auf Platon, obwohl er dabei einige wesentliche Punkte in Platons Gedanken übersieht. Nach Platon bezeugt die Musik in ihrer Mehrschichtigkeit den ganz wesentlichen Eintritt des Schöpfenden und Zuhörenden in ein Verhältnis des Wahren oder des Guten dar, Eintritt in eine verantwortungsvolle, kreative Relation der Mitschöpfung, – die (nach Gadamer) – die Grundbedeutung der antiken Mimesis in sich verbirgt.

---

<sup>37</sup> Cit. po: ib, 62-63.

<sup>38</sup> Cit. po: ib., 13.



## »FAVELARE IN MUSICA«

### Retorično glasbeno načelo v obdobju baroka

Zgodovinski spomin gre včasih svojo pot, sodobnost pa pozablja marsikaj, kar je bilo povsem jasno skladateljem in glasbenim teoretikom 17. in 18. stoletja. Dileme glede tega, ali obstaja glasbeni jezik, kako razumeti vsebino glasbenega dela (zlasti instrumentalnega) in semantični pomen komponiranega zvoka, so se zdele v preteklih dveh stoletjih presežene in pojasnjene v domala nepreglednem številu razprav na to témo. Toda skladateljske izkušnje in glasbenoteoretska dela od druge polovice 19. stoletja sém izpričujejo, da temu ni tako.<sup>1</sup> Pogostoma zamenjujemo dvoje temeljnih kompozicijskih pojmov: 'glasbeno misel' - oziroma 'mišljenje glasbe' (iz tega sledi vprašanje, kako ju udejanjiti v ustvarjalnem postopku do razpoznavne - umljive - estetske tvorbe), in kaj razumeti pod 'glasbeno idejo', v čem se razlikuje od glasbenega domisleka, pa v kakšnem soodnosu je z glasbeno mislijo in glasbenim izrazom. Zato uvodoma nekaj besed o tem.

Jezik umetnosti razumemo v permanentni funkciji medija, ki posreduje umetniško sporočilo. Glasbeno sporočilo je posebno samo v toliko, kolikor je težje dojeti njegovo nepredmetno substanco. Ima precej skupnih lastnosti z manj problematično besedno komunikacijo med ljudmi v ustni sli pisni obliki. Ta se zavoljo enotnega (nedvoumnega) pomena besed načeloma ne srečuje s problemom semantične razumljivosti-nerazumljivosti. V umetnosti je jezikov toliko, kolikor je njenih zvrsti in vsaka od njih je v zgodovinskem toku strémela za učinkovito prébojnost in razviden, če že ne prestižni prostor v sočasnem duhovnem življenju. Pojem stvarnosti (materialnega sveta) se zdi v percepciji glasbe skorajda odvečen in paradoksalno nasproten osnovnemu pogoju, da je umetna glasba (kot nestvarna) v zapletenem zgodovinskem procesu sploh mogla razviti sporočilna znamenja po logiki kompozicijskega mišljenja do norme jezika. Glasbeni jezik pa ni svojstven samo zaradi slušne zaznave sporočila, saj so psihološko-čutne prvine bolj in manj (pri glasbi kar najbolj) prisotne v vseh umetnostih. Od drugih umetnostnih jezikov ga

---

<sup>1</sup> Christian von Blumröder je v prispevku »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie« prepričljivo opozoril na problem zunajhistorične razlage pojma 'glasbene misli' pri Arnoldu Schönbergu in na razmeroma ozko dorečenost tega pojma v primerjavi z védenjem glasbenih teoretikov iz prve polovice 18. stoletja, v: *Archiv für Musikwissenschaft*, 68, Kassel 1991, str. 228 - 299.



bistveno razločuje *izvorna narava gradiva*.<sup>2</sup> Za to abstraktno podobo življenja (tonskih bitij) so antični filozofi iznašli precizno ime: *musica humana*, ki do danes ni izgubilo absolutne veljave. Vprašanje izvorne narave glasbenega gradiva in komunikacije z glasbo bo tudi središčna os tega prispevka.

V stoletjih epohalnega glasbenega spreminjanja je ostala glasba skrivnostna, semantično nikdar enoznačna in do konca razvozlana umetnost mikrokozmosa, v kateri je mogoče z besedami izraziti nedopovedljive ideje in brezkončno (kozmično) število duševnih odtenkov. Glasbena sporočila ne učinkujejo na vsakega človeka enako močno — in tu se začne zgodovinski problem semantičnega razumevanja glasbe, ne samo tako imenovanega »sproščanja« ob njej. Glasbo že sprejemamo na poseben način: ob prenosu zvoka prek zunanjega k notranjemu ušesu, kjer se transformirajo daljicam podobna zvočna sporočila v razumsko, čustveno in estetsko podoživetje. Navadno je razumska komponenta razumevanja glasbe potisnjena na zadnje mesto, onkraj intelektualnega zavedanja. Tja jo odriva lepota zvočnih oblik, ki jo ljudje sprejemamo kot najdragocenejšo odliko glasbene umetnosti. Ta čutna svojskost ne pušča nobenega poslušalca "hladnega", čustveno neangažiranega.<sup>3</sup> Baročni glasbeni jezik je razvil svoje izrazilne sposobnosti v več kot stoletnem razvojnem procesu tako, da v njem učinkujeta racionalna in čustvena komponenta kot dve nasprotji človeških naravnih danosti, združeni v eno deblo, ki je imelo moč nedvoumnega čustvenega in razumskega obvladovanja množic. Na prehodu v enaindvajseto stoletje se zdi, da občutimo to "strah vzbujajočo bistrino"<sup>4</sup> kot da bi nas glasba davno minulega časa ogovarjala iz neposredne bližine.

Ustvarjalni postopek, »hiša« ali »telo« jezika je v umetnosti kategorialno povezan z mišljenjem, tako kot je človeška eksistenca nerazdružno povezana z njim in odvisna od njega. Umetniška kreativnost zatorej ni odvisna zgolj od darú (talenta) kot takega (ta je v zunanji površini gotovo prvenstven); tem bolj jo pogojuje mišljenjska sposobnost ustvarjalca onkraj »suhe« inteligenčne zmožnosti: od nje je odvisno

---

<sup>2</sup> Prim. Reinecke, Hans Peter, »'Natur' als Rechtfertigungsinstanz im Denken der Theoretiker«, v: *Geschichte der Musiktheorie I*. Darmstadt 1985, str. 131-148.

<sup>3</sup> Med avtorji zgodovinopisnih del se je Hans Heinrich Eggebrecht posebej intenzivno zaustavil ob zdajšnji aktualnosti baroka. V svojem delu *Musik im Abendland*, München 1991 je zlasti na str. 315-348 oblikoval nekatera izvorna izhodišča, ki bi utegnila vplivati na spremembo podedovanega umevanja baročne glasbe.

<sup>4</sup> Bathes, Roland, *Retorika Starih* (Studia humanitatis, prev. Rastko Močnik in Zinka Skušek-Močnik), Ljubljana 1998, str. 84-85.



ravnanje z gradivom, v končnem tudi konsekventno oblikovanje umetniškega sporočila od prvin do celote.

V literarnem jeziku se miselni postopek konstituira od miselnih prvin do semantično-logičnih višjih povezav, to je do govorno oblikovanih misli samih. Občo razumljivost uravnava enoten pomen besed in njihov stavčni red (gramatika, sintaksa). Tudi glasbeno mišljenje izvira iz miselnih prvin, ki jih tvori predoblikovano tonsko gradivo, torej neoprijemljiva snov, ki lahko zaživi šele v skladateljevem predstavnem svetu v skladu z refleksijami njegove osebnosti. Miselni proces se razvija in mineva v vmesnem časovnem prostoru, med obrtjo in svobodnim mišljenjem zunaj pojmovno iznašli določenega besednjaka. Zato ne more biti razbiranje glasbenega smisla, vsebinskega pomena in estetskega učinka enoznačno, niti ne analogno mišljenju z govornimi prvinami.

Umevanje fiziološke sorodnosti med književnim in glasbenim načinom mišljenja, ob vseh esencialnih razlikah med njima, se nikoli v zgodovini ni zdelo preprosto in »do konca« dopovedljivo, četudi veljata obe umetnosti za časovni. Teoretska misel doslej še ni prestopila praga znane »razlage« ob spoznanju, da je mogoče katerikoli književni jezik prevajati v drug jezik, glasbeni jezik pa naj bi bil neprevedljiv, univerzalen. V zvezi z našo témo nas zanima dvojno vprašanje. Prvo: ali je bila percepcija glasbenega sporočila od pradavnine taka, drugo: kako umevati načelo glasbene evolucije in morebitnega konca zaradi izčrpanih mišljenjskih vzorcev, ki v svoji akustični eksistenci pač ne morejo jamčiti neskončne umetniške uporabnosti.

Glasbena umetnost je imela drugačno razvojno pot do jezika v primerjavi s »stvarnimi« umetnostmi (literarna, vse likovne zvrsti). Nikakor brez razloga, saj je homo politicus že ob daljnih in skromnih začetkih umetne glasbe zaznal psihološko in vzgojno moč glasbe, njen neposredni vpliv človeka kot možno sredstvo - navzven neopaznega masovnega manipuliranja. Mero idejnega razpona je evropski glasbi sprva dajala srednjeveška teološko-sholatična dogma o ustroju sveta. V okviru septem artes liberales je štela v kvadriviju (ob geometriji, aritmetiki in astronomiji) za izbrano negovorno (!) disciplino, čeprav je bila v njej od vsega začetka implicirana govorna predispozicija, kajti v njeno domeno je sodilo prenašanje glasbeno-teoretskih izkušenj v zvenečo prakso, petje korala.

Kopernikovo odkritje Zemlje kot planeta v vesolju je v glasbeni miselnosti sprožilo obrat, kakršen se ni bil zgodil ne prej ne pozneje (tudi ob razpadu funkcionalnega tonskega sistema ob koncu devetnajstega stoletja ne), primerljiv je le z revolucionarno spremembo tedanjega





pogleda na svet.<sup>5</sup> Okrog leta 1600 so glasbeni teoretiki skupaj s praktiki sintetizirali iz tradicije prevzeto védenje o glasbi in njenem vplivu na človeka. Postavili so mejnik, ki je sklenil obdobje musice antice in spočel moderno v današnjem pomenu glasbe in njenega jezika.<sup>6</sup> Renesančno načelo vrnitve k naravi (v glasbi: k naravi zvoka) se je normativno transformiralo s »šokantno« novim, monodičnim načinom mišljenja.

Tedaj se je mišljenje glasbe obrnilo proti večglasni vokalni polifoniji in umetnosti zvočnega slikanja narave, kolikor ga je bilo mogoče uresničiti s kompozicijskimi sredstvi. Tehnika mimetičnega imitiranja besedne predloge motetov in madrigalov se je idealno izpopolnila v drugi polovici 16. stoletja. Glasbena tekstura je neposredno asociirala besedni značaj pripovedovanja. Okretne melodične linije glasov so nazorno prenašale v zvočno ponazoritev višine/nizine (pogled v nebo ali na zemljo), oddaljenosti/bližine (predvsem pri panoramskih podobah), žalosti/trpljenja (v današnjem pomenu dur-molovskega nasprotja v tonskem sistemu starocerkvenih lestvic), zamišljenosti ali razposajenega veselja (onomatopoetsko oponašanje); vse s pomočjo funkcionalnega intervalsko-metričnega gibanja, »ciljanega« v predmetno ali pojavno razpoznavnost.

Polifonsko prepletanje glasov naj bi imelo po novem glasbenem naziranju, ob vsej lepoti in zvočnem razkošju nerazumljiv idejni pomen. Sporočilna moč glasbene umetnosti naj bi s polifonijo zaobšla pot do pravega povednega učinka, zato je bilo treba funkcijo glasbene umetnosti ponovno definirati v duhu časa. To je pomenilo, da zvočno mamljivi larpurlartizem ne sme uničevati sporočilne moči besedila, s tem ko križanje glasov zabriše pomen pétih besed. Ideja monodije proti polifoniji je po zunanem videzu treščila kot blisk z neba - notranje pa jo je pospešeno poganjala kriza katoliške cerkvene moči. Ostra ideološka strategija Tridentinskega koncila se je še topla preobrazila v nov kompozicijski napotek. Prvič (1581) ga je definiral Vincenzo Galilei, brat znamenitega astrologa Bruna Galileia in starejši vrstnik Claudija Monteverdija, z besedami, naj skladatelj izrecno pazi na to, »in qual maniera parla«. <sup>7</sup> Verovanje v eno samo resnico je poslej temeljilo na solističnem glasu ter iz njega izhajajoče *harmoniae mundi*. Prejšnjo simboliko svete troedinosti je v glasbi zamenjala koncentracija na boga

---

<sup>5</sup> Harnoncourt, Nicolas, *Der musikalische Dialog*, Wien 1994; Thelweit, Klaus, *Buch der Könige. Orpheus und Euridike*. Stroemfeld 1989, str. 660 in dalje.

<sup>6</sup> Zamminer, Frieder, »Tradition in der Abendländischen Musiktheorie«, v: *Geschichte der Musiktheorie I*, nav.delo, str. 119-130.

<sup>7</sup> Galileio, V., *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenca 1581; prim. Dürr, Walter, *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, Kassel & Basel 1992, str. 219.



samega, stvaritelja življenja na Zemlji. Takrat so se spremenile tudi skladateljeve naloge in njegov družbeni status.

Skladatelj je zares pazil na to, kako se bo izražal, ni pa se prelevil zgolj v tvorca, pred svetom odgovornega za svoje početje, temveč vse bolj v iskalca avtonomnih glasbenih rešitev. Prvič v zgodovini glasbe se je izkazalo, da je glasba zmožna premostiti zahteve obeh polov: ideološkega in umetnostnega. Monodija, načelo izstopajočega solističnega glasbu ob spremljavi podrejenega generalnega basa, je v najzgodnejši fazi prerasla vsako od pričakovanih ali sluteni možnosti. Fenomen glasbe je razcepila na dvoje teles in med njima vzpostavila razmerje dialoga. S tem je dobila značaj medija, ki ga prej ni imela. Dvodelnost se je hkrati utelesila kot načelo kontrasta v vseh oblikovalnih parametrih baročne glasbe.

Idejo so odkrili skladatelji in glasbeni teoretiki (pogosto utelešeni v isti osebnosti) znamenite florentinske Camerate ob koncu 16. stoletja, ki je sanjala o obnovi antične tragedije - in dejansko dosanjala opero, novo glasbeno zvrst. Kompozicijsko je ideja slonela na peti knjigi madrigalov Claudija Monteverdija pod naslovom *Seconda pratica musicale*, praktično pa na vokalni zbirki z generalnim basom - z značilnim naslovom *Le nuove musiche* (1602) Giulija Caccinija, ki je iznašel novo tehniko umetelno okrašenega petja. Ta se je bliskovito razširila čez vso Evropo in močno zaznamovala celovito glasbeno spreminjanje po baročnem okusu. Monodično načelo je obrnilo skladateljsko pozornost v filozofski način raziskovanja glasbe in njene genetske povezanosti z besedo. Glasbe niso več umevali pod zaščitnim znakom »zvenečega kosmosa«, temveč so začeli odkrivati smisel naravnega poslanstva glasbe ločeno od vseh zunajglasbenih vplivov. Zavestno so se postavili v vlogo raziskovalcev človeške duše in dogajanja v njej. V središču zanimanja je bilo iskanje narojenih muzikalnih prasubstanc človeške duše in razuma, se pravi, na kakšen način prekvaša skladateljski um mnogotera in raznotera stanja duše.

Odkritja so se vrstila drugo za drugim v sedemnajstem stoletju in prvi polovici osemnajstega pod izrazitim vplivom humanistično-razsvetljske dediščine. Izhodiščno spoznanje, da so muzikalne prasubstance del človekove narave, je postopoma (in ob mnogih *nesporazumih*, ki so vodili v ostre polemike) izzval novo umevanje glasbenih parametrov na temelju redefiniranega pomena kompozicijskih sredstev. Začetek bi smel mejiti na pojmu *naravne melodije*,<sup>8</sup> zatem na spoznanju, da biva v človeški duši in človekovem razumu (dvojina!) senzualna moč v obliki energije, iz katere nadarjeni umetnik ustvarja *opus perfectum et absolutum*. Redefinirana kompozicijska sredstva so v končnih posledicah utemeljila glasbo kot

---

<sup>8</sup> Prim. »Sprachliche und musikalische Determination in der Monodie«, v: Dürr, W., nav. delo, str. 219 in dalje.



jezik s samosvojim načinom mišljenja, gramatiko in sintakso. Za našo témo se zdi smiselno v kratkem povzeti, kaj je takratna teorija dognala o skladateljskem mišljenju. Glasbene misli so jasno označili kot »sadove« (!) skladateljeve pameti,<sup>9</sup> in jih pojmovno ločili od dveh drugih temeljnih pojmov, melodije in harmonije. Glasbenim idejam (mislim) so pripisovali izjemen pomen, ker bi naj bi po zakonu človeške narave vodile neposredno v dvojico duše-razuma, ki ji je namenjen učinek *pravih* (resničnih) *afektov*. Glasba poslej ni več slikala besed, temveč nadgrajevala (ne samo olepševala) vsebino pesnitve ali operno dejanje v zvočno povéd, kjer sta se zrcalno spojili samo metrični ureditvi obeh umetnosti. Nadgraditev besede ne bi bila mogoča brez *drugega telesa*, *generalnega basa*. Ta ni imel neposredne funkcije pri izpeljevanju ideje, pač pa je komentiral afekte solističnih glasov in jih razširjal v fizično občutje vokalne harmonije. To občutje so umevali kot temeljno, ker se je tonsko in barvno avgmentiralo v celotni instrumentalni spremljavi vse do transcendentalnih višav. Postopni razvoj instrumentalnih oblik je privedel do spoznanja, da je mogoče govoriti o instrumentalnem jeziku brez besed; za Johanna Sebastiana Bacha je bila, za zgled, harmonija sploh temeljno izrazno sredstvo.

Rojstvo opere je stopnjevalo učinke afektov v pravo teatraliko in spravljal poslusalce do razvnetega čustvenega sodelovanja oziroma do »posebnih stanj duha«, <sup>10</sup> tako kakor se spodobi za vsako dobro retoriko. Nekaj pričevanj se je ohranilo o tem, da so znali glasbeniki iz orkestra na svojem instrumentu ponazarjati *vsebino* arije, ki jo je malo pred tem odpela primadona. <sup>11</sup> Verjetno je ta obrat izbil sodu dno: tedanji žargon je proglasil glasbo za kraljico umetnosti, pesništvo za njeno služabnico. Rdečo nit baročnega glasbenega jezika lahko strnemo celó v nekaj besed, ki so se ohranile v sodobnih dokumentih: glasba mora peti, besedilo mora ostati do konca razumljivo; tisti, ki tega ni zmožen, ne more biti *musicus*. Podobno je veljalo za izvajalce. Ti so se morali najprej sami (»z dušo in telesom«) poglobiti v vsebino afektov in jih prepričljivo predvajati. Nič ni bilo prepuščeno naključju. Skladatelje in reproduktivne umetnike so obvezovala strogo določena glasbeno-retorična pravila, imenovana nauk o afektih in nauk o figurah. Prvi je bil kodeks navodil za učinkovito izbiranje kompozicijskih sredstev: od pravilne izbire tonskega spola, ki je moral adekvatno izražati čustvo bolečine, ljubezni, ljubosumja, jeze, žalosti, hinavščine in druga čustva, a vse po normi znanstvenega

---

<sup>9</sup> Prim. Brumröder, Chr. von, nav. delo, str. 286.

<sup>10</sup> Bathes, R., nav. delo, 13 in dalje.

<sup>11</sup> Gl. *Musik zur Sprache gebracht*. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. Izbrala in komentirala Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann. Kassel /itd./, DTV 1984, str. 14 ss.



proučevanja človeških značajev. Nauk o figurah je bil kodeks kompozicijskih postopkov po zgledu besednih retoričnih navodil; vseboval je notne zglede, *figure*, s katerimi je skladatelj, imenovan *poeticus musicus*, reševal kompozicijski postopek in slog po načelu *imitare le parole* z glasbenimi sredstvi. Vsebina pétih besed je morala biti adakvatno ponazorjena v glasbenem stavku, tudi pri besedah, ki jih je bilo težje ponazarjati. Postavimo zgled: pojem kroženja so imitirali s krožnici podobno melodično linijo, ki je aludirala na krog z luknjo v sredini. Navadno so skladatelji kombinirali več figur hkrati: ob primeru kroženja so morali izraziti, kdo kroži; če človek sam okoli sebe, je morala slediti figura, ki je odslikavala zmedenega ali raztresenega človeka - odvisno od konteksta. Lahko pa je krožilo, denimo, tudi veselje od človeka k človeku. Takrat je skladatelj kombiniral še več figur, ker je z njimi označeval še osebnosti in rapoloženje, ki je bilo povezano s pojmom kroženja. Vsaka figura je imela svoje ime, s podskupinami jih je bilo več kot sto. Ob njih se je skladateljska domišljija razvnela do skrajnih meja in poljubnega pačenja. Prvi, ki se je temu ostro zoperstavil, je bil Christoph Willibald Gluck, prvi operni reformator, ki je glasbi nehote zamajal kraljevski stol med umetnostmi. Sindrom zvezdnitva v glasbi, predvsem vokalni, je slednjič zaključil tisto obliko spreminjanja glasbe, ki se je začela okrog leta 1600. Pevci so se vse manj in manj menili za pravo retorično podajanje afektov. Besedno predlogo in skladateljsko predlogo so pačili s koloraturnimi vragolijami, ki so spominjale na cirkuško zlorabo glasov, in od skladateljev zahtevali skladbe, napisane za virtuozno zmogljivost njihovega pevskega organa. Njim se je moral odločno upreti še Wolfgang Amadeus Mozart, mlajši Gluckov sodobnik. Instrumentalna glasba ni poznala retoričnega pačenja v vsem baročnem obdobju (deloma so ji ga vsilili šele koncertantni virtuozni ustvarjalci v devetnajstem stoletju), temveč jo je retorična izkušnja jezikovno emancipirala od vseh zunajglasbenih idej.

### *Zusammenfassung*

Das Bewußtsein, die Musik stelle (im Verhältnis zur schöpferischen Kraft anderer Künste) durch ihre vokalen und instrumentalen Realisationen für sich allein die Essenz und einen geistigen Spiegel der Schöpfung dar, scheint heute zwar selbstverständlich zu sein, wurde jedoch erst durch jahrhundertlanges Verfeinern der Tondiktion von der Antike bis zum späten 16. Jahrhundert mühsam erschaffen. Die ersten Anzeichen einer selbständigen, außerhalb der wortrhetorischen Muster bestehenden Klangrede waren, bedingt durch ein verändertes Musikverständnis and der Wende zum rationalistischen 17. Jahrhundert zu



vernehmen. Nach der neuen, d.h. der monodischen Gestaltungsidee wurden das ästhetische Ideal und die Bedeutung (der Inhalt) eines musikalischen Werkes an der Ausdruckskraft des Gesangs gemessen. Die Musik gründete auf einer kunstvollen, stark verzierten, ergreifenden und leidenschaftlichen Melodik – bei reicher, frei phantasierender harmonischer Unterstützung durch den Generalbaß.

Die Affekten- und die Figurenlehre bestimmten den barocken schöpferischen Nomos in der anderthalb Jahrhunderte währenden Zeit des Barock; jener wurde in allen neuen Musikformen verkörpert, der Vorrang fiel der Oper und dem Oratorium als vokal-instrumentalen Gattungen zu. Die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des gesungenen oder gespielten Klanges wurden zum universalen »principium agens« kompositorischer Entscheidungen. Das umstrittene Dilemma von der Autonomie der musikalischen Muse bei Chr. W. Gluck und W. A. Mozart entschied sich zugunsten des letzteren und seiner Wahrheit: die Musik herrsche souverän über die Kraft der anderen Künste, auch über die des Wortes, wo sie gleichzeitig auftreten.



## GLASBA KOT IZREKANJE NEIZREKLJIVEGA?

### I.

*Das unaussprechlich Innige der Musik ...*  
Arthur Schopenhauer

Ali je danes o glasbi sploh mogoče razmišljati tako radikalno metafizično, kot je to še znal Arthur Schopenhauer na prelomu prejšnjega stoletja, ko je zapisal drzno misel, da bi »glasba ... lahko obstajala, četudi sveta sploh ne bi bilo«<sup>1</sup> Ognjeviti zaljubljenec v modrost v svoji filozofiji namreč ni izpričal le vere v popolno neodvisnost glasbe od pojavljajočega se sveta, kolikor sega onkraj časa in prostora, temveč tudi daljnosežni uvid, da glasba presega <übergehen> same ideje, kolikor neposredno zrcali <abbilden> Resnico. Po njem glasba v »najsplošnejšem jeziku izreka notranje bistvo, nasebstvo sveta« <das Ansich der Welt>,<sup>2</sup> ki ga sam pojmuje kot vseobvladujočo voljo. Zato mu je kot kakšnemu daljnemu Platonovemu učencu kljub svojskemu pojmovanju platonskih idej kot neposrednih objektivacij skrivnostne absolutne volje, po katerih se venomer znova udejanja vidni svet, »učinkovanje glasbe toliko močnejše in prodornejše kakor učinkovanje drugih umetnosti, kajti medtem ko one govorijo samo o senci, glasba govori o bistvu <Wesen>.«<sup>3</sup>

Čeprav današnjemu glasboslovcu sredi kopice bolj ali manj domiselnih esejev in nadrobni razčlemb take misli verjetno že na prvi pogled zvenijo tuje in nenavadno, se je zaradi njihove radikalne ontološke zavzetosti vendarle vredno vprašati naslednje: Kako je z glasbo in njenim razmerjem do sveta? Od kod glasba kot taka sploh prejema svoj obstoj? Kako lahko glasba »izreka notranje bistvo sveta«? Ali more glasba sploh kaj izrekati? Mar se pri takem vpraševanju ne najdemo tudi sami na meji izrekljivega? In kaj navsezadnje osmišlja skrivnostno izrekanje glasbe, o čemer govori nenavadni filozof iz Danziga? Zgolj slepa, vase se zapletajoča volja sama? Vseobvladujoče hotenje kot poslednji temelj

---

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, 52 (= WWV), v: Gesamtausgabe in zwei Bänden, Stuttgart 1990, zv. I, str. 370: »... die Musik ... könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen.«

<sup>2</sup> WWV, str. 379.

<sup>3</sup> WWV, str. 370: »... deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.«



sveta? Ali pa se za vsem tem povsem nepričakovano skriva še nekaj drugega, usodnejšega in nedoumljivo drugačnega? Nekaj, česar se nadejamo, čeprav je neizrekljivo in neuglasbljivo? Nekaj, v kar lahko upamo in verujemo prav zato, ker je za sleherno mišljenje nedosegljivo in nerazpoložljivo? Nekaj, kar zmore zlit tisočere glasove v en sam odmev v zamaknjeni tišini ugrabljenega mistikovega srca?

Da bi se po Schopenhauerjevem zgledu mogli tudi sami zatopiti v takšna in podobna vprašanja in v prostosti duha prisluhniti glasbi kot skrivnostnemu izrekanju neizrekljivega, to je da bi se mogli resnično svobodno odpreti njeni presežni, mistično dejanski razsežnosti, velja še poglobiti naš metafizični spomin in se pridružiti zavezujočemu motrenju glasbe drugega, med številnimi Platonovimi dediči morda najbolj verodostojnega misleca. Mislím na Plotina, ki ni bil le velik grški mistik in filozof, temveč tudi nadvse vznemirljiv motrilec glasbe. Kajti ohranil ni le zvestobe muzično navdihnjenemu Sokratu, ki je sredi priprave na smrt vedro izprijal, da je prav »filozofija najodličnejša glasba <megíste mousiké>«. <sup>4</sup> Ohranil in čudovito zjedril je tudi Platonovo uzrtje najglobljih metafizičnih vzgibov glasbe, kot se ob motrenju človekovega filozofskega in erotičnega lika najbliže zrcalijo v muzično ubrani duši glasbenika kot njenem nadvse verodostojnem liku.

Plotinovega pričevanja potemtakem nisem izbral le zato, ker današnja popularna akademska filozofija glasbe pogosto naivno misli, da ve, kaj je bistvo platonizma, čeprav se pri tem opira zgolj na povsem obrabljene novosholastične sheme, <sup>5</sup> ki so globoko pod ravnijo sodobnih zgodovinsko

---

<sup>4</sup> Prim. Platon, *Fajdon* 61a: »... philosophías mèn oúses megístes mousikês.«

<sup>5</sup> Prim. Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition, Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993, zlasti »The three essays on musical Platonism«, str. 35-94 in Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, str. 13-68. Ob vseh pronicljivih analizah odnosov med »skladbo, njeno izvedbo in recepcijo klasične glasbe«, ki jih lahko beremo v prej nav. delih, se moramo glede vprašanja pomena izvirnega »platonizma v glasbi« zadovoljiti s skromnim zapisom Goehrove, nav. delo, str. 14, op. 2: »Present use of Platonist (and later, Aristotelian and nominalist) terminology is standard and modern. Its use does not imply that Plato ever spoke about music in these terms.« Čeprav se Goehrova v nadaljevanju zavzame za večje upoštevanje izročila (pri čemer nekajkrat navaja samega Platona in Aristotela; prav tam, str. 125 sl.), tudi pri njej prevlada pragmatično analitični interes nad duhovno zgodovinskim in metafizičnim v glasbi.

Zdi se, da sodobna Philosophy of Music ontologijo glasbe vselej vnaprej zvaja na vprašanje obstoja in razumevanja glasbenih del. V tem spominja na srednjeveško stališče skrajnega nominalizma, le da se v nasprotju z abstraktnostjo sholastičnih disputov raje zateka k navajanju številnih literarno-glasbenih primerov. Ali tedaj v njej znova ne spregovarja staro sholastično



filozofskih platonističnih študij.<sup>6</sup> Tudi ga nisem izbral le zato, ker v njem o skrivnosti glasbe skozi stoletja znova spregovarja izvorna platoniska modrost, v kateri lahko še danes prepoznamo resnični duhovni izziv slehernemu motrenju glasbe.<sup>7</sup> Izbral sem ga tem bolj zato, ker se na

---

izhodišče *universalia sunt flatus vocis*? Le-to namreč pomeni, da univerzalije kot (aristotelske) nesestavljene bitnosti <ousíai>, ki so pred slehernim resničnim ali neresničnim spoznanjem (Metaph. Θ) ali (platonске) presežne uzrtosti <idéai>, ki tvorijo svet resnične biti, niso le sumljiva izmišljija, ki jo velja zvesti na kategorialno raven pojma <conceptus>, ampak povsem mimobežen »dih glasu«, ki zaveje samo takrat, kadar izrekamo njihova imena <nomina>. Toda četudi predpostavimo, da gre v ontologiji glasbe res samo zato, da glasba navsezadnje obstaja le kot flatus vocis, to je zgolj v izvedbah posameznih glasbenih del in njihovi (literarni) recepciji, se je vendarle dobro vprašati: »Za čigav dih gre potemtakem in za čigav glas?«

Morda najgloblji odgovor na to vprašanje razodeva videnje slovite srednjeveške mistikinje Hildegarde iz Bingna (1098-1179): »Poslušaj: Kralj je sedel na svojem prestolu in obdajali so ga mogočni in čudoviti stebri, okrašeni s slonovino, ki so nadvse dostojanstveno nosili kraljeve prapore. Tedaj je kralj blagovolil pobrati s tal drobno pero in mu ukazal, naj poleti. Pero je poletelo, vendar ne zavoljo česar koli v sebi, temveč zavoljo sape, ki ga je ponesla. Tako ... imam jaz svoj obstoj v Božji pomoči.« Nav. po: »S. Hildegardis Epistolae«, v: J. P. Migne, *Patrologia latina* 197, 352 c-d: »Nunc audi: Rex in solio suo sedit, et magnas columnas et valde elegantes in magnis ornamentis coram se statuit, quae sunt ornamenta eboris erecta sunt, et quae omnia indumenta regis in magnis honoribus gestabant. Tunc Regi placuit, et parvam pennam de terra levavit, et illi praecepit ut volaret, sicut idem rex voluit. Penna autem seipsa non volat, sed aer eam portat. Sic ego ... in adiutorio Dei consisto.«

6 Prim. Konrad Gaiser, *Platons Ungeschriebene Lehre. Studien zur systematischen und geschichtlichen Begründung der Wissenschaften in der Platonischen Schule (mit einem Anhang: Testimonia Platonica. Quellentexte zur Schule und mündlichen Lehre Platons)*, Stuttgart 1963; Hans Joachim Krämer, *Der Ursprung der Geistmetaphysik. Untersuchungen zur Geschichte des Platonismus zwischen Platon und Plotin*, Amsterdam 1964; Jürgen Wippert (izd.), *Das Problem der ungeschriebenen Lehre Platons, Beiträge zum Verständnis der platonischen Prinzipienphilosophie, Wege der Forschung*, Bd. CLXXXVI, Darmstadt 1972; W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, zlasti zv. V: »The later Plato and the Academy«, Cambridge 1978; Andrew Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition, From Plato to Denys*, Oxford 1981, slov. prev. Nike in Gorazd Kocijančič, *Izvori krščanskega mističnega izročila: Od Platona do Dionizija*, Ljubljana 1993, str. 18-39 idr.

7 Nedvomno je metafizika glasbe po duhovno zgodovinski izkušnji pitagorejskega religiozno zastrtega uvida v nedoumljivo Eno, iz katerega se poraja vseobsegajoča harmonija kot bitnostni red vesolja, obrodila svoj najodličnejši sad v sklopu teološko poglobljene kozmologije Platonovega



primeru glasbenika osupljivo globoko dotika samega vprašanja izvornega poslanstva glasbe, zlasti na mestih, kjer nas vse, naj se prepoznamo v liku glasbenika, zaljubljenca ali filozofa, napotuje k uzrtju resnično Bivajočega <τὸ ὄν>. Kajti prav to uzrtje zmore v nas znova prebuditi

---

Timaja. Prav tako je bila s tem enkrat za vselej utrta pot tudi naj sodobnejšemu motrenju glasbe, naj si to želi priznati ali ne. Vendar nam je danes lahko še bližja Plotinova pričevalska drža, kolikor nam posreduje temeljni uvid pitagorejsko-platonskega glasboslovnega izročila v bolj neposrednem, doživetem jeziku. Ne le zato, ker nam spregovarja iz prelomnega časa helenizma, ki je po svojem razgibanem spletu raznorodnih filozofij in duhovnosti našemu času tako soroden, temveč tem bolj zato, ker nam njegovi spisi oživljajo in razkrivajo marsikatero skrito mesto Platonovega nenapisanega nauka <ἀγραφα δόγματα>, ki se je dolga stoletja ohranjal samo v ustni obliki znotraj Akademije. Kajti šele hermenevitično pripoznanje odločilne vloge tega nauka za razumevanje katerega koli motrenja platonske provenience v glasbi ali zunaj nje, nas lahko usposobi za uzrtje zavezujočega vzgiba izvirnega platonizma, na katerega namiguje Atenčev credo iz Politeje: » ... uzrtost <idéa> Dobrega je največji nauk« (505 a2). Vse drugo v platonizmu - kolikor ne gre zgolj za poljubno esejistično ali novosholastično »standarnizirano« rabo tega izraza - je namreč lahko le daljna slutnja, prvi predokus, ki šele tu najde svoj poslednji Logos. In to ne velja samo za Plotina in vso nanj navezujočo krščansko mistiko, temveč tudi za renesančnega misleca Marsilija Ficina, baročnega violinista Giuseppa Tartinija in postmoderne učence filološke šole iz Tübingena. Prav novoplatonsko posredovanje najglobljih uvidov izvirnega platonizma je namreč tisto, ki prek krščanske mistično teološke poglobitve Dionizija Areopagita in njegove latinske recepcije pri Janezu Skotu Eriugeni seže še dlje in globlje v zahodni srednji vek in renesanso kakor Boetijevo ohranjanje pitagorejsko-platonskega izročila v sklopu srednjeveškega kvadrivija, ki nagovori mnoge glasbenike, da se zatopijo v njeno metafiziko. Prim. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Hague-Pariz-Varšava 1970-1974, zv. I: »Ancient Aesthetics«, str. 318 sl.; zv. II: »Medieval Aesthetics«, str. 27 sl., 98-87 in 93 sl.; zv. III: »Modern Aesthetic«, str. 99 sl.; Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, zv. III/I: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965, pogl. II, A, 2: Einstieg ins Mittelalter: a. Gottweltliche Harmonie: Boethius, str. 293 sl. in c. Welt als Auslegung Gottes: Johannes Erigena, str. 309-319, zlasti 317 sl.; G. Kocijančič, »Lépo kot glasnik: krščanska estetika danes?«, v: isti, *Posredovanja*, Celje 1996, str. 301-323, zlasti 312; E. Garen, »Podobe in simboli pri Marsiliu Ficinu«, v: isti, *Izbrani spisi*, prev. Srečko Fišer, Ljubljana 1993, str. 122-137, zlasti 135 sl.; B. Šinigoj, »Tartini in metafizika glasbe«, v: *Giuseppe Tartini in njegov čas*, izd. M. Kokole, Ljubljana 1997, str. 19-30 in isti, »Sledovi Pitagorejskega izročila v Pulitijevi zbirki Armonici Accenti (1621)«, v: *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, izd. I. Klemenčič, Ljubljana 1997, str. 95-126.



daljno slutnjo odrešujoče Lepote, ki ni od tega sveta, in nas vpeljati v skrivnost Neizrekljivega v glasbi.

Da bi se brez predsodkov ali posplošujočih sodb skritih za »zdravim skepticizmom«<sup>8</sup> poglobili v platonsko metafiziko glasbe, se zdaj ozrimo onkraj razdrobljenih sodobnih premišljevanj o glasbi kot zaobsežku umetniških del z vidika sicer domiselnih analitičnih ali fenomenoloških vprašanj, in prislunimo daljšemu, a nadvse spodbudnemu odlomku Plotinovega besedila. Kajti le po spoštljivi soudeležnosti v Plotinovi mistični izkušnji glasbe, ki po globini svojega uvida ne pripravlja poti le Schopenhauerju, ampak tudi vsem sodobnim učenim raziskovalcem, lahko upamo, da bomo kljub svoji jecljavosti in duhovni neizkušenosti zmogli dostojno spregovoriti o začudujočem prehajanju glasbe iz nadčutnega v čutno, kolikor nas napotuje v območje Neizrekljivega. Šele iz najnotrišnje izkušnje izvorne presežnosti glasbe se namreč poraja njeno najgloblje umevanje, vznika njeno najdostojnejše motrenje in se ostri njen najtanjši posluh, dokler muzično navdihnjena duša ne postane dovolj prosojna, da lahko v njej spregovori tisto, kar je v glasbi vselej skrito navzoče: *njeno neizrekljivo Notranje*.<sup>9</sup>

## II.

*télos tês poreías ...*

Platon

Poglejmo torej, ali nam Plotinova *Eneada* 'O dialektiki' danes še more dovolj zavezujoče spregovoriti o izvornem poslanstvu glasbe, da se osrčimo v ljubezni in stopimo na prepadno pot vzpona, ki od motrenja lepote ubranih glasov vodi strmo navzgor k neizrekljivemu uzrtju Lepote same, katero kot »glasbeniki, zaljubljeni ali filozofi«<sup>10</sup> morda še vedno nevede nosimo v sebi. V upanju, da s spoštljivo ljubeznijo do glasbe in modrosti izpolnjujemo vsaj prvi pogoj za pristop k temu vzponu, zaupajmo svoj neizkušeni korak z mistično izkušnjo prekaljenemu vodniku, kajti ta pot za nas ni utrjena in naš korak na njej ni gotov. Katera prvina vodenja nas bo tokrat najbolj nagovorila? Glasba, ljubezen,

---

8 Prim. P. Kivy, nav. delo, pogl. II: »Platonism in music: A kind of defence«, str. 35: »That I am neither confident, nor altogether happy in defending [sic!] this Platonism is because, like any well-brought-up student of philosophy, at least in the Anglo-American tradition, I have a healthy skepticism with regard to Platonic metaphysics ...«

<sup>9</sup> Prim. WWV, str. 379.

<sup>10</sup> Prim. Plotin, *Eneade* I, 3, 1.



zaljubljenost v modrost ali dialektična umetnost razločevanja? Pristopimo in prisluhnimo. Morda nas naposled nagovori neugasljiva Lepota sama, kolikor se le še zmoremo zatopiti v umu dostopno glasbo, ki »govori o bistvu« v nadbitnostni Tišini, onstran njenih čutno zaznatnih ritmov in glasov.

**Plotin: 'O dialektiki' ali o poti glasbenika, zaljubljenca in filozofa k Lepoti sami<sup>11</sup>**

1. Katera umetnost <téchne>, katera pot raziskovanja <méthodos>, katero prizadevanje <epitédeusis> nas vodi tja, kamor se velja napotiti? Lahko sprejmemo kot dogovorjeno, da moramo iti k Dobremu in k prvemu Začetku <arché> in da smo to dokazali z mnogimi razpravljanji. In ta razpravljanja so bila že neko vodenje navzgor <anagogé>. Toda kakšen mora biti ta, ki naj bo voden tja? Mar to ni tisti, ki je, kot pravi (Platon), 'uzrl' vse ali 'največ' in 'v prvem rojstvu došel v seme človeka, ki bo postal filozof <philósophos>, glasbenik <mousikós> ali zaljubljenec <erotikós>'?<sup>12</sup> Filozof je tak že po naravi, glasbenik in

---

<sup>11</sup> To je prevod prvih štirih poglavij Plotinove *Eneade* I, 3, ki v Porfirijevi izdaji nosi naslov *O dialektiki* <Perì dialektikés>, mogoče pa bi jo bilo nasloviti tudi *O vodenju navzgor* <Perì anagogés>. Porfirijev naslov sem nekoliko razširil, da bi tako bolje navezal na širši kontekst pričujočega eseja in obenem opozoril na temeljni poudarek izbranega odlomka, ki predstavlja zaokroženo enoto v sklopu celote. »Vodenje navzgor« <anagogé> pri novoplatonikih pravzaprav pomeni »vzdigovanje« oz. »vzpenjanje«, namreč »duše k Bogu«. Prim. Jamblih, *De Myst. Aegypt.* III, 7.10; nav. po: Liddel-Scott-Jones-McKenzie, *Greek-English Lexicon*, Oxford R1985, geslo *anagogé*, str. 102. Glej tudi *Plotins Schriften*, grško-nem. izd. Richarda Harderja, Hamburg 1956, zv. Ib, str. 572 sl. in Plotin, *Eneade* I-VI, prev. Slobodan Blagojević, Beograd 1984, str. 39, op. 1. Prevajal sem po kritični izdaji Paula Henryja in Hansa-Rudolfa Schwyzerja, *Plotini Opera I-III*, editio minor, Oxford R1978 in pri tem poleg že omenjenih upošteval zlasti angl. prev. in kom. A. H. Armstronga, v: Plotinus, *Porphyry on Plotinus / Ennead I*, Cambridge Mass.-London R1995.

<sup>12</sup> Prim. Platon, *Fajdros* 248d 1-4. Izraz »vse ali največ« se nanaša na uzrtosti oz. ideje, ki jih je zrla duša na svojem nebesnem popotovanju pred rojstvom. Prva tri poglavja pričujočega Plotinovega spisa pregnantno povzemajo začetek mističnega vzpona iz Platonovega *Fajdra* in *Simpozija*. Vendar Plotin pri tem vpelje dve pomembnejši spremembi: 1) pri Platonu (*Fajdros* 248d 3) so *philósophos*, *mousikós* in *erotikós* trije različni opisi ene in iste osebe, pri Plotinu pa gre za tri različne vrste ljudi; 2) Plotin izraz *mousikós* uporabi predvsem v smislu *glasbenika* oz. *ljubitelja glasbe*, kot ga razumemo danes, medtem ko Platon ohranja predvsem širši pomen *vzgojene osebnosti*, ki je dobro poučena v umetnosti Muz, čeprav je res, da se oba pomena ne izključujeta.



zaljubljenec pa potrebujeta vodenje. Kateri je torej način tega vodenja? Je eden in isti za vse ali za vsakega poseben? Za vse obstaja dvojna pot: bodisi da se vzpenjajo <anabainousin> bodisi da so dospeli gor <áno elthoûsin>. Prva namreč vodi od spodaj, druga pa pripada tistim, ki so že v območju, ki je dostopno z umom <en tô noetô> in so tam nekako pustili sled, vendar morajo potovati, dokler ne pridejo do konca <éschaton> tega območja <tópos>. 'Cilj potovanja' <télos tês poreías><sup>13</sup> namreč dosežemo, ko pridemo na vrh območja, ki je dostopno z umom. Vendar naj to počaka, kajti prej moramo poskusiti spregovoriti o samem vodenju.

Najprej moramo razlikovati te človeške like <ándres>. Začnimo z glasbenikom in opisom njegove narave. Opredelimo ga lahko kot tistega, ki se z lahkoto giblje in vnema za lepoto <tò kalón>, vendar ni dovolj sposoben <adynatóteron> za to, da ga vzgiba lepota sama <par' autoû>. Dojemljiv pa je za nekakšne obrise <éktypa> (lepote), na katere naleti. Kakor se plašljivci takoj odzovejo na hrup, tako se tudi on voljno odzove na glasove in lepoto, ki je v njih. Vedno beži pred neubranostjo in tistim, kar ni eno <tò mè hén> v napevih in ritmih, išče pa umerjenost <tò eúrhythmon> in skladno oblikovanost <tò eúschemon>. Zato ga je potrebno voditi onkraj <metà> teh glasov, ritmov in oblik, ki jih zaznava s čuti. Z odvzemanjem snovi ga moramo voditi do tistih (bitnosti), od katerih so odvisna <eph' hôn> sorazmerja <analogíai> in smisli <lógoi> in do lepote, ki je v njih. Moramo ga poučevati <didaktéon>, da je bilo to, kar ga je razvnelo, ubranost, ki je dostopna z umom <he noetè harmonía> in lepota, ki je v njej, in Lepota sploh <hólos tò kalón>, ne pa samo nekaj lepega. In prejeti mora filozofske uvide <lógoi>, da bo po njih zadobil vero <pístis> v tisto, kar nevede nosi v sebi. Kateri so ti uvidi pa pozneje.

2. Zaljubljenec, v katerega bi se mogel spremeniti tudi glasbenik in bi ostal tako spremenjen ali pa bi se podal naprej, se spominja Lepote na poseben način <mnemonikós estí pos kállous>. Toda ker je ločen od nje, je ne more doumeti, ampak ga razvnemajo vidne lepote, po katerih hrepeni. Zato ga moramo poučiti <didaktéon>, da ne podlega hrepenenju po enem telesu, ampak ga moramo voditi v dovzetnosti za smisel <tô lógo> do vseh teles, da mu pokažemo tisto, kar je isto v vseh. In govoriti mu moramo, da je to drugačno od teles in da izvira od drugod, in da je bolj navzoče v drugih (stvarih), kot na primer v lepih načinih življenja <epitedeúmata> in lepih zakonih - kajti tako se že navaja k temu, da vzljubi netelesne (bitnosti) - in tudi v umetnostih, vednostih

---

Nasprotno, tudi pri Plotinu se kljub drugačnemu poudarku še vedno vzajemno pogojujeta. Prim. kom. A. H. Armstronga, n.n.m, str. 150.

<sup>13</sup> Platon, *Politeja* 532e 3. V širšem kontekstu VII. knjige Platonove *Politeje* »cilj potovanja« pomeni uzrtje poslednje Resničnosti oz. Dobrega.



<epistémai> in krepostih.<sup>14</sup> Potem mora (v vseh teh lepotah) dognati Eno <hén poiétéon> in se poučiti, kako nastanejo. Od kreposti pa se že mora vzpeti k Umu, k (resnično) Bivajočemu <tò ón> in tam nadaljevati po poti navzgor.

3. Filozof pa je že po naravi pripravljen in kakor 'krilat' <epeteroménos><sup>15</sup> in ne potrebuje odvzemanja <chorísis> kakor druga dva. Vzgiban je k Onemu zgoraj <pròs tò áno>, toda ker je v zadregi glede poti <aporôn>, potrebuje samo nekoga, da mu (jo) pokaže. Zato mu moramo pokazati (pot) in ga osvoboditi <lytéon>, ker to tudi sam želi po naravi in ker je že davno osvobojen. Moramo mu posredovati matematična znanja <tà mathémata>, da se bo privadil na umevanje <katanóesis> netelesnega in na vero vanj, kar bo zlahka sprejel, ker je željan znanja <philomathés>. In ker je po naravi kreposten <phýsei enáreton>, ga moramo voditi k dovršitvi kreposti <teleíoin aretôn> in mu po <metà> matematičnih znanjih podati dialektični način mišljenja <lógous dialektikés> in storiti, da ves postane dialektik.

4. Toda kaj je dialektika <he dialektiké>, ki jo moramo posredovati <paradidónai> tudi prejšnjima (dvema)? To je z vajo pridobljena zmožnost/življenjska drža <he dinaméne héksis>, da o vsaki stvari z razlogom <lógo> povemo, kaj je, po čem se razlikuje od drugih in kaj ima z njimi skupnega, med katere spada in kje (ima svoje mesto) med njimi, če (resnično) je to, kar je <ei éstin hó esti>, koliko je bivajočih <tà ónta> in spet koliko nebivajočih <tà mé ónta>, ki se razlikujejo od bivajočih. Dialektika razpravlja o Dobrem <perì agathoû dialégetai> in o tistem, kar ni dobro <perì mé agathoû>, o tem, kar spada k Dobremu <tò agathòn>, in tem, kar spada k nasprotnemu <tò enantíon>, kaj je večno <tò aídion> in kaj takšno ni, in o vsem (tem) očitno razpravlja z vednostjo/pristojnostjo <epistéme> in ne z mnenjem <dóksa>. Potem ko je prenehala bloditi v čutnem <tò aisthetòn>, se je naselila v območju, ki je dostopno z umom in tam opravlja svojo dejavnost. Odslovila je laž in dušo hrani v 'polju resnice' <aletheías pedíon><sup>16</sup>, kot to imenuje Platon, medtem ko uporablja njegov način razvrščanja <diairései> pri razločevanju <diákrisin> uzrtosti <eidôn>, kajstev <tò tí esti> in prvih rodov, in z umom spleta <noerôs plékousa> vse, kar iz njih (izhaja), dokler ne prehodi celotnega območja, ki je dostopno z umom. Potem ponovno ločuje <analýousa>, dokler ne pride na Začetek <arché> in tam obstane v Tišini <hesychía>. Kajti dokler je resnično Tam, molči

<sup>14</sup> Prim. vzpon duše k Lepoti sami, v: Platon, *Simpozij* 210a sl.

<sup>15</sup> Duši, ki se dvigne nad željivost sveta in se vzpenja k Resničnemu, po Platonovi prisposobi zrastejo krila. Prim. Platon, *Fajdros* 246c 1.

<sup>16</sup> Gre za namig na mistično realno območje uzrtosti oz. idej iz Platonovega *Fajdra* 248b 6, kjer duša šele najde svojo resnično hrano.



<en hesychía eînai>, in ničesar več ne prevprašuje, temveč (samo) zre <blépei>, potem ko je postala Eno <hén genoméne>. Tako imenovano logiko <logiké>, ukvarjanje s predpostavkami <prótasis> in silogizmi prepušča drugi umetnosti <téchne>, kot bi lahko opustila tudi spretnost pisanja <tò eidénai gráphein>. Nekaj od tega sprejema kot svojo nujno predstopnjo, vendar sama presoja o tem in o vsem drugem; nekaj ima za koristno, drugo za odvečno in za nekaj, kar spada k drugemu načinu raziskovanja <méthodos>.

### III.

»Was wäre aber hier die Bedeutung der Laute?«  
- Was ist sie in der Musik?<sup>17</sup>

Ludwig Wittgenstein

Ali je po tem za naš čas tako nenavadnem mističnem nagovoru sploh še mogoče spregovoriti o nekaterih drugih, sodobnejših načinih raziskovanja ontološkega statusa glasbe in se po analogiji z jezikom ozreti na vprašanje njenega izrekanja neizrekljivega z bolj fenomenološko analitičnega vidika? Mar nismo s Plotinovo dialektično umetnostjo razločevanja navsezadnje pustili za seboj prav vsa tovrstna vpraševanja, vključno s spretnostjo pisanja? In ali nismo bili vsak po svoji meri deležni motrenja različnih stopenj lepote, dokler nismo dospeli do »konca poti« in obmolknili v mistični Tišini? Zdi se, da smo se po metafizični digresiji vendarle dolžni vrniti tja, od koder prihajamo, in po mistikovem zgledu tudi drugim razkriti svojo izkušnjo v njim primernem jeziku. Kajti tudi tisti, ki danes v svobodi izbire ostajajo ravnodušni glede zanosnega patosa Plotinovega motrenja, so poklicani, da v sebi na svoj način prebudijo dovzetnost za poslednji smisel glasbe in vzljubijo njeno presežno govorico, naj jih nagovori na zvokovni ravni ali v le zrenju dostopni Tišini onkraj nje.

Platonsko težnjo po vrnitvi z mističnega vzpona v votlino in njeno kraljestvo senc je med sodobnimi filozofi morda najbolj verodostojno izpričal Ludwig Wittgenstein. Ta nenavadni Dunajčan s preloma stoletja

---

<sup>17</sup> Gre za Wittgensteinovo vprašanje, povezano z neartikuliranim jezikom, v: L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, (= *PU*) I, 529, v: Werkausgabe, zv. I, Frankfurt am Main 1997, str. 440. Prim. odlomek, na katerega se vprašanje nanaša, prav tam, I, 528: »Lahko si zamislimo ljudi, ki govorijo nekaj, kar ni prav nič podobno (artikuliranemu) jeziku: zvočne kretnje brez besednega zaklada ali slovnice ('Brbljati z jezikom.') <Man könnte sich Menschen denken, die etwas einer Sprache nicht ganz Unähnliches besäßen: Lautgebärden, ohne Wortschatz oder Gramatik. ('Mit Zungen reden.')>«.



ni bil le tenkočutni ljubitelj glasbe, temveč tudi dosledni motrilec logično strukturiranega jezika, ki se ob uzrtju njegovih meja ni obotavljal zapisati: »Vsekakor obstaja neizrekljivo. To se kaže, to je mistično.«<sup>18</sup> Kajti po dolgih letih, ki jih je preživel zavezan mističnemu molku, s katerim je srčno ohranjal zvestobo drznemu pričevanju svoje mladosti, se naposled ni vrnil samo v območje izrekanja neizrekljivega, temveč tudi v območje vsakdanjega, celo neartikuliranega jezika. In prav tu, v svojih poznih filozofskih raziskavah »jezikovnih iger« <Sprachspiele>, je v obliki drobne pripombe nakazal prvinsko bližino žive govornice in glasbe, ko je celo v nerazločnih »zvočnih kretnjah« <Lautgebärden> neartikuliranega jezika zaslutil temeljno vprašanje o pomenu glasov tako v jeziku kot v glasbi.

Vendar lahko z Wittgensteinom pripoznanje prvinske bližine jezika in glasbe še poglobimo na primeru razumevanja njunih artikuliranih glasov. To je namreč vprašanje, h kateremu se je avstrijski »filozof neizrekljivega«<sup>19</sup> venomer znova vračal,<sup>20</sup> saj že na prvih klinih miselne lestve njegove *Logično filozofske razprave* naletimo na poudarjanje sorodne strukturno glasovne izoblikovanosti v glasbi in jeziku: »Stavek ni mešanica besed. - (Kot glasbena tema ni mešanica tonov.) Stavek je artikuliran.«<sup>21</sup> Če vemo, da je za avtorja tega slovitega *Traktata* stavek obenem »slika resničnosti«,<sup>22</sup> lahko zaslutimo, da glasba in jezik ne moreta biti povezana le po analogiji niti ne zgolj na metaforični ravni, ki jo je Deryck Cooke v svojih prizadevnih raziskavah vprašanja, kaj glasba more izraziti, imenoval preprosto »language of music«.<sup>23</sup> Po Wittgensteinu »v tistem notranjem, vzajemno zrcalnem razmerju, ki obstaja med jezikom in svetom«, namreč nista med seboj le »glasbena misel in notni zapis«, ampak sta z njima v enakem medsebojnem razmerju

---

<sup>18</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (= *T*), teza 6.522, v: Werkausgabe, zv. I, Frankfurt am Main 1997, str. 85: »Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.« Prim. slov. dvojezično izd., *Logično filozofski traktat*, prev. Frane Jerman, Ljubljana 1976.

<sup>19</sup> Prim. Gajo Petrović, »Logički atomizam i filozofija neizrecivog u Tractatusu Ludwiga Wittgensteina«, v: isti, *Suvremena filozofija*, Zagreb 1979, str. 213-251, zlasti 240 sl.

<sup>20</sup> Še posebno v svoji pozni filozofiji. Prim. *PU I*, 527: »Razumevanje stavka v jeziku je veliko bolj sorodno razumevanju teme v glasbi, kot lahko verjamemo. <Das Verstehen eines Satzes der Sprache ist dem Verstehen eines Themas in der Musik viel verwandter, als man etwa glaubt.>«

<sup>21</sup> *T*, 3.141: »Der Satz ist kein Wörtermisch. - (Wie das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen.) Der Satz ist artikuliert.«

<sup>22</sup> *T*, 4.01: »Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.«

<sup>23</sup> Prim. D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford 1959; zlasti 2., 3. in 5. pogl.



tudi »gramofonska plošča in zvočno valovanje«: *Vsi so v nekem smislu eno.*<sup>24</sup>

Mar se v tem ne kaže že na pojavnih glasbenih ravni še nekaj več kot »skupna logična zgradba«, nekaj, česar ne moremo izčrpati z vprašanjem artikulacije glasbe ali jezika in somerjem njunih oblik? Glasbo lahko namreč tudi na njeni višji strukturni ravni po analogiji z Wittgensteinu sorodnimi jezikoslovnimi dognanji Ferdinanda de Saussura<sup>25</sup> razumem kot »jezik« <langue>, to je kot svojevrstno sintakso in semantično strukturo, ki obstaja sama po sebi pred sleherno rabo v »govoru« <parole> glasbenih del. In čeprav je ta veliki lingvist prodorno uvidel, da je »jezik <langue> tisti, ki naklanja <fait> enotnost govornici <langage>«<sup>26</sup> (tj. celoti govornih oz. po naši analogiji glasbenih pojavov in dejavnosti), se mi kot filozofu v luči Platonovega *Timaja*<sup>27</sup> še vedno zastavlja izvorno metafizično vprašanje: Od kod glasba kot taka prejema svoj obstoj? Kako je lahko glasba vendarle *ena*, ne le v vseh svojih pojavnih oblikah, temveč tudi v svoji le umu dostopni harmoniji? Kajti »kateri glasbenik, ki motri z umom dostopno harmonijo, ni ganjen, ko jo sliši v čutno zaznatnih zvokih?«<sup>28</sup> Ali je glasba potemtakem »zvočna metafizika«?<sup>29</sup>

Ali pa lahko z Wittgensteinom v glasbi prepoznamo le eno izmed »jezikovnih iger« <Sprachspiel>?<sup>30</sup> Morda tisto najodličnejšo, ki na najdostojnejši način želi izreči neizrekljivo, o čemer sicer »ne moremo

---

24 Prim. T, 4.014: »Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam. (... Sie sind alle in gewissem Sinne Eins.)«

25 Prim. Roy Harris, *Language, Saussure and Wittgenstein*, London and New York 1988.

26 Prim. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Pariz 1916, str. 27: »... c'est la langue qui fait l'unité du langage.«

27 Prim. Platon, *Timaj* 28c-29a, 47 c-d, 90 b-d in 92c.

28 Plotin, *Eneade* II, 9, 16 v. 39-41. Prim. H. U. v. Balthasar, nav. delo, pogl. I, C, 5; Plotin: c. Das Überschöne und das Schöne, str. 271 sl., zlasti 278.

29 Prim. Glasba, zveneča metafizika. »Pogovor s skladateljem Lojzetom Lebičem (spraševali so Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik)«, v: *Tretji dan* XXIV/1 (206), januar 1995, str. 18-21, zlasti 19: »Vse vemo o tem, iz česa je glasba, o zvokih, proporcijah, tehnikah, oblikah. Toda, da to poznano in raziskano potem doživimo na drugi, čudežno skrivnostni ravni, je 'zvočna metafizika'.«

<sup>30</sup> Po Wittgensteinovem zgledu tu z »jezikovno igro« mislim glasbo, kolikor obenem zajema vse svoje različne ravni. Prim. *PU* I, 7, str. 241: »Z izrazom 'jezikovna igra' bom poimenoval tudi celoto: jezik in dejavnosti, ki se z njim prepletajo.« <Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verworden ist, das »Sprachspiel« nennen.>



govoriti, ampak moramo molčati«. <sup>31</sup> Ali je potemtakem glasba v poslednji težnji resnično izrekanje neizrekljivega ali pa njo samo vedno že izreka Neizrekljivi, ki se razkriva v njej? Vprašanje ostaja odprto. In čeprav si bo moral odgovor nanj vsakdo poiskati sam, naj ob slovesu v spodbudo navedem zgovoren vzklik, ki ga je Hansu Küngu izvabila Mozartova glasba:

*Tajnopisi torej, sledovi presežnosti! Nismo jih primorani zaznati, temveč jih moremo zaznati, tu ni prisile: Če se odprem, se me lahko prav v tem brez besed spregovarjajočem dogajanju glasbe dotakne neizrekljivo-neubesedljiva Skrivnost, lahko v tem veličastnem, osvobajajočem in osrečujočem doživetju glasbe sam začutim, občutim in izkusim navzočnost najgloblje globine ali najvišje višine. Čista navzočnost, tiho veselje, blaženost. Religiozna govorica za opis take izkušnje in razkritja presežnosti še vedno uporablja besedo Bog, čigar bitnost <Wesen> (po Nikolaju Kuzanskem) naklanja prav tisto - za Mozartovo glasbo tako značilno - *Coincidentia oppositorum*: pomiritev vseh nasprotij.* <sup>32</sup>

### Zusammenfassung

Dieser Beitrag möchte durch Betrachtung der grundzüglichen Gedanken aus Plotins *Eneade (I,3) 'Über Dialektik'* über die Möglichkeit vom heutigen Aufstieg des »Musikers, Erotikers oder Philosophen« zur Schönheit selbst sprechen und damit die Selbstverständlichkeit von einigen gegenwärtigen, analytisch oder phänomenologisch gefärbten Betrachtungen der Musik, insofern sie nur ihre tonale Ebene in Acht nehmen, indirekt unter Frage stellen.

---

<sup>31</sup> Prim. T, 7 : »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.«

<sup>32</sup> H. Küng, *Mozart - Spuren der Transzendenz*, München R1998, str. 42: *Chiffren also, Spuren der Transzendenz! Man muß sie nicht, man kann sie wahrnehmen, hier gibt es keinen Zwang: Öffne ich mich, so kann ich gerade in diesem wortlos sprechenden Geschehen der Musik von einem unaussprechlich-unsagbaren Geheimnis angerührt werden, kann in diesem überwältigenden, befreienden, beglückenden Erleben der Musik die Anwesenheit einer tiefsten Tiefe oder höchsten Höhe selbst erspüren, erfühlen und erfahren. Reine Gegenwart, stille Freude, Glückseligkeit. Die religiöse Sprache braucht, um solche Erfahrung und Offenbarwendung der Transzendenz zu umschreiben, noch immer das Wort Gott, dessen Wesen (Nikolaus von Kues zufolge) gerade jene - auch für Mozarts Musik charakteristische - *Coincidentia oppositorum* ausmacht: die Versöhnung aller Gegensätzlichkeiten.*



Musik könnte man nämlich nach Analogie mit linguistischen Ergebnissen von Ferdinand de Saussure als Sprache [langue] verstehen, das heißt als eigenartige Syntax oder semantischen Struktur, die schon vor jedesmaliger Anwendung in der Rede [parole] der musikalischen Werke an sich selbst existiert. Aber im Lichte von Platons Dialog *Timaios* muß ich mich als Philosoph fragen, woher Musik als solche ihr Dasein empfängt und nicht nur, was ihre metaphorische Sprache, die von Deryck Cooke einfach als »Sprache der Musik« [language of music] genannt wird, überhaupt ausdrücken kann.

Musik könnte man wieder mit Wittgensteins Ausdruck nennen und in ihr erkennt man eins von »Sprachspielen«. Vielleicht jenes feinste, das auf die würdigste Weise das Unausprechliche, von dem man sonst »nicht sprechen kann, sondern muß man darüber schweigen«, aussprechen möchte. Ist Musik also in ihrer letzten Tendenz wirklich das Aussprechen des Unausprechlichen oder wird sie selbst immer wieder von dem Unausprechlichen, der sich in ihr offenbart, ausgesprochen?







## SPOROČILO V SENCI NERAZVIDNOSTI K vprašanju recepcije ekspresionizma

Umevanje glasbe kot jezika postavlja med kriterije umetniškega dela semantično raven zvočne imaginacije. Ker je njena metaforična tekstura berljiva le v idiomu psihološko občutljivega dojemanja, zagotavlja simbolni glasbeni vsebini območje hotenih ali nepredvidljivih pomenov edini naravni prostor komunikacijske prezence in dosega. Exempla docent, da je pod površjem estetsko uravnanega zgodovinopisja obilo palimpsestnih namigov, ki kažejo to zvezo, pogosto pa tudi dominanten vpliv semantične razvidnosti na genezo ustvarjalnih intenc (naj so kakorkoli odmaknjene v ezoterično zavetje *musicæ reservatæ*). Pojav ni digresiven, govori le o naravi stikov med avtorjem in poslušalci. Predvsem zarisuje okvir njihove možne identifikacije z delom ali, poenostavljeno, mejo estetsko sprejemljivega. Vsak odmik iz tega okvira je tveganje zoper (optimalno) komunikacijo.

Predmet zgodovine je potemtakem - ker doslej ni postal njen sociološko in estetsko temeljni del - tudi vloga, ki jo v usodi glasbe igra odzivanje na semantiko.<sup>1</sup> Po videzu paradoksalna je le okoliščina, da je za recepcijo zvočnega izražanja in concreto glasbeni pomen oz. hermenevtično globlje razmerje do vsebine otipljivo drugoten in meglen kriterij. Umetniški facit, pri katerem časovna distanca in aposteriorna pojasnila še nimajo deleža, se kaže v nejasni, nezavedni obliki psihičnega zadoščenja ali motnje, ki sta domeni okusa. Takšen odziv na skladateljsko intenco kajpak ne želi in ne potrebuje analize, tudi ne dokazljive sodbe, razpet je med »uspeh« ali »polom«, »dobro« ali »slabo«. Kategoriji nista estetski, še manj hermenevtični, in nista mišljeni poetološko, opredeljujeta pa značaj oz. raven interakcije, ki jo je doseglo umetniško delo.

Povprečen recepcijski instrumentarij (kajti zanj gre in concreto, preden dogajanje prevedemo v historične kalupe in vsebinsko v aksiološke parametre) ostaja vseskozi funkcija semantično nerazločnega zaznavanja. Kar zmore, je približek, po eni strani jedru parabolično izraženega vtisa, po drugi metaforični teksturi muzike ali vsaj jeziku, v katerem je dostopna. Nemara se posrednosti tega razmerja najbolje dotika sintagma »razumeti glasbo«, domača številnim narodom. Njena dikcija

---

<sup>1</sup> O današnjem umevanju pojma razvoj gl. *Was heißt Fortschritt?*, ur. Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, Musik-Konzepte, zv. 100, München 1998.



definira glasbo za sredstvo sporazumevanja, alias za jezik, na čigar obvladovanje (in slednjič na razvidnost dojete vsebine) je oprta komunikativna prezenca dela.

Z drugimi besedami, recepcija in concreto je nagonsko iskanje razumevanja, možnosti za asociativno identifikacijo z umetnino v okviru znanega jezika. To pomeni, da jo usmerjajo glasbena poetika, njen slovar in struktura, še zlasti sintaksa in morfologija, ob kratkem individualna poetika kot celota kompozicijskih mutacij splošnega. In ker jo najbolj očitno kategorizira (iz)govor, kdaj celo samostojna leksika, odloča prvenstveno njena »ortofonija«, -pojem je aluzija na ortografijo, - koliko in kako bo *sensus communis* zaznal, da jezik reflektira semantično podstat dela.

Ali jo bo (aproksimativno) dojel, je gotovo posledično, vendar novo vprašanje, ki sega v antropološke plasti jezikovnega fenomena. Zanj so izhodišče temeljne poteze mišljenja glasbe, s katerimi estetika opredeljuje slog, zgodovinopisje pa razvršča obdobja med enim in drugim tektonskim premikom poetoloških konstant. V teh razmeroma dolgih časovnih segmentih si recepcijski instrumentarij postopno prilagaja osrednje mišljenjske značilnosti umetnega in oblikuje stereotipe, ki vzdržujejo trivialen kodni sistem pomenskih vrednot. Proces je nagonska korekcija visokih estetskih meril, toda rezultat ima globjo konotacijo. Z njim vsakokratno izmikanje artistični zahtevnosti vzdržuje in obnavlja po bistvu nedotaknjen, ahistoričen, proti vsebinskim metamorfozam odporen preplet enodimenzionalnih psihološko-fenomenskih konvergenč, ki so narava »splošnega okusa« in veljajo zunaj dogajanja, na katerega se sklicuje zgodovina. Da gre za duhovno rudimentaren sestav, prepričljivo kažejo modalitete vsakokratne »lahke«, »zabavi« namenjene glasbe, v kateri permanentna inovacija videzov nikoli ne doseže vsebine. Tisto, kar izzove zavrnitev umetniškega dela, potemtakem ni goli vtis, nenavadna leksika ali slabša razvidnost pomenov v individualno profiliranem jeziku. Odločilen impulz je nagonska zaznava, da glasba »nedopustno« reinterpretira znane vrednote, jih morda destruira ali celo negira njihov smisel. Mera asociativne semantične identifikacije oz. estetsko sprejemljivega, ki pojasnjuje menjave in prepoveduje ekscese v »ortofoniji«, je torej kodni sistem, utemeljen na nezavednem.

Za muzikologijo, še posebej zgodovino, se ob nezavednem, zlasti če ostaja latentno, brez artikuliranega ozadja, pričenjajo težave. Ker ni dostopno metodični analizi, služita njegova vloga in doseg zgolj ilustraciji jezikovnega, kvečjemu slogovnega nerazumevanja (nasprotij, razlik) med avtorjem in občinstvom. Logika drugačnega ob stvarno dokazljivem je tako odrinjena k samoumevnim regresijam, ki jih navadno evocira pojmovanje razvoja oz. napredka. Da jo kljub temu lahko slutimo iz konteksta prikazanih dogodkov, nikakor ni zasluga sodobne teorije,



temveč (tudi zdajšnje) prakse, ki priznava ugankarski idiomatiki nezavednega polno veljavo: v recepciji, čeprav se zdi *res secreta*, v interpretaciji, za katero je slej ko prej eksistenčni medij, prav tako v ustvarjanju, ki jo šteje za *punctum saliens*.

Vendar govori zgodovina o teh indikativnih pojavih redko in kvečjemu s hipotezami. Vrhu tega zagotovo odneha, ko postanejo odločilni agens na obeh straneh komunikacijskega razmerja, pri skladatelju in občinstvu. Kajti v takšni dihotomiji ne zapletajo vzrokov in posledic samo različne ravni zaznav in odzivov, ampak še kontrastni modusi, v katerih se manifestirajo oz. spopadajo vzorci in učinki obeh entitet. Antagonizem je popoln, ker ga obvladuje nezdržljivost njunih psiholoških predestinacij, enako veljavnih in concreto kakor po časovnem odmiku. Ta napon izpričuje v 20. stoletju usoda ekspresionizma bržkone jasneje od številnih podobnih trenutkov starejše zgodovine.

Iz distance kompozicijskega repertorija naslednikov je slogovna podoba ekspresionizma naravni vrhunec romantičnega modernizma. Nastavki avantgardnih prvin, ki so pozneje služile revolucionarjem in revizionistom, so po historičnih merilih nadaljevanje in ne prelom, se pravi zadnja morfološko-sintaktična mutacija dediščine in ne, če uporabimo abstrakten pojem, ukinitev esencialnega. Takšne trenutke šteje zgodovina za prehode, muzikologija jih je imenovala tudi kritična leta.<sup>2</sup> Obe vidita osrednji problem njihovega kaotičnega dogajanja v naglih in radikalnih destrukcijah jezika oz. načel, ki ga konstituirajo. Iz njihovih posledic razbere javnost predvsem iritantno pačenje gradiva, morda še estetsko subverzivno aksiologijo, pa tudi nedvoumno terminološko zmedo, ki vlada med avtorji in referenti.<sup>3</sup> Na ravni, s katere opazuje, ji je seveda treba pritrditi, prehodi so vedno umiranje znanega. Toda na ravni, ki jo odklanja (torej v očeh ustvarjalcev) je podoba obratna: tam gre za nadaljevanje in obrambo, natančneje za obnovo in prenovo zbanaliziranih in deformiranih postulatov iztekajoče se dobe.

V kontekstu »razvoja« ekspresionisti gotovo ne zanikajo, temveč stopnjujejo izražanje notranje svobode, bolj natanko resničnosti duhovno avtonomnega, nezavednega in aracionalnega, ki dovoljuje osamljenemu romantičnemu subjektu distanco do sveta. Z novim v jeziku rešujejo vsebino in semantično podstat njegovega izvora, to pa govori, da so spremembe reinterpretacija in ne odstranjevanje podedovanega. Kakorkoli že nastajajo in kolikorkoli daleč se zdijo determinantam 19. stoletja,

---

<sup>2</sup> Prim. *Report of the Tenth Congress [International Musicological Society] Ljubljana 1967*, ur. Dragotin Cvetko, Kassel [etc.] 1970, zlasti str. 216-247 («Critical Years in European Musical History 1915-1925«).

<sup>3</sup> O rabi pojma ekspresionizem gl. Troschke, Michael von, »Expressionismus«, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1988.



njihove korenine v izročilu so edina, dasi mnogokrat težko opazna ločnica, ki razmejuje ekspresionizem od t.i. historične avantgarde. In seveda od romantike.<sup>4</sup>

Žal se zdi slednje obroben fenomen, v zgodovinopisju tudi neuporabno periodizacijsko merilo. Pogled na dogajanje, ki klasificira in relativira po estetskem smislu vprašljivo »napredovanje«, zanemarja namreč dejstvo, da je ekspresionistom vez s tradicijo predvsem kritično in ne sinkretično razmerje do estetskega položaja, v katerem so izobčene njihove intence. Kar jih žene, ni uresničljivo na podiju abstraktne slogovne metafizike, ampak na realnih tleh okolja, ki jih je zaznamovalo in mu pripadajo. Zato je vsem skupna negacija lokalnega artističnega položaja in mentalitete, radikalno zavračanje adaptiranih vrednot, okostenelega jezika in semantičnih stereotipov, od katerih živi njihov geografski prostor. Ne sklicujejo se na skupne slogovne tendence, ne iščejo korelatov pri upornikih drugod, ne razglašajo svojih načel v manifestih, ki so preplavili Evropo ob njih in za njimi. Izhodišče in središče jim je domus sua propria.

Takšna drža izpostavlja vsaj troje. Brez dvoma nacionalne, še večkrat nacionalistične predsodke in odpore, ki so spremljali in omejevali ekspresionizem.<sup>5</sup> Nič manj psihološko bližino in estetsko zavest, zaradi katerih so se ekspresionistični samohodci čutili duhovne naslednike »svojih« poznih romantičnih modernistov; Schönbergov krog n.pr. Mahlerja, ruski simbolisti Skrjabina.<sup>6</sup> Vendar našete poteze najbolj

---

<sup>4</sup> Prim. Stephan, Rudolf, »Expressionismus«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., Sachteil, zv. 3, Kassel [etc.] 1995, st. 244-253; Mauser, Siegfried, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Schriften der Hochschule für Musik München, zv. 3, München 1982, str. 1-9.

<sup>5</sup> Schönberg v pismu Almi Mahler 28.8.1914: »... nikoli nisem vedel, kaj naj počnem z vso tujo glasbo. Vedno se mi je zdela plehka, prazna, zoprna, sladkobna, zlagana in okorna.« Cit. po *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, ur. Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt, Wien 1998, str. 133.

<sup>6</sup> Prim. n.pr. *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, ur. N. Nono-Schönberg, Klagenfurt, Wien 1998, str. 50-53, 80-81, 101; Reich, Willi, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien [etc.] 1974, str. 52-56; Lea, Henry A., »Gustav Mahler und der Expressionismus«, *Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Still, Gedankenwelt*, ur. Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1968, str. 85-102; Sabanejev, Leonid L., »Prometheus von Skrjabin«, *Der Blaue Reiter*, dokumentarische Neuausg., ur. K. Lankheit, München 1990, str. 107-124; Goldstein, Michael, »Skrjabin und die Skrjabinisten«, *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten I*, ur. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, Musik-Konzepte, zv. 32-33, München 1983, str. 178-



poudarjajo značilnost, ki je za umevanje dogajanja bistvena in za historično interpretacijo odločilna: kljub enoviti ideji je bil ekspresionizem – zlasti jezikovno – skrajno variabilen odgovor na raznolike ali sploh neprimerljive okoliščine.

V njem se je prvič zarisala ena osrednjih modalitet razdrobljenega umetnostnega sveta 20. stoletja, disperzivnost. Neobstoje, kakor vsak zgodovinski ali osebni prehod, ni zmozel poti v opredeljiv slog, ostal je gibanje – in tudi tako pravi kačipot k nemiru nove dobe. Iz kalejdoskopa njegovih oblik razberemo, da je šlo za ekspresionizme, ne za ekspresionizem. To pomeni, da Schönbergov *characteristicum* oz. vpliv na nemškem govornem območju ni bil edini agens ali celo vzorec večine dejanj, dasi ju sodobna muzikologija uporablja kot merilo metamorfoz najmanj v duhovnem kontekstu imaginarne Srednje Evrope. Pomeni tudi, da je bilo nacionalno – vključno in ne naključno s prevlado folklornih idiomov – temeljni impulz ekspresionistične obnove povsod, kjer so čutili pritisk kulturnega imperializma. In zato pomeni, da so si mogle po Adornovi politično-ideološki terminologiji »agrarne« (alias nezgodovinske) dežele prav z ekspresionisti izboriti del samosvoje umetniške identitete. Vsekakor takšen del, ki zasluži estetsko in periodizacijsko pozornost.

Gotovo, da perspektiva zgodovinskih zaslug ni olajšala razmerja med ustvarjalci in občinstvom. Zapletla ga je, celo onemogočila, ker je poudarjalo izvorno naravo gibanja, in to si je hotelo, z besedami Hansa Heinricha Eggebrechta, »priboriti novo resnico in svobodo z močmi nezavednega, ustvarjalno nagonskega, intuitivnega«. <sup>7</sup> Potencirani ego v osredju izpovedi in poudarjanje nezavednega pri njegovem doživljanju sta zadela ob komunikacijsko blokado. Ne samo, da je bila slišati leksika »odbijajoča«, tudi sintaksa in morfologija sta se kazali nerazvidno artikulirani, »neortofonični« in potemtakem nerazumljivi. <sup>8</sup> Da skrivata možnosti semantičnega zaznavanja, se je sicer, kot vedno, razkrilo čez leta, vendar z nadpovprečno ostro distinkcijo še dopustnega, ki ni zbledela do danes.

Vzrok je na dlani: sistem poenostavljenih vrednot si ni mogel (»znan«) adaptirati ekspresionistične poetike in vsebine. Ni pomagalo, da sta le

---

190; Levaja, Tamara N., *Russkaja muzyka načala XX veka v hudožestvennom kontekste epohi*, Moskva 1991.

<sup>7</sup> »Das grundsätzlich Neue der Neuen Musik«, Eggebrecht, H. H., *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen von Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Zürich 1991, str. 759.

<sup>8</sup> Schulz, Wolfgang-Andreas, *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus*, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, zv. 14, Hamburg 1974, str. 93-140.



drugače osvetljevali duhovno in duševno substanco poznega 19. stoletja. Tudi ni pomagala, vsaj ne praviloma, folklorna idiomatika, zato oboje pove, da so korenine nasprotja segale v čisto nagonsko. Tja, kjer sta funkciji individualnega in množičnega zreducirani na prvobitno protislovje subjekta in okolja, kar ob našem vprašanju opredeljuje položaj nezavednega. Le-to se pri ustvarjalcu nagonsko sublimira v intelektualno kontroliranem izražanju novih vsebinskih simbolov, pri občinstvu pa je usmerjeno k nagonskemu iskanju senzitivne identifikacije s pomensko znanim. Proces se lahko bolj ali manj ujameta le pod pogojem, da so kodi metaforične teksture in recepcijskega instrumentarija medsebojno prevedljivi, če ne podrobneje pa vsaj na prvi od treh ravni estetske komunikacije, v razvidnosti jezika. Dostopnost semantičnega zaznavanja in sprejemljivost vsebine sta kajpak zahtevnejši.

A tu so se ekspresionisti odmaknili predaleč v brezbrežje vizionarske intime nezavednega, da bi jim bilo okolje lahko sledilo. In pregloboko v svobodo jezikovnega razkošja, da bi ga še mogli obvladati. Postal je črnošolska past, iz katere je znal utreti pot le mojster omejevanja – kompozicijski sistem. Vzklicevali, četudi ne našli, so ga zato domala vsi, intuitivno ali intelektualno, sistematično ali negotovo, z metafizičnimi vzorci in transmutacijami glasbenih. Schönberg - nanj se pač opiramo, ker je svojega uveljavil - je le historični pars pro toto za tok, ki mu ni bil ne izvir ne izliv. V njem so se znašle (in večidel utonile) mnoge postave, od Hauerja, Čiurlionisa in Obuhova do Kogoja in Slavenskega.

Bile so glasniki še ene izmed ekspresionističnih napovedi 20. stoletja, preobilja sestavov in tiranije systemskega. In bile so igralci v zadnjem prizoru ekspresionistične parabole zgodovinskih prehodov, ko mišljenje iz nezavednega ni več vzdržalo nasilja pravil ali vsaj ne omejitev jezikovnega prostora. Kot obnova danega z orodjem razkroja je podleglo utrjevanju novega z gradnjo. Podleglo ali se umaknilo, facit je bil enak: nagonska tenzija je zgubila prodornost in semantična metaforika smer.

---

<sup>9</sup> Prim. n.pr. Kalisch, Volker, »Der unbekannte Bekannte. Der Komponist Josef Mathias Hauer«, *NZfM* 149/1988, 3, str. 10-16; Crepaz, Gerhard, »Josef Mathias Hauers op. 1: Nomos«, *Melos* 1988, 4, str. 20-44; Wehmeyer, Grete, »Thema und sechs Variationen oder Variationen über das Thema 'Sefaa Esec' für Klavier, op. 15 (1904) von Mikolajus Konstantinas Čiurlionis«, *Melos* 1985, 1, str. 2-17; Lesle, Lutz, »Meeressonate und Tannenbaumfuge. Der litauische Maler-Musiker Mikolajus Konstantinas Čiurlionis«, *NZfM* 154/1993, 6, str. 24-29; Eberle, Gottfried, »Klangkomplex, Trope, Reihe«, *Musica* 34/1980, 2, str. 139-144; Schloezer, Boris de, »Nikolaj Obuhov«, *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II*, ur. Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn, *Musik-Konzepte*, zv. 37-38, München 1984, str. 107-121; Peričić, Vlastimir, »Josip Slavenski i njegova 'astroakustika'«, *Zvuk* 1984, 1, str. 5-14.



Kar je nastalo, je imelo drugačno podstat in spremenjene komunikacijske namene, govorilo je nov jezik.

Vendar z njim ni ugasnila historična paradigma ekspresionizma, pravilneje paradigma intuitivnega oblikovanja zvoka. Naj gre za Gesualda ali Wolfganga Rihma, njen trenutek je vedno korak do skrajnega roba ali onkraj sistema, ki odpira prostranstvo svobodne izbire. In v njem odloča nezavedno.<sup>10</sup>

### *Zusammenfassung*

Die Musik strebt nach Kommunikation, auch wenn sie als musica reservata gedacht ist oder solche zu sein scheint. Deshalb bedarf sie einer semantisch dekodierbarer Sprache. Ihr Vokabular – insbesondere das syntaktisch und morphologisch sich graduell vervollständigtes Vokabular längerer Stilepochen, dem die Dauer auch die Adaption in ein vereinfachtes Kodesystem des »gängigen Geschmacks« ermöglichte – ist die Verflechtung psychologisch-phänomenaler Konvergenzen. Diese reichen nie aus dem Bereich des »Annehmbaren« und erlauben keine radikale Reinterpretation des Kodes. Die Handlungen, die die Grenzen des ästhetisch Bekannten verwischen, lösen deshalb die Verteidigung der Schönheit, bzw. der inhaltlichen Zweckmäßigkeit aus: der kommunikative (anthropologische) Intenz des Kunstwerkes erzielt nicht die intendierte Wirkung, größtenteils auch nicht die erwünschte Ebene des Wiederhalls.

Bewegungen, wie es der Expressionismus war, haben eine solche Reaktion noch im Geiste des romantischen Modernismus ausgelöst. Die Ansätze avantgardistischer Elemente, die a posteriori festzustellen sind, waren primär morphologisch-syntaktische, nicht inhaltliche, also nach historischen Maßstäben eine Fortsetzung und nicht der Bruch bzw. die Negation. Das Problem der Kommunikation war daher das Problem der unübersichtlich (unklar) artikulierten Sprache. Ihre neue (Aus)sprache entdeckte in gängigen, obwohl nun ergänzten Vokabular andere semantische Möglichkeiten, den Inhalt ausdrücken, der lediglich die Erlebniswelt des späten 19. Jahrhunderts ergänzte bzw. in ein anderes Licht rückte. Die Folge: diese Art des expressionistischen Denkens – der Sprache als auch der Ausdrucksweise – verlor seine historische Wirkungskraft in dem Augenblick, als der veränderte Inhalt und die nun in eine andere Richtung gehenden Kommunikationszwecke eine neue Sprache ausformten.

---

<sup>10</sup> Danuser, Hermann, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, *AfMw* 47/1990, 2, str. 95.







## PRIMERJAVA GLASBENIH POETIK LOJZETA LEBIČA IN UROŠA ROJKA

Pojem recepcijske izkušnje, ki ga je razumeti kot središnico nadaljnega premisleka, je razpoznaven kot široko teoretično polje, merila katerega naj bi ustrezala različnim glasboslovnim področjem. V muzikološkem raziskovanju se pojem »adekvatnega poslušanja« vedno navezuje na pogojenost ali kontekstualiziranje analitičnih kategorij, ki so jih oblikovale in jih tudi dandanes raziskujejo *različne* panoge - naprimer v okviru psihologije (A. Halm, H. Schenker, L.B. Meyer), lingvistike (Lerdahl/Jackendoff), matematike (A.Forte), semiologije (J.-J. Nattiez) oz. semiotike (P. Faltin) itn. Tovrstni konteksti analize, v okviru katerih kaže raziskovati »adekvatnost« določene recepcije, tvorijo torej mrežo *epistemoloških* področij. Mogoče jih je, kot je naprimer pred kratkim pokazal Christian de Lannoy<sup>1</sup>, razumeti kot *kontrapunkt* različnih recepcijskih ravni.

V nadaljevanju bi želel opozoriti na dve značilnosti tovrstnega razmejevanja recepcijske izkušnje na različne ravni. Prvič, da predpostavljajo sistemsko kodifikacijo zaznave, v skladu s katero je treba razumeti sintaktične zvočne tvorbe kot kognitivne univerzalije, ki dobivajo različno »semantično vsebinskost« prek *analogij*. Drugič, pokazati na primeru dveh simfoničnih del slovenske glasbene postmoderne, Lojzeta Lebiča in Uroša Rojka, da takšno tako rekoč »odprto analogiziranje« postavlja pod vprašaj upravičenost pridevnika »postmodernistično« za njuno glasbo.

Najprej bi želel komentirati razmejitve ravni recepcijske izkušnje. »Vsaka zaznava« glasbenih del, je zapisal Lannoy, »se ne vrši le v dogovorjenih okvirih določenega konteksta videza, temveč tudi znotraj določenega subjektivnega konteksta izkušnje.«<sup>2</sup> In dalje: »Ko poslušalec razkrije, da je vsaka partitura mikrokozmična podoba same sebe in hkrati Velike Celote, se mu odpre tudi možnost stvarjenja te Celote.«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Christiaan de Lannoy, »Variationen im Metakontrapunkt, Ein systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse«, v: *Kommunikation und Differenz, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft* (Hrsg. Henk de Berg / Matthias Prangel), Opladen 1993, str. 203-227.

<sup>2</sup>Lannoy 1993, navedeno delo, str. 206.

<sup>3</sup> »Höchstwahrscheinlich existiert Kunst nur als Mythos und ist sie lediglich ein pars pro toto für die Summe aller Schöpfungsmythen. Auch für sie gilt, daß der



Razmejitev na »družbeni kontekst videza« in »subjektivni kontekst izkušnje« oziroma »makro« in »mikro« kontekst je videti kot razmerje med splošnim in posebnim, celoto in delom, univerzalnim in partikularnim. Tovrstna sopostavljanja analitičnih fokusov so podobna sopostavljanjem dveh estetik - narave in kulture. Kot medsebojno prepleteni področji zaznavanja funkcionira polarnost med naravo (kot splošnim, celim, univerzalnim) in kulturo (kot posebnim, delnim, parcialnim) - izrecno ali implicitno - kot skupni imenovalec konglomerata različnih miselnih sistemov (naprimer estetike, teorije glasbe, sociologije, psihologije). Tako Lannojev nauk o plasteh zaznave temelji na istih predpostavkah kot »integrativna estetika« Petra Faltina ali pa »Indeksna znamenja v glasbi« Vladimira Karbusyckega: če je za Faltina »enotnost semantičnih, pragmatičnih, vendar tudi sintaktičnih aspektov«<sup>4</sup> najpomembnejši kontekst generiranja pomena, Karbusicky izrecno prikazuje recepcijsko izkušnjo kot »preraščanje [Hinüberwachsen] 'narave' in 'kulture'«.<sup>5</sup>

Strnjena shema Karbusyckega se od Lannojevega »kalibriranja ravni« in Faltinove »integrativne estetike« razlikuje predvsem epistemološko - v ugotavljanju meja in institucionaliziranju tega, kar naj bi sicer odgovorilo na isto vprašanje: kaj konstituira recepcijsko izkušnjo določenega glasbenega dela? In epistemološko različna približevanja k procesom recepcijske izkušnje bi lahko zadovoljivo obravnavali v enem strokovnem diskurzu le tedaj, če bi bilo mogoče razrešiti »Vast Intellect's dilemma« - kot jo je posrečeno označil Ian Stewart<sup>6</sup> -, t.j. v primeru, da bi se vsi segmenti recepcijske izkušnje, ki jih drugače obravnavajo različni strokovni diskurzi, »za vedno« in »za vse« prepoznali kot merodajni. Z drugimi besedami: vprašanje meril recepcijske izkušnje je po eni plati vezano na antropološke raziskave, ki zaobjemajo »smisel« celotnega zvočnega sveta. Po drugi plati pa je to vprašanje odvisno od muzikoloških

---

Glaube an die Macht des Mythos wichtiger ist als der Mythos selbst.« Lannoy 1993, navedeno delo, str. 226.

<sup>4</sup>Peter Faltin, *Bedeutung Ästhetischer Zeichen, Musik und Sprache*, ASSK Band 1 (Hrsg. Christa Nauck-Börner), Rader Verlag, Aachen 1985, str. 44.

<sup>5</sup>Vladimir Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, str. 71.

<sup>6</sup>Znameniti fizik navaja komičen položaj, ko nek vsemogočni računalnik razmišlja: »If it takes one tonne of papper to write down the laws of motion for one gramme of matter, then ...« (Ian Stewart, *Does God Play Dice*, Penguin Books, 1990, str. 283 ff.) Enake interakcije »resničnosti« so značilne za poskuse empiričnega utemeljevanja mreže povezav ali - s Schenkerjevim besedjem - »Schichtenlehre«.



ali glasbenoteoretičnih nastavkov, ki razkrivajo vsakokratno »vsebinskost« *glasbe kot specifičnega jezika*.

V obeh primerih gre za načine obravnave bodisi glasbe kot »specifičnega jezika«, bodisi kot »meta-vokabularja« - torej glasbenih »idej, misli in predstav, ki so produkti določenega duhovnega konteksta«<sup>7</sup> - s pomočjo različnih strokovnih instrumentov.

### ***Cantico I* (1997) Lojzeta Lebiča in *Sinfonia concertante* Uroša Rojka (1992-3): Duhovni kontekst »glasbene postmoderne«**

Kar koli bi bilo mogoče označiti s pridevkom »postmodernistično« v glasbi, se zdi, da se odločilna značilnost glasbene postmoderne izteka v vprašanja o nejasnosti meril med tradicionalističnim in novim. Slogovni pluralizem, značilen za celotno 20. stoletje, naj bi bil za postmoderno nevprašljiva predpostavka. Zato je samoumevno razkrivanje nekaterih »očitnih« ali »latentnih tradicij«, kot pravi Carl Dahlhaus.<sup>8</sup> Navezovanje postmoderne na moderno potemtakem sugerira, da so značilnosti obstoječega raztezek tega, kar je že moderna nekoč »prikrito« opustila, »prezrla« ali pa kot »nepomembno« pustila ob strani. Drugače povedano: če merilo glasbene postmoderne postane »niveliziranje« starega in novega, je mogoče govoriti o postmoderni le v pomenu preoblikovanja določenih »latentnih tradicij«. Lahko so kompozicijsko tehnične, poetološke, sociološke, filozofske ali pa psihološko-kognitivne tradicije »adekvatnega poslušanja« - glede na značilnosti glasbene strukture je tudi glasba, ki jo je mogoče označiti kot postmodernistično, podvržena prastari »dialektiki strukture in funkcije znaka«.<sup>9</sup>

Katere so nosilne *estetske* značilnosti *jezikovnih posebnosti* Lojzeta Lebiča in Uroša Rojka?

Oblikovanje obeh del priča v prvi vrsti o tem, da se oba skladatelja opirata na določene univerzalne kompozicijske postopke. Uporabljata, naprimer, bartokovski efekt nočne glasbe, komplekse zvočnih barv, mikropolifonske tvorbe, podobne Ivesovim ali Ligetijevim, sonoristiko t.i. Poljske šole 1960-ih, Rojko tudi schelsijevsko »mikromelodiko«.

Oblikovanje je mogoče navezati na nekatere zgodovinske dogodke celotnega 20. stoletja, vendar temeljne poteze njunih glasbenih poetik

---

<sup>7</sup>Peter Faltin, navedeno delo, str. 105-106.

<sup>8</sup>Carl Dahlhaus, *Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik*, in: *Die neue Musik und die Tradition* (Hrsg. von Reinhold Brinkmann), Mainz 1978, str. 9 ff.

<sup>9</sup>Faltin 1985, str. 101ff.



razkrivajo tisti analitični nastavki, ki jih je Rudolf Schäfke<sup>10</sup> označil kot »energetske«;<sup>11</sup> ustrezajo razkrivanju celotnega glasbenega jezika. Obe deli torej zahtevata, da poslušalec razkrije estetsko svojskost njunega izražanja iz nekakšnega virtualnega »transhistoričnega skladišča« kompozicijskih postopkov, ki jih je H. D. Cowel v tridesetih letih označil kot »new musical resources«, in v njem spozna temeljni »kontekst generiranja pomena«.

Srečujemo se torej s heterogenim skupkom zvočnih dogodkov, ki se opirajo na različne zgodovinske predloge 20. stoletja.

Glavno razliko med Lebičem in Rojkom bi lahko pripisali konceptu oblikovanja. Lebič gradi enodelno obliko s pomočjo soodvisnosti členov, period ali odsekov, kar je osnovna značilnost estetike napetosti (Spannungsästhetik) klasične simfonične pesnitve. Nasprotno pa Rojko - čeravno tudi on daje prednost klasični, le da ciklični koncertantni tridelnosti - razvija »iz sebe« generirajoče se zvočne entitete (kar spominja na Schelsijevo glasbeno poetiko).

Lebič začne z *ffp* tutti klastrom (t. 1-2), ki do četrtega takta izzveni v *ppp*. Sledijo tutti poudarjen sedmi takt, kateremu sledi v *ff*-odsek tolkal (t. 9-13; trije bomgi, tamburin, trije tom-tom bobni in klavir), ki se izteče v *ppp*-odsek trobil (t. 14) in pihal (od t. 15 podprtih z violami, violinami in v t. 16-18 s tremi pavkami). Gre torej za periodično igro glasbenega »dinamizma« - za igro izmenjav med harmonskimi zvočnimi ploskvami (t. 1-8), ritmično pregnantnim odsekom (t. 9-13) in ponovno harmonsko zasnovanim odsekom. Gestika glasbenega poteka dopušča le slutnjo, da bo v nadaljevanju tovrstnega generiranja pomena razkrilo »nekaj specifičnega«. Vendar je *estetska samosvojost* Lebičeve glasbene govornice razvidna le kot celota, sestavljena iz koherentnih posameznosti. Kljub nekaj poudarjenim melodičnim eksklamacijam, ki jih je mogoče zaznati kot evokacijo »nastajajoče« tematske ekspozicije,<sup>12</sup> glasbena celota ne dopušča, da bi jo prepoznali za homogeni kontinuum. Oblikovanju torej ne kaže slediti kot procesu, temveč kot »dinamični shemi«, katere delci lahko tvorijo smiselno podobo, ko jih *a posteriori* zaznamo kot estetsko celoto.

---

<sup>10</sup> Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1964 (zweite Auflage).

<sup>11</sup> »Energetskim« nastavkom je mogoče slediti vsaj od konca 18. stoletja dalje. Prim. Rafael Köhler, *Natur und Geist, energetische Form in der Musiktheorie* (Beihefte zum AfMw, Hrsg. von H.H. Eggebrecht, Band XXXVII), Stuttgart 1996.

<sup>12</sup> Prim., npr., prvi odsek (str. 1), kjer vn. I. evocirajo motivično celico, podobno kot, na primer, *picc.* na str. 16-18 v rokopisu.



Celota je torej konstitutivni del procesa generiranja pomena. Skladatelj upošteva načelo izpeljevanja (Entwicklungsprinzip), vendar ne obstaja čvrsta celica, ki bi jo bil izpeljeval, razen glasbene ideje razvijanja period z zvočno heterogenimi - ritmično, harmonsko (redko diastematsko) in »dinamično« - ter nadrobno cizeliranimi kompleksi (gl. primer 1).

Nasprotno Rojko začne s *pppp*-odsekom solistične skupine (altovska flavta, angleški rog, klavir; t. 1-17), ki se izkaže kot »iz sebe« razvijajoče se naslojevanje detajlov: od začetka obkroža le ton c in postopno širi zvočno polje. Celotna forma je pri Rojku imaginarna, ker je razumeti glasbeni potek kot proces preobrazbe enega in istega. Ni zaslediti nizanja periodičnih posameznosti - tako kot pri Lebiču. V prvem stavku Rojkove *Sinfonia concertante* gre za nenehno »nastajajočo« celoto. Opazno je načelo razvijanja (Fortspinnungsprinzip), čeprav ne obstaja čvrsta celica, ki bi jo bil skladatelj razvijal, mimo glasbene ideje širitve zvočnega področja (gl. primer 2).

### Estetske samosvojesti Lebičevega in Rojkovega glasbenega jezika

Blumejeva pojma izpeljevanje (Entwicklung) in razvijanje (Fortspinnung) sta ohlapni analitični približevanji h kateri koli glasbeni tvorbi. Vendar bi težko našli kak drug analitični instrumentarij, ki bi bolj ustrezal tovrstni »univerzalistični« glasbeni sintaksi postmoderne. Oba pojma le odpreta široko področje razmejevanj kognitivnih kategorij, podobno kot, naprimer, *epistemološko »kontekstualiziranje« kognitivnih kategorij* Hansa Heinricha Eggebrechta in Nicholasa Cooka. Pri Eggebrechtovi razmejitvi na *estetsko in spoznavno razumevanje* (ästhetisches/erkennenden Verstehen)<sup>13</sup> oziroma Cookovi razmejitvi na *glasbeno in muzikološko poslušanje* (musical/musicological listening)<sup>14</sup> se pridevnika »estetsko« oziroma »glasbeno« izkažeta kot sinonima določenih kognitivnih univerzalij. Adorno jih je poimenoval »materielle Formenlehre der Musik«,<sup>15</sup> Karbusicky glasbene »Urformen und Gestaltungskräfte«,<sup>16</sup> Faltin »syntaktische Kategorien« kot so podobnost,

---

<sup>13</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, Piper Verlag München / Zürich, 1995.

<sup>14</sup> Nicholas Cook, *Music, Imagination & Culture*, Oxford UP 1992, str. 152ff.

<sup>15</sup> Adorno je štel med univerzalne oblikotvorne postopke: »Setzung, Fortsetzung, Kontrast, Auflösung, Reihung, Entwicklung, Wiederkehr«. T.W. Adorno, »On the Problem of Musical Analysis (übersetzt von Max Paddison)«, in: *Music Analysis* Vol. 1, No. 2, July 1982, str. 185.

<sup>16</sup> Vladimir Karbusicky, *Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte*, v: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung* (Hrsg. von



kontrast, različnost ipd.<sup>17</sup> Izkažeta se torej kot iztočnici za vrsto bodisi semantično bodisi strukturalistično naravnanih raziskav glasbene sintakse.

Kljub razlikam bi lahko strnjeno povzeli značilnosti Lebičevih in Rojkovih sintaktičnih tvorb kot nekakšno premeščanje »glasbenoteoretičnih« kompozicijskih postopkov na »transhistorično« (»univerzalistično«) kognitivno področje. In v tem je videti staro antinomijo pojmovanja glasbe kot jezika. Lahko bi jo označili kot antinomijo »glasbenega substrata« in »zunajglasbenih analogij« - vedno je bila aktualizirana v zgodovinskih polemikah o »izboljševanju« novih slogov, novih načinov igranja in petja, novih estetikah itn. Tudi pri vprašanju o glasbi postmoderne se izkaže za relevantno, saj tudi za »nadzgodovinske univerzalije«, ki bi morale obe obravnavani deli ločiti od »pred-« ali samo »modernističnih«, velja, da je »estetsko v umetnosti [...] prav tako mimetično kot njena resničnost ali etičnost«.<sup>18</sup>

Definicija Janka Kosa lakonično povzema prepričanje, na katerem temeljijo omenjene teorije Lannoya, Faltina, Karbusyckega ali Adorna (med drugimi). Kodificiranje svojskosti glasbenega jezika - v skladu z njihovimi teoretičnimi sistemi - je odvisno od kriterijev, »ki ne predstavljajo samo *nečesa*, temveč hkrati predstavljajo *tudi sebe*«.<sup>19</sup> Z drugimi besedami: vsi zgodovinski poskusi, v katerih so danes imenovani za klasike približevali »počlovečeni«, »ušesu ustrežnejši« ali »resničnejši« zvočni izraznosti, so se zgledovali po različnih epistemoloških kontekstih (naprimer: retorika, gramatika, upodabljaljoča umetnost, poezija, filozofija, matematika itn.) Vse novodobne glasbene poetike so imele ambicijo, grobo rečeno, da bi jih spoznali kot »drugo stvarjenje«<sup>20</sup>, kar ni nikakršno merilo, ki bi moglo zastarati. Zastarajo lahko le epistemološki »konteksti«, s pomočjo katerih se razvijajo.

»Univerzalistično«, »integrativno« ali pa »transhistorično« kodificiranje svojskosti estetskega jezika, kar naj bi upravičilo postmodernističnost obravnavanih del, zato komajda lahko odstopa iz okvira »izboljševanja« zvočnega jezika. Če je pri tem ugotovljen primankljaj »specifičnega« konteksta, v katerem se generira pomen,

---

Otto Kolletitsch) Wien / Graz 1991, str. 29ff. Karbusicky izpeljuje svoj sistem glasbenih praoblik iz obrazca »Wiederholung + Variation«, v katerem vidi »Urenergie der musikalischen Kreativität« (str. 38).

<sup>17</sup> Faltin 1985, navedeno delo, S. 114ff. Oder: Peter Faltin, »Phänomenologie der musikalischen Form«, in: *Beihefte zum AfMw* Band XVIII, Wiesbaden 1979.

<sup>18</sup> Janko Kos, *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi*, in: *Na poti v postmoderno*, Ljubljana 1995, str. 195.

<sup>19</sup> Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1996, str. 240.

<sup>20</sup> Kurt Hübner, *Die Zweite Schöpfung, Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994.



pomeni le, da je mogoče tovrstno, dejal bi *imaginativno estetiko* spoznati kot obliko kontigvitete posameznih kompozicijskih segmentov. Vendar: ni ravno to ena od temeljnih značilnosti premen svojskosti glasbenega jezika zgodovinskih modernizmov?

### *Zusammenfassung*

Die Intenz dieses Referats ist einige im Laufe der letzten zehn Jahren entstandene Werke von Uroš Rojko (1954) und Lojze Lebič (1934) aus der Sicht der ästhetischen Rezeption zu betrachten. Also, von dem Blickpunkt her, den R. Schäfke im Rahmen der musikanalytischen »Energielehre« als »Das« analytische Instrumentarium zum Verstehen der Tonsprache bezeichnet hat. Während Rojko beim Komponieren aus dem Standpunkt hervorgeht, daß schon Ausgangsmaterial (etwa rhythmische oder dyastematische Konstellation) eine »Kraft in sich« verbirgt, wird das Formen für Lebič ausdrücklich an die »musikalische Ideen« und die »reiche Welt der Emotionen« angeknüpft. Sollte man solche »energetische« Deutung (primär strukturalistische Betrachtung) als ästhetische (im Sinne der semantischen) Dekodierung verstehen? Bei den beiden Komponisten ergibt sich nämlich aus primär strukturalistisch gemeinten Formerfindungen eine Art des musikalischen Denkens, dessen semantische Grundlagen eine Art des musikalischen Denkens, dessen semantische Grundlagen in der *historisierenden* (oder »postmodernistischen«) *Gefühlsästhetik* zu suchen sind. Was konstituiert dann die ästhetische Intention dieser Musik?

