

Evropska klasična glasba in filozofija subjekta

TEŽAVE Z ANALIZO UMETNIŠKIH DEL

Analitičen pristop k umetnosti je skrajno delikatna stvar, kajti pojasnjevanje te vrste fenomenov je zaradi njihove kompleksnosti in neoprijemljivosti nenehno v nevarnosti zdrsa v redukcionizem takšne ali drugačne vrste. Vendar pa je po drugi strani ravno ta spolzkost terena, ki se mu poskušamo približati, enkratni izziv, ki se mu je težko upreti.

Še posebej se študij umetnosti izkazuje za težavna za sociologe, ki vse preradi vsiljujejo svoje koncepte brez podrobnejšega premisleka in s tem delajo več škode kot koristi. Pred tovrstnim teoretiziranjem nas svari Janet Wolff, ki pravi, da umetniških del ne moremo imeti za nekakšne "družbene produkte" v neposredovanem smislu (Wolff, 1992: 706). V svojem članku navaja ekstremen primer takšnega sociologizma, knjigo Frances Rust Ples v družbi. Frances Rust samozavestno pojasnjuje ples kot mehanični odsev razmer v določenem kulturno-zgodovinskem obdobju, vse do tako absurdnih trditev, kot je ta, da so v devetnajstem stoletju "ljudje prenesli svoj entuziazem za romantični valček na ples, ki je bil bolj v skladu s pospešenim tempom družbenih sprememb", na polko (Wolff, 1992: 707). Brez zadržkov se lahko strinjamo z Janet Wolff, ki pravi, da kulturne forme, kot je na primer ples, ne odsevajo neposredno družbene realnosti, ampak jo "re-prezentirajo v kodih in procesih pomenjanja" (ibid.), in še več, "kulturne forme same sodelujejo v produkciji te realnosti" (ibid.).



*Muziciranje kot del družabnega življenja konec 18. stoletja, slika Johanna Zoffanya (1733–1810) iz knjige *The Cambridge Music Guide*, urednika Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.*

Teoretiziranje umetniških del torej zahteva poglobljeno analizo odnosa med kulturnimi formami in družbenim svetom v njihovem okolju, kjer ne moremo pristati na pojasnjevanje enega skozi drugo, kajti tako kot se v umetniško delo vpisujejo nekatere družbene vsebine, tako tudi umetniško delo povratno vpliva na družbene procese. Na povratni vpliv umetnine v ožjem smislu opozarja na primer Kurt Blaukopf, ko pokaže, kako so Beethovnovne skladbe v devetnajstem stoletju pripeljale do ustanavljanja koncertnih organizacij in institucionalizacije orkestrrov, kar je bilo nujno potrebno za ustrezno izvajanje mojstrov in (Blaukopf, 1993: 92–93). Po drugi strani pa lahko govorimo o vplivu kulturnih form na družbo v širšem smislu teorije diskurzov, ki zanika družbeno kot nekaj trdnega, neodvisnega – iz te perspektive so teksti in reprezentacije tisti, ki “pišejo” družbo (glej Wolff, 1992: 711–715).

TEORETSKO IZHODIŠČE: INTERPENETRACIJA MED DRUŽBENIMI PODSISTEMI

Glede na povedano bi rad predstavil pristop k študiju umetnosti, ki po moji oceni izkazuje precejšnje pojasnitvene potenciale, ne da bi zapadal v redukcionizme te ali one vrste. Ta pristop je v bistvu razvitje nekaterih idej Richarda Muencha, ki jih ta ponuja kot mehanizem učinkovite sociološke analize družbe. Richard Muench je v skladu s svojim neofunkcionalističnim teoretskim izhodiščem preoblikoval Parsonsovo teorijo na način, ki naj bi Parsonsovo pristransko rešitev problema reda presegel v korist normativnih dejavnikov (glej: Muench, 1989). Da bi to dosegel, je Muench razgradil Parsonsov model kibernetične hierarhije, kjer biološki in personalni podsistem napajata splošni sistem delovanja z energijo, kulturni in societalni pa z informacijami in ga na ta način usmerjata. Muenchova rešitev je v tem, da štirih omenjenih podsistemov ne razvršča več hierarhično (kot je to v Parsonsovem modelu), ampak jih sopostavi kot enakovredne segmente družbene realnosti, analiza njihovih kompleksnih medsebojnih učinkovanj pa tako postane glavna naloga teoretske sociologije. Omenjenim štirim Parsonsovim podsistemom ustrezajoče ekonomske, politične, societalne in kulturne strukture in procesi so Muenchovo analitično izhodišče: družbeno dogajanje je po njegovem mnenju v osnovi proces *interrelacij* in *interpenetracij* med temi štirimi skupki struktur in procesov (ibid.: 103 in naprej).

Muenchova rešitev se kaže kot zelo zanimivo razvijanje, vendar pa se hkrati velja vprašati, zakaj se Muench ustavlja pri iz Parsonsovega kibernetičnega modela izvedenih štirih sistemih struktur in procesov, saj mu ta "lojalnost" Parsonsovemu razmišljanju v bistvu onemogoča resnični teoretski preboj. Štirje podsistemi, ki jih uvaja Parsons, so smiselni znotraj teoretske konstelacije, ki jo ta avtor predstavlja, izven nje – kot na primer v Muenchovi rešitvi – pa puščajo velike bele lise pri pojasnjevanju družbe. Ekonomski, politični, societalni in kulturni procesi in strukture sami po sebi ne pokrivajo celotnega realnega sveta okoli nas in glede na to bi veljalo sugerirati nekoliko drugačno rešitev, ki se delno spogleduje s teorijo družbenih sistemov: če "demokratiziramo" Parsonsa, s tem da sploščimo njegovo kibernetično hierarhijo splošnega sistema delovanja, potem moramo nekoliko modificirati tudi elemente, ki jo sestavljajo. Informacijsko šibka podsistema ekonomije in politike sta verjetno ustrezna, pač pa bi veljalo razbiti abstraktna podsistema kulture in skupnosti v več bolj diferenciranih podsistemov, ki so tudi empirično bolj ulovljivi: znanost, pravo, umetnost, šport, šolstvo itd. itd. Na ta način dobimo, po zgledu Luhmannove sistemske teorije, serijo družbenih podsistemov, ki funkcionirajo po svojih lastnih logikah, brez primata katerega koli izmed njih (glej na

primer: Luhmann, 1995). Vendar pa bomo za pojasnjevanje njihovega delovanja vseeno uporabili instrumentarij, ki ne izhaja iz Luhmannove teze o avtopoezi sistemov, kajti na tem mestu se zdi zanimivejši koncept Richarda Muencha, koncept interpenetracije med sistemi.

Predlagani model bo služil za izhodišče analize povsem specifičnega dogajanja v podsistemu umetnosti: v tekstu nas bo zanimal izreden premik, ki se je zgodil v klasični glasbi konec osemnajstega stoletja z delom Ludwiga van Beethovna.

FILOZOFIJA SUBJEKTA

Drugo polovico osemnajstega stoletja v klasični evropski glasbi v veliki meri označujejo trije tako imenovani "dunajski klasiki", Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart in Ludwig van Beethoven. Kljub časovni in prostorski bližini njihovega ustvarjanja obstaja izredno oster prelom med glasbo Mozarta in Haydna, dveh veličastnih klasicistov, in Beethovna, prvega romantika. Seveda imamo lahko ta prelom za posledico stilskega prehoda iz klasicizma v romantiko, toda s tem ne povemo dosti. Vprašanje, ki si ga moramo zastaviti, je, kaj je sploh pripeljalo do tega prehoda, in v pričujočem tekstu bomo, nekoliko ambiciozno, poskušali najti en segment faktorjev, ki so vplivali na ta prehod.

Problemu se bomo približali po ovinku, kajti za naše namene se zdi zelo uporabno kratko poglavje iz neke knjige, ki v osnovi nima veliko skupnega s tem, kar želimo povedati. Gre za Cesarstvo znakov Rolanda Barthesa (1989): v tem svojem kratkem delu se avtor sooča z drugačnostjo japonske kulture in poskuša razumeti pomene njenih različnih tekstov. Med drugim Barthes razmišlja o dveh slikah generala Nogija in njegove žene iz leta 1912 (ibid., str. 128–129). Nogi, zmagovalec nad Rusi pri Port Arthurju, je dal fotografirati sebe in svojo ženo, potem ko sta se, ker je umrl njun cesar, odločila naslednji dan narediti samomor (ibid., 130). Za nas Evropejce je težko razumljiva popolna odsotnost kakršnih koli emocij na obrazih generala in njegove žene, ampak ravno ta zaostrena reakcija kaže na neko bistveno značilnost evropskega novoveškega mišljenja, ki morda lahko pomaga tudi pri pojasnitvi izvora sočasnih umetniških del. V evropskem mišljenju je namreč smisel lociran v subjektu in vsako vedenje, ki se ne sklada s to predpostavko našega naziranja, se nam zdi nenavadno ali celo nerazumljivo. Japoncem je, na primer, ta povezava povsem tuja in v tem kontekstu je neprizadetost generala in njegove žene dosti bolj razumljiva. Ker v neevropskih kulturah posameznik ne nastopa kot enkratni subjekt, kjer je prisoten ves smisel eksistence, tudi njegova smrt nima tragičnih konotacij na način, kot jih ima za nas. To seveda ne pomeni, da je

življenje izven Evrope en sam relativizem, nasprotno, le pomeni so locirani drugje. Konec koncev je sodobna obsedenost z zdravim življenjem zgolj logična posledica povedanega: dokler je ves smisel našega obstoja lociran v nas, konkretnih posameznikov, je edino možno razumno ravnanje podaljševanje naše časovno omejene prisotnosti na tem svetu. V tradicionalni družbi, na primer, kjer je smisel postavljen v preživetje skupnosti, takšno ravnanje ne bi imelo pomena.

Evropsko novoveško mišljenje je bistveno zaznamovano s **konceptom subjekta** vse od filozofskih pisanj Reneja Descartesa naprej, ki je postavil subjekt kot pogoj (znanstvenega) spoznavanja. Descartes je prišel iz slepe ulice metode radikalnega dvoma o vsem okoli nas tako, da je postavil misleči jaz (subjekt) kot edino gotovost, na kateri lahko gradimo filozofijo (znameniti *cogito ergo sum*). Čeprav Descartesova filozofija ni bil edini izvor novoveškega individualizma, je bistveno prispevala k nastanku tistega mišljenja, ki je raztegnilo njen metodološki postulat o spoznavajočem subjektu na raven ontološke predpostavke o subjektu kot nosilcu smisla na sploh.

Pri tem je pomembno to, da ta metateoretska inovacija ni našla takoj odmeva v širšem družbenem okolju. Glede na to se lahko sedaj končno vrnemo h konceptu interpenetracije med sistemi. Ta koncept nam lahko pomaga vnesti vsaj nekaj reda v navidezno popolno kontingenco dogajanja: inovacija v znanstvenem podsistemu očitno ni našla svojega odmeva v podsistemu umetnosti celih 150 let, če vzamemo, da je Descartes napisal svoji knjigi leta 1637 in 1639 ter da je romantika nastopila v umetnosti šele konec osemnajstega stoletja. Na tem mestu se seveda postavlja vprašanje, zakaj je prišlo do interpenetracije med omenjenima sistemoma tako pozno, a to vprašanje moramo pustiti sedaj ob strani, saj je odgovor verjetno preobsežen. V tekstu se bomo omejili na tezo, da je *nastop romantike tista točka, ko je novoveška filozofija vstopila v umetnost*. Tezo bomo poskušali dokazati z analizo življenj in del treh omenjenih skladateljev, čeprav bi se verjetno dalo pokazati na podobno dogajanje tudi v slikarstvu, literaturi itd.

Vendar pa velja poudariti, da učinkovanje med podsistemi seveda ni niti enosmerno niti enoznačno. To pomeni, da ni le znanstveni podsistem tisti, ki vpliva na umetnost, ampak je vpliv tudi obraten, prav tako pa na umetnostni podsistem vplivajo tudi drugi podsistemi. Ko govorimo o romantiki, glede na to ne moremo trditi, da je filozofska inovacija (koncept subjekta) edini izvor individualističnega sentimenta, ki ga izraža to umetnostnozgodovinsko obdobje (poleg Beethovnovih del lahko omenimo kot najlepše primere tega poudarka na umetnikovi osebni izkušnji platna in risbe Francisca de Goye, Williama Blaka in seveda Casparja Davida Friedricha). Na "subjektivizem"

romantične izkušnje so gotovo vplivali tudi premiki v ekonomskem podsistemu (zacementirani cehovski red fevdalizma je zamenjal podjetniški individualizem kapitalizma), političnem podsistemu (zametki demokratičnih institucij z angleško, ameriško in francosko revolucijo) in verjetno še kje.

Vendar pa ne moremo pristati na popolni relativizem in kontingenčnost dogajanja v smislu, da je vse vplivalo na vse: ker je umetnost na neki način predvsem duhovna dejavnost, je za ta podsistem bistveno predvsem dogajanje v tistem segmentu njegovega okolja, ki je vezano na to dejavnost. Kajti če govorimo v jeziku teorije socialnih sistemov, moramo biti dosledni: Stein Braten je uvedel pojem "transferenčna operacija" in z njim označil proces sistemovega seganja čez meje (Wilke, 1993: 43), ki omogoča uvajanje "tujereferenčnih informacij" iz okolja sistema (ibid.). Brez tega bi se samoreferenca izčrpala v perpetuiranju vselej enakega (ibid.: 41). To seganje čez meje sistema pa je omejeno z njegovo strukturo, ki lahko "prebavi" le določeno stopnjo kompleksnosti okolja, kar v praksi pomeni, da sistem pri svojem nanašanju na okolje predvsem *reducira* njegovo kompleksnost po lastnih kriterijih (glej na primer: Muench, 1994: 279–281). To je argument, ki stoji za zgoraj navedeno tezo, da je bila metateoretska inovacija v znanstvenem sistemu tista, ki je bistveno vplivala na radikalni premik v umetnosti.

DUNAJSKI KLASIKI

Za ilustracijo teze o tem, da je romantika tista točka v zgodovini, ko v umetnost vstopi novoveška filozofija, bomo uporabili delo že omenjenih treh velikih skladateljev, "dunajskih klasikov" s konca osemnajstega stoletja. S kratko primerjavo njihovih življenjepisov in stvaritev bomo poskusili pokazati, kako pri obeh velikih klasicistih, Haydnu in Mozartu, življenjska izkušnja ni imela pomembnejšega vpliva na njuno glasbo, kakor ga je imela na delo prvega romantika Beethovna. Tu gre za bistven razloček, ki naznačuje povsem novo vlogo, ki jo od takrat naprej ima moderna umetnost. Življenjepise treh velikih skladateljev bom povzel po knjigah Stanleyja Sadie in Alison Latham (1993) in Geoffreyja Hindleyja (1994).

Joseph Haydn se je rodil leta 1732 v Spodnji Avstriji. Navdušen nad njegovim glasom, mu je oče priskrbel mesto v deškem zboru v katedrali sv. Štefana na Dunaju. Tu je ostal devet let, potem pa se je bil, zaradi revščine doma, prisiljen preživljati in izobraževati sam. Leta 1759 je končno dobil prvo stalno zaposlitev kot *Kapellmeister* (vodja orkestra) pri grofu Morzinu, kar mu je dalo dovoljšen občutek varnosti, da se je naslednje leto poročil. Vendar je bil zakon katastrofalen, tako da je bil dobrodušni

skladatelj prisiljen naslednjih štirideset let prenašati domače življenje, v katerem je dominirala neobčutljiva in nemuzikalna ženska. Leta 1761 se je zaposlil pri princu Paulu Antonu Esterhazyju v Eisenstadtu in s tem se je pričelo Haydnovo slavno sodelovanje z družino Esterhazy. Esterhazyji so bili germanizirani Madžari z dolgo tradicijo pokroviteljstva umetnikov. V lasti so imeli grad v Eisenstadtu, v šestdesetih letih 18. stoletja so zgradili veličastno palačo ob Neusiedlerskem jezeru (danes na Madžarskem), imenovano Eszterhaza. Med drugim so tu sezidali tudi operno hišo. Haydn je bil na začetku podrejen starejšemu *Kapellmeistru*, že leta 1766 pa prevzel vodstvo prinčeve glasbene združbe, ki je štela kakšnih 15 glasbenikov. Njegova naloga je bila skladati izključno za svojega delodajalca in skrbeti za glasbeno knjižnico in glasbila.

Stran od središč glasbenega dogajanja bi manj izrazita osebnost gotovo končala v samozadovoljstvu povprečnega ustvarjanja. Vendar pa Haydn ni bil te vrste človek. Kljub temu, da se je že bližal štiridesetemu letu, je stabilno okolje službovanja pri Esterhazyjih izkoristil za eksperimentiranje, ki je postavilo glasbeno formo simfonije na nove temelje – premik, ki je peljal h kasnejši ustoličitvi simfonije kot najvišje oblike glasbene umetnosti. Slabih trideset let je trajala srečna naveza med inovativnim skladateljem in razsvetljeno družino, vse do leta 1790, ko je bila glasbena združba pri princu razpuščena. Princ je Haydnu določil ne ravno skromno pokojnino in mu dovolil ohraniti naslov *Kapellmeister*. Ko je bila kasneje glasbena dejavnost na gradu Esterhazyjev čez deset let



Esterhaza: palača princa Nikolaja I. je eden lepših posnetkov Versaillesa iz knjige Julijana Rushtona Classical Music (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Hudson 1994.

obnovljena, se je Haydn vrnil na svoj stari položaj, vendar pa je medtem dodobra izkoristil svojo neodvisnost. Dve sezoni je preživel v Londonu, kjer je, star dobrih šestdeset let, doživel velikanski uspeh: bil je sprejet na dvoru, na koncertih mu je občinstvo evforično aplavdiralo, bogato so ga zabavali, toplo je bil sprejet pri drugih glasbenikih, podelili so mu častni doktorat za glasbo Oxfordske univerze, in nenazadnje, srečno se je zaljubil v Rebecca Schroeter, vdovo po glasbeniku (svojo tiransko ženo je pustil doma, v Avstriji).

Haydnovo drugo obdobje službovanja pri Esterhazyjih je znano po nenavadnem izbruhu njegove umetniške ustvarjalnosti: kljub svojim letom je v tem času skomponiral svoje največje maše in oba oratorija. Bil je dovolj skromen človek, da je znal hvaležno uživati v novem položaju največjega živečega skladatelja. Vendar pa je njegove poslednje dneve zatemnilo grmenje topov francoske vojske, ki je leta 1809 oblegala Dunaj, kajti Haydn je bil globoko privržen meščanskim idealom nemške vsenarodne solidarnosti. Dan po francoskem vkorakanju v mesto je Haydn umrl, Napoleon pa je, ko je slišal za njegovo smrt, postavil častno stražo pred vrata njegove hiše.

Življenje **Wolfganga Amadeusa Mozarta** je bilo povsem drugačno. Bilo je vse prej kot počasno, vendar se je zanesljivo vzpenjal do položaja najbolj slavljenega umetnika svojega časa, tako kot Haydn. Mozart je, rojen 24 let za Haydnom in umrl 18 let



Fanfane ob posebni izvedbi Haydnovega Stvarjenja na Stari univerzi na Dunaju v počastitev skladateljevega 76. rojstnega dneva. Kopija miniature Balthasarja Wiganda, urednila Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.

pred njim, uspel v svojem kratkem življenju preseči svojega vzornika v vseh sferah skladanja: v operi, religiozni glasbi, koncertih, simfonijah in v komorni glasbi.

Mozart je bil rojen leta 1756 v Salzburgu. Njegov oče, Leopold Mozart, je bil dvorni skladatelj na nadškofovem dvoru in dober violinist, tako da je hitro spoznal izjemen talent svojega sina in tudi hčere Marie Anne. Peljal ju je na celo serijo turnej po vsej Evropi, kjer sta postala mednarodno znana. Ko je bil Wolfgang star štiri leta, je igral čembalo, pri petih je že skladal. Leta 1770 ga je oče odpeljal v Italijo, dom opere. Tu je poslušal opere vodilnih skladateljev, bil na učnih urah pri najslavnejšem učitelju tistega časa, igral je na koncertih in skladal opere. Prvo opero je napisal, ko mu je bilo 14 let.

Po vrnitvi v Avstrijo je Leopold Mozart iskal svojemu sinu zaposlitev v kakšnem bolj svetovljanskem okolju, kot je bil domači Salzburg, a pri tem ni bil uspešen. Tako je bil Wolfgang prisiljen sprejeti položaj pri nadškofu v Salzburgu. Zaradi provincialnosti mesta in slabih odnosov z nadškofom pa mu to nikakor ni ustrezalo, tako je leta 1781 sam izsilil svojo odpustitev in odšel na Dunaj. Tu se je preživljal predvsem kot učitelj klavirja, kmalu pa je zaslovel s svojimi klavirskimi



Družina Mozart: oče Leopold s svojima otrokoma. Wolfgangov pogled je v očitnem nasprotju z mirnostjo sestrinega. Iz knjige Julijana Rushtona Classical Music (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Hudson 1994.

koncerti in znamenitimi operami. Vendar je kmalu spoznal prozornost trenutne popularnosti v mondenem mestu, kajti oboževanje občinstva se je kmalu usmerilo na druge skladatelje. Nestanovitnost mode v glasbenem okusu in odsotnost kakršnih koli avtorskih pravic so Mozarta pripeljale do finančnih težav, iz katerih se poslej ni zmozel več izkoptati. Njegov veseljaški življenjski stil je pri tem prav gotovo odigral svoj del. Leta 1791 je tudi hudo zbolel in po treh tednih vročice umrl, star še ne 36 let. Pozabljen od vseh, razen peščice zvestih prijateljev in ljubeče žene Constanze Weber, je bil pokopan v skupnem grobu za reveže.

Ludwig van Beethoven ni bil dosti mlajši od Mozarta in vendar njegovo delo označuje tektonski premik tako v glasbi kot v umetnosti nasploh, premik od klasicizma osemnajstega stoletja na prag visoke romantike.

Ludwig van Beethoven je bil rojen leta 1770 v Bonnu. Oče je bil glasbenik na tamkajšnjem dvoru. Njegov ded se je v Bonnu naselil približno štirideset let pred tem in v spomin na svoj izvor je ohranil nizozemski "van" namesto nemškega "von". Mladega Beethovna je oče poskušal napraviti za čudežnega otroka, drugega Mozarta, toda njegov talent se ni kazal tako zgodaj kot Mozartov. Ko je bilo Ludwigu sedemnajst let, je odšel na Dunaj, kjer je bil na nekaj lekcijah pri različnih učiteljih, verjetno tudi pri Mozartu. To njegovo potovanje pa je bilo kratko, saj se je moral vrniti v Bonn, kjer mu je umirala ljubljena mama. Beethovnov oče ni bil ne dober glasbenik ne dober oče, tako da je moral skrb za družino prevzeti Ludwig še v svojih najstniških letih. Oče je izgubil službo in kot alkoholik ni bil sposoben ničesar več. Ludwig je nekaj časa igral violo v dvornem orkestru, potem pa se je Bonn izkazal za premajhno mesto za njegov razvijajoči se talent. Kmalu za tem, ko je na svoji poti iz Londona na Dunaj šel skozi Bonn Haydn, so Beethovna poslali za njim, da bi pri njem študiral.

Vendar se sodelovanje s Haydnom ni obneslo ravno najbolje. Čeprav ga je Beethoven kot skladatelja zelo spoštoval, se mu je kot učitelj zdel preveč nezavzet. Zato je izkoristil Haydnovo vrnitev v Anglijo in se obrnil na dva učitelja, Albrechtsbergerja in Salierija, ki sta mu zagotovila dosti bolj temeljito izobrazbo. Beethoven je napredoval hitro in kmalu postal slaven kot koncertni pianist v aristokratskih salonih avstrijskega glavnega mesta. To so bila tudi leta cele vrste Beethovnovih ljubezenskih afer, vendar se kljub njegovi strastni naravi in izraženi želji po poroki nobena ni končala z zakonom.

Okoli leta 1796, star še ne trideset let, se mu je začel neustavljivo slabšati sluh. Za Beethovna skladatelja to ni bila katastrofa, saj je kot dober glasbenik glasbo lahko "slišal", ko jo je videl napisano na papirju, toda za njegovo pianistično kariero je



*Carl Fridrich August von Kloeber, portret Ludwiga van Beethovena, risba s svinčnikom okoli leta 1818, iz knjige *The Cambridge Music Guide*, urednili Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.*

bolezen pomenila konec. Vse sanje o potovanjih po Evropi, virtuosnih nastopih, aplavzih občinstva je moral opustiti, prav tako kot dirigiranje svojih lastnih del. Opustiti je moral tudi inštrukcije klavirja, od katerih je živel, in oglušelost je pomenila tragedijo tudi za njegovo družabno življenje. Nič več ni mogel normalno in odprto komunicirati s soljudmi, predvsem pa ne z ženskami. Sčasoma je postal vse bolj obrnjen sam vase, čudaški, ekscentričen in verjetno tudi agresiven. Leta 1802 je imel pred sabo še kar nekaj koncertnih nastopov in njegovo družabno življenje še ni bilo povsem neuspešno, toda v oktobru tega leta je v vasi poleg Dunaja napisal nenavaden dokument ("Heiligenstadtski testament"), neke vrste oporoko, ki opisuje žalost, ki ga je razjedala zaradi bolezni, in kaže na to, da je pričakoval skorajšnji konec življenja.

A Beethoven se je prebil skozi to depresijo in prišel iz nje s podvojeno voljo. Večkrat je pisal o tem, kako je “zagrabil usodo za vrat” in kako ne misli zapustiti tega sveta, preden ne napiše vseh del, za katera čuti, da jih mora ustvariti. Ta nova odločenost označuje “herojski” značaj njegove glasbe v naslednjih letih. Verjetno najlepša primera tega sta njegovi tretja (Eroica) in peta simfonija. Slednja se začne z odkrito grožnjo, ki se izraža v vztrajnih ritmičnih in tonih, toda njen zaključek je evforičen triumf svetlobe nad temo. Težko bi bilo ne videti očitnega nanašanja na Beethovno osebno izkušnjo, kar je v tistih časih pomenilo pomembno novost. V Haydnovih in Mozartovih simfonijah je nemogoče s takšno gotovostjo govoriti o emocijah, ki naj bi jih izražala njuna glasba.

V letih, ki so sledila, je Beethovna oglušelost naredila vse bolj prepirljivega in sumničavega, tako da je s svojim obnašanjem odgnal vse služabnike in prijatelje razen nekaj najbolj zvestih. Leta 1815 je umrl brat Carl Caspar in Beethoven je na sodišču zahteval skrbništvo nad nečakom, prepričan, da mati slabo vpliva na fantiča. V svoji zahtevi je uspel, toda rezultat je bil porazen. Beethovnova čustvena posesivnost je privedla zgolj do nečakovega sovraštva in odmaknjenosti. Fant je zrastel v



Betovnova skica 6. simfonije (“pastoralne”) iz knjige *The Cambridge Music Guide*, urednika Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.

nesrečnega in divjega mladeniča in zadnji udarec za Beethovna je bil nečakov poskus samomora leto pred njegovo smrtjo.

Kljub vsem težavam je Beethoven leta 1824 dokončal svojo zadnjo simfonijo, veličastno delo, v katerega je vključen zbor, ki poje Schillerjevo Odo radosti. Upošteva je skladateljeve življenjske okoliščine, je presenetljiv neverjetno optimističen duh tega dela, ki ga je občinstvo že na začetku zelo dobro sprejelo. Dve leti kasneje se je decembra v naglici vrnil z daljšega obiska pri svojem drugem bratu Johannu (očitno po hudem prepiru) in takoj za tem hudo zbolel. Zdravniki niso mogli dosti pomagati in vsi so vedeli, da Beethoven umira. Z vseh strani je dobival darila, med drugim denar od Londonske filharmonične družbe in vino od svojih založnikov. Šestindvajsetega marca 1827 je umrl med hudo nevihto, njegova zadnja poteza je bil dvig stisnjene pesti. Na pogreb je prišlo okoli 10.000 ljudi: Beethoven je živel v dobi – še več, pomagal jo je ustvariti – kjer je umetnik last vsega človeštva.

BEETHOVEN IN FILOZOFIJA SUBJEKTA

Krajša predstavitev življenja treh velikih klasičnih skladateljev bo izhodišče za dokazovanje teze o vsebinskem premiku v umetnosti z nastopom romantike. Če na hitro še enkrat pomislimo na življenjska izkustva treh skladateljev in njihova dela, lahko z določeno mero nujnega poenostavljanja ugotovimo tole: medtem ko je *Haydn živel srečno*, mirno in dolgo življenje, je bilo *življenje Mozarta in Beethovna* v osnovi *tragično*. Vendar se Mozartovo delo, kljub radikalno drugačni življenjski izkušnji skladateljev, v svojih formalnih in vsebinskih značilnostih ne razlikuje bistveno od Haydnovega dela.

Razlog za to z današnje perspektive nekoliko presenetljivo dejstvo smo poskušali v tekstu že pokazati: Haydn in Mozart sta bila oba zavezana klasicizmu osemnajstega stoletja, ki je bil s svojimi ideali še vedno vkoreninjen v pred-modernih razumevanjih vloge umetnosti in umetnika. Glasba je bila v tem času še vedno zgolj “uporabna umetnost”, ki so jo pisali “po naročilu posameznih knezov, cerkva ali mestnih magistratov” (Hauser, 1962: 78) in je imela “nalogo zabavati dvorsko družbo, poglobljati pobožnost pri božji službi ali povzdigovati blesk javnih svečanosti” (ibid.). Hauser sicer navaja, da v ta čas sodijo prvi premiki stran od teh dojemanj glasbe z javnimi koncerti, kjer se je občinstvo zbralo zgolj zato, “da bi uživalo glasbo kot tako, se pravi, brez kakršne koli zveze s kakim drugim namenom (...)” (ibid., 79). Vendar pa moramo biti tu previdni: glasba je sicer res pričela dobivati formalno vse bolj avtonomen status, vendar pa do vsebinske osamosvojitve umetnika *kot* umetnika (in ne obrtnika!)

pred romantiko še ni prišlo. Umetnost v dobi klasicizma še ni bila mesto pojavljanja resnice subjekta in v skladu s tem je bila tudi vrednotena. V osemnajstem stoletju je glasba, kljub omenjenim premikom, funkcionirala še vedno tudi kot element dekoracije (Rushton, 1994: 77). Osnovna značilnost takšnih rekreacijskih zvrsti glasbe, kot sta bila divertimento ali serenada (v katerih je bil na primer mojster Mozart), je bila ta, da niso bile namenjene poslušanju (glej: *ibid.*). V tem smislu je verjetno potrebno tudi razumeti eno od znamenitih Haydnovih šal, ko se v simfoniji imenovani Presenečenje, počasni del prične z glasnim akordom, namenjenim, po njegovih besedah, bujenju tistih gospa, ki so na koncertih spale. In če dodamo še primer iz literature, ki je nastala v tistem času: ena od junakinj Laclosovih Nevarnih razmerij se veseli odhoda v opero, kjer bosta tam s prijateljico "čisto sami in se bova lahko ves čas pogovarjali, ne da bi kdo vlekel na ušesa" (Laclos, 1987: 127).

V tem kontekstu je razumljivo, da se Haydnova in Mozartova glasba nista mogli bistveno razlikovati, ne v formalnem ne v vsebinskem smislu. Formalno je bila glasba obeh skladateljev zapisana neosebniemu "galantnemu" stilu klasicizma, vsebinsko sta bila oba prisiljena zabavati bolj ali manj nezahtevno občinstvo. Osebna izkušnja skladatelja tu ni mogla igrati nobene vloge. Glasbeniki so se osamosvajali iz tradicionalnih vpetosti v dvorno ali cerkveno službo in s svojimi deli vstopali na svobodni trg, vendar ta načelna osamosvojitev ni pomenila veliko vse do nastopa romantike, ki je novo avtonomno polje napolnila z novo vsebino in ga šele na ta način vzpostavila kot resnično samoreferenčen podsistem.

Ta vsebinski premik je prva označila glasba Ludwiga van Beethovna. Neverjetna se zdi sprememba, ki jo je Beethoven prinesel s svojim delom, če je ne razumemo v kontekstu povedanega. Za ilustracijo si velja pogledati te primere:

1. Mozartovo simfonijo št. 40 v E-molu, K. 550, napisano leta 1788,
2. Haydnovo simfonijo št. 103. v E-duru, "Drum-Roll", napisano leta 1795, in
3. Beethovno simfonijo št. 3 v E-duru, op. 55, "Eroica", napisano leta 1803.

Kar je na prvi pogled presenetljivo, je majhna časovna razlika med nastankom del. Beethoven je svojo tretjo simfonijo napisal petnajst let za znano Mozartovo štirideseto in osem let za Haydnovo stotretjo in vendar nas pri poslušanju odnese v povsem drug svet. Ta svet ni več svet prijetne Mozartove in Haydnove glasbe, ki ne želita drugega kot ugajati ušesom, kajti Beethovnova glasba se ne ozira več dosti na poslušalca. Njegovo delo je izrazno, kar pomeni, da predvsem izraža skladateljeva enkratna notranja stanja in občutke. Beethovna ne zanimajo več strogi

vzorci glasbenega ustvarjanja klasicizma, ki naj bi v galantnem stilu sledili uravnoteženosti "klasičnih proporcev" brez ekstravagantnih in avtorskih presežkov. Brez milosti razbija ustaljene vzorce skladanja; če je bila za klasicizem značilna dolžina simfonij od petnajst do največ petindvajset minut, je njegova Eroica dolga za tiste čase neverjetnih petinštirideset minut z veličastnim uvodom, ki je sam dolg dobrih petnajst minut. Tudi glasbene teme niso več razporejene v uravnoteženo urejenem zaporedju. Beethoven namesto tega uvede celo serijo kratkih motivov, ki šele kot celota dajejo delu neponovljivo vzdušje.

Kar postane očitno pri poslušanju omenjenih del, je to, da Beethovnova glasba predstavlja dosti več kot le nekaj tehničnih novosti v dolgem procesu razvoja evropske klasične glasbe: ta glasba v resnici pomeni konec nanašanja umetnosti zgolj na druge družbene podsisteme. Umetnost prične postavljati svoje lastne kriterije, ki potem konec prejšnjega stoletja kulminirajo v larpurlartizem, in umetnik se dokončno reši podrejenega obrtniškega statusa. Da pa do tega premika pride, je potreben neki impulz, vsebinski preboj, okoli katerega se lahko novo mesto umetnosti v družbi artikulira. In ta preboj lahko lociramo v penetraciji določenih metateoretskih rešitev znanstvenega podsistema v umetnostni podsistem. Za osvetlitev tega trenutka se moramo za trenutek vrniti nekaj sto let v preteklost.

Nova znanstvena odkritja konec srednjega veka, ki so Evropo gnala proti strukturnim spremembam, ki so pomenile nastop moderne, industrijske družbe, so hkrati pripeljala tudi do radikalnega dvoma o obstoječem redu. Nič ni bilo več mogoče dokazati s popolno gotovostjo. V tem smislu veliki filozof Rene Descartes ni bil nič drugega kot otrok svojega časa: begajoča varljivost vsega ga je silila v iskanje zanesljive vednosti. "Descartes je hotel oluščiti vse, o čemer je bilo mogoče dvomiti, da bi odkril nekaj, o čemer sploh ne bi bilo mogoče dvomiti" (Raepel in Smith, 1995: 48). Njegova rešitev problema, v kateri postavi misleči subjekt za edino popolno gotovost v tem svetu ("Mislim, torej sem"), je zakoličila temelje moderne evropske filozofije, v kateri je dejavni (misleči) subjekt zoperstavljen objekt(iv)nemu svetu okoli sebe. Posameznik na ta način izstopi iz neskončnega krogotoka dogajanj in se mu postavi nasproti. Posameznik postane metodološki locus pojavljanja resnice in od tod ni bilo daleč do tega, da je postal tudi *ontološko mesto kazanja resnice o svetu, v katerem živimo*. Ta miselni obrat je 150 let kasneje pripeljal do novega (samo)razumevanja umetnosti in umetnikov. Kajti romantika kot umetnostnozgodovinsko obdobje pomeni, da danes samoumevno videnje umetnosti kot "izražanja" subjekta ni nič večnega in univerzalnega, temveč plod enkratnega križanja filozofije in umetnosti v tem obdobju. Glede na to postane razumljiv značilni sentiment romantične umetnosti: potovanje

navznoter, v samoto umetnikovega lastnega jaza, dionizično slavljenje hrepenenja, moči in strasti (nasproti apolinični neosebnosti klasicističnih proporcev), zavedanje majhnosti človeka nasproti neskončnemu, tragičnosti njegove eksistence... In glede na to postane jasno, zakaj Beethovnova glasba (za razliko od Mozartove) izraža njegovo življenjsko izkušnjo: človekova življenjska izkušnja, enkratnost njegovega bivanja, postane v romantiki samo središče vsebine umetnosti.

ZAKLJUČEK

Osrednji namen pričujočega teksta je pokazati, kako ima precej splošno sprejeti mehanicistični argument o diferenciaciji družbenih sfer (bodisi v funkcionalističnem, bodisi v neokantovskem, webrovskem smislu) omejeno pojasnjevalno vrednost. Umetnost kot družbena sfera je v 18. stoletju bila že avtonomna v vseh formalnih pogledih: političnem (umetnost več ne slavi določene družbene ureditve, Mozart na primer je bil do nje zelo kritičen (glej: Dolar, 1992)), ideološkem (umetnost ni več legitimizatorka te ali one ideologije), pravnem (umetniki niso več dokončno vezani na dvorno ali cerkveno službo) in ekonomskem (umetniki delujejo na svobodnem trgu). Nenazadnje se to lepo vidi v Kantovi filozofiji, kjer moralne in znanstvene sodbe ne morejo veljati v umetnosti (in obratno). In vendar je bila ta formalno avtonomna umetnost še vedno daleč od tega, kar imamo danes za umetnost. Umetnik (predvsem skladatelj) je bil v osemnajstem stoletju še vedno predvsem obrtnik, o čemer priča poleg že navedenih dejstev tudi to, da v tem času klasicizma skladatelji niso mislili o sebi, da pišejo "klasiko" (Rushton, 1994: 9): za dela se je pričakovalo, da bodo kmalu pozabljena, in šele v naslednjem stoletju (romantika!) je postalo jasno, da imamo opravka z enkratnimi in neprecenljivimi umetninami. Vse dokler v formalno avtonomno sfero umetnosti ni penetrirala vsebinska inovacija iz znanstvenega podsistema, ne moremo govoriti o umetnosti v njenem sodobnem pomenu, in še več, vse do tega trenutka je bila, rečeno s Luhmannom, umetnost sicer avtonomen, *vendar še ne samoreferenčen sistem.*

Mag. Peter Stankovič je asistent-stažist na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. Ukvarja se v sociološko teorijo, kulturologijo, zgodovino in teorijo umetnosti.

LITERATURA

- BARTHES, Roland (1989): *Carstvo znakov*, August Cesarec, Zagreb.
- BLAUKOPF, Kurt (1993): *Glasba v družbenih spremembah (Temeljne poteze sociologije glasbe)*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- DOLAR, Marjan (1992): "Filozofija v operi", v: **Razpol**, št. 7, Problemi 3, Letnik XXX, Analecta, Ljubljana.
- HAUSER, Arnold (1962): *Socialna zgodovina umetnosti in literature II.*, CZ, Ljubljana.
- HINDLEY, Geoffrey (1994): *The Larousse Eyclopedia Of Music*, Barnes & Noble Books, New York.
- LACLOS, Choderlos de (1987): *Nevarna razmerja*, CZ, Ljubljana.
- LUHMANN, Niklas (1990): *Essays On Self-Reference*, Columbia University Press, New York.
- LUHMANN, Niklas (1995): "Pojem družbe", v: **Kompendij socioloških teorij** (uredil Frane Adam), Scripta, Ljubljana.
- MUENCH, Richard (1989): "Code, Structure and Action: Building the Theory of Structuration from Parsonian Point of View"; v: **Theory Building In Sociology** (Assesing Theoretical Cumulation), uredil J. H. Turner, SAGE.
- MUENCH, Richard (1994): *Sociological Theory, Development Since the 1960s*, vol. 3, Nelson-Hall Publishers, Chicago.
- RAEPEL, William in SMITH, Linda (1994): *Vodnik po idejah* (Religija in filozofija v preteklosti in danes), Jutro, Ljubljana.
- RUSHTON, Julian (1994): *Classical Music* (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Huston Ltd., London.
- SADIE, Stanley in LATHAM, Alison (1993): *The Cambridge Music Guide*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WILKE, Helmut (1993): *Sistemska teorija razvitih družb* (Dinamika in teaganost samoorganiziranja moderne družbe), Znanstvena knjižnica FDV, Ljubljana.
- WOLFF, Janet (1992): "'Excess and Inhibition': Interdisciplinarity in the Study of Art", v: **Cultural Studies** (uredili L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treichler), Routledge, New York, London.