

DUH IN ČRKA GLASBE

MATJAŽ BARBO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: V 19. stoletju je podčrtano nasprotje med glasbenim tekstom in njegovo izvedbo. Zdi se, da se v kontrastu med neulovljivim, vsem umetnostim enakim duhom ter črko glasbenega teksta kažejo stara nasprotja, ki jih čas s poudarjeno individualizacijo glasbenega dela še pogloblja. Estetska normativnost glasbenega dela je uveljavila navidezni koncept samoregulirajoče avtonomnosti, ki pa vendar opozarja, da se glasba morda nikoli ni zares odrekla zunanjemu referenčnemu sistemu.

Ključne besede: estetika glasbe, glasbena hermenevtika, semiotika glasbe, koncept dela

Abstract: The 19th century emphasised the opposition between musical text and its performance. It seems that in the contrast between the unseizable spirit common to all arts and the letter of musical text the old oppositions can be seen, deepened even more with the historical progress of the accentuation of the individualisation of musical work. The aesthetic normatives of musical work have put into force the apparent concept of self-regulative autonomy, which, however, demonstrates that music has perhaps never actually rejected an external referential system.

Keywords: aesthetics of music, musical hermeneutics, semiotics of music, work-concept

E. T. A. Hoffmann v svoji znameniti oceni Beethovnovе *Pete simfonije* zapiše odličen slavospev izjemni moči glasbe: »In poslušalec se ne more upreti, da ga ne bi odneslo v čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti.«¹ Metafizično ožarjenost absolutne glasbe, ki more poslušalca dvigniti v »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«, Hoffmann značilno dopolnjuje z natančno strukturno analizo, ki dodaja njegovim besedam pridih »znanstvene strogosti«, metodološke izčiščenosti in objektivne stvarnosti. Po njegovem prepričanju namreč »samo globok uvid v notranjo strukturo Beethovnovе glasbe« lahko razjasni, kot pravi, »veličino preudarnosti mojstra.«² Pri tem vendarle poudarja, da tehnična izpopolnjenost sama na sebi ne more pomeniti estetske prepričljivosti glasbe: »Gotovo ne le izboljšanje izraznih sredstev (izpopolnitev instrumentov, večja virtuoznost izvajalcev), temveč globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe je pripomoglo k

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffman, *Schriften zur Musik*, München, 1963, str. 37.

² Nav. mesto.

temu, da so genialni skladatelji povzdignili instrumentalno glasbo na sedanjo raven.«³ Seveda »globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe« ostaja nedefinirano in kljub vsem poizkusom povezovanja s strukturno ravno ostaja njen pomen ovit v avreolo nekega skorajda mistično nedosegljivega onstranstva.

V članku s pomenljivim naslovom *The Letter and the Spirit* Ralph Vaughan Williams to raven povezuje z »užitkom« (*pleasure*).⁴ Glasbeni užitek tako primerja z drugimi umetnostmi, zlasti s slikarstvom in poezijo, pri čemer poudarja, da je pri glasbi za pravi užitek nujno potrebno poslušanje. Tiho branje glasbe brez poslušanja primerja s prebiranjem vodiča po gorah, pri katerem se sicer bralec lahko delno vživi v planinski razgled in si pričara okus planinskega mleka, vendar ta izkušnja nikakor ni primerljiva s tisto, ki smo je deležni, ko se sami odpravimo v gore: »So it is with music; the pleasure and profit of reading a score silently is at the best purely intellectual, at the worst is nothing more than the satisfaction of having accomplished a difficult task successfully. It is not the pleasure of music. This can be achieved through the ear only.«⁵

Čutno doživetje, ki je za umetnosti, med njimi tudi za glasbo, nujen pogoj za estetsko učinkovanje, nas neposredno usmerja k A. G. Baumgartnu. Paralelno s filozofijo kot racionalnim spoznanjem Resničnega Baumgarten utemeljuje estetiko kot čutno zaznavo Lepega. Le prek čutnega zaznavanja, Vaughan Williams bi rekel: »skozi ušesa« (*through the ear only*), je mogoče priti do občutenja (oz. spoznanja) lepega, torej tistega Hoffmannovega »pravega bistva glasbe«.

Glasba ima torej dve pojavi obliki, ali, kot pravi Alexander Ewing za glasbo Bacha, »... exists for us on paper and in performance: two kinds of existence, differing in degree perhaps, but the one as real as the other.«⁶ Njihovo različno pojavnost pa je mogoče povezati tudi z razlikami v ontološkem statusu. Prva namreč določa identiteto dela, druga pa se dotika njegovega pomena, torej tistega »pravega bistva glasbe«.

Eden za glasbo nedvomno ključnih zgodovinskih trenutkov je avtonomiziranje glasbenega jezika, izoblikovanje koncepta absolutne glasbe, ki ga je moč povezovati s spremembo prav v tem ontološkem statusu umetnine. Brez dvoma je še za velik del glasbene prakse tudi 19. stoletja veljalo, da je v ospredju glasbenikovega zanimanja izvedba kot prepričljiv (umetniški, družabni ali kakšen drugačen) dogodek, ne pa notni zapis. Slednji je tako pomenil le izhodišče za izvedbeni smoter. Prav zato ni predstavljal kakšne sklenjene in nespremenljive entitete in je bilo praviloma povsem legitimno spreminjati njegove sestavne dele, ga krčiti ali raztezati, če je to bilo mogoče opravičevati z izvedbenimi okoliščinami. Oziroma – bolje – z zunanjim referenčnim sistemom, v katerega se je vključeval in iz katerega je prejemal tako pomen kot smisel. Zunanji referenčni sistem je pravzaprav zaznamoval glasbi meje in deloma prav prek notnega zapisa opredeljeval relevantnost posameznih glasbenih elementov. V kontekstu glasbene teorije se je v treh stopnjah razvoja te discipline po C. Dahlhausu⁷ na začetku označeval kot kontemplacija

³ Nav. mesto.

⁴ Ralph Vaughan Williams, *The Letter and the Spirit*, *Music & Letters* 1 (1920), št. 2, str. 87–93.

⁵ Nav. delo, str. 90.

⁶ Nav. delo, str. 88.

⁷ Carl Dahlhaus, *Musiktheorie, Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, ur. Carl Dahlhaus, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1971, str. 93–132.

tonskega sistema (»*Kontemplation der Tonsystem*«). Pomenil je izgradnjo tonskega sistema, vključenega v okviru določanja glasbe znotraj koordinat vesoljne harmonije, v kateri ni bilo razloga za opredeljevanje denimo barvnih razmerij ali dinamičnih niansiranj (kar seveda ne pomeni, da v realni izvedbi ta niso obstajala). V fazi »kontempliranja tonskega stavka« (»*Kontemplation des Tonsatzes*«) je relevantnost tonskih razmerij z notnim zapisom vred opredeljeval kontekst razmerij »nezavednega štetja duha«, kot ga je pozneje formuliral G. W. Leibniz: »prikrita aritmetična vaja duha, ki se ne zaveda, da šteje« (»*exertitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*«).⁸

Kot končno stopnjo razvoja glasbenoteoretskega mišljenja Dahlhaus navaja osredotočenost v individualno delo z njegovimi samosvojimi enkratnimi potezami, k spoznanju katerih stremlje »analiza individualnih del« (»*Analyse der individuellen Werke*«). Simbol spremembe te paradigme z uveljavitvijo absolutnega v sebi sklenjenega glasbenega dela je postal Beethovnov opus. Po zgledu klasične estetike Karla Philippa Moritza iz časa okoli leta 1780 velja Beethovnova dela razumeti kot sklenjene entitete, ki jim ne moremo ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi to škodilo njihovi integriteti. Glasbeno delo, identificirano in utrjeno z nespremenljivim notnim zapisom, postaja osrednja identifikacijska točka glasbe. Vsak še tako droben odmik od podrobnosti, ki jih je avtor zabeležil na notnem papirju, pomeni odločilen odklon, ki lahko v temeljih zamaje identiteto glasbe (ter ga denimo nobena žirija na glasbenem tekmovanju ne bi tolerirala).

Tako se nesporno sicer različne interpretacije *Pastoralne* identificirajo v notnem zapisu, ki ga je zapustil skladatelj. Vendarle ta ne predstavlja končnega pomena glasbe, ki se, tudi če prevzamemo znamenito Hanslickovo formulo o glasbeni vsebini kot čisti zveneči formi v gibanju (»*tönend bewegte Formen*«), ne more omejevati na tonski zapis, saj je njen pomen skrit nekje onstran golega notnega črtovja, ki skupaj z vsemi znaki za note predstavlja zgolj le primarno plast, ki je podlaga za razvoj pomenskosti. Tudi »čisti« – ali tako imenovani »absolutni« – glasbeni pomen, ki ga posredujejo denimo funkcijske harmonske zveze, melodično tkanje, motivična igra ipd., je dosegljiv le prek strukturne analize, ki seže onstran golega zapisa. Njegov »pomen« je v »duhu«, ki »oživlja« »črko« notnega zapisa. Prav prepričanje, da je tudi v tem oziru glasba nosilka skritega četudi »zgolj« znotrajglasbenega pomena, je vplivalo na izoblikovanje številnih najrazličnejših analitičnih postopkov, ki so se v veliki meri sklicevali neposredno prav na Beethovnov opus. Rojevalo jih je temeljno prepričanje časa, ki ga nesporno v veliki meri sprejemamo za veljavnega tudi danes, da je glasbeni »pomen« razberljiv iz notnega zapisa, ni pa mogoče z njim identificirati. Semiotika je razvila celo paleto »znakov«,⁹ razberljivih iz ritmičnih modelov, tonskih pregibov in harmonskih zasukov, iz katerih je mogoče razluščiti glasbeni pomen, ki leži onstran njihove predstavnosti. Celó v trenutkih, ko se zdijo »kodi« razumevanja nedvoumni in jasni, se vsebinska interpretacija ne more ustaviti pri njih, ampak jih mora brati drugače, mora iskati njihov globlji pomen. Značilen primer lahko znova najdemo v Beethovnovi *Pastoralni* simfoniji, v kateri celo nedvoumnega onomatopoetskega oponašanja ptičev, kot opozarja sam skladatelj, ne velja razumeti v smislu golega slikanja narave, temveč je njegov pomen globlji. Beethoven je to izrazil s

⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistulae ad diversos*, Leipzig, 1734, str. 240.

⁹ Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen, Rader, 1985.

formulo »bolj izraz občutij kot slikanje« (»mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey«). Znak se ne sklicuje nase, ampak na nekaj onstran njega, bi rekli semiotiki. Nedvomno pa presega raven golega zapisa na papirju.

Pravzaprav vsi temeljni analitični modeli, vse od gole strukturne analize do semiotične razlage topikov ali hermenevtske metainterpertacije se opirajo na prepričanje, da je glasba »kategorialno« (C. Dahlhaus) oblikovan bolj ali manj kompleksni sistem, katerega pomen je mogoče osvetliti z različnih gledišč, nikoli pa ga ni možno zares popolnoma razkriti. V določeni meri in na poseben način se razodeva tako z vsakim tihim (analitičnim) branjem notnega teksta kot z njegovo ozvočitvijo v posamični izvedbi. Slednja predstavlja enega od možnih branj, »interpretacij«, razlag z notnim zapisom identificiranega umetniškega dela, katerega pomen vendarle leži onstran vsake konkretne oživitve v času. V tem smislu glasbenega dela ne moremo identificirati z nobeno od njegovih izvedb, saj vsaka prinaša udejanjanje enega samega branja iz mnoštva različnih branj, ki jih delo omogoča. Vsaka izvedba je tako le ena od možnih »interpretacij« branja nekega teksta, zato nikoli ne more v polnosti zajeti njegove celotne vsebine. Enako vsaka strukturalna analiza ali hermenevtska interpretacija pridata glasbenemu razumevanju enega od možnih aspektov nikoli celovito zaobjetega pogleda. Pri tem se oba možna pristopa seveda dopolnjujeta, kot poudarja M. Bergamo: »Redki so skladatelji, žal pa tudi muzikologi, ki se zavedajo, da oba sistema glasbe – ustvarjanje njene žive, poduhovljene strukture in miselno prediranje vanjo – predstavljata dve plati istega prizadevanja in da glede na specifične lastnosti sistema glasba, ki ga eni predvsem ustvarjajo, drugi pa premišljajo, mehanizmi funkcioniranja sistema ne morejo biti bistveno različni.«¹⁰

Prepričanje, da je v glasbenem tekstu – podobno kot pri poeziji ali v filozofskem tekstu – pomen skrit in ga lahko le deloma razkrijemo, nikoli pa ga ne moremo dokončno dojeti, je ključno zaznamoval recepcijo in interpretacijo glasbe. Glasbeni zapis, četudi z njim praviloma identificiramo glasbeno delo, je potemtakem zgolj mrtva črka na papirju, njegovega duha pa lahko v zveneči uresničitvi z ustrezno interpretacijo (bodisi glasbeno ali pa nenazadnje muzikološko analizo) razbira šele konkretna recepcija (»through ears only«). Po Vaughanu Williamsu je glasba tako celo le napol dokončana, ko je napisana: »But a musical composition when invented is only half finished, and until actual sound is produced that composition *does not exist*.«¹¹

Temeljna predpostavka, da glasba vsebuje pomen, ki je sicer deloma razberljiv iz notnega zapisa, nikakor pa ga z njim ne moremo identificirati, je prinesel povsem nov pogled tako na pomen glasbenega zapisa kot njegove zveneče izvedbe. Medtem ko je pomen glasbe, če ga opredeljujemo s pomočjo nekega zunanjega referenčnega sistema (denimo religioznega smisla, liturgične funkcije, plesnega namena ali preprostega sprostitvenega značaja), predoločal tako njeno strukturno raven kot recepcijsko raven, je v pogojih nove estetike lepih umetnosti njen samoreferencialni značaj postopoma, a vedno jasneje in vedno močnejše zamajal stari kategorialni sistem. Umetniška glasba se je od ostalih glasbenih praks, ki jih je primarno opredeljevala njihova »zunajglasbena«

¹⁰ Marija Bergamo, Muzikologija med znanostjo in umetnostjo, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 10.

¹¹ R. Vaughan Williams, nav. delo, str. 89.

funkcija, ločila prav prek te samoreferencialnosti. Kot pravi J. Mukařovský, njen smisel določa njena estetska funkcija.¹² Umetnost je le umetnost, določena s samoreferencialnim estetskim normativnim sistemom.

Koncept lepih umetnosti Ch. Batteauxa,¹³ v katerega se sredi 18. stoletja vključi glasba, definira po A. G. Baumgartnu čutna zaznava.¹⁴ Edino pot k spoznanju estetsko vrednega razpira estetska kontemplacija, samopozaba, utopitev v enkratnost in edinstvenost umetniškega dela. Estetska kontemplacija omogoča vpogled v poetični »drugi« svet, v onstranstvo glasbene resničnosti, v Hoffmannovo »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«. Glasba tako razkriva vpogled v neko »idejno resničnost« poetične ideje, do katere je mogoče priti le z zbranim tihim osredotočenjem na čutno zaznaven, delno razumljiv, a nikoli zares dokončno spoznaven svet zvokov.

Tovrstna kontemplacija je mogoča le znotraj avtonomne, v sebi sklenjene umetnosti, ki ji vsaka zunanja referencialnost omejuje in zmanjšuje veljavo. Ena najbolj samoumevnih estetskih zapovedi zato je, da mora biti glasba razvezana vsakega zunajglasbenega pomena. V tem smislu glasbe tudi ne »uživamo« (zdi se, da smo včasih kar v zadregi ob soočenju s čistim glasbenim »užitkom«, če se postavlja nad neko navidezno »umetniškostjo« glasbe), ampak jo kontempliramo in »razumemo«.

Estetsko prepričljiva glasba pa je tista, ki je »kontempliranja vredna«. Simbolno se zjedri v glasbenem delu kot sklenjeni zaokroženi formi, ki se brez ostanka vključuje v »muzejsko kulturo«, kot to imenuje Burkholder: »Once the concert hall became a museum, the only works appropriate to be performed there were *museum pieces* – either pieces that were already old and revered or pieces which served exactly the same function, as *musical works of lasting value which proclaimed a distinctive musical personality, which rewarded study, and which became loved as they became familiar.*«¹⁵ Drugačna praksa je cenjena kot manjvredna. Vaughan Williams tako govori denimo o »primitivnih oblikah glasbene improvizacije«, pri katerih se »invencija in prezentacija dogajata simultano.«¹⁶

»Umetniško delo« pomeni torej enovito, a hkrati večplastno razslojeno celoto, ki vsebuje nekakšno »poetično idejo«, delno zajeto v vsaki posamični interpretaciji, a vendar bivajoče onstran vseh izvedb in razlag. Njen ontološki status je tako primerljiv Božjemu, ki se razodeva v »religiozni kontemplaciji«, katere neposreden posnetek je »estetska kontemplacija«. Tovrstnih paralel pa je še mnogo, saj glasba vzporedno razvija svoj »religijski« koncept z lastnimi božanstvi, svečeniki, templji, liturgijo, sistemom odnosov, filozofijo itn. Nenazadnje je pravzaprav religioznega značaja tudi prepričanje o nikoli dostopnem skrivnostnem pomenu absolutne glasbe, ki je sicer navzoč, a hkrati tako skrit in globoko večplasten, da ga nikoli ni mogoče do konca spoznati. Svetopisemsko vzporednico ima v mnenju, da je notni zapis le mrtva črka, ki jo oživlja duh zaledne ideje.

»Črko postave je treba razumeti v duhu, sicer ostanemo zaprti v zunanji izraz besede

¹² Jan Mukařovský, *Struktura, funkcija, znak, vrednost. Ogledi iz estetike i poetike*, Beograd, Nolit, 1987.

¹³ Charles Batteaux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Pariz, 1746.

¹⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt na Odri, 1750.

¹⁵ Cit. po: Richard Taruskin, *The History of Western Music*, zv. 3, The Ninetenth Century, Oxford, Oxford University Press, 2004, str. 682.

¹⁶ R. Vaughan Williams, nav. delo, str. 88.

in ne pridemo do resnice,« pravi Maksim Spoznavalec. Zato je treba božjo besedo postaviti »na svetilnik Cerkve, na najvišji vrh resnične kontemplacije, odkoder bo vsem ljudem odkrivala sijaj božjih resnic«. ¹⁷ Maksim Spoznavalec izhaja seveda iz razlikovanja judovske postave, ki ji nasproti postavlja duha krščanstva, prav lahko pa bi tak zapis označeval črko notnega teksta nasproti duhu glasbe, ki ga dosega estetska kontemplacija. »Duh«, ki ga razodeva na eni strani religiozna kontemplacija (Cerkvena, »najvišja kontemplacija«), na drugi strani pa estetska kontemplacija, zadeva isto bistvo iskanja Resničnega, Lepega in Dobrega v življenju oziroma v umetnosti.

Vendarle je razlika med obema v zunanji referencialnosti »črke« obeh sistemov. Medtem ko v religioznem sistemu besedilo svoj pomen dobiva od zunaj, je v glasbi notni tekst nosilec svojega pomena, se nanaša na sebe samega. Njegov edini pomen so pravzaprav Hanslickove »zvenceče forme v gibanju« (*stönend bewegte Formen*).

Stoletja dolgo je notna slika poleg podlage za »ozvočenje« glasbe hkrati pomenila tudi neposredno odsliskavo simbolno zajetega zunanjega referenčnega sistema, ki ji je podeljeval smisel in pomen. Tako je denimo v prikritih kaligrafskih simbolih ali kompleksnih tonskih odnosih (kot npr. pri Bachu) simbolizirala neko višjo duhovno resničnost, ki se ji je priklanjal skladatelj, na drugi strani pa je morda preprosto pomenila začetni vzgib za prepričljiv in zabaven izvedbeni trenutek, v katerem je moralo biti dovolj prostora za improviziran preblisk (kot npr. pri Rossiniju). V trenutku, ko je tako očitno zunanjo referencialnost odpravljala, se je zatekala k drugi, navidezni samoreferencialnosti, v kateri se je vzpostavljala kot nekakšen samoregulirajoč »religijski« sistem. Ta je sicer ohranjal videz lastne avtonomnosti in sklenjenosti, pri tem pa se vendarle zatekal, kot smo videli, v neko navidezno »metafizično« realnost. Ta se je znotraj izvotljenega simbolizma lahko v »oživljanju« materializma notnega zapisa nevarno približala praznoverju izpraznjenega »brez-dušja«, ali pa je v vztrajanju v nekakšni meta-igri v sebi utemeljene kompleksne strukturne permutacije pripeljala do samoukinitve. In četudi navidez osvobojena vsakega zunanjega referenčnega sistema je morda glasba vendarle vedno dokazovala, da se mu nikoli ni zares odpovedala.

THE SPIRIT AND THE LETTER OF MUSIC

Summary

Sensual experience is for music, in the same way as for all the arts, one at least apparently indispensable condition for its aesthetic effect. Through sensual perception only – according to Vaughan Williams “*through the ear only*” – one can reach a perception of beauty, which, according to E. T. A. Hoffmann, is “*the very essence of the music*”. The enforcement of the concept of absolute music brings forth the key change in the ontological status of these two different existential forms of music: the written score and the performance, both defining the meaning, as well as the identity of the work. Parallel with this, the concept

¹⁷ Maksim Spoznavalec, Luč, ki razsvetljuje vsakega človeka, *Bogoslužno branje*, zv. 5, Ljubljana, Slovenska škofovska liturgična komisija, 1977, str. 112–113.

of self-rounded musical work with self-regulative aesthetic referential system has been achieved. This is embodied in the written score, which represents, however, only the primary layer on top of which the development of meaning can be superimposed. The musical “meaning” can be understood from the musical text, but cannot be identified by it. All the basic analytical models – from structural analysis to the semiotic interpretation of topics or hermeneutic meta-interpretation – are based on the premise that music represents “categorical” system whose meaning can be illuminated from different standpoints, but can never be entirely revealed. Every performance or analysis is only one of numerous possible “interpretations” of the reading of some musical text, and for that reason its contents can never be entirely grasped. Thus, musical text can be compared to the dead letter on paper, whose spirit can be uncovered only by concrete reception of some sound realisation with the adequate interpretation (“through ears only”).

The meaning of music, when it is defined by some outer referential system, defines its structural as well as its reception level. In the condition of the new aesthetics of “beaux-arts”, its self-referential character gradually, but more and more obviously replaces the old categorical system. Artistic music was separated from other musical practice (defined primarily by its “outer-musical” function) just by this self-reference or “aesthetic function”. The only way to the recognition of aesthetic values can be traced by aesthetic contemplation, which is achievable within autonomous art. “A work of art” therefore signifies a uniform and at the same time multilayered whole, with some “poetic idea” partly captured by every single interpretation, yet existing beyond all performances and explanations. Its ontological status can be thus compared to the Divine revealed within “religious contemplation”, of which “aesthetic contemplation” is an immediate imitation. The Biblical parallel can be found in the belief that a musical score is only a dead letter which can be revived by the spirit of the metaphysical idea. The difference between both is the outer-reference of the “letter” of both systems. While in the religious system the text gets its meaning from outside, in music the musical score itself functions as the bearer of its own meaning. It refers to itself as some kind of self-regulated “religious” system. Otherwise, it preserves the appearance of its own autonomy and conclusions, but at the same time resorts to some seeming “metaphysical” reality. Within the hollow symbolism, under the condition of the “animated” materialism of the musical score, it could be approached by the superstition of the empty “un-spirituality” or, on the other hand, in persistence in some meta-play of complex structural permutation, based on it, it could convey self-abolishment. And though seemingly released from every reference system, music provides proof that in fact it always remains liable to it.