ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 3, oktober 2007 · ISSN 1408-2969

ONTOLOGIJA UMETNOSTI

Peter Kivy

Platonizem v glasbi: nekakšna obramba

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Peter Kivy, »Platonizem v glasbi: nekakšna obramba«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 3 (2007): 47–62.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Peter Kivy
Prevedel Božidar Kante

Platonizem v glasbi: nekakšna obramba

Naslov mojega članka je mišljen, da predlaga dve stvari: da tu ponujam obrambo tistega, kar bom imenoval glasbeni »platonizem« in da ga ponujam v tonu, ki je daleč od tega, da bi mu bilo mogoče zaupati. Imam dva razloga, zakaj si ga želim zagovarjati: prvič zato, ker ponuja način, kako razumeti odnos med glasbenimi deli in njihovimi izvedbami, ki – tako sem prepričan – zajema veliko število naših intuicij in glasbenih *façons de parler*; drugič zato, ker mislim, da je na nekatere ugovore, ki so bili postavljeni proti temu nauku – posebno tiste, ki trdijo, da je glasbeno ali estetsko protiintuitiven in v nasprotju z načinom, kako hočemo govoriti o glasbi –, mogoče odgovoriti. Da pri branjenju tega platonizma nisem niti zaupljiv niti povsem srečen, vse to se dogaja zato, ker sem – kot vsak drug dobro vzgojen študent filozofije, vsaj v anglo-ameriški tradiciji – zdravo skeptičen glede platonistične metafizike in glede množenja bitnosti (posebno problematičnih) preko potrebe.

Na začetku moram tudi povedati, da nimam nikakršnega namena, da bi predstavil kakršenkoli argument v prid platonizmu v glasbi; omejil se bom zgolj na to, da ga bom branil pred nekaterimi ugovori, in domneval, da moji bralci poznajo argumente v njegov prid, podrobnosti tega stališča in njegove različne oblike. Posledica tega je, da bom pojem glasbenega platonizma zaradi tega članka ohranil odprtega in boleče slabo opredeljenega. Na primer, ne bom poskusil razlikovati med takimi kandidati za platonski realizem, kot so univerzalije, vrste in tipi (domnevajoč, da hoče kdo sploh razumeti tipe platonistično). Kritike, ki jih bom obravnaval, bodo vselej pojasnile, katere vrste nauka obdelujejo, bralcu pa prepuščam, da določi, katere druge njegove oblike se zadevni ugovor lahko dotika.

V prvem razdelku moje članka bom obravnaval tisto, za kar menim, da so trije izmed najpomembnejših »tradicionalnih« ugovorov proti glasbenemu platonizmu, v drugem razdelku pa dva novejša ugovora. (Nobeden od njih ni dejansko povsem tako star.) To, da so »tradicionalni« ugovori v literaturi še naprej v obtoku, kaže, tako mislim, da so daleč od tega, da bi bili s starostjo impotentni in da si še vedno zaslužijo odgovor. To, da se še naprej pojavljajo novi ugovori, je gotovo pokaz – če bi kakega sploh potrebovali – tega, kako problematičen bo vselej platonizem katerekoli vrste.

I

(1) Naj začnem s kritiko, ki jo je, med drugimi, sprožil Joseph Margolis v delu *Art and Philosophy*. Margolis trdi, da umetnina »ne more biti univerzalija, zato ker 'delno' ... ima fizične in zaznavne lastnosti«.[1] Še posebej glede glasbe in trditve Nicholasa Wolterstorffa , da so glasbena dela »vrste«, pa kasneje pravi: »Bistvena težava z Wolterstorffovim predlogom je, da hočemo reči, da glasbo *slišimo* ..., da glasba *zveni sladko* ...; skratka, samemu delu želimo pripisati določene lastnosti, v skladu z Wolterstorffovim stališčem pa tega dobesedno ne moremo storiti,« zato ker, kot poudarja Margolis, ne moremo slišati vrste, niti vrsta (zato) ne more *zveneti sladko*.[2]

Očiten odgovor na to je, da je reči »Slišim glasbo« mogoče vzeti za okrajšavo za »Slišim izvedbo glasbe«, da so, z drugimi besedami, izvedbe lahko nosilci lastnosti, katerih – Margolis vztraja – univerzalija ali vrsta ne more biti. Tu kajpada mislim na izvedbo, ki se šteje, da je zvočni pojav, ne pa dejanje njegove produkcije, saj se na oboje lahko pravilno nanašamo v običajni rabi kot na »izvedbo«.

Začetna težava s tem odgovorom je, da se dejansko zdi, da obstajajo lastnosti del, ki so *njihove* slišane lastnosti in jih ni mogoče zgolj vsiliti njihovim izvedbam. Enotnost *Goldbergovih variacij* ali strast Haydnovih simfonij v slogu *Sturm un Drang* sta gotovo lastnosti teh del samih ne glede na to, ali so ali niso lastnosti vseh (ali katerekoli od) njihovih izvedb. In ker so domnevno *glasbena* enotnost in strast, so slišne lastnosti.

Toda težava kajpada lahko ni povsem tako težka, kot se zdi na prvi pogled, če ne pozabimo, k čemur nas zavezuje platonsko razumevanje del in izvedb. Rečeno je, da obstajajo trditve, ki jih želimo izjaviti o glasbenih delih (v nasprotju z izvedbami teh del), s katerimi delu pripišemo neko slišano lastnost, ker pa univerzalija ali vrsta ne more imeti slišane lastnosti, univerzalija ali vrsta ne moreta biti tisto, na kar se nanašamo. Vendar je treba v tem pogledu pripomniti, da ko rečemo nekaj podobnega kot »Lev ima grivo«, ne da bi se nanašali na posameznega leva, uporabljamo enako lokucijo in dejansko čutimo, da opravimo nekakšno označitev *tega* leva *kot tudi* njegovih posameznih primerkov, ne da bi mislili, da ima »logična« bitnost lahko grivo. Ko rečemo »49. Haydnova simfonija je strastna«, kajpada rečemo, da je vsak njen ustrezno oblikovan primerek – to je izvedba – strastna. Toda še več: rečemo, da je delo (vrsta ali univerzalija) take narave, da je resnično uprimerjena *zgolj* s strastnimi izvedbami. Torej nekaj povemo *o* delu (razumljenem kot univerzaliji ali vrsti): pripisujemo *mu* strast kot univerzaliji ali vrsti, četudi ne pravimo, da ima slišano lastnost strasti. Tu utegne biti dovolj, tako se mi zdi, da prilagodimo našo intuicijo tako, da ko rečemo »49. Haydnova simfonija je strastna«, ne povemo nekaj zgolj o pravilnih izvedbah tega dela, temveč nekaj o samem delu, četudi je strast (v tem

[1] Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1980, str. 29.

[2] Ravno tam, str. 75. Glej Nicholas Wolterstorff, "Toward an Ontology of Art Works«, *Nous*, 9 (1975) in njegovo kasnejše delo *Works and Worlds of Art*, Oxford: The Clarendon Press, 1980, o katerem bomo takoj povedali več. Margolis kritizira prejšnje stališče, vendar je kritiko mogoče usmeriti z enako močjo

primeru) slišana lastnost, univerzalije ali vrste pa niso slišane ali, raje, so slišane skozi svoje primerke, to je izvedbe. Bilo bi nenavadno, ali ne?, če bi nas obtožili logične napake, če rečemo »Lev ima grivo« na podlagi tega, da vrsta ali naravna vrsta ne more gojiti grive.

Govoriti o »izvedbah *od* dela« zveni zelo podobno, kot če bi govorili o dveh stvareh: o izvedbi in o delu, od katerega eno stoji namesto drugega kot v »kopiji izvirnika«. Toda lev ne stoji za neko vrsto: je njen *primerek*. Podobno, slišati izvedbo simfonije *pomeni* slišati simfonijo: *pomeni* slišati delo, ne njegov nadomestek. Izvedba je *primerek* dela, ne njegov nadomestek, nekaj zatrjevati o delu pa je zatrjevati nekaj o njegovih primerkih. Zdi se mi, da se – ko enkrat dejansko pustimo, da se psihološko pogreznemo v glasbeni platonizem – v tem pogledu znatno zapre vrzel med teorijo in intuicijo. Morda ne popolnoma, toda ne glede na to, kakšna je teorija, bo nekje obstajala vrzel. Tako se vprašanje neizogibno skrči na to, kako široko vrzel bo kdo toleriral in kje jo bo toleriral. To je ravno tako dobro mesto kot katerokoli drugo in ožja vrzel kot nekatere druge.

(2) Drugi ugovor glasbenemu platonizmu, ki je bolj izdelan in preiskujoč, lahko spet na začetku vzamemo iz Margolisa, čeravno bom od tu nadaljeval in obravnaval novejše različice iste teme. Margolis pravi, da umetnina »ne more biti univerzalija, zato ker je 'delno' ustvarjena«.[3] Kasneje, s posebnim sklicevanjem na glasbo in, spet, na Wolterstorffova stališča, ki zadevajo glasbo, sporoča, da glasba ne more biti vrsta zato, ker »je jasno«, da je glasba »dejansko iznajdena« in – jasno – vrste ne moremo iznajti ali ustvariti.[4] Zdaj želim porabiti nekaj minut ob domnevno nemogoči nalogi, da bi vas prepričal, da *ne* bi bilo zelo protiintuitivno, če bi glasbeno kompozicijo razumeli kot nekakšno vrsto »odkritja«, ne pa kot nekakšno vrsto »ustvarjanja« ali »iznajdbe«.

Naj spregovorim nekaj zgolj o »iznajdi«. Brata Wright sta iznašla letalo. Domnevam, da je to paradigmatski primer iznajdbe, če je sploh kaj. Toda da bi to storila, sta morala najprej, kot zdaj vemo, odkriti nekatera aerodinamična načela. (Kakor se je izkazalo, nista bila zgolj par srečnih šušmarjev.) Vsaka iznajdba je delno odkritje. Edison je moral odkriti pravi material za nit in tak, ki ustrezneje gori v vakuumu, v postopku *iznajdbe* stvari, ki jo prižigamo in ugašamo ponoči. Razlog, da imenujemo končni izdelek dejavnosti bratov Wright in Edisona *iznajdbe*, dejavnosti pa *iznajdevanje*, je, da je stvar, ki se jo spomnijo, nekaj, za kar mislimo, da ni obstajalo, preden so začeli z delom, da pa obstaja potem.

Toda ravno tako, kot je iznajdba del odkritja, je odkritje del iznajdbe. Michelson je odkril hitrost svetlobe (če mi dovolite, da v tem pogledu uporabim besedo »odkritje«). Da bi to storil, je kajpada moral iznajti tisto, kar se zdaj imenuje Michelsonov interferometer – to ni majhen znanstveni dosežek, kot je opazil Einstein ob priznanju Michelsonovega genija. Gödel je odkril teorem, ki nosi njegovo ime. Vendar je moral iznajti Gödlovo številčenje, da bi to storil. V matematiki naša močna nagnjenost k platoniziranju kajpada naredi nejasno, ali

[3] Margolis, nav. delo, str. 22.
[4] Ravno tam, str. 75.

nočemo namesto tega reči, da je odkril Gödlovo številčenje, ne pa da ga je iznašel. V vsakem primeru pa o hitrosti svetlobe ali Gödlovem teoremu ali permutacijskih skupinah ali o čemerkoli razmišljamo kot o iznajdenih, ne pa kot o odkritih zato, ker so *iznajdbe* – čeravno so mogoče omogočile svoje odkritje – kajpada ves čas tam že obstajale in niso bile pripeljane v bivanje.

To omenjam zato, da bi razjasnil, prvič, da če je Mozart odkril svojo glasbo, ni je pa iznašel, je potem bilo v njegovem odkritju ravno toliko zapletenosti, ravno toliko dajanja in sprejemanja med odkritjem in iznajdbo, kot pri Michelsonovem odkritju hitrosti svetlobe ali Gödlovem odkritju teorema nepopolnosti ali Galoisovem in Abelovem odkritju permutacijskih skupin. Tako ne nujno predlagam, da Mozart ni bil delno iznajditelj ali ustvarjalec kot tudi odkritelj. Tisto, kar predlagam, je, da je lahko bolj sprejemljivo, da o njegovih delih razmišljamo kot o nekakšnih platonskih objektih in torej stvareh, ki niso mogla biti privedena v bivanje. Toda tako kot iznajdevanje ni v celoti delanje, tako odkrivanje ni v celoti najdevanje: neko odkritje, ki je kakorkoli bolj zapleteno in pomembno, je ravno tako tudi iznajdevanje ali ustvarjanje.

Toda gotovo, boste vztrajali, to ni dovolj; kajti, ali ni bil Mozart *ustvarjalec* v paradigmatskem smislu te besede? Ali ni bil *ustvarjalni umetnik*? Ali ni glasba ena od *ustvarjalnih* umetnosti? Ko Mozarta imenujem odkritelj, ali mu ne odvzemam več, kot dopušča intuicija?

Dobro, v enem smislu »ustvarjalca«, sploh nikoli ni bilo ustvarjalca razen samega Gospoda Boga Jehove. Kajti celo Platonov demiurg, zelo ustvarjalen tovariš po vseh razlagah, ni ustvarjal *ex nihilo*. Če je Mozart torej moral biti ustvarjalec, potem je bil demiurg, ne pa božanstvo. Kaj pa ga razlikuje od vsake druge vrste običajnih ustvarjalcev? Dobro, bil je izviren. Ali da je naredil stvari, ki jih ni mogel narediti nihče drug (če to ne pomeni iste stvari). Ali da je naredil stvari določene vrste bolje, kot je bil kdajkoli domala kdorkoli drug zmožen narediti. Toda vse to lahko ravno tako dobro stlačimo v Mozarta odkrivalca kot v Mozarta ustvarjalca. Operativna beseda tu ni »ustvarjalec«, temveč »ustvarjalen«. Gotovo, da je bil Mozart ustvarjalen, če je kdorkoli bil ustvarjalen. Bil je ravno tako ustvarjalen kot, dobro, Galois ali Abel ali Michelson ali Gödel. Ali boste zanikali, da so bili *oni* ustvarjalni? Obstajajo, naposled, dolgočasna odkritja kot tudi ustvarjalna odkritja. Ko je Arhimed skočil iz kadi, je naredil nekaj več, kot se zgolj skopal. Če o Mozartu razmišljamo kot o odkrivalcu, ne pa kot o iznajditelju ali ustvarjalcu, s tem ničesar ne odvzemamo od Mozartove ustvarjalnosti v pomembnem smislu (smislih) te besede. Njegov lesk ostaja neskaljen. Naposled, v družbi z Newtonom je nekdo le stežka prebivalec sluma.

Toda nemara smo se gibali prehitro. Vprašanje je morda pomembnejše, kot je bilo doslej razkrito: še posebej, morda pri razumevanju skladatelja kot odkrivalca, ne pa kot ustvarjalca, opuščamo več – tako se lahko čuti – kot dopušča intuicija. Nedavno je Jerrold Levinson, ko je branil stališče, da »je glasbeni komad *nekakšne vrste* strukturni tip …«,[5] navzlic temu naredil ravno to poanto in vztrajal pri tistem, kar imenuje »zahteva *ustvarljivosti*«, namreč: »Glasbena dela

[5] Jerrold Levinson, »What a Musical Work Is«, *Journal of Philosophy*, 77, (1980), str. 6.

morajo biti taka, da *ne* eksistirajo pred skladateljevo kompozicijsko dejavnosti, temveč da jih *privede v* eksistenco *ta* dejavnost.«[6] Njegov razlog za vztrajanje pri tem je vreden, da ga preučimo. Je dvojen:

»Glavni razlog, da se ga držimo, je, da je eno od naših najbolj trdno zasidranih prepričanj, ki zadeva umetnost. Celotna tradicija umetnosti domneva, da je umetnost ustvarjalna v strogem smislu, da je Bogu podobna dejavnost, v kateri umetnik povzroči eksistenco tistega, kar prej ni obstajalo – tako kot demiurg izoblikuje svet iz neizoblikovane materije …

Drug, s tem tesno povezan razlog za ohranitev resnične stvaritve vis-à-vis glasbenih del, je, da nekaj statusa, pomena in vrednosti, ki jih pripisujemo glasbeni kompoziciji, izvira iz našega prepričanja o tem … Obstaja poseben sij, ki ovija tako skladatelje kot tudi druge umetnike, zato ker o njih razmišljamo kot o resničnih ustvarjalcih.«[7]

Levinsonova prva trditev – da je umetnik kot Bogu podoben stvarnik trdno zasidrano prepričanje –, je, če s tem začnemo, vsaj zelo pretirana. Poleg tega, četudi bi bila resnična brez pretiravanja, ne bi bila nad tem, da je ne bi opustili; saj je – po mojem mnenju – to, kar se domneva, da *pojasnjuje*, ne njena inherentna sprejemljivost same sebe, tisto, kar ji daje privlačnost, ki jo ima – tisto pa, kar domnevno pojasnjuje, te hipoteze sploh ne potrebuje.

Prvič, glede njene resnice. Pojmovanje umetnika kot Bogu podobnega stvarnika ima dejansko neko *zgodovino* – in to ne tako dolgo. Četudi jo je predlagal sir Philip Sidney v *Apologie for Poetrie* (1595), se dejansko ni uveljavila vse do konca 18. stoletja, delno preko vpliva, tako mislim, Kantove tretje *Kritike* na romantično gibanje. Potemtakem je veliko pretiravanje predlagati, kot to počne Levinson, »da je to eno od naših najbolj trdno zasidranih prepričanj, ki zadeva umetnost«. Preprosto zmotno pa je, da »celotna tradicija umetnosti domneva, da je umetnost ustvarjalna v strogem smislu, da je Bogu podobna dejavnost, v kateri umetnik povzroči eksistenco tistega, kar prej ni obstajalo ...«. »Tradicija umetnosti« je shajala brez te domneve domala vse do 200 let nazaj in ji je brez nje uspelo ustvariti *Iliado*, *Odisejo*, grške drame, gotske katedrale, Shakespeara, italijansko renesanso, Bacha, Händla, Haydna, Mozarta in še veliko več. Bach ni mislil, da je Bog, Wagner je to počel z groznimi rezultati.

Toda še več, ta trditev naj bi vsaj delno pojasnila *drugo* splošno prepričanje, ki ga je porodilo (ali vsaj hranilo do njegove zrelosti) romantično gibanje: pojem umetnika kot Bogu podobnega stvarnika. To je prepričanje v *izvirnost* velikega umetnika – drugo prepričanje, treba se je spomniti, ki ni bilo vselej z nami in ima samo na sebi poseben romantični vonj. Kakorkoli že, dejstvo, da naj bi delno pojasnilo, kaj je tisto, kar naredi umetnino za *izvirno*, je tisto, zaradi katerega se obračamo na pojem umetnika kot Bogu podobnem stvarniku. Kajti, kaj naj bi bil izvirnik, če ne tisto, kar nikoli prej ni obstajalo in je torej edinstveno? Kaj potem, razen *stvarjenja*, in kdo, razen *stvarnika*, torej lahko zarodi tisto, kar nikoli prej ni obstajalo?

[6] Ravno tam, str. 9.
[7] Ravno tam, str. 8-9.

To, da so ta dva pojma naščuvali drugega proti drugemu, je ustvarilo ogabno karikaturo znanstvenega odkritja, vidno že v Kantovi *Kritiki razsodnosti* in celo bolj izraženo pri Schopenhauerju. Kajti – ker je lahko v skladu z romantičnim gledišcem izvirnost zgolj rezultat stvarjenja, znanstvenik pa je »zgolj« odkrivalec – znanstvenik, celo veličine Newtona, si ne more nikoli zaslužiti epiteta »ustvarjalen« niti (zato) epiteta »genija«, etimološka povezava med »genijem« in »genezo« pa je preveč očitna, da bi jo tu podrobneje obdelali.

Toda ko je romantični krog, ki izključno povezuje skupaj ustvarjanje, genija in izvirnost, razklenjen, lahko vidimo, da izvirnost ne potrebuje Bogu podobnega stvarnika nič bolj kot sama »ustvarjalnost«, če jo razumemo v njenem popolnoma častitem smislu. Kakor kaže Jack Glickman: »Pravimo, da so dejavnosti, kakršne so slikanje, pisanje ali komponiranje, ustvarjanje, če dosežejo nove in vredne rezultate ...«[8]; temu seznamu pa lahko ravno tako dodamo znanstveno in matematično odkritje in jima tako odkažemo njuno pravo mesto kot »ustvarjalnima« podjetnostima. Doseganje »novih in vrednih rezultatov« je tisto, ki zagotavlja epitet »ustvarjalen«, in ni pomembno, ali je ta dosežek »iznajdevanje«, »odkrivanje« ali »ustvarjanje na Bogu podoben način«. »Izvirno«, »ustvarjalno« odkritje v dobesednem pomenu ni nastajanje nečesa, kar pred tem ni obstajalo, saj potem kajpada ne bi bilo »odkritje« v dobesednem pomenu. Je razkrivanje, in tega ni treba reči, tistega, kar je vselej že bilo tam, vendar za kar nihče do tedaj ni imel genija in ustvarjalne domišljije, da bi videl. Vseeno pa je, ali je odkritje znanstveno ali pa glasbeno.

Še nekaj besed o Levinsonovemu prvemu argumentu za zahtevo *ustvarljivosti*. Drznem si trditi brez dokumentacije, saj bi dokumentacija zahtevala celo knjigo, da jezik »odkritja« prežema zgodovino tako v razpravah o tistem, kaj delajo umetniki, kot tudi jezik »Bogu podobne ustvarjalnosti«. To bi moralo samo na sebi, če je resnično, pokopati trditev, da je pojem umetnika kot Bogu podobnega stvarnika bodisi bistven za zahodno tradicijo umetnosti (nič ne bom povedal glede ne-zahodne, ne-»izvirne« tradicije) bodisi, da je ena od najbolj trdno zasidranih intuicij glede tega početja.

Če gremo k Levinsonovemu drugemu argumentu, vidimo, da tudi ta, tako kot prvi, zatrjuje neko dejstvo, iz katerega naj bi domnevno sledila zahteva *ustvarljivosti*, ali ki naj bi vsaj močno predlagalo njeno sprejemljivost. Dejstvena trditev je preprosto, da bi skladatelja in kompozicijo cenili manj, če bi bil skladatelj »zgolj« odkrivalec, ne pa ustvarjalec, kompozicija pa od prej obstajajoča bitnost, ki jo je treba odkriti, ne pa stvaritev, ki nikoli prej ni obstajala. To mnogovrstno dejstvo nas sili, po Levinsonovemu gledišču, da ohranimo zahtevo *ustvarljivosti*.

Za sedaj predpostavimo, da je dejstvena trditev resnična. Ali je to zelo močan razlog za to, da obdržimo zahtevo *ustvarljivosti*. Tako le stežka mislim. Morda je, na primer, res, da ima »instrumentalna« interpretacija znanstvenih teorij za posledico manjše cenjenje znanstvenikov in njihovih »stvaritev«, kot bi ga imela »realistična« interpretacija. Kajti, naposled, po »instrumentalni« razlagi

[8] Jack Glickman, »Creativity in the Arts«, *Culture and the Art*, ur. Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1976, str. 136.

znanstveniki nehajo biti modreci, njihove teorije pa ne razkrivajo več »narave stvari«: le-ti so zdaj »zgolj« izmišljevalci artefaktov za človekovo uporabo, teorije pa so ti artefakti. Res, včasih se predlaga, da je prehod od srednjeveškega pogleda astronomije kot zgolj »reševanja pojavov« k bolj »realistični« interpretaciji tega početja pomagal spodbuditi astronome k velikim dosežkom znanstvene revolucije zgolj zato, ker je storil, da se jim je zdelo njihovo delo v njihovih očeh pomembneje. Vendar si je težko zamisliti koga, ki bi zagovarjal »realistično« interpretacijo na podlagi tega, da če bi bila sprejeta, bi znanost in znanstveniki dobili višje ocene.

Za dejstveno domnevo – in to je vse, tako mislim, kar je, nepomembna domneva – se mi kajpada vsekakor ne zdi, da je resnična. Ali vsaj, vode so daleč bolj motne, za kakršne jih Levinsonova precej neumetniška trditev dela, da so. Skladatelji so si prizadevali – kar je zadeva zgodovinskega dejstva – izogniti ideji, da so zgolj izdelovalci ali ustvarjalci artefaktov ne glede na to, kako izvirni že utegnejo biti ti artefakti. Če bi bila glasba zgolj ustvarjen artefakt, potem bi kalejdoskop ali arabeska v zvoku, če si prisvojimo opis Eduarda Hanslicka, postala, nemara nepravično, manj cenjena pri večini njenih izvajalcev kot tudi pri njenem občinstvu. Skladatelj si *želi* biti znan ravno zaradi tistega, za kar se zdi, da Levinson predlaga, da bi omadeževalo njegov ugled: želi si biti znan kot odkrivalec in dobavitelj resnic o svetu, in je – tako kot vsakdo drug v zahodni tradiciji – obseden z vednostjo in njenim pridobivanjem. Skladatelj si zdaj seveda na splošno želi biti znan ne zgolj zaradi odkrivanja zvočnih struktur, temveč zvočnih struktur, ki nekako razkrivajo nekaj, kar le-te presega: metafizično voljo, čustveno življenje, harmonijo sfer ali karkoli si že želite. Toda tisto, za kar tu gre, ni »odkritje« v nasprotju z »ustvarjanjem podobnem Bogu«. Biti »stvarnik podoben Bogu«, ne pa »zgolj odkrivalec« – v tem ni nobene prednosti, če so tisto, kar kdo ustvari, »zgolj« strukture v zvoku, čeravno mislim, da utegne odkritje celo tu imeti neznatno prednost pred stvaritvijo, saj na zabaven platonski način nekdo vsaj nekaj odkrije glede »tega, kar obstaja«, ne pa zgolj aktualizira trivialnega. Kjer obstaja *popolna* prednost, kakor jo je videla večina glasbenih mislecev v preteklosti, je v tem, da je skladatelj skozi glasbo »odkrival« nekaj, kar presega »zgolj« glasbeno strukturo: nekaj, kar obstaja v »realnem svetu«. Ravno ta želja, da bi pretirano napihovali skladatelja in njegova dela, je tista, ki je vodila večino ekstravagantnih glasbenih teorij v preteklosti kot tudi v sedanjosti. In težko potrdi trditev, da pomeni imenovati skladatelja »odkrivalca« njegovo grajo bodisi v njegovih očeh bodisi v očeh njegovega občinstva. Graja je zgolj v primeru, če je tisto, kar je domnevno odkril, v njegovih očeh nepomembno, vendar bi bila v tem primeru stežka manjša graja, če bi rekli, da je tisto, kar je nepomembno v njegovih očeh, tisto, kar je ustvaril, ne pa odkril. Kajti zdi se mi, da odkriti ničvredno blago ni bolj nizkotno, kot pa privesti ga do eksistence tam, kjer ga prej ni bilo.

Tako bo gotovo postavljen ugovor, da je naša celotna slika, kako poteka komponiranje, popolnoma neusklajena s pojmovanjem komponiranja kot odkritja. In, ali je nekako dejansko sprejemljivo razmišljati o »objektu« kot o kompleksu in metafizično okorno kot o Mozartovi operi ali Mahlerjevi simfoniji, ki eksistirata pred njunimi kompozicijami? Naj se v neverjetnem kratkem času lotim teh dveh ugovorov hkrati.

Vsekakor se boste spomnili tistega neprijetnega ostanka viktorijanstva, pesmi Adelaide Ann Procter in glasbe, ki jo je napisal sir Arthur Sullivan:

»Neki dan sem sedela za orglami;
bila sem pobita in neprijetnega počutja.
Moji prsti so prazno begali
po hrupnih tipkah.
Nisem vedela, kaj igram
ali kaj sem sanjala,
vendar sem zadela ob glasbeni akord,
ki je zvenel kot veliki Amen.«

To naključno odkritje akorda v izbruhu brezdelnega sanjarjenja se torej gotovo stežka sklada z realitetami glasbene kompozicije. Celo glasbenik s strašno glasbeno opremo Mozarta mora pri komponiranju delati: preprosto ne pade v odkritja. Odkritja v glasbi, kot tudi drugje, so pripravljena, četudi obstaja tudi prvina naključja. Tisto, kar ne utegne biti tako nespremenljivo v »The Lost Chord«, je pojmovanje, da je bil akord najden, odkrit, ne pa izmišljen ali ustvarjen; da je ta posamezna vertikalna ureditev not »eksistirala«, pričakujoč odkritje kot Keplerjevi zakoni ali permutacijske skupine. Pomislite na *Tristanov* akord. Zdi se mi povsem sprejemljivo, da ga štejem za Wagnerjevo odkritje, ne pa za njegov izmislek, četudi je odkritje tega akorda kajpada zahtevalo delo več kot enega samega življenja. Niti ne vznemirja metafizične domišljije, da bi slikalo *Tristanov* akord – tisti poseben odnos štirih višin –, kot da obstaja pred svojim odkritjem na način platonskega objekta. Toda *Tristanov* akord je naposled del večjega odnosa višin tonov, ki se imenuje *Tristan in Izolda*. Če pa dopustite, da je majhen, vendar življenjski del obstajal pred svojo kompozicijo, se mi zdi, da ste na spolzki strmini, ki vas mora pognati v priznanje, da je tudi večja kompozicija, katere del je, obstajala preden jo je kompozicijsko odkril Wagner. V nedavni številki *Science News* sem bil poučen, da eksistenca »sporadične skupine F_1« zahteva dokaz, ki po dolžini presega 5.000 strani. Če logični prostor ali platonska nebesa imajo prostor za *to*, lahko gotovo najdejo nišo za Beethovnovo *Deveto* ali skrajno majhno Wagnerjevo opero.

(3) Tesno povezana z neustvarljivostjo univerzalij ali vrst je kajpada njihova očitna neuničljivost. Ta razdelek bom končal z nujno kratko razpravo o tem in spet vzel za svoje izhodišče Margolisa. Pravi, da umetnina »ne more biti univerzalija zato, ker jo je [delno] ... mogoče uničiti«.[9] Toda ko pride do posameznega primera glasbe, se zdi, da čveka. Piše:

»Jasno, kip, arhitekturo, sliko in jedkanico *je mogoče* uničiti ...; torej ne morejo biti vrste. Glasba in literatura ne moreta biti v *tem* smislu uničeni preprosto zato, ker je njune ustrezno oblikovane primere mogoče ustvariti s sklicevanjem na notacijo, notacija *pa* ni umetnina. Vse primerke notacije je kajpada mogoče

[9] Margolis, nav. delo, str. 22.

uničiti in notacije se lahko nehajo spominjati – v tem smislu je mogoče uničiti glasbo in literaturo.«[10]

Ni mi jasno, v *kakšnem* smislu Margolis misli, da glasbe ni mogoče uničiti; ali dejansko to ne utegne biti smisel, v katerem jaz mislim, da ne more biti uničena. Jaz sem jasno zavezan stališču, da je smisel, v katerem *Umetnost fuge* ali *Tristanov* akord ne moreta biti uničena v smislu, v katerem ni mogoče uničiti permutacijskih skupin ali da ni mogoče uničiti 5.000 strani matematičnega dokaza. Niti se mi sploh ne zdi protiintuitivno, da bi se to moralo primeriti. Če ste že sprejeli primernost *Tristanovega* akorda kot odkritja, ne pa iznajdbe, in torej to, da obstaja pred svojo kompozicijo, boste sebe že pripravili za sklep, da ga ni mogoče uničiti (čeravno, kot vemo iz *Faidona*, vnaprejšnja eksistenca duš sama na sebi nima za posledico njihove neumrljivosti). Če pa je *Tristanov* akord obstajal, preden je bil mišljen ali notiran, zakaj bi moral nehal obstajati, ko vse notacije, izvedbe in spomini izginejo? Če je obstajal, preden se ga je kdorkoli kdajkoli zavedal, zakaj bi moralo na njegovo eksistenco vplivati to, da smo se ga nehali zavedati? Ko je enkrat kdo prepričan, tako mislim, da vnaprejšnja eksistenca glasbenega dela ni nič grozljivega, se bo njegova nesmrtnost enako, če že ne bolj, zdela nenevarna. Tako se ne bom nič več zadrževal na tem vprašanju, temveč bom nadaljeval, kot sem rekel, da bom na začetku, z razpravo o nekaterih nedavnejših ugovorih proti platonističnemu koraku v glasbi.

II

(1) Nedavna kritika odnosa delo-izvedba kot odnosa med tipom in primerkom, ki jo je predložil R. A. Sharpe, je v določeni meri zanimiva.[11] Sharpe pokaže, povsem upravičeno, »da lahko odstranim del primerka in ga nadomestim z delom drugega primerka, primerek pa ostane primerek istega tipa«. Na primer:

»Lahko bi odrezal del lanene platnene rdeče zastave in manjkajoči del nadomestil z ustreznim delom plastične rdeče zastave iste velikosti. Še vedno je to rdeča zastava, primerek tega tipa.«[12]

Zdaj predpostavimo, da poskusim isto stvar z dvema izvedbama istega glasbenega dela. Primer, dokazuje Sharpe, ni isti, kajti

»če odstranim zadnji stavek Walterjeve *Das Lied* [*von der Erde*] in ga nadomestim z zadnjim stavkom Bernsteinove izvedbe, ima moje dejanje estetske posledice. Ena stvar, ki jo pričakujemo, je, da dirigent v izvedbi predstavi enotno gledišče dela.«[13]

Če je bila Sharpova intenca s takimi primeri vzpostaviti logično disanalogijo med zastavo in glasbenim delom, potem – vsaj doslej – te intence ni dosegel.

[10] Ravno tam, str. 75.

[11] R. A. Sharpe, »Type, Token, Interpretation and Performances«, *Mind*, 88 (1979). Kritiko Sharpa v drugačni smeri lahko najdete v R. A. Dipert, »Types and Tokens: A Reply to Sharpe«, *Mind*, 89 (1980), Sharpov odgovor pa v »Performing an Interpretation; A Reply«, Mind, 91 (1982).

[12] R. A. Sharpe, "Type, Token, Interpretation and Performances«, str. 438.

[13] Ravno tam.

Krpanje zastave (primerka) iz dveh ločenih zastav (primerkov) istega tipa ustvari zastavo (primerek) istega tipa, vendar je treba poudariti, da ustvari zastavo (primerek) precej slabše kvalitete: polplatneno, polplastično, z odbijajočo prevaro. Izvedba, ki si jo delita dva dirigenta, bo podobno po vsej verjetnosti slaba izvedba, s svojimi lastnimi glasbenimi prevarami, vendar je po tej razlagi pravi, prepoznaven primerek (izvedba) tipa (dela). Zaradi določenih razlogov nam kajpada ni veliko do tega, ali je primerek dobro ali slabo narejen: lahko se pridružimo krpasti zastavi kot tudi zelo novi, medtem ko bomo poredkoma ravnodušni, da je izvedba-primerek *Das Lied von der Erde* slab. Toda, kolikor lahko vidim, dokler priznavamo, da so primerki lahko dobro ali slabo narejeni, dobri ali slabi izdelki, se simfonije in zastave logično ne razlikujejo.

Toda v Sharpovem argumentu je nekaj več kot zgolj to in se kaže v njegovem povzetku svojega stališča:

»Splošno načelo je torej, da primerek ostaja primerek tipa, ko en del nadomesti ustrezen del drugega primerka. Medtem ko kopija pesmi preživi ta prenos, pa za dve izvedbi enega samega komada glasbe ni nujno, da lahko preživita zamenjavo njunih delov. Zamenjava je mogoča zgolj takrat, ko sta dve izvedbi izvedbi iste interpretacije. Sicer bi nam ostala zgolj dva dela dveh različnih izvedb, postavljena drug proti drugemu, ne pa ena sama izvedba.«[14]

Zdi se, da je tu argument naslednji: če bi bili vse izvedbe primerki in vsa glasbena dela tipi, potem bi bil – ker lahko vedno dobim primerek kateregakoli tipa s sestavo dveh (ali več) delov drugih primerkov istega tipa – vselej zmožen dobiti izvedbo kateregakoli dela tako, da bi sestavil dva (ali več) delov drugih izvedb istega dela. Po Sharpovem mnenju pa se slednje ne zgodi. Kajti če so deli izvedbe, ki so sestavljeni skupaj, preveč neskladni, če niso izvedbe iste interpretacije, potem, trdi Sharpe, rezultat krparije ni *neka* izvedba dela, temveč prej *dva* dela izvedbe. To je domnevno »estetska posledica«, o kateri smo govorili zgoraj, ki onemogoča, da bi izvedbe bile dobro delujoči primerki tipa.

Ta trditev pa je videti popolnoma neutemeljena. Oglejmo si dogodek (ne bom se že od začetka izogibal vprašanju, tako da ga bom imenoval izvedba) *Tristana in Izolde*, pri katerem prvo dejanje dirigira Leinsdorf, drugo Bernstein, tretjega pa Solti, od katerih vsako, tako bomo domnevali, temelji na popolnoma drugačnem branju partiture. Kakšni razlogi obstajajo za prepričanje, da ta »dogodek« ni »izvedba« dela, temveč trije različni »deli izvedbe«? Sploh nobenih, kolikor lahko vidim, vse dotlej, dokler se izogibamo temu, da bi zdrsnili v vrednostno rabo »izvedbe«, tako da »izvedba« postane »dobra izvedba«, temeljiti na eni sami interpretaciji pa postane nujen pogoj dobre izvedbe (domneval bom, da je). Dejansko sem bil pred nekaj leti prisoten na »dogodku« *Tristana in Izolde* v Metropolitanski operi, ki se je izkazal za res nenavadnega. Zgodilo se je, da so bili vsi trije ansambelski Tristani bolni. Vsak od njih pa je vendarle imel toliko sape, da je lahko zapel eno dejanje. To pa je bil izhod, okrog katerega se je vse vrtelo. Sopran so peli trije Tristani v omami (smrt tretjega je bila posebej prepričljiva). Poanta je torej, da nihče po »dogodku« niko-

[14] Ravno tam, str. 439.

li ni bil v skušnjavi, da bi ga imenoval kako drugače kot »ta izjemna *izvedba Tristana in Izolde*«. Nihče se nanj ni nanašal kot na »dele izvedbe« ali česarkoli te vrste. Niti ne bi bil – tako mislim – nihče v skušnjavi, da bi to naredil, če bi zaradi bolezni dirigentov Metropolitanske opere vsako dejanje prevzel neki drug dirigent. Zdi se, da niti intuicija niti jezikovna raba ne podpirata Sharpove trditve, da v takih primerih ne bi imeli *neke* izvedbe, temveč mnogo delov izvedbe. Če je to res, zakaj naj bi to trditev sprejeli? Zgolj da bi podprli Sharpovo teorijo? Ne, jasno, če smo prej zavezani razločku med delom in izvedbo kot primerkom razločka med tipom in primerkom.

Niti Sharpe niti kdo drug gotovo ne bi želel dokazovati, da je za pojem *neke* izvedbe, kakor se uporablja v glasbenih kontekstih, analitično, da mora biti *neka* izvedba dejanje *ene* osebe. Če bi to trdili, potem kajpada ne bi mogli imeti izvedbe neke simfonije, opere ali celo godalnega kvarteta, razen v klaviaturnem aranžmaju, saj so vsi kooperativna dejanja. Celo manj analitično se to zdi za pojem *neke* izvedbe, ki temelji na *eni* interpretaciji ali interpretaciji *ene osebe*. Simfonični orkester N.B.C. je po Toscaninijevi smrti nekaj let igral sploh brez dirigenta. In čeravno bi bilo mogoče njihove izvedbe upravičeno kritizirati zato, ker nimajo enotnosti ali edinstvenosti smotra, ki bi jim ga dal dirigent, gotovo ni nič logično ali jezikovno čudnega, če jih imenujemo »izvedbe«. Noben glasbeni kritik, kolikor vem, jih ni nikoli imenoval kako drugače. Izvedbe, ki ustvarijo ustrezno število pravih not in izpolnijo ustrezno število drugih zahtev »pravilne« izvedbe, lahko po kvalitete segajo od velikih do groznih, od enotnih do eklektičnih, vendar ne od izvedbe do neizvedbe ali delov izvedbe.

Sklep mora biti, tako mislim, da Sharpu ni uspelo pokazati kakršnekoli disanalogije med razločkom tip-primerek in razločkom delo-izvedba. Dokler bomo imeli v mislih, da imajo lahko vsaj nekateri tipi tako dobro kot slabo narejene primerke, ne bo nobenih problemov odkriti, da je dele izvedbe mogoče poredkoma združiti brez škodljivih estetskih posledic, saj obstaja pomembna razlika med slabo narejenim primerkom in sploh nobenim primerkom. Kar si je Sharpe naložil pokazati, da bi dokazal logično disanalogijo, je, da deli izvedbe, ko niso iste interpretacije, sploh ne morejo prinesti primerkov – to je pravilnih izvedb. Toda vse, kar je pokazal, je, tako mislim, da ne morejo prinesti dobrih izvedb – in s tem se ne bodo strinjali le tisti z oslovskimi ušesi.

(2) Daleč najbolj logično strog in temeljit glasbeni platonizem je mogoče najti v drugem delu knjige Nicholasa Wolterstorffa *Works and Worlds of Art*. Toda Wolterstorff je, ironično, voljan sprejeti kot posledico svojega platonizma sklep o glasbi, ki ga, tako mislim, vsak glasbenik ali glasbeni učenjak mora imeti za resen ugovor – nemara celo odločilen ugovor – proti celotnemu nauku. Ravno ta posledica je tista, ki jo želim tu preiskati z določeno mero skrbnosti. Mislim, da je nanj treba odgovoriti, če naj glasbeni platonizem obstane.

Postopek komponiranja je po Wolterstorffovem mnenju mogoče opisati kot postopek *izbire*: »Skladatelj izbira lastnosti zvokov za to, da bi rabili kot merila za ocenjevanje pravilnosti pojavljanja.«[15] Končni rezultat tega izbirnega

[15] Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, str. 62.

procesa so kajpada glasbena dela, ki jih Wolterstorff razume kot »normne vrste«, ki so

»vrste …, tako da je zanje mogoče, da imajo neprimerno oblikovane primere. Lev je očitno normna vrsta. Za vrsto Rdeča Stvar se kajpada zdi, da ni normna vrsta, saj ne more obstajati nobena taka bitnost kot neprimerna rdeča stvar, slabo oblikovana rdeča stvar.«[16]

To, da morajo biti glasbena dela *normne* vrste, zahteva kajpada dejstvo, da lahko imajo neprimerno kot tudi primerno oblikovane primere, to pomeni reči: »Simfonija lahko ima tako pravilne kot nepravilne izvedbe.«[17]

Doslej nič, kar je Wolterstorff povedal o glasbenem delu ali njegovem ustvarjanju, ni v neskladju z gledišči, ki sem jih izražal tu: kompozicija kot »izbira« se mi ne zdi nezdružljiva s kompozicijo kot »odkritjem«, saj se bo izbira v skladu z mojim gledišče izkazala za zadevo izbire, katero odkritje zapisati v partituro in tako narediti za javno. Toda iz Wolterstorffovega stališča izhaja, tako domneva on, to, na kar se on nanaša kot na »korolarij«, ki zadeva umetnost improvizacije, ki je – čeravno ni v nasprotju z ničemer, kar sem doslej povedal v tem članku – v globokem protislovju z globoko zasidranimi glasbenimi intuicijami, ki jih delim z mnogimi drugimi. Ravno ta domnevni korolarij je tisti, ki ga želim preučiti in z njim opraviti, saj sem prepričan, da ni niti resnična niti prava posledica Wolterstorffovega »platonizma«, in ki bi res, če bi bil resničen, tvoril resen ugovor proti njemu.

»Korolarij« je, »da improvizacija ni komponiranje«. Wolterstorff nadaljuje:

»Ta korolarij je očitno pravilen. Predpostavimo, da je kdo improviziral na orglah. In predpostavimo, da gre potem domov in zapiše delo takšne vrste, da je njegova improvizacija, presojena z zahtevami za pravilnost, podrobno določenimi v partituri, v vseh točkah pravilna. Skladatelj navzlic temu ni skomponiral svojega dela *v* izvajanju svoje improvizacije. Po vsej verjetnosti ni med svojo improvizacijo končal z izbiro tiste posebne množice zahtev za pravilnost, ki jo je treba najti v njegovi partituri. Predpostavimo, na primer, da je na določenem mestu v svoji improvizaciji uvedel nekoliko *rubata* s popolno zavestjo, da je to storil. Ko je to storil, se še ni odločil, ali bo na tem mestu izbral *rubato*, kot zahteva pravilnost dogodka. Iz izvedbe ne moremo edinstveno izvleči dela.«[18]

Oglejmo si znan zgodovinski primer improvizacije. Mislim, da bo kanček refleksije o njem razkril, kako čudno bi bilo, če bi ga razumeli kaj drugače kot kompozicijo. Med svojim slavnim obiskom Friderika Velikega v Potsdamu, ki je naposled privedel do kompozicije *Musikalisches Opfer*, je kralj Johanna Sebastiana Bacha zaprosil, da improvizira šestglasen *ricercare* (nekakšno fugo) na temo, ki jo je ponudil sam Friderik: »kraljevsko temo«. Bach, ki se mu je zdel Friderikov kromatični predmet »neprimeren«za improvizacijo tako zapletene kompozicije, je namesto tega improviziral troglasni *ricercare*.

[16] Ravno tam, str. 56.
[17] Ravno tam, str. 58.
[18] Ravno tam, str. 64.

Tradicija pravi, da si je, ko se je vrnil spet domov v Leipzig, po spominu zapisal improvizirani *ricercare*, ki ga zdaj poznamo kot del *Musikalisches Opfer*.

Kdaj je nastala kompozicija tega *ricercare*? Očiten odgovor je: med Bachovim obiskom v Potsdamu, natančneje, medtem ko jo je igral za kralja. Noben glasbenik gotovo ne bo v skušnjavi, da bi rekel, da jo je skomponiral, medtem ko jo je zapisoval. Komponiranje je bilo že opravljeno. Bach je bil zgolj (!) svoj lasten kopist, zapisujoč v notacijo po svojem spominu tisto, kar je bil igral: *čudovito mojstrsko delo, ni treba reči*.

Da je to edini inteligentni način gledanja na Bachovo improvizacijo, ne da bi končali v nesmislu, je mogoče videti, če nekoliko spremenimo zgodovinska dejstva. Zamislimo si torej, da je Bachovega velikega sina, Karla Philippa Emanuela, ki je bil nedvomno prisoten na očetovi predstavi, to glasbeno delo tako prevzelo, da ga je po spominu zapisal *on* in da starejši Bach tega nikoli ni storil. Kdo je bil potem skladatelj tega *ricercare*? Očitno ne Karl Philipp Emanuel, in če bi trdil, da je bil on, bi ga mi obtožili, povsem upravičeno, plagiatstva. Toda če improvizacija ni skladanje, potem tudi Johann Sebastian ni bil skladatelj. Torej ni nobenega kandidata za skladatelja tega *ricercare* in moramo skleniti, da je prišel na svet, ne da bi bil sploh skomponiran.

Vendar ni nič nesmiselnega glede trditve, da *kaka* glasba nastane, ne da bi bila skomponirana. Wolterstorff pravilno pripominja, da:

»obstajajo dela domorodne ljudske glasbe, tako da verjetno ni nihče nikoli izbral zahtevane lastnosti na zahtevan način, da bi delo skomponiral. Delo je preprosto nastalo iz izvedb.«[19]

Vendar je tisto, kar je nesmiselno, to – tako mislim –, da je *ricercare* Johanna Sebastiana Bacha tako delo brez skladatelja. Troglasne fuge gotovo niso vrste stvari, ki rastejo tako kot »Greensleeves«. In ena, za katero gre, ki jo je improviziral Johann Sebastian, zapisal pa Karl Philipp Emanuel, dolguje svojo eksistenco geniju, izvirnosti, učenosti in skladateljskim izbiram prvega ravno tako kot njegova druga dela. To, da sta bila njena kompozicija in prva izvedba isto dejanje, je nekaj, kar je za nas predmet začudenja, vendar pa ne priložnost za metafizične sklepe, ki so celo slabši, kot jih zahteva glasbeni platonizem.

Kaj natanko je Wolterstorffa gnalo k temu, da vztraja, da impovizacija ni kompozicija? To je, da v skladu z Wolterstorffovim gledišèem »iz izvedbe ne moremo edinstveno izvleči dela« in da ker očitno brez avtoritete partiture ne moremo zgolj v izvedbi ali improvizaciji razločevati, katere lastnosti so potrebne za pravilno izvedbo in katere so potrebne zgolj za dobro izvedbo, saj če, na primer, izvajalec uvede »nekoliko *rubata*« v svojo improvizacijo, nimamo nobenega načina, kako pred njegovo pripravo avtografa vedeti, ali je *rubato* »potreben za pravilnost izvedbe« ali je zgolj trenutna izbira izvedbe ali morda priporočilo, ki ga je treba zapisati v partituro, za kar skladatelj meni, da je optimalna izvedba. To se zdi, da je bistvo argumenta.

Napaka, tako mislim, je v Wolterstorffovem razumevanju glasbenih partitur kot receptov za udejanjenje glasbenih izvedb. Ne gre za to, da je to zmotno. Na par-

[19] Ravno tam, str. 67.

titure je *mogoče* koristno gledati kot na recepte za izvedbe, in Wolterstorff ni prvi, ki jih opisuje kot take. Toda če kdo gleda na partiture *ravno kot* na recepte, potem pride do sklepa, tako mislim, kot je prišel Wolterstorff, da konvencije, ki jih obkrožajo, zgolj predpisujejo gibanje v eni smeri: od partiture k izvedbi, od kuharske knjige k pecivu. To pa kajpada ni primer, kot razkriva pogled na to, kako se študenti učijo uporabljati partiture – v tistem, kar se imenuje »urjenje ušesa in narek«. Vsak dobro izurjen glasbenik se je naučil zapisati v partituro tisto, kar sliši: da bi, z drugimi besedami, zapisal glasbeni narek, tako kot se stenografka nauči »zapisati črko«. Če pa za tako početje ne bi bilo konvencij, to je za to, da gremo od zvoka do partiture, potem naloga ne bi bila mogoča.

Glavna naloga takih vaj v nareku je torej kajpada ta, da glasbeniku omogočijo brati partiture in »slišati« glasbo »v glavi« in mu omogočiti, da v notaciji udejani, kar »se sliši v glavi« ali kar je izdelek na klaviaturi. Veščina »narekovanja«, ki je rabila v vzgojne namene, se ne uporablja več. Vendar ostaja dejstvo, da jo *lahko* uporabljamo vsaj znotraj določenih praktičnih meja, ko pa so bile partiture redke in jih je bilo težko dobiti, je to utegnila biti koristna veščina kot tudi salonski glasbeni trik. (Znamenita Allegrijeva osemglasna *Miserere* je bila cenjena kot sveti predmet v Sikstinski kapeli; delov in partitur ni bilo dovoljeno delati ali dati v obtok za ceno ekskomunikacije. Štirinajstletni Mozart si je zase kajpada pridobil partituro tako, da je enkrat delo poslušal, si ga takoj zapomnil in ga potem zapisal.)

S tem v mislih se vrnimo k Bachovemu *ricercare*, tistemu, ki ga je improviziral Johann Sebastian in zapisal njegov sin. Predpostavimo, da je v Sebastianovi izvedbi upočasnitev tempa – lahno zadržanje – tik pred vhodom v novo triolo. Bi moral Karl Philipp Emanuel na tem mestu napisati »poco rit.« in tako varno spravil zakasnitev v svoji partituri, ali ne? Vprašanje naposled ni tako, na katerega ni nemogoče odgovoriti. Dejansko so bile take stvari v tistih dneh veliko bolj pogosto kot ne prepuščene izvajalcem in so jih skladatelji v partiturah le poredkoma naznačili. Glasbena konvencija bi torej narekovala, da je ta zakasnitev artefakt izvedbe, ne pa lastnost dela. Če pa bi Johann Sebastian dejansko napisal partituro improvizacije in na ustreznem mestu zapisal »poco rit.«, bi tako ustvaril drugačno različico dela, saj je bil med improvizacijo pod implicitno disciplino konvencije, ki je naredila zakasnitev preprosto za izbiro izvajalca. (Isto bi se nanašalo na trojčke in druge ornamente.) Z drugimi besedami, improvizacija je bila različica dela, v katerem zakasnitev ni bila zahteva pravilne izvedbe, glasbena konvencija pa nam daje razumno zagotovilo tega. Avtograf Philippa Emanuela zapiše to različico delo pod avtoriteto vladajočih glasbenih konvencij. Sebastianov avtograf z »poco rit.« na ustreznem mestu postane različna in bolj določna različica istega dela. Res je, da Karl Philipp Emanuel ne more biti popolnoma gotov, ko sliši improvizacijo, da je zakasnitev artefakt izvedbe, ne pa lastnost dela. Toda nič bolj ne moremo biti popolnoma gotovi glede velikega števila stvari v notiranih glasbenih delih. Obstajajo konvencije za njihovo interpretacijo, brez katerih bi bila nekoristna, mi pa brez pomoči. Vendar konvencije niso nič bolj jekleni oklepi in nevprašljive kot tista, ki Karlu Philippu Emanuelu pove, da zakasnitev ni del dela.

Tisto, za kar mislim, da je mogoče na podlagi tega skleniti, je, da partitura v ohlapnem smislu »edinstvenega« edinstveno določa pravilno izvedbo v dani množici implicitnih konvencij za interpretacijo te partiture – konvencij, ki utegnejo biti povsem drugačne v drugačnih zgodovinskih kontekstih –, izvedbe pa edinstveno določajo partituro v podobni množici zgodovinsko vezanih konvencij za jemanje »glasbenega nareka«. V logično strogem smislu »edinstvenega« pa kajpada dvomim, da partitura edinstveno določa pravilno izvedbo *ali* da izvedba edinstveno določa partituro. V prid »ohlapni« interpretaciji govori ta sama pomembna poanta: ta interpretacija lahko spravi pod streho način, kako glasbeniki, muzikologi in – tako mislim – mi drugi dejansko razmišljamo in govorimo o takih stvareh, kot so komponiranje improvizacij, partiture, izvedbe in drugo. Zdi se mi, da je ta poanta odločilna.

III

Platonsko interpretacijo glasbenega dela sem poskušal braniti pred nekaterimi novimi in nekaterimi znanimi ugovori. Vendar bi lahko kdo vprašal, zakaj nas to sploh skrbi? Zakaj platonizirati glasbo?

Na to vprašanje ne morem odgovoriti zdaj in tu in – povsem iskreno – dejansko ne vem, ali bi lahko kdaj nanj odgovoril kaj bolje, kot sta to storila taka elegantna poklicanca kot Wollheim in Wolterstorff. Lahko pa rečem naslednje. Ko razmišljam o načinu eksistence Bachovega *ricercare*, preden je imel čas, da ga je zapisal, in potem ko ga je zložil, se tresem, kot se je tresel Darwin ob misli o človekovem očesu. Kje je obstajal ta *ricercare*? V Bachovi glavi. Toda kakšna je gotovinska vrednost tega? Kakšen način eksistence je ta *ricercare* imel »v Bachovi glavi«?

Muči me neki predlog, za katerega se zdi, da je posledica nečesa, kar pravi Margolis. V prej navedenem odlomku, spomnili se boste, pripominja: »Vse primerke notacije je kajpada mogoče uničiti in notacije se lahko nehajo spominjati – v tem smislu je mogoče uničiti glasbo in literaturo.« Ali hoče Margolis predlagati, da je, ko se spominjamo ali pa razmišljamo o glasbenem delu, *notacija* tista, ki se je spominjamo ali o njej razmišljamo? Ali je *notacija* Bachovega *ricercare* obstajala »v njegovi glavi«? To se mi zdi zmotno, četudi ne želim zanikati, da skladatelj notacijo *lahko* vizualizira »v svoji glavi«. Spominjati se *ricercare* na ta način je spominjati se ga na način, kot se ga utegne spominjati »memorist« v *Devetintridesetih stopnicah*. Oseba s tistim, kar se običajno imenuje »fotografski spomin« ali »absolutni spomin«, lahko res zaupa partituro glasbene kompozicije spominu in je pri tem ves ta čas tonsko gluha in popolnoma nevedna glede glasbe ravno tako, kot si jaz lahko zapomnim odstavek srbohrvaščine, jezika, ki ga niti ne govorim niti berem niti razumem.

Dejansko ne mislim, da je *to* način, kako se je Bach spomnil ali razmišljal o tem *ricercare*. Ta *ricercare* je prej »šel skozi njegovo glavo«, ko je želel o njem razmišljati ali se ga spominjati, tako kot melodija »šine skozi glavo« manjših smrtnikov, kakršen sem sam. Ali potem lahko razmišljamo o Bachovem *ricercare*, ki »gre skozi njegovo glavo«, kot o mentalni »izvedbi« dela? Morda *je* to

pravi način, kako o njem razmišljati.[20] V tem pogledu se spominjamo trditve, pripisane Brahmsu, ko je bil povabljen, da bi prisostvoval izvedbi *Don Giovannija* (mislim, da se ne motim). »Zakaj bi me moralo skrbeti?« je domnevno rekel, kažoč na svojo partituro dela: »Lahko imam boljšo izvedbo doma,« in s tem kajpada mislil, da je vse, kar potrebuje, da bi »slišal« glasbo *Don Giovannija*, branje njegove partiture. Toda če je, vsaj ko se je Bach *zavedal* svojega *ricercare*, njegova »izvedba šla skozi njegovo glavo«, potem se je popolnoma smiselno vprašati: izvedba (primerek) *česa*? Tega dela (vrste ali univerzalije) kajpada, pred tem pa ni bilo nobene njegove notacije. In ravno tu, nemara zmotno, čutim, da sem prisiljen napraviti odločilen korak k platonizmu.

Margolis meni, da ni majhna prednost njegova lastnega načina razmišljanja to, da se izogne »skrajni nesprejemljivosti platoniziranja glede umetnosti«.[21] Upam, da sem tu nekoliko razpršil to navidezno nesprejemljivost. Ne domišljam si, da sem jo popolnoma razpršil.

[20] Tu nas ne sme zavesti zelo široko razširjeno, vendar nedvomno odvečno pismo, iz katerega se razbere, da Mozart pravi, da si glasbo zamišlja atemporalno, kot celoto, ki stoji pred njim v enem samem trenutnem sinoptičnem pogledu. To dejanje ni mogoče - celo logično ne -, kot so nekateri trdili o božji domnevni atemporalni zaznavi temporalnih dogodkov.