SEMINARSKA NALOGA IZ FILOZOFIJE

 **Z INGARDNOM O FENOMENOLOGIJI GLASBE IN**

 **VPRAŠANJE ISTOVETNOSTI GLASBENIH DEL**

**KLJUČNE BESEDE**

Avtor

Estetske vrednosti

Glasbeno delo

Istovetnost

Izvedba

Notni tekst

Partitura

Skladba

**POVZETEK**

V seminarski nalogi sem se lotil problema istovetnosti glasbenih del skozi historični čas, pri čemer sem se opiral na filozofska stališča Romana Ingardna. V nalogi sem gledal na glasbeno delo kot na shematično tvorbo in z njo primerjal posamezne izvedbe. Med sabo sem primerjal tudi te izvedbe in prišel do ugotovitve, da se med seboj razlikujejo le po estetski vrednosti, vse dokler zvesto sledijo shemi skladbe. Takšne izvedbe so torej istovetne s skladbo, ker vsebujejo njene opredeljene dele.

**UVOD**

Glasba je pomemben del našega vsakdanjega življenja. Je posebna vrsta umetnosti, ki vsakemu poslušalcu omogoča, da jo zaznava in interpretira na svoj način, s tem pa mu nudi svojstveno umetniško doživljanje.

Vsaka izvedba glasbenega dela pa je nekaj unikatnega in (v zgodovinskem času) neponovljivega. Kako je potemtakem možno, če sploh, da se skozi zgodovinski čas ohranja istovetnost glasbenega dela z njegovimi številnimi izvedbami? Katera izmed teh izvedb se najbolj približuje pravi obliki glasbenega dela? Na ta in podobna vprašanja si bom skušal odgovoriti v tej seminarski nalogi.

Izbrana tema mi odpira nov pogled na glasbeno umetnost in mi omogoča poglobitev v filozofijo glasbe. Izbral sem si jo predvsem zato, ker mi je glasba najbližja od umetnosti in si želim nanjo (po)gledati s filozofskega vidika.

**PROBLEM ISTOVETNOSTI GLASBENEGA DELA V HISTORIČNEM ČASU**

Glasba se s časom spreminja, uvajajo se vedno novi glasbeni stili in najrazličnejši sodobni trendi. Zato se tudi spreminja način izvajanja starejših skladb, ki jih dandanes igrajo različno kot v preteklosti. Mnogokrat se starejše skladbe izvajajo prikrojeno po sodobnih merilih, vendar še zmeraj veljajo za ista glasbena dela.

Skladatelj, ki je ustvaril skladbo pred sto leti, si niti približno ni mogel misliti, kako bo ta skladba zvenela na današnjih sodobnih instrumentih. Ne moremo trditi, da bi tak skladatelj priznal današnji zven svoje skladbe za pravega, saj jo je izvajal oz »slišal« v drugačnih zvočnih barvah, ker je uporabljal tedanje instrumente.

Če gledamo na skladbo kot shemo, le-ta ostaja nespremenjena, če le razpolagamo z istimi notnimi teksti. Vendar pa partitura ne vsebuje vseh podrobnosti, ki se kažejo v dejanski izvedbi glasbenega dela. Notni zapis zgolj fiksira glasbeno delo, vendar ga ne definira. Fiksiranje je možno tudi s pomočjo zvočnega oz video posnetka, iz slednjega lahko razberemo mnogo podrobnosti iz določene izvedbe glasbenega dela, npr. velikost prostora, v katerem se delo izvaja, število izvajalcev in instrumentov in do neke mere tudi psihofizično stanje izvajalcev, ...

Skladba kot shematična tvorba ne more biti nikoli izvedena, ker se ob izvedbi dopolni v konkretno tvorbo. Ingarden opozarja, da lahko na glasbeno delo gledamo s treh različnih vidikov:

1. glasbeno delo kot umetniška tvorba, ki jo jemljemo natanko tako, kot jo intencijsko opredeljuje notni tekst;

1. glasbeno delo kot idealni estetski predmet;
2. glasbeno delo kot konkretni estetski predmet.

V prvem primeru je glasbeno delo opredeljeno z notnim tekstom, v katerem se pojavlja mnogo neopredeljenih mest. *»V notnem zapisu so neposredno utrjeni zvoki z določeno dolžino trajanja in načinom sonavzočnosti ali zaporednosti; z opredeljeno – vsaj približno – brezpogojno in relativno višino in močjo, z določeno barvo (vendar v obeh zadnjih primerih samo nekaj temu sorodnega). Včasih navajajo v partituri podrobnosti načina igranja z notami naznačenih zvokov, kot so legato ali staccato – s pomočjo lokov nad vrsto »not« - se pravi zvoke, ki sodijo drug k drugemu (ti morajo biti zaigrani skupaj, da bi iz njih nastala ustrezna zvočna glasbena tvorba.)«*[[1]](#footnote-1)1

Poleg navedenega lahko v notnem zapisu naletimo na ti besedne določitve, ki določajo način igranja na določenem delu partiture, npr. »veselo«, »z občutkom«, »resno« itd., izmed katerih vsaka vsebuje celo paleto čustvenih kvalitet (vzrok za to je nezmožnost zamenjave teh določitev z natančnejšimi pojmi), ki naj bi se kazale v izvedbi glasbenega dela. To se lahko doseže z različnimi tehnikami igranja na instrumente. Vendar pa delo, ki je fiksirano s pomočjo not, vsebuje vse polno zameglitev in nepopolnih opredelitev, ki jih mora izvajalec med izvajanjem odstraniti in zamenjati z enopomenskimi določitvami. Kako to virtouzu-izvajalcu uspe, je odvisno predvsem od njegovega talenta in umetniškega čuta. Odstranjuje jih lahko tako, kot se mu to zdi najbolj pravilno oz se mu to »posreči«.

Še posebej veliko s partituro neopredeljenih lastnosti dela pa se pokaže, če se neko glasbeno delo izvaja okestralno, kjer skladbo izvaja mnogo oseb na različnih instrumentih, več jih je lahko tudi iste vrste. Ker dobimo pri tem načinu izvajanja pravo zvočno maso, se morajo dirigent in člani orkestra odločiti, kateri zvoki bodo v tej masi zaigrani izraziteje in kateri bodo v njej mehko tonili. Kot sem že prej omenil, da je konkretna izvedba skladbe tudi dokaj odvisna od tehnične dodelanosti instrumenta, pa se to še izraziteje kaže ravno v okestralnem izvajanju skladbe zaradi večjega števila instrumentov. Vpliv na igranje pa ima tudi psihofizično stanje izvajalcev, tega pa v partituri ni mogoče opredeliti na noben način, niti z besedami.

Ker pa se glasbeno delo kot shema s časom ne spreminja, ostaja ta shema istovetna. Izvedba takega dela pa je možna le s kopico prej omenjenih dopolnitev in tega dela tudi ni možno »slišati« v njegovi shematski obliki. Četudi smo glasbeno izobraženi in znamo note dobro brati in si predstavljati, kako le-te zvenijo, si nikoli ne moremo glasbenega dela *»predstavljati v njegovi polni kvalifikaciji, ki prehaja meje same sheme.«*[[2]](#footnote-2)2

Ta istovetnost sheme pa niti slučajno ni dovolj, da bi lahko isto trdili za istovetnost glasbenega dela skozi historični čas. Pojavlja se še mnogo dvomov, ki izhajajo iz tistih momentov glasbe, ki se razlikujejo od izvedbe do izvedbe in ki v shemi skladbe torej niso utrjeni. To pa ne zadeva tiste izvedbe, v katerih se kažejo odstopanja od tistih delov, ki so v notnem tekstu izraženi nedvoumno (recimo določeni toni). Take izvedbe ne sledijo partituri in njihovo izvajanje je zmotno.

Lahko se tudi zgodi, da izvedba natančno sledi partituri, vendar so ostale nefiksirane podrobnosti podvržene bistvenim izvajalskim spremembam, ki sprožijo dvom, ali sploh še gre za isto glasbeno delo. Vendar pa te spremembe že sodijo h glasbi kot estetskemu predmetu in je od le-teh tudi odvisno, kako bodo izrazile estetsko obličje glasbenega dela. Ravno od njih je namreč odvisno, ali se bo delo izkazalo za dolgočasno in razvlečeno, ali pa bo zaradi njih delo pridobilo na estetski vrednosti.

Tukaj pa se odpira nov problem, namreč katero delo ima najvišjo estetsko vrednost. To naj bi bilo *»najbolj popolno glasbeno delo, kakršnega je mogoče na osnovi fiksirane sheme skladbe predstavljati in to v popolni estetski vrednosti, kakršna bi se razodela poslušalcu pri »najboljši« izvedbi, ki opravlja adekvatno estetsko zaznavo dane skladbe v dani izvedbi.«*[[3]](#footnote-3)3 Na tak način Roman Ingarden poimenuje glasbeno delo kot idealni estetski predmet. Seveda se poraja vprašanje, ali se da glasbeno delo sploh v popolnosti izvesti. Ker teoretična možnost obstaja, da je neka izvedba natanko takšna, kot jo predvideva partitura oz avtor in izraža idealne estetske oblike dela, tega ne moremo zanikati.

V praksi se izkaže, da ne moremo ugotoviti, katera izvedba bi naj bila idealne narave, to pa zato, ker glasbenega dela kot idealnega estetskega predmeta ne poznamo v popolnosti. Seveda lahko s poslušanjem izvedb izločimo tiste, ki se nam zdijo napačne. To storimo s primerjanjem izvedbe, katere zaznava mora biti adekvatna, s tekstom skladbe. Za izvedbe, ki jih nismo izločili, pa ne vemo, katera izmed njih je najbližje skladbi kot idealnemu estetskemu predmetu in katera se od njega najbolj oddaljuje.

Različna zgodovinska obdobja so v preteklosti narekovala način izvajanja glasbenih del. V določenih obdobjih so se poudarjala čustva (z željo vzbujanja razpoloženja), spet v drugih so prevladovala zvočna urejenost in bogate zvočne forme. Na podlagi teh izvedb v različnih obdobjih bi lahko sklepali, da so se te izvedbe istih del bistveno razlikovale, pravtako so se razlikovali estetski ideali v posameznih obdobjih. Vpliv na izvajanje glasbenih del je tudi odvisen od naravnanosti poslušalecev ter njihovega glasbenega okusa, še bolj pa je odvisen od izvajalcev samih.

Sodbe glede najboljše realiziranega glasbenega dela pa se razlikujejo pri vsakem posamezniku. Nekateri dopuščaje edino en sam način igranja skladbe, spet drugi so se sposobni vživeti v vedno nove izvedbe istega dela, ki pa pogosto potiskajo v odzadnje v preteklosti aktualne izvedbe, ki pa po svoji zvočni osnovi in vrednosti niso nič »slabše« od novejših. Pogosto se dogaja, da ljudje vzamemo dandanašnje izvajanje nekega glasbenega dela za pravo in v skladu z originalom.

Vendar pa, kot pravi Ingarden, originala kot takega sploh ne poznamo, ker ne vemo, ali je skladatelj svojo skladbo igral »dobro« in na edini dopusten način.

*»Sama skladba, označena v ustvarjalnih aktih in fiksirana v nekaterih podrobnostih v partituri, je tvorba, ki toliko presega posamezna avtorska izvajanja, da je glede nanje ideal, za katerega ni nujno, da je realiziran.«*[[4]](#footnote-4)4 Ta ideal pa nam je posredno dostopen le preko partiture in posameznih izvedb, ki ga v neki meri utelešajo, ni pa nujno, da so ohranjene vse podrobnosti. Ingarden zanika, da bi bila med izvedbo in skladbo nujno neka neposredna zveza.

Če na neko določeno izvedbo gledamo čisto iz estetskega vidika in želimo ugotoviti njeno estetsko vrednost, nimamo razloga trditi, da je edini dopusten način izvajanja skladbe tisti, ki je avtorju lasten. Res je, da ostali načini izvedbe glasbenemu delu »odvzamejo« neko estetsko vrednost, vendar mu namesto prejšnje dodajo neko drugo, ki se pravtako ujema z akustično osnovo dela.

Marsikdo lahko poreče, da je vsaka skladba povezana z avtorjevo ustvarjalno osebnostjo. Avtor tako svojim skladbam vdihne posebno obličje, ki ga ne more doseči nobena druga neavtorska izvedba. Avtorjevo lastno izvajanje tako lahko imamo za idealni estetski predmet, popolno realizacijo skladbe. Ostale izvedbe pa predstavljajo konkretne estetske predmete, ki bolj ali manj odstopajo od originala, ki je istoveten sam s seboj.

Pri tem moramo seveda upoštevati, da avtor verjetno v vsem svojem življenju svoje skladbe ni zaigral samo enkrat, in to na popoln način. Delo je verjetneje večkrat izvajal in logično je, da mu to ni uspelo zmeraj isto in zmeraj »najboljše«. Iz tega sledi sklep, da nobena njegova izvedba ne more biti original posamične skladbe. Vsaka izvedba se med seboj razlikuje po podrobnostih, v katerih se zrcalijo različne estetske vrednosti. Ker glasba sodi v umetnost, bi bilo nespametno določiti nekakšno statistično povprečno izvedbo, ki bi jo lahko imeli za »dozdeven« original. Če pa bi za original izbrali estetsko najbolj »dodelano« verzijo skladbe, pa bi se s tem oddaljili od zgodovinskega vidika, saj to ni edina avtorska izvedba. Nanjo bi gledali zgolj z estskega vidika, in sicer kot na »najboljšo«.

Vendar pa *»»najboljše« ni to, kar ima največjo estetsko vrednost ampak to, kar je »najbolj zvesto«.«*[[5]](#footnote-5)5 To odločitev pa nam še posebej otežuje dejstvo, da delo poznamo zgolj posredno prek raznih izvedb, za pravilno odločitev pa bi delo morali poznati tudi neposredno. Zgodi se tudi lahko, da sta dve avtorski izvedbi enako dobri kljub bistvenim medsebojnim razlikam. To pomeni, da imata izvedbi različni estetski vrednosti, vendar sta ti vrednosti enako »visoki«. Poraja se vprašanje, katero je hotel avtor dejansko realizirati in ali je morda želel realizirati celo neko drugo, estetsko gledano »manjvredno« izvedbo.

Pomagamo si seveda najprej s partituro, ki pa so ji bržkone zveste vse avtorske izvedbe, tako da si s tem nismo kaj prida pomagali. Pravzaprav ta primer najbolj zveste izvedbe ostaja nerazrešljiv, če se opiramo stališča, da je hotel avtor realizirati glasbeno delo kot idealni estetski predmet. Namreč tudi avtor pred izvedbo svoje skladbe ne more natančno vedeti, kako bo njegova izvedba »izzvenela«.

Zato je potrebno glasbeno delo pojmovati drugače, in sicer kot avtorjev umetniški produkt, ki ga v grobem določa partitura, katere neopredeljeni deli nudijo množico možnosti, kako bo delo v celoti izvedeno. Vse izvedbe, ki temu ustrezajo, lahko štejemo za »pravilne« (čeprav kažejo takšne oblike, ki jih avtor morda ni predvideval), saj ustrezajo eni in isti shemi. *»Pri takšnem pojmovanju glasbenega dela izgine prej oblikovani problem njegove istovetnosti, saj tu ni več govora o enem samem predmetu, ki je v razvoju zgodovinskega časa podvržen spremembam zaradi spremembe vedno novih zgodovinskih časov.«*[[6]](#footnote-6)6 Takšno pojmovanje pa nam lahko razkrije pravo naravo glasbenega dela, ki je trajajoč predmet v zgodovinskem času, ki se počasi spreminja. Meje teh spremenljivosti pa so nujne za ohranitev istovetnosti glasbenega dela.

Neka skladba, ki daje možnosti za mnogo različnih estetskih vrednosti pri različnih izvedbah, s tem pridobi na »življenjski dobi«. Tako skladbo se bo dalo izvajati na mnogo različnih načinov in s tem ugoditi mnogim poslušalcem iz različnih časovnih obdobij zgodovine. Zaradi tega bodo poslušalci neko izvedbo skladbe v neki zgodovinski dobi istovetili s skladbo samo, nato pa bodo poslušalci naslednje generacije v naslednjem obdobju spet neko drugo izvedbo istovetili z isto skladbo.

Pri zaznavanju neke izvedbe pa se stvar še dodatno zakomplicira. Čisto možno je namreč, da izvedbo posluša »umetnik« zaznavalec, katerega estetsko doživljanje mu predstavi obliko dela na tak način, ki se ga izvajalci niti ne morejo zavedati. Tudi ob poslušanju koncerta, kjer mnogo ljudi posluša isto izvedbo, je lahko pri vsakem od njih estetsko doživljanje različno. To doživljanje pa je odvisno od psihofizičnega stanja poslušalca, njegovega »posluha«, od raznih zunanjih dejavnikov (prostor, kjer se koncert odvija, ljudje, ki ga obkrožajo, ...) ter nenazadnje od njegovega čuta za glasbeno umetnost. Seveda na poslušanje še posebej vpliva dejstvo, kako je posameznik sposoben intenzivno poslušati izvedbo in odmisliti vse ostalo. *»Vse to vpliva na potek zaznavanja in korelativno na način, kako se za poslušalca konstituira dokončna individualna konkretizacija dela.«*[[7]](#footnote-7)7 In ravno ta konkretizacija, ki je od posameznika do posameznika različna, je tista stvarnost, s katero je vsak poslušalec zase neposredno v stiku.

Tako po koncu koncerta vsi poslušalci odidejo iz dvorane z različnimi vtisi, ki jih med seboj primerjajo. Mnenj je mnogo in so po večini različna, narobe pa je to, da jih poslušalci ne nanašajo na izvedbo ampak na delo samo. Vsak poslušalec poskuša izvedbo opisati z besedami, skupek teh opisov pa daje nek splošen vtis o dani izvedbi. Ta vtis pa kar hitro preraste v splošno, množično mnenje o sami skladbi. Tako nastane *»intersubjektivni nadrejeni estetski predmet, ki je korelat ne več mnenja enega izmed poslušalcev, ampak celotne glasbene družbe v določenem kraju in času.«*[[8]](#footnote-8)8

Skladba se lahko tako pojmuje kot skupni družbeni predmet, ki to družbo obdaja. Zaradi tega se nam zdijo glasbena dela spremenljiva, ker se v različnih časovnih obdobjih spreminja intersubjektivno mnenje o njih. Vendar pa so glasbena dela posebni intersubjektivni estetski predmeti, ker se za razliko od ostalih realnih stvari spreminjajo s prej omenjenim mnenjem. Glasbena dela so heteronomna in obstajajo zgolj intencionalno na podlagi mnenj poslušalcev, napotil partiture in ustvarjalnih aktov. Lastnosti teh del so odvisne od mnenj, ki postanejo »vodilne ideje« ter tako določajo poslušalcem, kako naj bi dela poslušali in izvajalcem, kako naj bi dela izvajali. Tako so lahko v nekem obdobju »popularne« hitre, ritmične melodije, zato morajo izvajalci temu tudi prilagoditi svoj način igranja, če hočejo ugoditi množici poslušalcev.

Tisti izvajalci, ki se tem vodilnim idejam niso pripravljeni podrediti, lahko glasbeno delo izvajajo na drug, tem idejam nepodrejen način. S tem lahko povzročijo spreminjanje vodilne ideje in posledično nastanek nove. Če gledamo na delo neko daljše časovno obdobje, se nam zazdi, da se je delo skozi čas »prilagajalo« današnjim izvedbam oz novim vodilnim idejam*. »Tako pride do posebnega historičnega procesa (ali vsaj do njegovega videza), do počasnega preoblikovanja glasbenega dela kot drugotnega intersubjektivnega estetskega predmeta.«*[[9]](#footnote-9)9 Toda kakšne so dopustne meje tega preoblikovanja? To vprašanje je rešljivo le, če se oziramo na partituro, vendar tedaj pojmujemo glasbeno delo kot posebno nadhistorično tvorbo, katerega nastanek pa je zgodovinsko pogojen (sam sodi v zgodovino). V historčnem procesu prihaja do navideznih sprememb glasbenega dela, te pa so nove možnosti konkretizacije neke skladbe. Prihaja do raznih prehodov med določenimi konkretizacijami, najprej ima ena večjo estetsko vrednost, v naslednjem obdobju pa spet druga. Partitura omogoča vrnitev k »nekoč« najbolj prestižnim izvedbam in njihovim ponovnim realizacijam.

Če za neko skladbo ni na voljo partiture oz nekega drugega načina fiksiranja skladbe, seveda ne moremo ugotavljati, ali je neka izvedba »zvesta« skladbi ali pa ji mogoče ne sledi celo do te mere, da se istovetnost dela ne ohrani in gre za neko povsem drugo skladbo.

**SKLEP**

Po Ingardnu se ohranja istovetnost glasbenega dela, ča izvedbe sledijo partituri oz nekemu drugemu načinu fiksiranja skladbe. Če taka fiksacija ne obstaja, istovetnosti ni mogoče ne dokazati, ne zanikati.

Avtor ne more ustvariti edine in popolne izvedbe svoje skladbe, vendar je on edini, ki je ustvaril to skladbo kot shemo. Ta shema določa, katere elemente mora vsaka izvedba vsebovati, da bo istovetna s to skladbo, hkrati pa shema dopušča nešteto možnosti različnih oblik izvedb.

Ravno zaradi tega se glasbeno delo, zapisano z notnim tekstom, razlikuje od ostalih fiksacij glasbenih del in ima nad njimi premoč, saj nam omogoča bolje razumeti posebno in edinstveno zgradbo glasbenega dela.

**SEZNAM LITERATURE**

Ingarden, Roman, *Eseji iz estetike*, Slovenska matica, Ljubljana 1980

1. 1 Ingarden 1980, 338. [↑](#footnote-ref-1)
2. 2 Ingarden 1980, 340. [↑](#footnote-ref-2)
3. 3 Ingarden 1980, 342. [↑](#footnote-ref-3)
4. 4 Ingarden 1980, 344-345. [↑](#footnote-ref-4)
5. 5 Ingarden 1980, 347. [↑](#footnote-ref-5)
6. 6 Ingarden 1980, 349. [↑](#footnote-ref-6)
7. 7 Ingarden 1980, 351-352. [↑](#footnote-ref-7)
8. 8 Ingarden 1980, 353. [↑](#footnote-ref-8)
9. 9 Ingarden 1980, 354. [↑](#footnote-ref-9)