

'Sonate, que me veux-tu?' in druge zagate epistemologije glasbe

Abstract

'Sonate, que me veux-tu?' and Other Quandaries of the Epistemology of Music

The article examines whether the choice between phenomenological and sociological musical observation, as it—dialectically sharpened—appears in the title of the publication, is reasonable. On the basis of an exposed historical example, the article aims to show that epistemological problems concerning music, which under scrutiny actually revealed themselves as problems regarding the perception of music, are not new. It tries, through a different historical viewpoint, to point out that some activities in musical culture are already imbued with the abilities of an individual and his developing “musical brain”. Thereby, the equation gets even more complicated because the rapidly growing field of neuropsychology has to be taken into account, and the usefulness of the analysis with the help of ideal types gets reduced. On the other hand, the article attempts to indicate the implications of the receptive deficit that comes to light through negligent or especially culturally marked understanding of the concept of music. Explanations that are grounded on this kind of understanding generally prove inadequate when it comes to the interpretation of musical phenomena of other times and cultural settings. A solution to epistemological questions, the article suggests, is seen in the preservation of the phenomenological-sociological approach that systematically balances scientific observation of music.

Keywords: music, epistemology, ontology, neuropsychology, aesthetics

Aleš Nagode is a musicologist and Assistant Professor of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. The focus of his research work is the music of antiquity and 18th and 19th centuries.

(ales.nagode@ff.uni-lj.si)

Povzetek

Članek opazuje smiselnost v naslovu publikacije postavljene dialektično zaostrene izbire med fenomenološkim in sociološkim opazovanjem glasbe. Na podlagi obravnavanega zgodovinskega primera poskuša pokazati, da epistemološke težave z glasbo, ki se pri podrobnejšem pogledu izkažejo za težave percepcije glasbe, niso novost. Skozi drugačen zgodovinski položaj poskuša opozoriti na predoločeno posameznih dejavnosti v glasbeni kulturi s sposobnostmi posameznika in njegovega razvijanja »glasbenih možganov«, kar v enačbo vključuje čedalje hitreje razvijajočo se nevropsihologijo ter zmanjšuje uporabnost analize s pomočjo idealnih tipov. Po drugi strani pa poskuša opozoriti tudi na posledico recepcijskega primanjkljaja, ki se kaže v površnem ali predvsem kulturno zaznavanem razumevanju pojma glasba. Na njem temelječe rešitve se po pravilu izkažejo kot nezadostne pri soočenju z glasbenimi fenomeni drugih časov ali kulturnih okolij. Zato rešitev epistemoloških vprašanj vidi v ohranjanju fenomenološko-sociološkega primeža, ki sistemsko uravnotežuje znanstveno opazovanje glasbe.

Ključne besede: glasba, epistemologija, ontologija, nevropsihologija, estetika

Aleš Nagode je docent na Oddelku za muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Pri svojem raziskovalnem delu se posveča predvsem vprašanjem, povezanim z glasbo antike ter 18. in 19. stoletja na Slovenskem. (ales.nagode@ff.uni-lj.si)

V citatu duhovitega *bon mot*, navedenem v naslovu, ki naj bi ga izrekel Bernard le Bovier de Fontenelle, lahko prepoznamo zbežnost vsestransko izobraženega mojstra literarne in filozofske besede ob glasbi brez besed. Kot izoliran zgodovinski dogodek bi bila izjava lahko interpretirana na različne načine. Najprej kot povsem običajen odziv na spremembo v glasbenem okusu časa, ki ji v staro estetiko inkulturirani opazovalec ni mogel slediti. Lahko bi bila posledica njegove zasidranosti v francoski nacionalni glasbeni kulturi, ki je v prevladujočem delu skladateljske ustvarjalnosti vse od 16. stoletja dajala besedi prednost pred glasbo. Lahko pa bi pričala tudi o splošno človeški, od zgodovinskega trenutka povsem neodvisni dilemi razmišljajočega poslušalca, ki se znajde pred težavo, kako strukturirati in osmisliti slušne vtise pri poslušanju urejenega zvoka brez besed.

Za zadnjo možnost govori zgodovinski kontekst, v katerem je bila izrečena, in tako so jo razumeli tudi njegovi sodobniki in nasledniki. V času Fontenellevega življenja je izvajanje instrumentalne glasbe v Franciji doživelo tak razcvet, da je skoraj povsem izrinila vokalno glasbo. O tem govori Jean-Jacques Rousseau v svojem *Dictionnaire de musique*:

Danes so v glasbi najbolj pomembni instrumenti. Zelo moderne so sonate, med njimi še posebej simfonije. Človeški glas ni nič drugega kot privesek, saj petje spremlja spremljavo. (Rousseau, 1768: 451)¹

Rousseau pa je šel še dlje. Fontenellev citat je v svojem leksikalnem geslu uporabil kot sklep polemično zaostrenega in iz vrstice v vrstico stopnjujočega se zavračanja instrumentalne glasbe, ki jo je označil kot neučinkovito in nenaravno:

Drzmem si napovedati, da se tako nenaraven okus ne bo obdržal prav dolgo. [...] Me vse umetnosti violine gospoda Mondonvilla ganejo tako, kot dva tona glasu gospodične le Maure? (Rousseau, 1768: 452)²

Rousseaujeva preroška misel se zdi muzikologu ali izobraženemu glasbeniku morda naivna. Instrumentalna glasba je še danes pomemben, morda celo prevladujoč del glasbene umetnosti. Kaj pa, če pogledamo glasbeno kulturo v celoti? Če bi bili sodobni spletni portali za distribucijo glasbe merilo povpraševanja po različnih glasbenih zvrsteh, potem se zdi Rousseaujeva napoved skorajda uresničena. Instrumentalna glasba je le delček velikanske glasbene produkcije, skrit skupaj z

¹ »Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, les sonates font extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guères que l'accessoire, & le chant accompagne l'accompagnement.« (Rousseau, 1768: 451)

² »J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. [...] Toute les folies du violon de M. Mondonville m'attendront-elles comme deux sons de la voix de Mademoiselle le Maure?« (Rousseau, 1768: 452)

vso drugo kompleksneje oblikovano glasbo sodobnosti in preteklosti v le eno od številnih vrstnih oznak.

Tako stanje bi lahko adornovsko odpravili z vplivom glasbene industrije, ki v želji po dobičku kvari glasbeni okus in s premišljenimi marketinškimi prijemi pripravlja trg za svoje malovredno blago (Adorno, 1986: 43–57). A zdi se, da se za zgoraj nanizanimi ugotovitvami skriva zahtevnejši problem. Fontenellevo in Rousseaujevo prostodušno priznanje, da jima instrumentalna glasba ne pomeni nič, bi lahko prišlo iz ust velike večine uporabnikov sodobnih spletnih portalov za distribucijo glasbe, morda pa tudi iz ust marsikaterega obiskovalca koncertov v svetiščih glasbene umetnosti. Na drugi strani pa obsežna produkcija tovrstne glasbe, ki nastaja že dve stoletji in ji ni videti konca, ter njena nezmanjšana vitalnost kažeta, da je bila brez dvoma več kot modna muha, za kakršno jo je imel Rousseau. Kje je torej vzrok za tako paradoksalen položaj, da je instrumentalna glasba hkrati cenjena in nerazumljena?

Če se za odgovore na naše dileme obrnemo k temu, kar so različne humanistične znanosti zapisale o glasbi, naletimo na skoraj nepregledno število specializiranih razprav ali obrobni omemb v delih, ki želijo utemeljiti širše segmente filozofskih, socioloških in glasbeno teoretskih sistemov. Po pravilu so jih spisala največja peresa filozofije, sociologije, muzikologije, semiotike, semiologije itd., zato bi jim težko pripisali površnost ali nepoznavanje tematike. Mnoge od nas osupnejo z jekleno disciplino razvijanja znanstvene misli in bleščečim ubesedovanjem le-te.

Pa vendar v njih skorajda ne najdemo enoznačnega odgovora na naše vprašanje. Védenje o glasbi sestavlja pester mozaik poskusov, da bi z metodološko orodjarno različnih znanosti razstavili ta tako izmuzljivi, a hkrati splošno prisotni pojav. Opazovan je z različnih stališč ter vpet v različne filozofske in ideološke sisteme. Pri interpretaciji izsledkov so številne prvine, ki ga določajo, postavljene v različne, hierarhično nanizane strukture. Zato nas ne sme presenečati, da različne raziskave prihajajo pri opazovanju navidezno istih pojavov do pogosto povsem različnih, celo protislovnih ugotovitev.

Morda je to najbolj očitno pri vprašanju, »kaj je glasba?«, ki ni zanimivo le zaradi svojega položaja v izhodišču vsakega znanstvenega opazovanja le-te, ampak tudi zato, ker odgovor nanj neposredno določa naše razpravljanje o epistemoloških vprašanjih, povezanih z njo. Preprost pregled raziskav, povezanih s tem vprašanjem, prikazanih v *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, razkriva osnovno dilemo (Kania, 2014).

Vsi opazovalci se strinjajo, da vse zvrsti in pojavne oblike glasbe zajamemo z ugotovitvijo, da je glasba intencionalno organiziran zvok. Pa vendar hkrati opažajo tudi, da to vključuje vrsto pojavov, ki bi jih sodobni človek nikakor ne imenoval glasba (npr. človeški govor ali v tritonus ušla sirena reševalnega vozila). Poskusi, da bi določili dodatne nujne ali zadostne pogoje za zamejitev pojava, npr. z določenimi značilnostmi zvočnega gradiva (preddefinirane tonske višine in ritmične vrednosti) ali prisotnostjo sistemov njihove predorganizacije (tonalnost), so se

izkazali za pomanjkljive (npr. Scruton, 1997: 1–79). Razvoj kompozicijskih tehnik v 20. stoletju, pa tudi kopičenje gradiva, ki so ga prispevale etnomuzikološke raziskave, sta vrgla senco dvoma na pravzaprav vse tovrstne poskuse. Elektroakustična glasba – še posebej *Musique concrète* – ali atonalna glasba sta brez dvoma smeri v skladateljski ustvarjalnosti 20. stoletja, ki jih razumemo kot glasbo, pa po načinu organizacije zvočnega gradiva ne ustrezata zgoraj omenjenim pogojem.

Kot podobno nezanesljiv kriterij se izkažejo povezovanje intencionalno organiziranega zvoka in zahteve po estetskih značilnostih ali zmožnosti biti estetsko opazovan, saj bi to vključevalo tudi leposlovje (Levinson, 1990). Njegova zahteva po eksplicitni izločitvi jezikovnega zvoka je problematična, saj na primer odpira vprašanje določitve razmejitvene točke med petim in govorjenim besedilom. Morda se zdi problem govorcju večine sodobnih evropskih jezikov navidezen, ne velja pa za številne druge kulture sodobnosti in preteklosti, ki so melodične in ritmične prvine glasbe lažje prepoznavale kot stopenjsko povečevanje prvin, intristično prisotnih v jeziku. Poskus, da bi problem rešili z radikalno preobrazbo razumevanja umetniškega ustvarjanja z zvokom (Hamilton, 2007: 40–65), pripelje do podobnega problema, kako kronološko in zvrstno ločiti sodobno »zvočno umetnost« ter tradicionalni glasbo in literaturo. Ob tem lahko brez dvoma pritrdimo Kanijevi kritiki (Kania, 2013), da glasba – tako kot jezik – ni nujno umetnost. Kljub temu pa se zdi prešibak tudi njegov poskus, da bi glasbo definiral kot:

(1) kateri koli dogodek, namenoma proizveden ali organiziran, (2) da bi se ga poslušalo in (3) ima *bodisi* (a) osnovne glasbene značilnosti, kot je tonska višina *ali* ritem ali (b) da se ga posluša z namenom zaznati takšne značilnosti. (Kania, 2011: 12)³

Ne samo, da kot potreben pogoj, da je nekaj glasba, postavlja to, da ima vsaj nekaj značilnosti glasbe a), s čimer se vsekakor preveč približa krožni definiciji. Problematična je tudi razširitev b), ki ni le slabo razumljiva, ampak v vsakem primeru le zamegli in ne odpravlja problema razmejitve med glasbo v tradicionalnem pomenu (torej tisto, ki ima tonske višine in ritmične vrednosti) in »zvočno umetnostjo« in njenimi *such features*.

Ko poskušamo ugotoviti, zakaj nobena od navedenih definicij ne more dovolj prepričljivo zamejiti pojma glasba, naletimo na ponovitev Fontenelleve dileme, s katero smo se ukvarjali na začetku. Zdi se, da je ključ neuspeha večine opazovalcev v tem, da svoje ugotovitve utemeljujejo na osebni izkušnji in vedenju, povezanimi z glasbo. Iz pisanja vseh navedenih avtorjev preseva pogled na glasbo, kakršen je značilen za izobraženca druge polovice 20. stoletja. Glasba je predvsem umetnost;

³ »(1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features.« (Kania, 2011: 12)

kot taka je namenjena zbrani estetski kontemplaciji; umetniška glasba je predvsem instrumentalna, vokalna pa je le dodatek k njej ali pa komponirana tako, da se od nje skoraj ne razlikuje; glasbeni kanon sestavljajo dela klasično-romantičnega obdobja, razširjena z deli baroka in renesanse na eni strani in klasiki 20. stoletja na drugi; »eksperimentalna« glasba 20. stoletja, v kateri so do konca podrti sistemi strukturiranja zvoka iz preteklih stoletij (razkroj tonskega sistema kot sistema relativno določenih tonskih višin in tonalnosti, kot sistema organizacije razmerij med njimi), bi bila lahko zopet ena »novih glasb«, nova, »zvočna« umetnost. Omenjeni opazovalci glasbe se, podobno kot Fontenelle, izkažejo kot ujetniki svoje dobe, inkulturirani v kronološko in geografsko definiran predstavn svet, ki določa tudi meje njihove filozofske analize. Ta se – kakorkoli že – na koncu napaja iz izkustvenega bazena svojega avtorja. Namesto Fontenelleve »sonate« bi lahko rekli tudi: »*Musique concrète, que me veux-tu?*«

Če se vrnemo k izhodišču in iz poskusov definiranja glasbe izluščimo tisto, kar ni kulturno zaznamovana, ter poskušamo to soočiti z nakopičenim vedenjem o glasbenih kulturah sodobnosti in preteklosti, pridemo do spoznanja, da so zvočni objekti, ki jim rečemo glasba, le del širšega človekovega izkoriščanja zvoka kot nosilca informacije. So, če povzamemo prvi dve točki zgoraj navedene Kanieve definicije, namerno povzročen in urejen zvok, namenjen poslušanju. Le tako široko postavljen okvir zajame vse načine oblikovanja zvoka, ki vsebujejo glasbene prvine. Ne smemo namreč pozabiti, da ni mogoče jasno in brez ostankov razmejiti jezika in glasbe (v sodobnem pomenu besede), ki oba temeljita na pravzaprav enakem, le drugače – ali včasih celo le do različne stopnje – oblikovanem zvočnem gradivu.

V jeziku so namreč intrinzično vsebovane – za številne zgoraj omenjene avtorje značilno glasbene – prvine zvočnega oblikovanja (npr. ritem in tonska višina). Na drugi strani lahko najdemo celo vrsto stikov med literarnim in glasbenim oblikovanjem, kjer si ustvarjalci prizadevajo približati se kulturno etablirani meji med obema. Mednje spadajo npr. antična grška *μουσική τέχνη*, humanistični poskusi njene obuditve, *musique mesurée* 16. stoletja in monodični recitativ 17. stoletja, ali morda sodobni *Sprechgesang* v 20. stoletju. Na drugi strani zadevajo številni poskusi umetniškega oblikovanja besedil dejansko njegove »glasbene« prvine, npr. ritem ali rima v poeziji, zvočna slikanja z uporabo onomatopoejskih besed ali celo zvočno oblikovanje, kakršno najdemo pri Stéphanu Mallarméju. Danes skoraj samoumevna razlika med jezikom in glasbo, ki si ju tako prizadevamo razmejiti, ni nič drugega kot posledica stoletja trajajoče, kulturno pogojene specializacije oblikovanja zvoka v dve ločeni dejavnosti: jezik, katerega zvočne značilnosti so se poenostavljale (zmanjševanje pestrosti na glasovni ravni jezika, zmanjševanje števila tonemov, opuščanje kvantitativne verzifikacije ipd.) in glasbo, v kateri so bile iste lastnosti sprva potencirane in končno povsem osamosvojene v obliki instrumentalne glasbe.

Zdi se, da tudi te ugotovitve le malo prispevajo k odgovoru na vprašanje, kako to, da so lahko določene zvrsti glasbe pri podobno inkulturiranih posameznikih

cenjene in zavračane. Skoraj nujna »glasbenost« človekove zvočne komunikacije bi morala namreč spodbujati univerzalno dostopnost vseh njenih segmentov. Odgovor bi morali iskati v ključnem dejstvu, ki je skrito v zgoraj navedeni Kanievi definiciji. Povzročitelj in urejevalec, pa tudi recipient zvoka je vedno človek. Zato bi se bilo smiselno vprašati, kakšen psihološki proces je ustvarjanje oz. poslušanje zvočne komunikacije. Številne raziskave nevropsihologov, ki prinašajo nove in nove ter vedno bolj natančne izsledke o odzivanju človeških možganov na jezik in glasbo, so pokazale, da gre za kompleksen in večplasten proces. Pri njem sodeluje večje število med seboj povezanih in lokalno specializiranih predelov v možganih, ki vključujejo kognitivne, čustvene in motorične komponente. So značilni za človeško vrsto ter začno delovati zelo zgodaj v razvoju človeka, morda celo v zadnjih stopnjah razvoja zarodka. Zgodnje in dolgotrajno glasbeno šolanje pa pomembno vpliva na izoblikovanje teh možganskih središč (Habe, 2010: 80).

Te ugotovitve nas vodijo k sklepu, da človekova zvočna komunikacija ni enoplasten proces, kakršen je pogosto predviden v estetskih ali socioloških razmišljanjih preteklih stoletij in sedanjosti. Zato meje med jezikom in glasbo, ali morda med različnimi glasbenimi zvrstmi ne moremo definirati kot jasno izrisane izseke na linearnem kontinuumu zvočne komunikacije, ki sega od vsakdanjega govornega jezika na eni strani, do *musique concrète* ali 4'33" Johna Cagea na drugi. Moramo jih razumeti kot večplastne pojave, v katerih so vedno zastopane vse plasti človekovega duševnega odzivanja na zvočno komunikacijo, ki sicer bolj ali manj – morda včasih skoraj nič – presevajajo druga skozi drugo in prispevajo h končnemu učinkovanju zvočnega objekta. S tem bi lahko pojasnili tudi veliko pestrost glasbenih zvrsti, ki na različne načine in v različni meri nagovarjajo različne plasti človekovega dožemanja glasbe.

Na drugi strani pa nas nevropsihološke raziskave opozarjajo, da pri opazovanju glasbe ne smemo zanemarjati razlik med posamezniki. Glasba je namreč izjemno intimna umetnost. Njeno nastajanje, izvajanje in poslušanje je nujno povezano s posameznikom ter je v izhodišču odvisno – če se izrazimo prozaično – od razvitosti njegovih »glasbenih možganov«. Pri tem ne mislimo le na genetsko predispozicijo, temveč tudi na funkcionalne in strukturne spremembe, ki jih v možganih povzročijo dolgotrajna izpostavljenost glasbi (Habe, 2010: 80–81). Zato je utemeljevanje raziskovanja nastajanja in učinkovanja glasbe na nevtralnem ali morda povprečnem človeku podobno neplodno, kot če bi raziskovali meje njegovih telesnih sposobnosti na mimoidočem sleherniku. Pri tem, da so v glasbeni kulturi skoraj vseh obdobj dejavni posamezniki, ki so urjenju za ustvarjanje, izvajanje in poslušanje glasbe več let namenjali precejšen del svojega časa, moramo predvidevati, da v nekaterih segmentih glasbene kulture obstaja tako močna diferenciranost glasbenih prvin, da drugim ljudem preprosto ni več – ali vsaj ne v celoti – dostopna. Njihovo nerazumevanje torej ni posledica estetsko ali socialno pogojene *izbire* (ki predvideva enako dosegljivost vseh možnosti), ampak preprosto trenutne ali trajne nezmožnosti njihovih »glasbenih možganov«, da bi v slušnih vtisih prepoznali organiziran zvok.

Raven glasbene izkušnje torej *a priori* začrtuje obseg posameznikovih zmožnosti za ustvarjanje, izvajanje in poslušanje glasbe. Njegove z glasbo povezane odločitve so seveda preddoločene tudi s socialnim kontekstom, ki je brez dvoma ključen motivacijski dejavnik, pa tudi z estetskimi preferencami, včasih ločenimi od njega. Pa vendar je pri njih neizogibno omejen z razvitostjo svojih sposobnosti. Meje med nevropsihološkim, estetskim in sociološkim so – še zlasti zato, ker so številni procesi potisnjeni na nezavedno raven – večinoma nepreklicno zabrisane in jih ni mogoče zanesljivo prepoznati v konkretnih glasbenih objektih ali odzivih nanje. Zato se ubogi Fontenelle – če poskušamo svojo ugotovitev prenesti na konkreten primer – ni mogel, ni hotel, ali pa se mu ni bilo treba soočiti s poslušanjem nove, instrumentalne glasbe svojega časa. V nasprotnem primeru bi moral izuriti svoje »glasbene možgane« za poslušanje bistveno kompleksnejše glasbe, spremeniti svoja stališča o tem, kaj je lepo v glasbi, predvsem pa spustiti se z namišljenih vzvišav racionalističnega opazovanja sveta okrog sebe in sprejeti možnost, da se množica ljubiteljev instrumentalne glasbe povsem brez posebnega razloga predaja užitku, ki ga prinaša nezavedno delovanje naših »glasbenih možganov«.

* * *

Kaj nam torej zgodba o fontenellovski dilemi pove o tem, kako pristopati h glasbi? Na katero stran se postaviti v dialektično zastavljeni temi pričujoče številke, na fenomenološko ali sociološko? Na obe oz. na nobeno. Razprava med zagovorniki ene in druge je pravzaprav večinoma neumestna, saj poteka v dokaj gosti semantični in konceptualni meglici, ki obdaja pojem »glasba«. Za nekatere so to glasbena dela, za druge ustvarjalčevo intencionalno oblikovanje zvoka, za tretje zvoneča zvočna struktura, za četrte poslušalčevo »poglasbenje zvoka«, za pete eno ali drugo v funkcionalnem ali socialnem pogledu itn. Izbira razumevanja pojma glasba, ki je vedno implicirana, a redko definirana, narekuje odgovore na vprašanja, ki jih postavljamo v zvezi z njo. Morda bi mnogokrat lahko trdili tudi drugače. Vsaka od skupin raziskovalcev s favoriziranjem le ene od plasti človekovega odzivanja na glasbo omejuje njen obseg in se s tem izogiba neizogibnemu spoznanju neustreznosti svoje metode pri soočenju z glasbo v najširšem pomenu besede.

Fenomenološki pristop ima nekaj očitnih prednosti. Njegova osredinjenost na konkreten oz. intencionalno urejen zvok jasno razmejuje predmet opazovanja od konteksta. S tem implicitno postavlja v ospredje vlogo ustvarjalca in prejemnika, ključnih akterjev pri zvočni komunikaciji, ki je – kot smo ugotovili zgoraj – vedno individualno dejanje. Nenehno prizadevanje za opazovanje »predmeta na sebi« sili k – sicer v idealnem obsegu nedosegljivemu – odlaganju privajenih konceptualizacij zvoka in estetskih predsodkov. S tem odpira prostor za odkrivanje še neopaženega, pa tudi za usvajanje novih, drugačnih zgodovinskih in kulturnih kontekstov, ki so nujni za opazovanje glasbe, ki je od nas oddaljena v prostoru in času. V skrajnem primeru pa spodbuja tudi k razvijanju »glasbenih možganov«, ki

so temeljni pogoj za recepcijo kompleksnejših glasbenih struktur.

Sociološki pristop, ki opazuje glasbene objekte predvsem v njihovi družbeni pogojenosti, je le na prvi pogled nasprotje fenomenološkega. Prej bi ga lahko označili kot nepogrešljivo dopolnilo, ki razkriva družbeni kontekst, v katerem potekajo nastajanje, posredovanje in uporaba opazovanih glasbenih objektov. Pri tem imamo v mislih predvsem sistem družbeno pogojenih motivacijskih dejavnikov, ki bistveno določajo dejanja posameznikov v tem procesu.

Prevlada enega ali drugega pristopa vodi do povsem enostranske interpretacije glasbenih del, ki je toliko uspešnejša, kolikor močnejše plast glasbenega pomena, na katero se eden ali drug osredinja, preseva skozi druge. Fenomenološki pristop se izkaže kot uspešnejši pri opazovanju kompleksnejših glasbenih del, katerih zvočno gradivo, način oblikovanja, stopnja izraznosti in semantična referencialnost so časovno, kulturno ali po kompleksnosti realizacije močno oddaljeni od značilnosti, ki jih je vaju povprečno inkulturiran sodobni opazovalec. Na drugi strani skoraj povsem odpove pri glasbi, ki je s stališča sodobnega opazovalca lahko dostopna, morda celo trivialna.

Sociološki pristop se, nasprotno, odlično izkaže pri tovrstni glasbi, saj preusmeri pozornost na družbeni kontekst in pogosto večplastne, od trivialnosti glasbene strukture povsem neodvisne motivacijske dejavnike. Uporaba povsem socioloških metod pri opazovanju kompleksnejših glasbenih del pa se največkrat izkaže kot natikanje na tako ali drugačno ideološko kopito. Njihovi avtorji pogosto ne ločijo med stvaritvijo ustvarjalca in njeno uporabo. Če to povežemo z vsesplošnim uporabljanjem subjektiviziranih generalizacij za označevanje različnih družbenih skupin (ženske, moški, plemstvo, meščanstvo, delavski razred, narod ipd.), potem pogosto popolnoma izgine zadnja sled individualiziranosti glasbenega ustvarjanja, posredovanja in recipiranja glasbe. Opraviti imamo z razčlovečenim človekom, standardiziranim po meri interpretacije, ki bi jo avtor rad dokazal. To je še posebej očitno pri obravnavi glasbe preteklosti. Številni snovalci socioloških interpretacij se premalo zavedajo historičnega značaja zbranih dejstev, ki lahko – zaradi take ali drugačne filtriranosti – izdajajo povsem popačeno podobo preteklosti.

Naslov pričujoče številke pa hkrati ponuja tudi odgovor, kako naprej. Vsako opazovanje glasbe nujno potrebuje primež, sestavljen iz fenomenološkega *in* sociološkega pristopa, s katerim lahko prime tako izmuzljivo glasbo. Ob tem pa ne smemo spregledati, da tisto, kar opazujemo, ni objekt materialnega sveta, ampak predvsem odmev ali vzrok slušnih vitov, ki za krajši ali daljši čas zaposlijo človeške nevrone. Zato je glasba nujno večplastna, polivalentna, le delno dostopna. A v tem je skrivnost njene vsenavzočnosti v človeški civilizaciji, njene sposobnosti, da je lahko vsakomur vse. Kot taka lahko prestopa meje, ki jih drugim oblikam komunikacije postavljajo razdalje in neizogibno iztekajoči se čas. Na voljo je vsakomur, ki je pripravljen vložiti toliko navora, da izuri svoje »glasbene možgane« za njeno poslušanje.

Literatura

- ADORNO, THEODOR WISENDRUND (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- HABE, KATARINA (2010): Neuropsychology of music – a rapidly growing branch of psychology. *Psihološka obzorja* (19): 79–98.
- HAMILTON, ANDY (2007): *Aesthetics and Music*. New York: Continuum.
- KANIA, ANDREW (2011): Definition. V *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk in A. Kania (ur.), 1–13. New York: Routledge.
- KANIA, ANDREW (2013): Music. V *The Routledge Companion to Aesthetics*, D. M. Lopes in B. Gaut (ur.), 545–557, 3. izd. New York: Routledge.
- KANIA, ANDREW (2014): The Philosophy of Music. V *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), E. N. Zalta (ur.). Dostopno na: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/> (april 2015).
- LEVINSON, JERROLD (1990): *Music, Art and Metaphysics*. New York: Cornell University Press.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1768): *Dictionnaire de Musique*. Paris.
- SCRUTON, ROGER (1997): *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.