

David Davies

McGill University

Prevedla Marina Bajić

Izvedljivost in razumevanje glasbenega dela: Variacije na temo Petra Kivyja¹

V neobjavljenem članku Peter Kivy obravnava hipotetično situacijo, v kateri so naše edine uprimeritve vsaj nekaterih glasbenih del digitalno ustvarjena zaporedja zvokov neke vrste. Kivy je nameraval obravnavati tovrsten hipotetični scenarij z dejanskim predlogom produkcije digitalno konstruirane verzije specifičnega dela, Wagnerjevega ciklusa Prstan. Da bi se izognil nepotrebnim zapletom, predstavi enostavnejši miselni eksperiment, kjer je digitalno uprimerjeno delo Beethovnova Peta simfonija. Poanta, ki jih želi prikazati skozi ta miselni eksperiment, ima dve dimenziji: prvič: v apokaliptičnem svetu, kjer ostajajo samo digitalna dela, vse ni izgubljeno. Ta dela lahko bolj ali manj obnovimo in do njih dostopamo tako, da jih »prevedemo« v glasbeno partituro. Drugič – in kar je še bolj pomembno – v našem svetu se moramo zavedati, da če dejansko pride do digitalne izvedbe, to ni dejanska »izvedba. S Kivyjem se strinjam, da, v kolikor bi bile tovrstne hipotetične digitalne različice del dejansko uresničene, to dejansko ne bi bile izvedbe teh del in ne bi mogle biti razumljene kot izvedbe. Vendar pa menim, da je Kivyjev argument v podporo »manj pomembnega« prvega nauka filozofsko veliko bolj zanimiv. Zato bom na podlagi teme, obravnavane v drugi polovici Kivyjevega članka, razvil določene variacije, ki nas bodo vodile do pomembnih, a relativno neobdelanih težav, ki so povezane s postopki, vpletenimi v razumevanje glasbenih del v klasični tradiciji in specifično s tistimi, ki so vpletene v razumevanje teh del skozi njihove izvedbe.

Ključne besede: filozofija glasbe, Kivy, Beethovnova Pete simfonija, digitalna dela, digitalne izvedbe

¹ Z velikim veseljem prispevam ta članek jubilejnemu zborniku za Božidarja Kanteta. Božidarja poznam zaradi najinih skupnih interesov v estetiki. Prvič sem ga spoznal pred približno petnajstimi leti, ko sem med daljšim študijskim dopustom na kratko obiskal Maribor. Od leta 2012 je eden izmed mojih so-organizatorjev konference o filozofiji umetnosti v Dubrovniku, kjer je pomembno prispeval k neprekinjenemu uspehu te konference.

I.

V neobjavljenem članku »The Case of (Digital) Wagner«, ki ga je končal malo pred svojo smrtjo, Peter Kivy obravnava hipotetično situacijo, v kateri so naše edine uprimeritve vsaj nekaterih glasbenih del digitalno ustvarjena zaporedja zvokov neke vrste. Kot bomo videli, je Kivy nameraval obravnavati tovrsten hipotetični scenarij z dejanskim predlogom produkcije digitalno konstruirane verzije specifičnega dela, Wagnerjevega ciklusa *Prstan*. Da bi se izognil nepotrebnim zapletom, predstavi enostavnejši miselni eksperiment, kjer je digitalno uprimerjeno delo Beethovnova *Peta simfonija*. Poante, ki jih želi prikazati skozi ta miselni eksperiment, imajo dve dimenziji:

Prvič: v apokaliptičnem svetu, kjer ostajajo samo digitalna dela, ni vse izgubljeno. Ta dela lahko bolj ali manj obnovimo in do njih dostopamo tako, da jih »prevedemo« v glasbeno partituro. Drugič – in kar je še bolj pomembno – v našem svetu se moramo spomniti, da če dejansko pride do digitalne izvedbe *Prstana* ali Beethovnove *Pete simfonije*, to ni dejanska »izvedba.«²

Večji pomen, ki ga Kivy pripisuje drugi poanti, se odraža v dogodku, ki, kot bomo videli, je spodbudil njegove lastne razmisleke o temah, ki jih raziskuje v članku. Ker se s Kivyjem strinjam, da, v kolikor bi bile tovrstne hipotetične digitalne različice del dejansko uresničene, to dejansko ne bi bile *izvedbe* teh del in, *a fortiori*, ne bi mogle biti *razumljene* kot izvedbe, se v to ne bom več poglobljal. Vendar pa menim, da je Kivyjev argument v podporo »manj pomembnega« prvega nauka filozofsko veliko bolj zanimiv. Zato bom na podlagi teme, obravnavane v drugi polovici Kivyjevega članka, razvil določene variacije, ki nas bodo vodile do pomembnih, a relativno neobdelanih težav, ki so povezane s postopki, vpletenimi v razumevanje glasbenih del v klasični tradiciji in specifično tistimi, ki so vpletene v razumevanje teh del skozi njihove izvedbe.

II.

² Vsi Kivyjevi citati izvirajo iz neobjavljenega besedila njegovega članka. Zaradi tega ni mogoče zapisati številke strani citatov.

Izvorni dogodek, ki je spodbudil Kivyjevo delo, je bil časopisni članek Michaela Cooperja, ki se je pojavil v *New York Timesu*, 12. junija 2014. Cooper je opisal in komentiral ogorčenje v glasbenem svetu, ki ga je sprožil predlog podjetnika Charlesa M. Goldsteina, da bi Wagnerjev *Prstan* uprizorili na majhni ameriški lokaciji, namesto na kakšnem tradicionalnem odru, kot je New York ali Bayreuth. Takšen podvig naj bi bil finančno izvedljiv z »nadomestitvijo masivne orkestralne sile [dela] z digitalnimi vzorci inštrumentov«. Cooper je trdil, da je Goldstein zakupil dostop do Dunajske simfonične knjižnice, zbirke digitalnih vzorcev orkestrskih glasbil, in od leta 2006 naprej mukotrpno vnašal vsako posamezno noto *Prstana* v glasbeno programsko opremo. Digitalni vzorci orkestrskih glasbil, ki sestavljajo Dunajsko simfonično knjižnico, so sami proizvod dejanskih glasbenikov, ki igrajo dotična glasbila, in ne kakršnegakoli sintetizatorja zvokov. Kivy Goldsteinov projekt ilustrira z obravnavo petih taktov sola oboe iz opere *Siegfried*, ki so sestavljeni iz petnajstih not različnih trajanj. Da bi poustvarili ta solo, bi morali iz Dunajske simfonične knjižnice pridobiti petnajst zvokov oboe s primernim tonom in trajanjem in jih spojiti v pravilnem vrstnem redu. Da bi zagotovili primerno dolžino zvokov, bi morali najverjetneje nekatere podaljšati, nekatere pa skrajšati z uporabo primernih tehnik digitalnega urejanja.

Ko oriše Goldsteinov projekt, se Kivy obrne na svojo primarno trditev, da tako nastali zvoki ne bi predstavljali izvedbe obravnavanega glasbenega dela. Kivy vztraja, da orkester ne proizvaja »mozaika zvokov.« Kar proizvaja je »glasbeno izvedbo«, ta pa »sestoji iz kombiniranih izvedb vseh glasbenikov v tem sestavu z disciplino izvajalca na odru«. Še osnovnejše filozofsko vprašanje je, vztraja Kivy, ali bi v primeru, da smo dosegli točko, na kateri imamo na voljo samo še tovrstne digitalne različice, še vedno imeli glasbena dela? V primeru digitalnega Wagnerja: »če bi imeli samo digitalno delo, bi prav zares imeli to delo?« Pravilno pripomni tudi, da je primer digitalnega Wagnerja nepotrebno zapleten za osrednjo točko filozofskega razmisleka o takšnih stvareh, saj bi vključeval kombinacijo dejanskih izvedb – vokalnih delov dela – in digitalizacije – inštrumentalnih delov dela. Zato predlaga, da se raje osredotočimo na enostavnejši, v celoti inštrumentalen primer:

Predpostavimo, da so bile vse partiture Beethovnovе *Pete simfonije* uničene, kar vključuje izvorni rokopis in vsako serijo delov izvedbe. Na kratko, vsaka oblika glasbenega zapisa, v kateri je simfonija obstajala, je izgubljena. Naj dodamo tudi, da

ne živi več niti ena oseba, niti en Toscanini, ki bi si delo uspela zapomniti. Prav tako ne obstaja več noben posnetek *Pete* v kakršnikoli obliki.

Kar pa vendarle imamo, je digitalna različica *Pete* simfonije, sestavljena na način, ki ga predlaga Goldstein – iz zvokov digitalnih vzorcev. (Naj spomnimo, da ta digitalna različica za Kivyja ni sama po sebi posnetek, saj ne vsebuje posnetka izvedbe. Rečemo lahko, da gre za digitalno kodiranje *Pete Simfonije*). Bi v teh hipotetičnih okoliščinah še zmeraj posedovali Beethovnovno glasbeno delo? Kot zapiše Kivy, bo naš odgovor na to vprašanje hkrati odvisen od (hkrati pa bo morda tudi pomagal pri osvetlitvi) metafizičnih vprašanj, ki se nanašajo na obstoj in trajnost glasbenega dela.

Kivy razišče tri možnosti:

Možnost 1

V skladu s Kivyjevimi lastnimi pogledi na glasbena dela (glej npr. Kivy, 1983), dojemamo delo kot platonski objekt, ki ga ni mogoče uničiti, četudi ga je mogoče ustvariti. V tem primeru še zmeraj imamo delo, a smo izgubili »dostop« do njega; pri tem gre za dostop do razumevanja. Tukaj se predpostavlja, da mora biti dostop razumevanja do takšnega dela mogoč skozi *izvedbe*, ki so uprimeritve dela, ter da v teh hipotetičnih okoliščinah nimamo izvedb, niti jih ne moremo proizvesti. V odgovor na ugovor, da imamo dostop do dela, ker imamo digitalno različico tega dela, kar je, čeprav ni izvedba, še zmeraj uprimeritev, se Kivy vpraša ali lahko imamo dostop do dela, brez da bi imeli na voljo izvedbo, saj je glasba uprizoritvena umetnost (angl. *performing art*, op. prev.): »Brez izvedbe nimamo umetnosti.« Četudi delo še zmeraj obstaja, »ne moremo izkusiti in uživati v delu«.

Možnost 2

Pri naslednji možnosti lahko trdimo, da nismo le izgubili dostopa do dela, ampak smo, če imamo na voljo le digitalno različico, izgubili tudi delo samo. Kivy meni, da je ta odgovor premočan, saj »se lahko naučimo vseh glasbenih dejstev o delu: njegovo formalno strukturo, harmonično strukturo, kontrapunktalno strukturo, in tako naprej«, če nam je na voljo digitalna različica. To nam zagotavlja *določen* dostop do dela, ne pa *polnega* dostopa: primer je analogen temu, da imamo le digitalno različico izgubljene slike. (Kot opombo

lahko dodamo, da Kivy kot Platonist, ki glasbena dela smatra kot čiste zvočne strukture, »glasbena dejstva« o delu omejuje na njegove strukturne lastnosti. Kot bomo videli spodaj, se s tem ne-strukturalisti ne strinjajo!)

Možnost 3

Kivyjev najljubši odgovor na to vprašanje je, da lahko tudi v tej ekstremni situaciji obnovimo delo: »*Peto simfonijo* lahko obnovimo in/ali do nje dostopamo skozi digitalno različico na sledeč način. Poslušamo lahko digitalno različico in s trdim delom, če smo dovolj sposobni glasbeniki, kar slišimo poustvarimo v glasbeni partituri. Iz te glasbene partiture pa lahko realiziramo glasbene izvedbe«. To možnost sprejme z le eno opombo: »Na opisan način ne moremo obnoviti celotne *Pete Simfonije* z njene digitalne različice. Česar ne moremo obnoviti je to, česar ne moremo vnesti v glasbeno partituro: ekspresivne glasbene nianse, ki jih prava glasbena izvedba nujno ima.« Vendar pa doda, da »konec koncev takšne stvari skoraj v celoti manjkajo, na primer, v preživelih rokopisih J. S. Bacha, ki so nam na voljo in ki nam omogočajo izvajanje njegove glasbe. Te mora dodati domiselni, kreativen glasbeni izvajalec.«

III.

Rad bi predlagal, da čeprav je v Kivyjevih raziskovanjih njegovega miselnega eksperimenta res na kocki zelo zanimivo filozofsko vprašanje, tega vprašanja, v nasprotju s »pomembnejšim« naukom o izvedbi, ne zastavlja le digitalizacija. Menim, da gre za bolj temeljno težavo. Oglejmo si sledeči vprašanji:

- 1) Pod kakšnimi pogoji lahko razumemo nekaj kot uprimeritev uprizoritvenega umetniškega dela?; in
- 2) Pod kakšnimi pogoji lahko razumemo uprizoritveno umetniško delo skozi interakcijo z eno izmed njegovih uprimeritev?

Ko govorimo o dostopu do dela, je v igri drugo vprašanje, odgovor na to vprašanje pa je, tako vsaj mislim sam, neodvisen od tega, ali govorimo o digitalni ali ne-digitalni uprimeritvi.

Da bi to razumeli, moramo narediti korak nazaj in pojasniti celoten diskurz o »uprimeritvah« umetniškega dela na splošno in »uprimeritvah« uprizoritvenega umetniškega dela specifično. Kot smo videli, Kivy dopušča, da sta tako izvedba *Pete* kot digitalno kodiranje *Pete* »uprimeritvi« dela, a trdi, da nam le prva izmed teh dovoljuje »dostop« do dela, ki nam omogoča razumevanje. Kaj pa sploh je ta pojem, »uprimeritev«? Drugje³ sem trdil, da je »uprimeritev« dela nekaj, kar igra vlogo v razumevanju tega dela, a da lahko v književnosti razlikujemo med dvema različnima vlogama, ki jih lahko igrajo uprimeritve, vsaj za tiste, ki podpirajo kontekstualistični pogled na bivanje in biti-razumljen umetniških del.

Za kontekstualista⁴ razumevanje umetniškega dela zahteva, da informacije o poreklu umetniškega sredstva dela vplivajo na razpoznavne razumljive lastnosti, ki se izražajo skozi to sredstvo, če naj delo ustrezno razumemo. Za ne-kontekstualista je pomembno le, da smo s preučitvijo raznih vrst zaznavnih in splošnejših konceptualnih veščin izkustveno v stiku z umetniškim sredstvom dela. Vedenje o poreklu tega sredstva je nepomembno. Razpravo med kontekstualističnimi in ne-kontekstualističnimi pogledi na razumevanje je mogoče najti v vseh umetnostih, pa tudi bolj splošno v razpravah o razumevanju drugih artefaktov.⁵ Kot je Clive Bell zagovarjal ne-kontekstualizem za vizualna dela:

Vrhunska umetnost ostaja stabilna in odkrita ker so čustva, ki jih prebudi, neodvisna od časa in prostora, saj njeno kraljestvo ni tuzemsko. Tistim, ki imajo smisel za pomembnost forme ni pomembno, če so bile forme, ki jih ganejo, ustvarjene v Parizu predvčerajšnjim ali v Babilonu pred petdesetimi stoletji. (Bell, 1914, str. 37)

Kontekstualistu o razumevanju umetnosti pa to *je* pomembno: razumevanje zahteva, da na nek primeren način izkustveno interaktiramo z delom, ki ga je umetnik ustvaril, pa tudi da na to interakcijo vpliva nekakšno zavedanje umetnostno-zgodovinskega konteksta, v katerem je bilo ustvarjeno.

³ O tem sem, z nekoliko drugačno terminologijo prvič razglabljal v svojem delu iz 2010. Predstavitev, ki sledi, je bila prilagojena za trenutni projekt.

⁴ Za podrobne razprave o težavah razločevanja med kontekstualističnimi in ne-kontekstualističnimi pogledi na razumevanje umetniških del glej na primer Levinson 1980, Wollheim 1980, Currie 1989, pogl. 2, in Davies, 2004, pogl. 2.

⁵ Glej na primer Baxandall, 1985, poglavje 1.

Za kontekstualista tako obstajata dve »vlogi,« ki jih morajo posamezne bitnosti igrati v pravilnem razumevanju umetniškega dela:

1.) Vloga v poreklu: identificirati moramo nekaj, česar zgodovina nam nudi potreben kontekst za izkustveno interakcijo z delom, ki ga je ustvaril umetnik. Kar igra vlogo v poreklu v standardnem primeru, je »umetniško sredstvo« samo po sebi, ki ga neposredno ali posredno ustvarja umetnikova ustvarjalna aktivnost – npr. originalna slika; analogne fotografije kot posledica pravilne rabe negativov; izvedba na podlagi priznane partiture in primernih izvajalskih norm; ali določena struktura besedila oziroma kopija, zgodovinsko povezana z avtorstvom te strukture.

2.) Izkustvena vloga: potrebujemo neke vrste izkustveno interakcijo z bitnostjo, v kateri se kažejo lastnosti, izražene skozi umetniško sredstvo dela, in ki vplivajo na razumevanje dela – na primer reprezentacijske, ekspresivne ali formalne lastnosti. V primeru slik, na primer, se v splošnem predpostavlja, da primerno razumevanje zahteva izkustveno srečanje z določenim fizičnim objektom. Pri glasbenih, književnih in filmskih delih pa po drugi strani izgleda, da obstajajo številne različne lokacije, kjer se lahko ob nekem času izkustveno srečamo z delom na način, primeren za njegovo razumevanje. Bitnosti so lahko bolj ali manj dobro prilagojene za učinkovitost izkustvene vloge. Govorimo lahko torej ne le o bitnostih, ki so »kvalificirane« za to vlogo, marveč tudi o bitnostih, ki so »popolnoma kvalificirane« v smislu, da nimajo raznih pomanjkljivosti. Predvajanje filma lahko ni popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, ker utegne biti filmski trak poškodovan; fotografija slike bo prenesla le del umetniških lastnosti dela; originalna slika je lahko utrpela poškodbe, ki so uničile nekatere izmed njenih izvornih prikazanih lastnosti. Biti *popolnoma kvalificiran* za izkustveno vlogo pri razumevanju za določeno umetniško delo X ob času t pomeni imeti ob t vse relevantne lastnosti X , ki so v skladu s praksami dotičnega umetniškega formata *nujne* za polno izvedbo te vloge.

V standardnih primerih je normalno predvidevati, da je bitnost, ki je popolnoma kvalificirana za izkustveno vlogo, bodisi bitnost, ki igra vlogo v poreklu pri razumevanju za to delo, bodisi bitnost, ki je v zgodovinsko privilegiranem odnosu s slednjo. A to ni nujno zmeraj res. Z ozirom na to sta za kontekstualista vloga v poreklu in izkustvena vloga

definirani glede na dve različni zahtevi za razumevanje – kontekstualist lahko obravnava situacije, v katerih stvari, ki igrajo eno vlogo, ne igrajo ali ne morejo igrati druge:

- (1) kot smo pravkar opazili, je mogoče, da umetniško sredstvo, ki izhaja iz umetnikove dejavnosti in igra vlogo v poreklu, ni več popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, ker je utrpelo neko škodo;
- (2) bolj zanimivo je, da nekaj, kar je popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, morda nima primerneга zgodovinskega statusa za vlogo v poreklu. Predpostavimo, na primer, da imamo, kot hipotetično zastavljeno v Jorge Luis Borgesovi kratki zgodbi »Pierre Menard, avtor *Kihota*« (1970), nekaj, kar bi kontekstualist smatral kot dve književni deli *A* in *B*, napisani v dveh različnih umetnostno-zgodovinskih kontekstih, ki si delita strukturo besedila. V takem primeru lahko, vsaj za kontekstualista, dopustimo, da je lahko nekaj, kar je kvalificirano za vlogo v poreklu dela *A*, ne pa tudi dela *B*, vendarle popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo pri obeh delih. Kakor dolgo sta besedili identični, za zmožnost razumevanja za delo *B* ne bi bilo pomembno, ali bi dejansko brali besedilo, zgodovinsko povezano z delom *A*, v kolikor bi brali to besedilo z zgodovino proizvodnje dela *B* kot kontekstualnim vodilom. Še en prikrit primer tega pojava so »superkopirani« vizualni dvojniki slik, ki jih predpostavlja Gregory Currie (1989, pogl. 4): morda sta superkopija in izvirnik oba popolnoma kvalificirana za izkustveno vlogo pri razumevanju za delo, četudi lahko samo izvirnik igra vlogo v poreklu.

S tem v mislih se vrnimo na to, kar je Kivy povedal o digitalni *Peti*. Ko reče, da sta tako digitalna *Peta* kot izvedba *Pete* uprimeritvi dela, menim, da namiguje na to, da bi lahko bila vsaka izmed njiju kvalificirana (morda tudi popolnoma kvalificirana) za izkustveno vlogo pri razumevanju za to delo. Če pa je temu tako, zakaj nam zgolj *izvedba* da dostop do razumevanja za delo? Kot smo videli, Kivy trdi, da je, glede na to, da je glasba uprizoritvena umetnost, nenavadno trditi, da lahko razumemo *Peto* s poslušanjem digitalne različice: »Brez izvedbe nimamo umetnosti.« Četudi delo še zmeraj obstaja, »ne moremo izkusiti in uživati dela.« Ti razlogi pa nedvomno *ne* vplivajo na našo zmožnost razumevanja za *Peto* skozi interakcijo z digitalno različico, marveč zgolj na našo zmožnost razumevanja za digitalno različico *kot izvedbo* – namreč, razložili smo že, da *to* ni mogoče (to je tista »pomembna poanta« v Kivyjevem povzetku).

Naj poskusim še z drugim pristopom analize Kivyjeve trditve. Izvedbe umetniškega dela se, lahko rečemo, razlikujejo od drugih vrst uprimeritev umetniškega dela – npr. predvajanja filmov, kopij romanov, slik, kipov – v tem, da gre za *interpretacije*; kar se razlikuje od uprizoritvene umetnosti in zato od glasbe kot uprizoritvene umetnosti je, da so dela razumljena skozi njihove izvedbene interpretacije. Kar razlikuje digitalno *Peto* od izvedbe *Pete* je torej to, da je samo slednja interpretacija. Digitalna *Peta* nam zato ne more dati »dostopa« do dela. Vendar pa bi na to lahko odgovorili, da je predpostavka, na kateri temelji ta argument – da digitalna *Peta* ni interpretacija – zmotna. Izvedba dela je brez dvoma njegova interpretacija, a to bi bila tudi digitalna različica, saj bi Goldstein moral izbirati iz širokega nabora možnosti glasbene uresničitve tega, kar predpisuje partitura, bodisi z modeliranjem digitalne različice na podlagi obstoječe izvedbene interpretacije, bodisi z ustvarjenjem lastne interpretacije, ki bi ga vodila skozi postopek izbiranja tega, *kateri* zvoki bodo vključeni v digitalno različico.

Vprašanje torej ostaja: kako lahko smiselno trdimo, da nam lahko samo uprimeritev, ki jo lahko *razumemo kot izvedbo*, da dostop do razumevanja za delo, če sta tako takšna kot tudi digitalna verzija interpretaciji? Ključ do napredka je na tem mestu, po mojem mnenju, je zastavitev splošnejšega vprašanja: če umetniško delo razumemo skozi njegove interpretacije, kaj pomeni razumeti nekaj skozi (ali kot) interpretacijo? Da bi osvetlili to vprašanje si oglejmo prilagojeno različico Kivyjevega ME. Predpostavimo, da je vse v eksperimentu enako, *razen tega*, da edina uprimeritev, ki jo imamo, ni digitalna različica, temveč *posnetek določene izvedbe*. Smo v boljšem položaju za razumevanje dela skozi interakcijo s to uprimeritvijo kot skozi interakcijo z digitalno različico? Trdim, da ne, saj v nobenem primeru nismo v položaju razumevanja tega, kar nam je na voljo, *kot interpretacije dela*. Kot rezultat tega ne moremo razumeti *dela* skozi to interpretacijo, niti ne moremo na ta način razumeti same uprizoritve kot interpretacije/uprizoritve dela.

A zakaj ne? Pomislimo na satirika, ki poskuša posnemati neko politično figuro, denimo Donalda Trumpa. Satirikov cilj je občinstvu predstaviti Trumpa na določen način, pogosto tudi spremeniti njihov pogled na določene lastnosti in ideje te osebe. Da pa bi razumeli to kot imitacijo *Trumpa*, mogoče pa tudi, da bi *skozi to imitacijo* spremenili naš pogled na določene Trumpove lastnosti, ni dovolj le imitacija, potrebna je namreč tudi seznanjenost s tarčo slednje. Brez tovrstne seznanjenosti ne bi bili zmožni razumeti satirikove uprizoritve

kot imitacije Trumpa, niti ne bi bili zmožni spremeniti našega mnenja o Trumpu *skozi* interakcijo z imitacijo. V najboljšem primeru bi lahko razumeli satirikovo uprizoritev kot imitacijo *osebe določene narave* v splošnem, ali pa kot uprizoritev neke osebe, ki jo lahko, če je naš satirik vsaj malo talentiran, *na takšen način satirično upodobimo*. Ne bi pa bili zmožni razlikovati med aspekti imitacije, ki enostavno odražajo nedvomne aspekte njenega subjekta, aspekti, ki določene aspekte subjekta karikirajo, ter aspekti, ki na subjekt preslikavajo lastnosti, ki segajo onstran karikature. Tako ne bi bili v položaju upravičeno pripisati določenih lastnosti Trumpu zgolj na podlagi satirikove uprizoritve.

Vztrajam, da so v uprizoritvenih umetnostih potrebne vzporedne obravnave. Uprizorjeno delo lahko primerno razumemo samo skozi udeležitev uprizoritve, če smo vnaprej neodvisno seznanjeni z uprizorjenim delom. Brez te seznanjenosti lahko razumemo uprizoritev *kot izvedbo*, o delu pa lahko vemo le, da dopušča takšno vrsto izvedbe, kot smo ji priča. Da bi razumeli bodisi digitalno *Peto*, bodisi posneto izvedbo *Pete* kot *interpretacijo Pete*, ali pa razumeli *Peto skozi* to interpretacijo, potrebujemo neodvisen dostop do *Pete*, česar pa nimamo v nobenem primeru obravnavanih hipotetičnih scenarijev. To je zato, ker je v nasprotju z uprimeritvami del, ki igrajo izkustveno vlogo v ostalih oblikah umetnosti – slikah, predvajanju filmov, kopijah romanov – izvedljivo glasbeno delo hkrati:

- (a) drugačno od svojih uprimeritev *in*
- (b) razumljivo z ozirom na *obseg* interpretacij, ki mu jih lahko dodelijo različni interpreti.

Razumeti izvedljivo delo skozi izkušnjo ene izmed njegovih uprimeritev pomeni bolj jasno dojeti estetske lastnosti dela, ki so uresničljive v tem obsegu interpretacij. Vendar pa brez znanja o delu izven ene same uprimeritve ne moremo oceniti niti primernosti te uprimeritve – tj. do kakšne mere je kvalificirana za izkustveno vlogo pri razumevanju za delo –, niti tega, kaj uprimeritev razkrije o estetskih lastnostih *izvedenega dela*, ne glede na to, kako dobro utegnemo doumeti estetske lastnosti *posamezne izvedbe*.

Možen ugovor bi bil, da predlagana analogija med razumevanjem za satirično imitacijo kot takšno in razumevanjem za izvedljivo delo na podlagi izvedbe zanemarija nekatere ključne razlike med obema vrstama primerov. Očitno je, da nekdo brez predhodnega znanja o Trumpu ne bo razumel nečesa kot imitacije Trumpa, saj tovrstno razumevanje zahteva

podrobno poznavanje ozadja na podlagi osebe, ki poskuša razumeti delo. Zatrdim pa lahko, da se lahko estetske lastnosti glasbenega dela poslušalcu razkrijejo ob enem samem poslušanju brez vsake potrebe po poznavanju ozadja dela. Seveda lahko rečemo tudi, da se to kaže v naših lastnih glasbenih izkušnjah: mnogi si ustvarimo jasna in natančna prepričanja o estetskih lastnostih dela že prvič, ko ga slišimo. Vseeno pa menim, da zagovornik tega argumenta združuje to, kar lahko pravilno dojemamo kot estetske lastnosti določene *izvedbe* uprizoritvenega dela s tistim, kar lahko upravičeno dojemamo kot estetske lastnosti dela samega glede na izkustveno znanje o izvedbi. Na vse lastnosti določene izvedbe glasbenega dela ne moremo gledati kot na samo delo v kontekstu razumljivih lastnosti. Nekatere lastnosti določene izvedbe so lahko namreč odvisne od načinov, na katere se izvajalci, ob upoštevanju zadostne količine standardnih norm izvedbe za kvalifikacijo za izvedbo dela, oddaljijo od skupnih razumevanj za to, kako je delo pravilno izvedeno. To je eden izmed problemov, ki tvorijo osnovo za razpravo o vrlinah »avtentičnih« izvedb glasbenih del, ter eden izmed razlogov zakaj izvajalce, kot je Glenn Gould, s svojevrstnimi slogi izvedbe, občasno obtožujejo, da niso »zvesti delu«. Če naša seznanjenost z delom temelji zgolj na določeni izvedbi, ki je na enega izmed teh načinov svojevrstna, si bomo ustvarili zmotno prepričanje o obsegu estetskih lastnosti, ki spadajo v okvir dela, zaradi česar skozi to izvedbo ne bomo zmožni pridobiti pravilnega razumevanja za delo. Naj podam osebni primer: moje prvo srečanje s *Fantasia on Theme by Thomas Tallis* Vaughna Williamsa je bilo skozi posnetek dela, ki je bil svojevrsten tako v tempu – delo je bilo izvajano nekoliko hitreje kot običajno – kot tudi v splošnem vtisu – delo je večkrat spremenilo tempo, da bi se poudarilo posamezne stavke. Šele kasneje, ko sem slišal druge izvedbe tega dela, sem prepoznal nenavadno naravo mojega prvega izkustvenega srečanja s tem delom in spremenil svoje dožemanje njegovih estetskih lastnosti, ki so mi bile razkrite v bolj standardnih različicah.

Podobni pomisleki se nanašajo na Kivyjevo tretjo in preferirano analizo njegove hipotetične situacije. Če lahko iz digitalne različice *pridobimo* relevantne definicijske pogoje dela – ali, predvidoma, iz ene in edine posnete izvedbe v mojem prilagojenem scenariju – potem *lahko*, ko enkrat poznamo te definicijske pogoje, vsako različico razumemo *kot interpretacijo* dela, ter razumemo delo skozi te interpretacije. Ampak, mar je takšno »pridobivanje« res mogoče? V primeru tako digitalne različice kot osamljenega posnetka nam je na voljo zvočno zaporedje, ki je interpretacija *Pete*. Kivyjev projekt je iz tega izpeljati *Peto* kot izvedljivo in razumljivo delo, katere interpretaciji sta digitalizacija

in posnetek. Kako pa v tem enem samem zvočnem zaporedju razlikujemo med interpretirano stvarjo in posamezno interpretacijo? Kako tako rekoč razločimo med plesalcem in plesom?

Analogija s plesom je na tem mestu ustrezna zaradi tega, ker je problem pridobivanja izvedljivih del iz izvedb del zadnje čase pogosto osrednja točka študij plesa.⁶ Ples kot uprizoritvena dejavnost se od glasbe razlikuje v dveh ključnih aspektih. Prvič: navodila za plesne izvedbe navadno proizvajajo pisci, ki opazujejo izvedbe, namesto tega, da bi šlo za partiture, ki vodijo plesalce med izvedbo. Kljub temu, da obstajajo številni sistemi za zapis navodil za ples – npr. Beneshov zapis in zapis Laba (angl. *Labanotation*, op. prev.) – se od plesalcev ne pričakuje, da te sisteme zapisa poznajo, koreografi pa jih med pripravljanjem plesalcev na ples le redko uporabljajo. Ples pa je, tako kot glasba, uprizoritvena umetnost, pri čemer plesalci interpretirajo delo, ki ga plešejo, torej je vsaka izvedba interpretacija plesnega dela. Če pa nam je na voljo le ena sama izvedba, kako ločimo delo od interpretacije? Zapisnikarji lahko občasno opazujejo vaje in govorijo s koreografom, a kjer to ni mogoče, se lahko obrnemo na slavno izjavo Marthe Graham o njenih delih: »Ko grem, gredo ona [dela].« Drugič: kot sem pravkar omenil, obstajajo v plesu alternativni sistemi zapisa, ki se razlikujejo po tem, kateri gibi plesalca naj bodo vključeni v zapis. Če vzamemo zapis kot to, kar definira plesno delo, lahko različni zapisnikarji, ki opazujejo isto izvedbo, proizvedejo različne definicije izvedenega dela. Nadaljnji problem je, da je naš dostop do mnogih preteklih plesnih del mogoč zgolj skozi video posnetke posameznih izvedb, delo s temi posnetki torej zastavlja natanko to vprašanje, ki ga obravnavamo.

Je situacija v glasbi drugačna? Vsaj za klasično zahodno inštrumentalno glasbo v splošni izvajalski tradiciji velja, da imamo en sam splošno sprejet sistem zapisa, v večini primerov pa nam je na voljo partitura, ki časovno predhaja izvedbene interpretacije in ki deluje kot neke vrste nabor predpisov za tiste, ki želijo izvesti delo. Druga izmed teh dveh stvari nam v naši trenutni situaciji ne pomaga, saj nimamo partiture, ampak zgolj eno uprimeritev dela, prva pa morda lahko pomaga. Brez dvoma izgleda, da je bil to tudi Kivyjev pogled na situacijo. Predvideva namreč, da nam celo digitalna *Peta* da znanje o »formalni strukturi, harmonični strukturi, kontrapunktalni strukturi, in tako naprej« dela. To omogoča, trdi

⁶ Za pregled teh težav glej Davies, 2011, str. 125–28.

Kivy, da lahko primerno usposobljena oseba na podlagi digitalne *Pete* izpiše partituro. Kivy ni edini, ki to verjame. Nelson Goodman je prav tako trdil, da lahko nedvoumno pridobimo pomembne aspekte izvedljivega glasbenega dela enostavno s poslušanjem izvedbe. To je osrednjega pomena v Goodmanovem pojmovanju (1976) glasbene partiture kot nečesa, zmožnega ohranjanja dela od izvedbe do izvedbe. Da pa bi bilo delo nedvoumno pridobljivo iz izvedbe, je moral Goodman izključiti marsikaj, kar navadno dojemamo kot nujno v glasbenih delih, iz identitete glasbenih del – karkoli, kar skladatelj verbalno prenaša v partituri, vključujoč verbalne indikacije tempa, moči in *atake*.⁷ Prav tako Goodman predvideva kontekst, v katerem nam je na voljo mnogo več kot ena sama uprimeritev, naj bo digitalna ali ne. Kot smo videli, Kivy dopušča, da ne bo mogoče zaobjeti vsega o *Peti* iz njene digitalne različice na sledeč način: »Česar ne moremo obnoviti je to, česar ne moremo vnesti v glasbeno partituro: ekspresivne glasbene nianse, ki jih prava glasbena izvedba nujno ima.« Vendar pa so »glasbene nianse« tiste lastnosti, ki jih razumemo v posameznih izvedbah del – ekspresivne lastnosti izvedbe, v kolikor te razlikujejo med posameznimi interpretacijami. Kivy meni, da je naša situacija analogna tisti, ki velja za Bachova dela, kjer nam prav tako manjkajo določeni podatki, ki niso izraženi v partituri. V primeru z Bachom pa lahko vsaj začnemo s *skladateljevo* partituro za delo. Vendar pa, če začnemo zgolj z zvočnim zaporedjem posamezne interpretacije dela, naša težava ni ta, da ne bi imeli indikacij tega, kakšne ekspresivne nianse bi utegnil skladatelj dovoliti: naša težava je, da ne vemo, kateri elementi zvočnega zaporedja so sami po sebi ekspresivne nianse, kateri pa sestavni deli dela samega.

Tukaj bom zapustil svoje variacije (ali morda, kot bi rekel on, »fantazije«!) na Kivyjevo temo. Nauk mojih razmislekov je, da kadar obravnavamo »prvi nauk« Kivyjevega članka, problem digitalne proti ne-digitalni različici ni več ključnega pomena: isto problematiko lahko proizvedemo v primeru posnetka, ne samo v primeru digitalne različice. Filozofsko pomembno vprašanje v obeh primerih je, kot sem trdil prej, vrsta razumevanja za definirajoče lastnosti dela, ki jih potrebujemo za *razumevanje za to delo* skozi prisostvovanje njegovim uprimeritvam, ter da uprimeritev obravnavamo *kot interpretacijo* dela. Čeprav to ni vprašanje, ki ga je želel zastaviti Kivy, imajo njegovi razmisleki dodaten

⁷ Za podrobnejšo razpravo o Goodmanovih hipotezah glej Davies 2011, 58–65.

filozofski pomen, saj nas spodbujajo k bolj jasnemu razmišljanju o sami naravi razumevanja umetniških del skozi njihove interpretacije.⁸

⁸ Zgodnejša verzija tega članka je bila predstavljena na delavnici v spomin Petru Kivyju, ki je potekala na Univerzi Rutgers v Oktobru 2018. Zahvaljujem se Robertu Matthews za povabilo k sodelovanju na tej delavnici, ter da mi je omogočil dostop do Kivyjevega članka, o katerem sem razpravljal.

Performability and the Appreciation of the Musical Work: Variations on a Theme by Peter Kivy

Kivy considers a hypothetical situation in which our only exemplifications of at least some musical works are digitally constructed sound sequences of a certain type. Kivy was moved to consider this kind of hypothetical scenario by an actual proposal to produce a digitally constructed version of Wagner's Ring cycle. He presents a simpler thought experiment, where the work digitally exemplified is Beethoven's Fifth Symphony. The morals that he wishes to draw from this thought experiment are twofold: first, in the doomsday world where only digital works remain, all is not lost. We can recover the works themselves and access them via the "translation" of them into musical notation. But second, in our world, let us remember that if a digital performance does transpire, it is not a "performance." I agree with Kivy that were the kinds of 'digital versions' of works hypothesised actually realised, they would not be performances of those works, and could not be appreciated as such performances. However, I think that Kivy's argument in support of the 'less important' first moral is philosophically much more interesting. It is therefore upon the theme sounded in the second half of Kivy's paper that I shall develop some variations that will lead us to important but relatively unremarked issues concerning what is involved in the appreciation of musical works in the Classical tradition, and, in particular, what is involved in appreciating such works through their performances.

Key words: philosophy of music, Kivy, Wagner, Beethoven's Fifth Symphony, digital performance, digital works.

Literatura

Baxandall, M. (1985). *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*. Yale University Press.

Bell, C.. (2014). *Art*. Chatto & Windus.

Borges, J. L. (1970). »Pierre Menard, Author of the *Quixote*«. Prevedel J. E. Irby, v *Labyrinths*, Penguin, str. 62–71.

Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. St Martin's.

Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Wiley Blackwell.

Davies, D. (2010). »Multiple instances and multiple 'instances'«. *British Journal of Aesthetics*, 50(4), str. 411–426.

Davies, D. (2011). *Philosophy of The Performing Arts*. Wiley Blackwell.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art*, 2nd ed. Hackett Publishing.

Kivy, P. (1983). »Platonism in music: a kind of defence«. *Grazer Philosophische Studien*, 19, str. 109–29.

Kivy, Peter. (unpublished): »The case of (digital) Wagner«.

Levinson, J. (1980). »What a musical work is«. *Journal of Philosophy*, 77, str. 5–28.

Wollheim, R. (1980). »Criticism as retrieval«. V *Art and its objects*, 2nd ed. Cambridge University Press, str. 185–204.