

UDK 78.01

Nataša Kričevcov
LjubljanaNEKATERI ASPEKTI TOPIČNIH IN DINAMIČNIH
VREDNOSTI GLASBE

Pričujoči tekst je nastal kot del večje celote; zato je njegova razvejenost nujno omejena in mestoma nedorečena. Problem, s katerim se ukvarja - topične in dinamične vrednosti glasbe kot vrednosti analogne vrednostim predočbe in doživljaja ter kot točke transformativnosti med glasbenim objektom in subjektom - je torej del širšega sklopa problemov, ki ga je mogoče skicirati takole:

Glasbena misel se konstituira med skrajnima vrednostima predočbene in doživljajske strukture:

- 1) opozicijo in identiteto
- 2) napetostjo in razrešitvijo;

Temeljni so ji:

- a) dva opozicijska principa -
 - 1) princip odzunaj-navznoter / princip introjekcije
 - 2) princip odznotraj-navzven / princip projekcije;
- b) dve opozicijski kategoriji -
 - 1) kvalitativna - zvočnost
 - 2) kvantitativna - meter, ritem, pulz;
- c) dva opozicijska sistema transformacij -
 - 1) horizontalen transformacijski sistem ali sistem transformacij na isti ravni
 - 2) vertikalni transformacijski sistem ali sistem transformacij med različnimi ravni.

Kaže pa se skozi:

- a) dva temeljna in opozicijska postopka oblikovanja glasbenih objektov (glasbenih sistemov in glabenih tvorb) -
 - 1) postopek delitve
 - 2) postopek dodajanja;
- b) dve temeljni in opozicijski strukturi glasbenih objektov (glasbenih sistemov in glasbenih tvorb) -
 - 1) zaprta struktura / struktura opozicije
 - 2) odprta struktura / struktura identitete.

Izhodiščna predpostavka celotni problematiki je hipoteza, da ideja glasbe vedno in povsod razume koncept totalitete po eni strani kot koncept predočbe in doživetja totalitete, ter njune transformativnosti, in po drugi, kot koncept totalnega subjektovega notranjega in totalnega zunanje-objektivnega ter tudi njune transformativnosti. Predpostavka sama je izšla iz opazovanja in primerjanja glasb štirih kultur -

- 1) arhaičnih narodov,
- 2) hindustanske in karnatske tradicije Indije,

- 3) antičnih Grkov in
- 4) evropske umetniške tradicije med 1750 in 1945 -
na tistih njihovih ravneh, na katerih so potencialno ali aktualno prisotne vse njihove gestične in strukturalne možnosti. Gre za naslednje ravni:
 - 1) pri arhaičnih narodih za raven dveh tipov glasbenih tvorb, kot jih je opredelil Curt Sachs - one-step in tumbling strains,
 - 2) v indijski glasbi za raven dveh glasbenih sistemov - karnatskega in hindustanskega,
 - 3) v glasbi antičnih Grkov za raven glasbenega sistema,
 - 4) v evropski glasbeni tradiciji med 1750 in 1945 za raven glasbene tvorbe.

* * *

Na ravni strukture glasbenega objekta - ne glede na to ali gre za sistem ali tvorbo - se napetost in razrešitev kažeta kot skrajni vrednosti njegove dinamike, kot opozicija in identiteta, pa tudi kot skrajni vrednosti njegove topike. Dinamika se ob tem lahko opredeli kot energetska tvornost hierarhije položaja, topika pa kot položajna tvornost hierarhije energetskih odnosov v strukturi hierarhiji glasbenih sistemov in glasbenih tvorb. In prav v skrajnih vrednostih topike in dinamike glasbenih struktur se najjasneje kaže njihova neločljivost od skrajnih vrednosti predočbenih in doživljajskih struktur ter njihova medsebojna pogojenost: opozicijo in identiteto kot topični vrednosti neke glasbene strukture subjekt prepozna s skrajnima vrednostima doživljaja - z napetostjo in razrešitvijo; obratno, napetost in razrešitev kot skrajni vrednosti doživljaja si subjekt predoči s strukturo s skrajnimi topičnimi vrednostmi. V tem smislu so si skrajne vrednosti topike in dinamike glasbene strukture korespondente: opozicijska točka glasbene strukture je hkrati točka njene največje energetske intenzitete, in obratno, točka identitete je točka razrešitve.

Strukture glasbenih objektov se konstituirajo na čistih vrednostih predočbe in doživljaja ter jih v sebi združujejo. Na ta način se vrednosti struktur glasbenih predmetov emancipirajo. Postavljene v korelacijo z vrednostmi predočbe in doživljaja se vzajemno opredeljujejo: ne določajo samo vrednosti predočbe in doživljaja skrajne vrednosti struktur glasbenih predmetov, ampak tudi obratno: z vrednostmi svoje topike in dinamike slednje določajo skrajne vrednosti predočbe in doživljaja. In ker so vrednosti predočbe in doživljaja temeljne koordinate kategorialnega sistema, glasba z vrednostmi struktur svojih objektov ni samo njegova nadgradnja ampak tudi njegov konstitutivni kriterij.

Skrajne vrednosti topike in dinamike se kažejo kot točke, na katere se nanašajo in v odnosu do katerih se konstituirajo vse ostale strukturne točke - prav tako strukture sistema kot tudi strukture glasbene tvorbe. V tem smislu je vrednost identitete definirana s položajem središčne točke, medtem ko je vrednost opozicije definirana z odnosom točk na skrajnih položajih, pri čemer vsaka kultura na sebi lasten način opredeljuje središčne oziroma skrajne položaje. Vendar se vrednosti v osnovi definirajo: 1) ali a) kot kontekstualne velikosti, torej z mestom v strukturi glasbene tvorbe ne glede na tonske višine - mesto vrednosti je določeno s sistemom, ali b) kot fiksirane velikosti, torej z natančno določenimi tonskimi višinami ne glede na mesto v strukturi glasbene tvorbe - vrednost je določena z mestom v sistemu; 2) ali tako, da se a) s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo nanašata, kar pomeni, da opozicijsko razmerje tvorita točki, od katerih fungira ena kot temeljno identitetna, druga pa, na kakršenkoli način, kot njena opozicija, ali tako, da se b) s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo ne nanašata, kar pomeni, da opozicijsko razmerje tvorita točki, od katerih niti ena ne fungira kot temeljna ali kot opozicijska, ampak šele z vzajemnim delovanjem oblikujeta opozicijsko vrednost; 3) ali a) znotraj iste struk-

turne konfiguracije ali b) v dveh ločenih strukturalnih konfiguracijah. Najočitnejši primer za vse tri a)-možnosti je glasbeno delo evropske glasbe, ki temelji na tonaliteti. Namreč: hierarhija vrednosti mesta njegove topike in njegove dinamike je opredeljena s sistemom neglede na tonske višine, na katere je in med katere je kot takšna aplicirana.¹ Razen tega, se vrednosti s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo nanašajo in se oblikujejo znotraj iste strukture. Še več: odnos obeh vrednosti je os strukture glasbenega dela. Tako je prva stopnja tonalitete, ki po sistemu fungira kot središče ter kot izhodiščna in zaključna točka, točka identitete in kot takšna vrednost identitete tudi definira. Peta stopnja tonalitete fungira kot najmočnejša točka napetosti in v odnosu do prve oblikuje opozicijsko točko, s katero definirata vrednost opozicije. Drugo in tretjo b)-možnost najbolje ilustrirata opozicijska tipa glasbenih tvorb arhaičnih narodov med katerimi so razporejene skrajne topično-dinamične vrednosti: medtem ko je one-step melodija strukturirana kot insistiranje na dveh tonih v srednjem registru, pri čemer je eden (včasih zgornji, včasih spodnji) akcentuiran kot središče,² tumbling strains melodija obsega skrajna tona tonskega prostora (začne se z najvišjim, po drsenju skozi oktavo in pol ali dve pa se konča na najnižjem tonu) in nima poantiranega središčnega tona. Prvi tip glasbene tvorbe je torej izrazito središčni, skoraj središče samo ter kot takšen definira identitetno vrednost, drugi pa je opozicijski in s tem definira opozicijsko vrednost. Po drugi strani so topično-dinamične vrednosti, kot v evropski glasbi, definirane kontekstualno. Toda njih kot takšne ne opredeljuje tonski sistem - diferencirana hierarhija mesta v diferencirani hierarhiji odnosov. Definirajo jih registrske lege: opozicija visokega in globokega brez natančno določenih tonskih višin ali pa natančno določenega opozicijskega razmerja; in po drugi strani, insistiranje v srednjem registru brez preciziranih tonskih višin.³

V skupino glasb, ki topično-dinamične vrednosti definirajo v dveh ločenih strukturalnih konfiguracijah, sodijo tudi glasbi obeh indijskih tradicij in glasba antičnih Grkov. Toda glasbi Indijcev in Grkov ponujata le drugačen primer. V nasprotju z glasbo arhaičnih narodov, kjer so vrednosti definirane na isti ravni strukturalnih konfiguracij - na ravni glasbenih tvorb, so vrednosti indijske in grške glasbe definirane na dveh strukturalnih ravneh - na ravni sistema in na ravni glasbene tvorbe. Definirajo se tako, da je vrednost na ravni sistema fiksirana z natančno določeno ali določenimi tonskimi višinami, medtem ko je druga vrednost variabilna in se oblikuje z glasbeno tvorbo. Iz tega nastajata dve temeljni obliki odnosov med skrajnima vrednostima topike in dinamike: 1) identitetna vrednost je fiksna, opozicijska vrednost je spremenljiva; 2) opozicijska vrednost je fiksna, identitetna pa spremenljiva. V obeh primerih se nefiksirana vrednost s svojimi konstitutivnimi točkami definira glede na fiksirano. Tako antični Grki s sistemom fiksirajo točko identitetne vrednosti. Ta se veže na mese, središčno mesto sistema, le-to pa na tonsko višino v središču tonskega prostora, v katerem se je oblikovala starogrška glasba. Sam tonski prostor je definiran v srednjem registru, med A in a1, kar pomeni, da se mese kot središčno mesto sistema veže na a. Toda s sistemom definirajo antični Grki identitetno vrednost tudi kot kontekstualno velikost. Z in-

1 S tem ne izključujem dinamičnih vrednosti registrov, še posebej ne njihovega mogočnega dinamičnega učinka v skrajnih legah. Toda ta je v okviru postavk, s pomočjo katerih se na tem mestu razpravlja o dinamičnih in topičnih vrednostih, namreč v okviru tistega, kar je s sistemom na ta ali oni način opredeljeno kot takšna ali drugačna topično-dinamična vrednost, v evropski glasbi sekundarnega pomena. Čeprav se te vrednosti na njih vežejo, registri v evropski glasbi v tem smislu niso definirani.

2 Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, New York 1965, 59.

3 Takšna opredelitev topično-dinamičnih vrednosti je poudarjena z določenimi načini izvajanja, ki se v konstelacijah opozicijskih tipov glasbenih tvorb na njih vežejo: s fortissimom najvišjega in pianissimom najnižjega tona tumbling strains melodije in z nevtralnostjo, monotonim, brezkontrastnim ponavljanjem dveh tonov v srednjem registru one-step melodije. In ker je način izvajanja tudi bistveni strukturalni element glasbenih tvorb arhaičnih narodov, bo o njem več govora v odstavku o vzajemni pogojenosti topično-dinamičnih vrednosti in strukturalnih tipov.

tervalom kvinte se namreč - računajoč od zgornjega oktavnega tona lestvice navzdol - opredeljujejo središčni toni tonoi. Tako vsak od trinajstih (oziroma petnajstih) tonosov ima lasten središčni ton. In ker vsaka glasbena tvorba temelji na nekem tonosu, zajame zmeraj, ob sistemskem, tudi lestvično identitetno žarišče. In prav med tema dvema žariščema, med tetično in dinamično mese, se definira in v odnosu do sistema realizira opozicijska vrednost. Način in interval, s katerima so opozicijske točke definirane, sta torej vedno ista, sama opozicijska vrednost pa je - zaradi fiksiranosti sistemskega središča in trinajst oziroma petnajst različnih lestvičnih središč - zmeraj drugačna. V tem smislu je opozicijska vrednost v glasbi antičnih Grkov variabilna velikost, ki je odvisna od konteksta glasbene tvorbe. Na ravni sistema pa je izravnana: to, da je središčni ton nekega tonosa istočasno opozicijski ton glede na središčni ton sistema, pomeni - pri trinajstih (oziroma petnajstih) tonoi, da je vsaka točka tonskega prostora, ki ni sistemska mese, opozicijska. Vsako posamezno razmerje sistema omogoča kot opozicijsko vrednost njegova aktualizacija v posameznih kontekstih glasbenih tvorb.

Nasprotno, indijska glasba fiksira s sistemom opozicijsko vrednost. Z oblikovanjem tonskih sistemov sta obe tradiciji - karnatska in hindustanska - pustili dva tona iz skupnega tonskega prostora nespremenjena: sadjo kot prvo in za kvinto višjo pancamo kot peto stopnjo tonskega prostora. V obeh sistemih sta tudi edina, ki nista podložna spremembam. Enako kot v grški glasbi vsak tonos definira svoj središčni ton kot svojo identitetno vrednost, v indijski glasbi vsaka lestvica definira svojo opozicijsko vrednost: med prvo (vadi) in peto (samvadi) stopnjo, in to vedno v razmaku kvinte. Opozicijska vrednost je torej dvojno definirana: kot fiksirana in kot kontekstualna velikost. Identitetna vrednost ni definirana in je v tem smislu variabilna. Nastaja z oblikovanjem glasbenih tvorb med opozicijo lestvične in sistemske opozicijske vrednosti, se pravi med prvo in peto stopnjo (vadi in samvadi) lestvice, na kateri temelji melodični obrazec, in med prvo in peto stopnjo (sadjo in pancamo) sistema. Identitetna vrednost je definirana s točko ravnotežja - predominantno,⁴ ki ni ne začetni ne zaključni ton tvorbe, kot tudi ne eden izmed tonov, ki konstituira opozicijski vrednosti (čeprav takšna možnost ni izključena), ampak je preprosto težiščni, središčni ton, okrog katerega se glasbena tvorba konstituira.

Glasbena misel se aktualizira skozi "predočevanje" temeljne energetike doživljaja v topiki zvoka. Zvočni odnosi, ki se jih pri tem poslužuje, so rezultat dveh virov: po eni strani meritev in štetja, po drugi pa subjektivnih neposrednih izrazov afektov. Poslužuje se jih z gestiko in ne direktno. Toda gestika prvih se bistveno loči od gestike drugih. V prvem primeru je rezultat dejstva, da glasba z mero in številko ne ozavešča samo objektivne akustične zakonitosti svojih zvočnih odnosov (kar pomeni, da ni usmerjena na ureditev, ki izhaja iz zakonitosti njenega materiala), ampak, da sta mera in številka na glasbo aplicirani ne glede na "naravne" zakonitosti njenega gradiva, in v tem smislu z glasbo tudi izraženi. Na to kažejo od akustičnih zakonitosti neodvisni strukturi in postopka organizacij tonskega prostora, ki so zmeraj in povsod enaki - identitetna in opozicijska struktura; postopek dodajanja in postopek delitve - in kot njihov rezultat sistem, ki naj bi bil odvisen od objektivnih akustičnih zakonitosti, je pa v vsaki kulturi drugačen. Podobno je z instrumenti starih kultur, za katerih izdelavo so "naravno"-akustične zakonitosti bolj poredko odločilne, zelo pogosto pa številčna razmerja kot takšna, ali pa v kombinaciji z vizualnimi ali taktilnimi parametri.⁵

V drugem primeru je gestika rezultat uporabe afektov kot sredstva definiranja in označevanja predočenih in doživljajskih vrednosti. Zvočni izraz afektov ni glasbeno vreden po tem, da je izraz oziroma po tem, česar je izraz, ampak po tem, kaj je kot takšen

4 Termin je Sachsov in je uporabljen v istem smislu kot ga Sachs razume, v: *Muzika starog sveta*, Beograd 1980, in v *The Wellsprings of Music*, New York 1965.

5 Curt Saus, *The Wellsprings of Music*, New York 1965, 99-103.

zmožen predočiti, torej po zmogljivosti svoje gestike. Kajti: celo takrat, ko je neki melodijski potek (vzgib) soroden ali istoveten z izrazom določenega afektivnega stanja (oziroma isto velja za ritmični potek (vzgib) in njegov motorični izraz), on z glasbo to ni več. Z glasbo namreč izraz preneha biti njegov cilj in postane njegovo sredstvo. To je najbolj očitno v glasbi arhaičnih narodov. Teško je namreč ne videti, da je tumbling strains melodija s svojimi širokimi, padajočimi izbruhi skoraj identična divjim vzklikom radosti ali besa, one-step melodija pa monotonemu, ponavljajočemu se izrazu neizrekljivosti ekstatičnih stanj. Vendar pa niti tumbling strains melodija ni izraz radosti oziroma besa, niti ni one-step melodija izraz ekstatičnega stanja. Obe sta samo sredstvo, s katerim se skrajne vrednosti doživljaja priklicujejo (evocirajo), izzivajo in predočajo, ne pa tudi izražajo. V tem smislu sta oba tipa melodij magični formuli, ki doživljaj incirata: vzrok in ne posledica. In prav točka, v kateri izraz postane sredstvo, točka, v kateri preneha biti pogojen in začne pogojevati, točka, v kateri postane iniciant in magična formula, je točka gestualizacije in artificializacije. Obrat torej nastane v trenutku, ko se tvorbe, ki so nekoč bile izraz, posledica nekega afektivnega stanja, uporabijo kot sredstvo, kot iniciant njegovega priklicevanja in njegov označevalec: z glasbo te tvorbe oživljajo, se stikajo, povzročajo tiste fiziološke in afektivne interakcije, katerih izraz so nekoč bile.⁶

Enako kot izraz afektov označuje vrednosti predočbe in doživljaja, jih označujeta tudi številka in mera. Toda številka in mera jih tudi izražata. Dejstvo, da je opozicijska vrednost na ta ali oni način opredeljena z intervalom kvinte v kulturah, ki so definirale tonski prostor in oblikovale tonske sisteme z oktavo, ni rezultat njenega apriorno visokega energetskega naboja - prav nasprotno, se ta naboj mora na mnogih drugih ravneh dodobra opravičiti - ampak njene pozicije znotraj oktave: najbolj oddaljena pozicija med tonoma oktave je z ozirom na enega kvarta, z ozirom na drugega pa kvinta. Njuna vzajemna zamenljivost z ozirom na zgornji oziroma spodnji ton oktave potrjuje kvinto kot opozicijsko vrednost, glede na to, da se povsod kjer se na eni strani pojavi kot kvarta, na drugi lahko pojavi kot kvinta ter tako ponovno na obeh straneh potrjuje najbolj oddaljeni položaj znotraj oktave. S številčnim izrazom razmerja najbolj oddaljene točke v oktavi je označena opozicija. Na ta način vrednosti predočbe in doživljaja postajajo merljive. Drugače povedano: z zvočnim izrazom afekta po eni in številke in mere po drugi strani, se predočajo doživljajske vrednosti. Toda z mero in številko so predočbene in doživljajske vrednosti tudi merljive. Z afektivnim izrazom je definirana vrednost, z mero in številko pa njena velikost. Z mero in številko, ki sta izraženi z glasbo, so predočbene in doživljajske vrednosti zmerjene.

Z izrazom tonskega prostora v številčnih razmerjih po eni in metra in ritma po drugi strani,⁷ so definirane vrednosti predočbeno-doživljajskih struktur kot merljivi in zmerjeni gestusi prostora (visoko in globoko, ozko in široko, zgoraj in spodaj) in časa (dolgo in kratko, poudarjeno in nepoudarjeno, utripajoče in neutripajoče, hitro in počasno).

Zvočnost in njena metrična in ritmična artikulacija kot najbolj neposredno sredstvo izraza subjektive identitete, s katerim se vrednosti te iste identitete povratno predočujejo, dobi prav na ta način kvaliteto objektivnega. Vrednosti emotivnega in motoričnega vzgiba dobijo tako korelat v vrednostih časa in prostora: izhodišče, s katerim se čas in prostor kot temeljni koordinati objektivnega, skupaj z vsemi modalitetami njenega odnosa, in z vsem, kar pogojuje in tvori njuno percepcijo (kvaliteta in kvantiteta, principi in procesi mišljenja, ter paradoksi in transformacije), sistematizirajo, se predočajo in oživljajo v doživljaju, oziroma se skozi doživljaj povratno formulirajo. Subjektivno dobi korelat v objektivnem in obratno: glasba je gestus njune transformativnosti.

⁶ Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 56.

⁷ In v tem smislu je treba razumeti izrecnost trditve Dionisisa iz Halikarnasa (1. st.pr.n.e.), da sta ritem in harmonija v bistvu eno in isto. Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 288.

SUMMARY

The problem dealt with in the present text is the problem of analogy and of mutual determination of the value of presentation and experience as well as of topical and dynamic values in music - in other terms, of opposition and identity, of tension and resolving. Their transformation abilities, stemming from the transformative axis between presentation and experience, is further expanded on the transformative axis between subject and musical object.