

Maja Bjelica
**RAZGLEDI PO
FILOZOFIJI GLASBE II:
POMEN,
RAZUMEVANJE IN
VPLIV GLASBE**

213-237

KOPRSKA 19
SI-6320 PORTOROŽ

::POVZETEK

PRISPEVEK PREDSTAVLJA NEKATERE POGLEDE filozofije glasbe, ki jih je mogoče zaslediti v sodobni literaturi. Preko obravnave konkretnih tem o pomenu, razumevanju in vplivu glasbe sta izpostavljeni dve področji, in sicer hermenevtika in kognitivne znanosti, ki sta si v nekaterih pogledih komplementarni. Obenem se besedilo dotika širine glasbe v kulturi na sploh ter vprašanja njene (ne)univerzalnosti. V delu je mestoma nakazana tudi splošna problematika filozofije glasbe: le-ta se namreč osredotoča predvsem na obravnavo zahodne umetniške klasične instrumentalne glasbe in tako mnogokrat v svoje refleksije ne uspe zajeti glasbe kot celote. Delo opozarja na pomen ozaveščanja o tovrstni problematiki in poziva k interdisciplinarnim študijam glasbe, ki bi slednjo zajele v vsej njeni širini.

Ključne besede: Filozofija glasbe, hermenevtika, kognitivne znanosti, etnomuzikologija

ABSTRACT**SURVEY OF PHILOSOPHY OF MUSIC II: MEANING, UNDERSTANDING AND INFLUENCE OF MUSIC**

The article presents some themes of the philosophy of music that can be found in the contemporary literature. With the account on some specific themes about meaning, understanding and effects of music, mainly two fields of philosophy of music are exposed: hermeneutics and cognitive sciences. Occasionally, the work draws attention to the problematic of this field: namely, the philosophy of music mainly confines itself to the treatment of the western art classical instrumental music, and in this way fails to adopt a perspective of music as a whole. The text stresses out the meaning of the awareness about this problem and calls upon interdisciplinary studies of music that would grasp it in all its wideness.

Key words: Philosophy of music, hermeneutics, cognitive science, ethnomusicology

::UVOD: OBZORJA FILOZOFIJE GLASBE

Danes lahko filozofijo glasbe razumemo kot zelo široko zastavljeno, saj morda lahko celo trdimo, da ni filozofske discipline, ki mestoma ne bi obravnavala glasbe kot svojega predmeta: ontologija, fenomenologija, estetika, etika, hermenevtika, politična in socialna filozofija, kognitivne znanosti. Poleg tega pa je potrebno poudariti, da filozofija glasbe nikakor ni hermetična veda. Povezuje se namreč tudi z drugimi področji različnih ved in znanosti z namenom, da bi pridobila celovit vpogled v obravnavani predmet: sociologijo, psihologijo, ekonomijo, jezikoslovjem, akustiko ter podobnimi tehničnimi znanostmi, kulturologijo, etnologijo, zgodovino, glasbeno teorijo. V določenih tematikah je mogoče razpoznavati veliko sorodnost med filozofijo glasbe in muzikologijo, seveda pa ju loči bistvena razlika – prva h glasbi pristopa na filozofski način, druga pa predvsem s teoretičnega in zgodovinskega vidika.

Od daleč sicer neočitna značilnost te filozofije glasbe je njeno večinsko obravnavanje zahodne umetniške klasične instrumentalne glasbe. Možno je reči, da vsaka izmed navedenih štirih oznak obravnavane glasbe (zahodna, umetniška, klasična, instrumentalna) pove nekaj o tovrstni filozofiji: kaže na njeno evropocentričnost, estetsko vzvišenost, tradicionalnost in absolutnost. Zakaj se filozofije glasbe potemtakem ne poimenuje "filozofija zahodne umetniške klasične instrumentalne glasbe"? Morda zato, ker večine strokovnjakov tega področja zgoraj navedene opazke ne zmotijo. In vendar je mogoče reči, da je nekaj tudi takih, ki se jim tovrstne pripombe in skrbi zdijo utemeljene. V zadnjih nekaj desetletjih je vse več filozofov, muzikologov in glasbenikov, ki sprejemajo v filozofsko obravnavo tudi popularno glasbo, predvsem rock in jazz, in pa tako imenovane glasbe sveta, torej iz različnih kulturnih in geografskih okolij, ne samo evropskega in ameriškega. Na ta način se naše vedenje o glasbi vsekakor širi in ne zdi se, da bi s tem filozofija izgubljala lastno vrednost ali pomen. Samo s celovitim in raznovrstnim pristopom h glasbi nam lahko uspe razumeti razsežnosti njenega pomena in vrednosti v svetu. Tudi z željo, da bi opozorila na tu nakazane pomanjkljivosti filozofije glasbe, se lotevam njene obravnave.

Med splošnejša vprašanja, ki si jih zastavlja filozofija glasbe lahko med drugimi uvrstimo: Kako razumeti ustvarjanje, izvajanje in dožemanje glasbe? Kakšno vrednost ima glasba? Kaj je pomen glasbe? Kaj izraža glasba? Kakšna je narava dejavnosti in produktov glasbenega ustvarjanja? Kako zaznavamo glasbo? Kaj je vsebina glasbe? Kaj je lepo in dobro v glasbi? Kako to prepoznavati? Zakaj ustvarjamo in poslušamo glasbo? Na tovrstna in podobna vprašanja poskuša odgovarjati pričujoči prispevek.

::HERMENEVTIKA: KAKO RAZUME(VA)TI GLASBO

Hermenevtika glasbe se osredotoča predvsem na interpretacijo glasbenih del ter izjav glasbenikov in filozofov o estetskih idejah, navezuje pa se na ključna vprašanja o pomenu v glasbi in dokazuje, da lahko govorimo o vsebini glasbe.

Hermenevtska metoda interpretacije glasbenih del se je pojavila v 19. stoletju, ki je bilo pod močnim vplivom Beethovnovе glasbe. Njeno interpretiranje je povzročilo razkol v glasbenem kriticizmu, ki se je razdelil na "formaliste" in pa "estetike vsebine". Misel Eduarda Hanslicka (1825-1904), da so vsebina glasbe tonsko gibljive oblike (Barbo, 2007: 83), je dobila svoje nasprotje v prepričanju, da se za zvočno zunanostjo nahaja neka "ideja". Tako je vedno več avtorjev pisalo o glasbi na način, ki je upošteval predvsem "kako" v glasbi, namesto "kaj" – obravnavali so predvsem glasbeni pomen in vsebino, ne pa zgolj njeno mehansko in tehnično plat.¹ Čeprav med sodobniki neodmeven, je bil za razvoj pogledov hermenevtike glasbe pomemben Karl Franz Brendel (1811-1868), ki je leta 1845, ko je prevzel mesto urednika *Neue Zeitschrift für Musik*, v prvi številki le-tega podal kritiko glasbene kritike do tistega dne. Kritiziral je "stari" kriticizem, ki naj bi bil preveč formalističen in tako suhoparen, ter prav tako "novi kriticizem", češ, da ubeseditev čustvenega odziva na skladbo ne zadošča za njeno razumevanje. Pozival je k združevanju obeh plati kritike, objektivnosti tehnične plati in pa vsebine psihološkega aspekta, obenem pa k njenemu preseganju, iz česar je moč razbrati sorodnost s Schleiermacherjevo mislijo in njegovo metodo hermenevtskega kroga. Paradigma za Brendeljev novi kriticizem naj bi bil prav Beethoven, čigar glasba je tako tehnično kot duhovno izpopolnjena.²

O glasbi in njenem razumevanju je pisal tudi Dilthey.³ Glasbeno delo je dojemal kot izraz doživljanja, ki se ustvarjajoč dviguje iz nedostopnih globin obstoja. Pozival je k dopolnitvi takratne zgodovine glasbe z naukom o pomenu glasbe, saj naj bi le-ta tvoril povezavo med teorijo in umetnikovim praktičnim ustvarjanjem ter življenjem; je "*kraj prave skrivnosti glasbene domišljije* (Dilthey, 2002: 242)". Trdil je, da se glasbeni pomen razvija v dveh smereh; bodisi je

¹Prim. Barbo, M. (2007): Izbrana poglavja iz estetike glasbe, Ljubljana, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, str. 98-100; Kramer, L. (1990): *Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, str. 3, 5.

²Prim. Bent, I. (1994): *Musical Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge, University of Cambridge Press, str. 19-22.

³Diltheyev spis, ali bolje, njegova skica, "Das musikalische Verstehen" se je ohranil med neobjavljenimi besedili avtorjeve načrtovane izdaje drugega zvezka *Uvoda v duhoslovne znanosti*, ki pa je sam ni doživel. Podlaga spisa naj bi bili trije fragmenti, zapisani na posameznih polah, v *Gesammelte Schriften* pa je uvrščen med "Dodatke" k drugemu razdelku ("Razumevanje drugih oseb in njihovih življenjskih očitavanj") prvega dela ("Doživljanje, izraz in razumevanje") *Nacrta nadaljevanja zgradbe zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*. Dilthey, W. (2002): *Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*, Ljubljana, Nova revija, str. 13-14, 239-243, 392.

njegov predmet določen, največkrat z besedilom, na primer pri vokalni in drugi programski glasbi, bodisi je, kakor v instrumentalni glasbi, nedoločen oziroma neskončen, kar pa je značilno tudi za življenje na sploh. “Tako ima instrumentalna glasba v svojih najvišjih formah za predmet življenje samo (Dilthey, 2002: 243)”, nedoločenost predmeta pa bogastvu njene vsebine ne vzame nobene vrednosti. Iz obravnavanih fragmentov je razvidno, da se je zavedal kompleksnosti glasbenega izraza in njegovega pomena, saj pravi: “V vsem svetu umetnosti je glasbeno ustvarjanje najstrožje vezano na tehnična pravila, obenem pa najsvobodnejše glede duševnih vzgibov (Dilthey, 2002: 241).” Žal pa opisanih Diltheyevih misli njegovi sodobniki niso poznali, saj so bili fragmenti o glasbenem razumevanju objavljeni šele posthumno.

Pionir hermenevtike glasbe in njen goreči zagovornik Hermann Kretzschmar, nemški muzikolog, dirigent in glasbeni pedagog, je v svojima dvema esejema “Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik” iz leta 1902 in “Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Sätzästhetik” iz leta 1905 poudarjal njeno nujnost za temeljito razumevanje glasbenega dela in pa njeno uporabnost kot pedagoške metode. Trdil je tudi, da je za doseganje ciljev hermenevtike analizo glasbe potrebno osnovati na baročni doktrini afektov. Globljo zavest o tradiciji splošne hermenevtike, kakor je izpričana v paru eseev, pa je Kretzschmar izkazal v svojem *Vodiču po koncertni dvorani*, v katerem je že v letih 1887-1890 hermenevtsko metodo praktično uporabil; v tretji izdaji *Vodiča* (1898) pa je svojo strategijo opisal kot “vstop v notranjost intimnega sveta [glasbenega] dela samega in v dušo njegovega skladatelja, ter, kjerkoli je mogoče, odkrivanje povezave dela s svojim časom, glasbenim kontekstom ter duhovnimi smernicami iz katerih izhaja (Bent, 1994: 24)”. Ta hermenevtska perspektiva omogoča delovanje hermenevtskega kroga na štirih ravneh: tehnični, psihološki, besedilni in kontekstualni. Kljub temu pa so bile Kretzschmarjeve ideje dokaj neodmevne med njegovimi sodobniki in tudi slednikov je imel malo (med njimi je bil na primer Arnold Schering), njegove in njihove metode pa so bile večinoma kritizirane, če ne celo spregledane.

V prvi polovici 20. stoletja je delo glasbene hermenevtike nekoliko zamrlo, predvsem zaradi prevlade pozitivizma empirično usmerjenega psihologizma in v imanentnost glasbenega jezika uprtega strukturalizma (Barbo, 2007: 100). V obdobju sedemdesetih let 20. stoletja se je zanimanje za glasbeno hermenevtiko znova povečalo zahvaljujoč dvema avtorjema, Josephu Kermanu in Leu Treitleru, ki sta desetletje pred tem klicala k novemu, “humanemu kriticismu”, ki pa neposredno o hermenevtiki glasbe nista govorila. Na prvi pogled je literatura o hermenevtiki glasbe še danes skromna, a vendar so specifične vsebine in splošne teme značilne za hermenevtiko znotraj sodobne filozofske in muzikološke literature o glasbi še kako prisotne. Med poglavitne avtorje

tovrstnih obravnnav zadnjih petdesetih let spadajo Leonard B. Meyer, Leonard Rattner, Tibor Kneif, Christian Kaden, Jean-Jacques Nattiez, Christian de Lannoy, Simone Mehrenholz, Candance Brower, Robert S. Hatten, Siegfried Mauser, Ian Bent in Lawrence Kramer.⁴ Slednjemu bo, kot enemu izmed najaktivnejših sodobnikov na področju hermenevtike glasbe, v nadaljevanju poglavja posvečeno največ prostora.

Lawrence Kramer v svoji monografiji *Music as Cultural Practice* opredeli glasbo kot kulturno prakso in trdi, da jo je kot tako potrebno podvreči najrazličnejšim interpretacijam, katerim so podvržene druge prakse, naj si bodo socialne, umetniške, tehnične, diskurzivne, obredne ali spolne. Pri interpretaciji uporablja interdisciplinarne in sodobne metode s ciljem združitve dveh intelektualnih trendov, poststrukturalizma in kritičnega historicizma.

V omenjeni knjigi želi Kramer praktično dokazati, da imajo glasbena dela diskurzivne pomene, ki jih je mogoče kritično interpretirati. Ti pomeni niso zunajglasbeni, pač pa so tesno vpeti v formalni proces in slogovno artikulacijo glasbenih del, ustvarjani pa naj bi bili kot del splošnega kroženja regularnih praks in vrednotenj; so del neprestane produkcije in reprodukcije kulture. Poudarja, da, kljub pridobitvam interpretativne prakse iz hermenevtskega teoretiziranja, vrednost teorije leži v interpretativnih praksah, ki jih omogoča. Praksa glasbene hermenevtike pa predstavlja ugotavljanje načinov obravnave glasbenega dela kot polja človeških pomenskih dejanj, kakor se nam delo kaže ob odpiranju tako imenovanih "hermenevtskih oken".

Kramer uvede koncept hermenevtskega okna kot sredstva interpretativnega procesa, ki se ga poslužujemo pri prepoznavanju in refleksiji o izraznih umetnostih. Glasbi pripiše tri tipe hermenevtskih oken, in sicer tekstualne opazke (besedila skladb, programi, zaznamki na partiturah, ipd.), citati (manj očitni kakor prvi; glasbene aluzije na druge kompozicije, sloge ali skladatelje, parodije, ipd.) in pa strukturni tropi. Slednji naj bi bili najimplicitnejše hermenevtsko okno; gre za strukturne postopke, za katere je možnih več realizacij, delujejo pa kot tipično izrazno dejanje znotraj določenega zgodovinskega oziroma kulturnega okvirja, in sicer neodvisno od idej glede podobnosti med praksami, diskurzi in reprezentacijami. Tropi z različnimi kulturnimi povezavami vsadijo znotraj objekta interpretacije hermenevtski odnos in oblikujejo neke vrste telesni jezik interpretativne skupnosti. Prepoznavanje strukturnih tropov poteka na empirični ravni. Navadno se pojavljajo na mestih, kjer je objekt interpretiranja problematičen: bodisi nastopi neka praznina ali umanjkanje povezanosti, bodisi gre za eksces povezanosti ali ponavljanja oziroma vzorčenja.

Avtor poda neke vrste strateško skico glasbene hermenevtike, torej posto-

⁴Prim. Stefaniya, L. (2005b): "Izhodišča hermenevtike glasbe: štirje pogledi." V: *Phainomena*, 14, 53/54, str. 220-227.

pek njene praktične uporabe. Potrebno je identificirati hermenevtska okna v glasbenem delu, identificirati izrazna dejanja in interpretirati njihovo medigro, iskati možne ubeseditve identificiranih izraznih dejanj, ter povezovati pridobljene ugotovitve z dognanji katerihkoli drugih področij v kulturi. Etape te skice je mogoče izpuščati, uporabljati v kateremkoli vrstnem redu, vsekakor pa je potrebno skico odvreči pred uporabo. Kramer namreč vztraja, da nobena teorija ni interpretacija, pač pa se le-ta odvija preko prakse, ki je predana ohranjanju in prisvajanju vsega kar naslavlja. Interpretacija ne predpostavlja stabilnosti konceptov, prej nasprotno, intenzivira pojmovno mobilnost, saj je umetnost, ki je oblikovana na izkustvu. Avtor se nasloni tudi na Hansa-Georga Gadamerja, ko pravi, da gre pri interpretaciji za spajanje preteklih in sedanjih "horizontov" pojmov in predpostavk. Razumevanje razmerja med objektom interpretacije in njegovo situacijo naj bo dinamično – glasba ustvarja diskurze in reprezentacije katerih je obenem tudi produkt. Kramer poudarja, da je pomen vseskozi ustvarjan, in tako venomer kroži povsod. Zaradi dinamičnosti glasbe je njen interpretirani material venomer potrebno primerjati in združevati ter jo razumeti kot nikoli dokončani proces.

Ti pogledi o glasbi in njenem pomenu, ki jih Kramer razvija v omenjeni knjigi *Music as Cultural Practice* predstavljajo začetni, prvi korak njegove intelektualne poti⁵, pri katerem je glasba razumevana kot komunikacijsko dejanje, katerega pomen vznika preko načina oblikovanja simbolizacije izkustva. Pomen glasbe je mogoče, tako v praksi kot v analitični refleksiji, razumeti z dojemanjem dinamičnih odnosov med glasbenim izkustvom in njegovimi konteksti. Drugi korak predstavljajo misli podane v knjigi *Classical Music and Postmodern Knowledge*⁶, kjer so oblike glasbenega pomena obravnavane vzporedno s konstruktom subjektivnosti, ki vključuje tudi širše aspekte družbene in kulturne identitete. Kramer trdi, da je subjektivnost prežeta z glasbo. Tretji korak poti pa je teza, ki jo predstavi v svoji tretji monografiji s tovrstno tematiko z naslovom *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Pravi namreč, da glasba naslavlja subjekt iz nekega virtualnega, simbolnega območja umeščene med partikularne manifestacije avtonomije in kontingence. To območje naslavljanja je lahko omejeno glede na slog, žanr, formo, medijem, izvedbo, ipd., poslušalec pa je vabljen, da te meje znova pretehta.

V prvem poglavju knjige avtor zavzame stališče apologeta hermenevtike glasbe oziroma prepričanja, da glasba ima in izraža nek pomen (Kramer, 2002: 11-28). Prvi nasprotniki njegovega stališča so zagovorniki ideje o

⁵Predstavitev omenjene poti povzeman iz Kramerjeve tretje knjige o pomenu v glasbi, op.p.; Kramer, L. (2002): *Musical Meaning*, Berkeley, University of California Press, str. 7-8.

⁶Izdana leta 1995, zaradi nedostopnosti pa v tem delu, žal, neobravnavana, op.p.

avtonomnosti glasbe kot umetnosti, o njeni vzvišenosti, neodvisnosti ter čistosti, ki ji daje posebno estetsko vrednost. Tako se zdi samoumevno, pravi Kramer, da glasba nima semantičnega pomena, njen pomen pa se kaže le v tem, kako pomembna je za posameznika in družbo. Ta ideja pa ni bila vedno samoumevna – vzniknila je z vrednotenjem instrumentalne klasične glasbe kot najvišje oblike glasbe, saj je s svojim nevokalnim oziroma nejezikovnim značajem izkazovala avtonomnost kot njeno bistveno značilnost. Emancipacija glasbe od jezika se je tako izrazila tudi kot njeno oddaljevanje od pomena, njeni semantični praznosti pa so mnogi pripisovali visoko estetsko vrednost. Čudno pa je, da so kljub tem prepričanjem glasbi še vedno pripisovali pomen, neko semantično vsebino, kar se je sčasoma razvilo v gorečo razpravo med zagovorniki tako imenovane absolutne glasbe in pristaši programske glasbe. Kramer zato sklepa, da *“vseprisotnost problema kaže, da je nekaj temeljito narobe z osnovno predpostavko, da je glasbena avtonomija enaka odsotnosti pomena (Kramer, 2002: 13)”*. Napaka v enačbi med avtonomijo in odsotnostjo se po Kramerjevem mnenju kaže v (vsaj) dveh točkah. Prva je predpostavka, da če je tisto, kar glasba izraža po bistvu neverbalno, potem so besede neuporabne pri razlagi oziroma pojasnjevanju izraženega. Druga točka zmote pa naj bi bil argument, da glede na to, da izrazni elementi v glasbi nimajo moči oblikovanja in referenčnosti kakršno imajo besede, glasbene kompozicije ne morejo imeti pomena v istem smislu kakor verbalne.

Če privzamemo neuporabnost besed za razlago glasbenega izraza, potem razvrednotimo tako figurativni jezik kot ilustrativno pripoved. Naslavljanje neverbalnega in posredno sporočanje tistega, česar z besedami neposredno ni mogoče izraziti, je ena izmed najbolj tradicionalnih funkcij jezika, pa tudi med najbogatejšimi glede tehnike. Alegorije, simbolizmi, metafore so bili mnogokrat temelj ne samo za literaturo, pač pa tudi etiko, religijo, metafiziko in psihologijo. Tem sferam se je v 19. stoletju pridružila tudi klasična instrumentalna glasba z zahtevkom po figuralnem sporočanju. Največkrat se je pri razlagah uporabljala parabola, krajša pripoved, ki je sporočala nek višjestopenjski koncept oziroma načelo, a le dojemljivim. Dojemana dobesedno se parabola navadno zdi suhoparna in poljubna, pomemben in smiseln pa je njen prikriti pomen. Razumevanje le-tega pa se odvija onkraj besed interpretata, na podlagi skupne zavesti o zakritem sporočilu, ki je tudi temelj učinkovanja parabole.

Zmota drugega argumenta pa po Kramerju sloni na zamenjavi med medijem in sporočilom. Objekt obravnave pri klasični hermenevtiki niso besede ali stavki, pač pa delo samo. Umanjkanje semantičnosti na besednem oziroma stavčnem nivoju pa glasbi ne more odvzeti možnosti pomena na višji stopnji dela. Odsotnost pomena na nižji ravni je torej na ravni medija, ne pa sporočila. Pomen sporočila se vzpostavi z obdelavo nižjestopenjskega

medijskega materiala, vznika pa iz dinamičnih odnosov njegovih elementov. Vse to nakazuje na problematičnost in kompleksnost pomena v glasbi, ne pa na njegovo odsotnost.

Pri poskusih razlage pomena se zato uporablja večinoma figurativni jezik; poleg parabole predvsem še parafraza, metafore in druge retorične figure. Parafraza je pogosto uporabljena tako v okvirih glasbenega kriticizma kot hermenevtike glasbe. Kramer pa priznava, da jo vedno spremljata tako strah pred tem, da bi parafraza sporočala več oziroma manj kot glasba sama, kot tudi upanje, da bi besedna parafraza ustrezala neverbalni reprezentaciji. Hermenevtikom je bilo mnogokrat očitano, da z besedami razlage utišajo glasbo samo, poleg tega še, da se osredotočajo le na tiste dele skladbe, ki jih je mogoče ubesediti. Tovrstna selekcija pa je, pravi Kramer, del vsake interpretacije in je odvisna od interpreta. Če sprejmemo, da ima glasba pomen, potem lahko rečemo, da je potencialno vsak glasbeni element na razpolago interpretaciji. Poleg tega, pa kulturno posredovanje med glasbo in besedami prve ne podvrže slednjim, saj je pomen lahko izražen preko različnih medijev. Interpretacija ne dojema pomena kot substanco, ki jo je potrebno izluščiti iz (glasbenega) dela, pač pa kot dejavnost na kulturnem področju. Metafore in druge retorične figure uporabljane v parafrazi posredno nakazujejo pomen le kot konstrukti akulturacije in izobrazbe na določenem področju, obenem pa napeljujejo k refleksiji o pojmovnih in retoričnih skokih, ki so potrebni za ustrezno izražanje. Interpretacija v obliki parabol ali parafraz jemlje kulturni okvir, v katerem je delo ustvarjeno, kot njegov kontekst in pogojenost. To pa še ne pomeni, da interpretacija razlaga pomen, kakor so ga razumeli ustvarjalci ali prvo poslušalstvo glasbenega dela, niti, da se izogiba podajanju kasnejšega razumevanja istega dela. Kulturno občutljivi interpretaciji gre predvsem za pojasnjevanje in izpostavljanje potencialnega oziroma virtualnega pomena glasbenega dela. Na ta način delo izgubi tradicionalni status omejenega in določenega objekta, povezanega le z njegovim ustvarjalcem, in dobi svoj prostor v odprtem procesu materialne in simbolne izmenjave.

Kramer pa glasbi ne odreka avtonomije, ravno nasprotno. Trdi, da je iz zgodovine razvidno delovanje glasbe na podlagi kontradiktornih tendenc: po eni strani se je usmerjala v projekcijo avtonomnosti, univerzalnosti, samozadostnosti in sublimnega preseganja določenega pomena, po drugi strani pa h kontingentnosti, zgodovinski konkretnosti ter inteligibilni konstrukciji specifičnih pomenov. Tako Kramer razlaga, da samo vprašanje o tem, ali ima glasba pomen, postane pomen glasbe. "*Medigra avtonomije in kontingence je splošni, višjestopenjski kontekst in pogoj inteligibilnosti za večino moderne zahodne glasbe* (Kramer, 2002: 2)." Obe plati te dvojnosti pa sta lahko dvoumni ali celo večpomenski. Edina utrjena plat vseh možnosti je ta, da bo virtualno

vsako dejanje glasbene kompozicije, izvedbe, poslušanja ali razumevanja vključevalo nekatere in spregledalo druge, ter se tako samodefiniralo preko specifične realizacije medigre avtonomije in kontingence. Ta medigra seveda ni značilna samo za glasbo, je pa v glasbi vseprisotna in tako jo ob stiku z glasbo ljudje čutimo neposredno v sebi samih. Podobno, pravi avtor, smo tudi sami ujeti v medigro edinstvene in absolutne samoprezenice ter kontingentne družbene konstrukcije.

Glasbo, “*umetnost sesuvanja distanc* (Kramer, 2002: 3)”, so mnogokrat povezovali z nekontingentno subjektivnostjo. V zadnjih časih naj bi jo povezovali celo z zgodovinsko, kulturno in družbeno zgradbo subjektivnosti. Svoj prispevek k izoblikovanju subjektivnosti in njeni raznolikosti naj bi glasba posredovala prav z nenehnim vpraševanjem o njenem pomenu, ki spremlja vsako izkustvo glasbe. “*Glasba ima moč, da tako njenim ustvarjalcem kot poslušalcem, daje globok občutek njihove lastne identitete, oblikuje nekakšno dragoceno materializiranje njihovih najbolj avtentičnih sebstev, v obliki osebne in pa tudi skupinske identitete* (Kramer, 2002: 6),” lahko pa občutje obeh tudi oddalji.

“*Pri glasbenem pomenu gre za specifično, medsebojno igro med glasbenim izkustvom in njegovimi konteksti; ta proces ima obliko produkcije modusov ali modelov subjektivnosti, ki jih glasba prenese v poslušalčevo občutje sebe; dinamika te produkcije pa sestoji iz pretehtanja subjektovega položaja med zgodovinsko kontingentnimi oblikami izkustva in pa izkustvom transcendentalne perspektive [...]* (Kramer, 2002: 8)”. Tovrstne poglede in mnoge druge Kramer pretresa tekom besedila celotne knjige; obravnava glasbo različnih slogov, obdobj in zvrsti. Obenem poudarja, da ni samo glasbeno delo pogojeno z družbenim in kulturnim okvirjem, pač pa je taka tudi interpretacija. Zato poziva, da je vsako interpretacijo pomena potrebno vedno znova na novo pretresati in preverjati. Zdi se, da se je Kramer s svojimi deli o pomenu glasbe odzval na Diltheyev poziv o dopolnitvi teorije glasbe z naukom o njenemu pomenu.

Sodobne literature, ki tako neposredno obravnava hermenevtiko glasbe kakor Kramerjeva, ni veliko. V slovenskem prostoru je o hermenevtiki glasbe objavljala članke muzikolog Leon Stefanija, v katerih je predstavil delo avtorjev, ki delujejo predvsem na področju semiologije, ki ga Stefanija razume kot “*del tako analitične teorije kot prakse, ki opozarja na prepletenost dveh plati obravnave glasbenega stavka: na prepletenost analize formalnih značilnosti glasbenega stavka in tistih kakovosti glasbenega stavka, ki nenehno iščejo določene “zunajglasbene” analogije in jih ni mogoče zamejiti na “čiste akustične strukture”. Glasbeno pomenoslovje je torej pomembno zlasti kot nekakšen generator širših recepcijskih, ne ožje razumljenih kognitivnih kakovosti glasbenega stavka* (Stefanija, 2005a: 215)”. Ko semiotiko na nekem drugem mestu primerja s hermenevtiko pravi, da je pri prvi iskanje glasbene povednosti ožje razumljeno kakor pri drugi;

pomemben razkorak med disciplinama avtor vidi tudi glede metodologije in vsebine – za semiotiko naj bi bila značilna “*metodološka zagnanost in vsebinska zadržanost, medtem ko pri hermenevtiki glasbe najbolj izstopata metodološka ohlapnost in zagnanost pri iznajdevanju vsebinskih predlogov na teme glasbene povednosti* (Stefanija, 2005b: 239)”. Za hermenevtiko glasbe Stefanija pravi tudi, da je glede na metodologijo sistematična teorija, glede na njeno vsebino, torej teme, ki jih obravnava, pa pragmatična metoda.

Čeprav ne neposredno s hermenevtiko glasbe, se s tovrstnimi temami v povezavi z razumevanjem glasbe oziroma njenega pomena ukvarja še mnogo drugih avtorjev. Mnogo jih razumevanje glasbe povezuje z glasbenim izražanjem in povzročanjem čustev, na primer Stephen Davies⁷, ali pa z globino glasbe in njenimi povezavami z jezikom, kakor to počneta Aaron Ridley⁸ in Peter Kivy⁹. Veliko je pa tudi avtorjev, ki odrekajo glasbi pomen, oziroma, se še vedno osredotočajo na staro razpravo o avtonomnosti glasbe oziroma o njeni čistosti ali programskosti. Malo je takih, ki bi to razpravo tako ponotranjili in razumeli, kakor je to uspelo Lawrenceu Kramerju. Seveda je mogoče reči, da je hermenevtika glasbe povezana v vsemi tukaj naštetimi in pa tudi drugimi temami, saj kot “umetnost interpretacije” lahko svojo dejavnost aplicira na mnoga področja.

Predstavljeni pogledi o hermenevtiki glasbe izkazujejo njeno široko tematsko področje. Razvidno je, da je hermenevtika vzniknila kot protipol oblikoslovju, torej formalističnemu razlaganju glasbenega dela, ker glasbeni interpreti niso hoteli razumeti glasbene vsebine samo kot tonskih oblik, temveč so v njej uvideli tudi ideje, pomen. Sčasoma je hermenevtika privzela tudi oblikoslovje kot del interpretacije in ga obenem preseгла. Danes deluje predvsem na interdisciplinarnih pristopih, briše meje med njimi ter teži k poglobljenemu razumevanju glasbenih del. Razsežnosti hermenevtike kot umetnosti interpretiranja nakazuje tudi Diltheyeva misel, da je “*interpretacija sleherno razmerje do kakega glasbenega dela* (Dilthey, 2002: 241)”.

Glasbeno dojemljivim se bo delo razumevanja glasbe venomer kazalo kot trajen, celo neskončen proces, saj je v glasbi vedno znova moč odkrivati nove pomene, povezave in razsežnosti. To zagotavlja hermenevtski metodi dolgoročno prisotnost na področju glasbene refleksije, saj lahko bistveno pripomore k zajemanju pomena glasbenih del oziroma glasbe kot celote.

⁷Davies, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press.

⁸Ridley, A. (2004): *The Philosophy of Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

⁹Kivy, P. (2007): *Music, Language and Cognition*, Oxford, Clarendon Press.

::KOGNITIVNE ZNANOSTI: DOJEMANJE IN VPLIVI GLASBE

Do te točke predstavljenim filozofskim disciplinam, ki si za svoj predmet obravnave izbirajo glasbo, je na nek način nasprotna perspektiva, ki jo glede glasbe privzemajo kognitivne znanosti. Na ta empirični protipol utemeljevanja dojemanja oziroma razumevanja glasbe je mogoče naleteti pod različnimi imeni: kognitivna psihologija glasbe, kognitivna muzikologija, nevropsihologija glasbe, ipd. Ne glede na ime, ki si ga izbere, gre pri kognitivni obravnavi glasbe za različna vpraševanja o možnostih zaznavanja in učinkih glasbe pri človeku: kako možgani zaznavajo glasbo in kako slednja nanje vpliva, na čem temeljijo razlike v zaznavi, kako obrazložiti glasbeno nadarjenost oziroma genialnost, kako dojemati splošno muzikalnost človeka, ipd. V zadnjih letih je to področje raziskovanja glasbe v primerjavi z ostalimi doseglo največji razcvet.

Na splošno je mogoče reči, da kognitivna muzikologija išče in razlaga soodvisnosti med glasbenim zvočnim materialom in poslušalčevimi zmožnostmi za sprejemanje in pomnjenje razmerij med zvonečimi dogodki. Raziskovalno področje zavzema objektivno in subjektivno sfero, in sicer glasbene dražljaje ter glasbeno izkustvo. Glasbeni dražljaji imajo attribute, ki so ali pa niso zaznavani, razmerje med njimi pa je odvisno od poslušalčevega predhodnega glasbenega izkustva in znanja. Nekatere attribute lahko zaznavajo tudi laični poslušalci, ker ustrezajo splošnim principom psihološke organiziranosti. Ob poslušanju glasbe ima človek naravno težnjo po razvrščanju atributov na osnovi podobnosti, na primer tonske višine (visoki in nizki toni), identifikacijo fraz (dela melodije) glede na daljše pavze, zaznavanje periodičnih ponovitev ritmičnih vzorcev in podobno. Za zaznavo kompleksnejših atributov, kot so variacija melodije, priklic besedila melodije, asociacija na kontekst, kjer je melodija izvajana in podobno pa je potrebno širše glasbeno izkustvo. Določeni glasbeni atributi niso zaznavani zaradi omejene sposobnosti za razlikovanje objektivnih avditivnih dimenzij, omejenosti spomina ter napačnega povezovanja med organizacijsko shemo kompozicije in naravno tendenco zaznavanja slušnih informacij. Te omejitve je mogoče premoščati z vajo, učenjem in pomnoženim izkustvom.

Glasbeno izkustvo obsega psihične izkušnje, ki bodisi sovpadajo bodisi ne sovpadajo z glasbenimi atributi. Sovpadajoče psihične izkušnje nastanejo ob dokaj direktni "preslikavi" objektivnih lastnosti glasbe v organizacijo poslušalčeve interne predstave. To se lahko zgodi zgolj s sposobnostjo ponotranjanja razmerij med zvonečimi objekti oziroma s predispozicijo razvrščanja tonov in ritmičnih enot na določene načine. To se kaže v kvalificiranju tonov v razrede in v preferenci pravilnih periodičnih metričnih enot. Na ta način lahko poslušalec abstrahira in ponotranji strukture na podlagi izkustva z glasbenimi idiomi, kot so lestvični intervali, možne kombinacije hkratnih in sledečih si

tonskih višin (akordi) in značilni ritmični vzorci. Poslušalčevi čustveni odzivi, osebne asociacije ter vizualne predstave povzročene z glasbo so zgolj posredno ali pa sploh niso povezane z objektivnimi glasbenimi atributi in je zato njihovo preučevanje z metodami kognitivne muzikologije oteženo.

Kognitivna psihologija glasbe opisuje človekove zmožnosti ponotranjanja zvočnega materiala glasbe s karakteriziranjem narave internih procesov in predstav. To počne s pomočjo eksperimentov, ki vsebujejo material iz dejanske glasbe, vendar pri tem večkrat naleti na težave. Pri kompleksnem glasbenem materialu prihaja do raznolikih odzivov, ki jih je težko oziroma nemogoče opredeliti. Po drugi strani pa (pre)natančne analize odzivov na specifični glasbeni dražljaj lahko pripeljejo do grobega posploševanja. Zaključki iz določenega konteksta pa niso dovolj za širši kontekst. Interni sistem glasbene zaznave poslušalca ne more biti neposredno opazovan, zato so lastnosti le-tega opazovane in določane na podlagi eksternih sistemov. Glasbeno izkustvo se ne ujema najboljše z govornimi opisi, najbrž je (bil) prav to razlog, da je na splošno (bila) glasbena zaznava redko raziskovana. Kljub obstoječi terminologiji za analizo glasbenih struktur, še zdaleč nimajo vsi izvajalci, kaj šele poslušalci, razvitih veščin glasbene analize. To je razlog, da pri opazovanju odzivov na glasbene dražljaje ne bi smela biti predpostavljana posebna znanja vzpostavljenih deskriptivnih sistemov. Opazovanje bi torej moralo biti glasbeno relevantno, na nek način povezano z glasbenim izkustvom samim. Za razumevanje odnosa med glasbo in poslušalčevim izkustvom je bistveno variiranje lastnosti zunanjega glasbenega dogajanja in opazovanje vpliva teh sprememb na vzorce odzivanja. Tako lahko govorimo o zunanjem glasbenem dogajanju kot dražljaju, o spremembi tega dražljaja pa kot o eksperimentalni manipulaciji.

Konkretnejšo predstavitev kognitivnih raziskav glasbe in njenih vplivov je moč najti v prispevku Katarine Habe, "Neuropsychology of Music",¹⁰ kjer so nazorno, čeprav mestoma za nestrokovnjake področja nekoliko preveč strokovno, opisane metode in različni primeri tovrstnih eksperimentov. Glede raziskovanja glasbenosti možganov pravi, da njihova specializiranost za glasbo kaže na možnost, da so človeški možgani opremljeni z mrežami nevronov, ki so namenjeni procesiranju glasbe, ob dokazovanju te možnosti pa je mogoče sklepati, da ima glasba biološke korenine. Glasbeniki naj bi bili idealni človeški model za tovrstno raziskovanje, predvsem za opazovanje funkcijskih in strukturalnih nevrnskih sprememb ob konstantnem izvajanju kompleksnih (glasbenih) dejavnosti. Pri raziskovanju možganskega razvoja glasbenosti gre za opazovanje razvojnih obdobj, tako kritičnih, ko brez prisotnosti specifičnih

¹⁰Habe, K. (2010): "Neuropsychology of Music" V: Psihološka obzorja, 19, 1, str. 79-98.

stimulansov razvoja ni, kot optimalnih, ko je razvoj pospešen in enostavnejši (Habe, 2010: 80-81).

Načine izvajanja nevroglasbenih raziskav avtorica predstavi v sedmih kategorijah, ki jih povzema po kategorizaciji dveh avtorjev, J. W. Flohra in D. A. Hodgesa.¹¹ Prva med njimi je raziskovanje živali, katere namen naj bi bil iskanje dokazov o nevronskih mehanizmih, ki dovoljujejo človeško muzikalnost. Gre za obliko teorije o glasbi na evolucionarnih temeljih, ki razlaga kaj so evolucijski predhodniki človeške muzikalnosti in pa katere so tiste dodatne kognitivne strukture in procesi, ki jih imajo ljudje, živali pa ne. Druga kategorija raziskav je utemeljena na opazovanju odzivov na glasbo pri fetusih in novorojenčkih. V zadnjem trimesstru nosečnosti naj bi se otrok v maternici odzival na zvok in s tem tudi na glasbo, kar znanstveniki dokazujejo z opazovanjem njegovega utripa srca in premikanja. Pri novorojenčkih pa je mogoče opazovati zaznavo tonskih višin in ritmičnih vzorcev, njihovo preferenco konsonančnih pred disonančnimi intervali, sovpadanje njihovih gibov, premikov z zvoki ter bolj intenzivno odzivnost pri ekspresivnem prepevanju matere. Pri tretji kategoriji gre za raziskovanje odzivov posameznikov, ki so utrpeli raznovrstne poškodbe možganov. Ob izvajanju določenih glasbenih nalog dokazujejo, da gre pri jeziku in glasbi za ločena nevralna sistema, znanstveniki pa lahko na ta način še temeljiteje razkrivajo ustroj kognitivnih funkcij. Pri naslednjih dveh kategorijah gre prav tako za neposredno opazovanje možganov: delovanje desne in leve hemisfere pri glasbenih dejavnosti, za kateri so nekoč mislili, da sta povsem ločeni in da se glasbene aktivnosti odvijajo v desni hemisferi, nadaljnje raziskave pa so pokazale, da sta v tovrstno dejavnost vključeni obe; ter raziskave možganske slike ob glasbenem udejstvovanju s pomočjo različnih znanstvenih postopkov (na primer elektrocefalografije in magnetne resonance). Nevromotorične raziskave kažejo, da dolgoročno ukvarjanje z glasbo vpliva na delovanje možganov, jih spreminja ter tudi spodbuja njihovo motorično delovanje. Zadnja med kategorijami kognitivnih raziskav pa se tiče čustvovanja, ki je pri posameznikih opazovano predvsem preko njihovih fizioloških odzivov na glasbo: srčni utrip, krvni tlak, možgansko valovanje, krčenje mišic ter seveda spontani obrazni izrazi. Tovrstne raziskave so se nemalokrat razširile tudi v smer glasbene terapije.

Habe v svojem prispevku opisuje tudi stanje nevropsihologije glasbe v Sloveniji, kjer so se tovrstne raziskave šele začele. Od leta 2003 dalje je avtorica s kolegi z različnimi eksperimenti raziskovala vpliv Mozartove glasbe. Udeleženci eksperimenta so morali reševati določene vizualne ali prostorsko-časovne naloge, nekateri med, pred in po poslušanju Mozartove glasbe, drugi pa v tišini. Izsledki raziskave so pokazali, da Mozartova glasba aktivira določene

¹¹Prav tam, str. 82-89.

relevantne predele možganov in tako spodbudi oziroma izboljša reševanje nalog. Avtorica pa obenem izpostavlja, da je v našem prostoru tovrstne raziskave težko izvesti predvsem zaradi pomanjkanja ustrezne opreme in usposobljene multidisciplinarnе ekipe znanstvenikov.¹²

V znanstveno razvitejših državah zahodnega sveta pa nimajo tovrstnih problemov. Kakor omenjeno na začetku poglavja, kognitivna muzikologija je ena izmed najhitreje razvijajočih se med različnimi disciplinami obravnave glasbe. Avtorje tovrstne literature je mogoče najti predvsem v angleško govorečem prostoru. Med najaktivnejše na tem področju lahko vsekakor prištevamo Johna A. Slobodo, ki h kognitivni obravnavi glasbe pristopa s psihološkega stališča, saj ga zanima predvsem kako glasba vpliva na človeka oziroma kako v njem vzbuja čustva. V svoji prvi knjigi kognitivne psihologije glasbe, *The Musical Mind*, ki jo je prvič izdal leta 1985, glasbeno udejstvovanje Sloboda predstavi in dojema kot kognitivno veščino. Govori o glasbenem razumevanju, ga primerja z jezikovnim, obdela glasbeno fonologijo, semantiko in sintakso; opisuje kognitivne procese, ki se odvijajo ob izvajanju glasbe, njenem komponiranju in improvizaciji, ter tudi ob poslušanju. Pozornost nameni tudi procesom glasbene vzgoje in razvoja.

Ob preučevanju zaznavanja glasbe in kognitivnih procesov, ki se ob tem odvijajo, ne moremo in smemo ostajati osredotočeni zgolj na zahodnoevropskega človeka. Zdi se, da se Sloboda tega zaveda, saj pravi, da ne obstaja kultura, ki ne bi imela stikov z glasbo (Sloboda, 1987: 267). Ob tem dejstvu, pa je nujna zavest o razlikah med številnimi oblikami glasbenih kultur širom po svetu, ki se kažejo preko uporabe različnih instrumentov, lestvic in tonskih sistemov, socialnega konteksta, kjer se glasba pojavlja in podobnega. Hkrati pa se lahko vprašamo ali obstajajo določene lastnosti, ki so vsem tem kulturam skupne. Zanimiv je pogled, v katerem Sloboda obravnava glasbeni um v kontekstu, in sicer tako kulturnem kot biološkem. Pravi namreč, da je obravnava zgolj enega izmed teh nepopolna, saj sta si medsebojno komplementarna. Znotraj kulturnega konteksta glasbenega uma izpostavlja enega ključnih aspektov določanja kulture – pismenost. Ob tem seveda razpravlja o glasbenem zapisu, torej notaciji, in poskuša ugotoviti na katere glasbene attribute vpliva (ne)obstoj le-tega. Izpostavlja težavo preverjanja istovetnosti glasbenih del v nepisanih kulturah, obenem pa vztraja, da to še ne pomeni, da kulture ustnega izročila dojemajo glasbo kot neoprijemljivo in nefiksirano. Tudi v teh kulturah namreč obstaja pravo in natančno učenje skladb, vendar kar je naučeno v nepisnem okolju, je neizogibno “zgolj” neka abstrakcija vseh že ustvarjenih in slišanih izvedb, ki so si medsebojno opazno drugačne. Znotraj kultur ustnega izročila

¹²Prav tam, str. 89-91.

povezave med "istimi" skladbami nastajajo na podlagi gole asociacije, ki jo sproža predhodno ohranjena struktura skladbe, ki privede do uporabe verižnih struktur, ponavljanja značilnega motiva in variacije le-tega v nedogled. Notacija pa omogoča kompleksne forme in razne postopke oblikovanja, kot so inverzija, rakov postop, kontrapunkt, ipd. To omogoča prav dejstvo, da partitura ostaja vedno ista, nanjo pa se lahko skladatelj vedno znova ozira kot na neko osnovo glasbenega dela. Z notnim zapisom lahko – ob skrbnem preučevanju – pridobimo natančno vednost o določenem glasbenem delu, tako glede tonskega kot metričnega sistema, ki je v skladbi uporabljan. Brez partiture pa je tako natančno in hkrati univerzalno vedenje onemogočeno. Tako avtor sklepa, da obstajata vsaj dva različna, a hkrati komplementarna vidika razumevanja glasbe: kontekst in vsebina. Oba sta prisotna v obeh opisovanih kulturnih okoljih, vendar daje notacija večji poudarek na konkretno vsebino skladbe, saj je le-ta preko nje same veliko bolj dostopna kot pri glasbi ustne kulture. Poudarjanje vsebine pa po drugi strani razvrednoti kontekst. Glasba ustnega izročila ne more biti razvezana od konteksta na ta način, saj je njen pomen neposredno vezan nanj.

Kljub opisanim razlikam pri dojemanju glasbe pismenih in ustnih kultur pa avtor poudarja, da ima glasba v vseh kulturah, ne glede na njihovo pismenost, tudi mnogo skupnosti. Vsaka glasba izkazuje stabilnost in v glasbah najrazličnejših kultur lahko najdemo analogijo z lestvicami, toniko in drugimi koncepti, ki so uveljavljeni v zahodnoevropski glasbi: povsod se pojavlja neka referenčna tonska višina, na katero se glasbenik naslanja in mu predstavlja izhodišče; oktava se zdi povsod privilegirani interval in tudi čistim kvintam in kvartam sorodni intervali se pojavljajo v glasbi večine kultur; skoraj vse kulture imajo za osnovo lestvice, ki imajo od 5 do 9, sicer pa največkrat 7 tonov, obenem pa ni nobena razdeljena na enake dele. Te značilnosti, pravi avtor, dajejo poslušalcu možnost pridobitve občutka tonalne drže, saj je z intervali izražana dinamika tonalne glasbe, in sicer preko napetosti, razpleta, gibanja in mirovanja. Podobno je tudi z ritmom, ki daje poslušalcu nek razdrobljen občutek časovnega nahajanja znotraj neke metrične enote in pripomore h komunikaciji tako med glasbeniki kot tudi med izvajalci in poslušalci. Tako tonske višine kot ritem omogočajo funkcijo razdeljevanja in s tem definiranja lokacij, ki dopuščajo razvoj dialektičnih aktivnosti, torej napetosti in sprostitve ter mirovanja in gibanja. Fiksirane točke dovoljujejo sinhronizacijo; glasbeniki lahko uskladijo izvajanje neke skladbe z medsebojnim opazovanjem in dogovarjanjem. Brez teh fiksiranih točk bi bila koordinacija nemogoča, kar pa bi pomenilo, da bi glasba ne bila socialni fenomen.¹³

¹³Prim. Sloboda, J. A. (1987): *The Musical Mind*, Oxford, Clarendon Press, str. 240-259.

Slabih dvajset let kasneje je Sloboda napisal monografijo *Exploring the Musical Mind*, v katerih se dotika podobnih tem in dilem ter jih mestoma tudi presega.¹⁴ Tudi tu obravnava kognitivne procese, ki se odvijajo ob glasbenih dejavnostih, torej zaznavi, spominu, ter izvajanju. Temeljni koncept tovrstnih obravnav je "umska reprezentacija", ki nastaja kot kategorična in na pravih osnovana abstrakcija od kompleksne glasbene površine. Obenem poudarja, da je poleg kognitivne analize pomembno tudi opazovanje emotivnih procesov in motivacije, saj le upoštevanje obeh aspektov dovoljuje ustrezno razumevanje razvoja glasbenih veščin in načinov uporabe glasbe v družbi. Avtor pokaže tudi, da sodobna razmišljanja o glasbi vedno bolj zaobjemajo družbene in kulturne aspekte ter ugiba, kako slednji vplivajo in relativizirajo večino znanstvenega vedenja o glasbeni dejavnosti. Poudarja tudi, da dojemanje raziskovane funkcionalnosti glasbe ne more biti popolno le z uporabo psihološkega pristopa, pač pa si je to vprašanje potrebno zastavljati tudi s stališč drugih družbenih ved, kot so sociologija, antropologija, politika in druge.

V enem izmed člankov oziroma poglavij,¹⁵ edinem, ki je prvič objavljen v pričujoči publikaciji, Sloboda razmišlja o vrednosti, prioritetah in izsledkih kognitivnih psiholoških raziskav. Sprašuje se, ali bi svet oziroma družba sploh kaj izgubila, če tovrstnih raziskav ne bi bilo: bi skladatelj ustvarjal slabšo glasbo, bi izvajalci igrali manj kvalitetno in poslušalci manj uživali ob poslušanju? Pretrese ga dejstvo, da se mnogim vprašanje o pomenu in vrednosti psihologije glasbe ne zdi relevantno in pravi, da je na žalost med znanstveniki moč najti vse preveč takih, ki to dejavnost opravljajo le zaradi lastnega dobička in preživetja, namesto, da bi za motivacijo imeli korist družbe in se do slednje čutili odgovorne.

Raziskovanja učinkov in koristnosti glasbenega udejstvovanja na neglasbene aspekte življenja, kot so na primer zdravje, splošna dobrobit in psihološke funkcije, so pokazala, da glasba pozitivno vpliva na ljudi: določena glasbena kulisa pri reševanju kognitivnih nalog pripomore k izboljšanju njihovega izvajanja, vključenost v glasbeno vzgojo izboljšuje intelektualne in socialne rezultate pri otrocih, učenje tradicionalnih glasbil naj bi trajno pozitivno vplivalo na inteligenco, glasba pa naj bi tudi povišala učinek anestezije pred in med operacijskim posegi. A vendar, ti in njim podobni izsledki korist glasbe le dokazujejo, kar pa še ne pomeni, da korist za družbo tudi proizvajajo. Če, na primer, dokažemo, da glasbena vzgoja povzroča povišanje inteligenčnega

¹⁴Gre za antologijo izbranih člankov, ki jih je avtor pisal v obdobju tridesetih let svojega delovanja na področju kognitivne psihologije glasbe, op.p.

¹⁵"Assesing Music Psychology Research: Value, Priorities, and Outcomes." V: Sloboda, J. A. (2005): *Exploring the Musical Mind*, Oxford, Oxford University Press, str. 395-419.

kvocienta pri otrocih, bi ta raziskava proizvedla korist le, v kolikor bi se zaradi njenih izsledkov posledično več otrok glasbeno izobraževalo. Težava pri proizvajanju in vrednotenju tovrstnih koristi se kaže v tem, da se dejanska korist pokaže šele po določenem daljšem časovnem obdobju, poleg tega pa je zelo težko določiti, ali je take in podobne rezultate sprožila katera izmed psiholoških raziskav. Kljub temu pa avtor kliče k družbeni angažiranosti, ki jo predstavi v štirih stopnjah, ki se začnejo pri osnovni etični, humani, resnicoljubni in znanstveno-humanistični korektni drži in raztezajo vse do osredotočanja osebnega in znanstvenega pogleda na višje vrednote življenja v družbi in svetu.

Zdi se, da Sloboda pozablja na enega izmed ključnih aspektov glede koristnosti tovrstnih raziskav. Slednje so namreč pokazale, da glasba oziroma glasbene dejavnosti na splošno koristijo dobrobiti posameznikov in tako posredno tudi družbe. Dejstvo, da se otroci in mladostniki v zahodnih državah vse manj aktivno vključujejo v glasbene dejavnosti in vzgojo, bi lahko ostalo omembe vredno le kot zanimivost statistike; raziskave kognitivne muzikologije pa opozarjajo, da je to podatek, ki se ga moramo zavedati kot zaskrbljujočega. Tovrstne raziskave torej pri posameznikih in družbi vzbujajo in omogočajo zavest, o pomenu glasbe za življenje in vzpodbujajo k aktivni angažiranosti, da bi glasbeno dejavnost ohranjali kot del našega vsakdana.

V zadnjem desetletju je vse več literature, ki kognitivne znanosti povezujejo s kulturnimi in antropološkimi študijami, saj očitno raste zavest o njuni komplementarnosti, ki jo je Sloboda poudarjal že v svoji prvi monografiji. Zgodovinsko perspektivo kognitivnih procesov pri glasbi ponudita avtorici Ruth Katz in Ruth HaCohen v njuni knjigi *Tuning the Mind: Connecting Aesthetics to Cognitive Science*. Njun pogled sega nazaj do pozne renesanse, ko naj bi ustvarjalec v glasbi začel pridobivati pomen, obenem pa naj bi se v tistem času izoblikovale prve razdelane teorije o povezavah med umetniškim izrazom in metaforičnim udejanjenjem, ali bolje, med glasbenim gibanjem in čustvenim obnašanjem. Vse bolj pomembna je postajala sporočilnost glasbe in sčasoma se je ustalila tonalna harmonija, neke vrste glasbena slovnica, ki je predstavljala referenčni okvir glasbene koherence in tudi možnost instrumentalne glasbe, da se "osamosvoji". Z opazovanjem zgodovine, povzemata po Gadamerju, naj bi se lažje zavedali različnih aspektov in konstruktov naše zavesti. S povezovanjem simbolnosti, dekodiranja le-te in pomena skušata oblikovati razlago o razmerju med zaznavo in kognicijo, za katero pa pravita, da ostaja prepletena s teoretskimi vprašanji.¹⁶

Znotraj raziskav kognitivnih znanosti narašča tudi zanimanje za razmerje

¹⁶Katz, R. & HaCohen, R. (2003): *Tuning the Mind*, New Brunswick, Transactions Publishers.

med glasbo in jezikom, za katera naj bi splošno veljalo, da sta v maločem povezana, pravi A. D. Patel v svoji monografiji *Music, Language, and the Brain*, v kateri pa sam zagovarja alternativno stališče, da sta jezik in glasba povezana bolj kot si predstavljamo. Pravi namreč, da sta tako glasba kot jezik izvorno komunikacijski sredstvi ljudi ter da gre pri obeh za razpoznavanje pomena zvočnosti. V knjigi predstavi predvsem njune skupne točke, za razliko od večine literature, ki obravnava njuno razmerje, kjer so predstavljene predvsem razlike. Patel trdi, da imata jezik in glasba, kljub njunim specializiranim reprezentacijam, številne skupne mehanizme procesiranja, ki jih je zelo plodno preučevati prav na podlagi komparativnih študij. Ti mehanizmi vključujejo sposobnost oblikovanja naučenih zvočnih kategorij, izluščevanje statističnih regularnosti iz ritmičnih in melodičnih sekvenc, integracijo elementov v sintaktične strukture ter izločevanje čustvenih pomenov iz akustičnih znakov. Patel poudarja, da s postopnim razmahom kognitivnega raziskovanja razmerja med jezikom in glasbo kot dveh kognitivnih in nevronskega sistema lahko pričakujemo vse več novih in presenetljivih ugotovitev.¹⁷

Med sodobno literaturo, ki postopanja in izsledke kognitivnih znanosti povezuje z drugimi disciplinami družbenih in humanističnih ved, je mogoče naleteti tudi na knjigo *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*,¹⁸ katere avtor je Lawrence M. Zbikowski. Poleg opisa kognitivnih procesov, ki se odvijajo ob zaznavanju in ustvarjanju glasbe, avtor v svoje delo vključi tudi razumevanje le-teh kot pomembnih aspektov za razlage glasbene teorije in prakse, glasbene sintakse, odnosa med besedilom in glasbo, konceptov glasbene oblike in hierarhije ter celo ontologije glasbe. Zbikowski trdi tudi, da so kognitivni procesi razumevanja glasbe enaki tistim, ki jih ljudje uporabljamo ob razumevanju sveta kot celote. Tako svet kot glasba sta namreč obenem neposredna in kompleksna ter prosojna in zamegljena. Konceptualizacijo glasbe pa avtor opiše kot “*hkratno praznovanje in raziskovanje sredstev s katerimi se naš um srečuje s svetom* (Zbikowski, 2002: 334)”.

Kljub temu, da v pričujočem poglavju ni bilo navedenih in podrobno opisanih mnogo primerov raziskav, ki jih izvajajo znanstveniki na področju kognitivne muzikologije, se zdi, da je bila predstavljena literatura dovolj raznolika, da dokazuje množstvo možnosti tukaj obravnavanega področja. In jasno je, da se te možnosti v današnjem času hitrega razvoja znanosti neprestano povečujejo. Vsekakor pa, kljub zanimivosti in privlačnosti tega novega področja empirične analize glasbenih fenomenov in dejavnosti, ne smemo dovoliti, da bi slednje prevladalo pri razlagi in razumevanju glasbe. Dojemati ga je potrebno kot

¹⁷Patel, A. D. (2008): *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press.

¹⁸Zbikowski, L. M. (2002): *Conceptualizing Music*, Oxford, Oxford University Press.

sicer zelo ploden, a ne edini, vsekakor pa drugim disciplinam komplementaren aspekt dojemanja sveta glasbe.

::MESTO GLASBE: ČLOVEK, DRUŽBA, KULTURA

Za obe disciplini, predstavljenima v predhodnima dvema poglavjema, je značilna širina obravnave glasbe. Kljub temu pa uporaba le ene med njima ni dovolj za celovit pogled na glasbo. Še več, niti aplikacija njune komplementarnosti na nek način ne zadošča pri zapopadenju glasbe kot enovitega in zaokroženega fenomena; seveda iz komplementarnih postopov široko razumevanih hermenevtike in kognitivnih znanostih lahko dojamemo glasbo iz številnih zornih kotov, težko pa trdimo, da z njima izčrpamo vse možne poglede – zato je potrebno pogledati tudi onkraj.

Eden izmed dopolnjujočih pogledov na glasbo je stališče antropologov glasbe oziroma etnomuzikologov. Med njimi je na primer A. P. Merriam, ki pomen glasbe razlaga na podlagi dopolnjujočih se pojmov rabe in funkcije glasbe.¹⁹ Merriam priznava, da je razlikovanje med njima na nek način neočitno, sicer pa naj bi šlo pri opredeljevanju rabe glasbe za neposredno opazovanje uporabe glasbe v človeški družbi ter kombiniranja glasbene z drugimi dejavnostmi. Glede rabe glasbe avtor pravi, da je ta najbolj uporabljana v nepismenih kulturah, saj je prisotna ob skoraj vsaki sicer neglasbeni dejavnosti, pri številnih pa ima tudi osrednje mesto. Pri funkcijah glasbe pa gre bolj za opredeljevanje vloge glasbe, njenih učinkov oziroma namena v najširšem možnem smislu, tako da lahko rečemo, da so to posplošitve v smislu kulturnih univerzalij. Stefanija opozarja: “*Merriamove funkcije glasbe nakazujejo holističen pogled, ki mu manjka spoznavna enovitost kljub temu, da skuša zajeti vse [...]*” (Stefanija, 2007: 32)”, saj se nekatere med njimi navezujejo na različne človeške fiziološke in psihološke kapacitete, druge na družbene tematike, nekatere pa na splošni učinek glasbe. Tudi Stefanija v svojem prispevku o raziskovanju učinkov glasbe poudarja, da je potrebno pri tem upoštevati tako “naravne” kot “kulturne” aspekte glasbenih vplivov, saj “*glasbene prakse izkazujejo v enaki meri pragmatično kulturne kakor tudi elementarno biološke pomene [...]*” (Stefanija, 2007: 33)”.

Ob tovrstnih raziskavah naletimo tudi na vprašanje partikularnosti in univerzalnosti glasbe, saj je tako prvo kot drugo mogoče opazovati tako rekoč na vsakem koraku glasbenega delovanja. Eden izmed paradigmatiskih primerov raziskovanja partikularnosti so študije okusa oziroma glasbenih preferenc

¹⁹Merriam, A. P. (2000): Antropologija glasbe, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, str. 167-181; prva, izvorna izdaja iz leta 1964, op. p..

poslušalstva: analizirati je mogoče okus naključnih posameznikov ali pa posameznikov v okviru specifične socialne skupine, ki je lahko določena glede na narodnost, geografsko področje, družbeni status, starost, spol in podobno. Slediti je mogoče preferencam določenih zvrsti, slogov ali glasbenikov, poleg tega pa je mogoče razglablјati o razlogih za tovrstne preference. Glasbeno partikularnost je mogoče spremlјati tudi na podlagi raznovrstnosti glasbene dejavnosti širom po svetu. Gre za etnomuzikološke študije o načinih glasbenega izvajanja, najrazličnejših uporablјanih glasbilih, vokalnih tehnikah, raznolikih teoretskih sistemih, funkcijah glasbe v določenih skupnostih in drugih podobnih glasbenih značilnostih.

Veliko bolj zapleteno kakor opazovanje partikularnosti v glasbi pa je spremlјanje in zagovarjanje njene univerzalnosti. Mnogi teoretiki in pa tudi glasbeniki še danes trdijo, da je glasba neke vrste univerzalen jezik, preko katerega se lahko posamezniki in skupine medsebojno sporazume(va)jo.²⁰

Vsekakor je mogoče reči, da je neovrgljivih argumentov, ki pritrjujejo univerzalnosti glasbe mnogo manj, kakor tistih, ki ji nasprotujejo. Splošno znan²¹ naj bi bil komentar nekega afriškega veljaka, ki je po prisostvovanju nekemu koncertu antologije evropske klasične glasbe od Bacha do Brahmsa svojega evropskega kolega ogovoril: "Lepa glasba – a zakaj so ves čas igrali isto skladbo?" Podobno se dogaja poslušalcem zahodnega sveta, ko naletijo na različne zvrsti neevropske glasbe – afriško, arabsko, turško, indijsko, indonezijsko, kitajsko, japonsko, ipd. – in je enostavno ne uspejo ponotranjiti, saj ji celo prisluhnejo s težavo ter jo večkrat označijo za divjo ali celo za hrup. Ravno zavest o naravnosti ušes na določeno glasbo oziroma zavest o "pokvarjenosti" človeških ušes bi nas morala usmerjati proti glasbeni odprtosti in volji do tega, da bi se glasbe učili poslušati, dojemati ter razumevati. To zavest bi morali privzeti tudi vsi, ki se ukvarjajo s hermenevtiko glasbe in kognitivno muzikologijo, saj se samo na ta način lahko izognemo omejenosti teh disciplin na zahodno (klasično instrumentalno) glasbo in njeno dojemanje.

Eden izmed poskusov izhoda iz okvirja zahodne glasbe so razprave o izvoru glasbe in glasbi kot univerzalnem pojavu, kjer se združujejo pogledi in metode evolucijske teorije, biologije, nevropsihologije, antropologije in muzikologije ter še mnogih drugih področij tako naravoslovja kot humanistike. V enemu

²⁰Eden izmed primerov, ki bi ga lahko uporabili za pritrjevanje tej trditvi, je eksperiment priznanega glasbenika Bobbyja McFerrina, ki ga opravi s svojim poslušalstvom: zapoje prvo in drugo stopnjo pentatonike, ostale stopnje pa iz poslušalstva izzove s poskakovanjem "nad" in "pod" danima tonoma. Eksperiment je izveden v živo in posnet na Svetovnem festivalu znanosti 12. junija 2009 v New Yorku, v sklopu dogodka "Notes and Neurons: In Search for a Common Chorus"; posnetek poskusa si je vsekakor vredno ogledati na spletni strani festivala (<http://www.worldsciencefestival.com/video/notes-neurons-full>) ali drugih spletnih mestih, na primer <http://www.ebaumsworld.com/video/watch/80799155/>, kjer je objavljen samo eksperiment.

²¹Primer povzemam po neuradnem pogovoru z Robertom Reigelom, priznanim ameriškim etnomuzikologom, op. p.

izmed zbornikov, posvečenemu tovrstnim razpravam, naslovljenem *The Origins of Music*²², so zbrani prispevki k mnogim specifičnim temam, ki posredno ali ne obravnavajo teorijo o izvoru glasbe. Uredniki zbornika v uvodu trdijo, da je glasba ključna pri preučevanju človeške evolucije, saj predstavlja “*specifično in neposredno sredstvo za raziskovanje razvoja človeške družbene strukture, funkcionalnosti skupine in kulturnega obnašanja* (Wallin idr. (ur.), 2001: 3)”, saj je univerzalna in multifunkcionalna oblika vedenja. Pri evlucijskih študijah jo je mogoče postavljati ob bok jeziku, mnogo pa prispeva tudi pri opazovanju vzorcev človeških migracij ter zgodovine kulturnih stikov. Poglavitne teme raziskav evlucijske muzikologije so vprašanja o “glasbenosti” pri živalih, primerjava evlucije glasbe z evlucijo jezika, študije selekcijskih mehanizov za glasbo, razvoj metruma in absolutne tonske višine ter (večno) vprašanje o glasbenih univerzalijah. Nekaterne metode, ki se jih te raziskave poslužujejo so zelo sorodne postopkom kognitivnih znanosti, druge metode pa se bolj skladajo s tistimi značilnimi za antropologijo, arheologijo in komparativno muzikologijo oziroma etnomuzikologijo. Uredniki zbornika kot apologeti študija evlucije glasbe trdijo, da ima le-ta “[...] *potencial, da nas privede v stik z najglobljimi aspekti človeštva, naših izvorov in razlogov bivanja* (Wallin idr. (ur.), 2001: 21)”.

V enem izmed prispevkov zbornika izkušeni etnomuzikolog Bruno Nettl²³ obravnava glasbene univerzalije kot sredstva teoretizacije o izvoru glasbe. Pravi, da je prepoznavanje in določanje slednjih odvisno od dojemanja oziroma definiranja glasbe, kar pa je že samo po sebi problematično. Reči je sicer mogoče, da je glasba univerzalni pojav, saj je le-ta del vsake kulture, a vendar jo vsaka kultura razume vsaj malo drugače in je zato zanjo težko najti nek enoten koncept, ki bi ustrezal vsem, tako različnim posameznikom kot družbam. Tako avtor opozarja, da je pri obravnavi univerzalij potrebno biti pazljivi, in utemeljuje dejstvo, da se etnomuzikologi raje držijo uporabe pluralne oblike tovrstnih problematičnih pojmov in govorijo o kulturah, družbah in glasbah. Kljub temu pa izpostavi tako imenovani “svetovni najenostavnejši [glasbeni] slog”, ki ga je mogoče zaslediti tako rekoč pri vseh kulturah: gre za pesmi s krajšimi frazami, ki so z manjšimi variacijami nekajkrat ali mnogokrat ponovljene, sestavljene pa so iz treh ali štirih tonov, ki se nahajajo v okviru intervala kvinte. Avtor pravi, da nekateri teoretiki trdijo, da je najverjetneje ravno ta slog najbližji izvorni obliki glasbe, obenem pa svari pred nekritičnim privzemanjem te teorije, saj je praktično nedokazljiva, in zato do nje ostaja skeptičen.

²²Wallin, N. L., Merker, B. in Brown, S. (ur.). (2001): *The Origins of Music*, Cambridge, The MIT Press.

²³Nettl, B. (2001): “An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals.” V: Wallin, N. L., Merker, B. in Brown, S. (ur.): *The Origins of Music*, Cambridge, The MIT Press, str. 463-472.

Ne glede na to, da so etnomuzikološke študije občasno neobjektivne in tako nekritične in neznanstvene, ostajajo pomemben del (tudi) filozofske obravnave glasbe, saj se ravno zato, ker si mestoma dovolijo odstop od teoretske misli, toliko lažje prepustijo dojetanju glasbe take kot je oziroma kakor jim jo podaja določena kultura ali družba. Za filozofske teoretske misli o glasbi se vse premnogokrat zdi, da jim manjka tista živost, ki je značilna za glasbo. Da bi pa glasbo dejansko in v celoti dojeli se ji je potrebno prepuščati, jo izkušati "na lastnih ušesih". Glasba je še kako živ organizem, v svetu vseprisoten, in ena izmed njenih posebnosti je ta, kakor pravi Lawrence Kramer, da "*glasba drugim stvarjem nekaj doda, vendar ničesar ne izgubi, če se od teh stvari oddalji*" (Kramer, 2002: 4)". Ali še drugače: "*To make anything more itself, or more anything, just add music.*" (Kramer, 2002: 3)²⁴

Analogno z naukom, ki pravi, da je bistvo, da bi ga uvideli, treba gledati s srcem, je za glasbo mogoče reči podobno. Da bi jo res slišali in jo dojeli kot enovito celoto, ji je treba prisluhniti ne samo s srcem, temveč tudi s telesom, duhom in umom, skratka, celotnim bitjem.

::SKLEPNE MISLI

Filozofske discipline imajo vsaka svojstven pristop k obravnavi obsežnega in raznolikega pojava glasbe – svojstvenost pa še ne pomeni celovitosti. Zavedati se je potrebno tako njihovih možnosti kot omejitev, na podlagi te zavesti pa potem dalje iskati vzporednice, skupne točke in najrazličnejše možne povezave med disciplinami – samo tako bomo glasbi dovolili, da se nam pokaže z vseh strani, v različnih možnih oblikah in v celoti ter samim sebi omogočili vse bolj enovito dojetanje glasbe.

Vso problematičnost, mestoma opisovano eksplicitno, mestoma izražano med vrsticami, je potrebno vzeti v zakup: necelovitost razprav o specifičnih vsebinah, večinsko osredotočanje filozofije glasbe na zahodno umetniško klasično instrumentalno glasbo, ipd. Pomembneje je, da se težavnosti tako kot filozofi in kot muzikologi zavedamo, kakor pa da želimo vse te dileme razrešiti. Ob prenatrjenih zaključkih namreč navadno prihaja do opuščanj pomembnih aspektov in tako proizvajanja novih dilem. Vsako izrekanje o glasbi je potencialno oddaljevanje od nje – le če smo dovolj pozorni in za glasbo dojemljivi, nas tudi samo izrekanje k njej približa.

Kakšno naj bo torej nadaljevanje (skupne) poti filozofije (in) glasbe? Primerjanje najrazličnejših aspektov glasbe, pretresanje številnih teoretskih misli, usklajevanje na videz nekompatibilnih pogledov – vse to pa ob konstantnem

²⁴Citat zaradi njegove posebnosti in obenem neprevedljivosti ohranjam kar v izvirniku, op. p.

.....

upoštevanju glasbenega izkustva in intuicije o glasbi. Hkrati pa je potrebno v zavesti nositi misel, da sta tako glasba kot filozofija medsebojno v celoti neulovljivi ter da v izrekanju o njuni medsebojni igri nobena pika ni zadnja.

::LITERATURA

- Barbo, M. (2007):** Izbrana poglavja iz estetike glasbe. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Bent, I. (ur.) (1994):** *Musical Analysis in the Nineteenth Century. Vol. 2: Hermeneutic Approaches.* Cambridge: University of Cambridge Press, str. 1-27.
- Davies, S. (2003):** *Themes in the Philosophy of Music.* Oxford: Oxford University Press.
- Dilthey, W. (2002):** Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih. Prev. A. Leskovec in S. Krušič. *Phainomena.* Ljubljana: Nova revija, str. 239-243.
- Habe, K. (2010):** "Neuropsychology of Music – a rapidly growing branch of psychology." V: Razdevšek Pučko, C. (ur.): *Psihološka obzorja: Slovenska znanstveno-strokovna psihološka revija.* L. 19. Št. 1. Ljubljana: Društvo psihologov Slovenije, str. 79-98.
- Katz, R. in HaCohen, R. (2003):** *Tuning the Mind: Connecting Aesthetics to Cognitive Science.* New Brunswick: Transactions Publishers.
- Kivy, P. (2007):** *Music, Language and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music.* Oxford: Clarendon Press.
- Kramer, L. (1990):** *Music as Cultural Practice: 1800 – 1900.* Berkeley: University of California Press, str. xi-xiii, 1-20.
- Kramer, L. (2002):** *Musical Meaning: Toward a Critical History.* Berkeley: University of California Press.
- Kretzschmar, H. (1902):** "Suggestions for the Furtherance of Musical Hermeneutics." **Lippman, E. A. (ur.) (1990):** *Musical Aesthetics: A Historical Reader. Vol. 3: The Twentieth Century.* Stuyvesant, New York: Pendragon Press, str. 5-30.
- Kretzschmar, H. (1905):** "New Suggestions for the Furtherance of Musical Hermeneutics: The Aesthetics of Musical Compositions." **Lippman, E. A. (ur.) (1990):** *Musical Aesthetics: A Historical Reader. Vol. 3: The Twentieth Century.* Stuyvesant, New York: Pendragon Press, str. 31-45.
- Merriam, A. P. (2000):** Antropologija glasbe. Prev. Polonca Mesec. Zbirka Spekter. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Muršič, R. (1993):** Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe. Maribor: Katedra.
- Nettl, B. (2001):** "An Ethnomusicologist Contemplates Musical Universals." V: **Wallin, N. L., Merker, B. in Brown, S. (ur.):** *The Origins of Music.* 2. izd. Cambridge: The MIT Press, str. 463-472.
- Patel, A. D. (2008):** *Music, Language, and the Brain.* Oxford: Oxford University Press.
- Ridley, A. (2004):** *The Philosophy of Music: Theme and Variations.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sloboda, J. A. (1987):** *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music.* Oxford Psychology Series No. 5. 3. izd. Oxford: Clarendon Press.
- Sloboda, J. A. (2005):** *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function.* Oxford: Oxford University Press.
- Stefanija, L. (2005a):** "Hermenevtika glasbe: teoretski sistem ali pedagoška metoda?" V: *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani. Zv. 5.* Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, str. 193-227.
- Stefanija, L. (2005b):** "Izhodišča hermenevtike glasbe: štiri pogledi." V: *Phainomena: glasilo fenomenološkega društva v Ljubljani.* L. 14, št. 53/54. Ljubljana: Nova revija, str. 229-265.
- Stefanija, L. (2007):** "Učinek glasbe: notice k raziskavam pojma." V: **Barbo, M. in Pompe, G. (ur.):** *Muzikološki zbornik: Kaj je glasba? XLIII/1.* Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, str. 29-42.
- Wallin, N. L., Merker, B. in Brown, S. (ur.) (2001):** *The Origins of Music.* 2. izd. Cambridge: The MIT Press.
- Zbikowski, L. M. (2002):** *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis.* AMS Studies in Music. Oxford: Oxford University Press.

