

UMETNIŠKI ZNAČAJ PROTI SMOTRU MED POLARIZIRANJEM IN HARMONIZIRANJEM

MARIJA BERGAMO

Ljubljana

Izleček: Glasbeno avtonomno in uporabno sodita med časovno zamejene ideje in kategorije, ki jih je težko enopomensko opredeliti. Razmislek sooča možna pojmovanja in razlagalne okvire na področju individualnega ustvarjalnega procesa ter v življenju glasbe v družbenem prostoru 19. stoletja, hkrati pa poskuša zaznati mejo, ki naj bi zaznamovala stvarno in ne le ideološko utemeljeno razliko med še vedno estetsko pomembnim/sprejemljivim in umetniško nepomembnim.

Ključne besede: glasbeno avtonomno, glasbeno funkcionalno, glasbena ustvarjalnost.

Abstract: Autonomous and functional in music belong to the time limited ideas or categories that are difficult to be unequivocally defined. The present discourse confronts possible interpretations and interpretative frameworks within the field of individual creative process in music and its life in the 19th-century society. It further seeks to comprehend the limit between real and not only ideologically grounded value and aesthetically still relevant/acceptable and artistically irrelevant.

Keywords: autonomous in music, functional in music, musical creativity.

Moje razmišljanje o naslovni temi izhaja iz današnjega položaja glasbe, se pravi glasbe, ki ni zasidrana v trdnem glasbenem sistemu. Čas velikih glasbenih sistemov se je očitno iztekkel. V preteklosti pa so bili v gravitacijskem smislu sicer različno močni, toda vedno učinkoviti; kot osnova oblikovanja splošnega (pogojno normativnega) okvira, v katerem se je uresničevala individualna skladateljska misel in v katerem je potekalo življenje glasbe v času in prostoru. Sistem, o katerem bo tekla beseda, je gotovo eden najbolj dinamičnih in pomemben za glasbo v vseh njenih fasetah. Za glasboslovje pa je še vedno izvor vprašanj, na katera ne najdemo enopomenskih odgovorov. Med njimi je razmerje glasbeno avtonomno – heteronomno in funkcionalno (če za ta hip uporabimo novejšo dikcijo 20. stoletja) eno osrednjih. Ne glede na to, da so pri razpravljanju o estetskih vprašanjih nesporazumi skorajda neizogibni, nakazujejo pestrost nasprotujočih si argumentacij o teh vprašanjih (vsaka po svoje je sicer prepričljiva in celovita) in nesoglasja v razumevanju pojmov, s katerimi opredeljujemo pojave, (vsaj) tri stvari: prvič, da gre za vprašanja, ki segajo do samega bistva, namreč do opredelitve glasbe kot fenomena; drugič, da je prav glasba 19. stoletja s svojo dotlej neznano diferenciacijo v miselni osnovi in v sredstvih strukturiranja ter njihovoodnosih posebej primerna za presojo večnega vprašanja o njeni samostojnosti oz. odvisnosti, ter tretjič, da so se na tem zgledu iz preteklosti še do včeraj razreševali tudi pereči ideološki spori novejšega časa. Spominjam se razprav v 70-ih letih preteklega stoletja, ko so se v Brnu v pravih argumentacijskih dvobojih z neverjetno gorečnostjo soočali na eni strani

Rudolf Stephan, Ludwig Finscher, Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht s svojimi somišljeniki, na drugi strani pa močna vzhodno nemška, ruska, češka in poljska skupina (tu so bili Walther Siegmund Schulze, Diether Lehmann, Zofia Lissza, Jaroslav Jiránek, Arnold Naumovič Sohor). Prav iz teh razprav izhajajo nekateri temeljni Dahlhausovi¹ in Eggebrechtovi² razmisleki vprašanj o glasbeni avtonomiji in funkcionalnosti, na katere se še danes opiramo. Če jim dodamo ustrezna gesla (avtonomna glasba, absolutna glasba in funkcionalna glasba) Albrehta von Massowa iz Eggebrechtovega *Priručnika glasbene terminologije*, objavljenega leta 1994,³ ki povzemajo in sistemizirajo različne definicije in stališča ter razgrinjajo možne interpretacijske okvire, so na voljo oporne točke za razpravo. Nimam jih namena obnavljati – stroka jih pozna; opozarjajo pa na naslednje:

1. da pojmi, ki se jih v strokovni komunikaciji poslužujemo, praviloma ne zajemajo celotnosti predmeta, o katerem govorimo; opredeljujejo le njegovo bistveno značilnost, množstvo stranskih pa puščajo v nemar (večkrat prav tistih, ki ob pozornejšem pogledu zameglijo dozdevno enopomenskost pojma);
2. da so vsebine pojmov, enako kot teoremi, ki jih z njihovo pomočjo razvijamo, vedno močno odvisne od kontekstov, od nosilnih idej časa na katere se nanašajo;
3. da so pomeni lahko raznorodni: enkrat so le opisni in približni, drugič so empirično razdelitveni, tretjič odločitveno-normativni.

Poleg tega sodijo težave s poimenovanjem glasbenih pojavov v naravo same stvari, v prevajanje iz enega medija v drugega, tako da so ubeseditve glasbenih dejstev in potekov samo približne in le izjemoma splošno veljavne. Tudi same imajo torej svojo zgodovinskost.

Glasba 19. stoletja je v tem smislu posebej »zgovorna«. Njena izrazita literarno-filozofska podlaga in utemeljevanje glasbenega z zunajglasbenimi vodili na eni strani, in na drugi ideja o njeni samozakonitosti (nem. »Eigengesetzlichkeit«) in čisto glasbeni logiki, ki naj bi jo edini legitimirali kot umetnost (»ta pravo«, nem. »eigentliche«⁴ umetnost), pripelje do delitve dotlej enovitega pojma glasba in do nasprotovanj med stališči, ki se začenjajo že pri samem definiranju glasbe. Polariziranje je razvilo neverjetne energije, ki pa so bile očitno glasbi le v prid. Zmeda v terminih in definicijah glasbene produkcije namreč ni ovirala. Afektu pa tako praviloma sledi antiafekt. Če je šlo v začetku 19. stoletja predvsem za nasprotje med čisto glasbo (v smislu »zvenečega diskurza«) in opisujočo (nem. »malende«)⁵, je bila

¹ Prim. besedili Carla Dahlhausa, *Thesen über engagierte Musik* (1972) in *Musikalischer Funktionalismus* (1976) v: Carl Dahlhaus, *Schönberg und die andere*, Mainz, Schott, 1978; dalje besedilo *Fragmente über musikalische Hermeneutik*, v zborniku *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975; ali Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978.

² Prav posebej: Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), str. 1–25.

³ Albrecht von Massow, *Absolute Musik; Autonome Musik; Funktionale Musik*, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Auslieferung* 22, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, Franz Steiner, 1994.

⁴ E. T. A. Hoffman, *Besprechung der 5. Symphonie von L. v. Beethoven*, *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), v: Ernst Theodor Amadeus Hoffman, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, ur. Friedrich Schnapp, München, Winkler, 1963, str. 35.

⁵ Citirano po Carl Dahlhaus, *Thesen über Programmmusik*, *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975, str. 190.

ta čistost skorajda še nepristranski pojem; z njim so utemeljevali le samostojnost instrumentalne glasbe v razmerju do operne in vokalne. Sredi stoletja je bila nato instrumentalna glasba že utrjena; zgled zanjo je bila beethovnovska simfonija, in sicer kot zapis, ki zahteva interpretacijo, in ne več le enkratni dogodek. Z že pridobljenim položajem edine prave glasbe je prav simfonija postala izvor novega nasprotja med t. i. »absolutno« in »programsko« glasbo, kar pa ni bilo več nevtrarno. Šlo je za dva možna mišljenja glasbe, dva – sicer splošna – vendar živa pristopa k vsem bistvenim dejavnikom strukturiranja in sprejemanja glasbe. Z razpravami o imanento glasbenem in zunajglasbenem, o čisto glasbenem smislu in vsebinskosti (nem. »Gehalt«), o bistvu in pojavnosti glasbe, o enovitosti njene forme in vsebine oz. prevladi in prednosti enega ali drugega, o poeziji in prozi⁶ (kar v dikciji časa pomeni med romantičnim, umetniškim in umetniško nepomembnim), dalje o estetsko prvotnem, lepem, ustreznem in estetsko nepomembnem, trivialnem in uporabnem so pravzaprav poskušali utemeljevati stopenjsko razvrstitev med dejavniki in poudariti tisto, kar je spopadenim strankam z različnimi »ideološkimi« programi argumentacijsko ustrezalo. (Dejstvo, da so lisztovski simfonični pesnitvi z uvrščanjem v programski tabor pravzaprav odrekli/oporekali čast naslednice simfonije, ni bilo nikakor utemeljeno v glasbi sami; in zahteva Richarda Straussa, da naj bi njegove simfonične pesnitve razumeli kot absolutno in ne kot programsko glasbo, je bila s skladateljskega vidika povsem logična, upravičena z njihovo glasbeno zasnovo, v kateri je funkcija programa glasbeno sokonstitutivna in torej znotrajglasbena).

Iz zgodovinske ideje absolutne glasbe (se pravi glasbe, ki je svobodna, neodvisna, utemeljena v glasbeni logiki in znotrajglasbenih, samo njej lastnih zakonitostih) izraste nato novejša opozicija avtonomna – funkcionalna glasba in sicer šele v dvajsetih letih 20. stoletja, kot posledica odpora do nosilnih opornih točk umetnosti 19. stoletja, ki se je z ekspresionizmom in prepričanjem okoli Schoenbergove poetike podaljšalo v naslednje stoletje. S poetiko Hindemitha in Stravinskega je nihalo opozicijskosti sedaj močno udarilo na nasprotno stran: romantično religijo umetnosti naj zamenja trezna stvarnost, nekdanjo kontemplativno zamaknjenost, posvečeno opazovanje in spoštljiv odnos do umetnosti pa aktivna soudeležnost in široko razvejana glasbena praksa; nekoč skrito, navznoter obrnjeno obrtniškost umetnikove delavnice hočejo sedaj razkriti in obrniti navzven. Namesto opozicije avtonomno – heteronomno, katere poudarki se nanašajo na stopenjsko udeležnost zunajglasbenih dodatkov, vsebin ali motivacij v glasbenem strukturiranju, je sedaj ideološka polarizacija v ospredje postavila smoter, naloge glasbe v družbenem prostoru, torej njeno funkcionalnost v sociološkem smislu. Očitno se torej pomeni pojmov, ki so v teh razpravah v obtoku, spreminjajo.

Toda: razen upoštevanja dejstva, da so vprašanja razmerja avtonomno-funkcionalno močno vezana na zgodovinski kontekst in rabo v praksi, jih kaže razmejiti predvsem na dveh temeljnih ravneh. Namreč: v razpravljanju o temi imamo po eni strani vedno v mislih identiteto umetniškega dela samega (poslužujemo se torej pojmov, s katerimi poskušamo ubesediti osebni glasbeno-ustvarjalni proces, se pravi mišljenje glasbe in njegov izid), po drugi

⁶ Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann (izbor besedil in komentarji), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München in Kassel, Bärenreiter Verlag in Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, str. 286.

strani pa gre za umevanje nastalega in za življenje glasbe v poustvarjalnem in sprejemniškem kontekstu ter za hierarhiziranje in vzpostavitev (vsaj začasnih) vrednostnih meril.

Glede na ta dva vidika se vprašanja polarizacije (samostojno – uporabno, umetniški značaj – smoter, pa tudi, za naše 19. stoletje nič manj pomembno vrednostno opredeljevanje dobro – slabo, ki tiči za pojmi v ospredju) kažejo v različnih sorazmerjih.

V skladateljskem procesu je »uporabnost« (predvsem v smislu sociološke kategorije) drugotnega pomena. Do konca 18. stoletja o tem pojmu niso niti razmišljali, saj je bil namen samorazumljivi del razloga za nastajanje glasbe. Matthesonova opredelitev »ta prave« glasbe po modelu »snov, oblika, končni smoter«⁷ je povsem naravno vključevala tako umetniškost kot smoter. A posteriori lahko sicer razpravljamo, ali je kakšna Josquinova ali tudi Bachova maša avtonomna ali funkcionalna, vendar bi potem isto vprašanje lahko zastavili tudi, ko gre za mnoge Mozartove skladbe, Chopinove miniature, ali, denimo, Verdijev *Requiem*. Vsa umetniška glasba, torej tista, ki ji po merilih samostojnega glasbenega mišljenja prisojamo status umetnosti, zmore »uporabnost« in funkcionalnost kot del namena »vkomponirati« v svojo zasnovo brez nezaželenih posledic. Glasbeno mišljenje je proces, ki v neštevilnih kombinacijah prepleta estetsko igro, čutnost in intuicijo z racionalno konstrukcijo in smiselnim hierarhiziranjem strukture. Poteka v nenehni napetosti med *sensus* in *ratio*, med abstraktnim in snovnim, med nelinearnim in linearnim, tudi med »uporabnim« in »čistim«. Te napetosti so sestavine energije, ki sproža tektonsko intenco glasbe – ta pa je osnova glasbenega smisla.

Funkcionalnost v ožjem smislu (ko gre za neštnevilne zveze in soodvisnosti glasbenih parametrov, pri katerih spreminjanje enega povzroča verižno spreminjanje drugih) pa je tako in tako v vseh časih in v vseh umetniških glasbah temelj glasbene strukture in del njene tehnologije. Zato bi lahko teoretična razhajanja v 19. stoletju poenostavljeno skrčili na spopad med zahtevo, da bi bila struktura v vsakem trenutku ekspresivna in podrejena izraznim nalogam, ter zahtevo, da bi bili vsi glasbeni poteki brez izjeme v medsebojnih, le strukturno utemeljenih zvezah in razmerjih (nem. »Zusammenhang«).

Na tretji možni ravni umevanja funkcije na glasbenem področju (H. H. Eggebrecht jo imenuje »funkcija v ozadju«),⁸ ko se sprašujemo o funkcionalnosti nefunkcijskega, pa se že nahajamo predvsem na področju sociološkega in ideološkega pojmovanja funkcije; le-ta v ustvarjalnem procesu ni v ospredju.

Glasba 19. stoletja si torej nič drugače kot katerakoli druga umetniška glasba svoje umetniškosti ali umetniškega značaja ne zagotavlja v klasifikacijskem okviru avtonomno – funkcionalno. Je vedno in ni nikoli avtonomna, ker ni in ne more biti »čista«. »Čistost« bi jo pripeljala v stanje entropije in do izničitve energije, se pravi tiste (iz polarnosti izhajajoče) napetosti, ki je njena bit. Sistemi skušajo to kaotično energetsko stanje urediti. Toda: če je sistem pretog, sterilizira proces ureditve. Pri utrjevanju fluidnega glasbenega mišljenja se skladatelj opira na trenutno veljavne normativne, zvrstne, estetske in – zakaj ne? – tudi »uporabne« predpostavke. Dejstvo, da so v tem procesu udeleženi mnogi zunajglasbeni momenti, žanrovske intonacije, snovne in vsakovrstne druge predmetne asociacije, ne spremeni ničesar na avtonomiji skladateljeve oblikovne volje. »Uporabnost« lahko samo pogojno zameji

⁷ Citirano po Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba* (Was ist Musik), prev. Andrej Rijavec, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991, str. 13.

⁸ H. H. Eggebrecht, nav. delo, 1973, str. 2.

njegovo samostojnost, npr. glede izbora gradiva, pri zasedbi, z izvajalskimi omejitvami ali s pedagoško stopenjovitostjo. Vendar tudi takšni in podobni momenti niso merila ne avtonomije ne umetniškosti. (Zgled: npr. Bartókov *Mikrokosmos*). Estetska funkcija glasbe (dedič Kantovske smotrnosti brez smotra) sprošča in harmonizira delo ostalih »praktičnih« funkcij in je s tem dialektični preklic funkcionalnosti nasploh. Po estetski funkciji skladba odseva svojo lastno identiteto, tako da jo odveže vseh zunanjih odvisnosti.

Po drugi strani pa termini, kot so: »uporabna glasba« (nem. »Gebrauchsmusik«), »srednja glasba«, »občevalno primerna glasba« (nem. »Umgangsmusik«), »trivialna glasba«, »kapelniška«, »družabna«, opozarjajo na to, da pestro glasbeno podobo 19. stoletja sooblikujejo razsežna in pomembna glasbena področja, ki so v drugačni vrsti opozicijskosti do tokrat celotne t. i. »ta prave« glasbe. Ta vrsta opozicijskosti se kaže predvsem na recepcijskem in vrednotenjskem področju, ko se glasbeni pojavi, žanri in zvrsti stopenjsko razvrščajo glede na ustreznost namenom, na uporabnost in ne nazadnje glede na kulturne potrebe določenih družbenih razredov. In če se pri t. i. avtonomni glasbi osredotočamo na glasbeni objekt kot estetski svet zase in ga presoja po obeh instancah (namreč po neposredni estetski in po spoznavni, analitični sodbi), pa pri omenjenih vrstah glasbe, ki ne nastajajo v svobodnem prostoru, ne moremo uveljavljati istih meril. Zdaj presoja predvsem stopnjo izpolnitve smotra. Smotri in uporabljena sredstva morajo soglašati. Meje med obema opozicijskima členoma so seveda večkrat zabrisane, vendar so vsaj v umevanjih glasbene stvarnosti 19. stoletja pristopi razmejeni: avtonomno glasbo naj bi poslušali zaradi nje same, v kontemplativni zamaknjenosti, ob naporu doumevanja njene lastne zakonitosti in doživljajskega dožemanja njenega smisla; uporabno glasbo pa zaznamuje sopolušanje,⁹ ker je glasbeni potek le del cerkvenega rituala, plesa, družabnega dogodka. (Da je v praksi večkrat težko razmejiti eno od drugega, jasno kažejo ne samo, denimo, klasicistični godalni kvarteti, ampak tudi romantične klavirske ali vokalne miniature; kontemplacijo večkrat zamenja le sopolušanje.) Vendar estetska sodba kot osrednje merilo izpostavlja kategorijo lepega, funkcionalna pa merilo namembne primernosti in izpolnitve smotra. Slednja je torej *pro primo* stvar naročnikov, povpraševanja, trga in seveda ideoloških in političnih ciljev.

In kako se ta razlika kaže na »sami stvari«, na kompozicijsko-tehnični ravni? Glede na že omenjeno romantično »skrivanje« kompozicijske tehnike in potiskanje/odiranje »obrtniškosti« v ozadje, se kodeks norm kompozicijskega stavka komentira le z dobro ali slabo komponirano.¹⁰ Znano je, da se je Robert Schumann kot glasbeni kritik sam znašel v zadregi: ali je spoštovanje norm in neprekoračitev normativnih okvirov vrlina ali hiba? Načelo osebnega, avtonomnega skladateljevega odločanja razume prekoračitev normativnega, že doseženega, in računa na prenovitev, izvirnost, vzpostavitev t. i. »individualne norme«. Zato se okvir dobro komponiranega (kar v 19. stoletju pomeni obrtniško neoporečno, vendar estetsko vprašljivo) prepušča kantorjem in kapelnikom. T. i. žanr *Kapellmeistermusik*, salonska in plesna glasba in tudi velik del cerkvene glasbe dopuščajo ponavljanje vzorcev. Ta »temna, senčna stran avtonomne glasbe«¹¹ (C. Dahlhaus) je

⁹ Carl Dahlhaus, Was ist autonome Musik?, *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), str. 618 in C. Dahlhaus, H. H. Egebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 64.

¹⁰ C. Dahlhaus, H. H. Egebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 53–69.

¹¹ Carl Dahlhaus, Über die »mittlere Musik« des 19. Jahrhunderts, *Das Triviale in Literatur, Musik und*

največkrat dobro komponirana glasba, ki pa, po sočasnem umevanju, ni poetična in je zato estetsko manj vredna. Zato funkcionalno glasbo 19. stoletja, ki pogosto ni nič slabše komponirana kot funkcionalna glasba 17. in zgodnjega 18. stoletja, sodobniki ocenjujejo kot »pusto, prazno«,¹² prozaično, kar je pomenilo vsakdanjo, prostaško. To seveda ne pomeni, da je kasneje (v posamičnih primerih) v recepciji ne bi bilo možno tudi »avtonomizirati« (znan zgled: Berliozov *Requiem*).

Tako močna razmejitev področij je bila v glasbi 19. stoletja predvsem posledica pretiranega pojma umetnosti in utemeljevanja metafizičnega dostojanstva glasbe, njenega dviga v nemerljivo. Razločevanja so tudi to pot povzročila spopadena stališča z apriornimi načeli. Premočne polarizacije med umetniškim značajem in smotrom so neprimerne, ker s pomočjo preabstraktnih kategorij utesnjujejo in normirajo, pravzaprav potvarjajo resničnost. Številna »medpodročja«,¹³ predvsem mnoge cerkvene skladbe, in primeri, ko se težko odločamo, kje je poudarek (na samozakoničnosti ali smotru), pričajo le o naporih, da bi nelinearnost glasbe vsaj začasno utrdili in glasbeno bero uredili v skupine, za katere bi veljala določena osnovna pravila, če že ne zakoni. Ne mislim, da bi bilo dobro naslovno vprašanje relativizirati (Schoenberg ima prav, da je srednja pot edina, ki ne pelje v Rim) do meje, ko bi večino glasbene produkcije, tudi 19. stoletja, kazalo umestiti v nekakšno negotovo sredino, nem. »schwebende Mitte« (C. Dahlhaus),¹⁴ med samostojnim obstojem in prevlado zunajglasbenih dejavnikov. Dejstvo pa je, da so v »čistost« glasbe dvomili enako leta 1800, ko so misel o avtonomiji imeli za »golo veselje nad lastno domišljavo in namišljeno neodvisnostjo«,¹⁵ kot tudi leta 1972, ko Carl Dahlhaus v svojih *Tezah o angažirani glasbi* pride do zaključne misli, da je »avtonomija glasbe manj dejstvo in bolj ideja, ki ni bila nikoli realizirana brez ostanka«. ¹⁶ Znane so Adornove težave z vprašanjem kako povezati opredelitev glasbe kot avtonomnega nepojmovnoga spoznanja z dejstvom, da gre za *fait social*. Dvomi so upravičeni: glasba je nosilec različnih funkcij tudi takrat, ko funkcijskost navidezno zmore zanikati tako na intencionalni kot tudi na recepcijski ravni. Njena popolna neodvisnost je privid, dozdevnost, ki jo lahko zagovarjamo in ji ga nadanemo za različna analitična razločevanja in seciranja v laboratoriju, za ideološke cilje ali za utemeljevanje sistema norm, ki bi ga v določenem trenutku želeli utrditi. Polarizacija na samostojno in nesamostojno glasbo je torej lahko podlaga za samorazumevanje glasbenih pojavov v določenem času in prostoru, lahko je tudi opisna ali klasifikacijska pomoč pri ugotavljanju poudarkov, na sistematični ravni pa se zdi prej izvor nesporazumov, ki glasbeno stvarnost raztegujejo na prokrustovo posteljo preveč enostranskih argumentacij.

Bildender Kunst, ur. Helga de la Motte-Haber, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 18, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1972, str. 132.

¹² Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Musikpädagogik, Forschung und Lehre 8, Mainz, Schott, 1970.

¹³ H. H. Eggebrecht, nav. delo, 1973, str. 11.

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975, str. 174. Dahlhaus govori tudi o t. i. »srednji glasbi« 19. stoletja, ki je kompozicijsko neoporečna, vendar ji ne morejo pripisati umetniškega značaja. Prim. C. Dahlhaus, nav. delo, 1972, str. 132

¹⁵ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 98.

¹⁶ C. Dahlhaus, nav. delo, 1972, str. 18.

ARTISTIC CHARACTER VERSUS PURPOSE BETWEEN MUSICAL AUTONOMY AND HARMONISATION

Summary

The issue of the freedom of music or its independence from “extra-musical functions” belongs to those musicological questions that cannot be answered unequivocally, despite the consistency of the musical language in the nineteenth century, during which period they were raised. Namely, the theme touches on the very definition of music and it operates with notions whose meanings can be different: descriptive and approximate, empirically classifying, or also normative.

Nineteenth-century music is exemplary of the title theme: the notion of music that had been uniform until then fractured into polarized aspects. The following oppositions occurred in chronological order: first, between *pure* (= instrumental) and *operatic and vocal* music; then between *absolute* and *programme* music; and finally, in the 1920s, between *autonomous* and *functional* music. The split exposed two opposing principles of thinking about music, and it sparked off a number of issues: the relationship between the immanently musical against the extra-musical, that between the essence and the appearance of the theme, the relationship between content and form, that between *poetry* and *prose*, the distinction between the aesthetically relevant and the trivial.

The question of the opposition between independence/self-contained laws and functionality of music is moreover worth considering from the standpoint of the individual creative process and from that of musical life in the social sphere. In the first case, functionality can be understood either in its own right or as part of the composer’s intention, which can be incorporated in the composition’s design and its structure without consequence. Composing combines aesthetic play and rational construction, *sensus* and *ratio*, also the *extra-* and the *intra-musical*. Polar tensions constitute part of the energy that initiates the tectonic intention of music. *Purity* would destroy the energy and lead it to the state of entropy. The inclusion of extra-musical elements, genre intonations, associations, purposes, etc. does not threaten the autonomy of the composer’s creative will. Limitations of “functionality” are not the criterion either of autonomy or of artistry.

Terms such as *Gebrauchsmusik*, *dienende Musik*, *Umgangsmusik*, trivial, “middle”, bandmaster music, which bear witness to the hierarchicization and evaluation of music in the social sphere, point to another kind of opposition. The established criteria for these kinds of music are suitability for purpose, usefulness, meeting the needs of certain social classes and the like.

Although in practice the limits between the two are often blurred, the approaches were clearly delimited in the nineteenth century: autonomous music is listened to in its own right, in contemplative exaltation, whereas utilitarian music is “co-listened to”, along with liturgy, dance, social events, etc. In view of the desire to conceal “craft” and to emphasize “poetry” (= the artistic in the metaphysical sense), technically correct but aesthetically inferior “well-composed music” was classified as functional, “prosaic”.

In the sphere of composition, the opposition between autonomous and functional appears to be a self-evident constituent of the creative process, while in historical constellations and social circumstances it is an external, over-emphasized and ideologically welcome instrument of argumentation between opposing standpoints. Polarization into autonomous and functional can be the basis of the self-understanding of musical phenomena in a certain time and space, or it can be a descriptive or classificatory help in finding the emphases in intention or in the internal programme of compositions, while on a systematic level it seems, rather, to be a source of misunderstandings that stretch musical reality on the Procrustean bed of an excessively biased argumentation.