

Leon Stefanija

IZHODIŠČA HERMENEVTIKE GLASBE: ŠTIRJE POGLEDI

Na prvi pogled je muzikološka literatura o hermenevtiki glasbe razmeroma skromna. Toda specifične vsebine in splošne teme, ki so značilne za hermenevtiko, imajo v muzikološki misli bogato zgodovino.

229

Namen tega članka je zato načrtati glavne teme, ki odpirajo vrsto vsebin, vezanih na hermenevtiko glasbe. Besedilo je členjeno na štiri poglavja, ki ponujajo pogled na pojem »hermenevtika glasbe« z enim samim vprašanjem pred očmi: katere spoznavoslovne ravni kaže upoštevati, ko govorimo o hermenevtiki glasbe kot muzikološkem, glasbovednem pojmu v najširšem pomenu.

PRVI POGLED

Ris kroga hermenevtičnega kroga

V delu muzikologov, ki so se sami opredelili za *hermenevtike glasbe*, je mogoče razbrati določeno nelagodje ob opredelitvi tematike, ki naj bi jo kot hermenevtiki glasbe podajali. Toda mimo vprašanja o različnih, komajda preglednih vsebinah, s katerimi se ukvarjajo posamezni raziskovalci, katerih delo se navezuje na hermenevtiko, se zdi ena osrednjih begajočih točk razprav tista o obzorju, v katerem se pojem hermenevtika glasbe umešča v muzikologijo.

Lep primer risanja hermenevitičnega obzorja ponujata naslednji opredelitvi hermenevtike glasbe kot muzikološke discipline, ki se ukvarja z vprašanjem povednosti glasbe. Lawrence Kramer, eden najbolj znanih sodobnih hermenevtikov glasbe, je na vprašanje, v čem vidi razliko med semiotiki in hermenevtiki glasbe, odgovoril, da so semiotiki osredotočeni na iskanje *besednjaka*, ki vedno ostaja fragmentaren, necelovit, ujet v primež posameznosti, medtem ko naj bi hermenevtiki skušali iskati *jezik*, s katerim bi mogli celovito, povezano, »brez lukenj« podati pomenskost glasbe (Kramer 2005). V nasprotju s Kramerjevim rahlo negativnim razmejevanjem Robert S. Hatten, trenutno eden najbolj uveljavljenih semiotikov glasbe, isto razliko razume kot *komplementarnost* pogledov. Hermenevtiko in semiotiko glasbe razume kot dve plati iste medalje. Prepričan je, da sta kljub pomembnim razlikam pri podajanju pomenskosti glasbe njegova in Kramerjeva »koščka obzorja razmeroma komplementarna« (Hatten 2004: 279 in 315). Resda se razlikujeta tako v vrednotenjskem kot formalno-spoznavnem okviru, ki ga postavljata, ko skušata zajeti semantične plati glasbe. Toda gre za dopolnjevanje, nikakor ne za nespravljljivi razliki:¹

230 Kramer 2003: 130.

»Glasbeni pomen izhaja manj iz semiotike glasbe in veliko bolj iz znamenj o glasbi, znamenj, katerih utemeljitev v zgodovinsko specifičnih oblikah subjektivnosti je izvir njihovega legitimiranja, ne – dobesedno – njihove nepomembnosti. [...] Bolj na splošno rečeno, vprašanje o pomenu v glasbi in njegovem razmerju do subjektivnosti je potemtakem veliko bolj politično kot epistemološko.«

Hatten 2004: 287.

»Pomen v glasbi sem povzel kot razliko, povezano s strukturnimi (izrazitimi) opozicijami, in nadalje odprto za interpretacije glede na vrsto kontekstov (tematsko mrežo, ekspresivnost zvrsti, trope, intertekstualnost), ki pomikajo interpretacijo naprej od bolj stabilnih hierarhijskoodvisnosti znotraj določenega glasbenega sloga. Čeprav sem zagovarjal ikončnost kot vzgib za glasbeni znak, sem menil, da je dokončni status glasbenega znaka simboličen.«

¹ Zaradi terminološke jasnosti navajam navedka tudi v izvirniku. Kramer: »Musical meaning is produced less by the signs of a musical semiotics than by signs about music, signs whose grounding in historically specific forms of subjectivity is the source of their legitimation, not of their – literal – insignificance. [...] More broadly, it follows that the question of musical meaning and its relation to subjectivity is far more political than epistemological.« Hatten: »I summarized musical meaning as difference, correlated by means of structured (marked) oppositions, and further interpretable according to a range of contexts (thematization, expressive genre, tropes, intertextuality) that move interpretation beyond the more stable hierarchies of correlation in a musical style. Although I defended the iconic as a motivation for musical signs, I maintained that ,the ultimate status of the musical sign is symbolic‘.««

Kramer v navedku govori kot teoretik pomenskosti glasbe s stališča »ideologij in politik«; pomene v glasbi riše s širokim čopičem »od zgoraj«, s ptičje perspektive. Hatten govori kot teoretik povednosti glasbe s psihološkega stališča »empatije in poetične domišljije«; pomenske plasti v glasbi večkrat nanaša na isto sliko s tankim čopičem, na katerem se nahajajo zgodovinske kompozicijsko-teoretske, izvajalske in splošne kognitivne »barve«, in pri določanju povednih členov² glasbe ponuja nekoliko »manj spektakularne« rešitve v primerjavi s Kramerjem (Hatten 2004: 315).

Hattenov in Kramerjev košček obzorja rišeta sila bogato paleto možnih interpretacij povednosti glasbe. Grobo rečeno, povednost glasbe osrediščata tako na konceptualni kot estetski ravni, zajemajoč domala vsako opredelitev, interpretacijo, stališče kot relevantno – seveda pa ne tudi kot *ustrezno*. Če je za Hattena »dokončni status glasbenega znaka« ciljno naravnan k dimenzijam simbolnega, ki so v osnovi nadčasne, je Kramerjev pogled osredotočen v pragmatične historije, »veliko bolj politične kot epistemološke«.

Prav pri vprašanju *ustrezne* razlage se lomijo kopja. Različne razlage glasbe poganjajo zlasti različice starožitnih muzikoloških opozicij, kot jih, denimo, nakazujejo naslednja vprašanja: Ali kaže glasbo razumeti kot histori(c)i(stičen³ ali univerzalističen pojav, iskati znamenja v glasbi ali glasbo razumeti kot znamenje, govoriti o pomenskosti ali smislu glasbe, prebirati njene fiziološke učinke ali poslušalčeve fascinacije nad njimi, iskati njeno »čisto, absolutno pojavnost ali jo razbremeniti metafizike lepih umetnosti ipd.?

231

Perspektivistični odgovori – zavzemanja za eno ali drugo stališče – so v muzikološki praksi sicer pogosti. Kljub temu pa kaže kot ključno značilnost (tudi) hermenevtike glasbe označiti *refleksivnost*, ki naj bi združevala različne ravni videnja in slišanja semantičnih plati glasbe. Na tej poti iskanja pomenskosti

² Hatten razmišlja o štirih semiotičnih pristopih k pomenu glasbe, ki so osrediščeni v: izrazitosti posameznih segmentov glasbenega stavka (markedness), toposih (topics), tropih (tropes) in gestah (gestures). (Robert Hatten, Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gestures, rokopis predavanja na Petem kongresu Gesellschaft für Musiktheorie »Musiktheorie im Kontext«, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 14.10.2005.)

³ Čeprav izhaja razlika med »historizmom« in »historicizmom« iz analize estetskih značilnosti glasbe (prim. Stefanija 2001), jo kaže na tem mestu razumeti v osnovnem pomenu, ki ga pozna slovenski jezik, namreč kot razliko med »poudarjanjem« (historizem) in »pretiranim poudarjanjem« zgodovinskih dejstev.

glasbe, ki snovnost glasbega stavka (tudi zvočne podobe ali pa misli o enem, drugem ali obeh) vpenja med spoznavne skrajnice tipa zgodovinsko/nadzgodovinsko, konkretno/abstraktno, zamejeno/odprto, pragmatično/teoretsko ipd., se odpira vrsta »hermenevtičnih oken« (Kramer). Nadaljnji trije pogledi podajajo tiste različne možnosti – in pasti – razlaganja glasbe, ki razkrivajo nekatera pomembna vprašanja, ki jih muzikologija (v najširšem, ne samo akademsko-pragmatičnem pojmovanju) naslavlja ali pa bi jih mogla nasloviti na hermenevtiko glasbe.

DRUGI POGLED

Zgodovinske umestitve hermenevtike glasbe: histori(cistično ali univerzalistično

Omenjeno razliko med Hattenovim in Kramerjevim umevanjem glasbene povednosti je sicer mogoče razumeti kot razliko med disciplinami: med vsebinsko ožje razumljenim iskanjem glasbene povednosti v okviru semiotike (Hatten) in širokosežnim iskanjem možnosti integrativnega podajanja glasbene pomen-skosti v okviru semiotike (Kramer). Toda ta delitev zgolj začne odvijati klobčič vprašanj o možnih spoznavoslovnih opredelitvah, ki jih narekujejo raziskovalne tradicije. V nadaljevanju je načrtana tradicija hermenevtike glasbe, in to tako, da pogled vodi nazaj, od konca 20. stoletja proti njegovemu začetku, ko je pojem »hermenevtike glasbe« dobil tudi akademsko podstat v delu Hermanna Kretzschmarja.

Hermenevtika glasbe ...

... danes

Opredelitve pojmov po navadi prinašajo vsebinske razlike, redko tudi tematske. V dveh izmed največjih strokovno uveljavljenih leksikonov glasbe se gesli *Hermeneutik* in *Hermeneutics* vsebinsko dopolnjujeta, *tematskih* razlik ni:

Musik in Geschichte und Gegenwart (Mauser 1996):

Na področju glasbe povzroča natančna razmejitvev hermenevtike od pojmov analize in interpretacije posebne težave. Če pojem analize razumemo v ožjem smislu, kot usmerjen k vpra-

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Bent 2005):

V 19. in zgodnjem 20. stoletju je bila hermenevtika glasbe bežno povezana s filozofijo glasbe in se je včasih približala psihologiji glasbe; v novejšem

šanjem oblike in strukture, se hermenevtični pristop fiksira in reducira na vsebinske aspekte [...]. Ponuja pa se možnost, opirajoč se na filozofsko hermenevtiko, tudi hermenevtiko glasbe razumeti kot splošni nauk o razumevanju v smislu nadrejenega pojma, ki se konkretizira v izmeničnem učinkovanju strukturo-analitične in semantične analize, recepcijske estetike in recepcijske zgodovine kot tudi drugih dejavnikov.

času je mejila na sociologijo glasbe. Pregled nekaterih njenih mehanizmov jo povezuje s semiologijo [...] in strukturalizmom [...], včasih se je povezala z analizo glasbe, včasih ji je ostala tuja. Skozi vso njeno zgodovino je obstajala vzporednica s kritiko glasbe, pri čemer je bila hermenevtika včasih prepletena z njo, včasih pa je hodila svoja pota.

Grovov avtor med drugim ugotavlja, da zanimanje (tudi) za hermenevtiko glasbe ponovno narašča od šestdesetih let 20. stoletja naprej. Pisec taistega gesla za poltretje desetletje starejšo izdajo istega glasbenega leksikona, ki je v primerjavi z novejšo temu pojmu namenila neprimerljivo manj prostora, z ugotovitvijo, da »je [m]ožnost znanstvene hermenevtike glasbe odvisna od pojasnitve vprašanja, ali je glasbo mogoče ‚razumeti‘« (Kneif 1980: 511), potrjuje splošen vtis o hermenevtiki glasbe kot pojmu, ki sodi k domala vsem sistematičnim muzikološkim predmetom.

233

Glede na to, da skušajo sodobne vede vsako vejo védenja zamejiti bodisi tematsko bodisi metodološko, ostaja hermenevtika na današnji točki zgodovinskega razvoja eden tistih pojmov, ki so jasni, če jih ne skušamo umestiti na zemljevid posameznih disciplin. Zadovoljili naj bi se z njeno univerzalno uporabnostjo, ker je sposobna vključevanja različnih vsebin z različnih področij védenja. Zadovoljili naj bi se torej s ciljema, ki si ju je zastavila hermenevtika in na katera opozarja starogrški izvor te besede (»prenašam«, »tolmačim«, »razlagam«, »vodim«), ne pa z vsebinami, s katerimi se (lahko) ukvarja. Cilja naj bi bila: *raztolmačiti* »prikrite« plati pojavov, torej *konteksta*, ki omogoča pomenskost, in vzvode razumevanja (Grondin 1994: 20).

... in v začetku 20. stoletja

Hermann Kretzschmar, ki se je prvi zavzel za hermenevtiko glasbe kot za glavni pristop k opisovanju glasbenih del, je s spisoma *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902) in *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1905) (Kretzschmar 1911: 168–192 in 280–293) aktualiziral baročni nauk o afektih v pedagoške namene. Hermenevtiko glasbe je razumel kot *pripravnico* – »preparacijsko šolo« – za estetiko glasbe.

Kretzschmar je podal zanimivo tipologijo podajanja glasbene povednosti, ki je deloma aktualna tudi danes. Poleg svoje »metode«, torej (v nadaljevanju podane) hermenevtike glasbe, je Kretzschmar kot drugo možnost analitičnega podajanja označil »čisto glasbeno-formalno« analizo in kot tretjo »poetizirajočo razlago« (»poetisierende Auslegung«) (Kretzschmar 1911: 280), torej »manj znanstveno« različico hermenevtične interpretacije. Poetizirajoča razlaga naj bi imela nadalje tri tipe zagovornikov ali »razlagalcev«. Kretzschmar kot prvi tip navaja navado analitikov, »da namesto s stvarnimi postopki k delu pristopajo s sanjarjenjem«, kot drugi tip omeni analitični pristop tistih, ki kot diletanti obravnavajo glasbo s splošnimi opisi brez temeljitega poznavanja, kot tretji tip pa navede tiste analitike, ki se zadovoljijo z opisom oblikovnih značilnosti in pri tem uporabljajo skromno odmerjene pridevnike (Kretzschmar 1911: 178).

Kretzschmarjeva nakazana tipologija podajanja glasbene povednosti je odgovor na različne metodologije prikazovanja glasbenih del s preloma 19. v 20. stoletje. Cilj »obuditve nauka o afektih« in utemeljitev »praktične uporabe nauka o afektih« (Kretzschmar 1911: 281) je Kretzschmar umestil na področje estetike, in to na področje poučevanja »duhovne vsebinskosti« (»geistiger Gehalt«) glasbe. Razviti je skušal tako glasbenoteoretsko pedagoško metodo podajanja značilnosti glasbenega stavka kakor tudi univerzalno metodo podajanja glasbene povednosti, ki bi tudi glasbeno nepodkovanemu občinstvu omogočila polnejše, bogatejše *razumevanje* glasbenih stvaritev. Kretzschmar je torej predlagal tako specifično analitsko orodje kakor tudi antropološki pristop.

Lahko bi rekli, da je Kretzschmar s hermenevtiko glasbe vključen v osrednjo sodobno problematiko *razumevanja* glasbenih značilnosti, ki se od sedemdesetih let 20. stoletja razkriva v živahnem zanimanju za meddisciplinarne, antropološke in kulturološke metode opredeljevanja identitete glasbe: gre za gadamerjevsko problematiko o križpotjih resnice in metode.

Metodološki in vsebinski okvir hermenevtike glasbe, ki jo je razgrnila hermenevtika glasbe v prvih desetletjih 20. stoletja, je lepo strnil Tibor Kneif (Kneif 1975) v analizi načel hermenevtičnega tolmačenja pri Kretzschmarju in njegovem učencu A. Scheringu. Kljub dolžini je vredno v prirejeni obliki navesti naslednji odlomek Kneifove analize hermenevtičnega podajanja značilnosti glasbenega stavka:

Kretzschmar je razumel svoje ravnanje kot srednjo pot med izključnim opazovanjem oblike in neutemeljivim sanjarjenjem brez kompozicijsko-tehnične podlage. Trdno je bil prepričan, da skladba vključuje določeno vsebino, in temu od samega začetka naznačenemu stališču ustreza, da je samo oblikovno opisovanje obravnaval strožje v primerjavi z nediscipliniranim poetiziranjem. Vendarle pa njegovo prikazovanje v *Führer durch den Konzertsaal* izdatno uporablja glasbeno-teoretično besedje, verjetno veliko več, kot bi si Kretzschmar želel priznati. Molče računa na osnovno tehnično znanje in stremi h »globljemu razumevanju glasbe, ki presega varnost oblike« [...] Pri poslušalcu-bralcu predpostavlja zmožljivost »razlikovanja vrat in oken« (kakor je zapisal v predgovoru k tretji izdaji *Führerja*). Ne zahteva nič manj kot sposobnost medsebojnega razlikovanja funkcij posameznih glasbenih odsekov.

[...]
 Iz organicistične ideje izhaja tudi Kretzschmarjeva hermenevtika. Ob dejstvu, da sta *Preludij* in *Fuga* v C-duru iz prvega dela *Wohltemperiertes Klavier* nastala v različnih obdobjih, Kretzschmar piše: »Da kljub temu vsepovsod obstaja notranja povezanost med obeh deloma, se pri mojstru, ka-

Scheringov hermenevtični postopek je predobro znan, da bi ga bilo treba opisati. Vprašanje, v kolikšni meri bi njegove interpretacije Beethovna lahko označili kot resnične, moramo zavreči kot brezpredmetno, saj sploh ne obstaja možnost dokazovanja nasprotnega, po kateri bi lahko merili njihovo resničnost. Glavna hipoteza, po kateri so vselejšnja podlaga Beethovnovim skladbam določena literarna dela, je vrh piramide: varuje jo naraščujoče število nadaljnjih podpornih in pomožnih hipotez. V nasprotju s Kretzschmarjevim pogledom na tolmačenje tako ne gre za eno hipotezo, temveč za hierarhično ureditev cellega kompleksa hipotez. Mnoštvo hipotez se izkaže za prednost – namesto da bi bilo argumentacijska slabost. Če namreč eno hipotezo ovrgemo z dejstvi, falsifikacija ne spreobrne veliko: zahvaljujoč neoslabelim nadaljnjim hipotezam je potrebna le neznatna razporeditev izvajanja dokazov. Zaradi izjemne načitanosti za Scheringa ni bilo nič nemogoče. Ker po njegovem ni razlike med učeno izobrazbo in common sense, med tradicionalnim znanjem in instrumentalnim umom – nastaja krog, ki ga je Schering orisal takole: »Kjer v instrumentalni glasbi brez programa izstopijo izrazito plastični odseki, se največkrat vsiljuje domneva, da se skladateljevo razpoloženje in njegova imaginacija navezujeta na realitete. Če je razlagalec sploh na pravem tiru, potem jih bo pogosto izsledil.« [...] »Pravi tir« pogojuje »izsleditev« in obratno.

Primer Scheringove piramidne konstrukcije je, denimo, tolmačenje Beethovnovih Sonat za klavir op. 26 – istega dela, ob katerem je Friedrich Rochlitz nepozabno parodiral radost do interpretiranja svojih sodobnikov. (Vprašanje je, ali je Schering razumel njegovo *Commentatiuncula* kot zgodnjo hipotezo.) Za razlago nenavadnega zaporedja stavkov (1. variacije; 2. Scherzo; 3. *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*; 4. *Allegro*) po Scheringu obstaja »le ena pot: zbrati vse, kar je bolj ali manj povezano z nastankom dela, to med seboj povezati in iz verige sklepov izpeljati izsledek« [...]

kršen je bil Seb. Bach, samo po sebi razume.« [...] Način, kako Kretzschmar razume vsebinske povezave obeh del – »v fugi skladatelj odpre oči ...« – je preveč nenavaden, da ga ne bi v tem zborniku ponovno navedel v celoti.

Čeravno želijo hermenevtiki analizirati glasbeni pomen, njihova tolmačenja nehotе pripelejo do tega, da nagovorjeni krog bralcev ali poslušalcev lahko sprejme ali zavrže ponujeni pomen. Do te mere hermenevtičnega ravnanja preprosto ni mogoče označiti za semantično analizo. Kretzschmarjevi in Scheringovi izsledki tolmačenja se pri tem med seboj jasno razlikujejo, kar zadeva njihovo uporabnost za glasbeno teorijo znakov. Medtem ko Scheringove interpretacije predstavljajo docela individualne dosežke – produkte (po)znana(nja, fantazije in bistroumnosti –, se Kretzschmar opira tudi na objektivne glasbene pomene. Objektivne v tem smislu, da v Kretzschmarjevem pojmovanju lahko večje število članov kulturne skupnosti identificira določena glasbena dejanska stanja kot določene splošne signifikate. Instanca za vprašanje, kaj potemtakem določa pomen kakega motiva ali stavka, je kolektivna navada: povezave med znakom in označenim nastajajo, se ohranjajo in spreminjajo zahvaljujoč glas-

Glavna hipoteza (H):

delo temelji na konkretni poetični ideji; izvira iz libreta Achilles Giovannija de Gamerra. Upoštevani dejstvi: 1. Riesovo poročilo in 2. Beethovnova skica.

1. V Biografskih noticah (str. 80) je Ries zapisal: »V Sonati op. 26, posvečeni knezu Lichnowskemu, je žalna koračnica v as-molu nastala na podlagi velike hvale Paërjeve žalne koračnice iz opere ‚Achilles‘, ki so jo videli Beethovnovi prijatelji.«

Riesova notica je dokazano napačna, saj je bila Beethovnova žalna koračnica napisana še pred izvedbo Paërjeve opere. Vendarle je za Scheringa pomembna povezava med Beethovnom in snovjo iz Achillesa – postavi hipotezo (H1), da štirje stavki v sonati tvorijo namerni ustreznik »upoštevanja vrednih scen v libretu« de Gamerra (»upoštevanja vrednih«, to pomeni tistih, za katere Schering verjame, da jih je identificiral). Ta podmena potrebuje nadaljnji hipotezi, in sicer (h1): Beethoven je poznal de Gamerrovo libreto, še preden se je z njim srečal v uglasbitvi Paëra; in hipoteza (h2): na podlagi tega je Beethoven uglasbil štiri scene. Mimo tega nastopita stranski hipotezi, (sh1): Beethoven je pesnika poznal; in (sh2): njegovo navdušenje nad antično snovjo mu je lahko omogočila uglasbitev Achillesa.

2. Prve skice Sonate op. 26 kažejo na:

- a) zasnovno teme v variacijski stavek,
- b) francosko-italijanski pripis: »variée tutt a fatto poi Menuetto e qualche altro pezzo caratteristico come p. E. una Marcia in as moll e poi questo,«
- c) Allegro-fragment v šestnajstinkah.

Ob tem Schering pri (H2) postavi domnevo, da je Beethovnov pripis nastal po branju ljubzenske scene med Achillesom in Brisëis (ki se jo pripisuje variranemu začetnemu stavku), a še pred branjem drugih scen, saj pripis govori na splošno o »Menuettu« (namesto Scherzo) in »Marcia« (namesto konkretne Marcia funebre). (Da Schering trdi nekaj nezaslišanega, je jasno v trenutku, ko si predočimo ne-

benemu *communis opinio*. Pomen glasbenih dejanskih stvari je mogoče raziskovati na ta način, da se ugotovi funkcija, v kakršni jo je uporabljal skladatelj in v kakršni jo uporablja poslušalec. Le metafizik išče kakršen koli pomen v glasbi sami. (Teza velja tudi obrnjenno: Hanslick je postopal metafizično, ko se je lotil kake skladbe in ugotovil, da v njeni strukturi ni razkril nobenega »izraza«.)

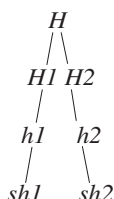
»Objektivni« pomen ne poseduje nikakršne nadzgodovinske veljavnosti, temveč korenini v določeni zgodovinski situaciji. Glasbeni pomen je objektivno toliko, kolikor najde intersubjektivno priznanje. Kot primer bi lahko navedli Kretzschmarjeve uveljavljene kategorije, ki so organizirane binarno in izkazujejo približno takole polarnost:

počasi (odmerjeno) – hitro (živahno)
 nizko (potrto) – visoko (radostno)
 mali interval (plaho) – veliki interval
 (odločno)
 tiho (zadržano) – glasno (pogumno)

Kretzschmarjevo tolmačenje je utemeljeno v ujemaajoči se polarni strukturi signifikantov in signifikatov, katerih elementi nastopajo vedno v kombinacijah. Določitev ni nikakršna individualna iznajdba, temveč je značilnost slušne zavesti glasbene tradicije, ki jo je Kretzschmar zagovarjal. [V opombi je citirana Kretzschmarjeva izjava:

»nadno pretvarjanje operne ideje v sonatno zasnovo – ki nastaja sredi branja libreta.)

Tvorba hipotez kaže naslednjo strukturo:



Dve uporabljeni zgodovinski navedbi (1, 2) stojita nasproti drugima, ki ju Schering ni zasledoval. Ti sta (3) sporočilo Carla Czernija, v katerem naj bi Finales Beethovnovnega dela spodbudila »clementi-cramersko tekoča manira« in (4) Wegelerjeva opomba, da ga je Beethoven povabil k pisanju besedila za temo variacij. Na podoben način razume Schering tista dejstva in razlage iz recepcijske zgodovine Beethovna, ki jih lahko uporabi pri svojem tolmačenju. Orisani Scheringov postopek izhaja iz nelagodja, ki ga izzove nekonvencionalno zaporedje stavkov. »Določeno enkratno, ne poljubno ponavljajoče se povezovanje misli je moralo biti pri skladatelju povod za takšno, in ne drugačno celostno oblikovno podobo,« je zapisal Schering. [...] Njegovo nelagodje je estetsko in ga izpeljuje iz prepričanja, da stavki neke skladbe »kolikor hitro se razrešijo medsebojne soodvisnosti, takoj izgubijo reprezentacijsko vrednost in dobijo značaj fragmentov, medtem ko so bili poprej sestavni deli enega duhovnega organizma. Vezivnost slednjega je tako močna, da se ne more spremeniti podano zaporedje, v katerem se pojavljajo« [...].

Schering se zaplete v protislovje, ko izpelje sklep, da je Beethoven sam »vzel scene iz libreta, ki so se mu zdele najbolj izrazite, ne da bi bil pozoren na njihovo duhovno povezavo«. Poljubnost zaporedja stavkov naveže na poljubnost Beethovnovnega izbora: kavzalno izpeljana samovoljnost genija naj bi razložila samovoljno zaporedje stavkov. Toda – četudi se Sche-

»Nisem izumitelj, temveč zagovornik nauka o afektih, ki ima dolgo zgodovino.«] Ravno zato ima njegova hermenevtika vrednost za semiotike. Kretzschmar je objektivno do te mere, da je v smislu te tradicije – ki je bila obenem tudi semiotična tradicija – skladbe interpretiral kot tvorbe znakov. Navzlic odporu do »statistike« Carla van Bruycka, se je tudi sam oprl na množico poslušalcev, ki so pripadali isti semiotični tradiciji.

ringove hipoteze izkažejo za točne –, dejanski sestav izoliranih scen v sonatni cikel ne odpravi estetskega nelagodja, temveč samo razreši zgodovinsko uganko. Scheringovo tolmačenje je zmoglo zgodovinsko razložiti skladbo, vendar s stališča estetike njegova razlaga ni prepričljiva. Pri tem misel o organizmu učinkuje kot cokla. Ujet v ideološko pojmovanje umetniške stvaritve kot »organizma«, Schering brez pomisleka izključuje možnost, da je Beethoven zbral že izgotovljene posamezne stavke v eno skladbo in da jo je tako mogel ponuditi založniku. Od socialno-zgodovinske študije o povezavah med založniki in skladatelji bi lahko pričakovali, da ob pomembnih delih 19. stoletja pretrse mit o »organski enovitosti«.

Ob navedenem odlomku Kneifove analize Kretzschmarjevega in Scheringovega hermenevtičnega pristopa kaže opozoriti, da je avtor brez pridržkov umestil hermenevtiko v »semiotično tradicijo« analize, ki korenini v času, ki je daleč pred Kretzschmarjevo obuditvijo baročnega nauka o afektih (tudi afekcijah) ali figurah. Tako kot Kneifova študija opozarja na različno metodologijo in vsebinski obseg Kretzschmarjeve in Scheringove hermenevtike, namreč tudi vrsta semiologov oziroma semiotikov glasbe v zadnji tretjini 20. stoletja skuša potegniti mejnico med svojim delom in tistim, ki naj bi ga opravljali hermenevtiki. Semiotični analitični postopki podajanja glasbene povednosti, ki jih je med prvimi opredelil A. Schering v svojem »nauku o glasbenih simbolih« (*Musikalische Symbolkunde*, 1936) in ki jih je pred poltretjim desetletjem z izredno odmevnostjo »na novo odkril« Leonard Ratner, so kot otroci strukturalizma v različnih »-post« preoblekah in z njimi povezanih idejnih ter duhovnih prizadevanjih ostali osrednje gibalno diferenciacij, kakršna je tista, ki jo razkriva uvodna primerjava med prizadevanji L. Kramerja in R. S. Hattena.

Med metodo in vsebino

Hermenevtika glasbe metodološko korenini v nauku o glasbenih figurah ali afektih, ki jih je med prvimi sistematično obravnaval Joachim Burmeister okoli leta 1600. Del nemara najbolj vplivne veje semiotike glasbe ima iste zgodovinske korenine, ki jih je po Scheringu (samostojno) začrtal Leonard Ratner v začetku osemdesetih let 20. stoletja, segajo pa v obdobje klasicizma. Ratner o formalnih segmentih glasbenega stavka govori kot o »toposih«:

Povezanost glasbe s čaščenjem, poezijo, gledališčem, zabavo, plesom, ceremonijami, vojsko, lovom in življenjem nižjih slojev prebivalstva je v zgodnjem 18. stoletju vodila k razvijanju težavra značilnih figur [...]. Nekatere so bile povezane z različnimi občutki in afekti; druge so imele piktoresken okus. V tej študiji jih imenujem toposi – predmeti glasbenega diskurza. Toposi nastopajo kot v celoti izdelane skladbe [fully worked-out pieces], torej kot tipi, ali kot figure in postopki [figures and progressions] v skladbi, torej kot slog (Ratner1980: 9).

Po analogiji z baročnimi retoričnimi figurami izpeljano analitično izhodišče nakazuje Ratnerjevo stališče, po katerem je baročna glasbenoretorična zapuščina osrednjega pomena tudi za obdobje med letoma 1770 in 1800. Z istega stališča sta tako Hatten kot Kramer izpeljala svoja pogleda na povednost glasbe. Izraz *topos* (ang. »topics«; od gr. *tópos*: kraj, mesto, podoba), ki ga je Ratner razumel v literarnoteoretskem pomenu kot »celoto miselnih in izraznih obrazcev določene literarne tradicije«, sta tako Hatten kot Kramer metodološko in vsebinsko še razvila. Če je Ratner tako opredeljene oblikovne člene obravnaval v skladbah klasikov po značilnostih 1) zgodovinskih slogov in 2) estetskih učinkov – k *toposom* je štel plesne poteze (iz menueta, *passepieda*, poloneze, *bourréeja*, *gavotte*, koračnice) in različne slogovne poteze (vojaško in lovsko godbo, pojoči slog, briljantni slog, francosko uverturo, *musette*, *pastorale*, turško muziko, viharški slog, občutenjski slog, strogi ali učeni slog, fantazijo in tonsko ter besedno slikanje –, koncept *toposa* muzikologi danes pospešeno razvijajo v različne semantične smeri. (Uvodoma omenjeno Hattenovo predavanje lepo povzema trenutna prizadevanja po širitvi koncepta glasbenega *toposa*; prim. še Tarasti 1997.)

239

Priostreno rečeno, zdi se, da je to, kar bode v oči pri semiotiki glasbe, njena metodološka zagnanost in vsebinska zadržanost, medtem ko pri hermenevtiki glasbe najbolj izstopata metodološka ohlapnost in zagnanost pri iznajdevanju vsebinskih predlogov na temo glasbene povednosti. Uvodoma omenjeni odgovor L. Kramerja, da semiotika razvija *vokabular*, hermenevtika pa *jezik*, nakazuje elementarni razkorak med metodološkimi in vsebinskimi vprašanji pri raziskovanju povednosti glasbe. Poskusi zaokroženega pogleda na glasbeno povednost, kar je Peter Hadreas označil kot »aboutness« v glasbi – za to, kar naj bi glasba želela ali mogla povedati (Hadreas 1999) –, umanjajo. Tako sta do danes ostali rdeča nit hermenevtičnih pogledov na glasbo, ob močnih spodbudah strukturalizma in semiotike v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, po eni plati *razumevanje* glasbenih del, po drugi plati pa »tehnično«

opisovanje oblikovnih značilnosti glasbenega stavka – torej obe plati, ki jih prej navedena primerjava med Kretzschmarjem in Scheringom razkriva kot osrednjo spoznavoslovno tematiko hermenevtike glasbe.

Vprašanje o delu in celoti, ki ga je mogoče razbrati kot pomembno spoznavoslovno iztočnico hermenevtike glasbe iz začetka 20. stoletja, ostaja eno osrednjih muzikoloških tem tudi v obdobju, ki ni bogato le z vsebinsko nepreglednostjo, temveč ga zaznamuje tudi nekakšen »comeback of systematic musicology«, natančneje: razmah empiričnih, formalizacijskih (»computational«) in kognitivnih muzikoloških raziskav (Honing 2004). Seveda se na videz samoumevna komplementarnost »duhovnih« in »naravoslovnih« ved v muzikološki praksi ne izide brez težav. Kljub temu pa, kot bo razvidno iz naslednjega poglavja, obstaja bazična vez, ki povezuje na videz nespravljljive poti razlaganja glasbe. Povezuje jih tako, da jih na videz ločuje na humanistično in naravoslovno videnje glasbene povednosti, zastavljajoč pri tem nekakšno »formalistično iluzijo« v obliki vprašanja: Ali je glasba fizikalni pojav ali duhovna dejavnost?

240 TRETJI POGLED

Teoretska razmejitev glasbene povednosti: dve tradiciji podajanja glasbe – oblikoslovje in hermenevtika

Zadnje vprašanje ima množico preoblek. Večinoma so odgovori nanj komplementarni – kot je tudi vprašanje samo na videz alternativo, v resnici pa gre za komplementarno videnje »substance« glasbe. In večina odgovorov ima svoje historije v teoriji glasbe.

Ob tem je smiselno poudariti, da tolmačenje glasbe nima tako številnih med seboj konkurenčnih si teorij – za razliko od nekaterih drugih ved –⁴, čeprav imamo precej bogato zgodovino različnih pogledov nanje. Za zadnji stoletji zgodovine glasbe Zahoda je mogoče reči, da je 19. stoletje od druge polovice

⁴ Značilna misel o relativnosti, »izmuzljivosti« nekoč domnevno jasnih in trdnih spoznavnih meril je ena osrednjih za sodobni čas. Subjektivizem in manko konsenza glede ugotavljanja dejstev naj bi silila k izbiri med obstoječimi, med seboj bolj ali manj konkurenčnimi teoretskimi predlogami. Prav to naj bi prinašala (samo naša?) sodobnost. Pogledi, teorije, paradigme itd. »v sodobnih diskusijah o hermenevtiki skušajo pridobiti zase položaj splošne ali univerzalne oz. filozofske hermenevtike, položaj, ki bi ga sprejeli za temeljno teorijo humanističnih znanosti ali – širše – vseh znanosti nasploh« (Geldsetzer 1989: 127–128).

18. stoletja podedovalo dopolnjujoči se analitični izhodišči, ki predstavljata temelj podajanja glasbenega stavka do danes. Opredeliti ju je mogoče kot *oblikoslovje* in *hermenevtiko* glasbe (seveda ne brez upravičenega, a ne tudi utemeljenega negodovanja tistih, ki skušajo za vsako ceno ohraniti »čistost« muzikološke terminologije).

Najprej k oblikoslovju.

Glasbeno oblikoslovje kot izhodišče hermenevtike

Vprašanje »tolmačenja« vsebin glasbenega stavka je smiselno zastaviti skozi zgodovinsko perspektivo, kot jo razkriva delo Adolfa Bernharda Marxa, ki ga literatura navaja kot »očeta« sodobnega oblikoslovja, torej različnih »formalizmov« v glasbi, ki iščejo močne metodološke temelje, ki bi upravičili pogosti, čeprav nenapisani uzus razlikovanja med analizo glasbenega stavka in analizo glasbe.

Če kaže metodološko utemeljenost škodovati za osrednje področje analize glasbenega stavka, ki so ga v 20. stoletju razvijali različni avtorji z različnimi teoretskimi in praktičnimi metodološkimi rešitvami, ne kaže spregledati, da je identične analitične zahteve nedvoumno formuliral že tvorec glasbenega oblikoslovja Adolf Bernhard Marx sredi tridesetih let 19. stoletja.

241

»Sploh ima pri ocenjevanju določene discipline in njenih stališč manj težje vprašanje, ali ji in koliko ji v posameznostih kaj uspe narediti, kot tisto drugo vprašanje: ali je pri sistematičnem izpeljevanju svojih predmetov v celoti in razumno predočena in spoznana [zur Anschauung und Erkenntniss gebracht]« (Marx 1837: 569).

Marx je svoja merila ocenjevanja oblikoslovja podal v poglavju z zgovornim naslovom: *O melodiki in harmoniji ter njunih mejah*. V njem je pri premisleku o tem, zakaj nimamo nauka o melodiki, ki bi bil enako razširjen in izdelan kot nauk o harmoniji, kot že večkrat pred tem in kasneje v svojem teoretskem sistemu poudaril pomen in zahtevnost celovite oblikovne obravnave glasbenega stavka, kjer sta

»melodija in harmonija dve obliki, v katerih se umetniški duh razumsko [nach Vernunftgesetzen] razgrinja in razkriva za svoj namen« (Marx 1837: 576).

Navedek je seveda del Marxovega celovitega nauka o glasbenih oblikah. V primerjavi s starimi učbeniki, ki so se sklicevali na posamezno »znanost«, »referenčno« za glasbo v tistem obdobju, in poleg te tudi na skladateljsko spretnost ter izkušnost, Marx močno poudarja *umetniško spoznanje* (Künstlerische Erkenntniss) in *umetniško vest* (künstlerische Gewissen). Zato bistvo glasbe osvetljuje skozi množico oblik, in ne prek posameznih kompozicijskoteoretskih predlog.

Marx ne govori samo o splošni teoriji kompozicije, ki je bila in je v določeni meri še vedno razmejena na naslednja področja (Marx 1837, Uvod: 4): 1. RITMIKA ali nauk o ritmu; 2. MELODIKA ali nauk o melodiji; 3. HARMONIKA ali nauk o harmoniji; 4. KONTRAPUNKT ali nauk o tvorjenju in povezovanju sočasnih glasov; 5. nauk o umetniških oblikah; 6. nauk o instrumentalnem stavku; 7. nauk o vokalnem stavku.

Marx želi od glasbenega nauka več. želi povezati posamezne panoge glasbene teorije. Očitno je, nadaljuje,

242

»da je mogoče pojme, po katerih so imenovane navedene rubrike – melodija, harmonija itn. –, razumsko med seboj ločevati, da pa je ta delitev le abstraktna in o njej umetnost ničesar ne ve. Ne obstaja melodija brez ritma, ne obstaja skladba, ki bi bila le harmonija, ni si mogoče zamisliti niti najmanjšega harmonskega sosledja brez melodije, brez povezanih glasov ali melodij. Da bi bil nauk o kompoziciji umetnostni nauk, ki naj bi posredoval umetnost, kakršna ta je in kakor živi, se ne bi smeli dalje spuščati v to protinaravno razmejitev kot v nekaj nujno potrebnega in zahtevanega; to bi bilo odtujeno nedeljivemu bistvu umetnosti.«

Marx predlaga razmejitev nauka o kompoziciji na dva obsežna dela. Za vrh prvega, »čistega« kompozicijskega nauka, je predlagal *oblikoslovje* kot novo disciplino, ki bi združevala posamezne elementarne kompozicijske panoge. Drugi del kompozicijskega nauka pa naj se, kot je predlagal in pokazal tudi sam, ukvarja s praktičnimi rečmi izvajanja »čisto glasbenih« zakonitosti. Tako je mogoče vsebinsko zasnovo Marxovega nauka strniti z naslednjo preglednico:

Čisti kompozicijski nauk

prvi del se ukvarja z razvojem:

- lestvic
- melodike
- harmonije
- harmonskega toka
- posameznih kompozicijskih postopkov, ki zadevajo dopolnjevanje med glasovi, kar vodi v →

drugi del čistega kompozicijskega nauka ali OBLIKOSLOVJE: prinaša posamene »sestavljene umetniške oblike«, ki ne potrebujejo posebne vaje v čistem kompozicijskem nauku in se jih je, meni Marx, bolje učiti ob apliciranju na določene instrumente ali glasove

Uporabni kompozicijski nauk

- instrumentalni stavek
- vokalni stavek
- povezave glasbe s:
 - a) cerkvenimi
 - b) gledališkimi (dramatische) nameni

Uvodno poglavje drugega zvezka Marxovega kompozicijskega priročnika prinaša zgovorno obravnavo pojma umetniške oblike (»Begriff der Kunstform«) (Marx 1838/71890. Marx 1838 II, Uvod: 4–5):

[Z]lahka je mogoče videti, da ima vsako umetniško delo svojo obliko. Saj ima vsako umetniško delo svoj začetek in svoj konec, torej obseg [Umfang]; sestavljeno je iz delov različnih vrst, različnega števila – na različni način. Utelesenje [Inbegriff] vseh teh značilnosti se imenuje forma umetniškega dela. Forma je način, kako vsebina dela – občutek, predstava, ideja skladatelja – postane zunanja [...], in formo umetniškega dela je treba поблиže in določneje označiti kot izkaz, kot zunanost – kot podobo njegove vsebine.

Iz tega sledi, da lahko obstaja toliko oblik, kolikor je umetniških del, čeprav so določene glavne ali bistvene poteze lahko skupne celi vrsti različnih oblik. Umetniška forma je torej utelesenje osnovnih značilnosti [Grundzüge], ki si jih deli množica posameznih del. [...] Število umetniških oblik ni zamejeno [... in] vedno je mogoče iznajti nove. Po sebi ni niti zasluga niti napaka, če kompozicije tvorijo nove forme, v vsakem posameznem primeru pa se je treba vprašati le: ali forma – nova ali stara – popolnoma ustreza mislim. Le tedaj je prisotno pravo umetniško delo [wahres Kunstwerk], sicer ne, najsi je forma še tako spretno nastala znova. [...]

243

Bistvo in upravičenost oblikoslovja kot tedaj nove, celovite glasbene discipline tako ne bi smelo biti v podajanju *oblik*, temveč v spoznavanju načinov *oblikovanja*. Marx je bil zelo dovzeten za možnosti iznajdevanja novih oblik. želel je, da vsakdo »svobodno in sebi lastno razvija novo« oblikovnost. In to samo pod enim pogojem. Vsaka nova oblika naj bo v skladu z načelom, ki ga je poudaril v uvodu prve knjige svojega teoretskega opusa: »Vse je pravilno, če služi ideji« – saj utečene oblike niso le »podedovana navada«, temveč imajo določeno »globljo podstat«. Pri tem priključuje kot primere opuse Mozarta in

Beethovna in poudari, da sta oba mojstra do neke mere upoštevala podedovane oblike, vendar sta našla pot in razloge za odstopanje, saj je

»vsaka forma [...] zase le enostranska – vsaka forma ni nič drugega kakor ena od poti, po katerih umetniško ustvarjajoči um [künstlerisch schaffende Vernunft] opravlja svoja dela.« (Marx II, Uvod: 8)

Dolgoročni cilj, ki ga oblikoslovje lahko pomaga doseči, pa ni samo v podajanju formalnih potez, ki jih je mogoče opredeliti z natančnim razčlenjevanjem vloge posamezne glasbene prvine v kompozicijskem procesu. Cilj je razkriti (stopnjo) *povezanosti* določene oblike z idejo, ki jo je porodila, kajti

»[n]a sebi ni kratko malo nič absolutno napačno ali pravilno, temveč vse pravilno in nujno, če služi ideji, vse pa je napačno in nedopustno, če ne.« (Marx I, Uvod: 14–15)

244

Ko je Marx oblikoslovju podelil pomen samostojne glasbenoteoretske discipline in s tem izrazom naslovil drugi del svojega »čistega skladateljskega nauka«, je torej svojo osnovno nalogo videl v iskanju načinov nazornega prikazovanja razmerij med glasbenimi prvinami: součinkovanja, prepletanja, dopolnjevanja in izmenjevanja poudarkov med melodiko, harmonijo in ritmiko/metricko skozi dinamiko glasbenega toka. Cilja, h kateremu je uprl svoj pogled, pa ni zamejil na oblikovnost glasbenega stavka, temveč k vprašanju njegove pomenskosti. Zato kaže ob Marxovem skladateljskem nauku, v katerem je prvi opredelil oblikoslovje kot krovno kompozicijsko disciplino, čeprav ga je kasnejše pedagoško oblikoslovje skrčilo v nauk o peščici formalnih značilnosti glasbenega stavka, še posebej poudariti, da oblikoslovje šele odpira – nikakor pa ne ovira ali zanemarja – nadaljnje iskanje glasbene povednosti. Resda to, kaj Marx misli s tem, da je »forma zase le enostranska«, v njegovem učbeniku ni natančneje opredeljeno. In tudi kasnejši glasbeni »formalisti« si tovrstnih vprašanj ne zastavljajo radi.

Toda že iz Marxovih analiz (zlasti Beethovnovih del, na katerih je pravzaprav utemeljeval svoj nauk) je razvidno, da oblikoslovje prinaša samo del analitičnega »orodja«, s katerim je mogoče glasbo obravnavati, razlagati, interpretirati, tolmačiti. Tega »orodja« ne nazadnje Marx ne išče samo v formalnih postopkih členjenja glasbenega stavka, s kakršnimi se ukvarja nauk o glasbenih oblikah, temveč tudi v možnostih opisovanja glasbenega stavka z različnimi prispodobami, ki silijo k vzporejanju skladbe z živim organizmom. Natanč-

neje rečeno: Marx išče analitično orodje ne le v natančnih opisih oblikovnosti, temveč tudi v »poetičnih« (C. Dahlhaus) razlagah »vsebine« glasbenih oblik, kakršne so v muzikološko misel vpeljali »romantiki« s konca 18. stoletja: L. Tieck, W. H. Wackenroder ali pa E. T. A. Hoffmann. Marx je z opredelitvijo *glasbene oblike* kot glasbenoteoretske kategorije tematiziral vprašanje o razmerju med *snovnostjo* in obliko kot *pojavnostjo* duhovnega, umetniškega sveta, sveta materialno težko »ulovljivih« idej. Marx je torej znotraj oblikoslovja tematiziral delitev, ki je za hermenevtiko glasbe ena osrednjih: na *zunanj* ali »priučljivi« in *notranji* ali »od Narave dani«, »nepriučljivi« del kompozicijskega nauka. Natančneje rečeno, Marx je analitično tematiziral razliko med »očitnim« in »prikritim«, »vidnim« in »potrebni razlage«, »neposrednim« in »posrednim«, kar je sicer poudarjala nova kompozicijska teorija od druge polovice 18. stoletja naprej (npr. J. Riepel, J. N. Forkel, H. Ch. Koch in drugi).

Muzikologija kot hermenevtika glasbe

Zaradi dopolnjujočega razmerja med formalističnimi in hermenevtičnimi vzgibi ni nenavadno, da se Marxovi opisi posameznih skladb po konceptualnem aparatu v osnovi bistveno ne razlikujejo od tistih, ki so značilne za hermenevtiko glasbe 19. stoletja (o formalističnih in hermenevtičnih analizah 19. stoletja gl. Bent 1994). Razlika je v stopnji referenčne svobode pri razlaganju, ne v načelih, in seveda v namenu, tistemu vedno uokvirjenemu »oknu«, h kateri vsak analitik naravna svoj korak.

Kam je muzikologija naravnala svoj korak? Kljub očitni ambicioznosti, ki na tem mestu dopušča, da odgovor samo nakažemo, je vprašanje v osnovi skrajno banalno in po svoji splošnosti – vprašljivo. Pa vendarle neizogibno. Tudi odgovor, ki sledi, je zato splošen, a samo začasno, do naslednjega poglavja, ki ponuja specifičen odgovor na isto vprašanje: Kam je veda o podajanju značilnosti glasbe konkretno naravnala svoj korak?

Mimo dvomov, ki utegnejo zamegliti ali zožiti zgoraj zastavljeno splošno vprašanje, kaže izhajati iz nekega nevprašljivega dejstva, in sicer tega, da so tudi oblikoslovna prizadevanja A. B. Marxa na analitični ravni tematizirala vrsto nejasnosti o na videz »samoumevnem« spoznavoslovnem ločevanju na *kulturo* in *naravo*, ki se v končni fazi izteka v razlike med naravoslovnimi znanstvenimi pristopi in humanističnimi metodami vedenja. Marx je torej v muzikologiji tematiziral razliko, ki jo je Wilhelm Dilthey elegantno strnil z odmevno kri-

latico: »Die Natur erklären wir, Seelenleben verstehen wir.« Ni pa ponudil odgovora na vprašanje, kakšni so in kako potekajo šivi med humanističnim in naravoslovnim pogledom.

Seveda nekaterih odgovorov o tem, kaj sodi na eno in kaj na drugo področje, (ne le) v glasbi še danes ni. Vendarle pa ni videti sporno, da pri glasbeno-pedagoški praksi neizogibno trčimo na ukoreninjeno razliko: na obravnavo tistih plati, ki jih je mogoče šteti za »formalne«, torej odvisne od »glasbe same«, in na »druge« razsežnosti glasbe – in med »druge« sodi pisana paleta spoznavnih meril, od teorij občutkov in asociacij ter zgodovinskih koščkov do postavk o subjektivnem dojemanju glasbe.

Najsi je ta delitev na »formo« in »vsebino« še tako zakoreninjena, nikakor ni samoumevna. Vzemimo primer: v pedagoškem procesu ne govorimo o glasbi kot samoumevnem nespremenljivem pojavu, temveč o posameznih glasbenih delih, slogih, obdobjih z značilnimi glasbenimi zvrstmi, o teoriji glasbe, o recepciji glasbe in učinkih glasbenega stavka na poslušalca, o značilnostih posameznih izvedb, o izvajalskih ustanovah, konkretnih odzivih na posamezne koncerte itn. Pojem glasbe ne nazadnje ni samoumeven, temveč se skozi čas vsebinsko spreminja (Riethmüller 1985). Skratka: govorimo o pojavih, ki jih je mogoče obravnavati po načelih raziskovanja *naravnih pojavov*. Obenem pa nihče ne dvomi o »substancialnosti splošnega« razumevanja glasbe, namreč glasbe kot dejavnosti, za katero velja elementarno merilo: glasba bodi vse, kar je mogoče povezati z namensko urejeno zvočnostjo, z »obdelovanjem duha«, kot se glasi novoveška definicija kulture, na akustični ravni.

246

Razmejitev na pojmovanje glasbe kot »obdelovanja duha« in razumevanje glasbe kot »obdelovanja materije« se ne bi zdela vredna omembe, če bi razumeli vsakega od obeh pogledov kot alternativni, kot možna pristopa, in ne kot komplementarni gledišči. Toda kot komplementarni iztočnici – in razmejitev na pojmovanje glasbe kot »ustvarjene narave«, kot izraza »naravnega genija«, fiksiranega v *glasbenem delu*, in razumevanje glasbe kot »znanosti« o pravilih urejanja tonskega sistema je nedvomno znamenje komplementarnosti humanističnega in naravoslovnega pogleda na glasbo – ostaja eno osrednjih gibal pri iznajdevanju različnih opisov, tolmačenj, interpretacij glasbe do danes. Tematsko oba pogleda koreninita v teoriji *posnemanja* ali *mimesis*, eni temeljnih širše umetnostnih, ne le glasbenih teorij, po kateri je glasba *imitacija* bodisi naravnih bodisi umetelnih, artificialnih pojavov.

Teorija posnemanja se zgodovinsko pretaka po preštevilnih okljukih, da bi jih mogel na tem mestu nakazati. Vendar pa se njene niti vsebinsko zgostijo v bogato vozlišče med 16. in 18. stoletjem. Zgostijo se v času, ko kompozicijska teorija kaže razmeroma jasne rezultate sicer že vsaj stoletje poprej začrtane širitve glasbene *poetike* (gr. poiein: delati, izdelovati) iz ožje »gramatikalne« tradicije v smer pedagoško naravnane glasbene retorike (Reckow 1982). Ta postavlja v ospredje ideal humanistično razumljenega »pojezikovljenja« glasbe, katerega vsebinski obseg je sijajno podal Christian Kaden z naslednjimi besedami (Kaden 1999):

»Domnevno »pojezikovljenje« glasbe se izkaže za svoje nasprotje in izpričuje izgubo stabilnosti. Kar naj bi retoriziranje preprečilo in zavrlo – ločevanje tona in besede –, se z njim nadalje reproducira. Odtod se ni treba čuditi, da razvejene teorije glasbene retorike – sploh že navodila za njihovo praktično izvajanje – pri večini traktatov o glasbi v 16. stoletju manjkajo. Še več: celo pri avtorjih, ki se eksplicitno ukvarjajo z glasbeno retoriko, na primer Seth Calvisius, ki je v svojem traktatu Melopoeia iz leta 1592 celotno poglavje posvetil »de oratione sive textu«, se zdi, da jim je pri tej nalogi skorajda spodletelo. Do retoriziranja nastopajo, pri kasnejših obravnavah [... teoretsko] bolj skeptično in izmikajoče. Za premislek zato ostaja vprašanje: Ali je retoriziranje zmoglo nositi ‚breme vsaj delno novega utemeljevanja glasbe‘ in ali je de facto zmoglo prevzeti nase vlogo ‚utemeljujočega, legitimirajočega načela‘ [...]?

247

Kaden na zastavljeno vprašanje odgovori takole:

»Namesto pojezikovljenja glasbe je bilo treba obravnavati retoriziranje in pretvarjanje [Vergestellung], namesto humaniziranja počlovečenje, povrh še postvarjenje [Versachlichung] in ponotenje [Vernotelung], izgubo glasbene telesnosti in razvijanje samozadostnosti zvoka. To se zdi izizivalno in tendenciozno; in zapletom niti izročila v 16. stoletju nikakor ni enkrat za vselej zadoščeno. Vendarle vztrajam pri tem, da je podana podoba kot celota ustrezna prav zaradi svoje idealnotipske prioritivne – in da zmore spodbuditi nova vprašanja.«

In doda:

»Morda je dopustno v tej zvezi pomisliti na vizijo Nikolaja Kuzanskega. Gre za vizijo ne-upodablajoče, ne-imitacijske umetnosti. Povezuje se s predočbo samoudejanjajočega se človeka, nekakšnega humanus deus, ki sam ustvarja moč lastne imaginacije [...]. Kuzanski ta problem, ne brez ironije, razloži ob primeru izdelovalca žlic, ki si naloži zahtevo po večji popolnosti kakor vsak ustvarjalec

upodabljajoče umetnosti. Temelj: žlica – in podobne priprave – ne obstajajo dane v naravi; izvirajo iz iznajditeljskega duha človeka per se [...]»

Kadnova opozorila se nanašajo na tiste premene osrednjih kazalcev, ki so, predvsem od 18. stoletja naprej, po eni plati sooblikovale merila avtonomne, absolutne, čiste glasbe, medtem ko so po drugi plati odpirale možnosti razslojevanja glasbenega razvoja skozi različne skladateljske poetike. *Retoriziranje, pretvarjanje, počlovečenje, postvarjenje in ponotenje* so fasete istega procesa, ki tako kompozicijsko zgodovino kot misel o njej vodi k sodobnemu iskanju če že ne najboljše, pa vsaj najbolj sprejemljive »teorije razlaganja«.

Delitev na humanističen in naravosloven pristop h glasbi tako skozi očala teorije posnemanja spreobrača razmerje med snovnostjo in duhovnostjo glasbe, a ga ne spreobrne. Samo okrepi mejnico, ki ločuje in obenem povezuje oba pogleda na glasbo: humanističnega in naravoslovnega. Njuno vez okrepi tako, da vprašanje glasbene povednosti zaobrne. Ne naslavlja ga na glasbo, temveč na izhodišče opazovanja. Namesto na snovne plati, ki jih je mogoče povezati z glasbo, ga naslovi na spoznavni okvir, v katerega jih je mogoče postaviti. Tako se ne sprašuje po relativni avtonomiji glasbe ali njenih estetskih funkcijah, temveč o okviru njene avtonomnosti in funkcij, ki jih lahko opravlja. Sprašuje se, kaj tvori referenčni okvir *retorizacije*, iz česa je sestavljeno *pretvarjanje* »zunajglasbenega« v »glasbeno« pojavnost, na katerih ravneh kaže govoriti o *počlovečenju* glasbe, katere rezultate prinese proces *ponotenja* sicer izvorno ustne umetnosti ipd.

V teh in podobnih vprašanjih verjetno ni težko uvideti varljivih nasprotij med tistimi, ki menijo, da se je treba ukvarjati s tekstom, in tistih, ki prisegajo na iskanje »konteksta«. Tako na primer Bojan Bujia govori o »our continuing wavering between two modes of listening« (Bujia 1997: 22). Razlika se nanaša na »two levels of musical understanding«: poslušanje glasbe kot zveneče strukture na eni strani in, na drugi, izpostavljanje posameznih »telling details« ter »assigning value to them« (Bujia 1997: 19). Z različnim teoretskim besednjakom identično »double-sided« razumevanje glasbe povsem neodvisno drug od drugega razvijata H. H. Eggebrecht, in sicer kot razliko med »estetskim« (*ästhetisches*) in »spoznavnim razumevanjem« (*erkennendes Verstehen*), in N. Cook, kot razliko med »glasbenim« (*musical*) in »muzikološkim poslušanjem« (*musicological listening*). Eggebrecht in Cook (Eggebrecht 1995; Cook 1992: 152ff) podvomita v ostro razmejitev med »kontekstualizirajočim« in »struk-

turno-formalističnim« pojmovanjem – med »kognitivnim« in »konotativnim« razumevanjem (Hübner 1994: 26-38) ali, z besedami L. Meyerja, »absolutistično«/»formalistično« (absolutistic/formalistic) in »referencialistično« (»ekspresionistično«) razumljenim svetom glasbe (Meyer 1956).

Razlike, ki silijo v ospredje pri razlikovanju med naravoslovnim in humanističnim umevanjem glasbe – in oba pogleda sodita med temelje muzikološke misli Zahoda –, izhajajo iz različnih odgovorov na vprašanje o povednosti glasbe: je glasba vrsta retorizacije, ki govori (bolj) čutilom ali (bolj) razumu, naši fizični naravi, biološkim in fiziološkim procesom v našem telesu ali ustvarjeni, skozi sita kulture izoblikovani naravi?

Ne glede na to kakšen odgovor bi utegnili najti na zadnje vprašanje, se ta izteka v problematiko, za katero se je zakoreninilo ime »interdisciplinarnost«. Razgrinja se prostor za podajanje glasbene povednosti ali pomenskosti z različnih zornih kotov. Naslednji primer interpretacije glasbe C. Levi-Straussa lepo nakazuje možnosti, ki jih ponuja hermenevtika kot tisti pristop h glasbi, ki ga je – po lastnih pretenzijah – mogoče razumeti kot »muzikologijo v malem«.

249

Primer

Claude Levi-Strauss je v pogovoru *Mit in glasba* (Levi-Strauss 1955) pri vzporednicah med glasbo in mitom govoril o dveh modusih povezav: o strukturni sorodnosti in kontigviteti. Strukturne vzporednice med mitom, jezikom in glasbo pri Levi-Straussu je mogoče strniti takole:

mit	jezik	glasba
///	fonem	sonem (tonem)
beseda	beseda	///
stavek	stavek	stavek (»melodija«)
smisel, pomen	PREVLADUJE	ZVOČNOST
←←←←←←←←	←←→→	→→→→→→→→

Če je glede strukturnih sorodnosti njegovemu pogledu mogoče pritrditi, se zaplete pri vprašanju o kontigviteti, o stičnih, sovpadajočih, sorodnih značilnostih, ki jih Levi-Strauss naveže na vprašanje o funkciji glasbe. Tako meni, da naj bi glasba v 17., zlasti pa 18. stoletju prevzela družbeno vlogo mita. In Levi-Straussova teza o kontigviteti je privlačna. Deloma je sprejemljiva, saj je

glasba do 19. stol. postala tako rekoč vzor umetnosti. Vendar Levi-Strauss ne ponuja dovolj oprijemljivih argumentov: najde možnost utemeljitve (mit izpodriva razsvetljenski um), ne navaja pa razlogov (zakaj bi glasba prevzela funkcijo mita): manjka torej del argumentacije. Njegovi glavni argumenti se iztečejo v naslednjo primerjavo semantičnosti glasbene oblike in strukture, ki je značilna za mit:

»Pozornost vzbuja denimo to, da fuga, ki je v Bachovem času dobila svojo ustaljeno obliko, zvesto ponavlja potek mitov z dvema nastopajočima osebama ali dvema skupinama oseb. Poenostavimo in si predstavljajmo, da je prva dobra, druga zlobna. Pripoved, ki jo predstavlja mit, narekuje, da ena skupina poskuša ubežati drugi in se pred njo zavarovati; eno skupino torej lovi druga skupina, pri čemer enkrat skupina A dohiti skupino B, drugič skupina B lahko pobegne - popolnoma enako kot pri fugi. V francoščini to imenujemo le sujet et la réponse. Antiteza ali antifonija se razteza skozi celotno zgodbo, dokler se obe skupini skorajda popolnoma ne pomešata in prepleteta - to ustreza stretti fuge. Sledi sklepna razrešitev ali sklepni vrhunec konflikta v združitvi obeh principov, ki sta si bila v mitu vseskozi med seboj nasprotna. Lahko bi šlo za konflikt med višjimi in nižjimi silami, med nebesi in zemljo, med soncem in podzemnimi silami ali kaj podobnega. Glede na strukturo je mitična razrešitev v združitvi močno podobna akordom, ki zaključujejo in sklenejo skladbo, kajti tudi sklepni akordi predstavljajo združitev skrajnosti, ki se v tem primeru spojijo. Povrh pa je mogoče pokazati, da obstajajo miti ali skupine mitov, katerih ustroj je enak zgradbi sonate ali simfonije, rondoja, tokate ali kaki drugi izmed tistih mnogih oblik, ki jih glasba ni ravno odkrila, temveč si jih je nezavedno izposodila pri mitu.«

C. Levi-Strauss torej glasbi odreka »avtonomnost« in zato tudi strukturna sorodnost glasbe izgubi vsakršno ekskluzivnost, ki ji jo sicer sploh ne odreka. Glasbena oblikovnost tako ni le glasbena. Lahko je mitska, arhitekturna, »naravna«, »umetna« ipd. Torej Levi-Strauss na tem mestu ne ponuja razloga, ki bi v celoti podprl tezo o kontigviteti, čeprav ta še vedno ostaja smiselna in v določeni meri tudi nevprašljiva. Ne nazadnje govori o glasbi, ki tvori srčiko glasbene tradicije Zahoda in ki – kljub avantgardnim prepričanjem o »zastarelosti« in »izčrpanosti« tega glasbenega jezika – do danes ni izgubila privlačnosti.

Njegovo vztrajanje pri identični oblikovni semantiki mita in glasbe od 17. do 19. stoletja je kamenček v mozaiku krepko zakoreninjenega splošnega prepričanja, po katerem naj bi bila glasba (brez pridevnika) vrsta skladb in nekaj slogov novoveške zahodne kulture. Prav zaradi tega jedra sodobnega glasbe-

nega življenja je ne nazadnje mogoče pripisati glasbi določeno »elementarno, toda nikakor ne enostavno funkcijo«, ki jo je mogoče nadalje razvejevati na različne funkcije (v vsakdanjem življenju, v šolskih sistemih, ekonomiji ipd.), kot poudarja Jens Brockmeier (Brockmeier 1999: 178). (In nemara drži, da so »oblike in strukture umetnosti tako raznoliko prekrite in medseboj razvejene kakor mitske«; Brockmeier 1999: 179.)

Tako je elementarna sorodnost glasbenih in neglasbenih oblik pravzaprav edino šivankino uho, skozi katero poteka vezna nit med mitom in glasbo, pa ne le med njima, temveč tudi med glasbo in jezikom, glasbo in upodabljačo oz. plastično umetnostjo, glasbo in človekovo psiho, glasbo in ... Toda, ali je treba zastaviti vprašanje o primerljivosti glasbenega stavka z vsem okoli njega tako, kot ga je Brockmeier, ki se med drugim, upravičeno sprašuje: »Ali je spričo prepletenosti mita in umetnosti sploh mogoče govoriti o različnih oblikah organizacije človekovega sveta in lastne izkušnje«? (Brockmeier 1999: 181.) Sta recimo mit in glasba zgolj dve izmed pojavnih oblik človekovega delovanja, ki metodološko ne zahtevata drugačnega, temveč kvečjemu prilagojeno razumevanje?

251

Pritrdilni odgovor, ki za glasbenika verjetno ni sprejemljiv, za kulturologa pa edino veljaven, bi mogli slutiti že iz opredelitve mita, kakršna je tale: »Da se mit ne nanaša na nikakršne dejanskosti in da imena v njem ne označujejo nikakršnih realnih posameznikov, še ne pomeni, da se odpoveduje izkušnjski resničnosti. Kljub temu pa tega razmerja ne kaže razumeti kot razmerja od-slikave ali reference« (Henze v: Brockmeier 1999: 203). Mit nadalje dopušča »vzpostaviti igro simbolnih zvez, ki zagotavlja relativno koherenco, stabilnost in trajnost celote« (Vernant, v: Brockmeier 1999: 190). Mar v teh opredelitvah mita ni videti tudi definicij glasbe(nega dela)?

Levi-Straussovo strukturno in funkcijsko vzporejanje glasbe in mita, ki bi jo mogli z različnimi arhetipskimi vzporednicami (prim npr. Karbusicky 1991) dodobra razširiti, nima teoretsko-vsebinskih zamejitev. Z razmejitevjo obravnavanega pojava na njegovo strukturiranost in vlogo, ki jo »opravlja«, se kamor koli usmerjeni interpretaciji tako rekoč na stežaj odpre nekakšen »medprostor brez meja«, točka, ki dopušča vmes, med strukturno primerljivostjo in možnimi vsebinami dodajati, odzemanati ali spreminjati pomenskost glasbe. Identični postopek, ki ga nakazuje zgornja prisposoda o glasbi in mitu, je ne nazadnje značilen tako za hermenevtiko glasbe H. Kretzschmarja kot za »nauk o glasbeni

simboliki« A. Scheringa, za sodobno semiotiko in hermenevtiko glasbe, kakor tudi za tista prizadevanja t. i. *New/Critical/Cultural Musicology*,⁵ ki želijo glasbo prikazati v »vseh njenih razsežnostih«. Pri tem nastaja nekakšna »dinamična geometrija« identitet (Monelle 1992: 57), ki izhaja iz napetostne igre dveh spoznavoslovnih polov, po katerih je glasba bodisi nekakšen dinamo fizioloških procesov, fizikalni pojav, čista zvočna forma, ki zahteva naravoslovno obravnavo, bodisi gibalo najrazličnejših kulturoloških vsebin, ki se jih je treba lotevati s humanističnim in družboslovnim analitskim aparatom. Iz trenja med obema nizoma »pomenov« izraščajo različne možnosti razlag glasbe.

Toda – nikakor – ne gre za nepregledno množico tematik, pač pa različnih vsebin. Najsi se te zdijo še tako različne: druga ob drugo ne zadevajo kot rivalske teorije o resnični (čutni) podobi glasbe, temveč na različnih ravneh dopolnjujejo pojavne oblike glasbe. Na katerih ravneh?

ČETRTI POGLED

Spoznavoslovne razmejitve glasbene povednosti

252

Verjetno je odveč dvom, da gre pri interpretaciji za določeno umeščanje ali kontekstualizacijo, bolj ali manj sistematično podajanje značilnosti pojava po določenih predpostavkah in z rezultati, ki nadalje bodisi zavračajo ali potrjujejo stare ali pa, v najboljšem primeru, ponujajo nove interpretativne iztočnice. Brez ambicije po temeljitem pregledu vprašanj in metod, ki sodijo ali pa ki jih kaže šteti k tradiciji hermenevtike glasbe, bi želel na kratko primerjati različne spoznavne ravni. Dosedanje predloge sistematizacije analitičnih ravni nakazujejo denimo dela Siegfrieda Mauserja, Jeana-Jacquesa Nattieza, Christiana de Lannoya, Simone Mahrenholz, Roberta S. Hattna in Candance Brower (Mauser 1996; Nattiez 1990; Lannoy 1993; Mahrenholz 2000; Hatten 2004; Brower 2000).

Najprej k Mauserju, ki v geslu o hermenevtiki glasbe v eni osrednjih glasbenih enciklopedij ponuja naslednja štiri gledišča interpretiranja glasbene prakse⁶:

⁵ Lawrence Kramer (Kramer 2003: 125), eden vodilnih predstavnikov te smeri, predlaga za »novomuzikološka« prizadevanja, ki so značilna za del ameriške muzikologije od sredine osemdesetih let 20. stoletja izraz »cultural musicology«, kar bi bilo smiselno posloveniti kot »kulturologija glasbe« in ne »kulturološka muzikologija«, kot se utegne zdeti na prvi pogled pravilno.

⁶ Pojem »glasbena praksa« uporabljam v najbolj razširjenem pomenu, ki ga je mogoče najti pri sociologu glasbe Kurthu Blaukopf (Blaukopf 1986), torej kot krovní pojem, ki vključuje tako

	<i>Avtor</i> [Autor]	<i>Tekst</i> [Text]	<i>Izvajalec-zvočni dgoдек-poslušalec</i> [Aufführender-Klangereignis-Hörer]
<i>Raven dejstev</i> [Ebene des Faktischen]	[...]	[...]	[...]
<i>Raven intencionalnosti</i> [Ebene der Intentionalität]	[...]	[...]	[...]
<i>Raven aktualizacije</i> [Ebene der Aktualisierung]	[...]	[...]	[...]
<i>Raven zgodovinskega konteksta</i> [Ebene der Geschichtlichkeit]	[...]	[...]	[...]

Mauserjeva gledišča na glasbeno prakso spominjajo na prirejeno tripartitno shemo Jeana Molinoja v glasbenosemiološkem sistemu Jeana-Jacquesa Nattieza (Nattiez 1990: 10ff). Nattiez (Nattiez 1990: 10 isl.) predlaga tri zorne kote, iz katerih se razkriva povednost glasbe: 1) »poietično raven« (poietic level), kamor sodijo zgodovinske plati pojava, »nevtralno raven« (neutral level), ki se nanaša na »glasbeni tekst«, in »estezično raven« (aisthesic level), ki vključuje posameznosti samostojnega življenja glasbenega pojava. Glavna razlika med Mauserjevimi in Nattiezovimi analitskimi gledišči je diferenciranost, ta pri Mauserju omogoča večjo natančnost izsledkov, zlasti pa v tem, da Nattiez opredeljuje polja glasbene prakse po elementarnih kategorijah, medtem ko skuša Mauser konkretneje precizirati pojave.

253

Nattiezovi podobna je Lannoyeva, prav tako tripartitna shema analitskih gledišč. Za razliko od Nattieza, Lannoy (de Lannoy 1993: 206 isl.) ponuja tri ravni realnosti, skozi katere glasba dobiva pomen: 1) raven »realnosti stvari« (Dingwirklichkeit), kjer so pomembna snovna, oprijemljiva dejstva, 2) raven »realnosti izkušnje« (Erfahrungswirklichkeit), ki se zamejuje na subjektivne razsežnosti pojavnega sveta, in 3) raven »sistemske realnosti« (systemische Wirklichkeit), ki se nanaša na spoznavoslovno, »vednostno« plat pojavov. Lannoyeva shema je sorodna Mauserjevi, zlasti če bi, na primer, mogli Mauserjevi srednji gledišči (raven intencionalnosti in raven aktualizacije) vključiti v Lannoyevo »resničnost izkušnje«. Vendar bi tudi v tem primeru v Lannoyevi shemi ostalo nekaj, kar je pri Mauserju mogoče samo slutiti: Lannoy poudari epistemoliško raven, »sistemsko resničnost« (= sistematično urejeno podobo resničnosti) kot razmeroma samostojno raven interpretacije.

dejavnosti, povezane z glasbo, dobrine, vezane na glasbo, in idearij, ki je na kakršen koli način povezan s pojmom glasbe.

Nadalje se kaže vprašati: Ali je v Mauserjevi shemi domnevana raven interpretacije tudi v presečišču med četrto vrstico in tretjim stolpcem (raven zgodovinskega konteksta / izvajalec-zvočni dogodek-poslušalec)? Ali je raven interpretacije implicirana tudi v presečišču med tretjo vrstico in tretjim stolpcem (raven aktualizacije / izvajalec-zvočni dogodek-poslušalec)? Četudi bi Lannoyevo vprašanje o »sistemski resničnosti« moglo veljati za obe omenjeni ravni pri Mauserju, nadaljnjo nejasnost prinese vprašanje o razmerju med »objektivno« »ravnijo dejstev« in tremi ravnmi pod njo v shemi. Pravzaprav bi mogli reči, da je treba Mauserjevo »raven dejstev« – podobno kot Nattiezovo »nevtralno raven« ali Lannoyevo »realnost stvari« – podvojiti tudi v njegovem stolpcu. Ne nazadnje je »raven dejstev« protipol interpretativne podmene, interpretativnih predpostavk: brez predpostavk in dejstev ni mogoče govoriti o interpretaciji. Z drugimi besedami, Mauserjeva hermenevitična shema je bolj diferencirana od Lannoyeve in za razliko od nje je nagnjena k predpisovanju tega, kar je treba interpretirati (čeprav avtor seveda v citiranem besedilu svari, da ponuja samo deskriptivni model, in ne »hermenevitične formule«), medtem ko Lannoyev epistemološki kompas zajame v primerjavi z Mauserjevim precej širši kos sveta.

254

Sorodno, pa vendar od Lannoyeve drugačno epistemološko razmejitev treh analitskih ravni predlaga Susanne Mahrenholz (Mahrenholz 2001: 195 isl.): (I_3) »raven zavestnega doživetja« (Ebene des bewußten oder bewußtfähige Erlebens), (I_2) »raven dejavnosti po utečenih navadah« (Ebene des Gewohnheits- und Gleichförmigkeitsmuster) in (I_1) »raven predzavedne simbolizacije« (die den bewußten Symbolisationsleistungen vorgelagerte Ebene).

Če Mauser implicira in Lannoy zahteva obravnavo »znanstvenega jezika«, medtem ko »elementarnejše« ravni previdno brzdata v razmeroma stvarno oprijemljivih okvirih, Mahrenholzova predlaga tekoč prehod med težko ulovljivo predzavednostjo na enem koncu in zavednimi pojavi na drugem. Vse skupaj naj bi bilo podvrženo znanstveni obravnavi raziskovanja glasbe. Ponudi tako rekoč idealno topografijo spoznavnih gledišč, ki bi si jih raziskovalec v praksi lahko samo želel. Še zdaleč ne gre za samo glasbi posvečeno shemo gledišč, pač pa za celovit okvir, ki terja nadaljnjo diferenciacijo vsebin, medtem ko je tematsko komajda mogoče še kaj domisliti.

Težava, ki se pojavlja ob primerjavah, kakršna je prej nakazana sopostavitev spoznavoslovnih konceptov, se razkriva v dveh nizih vprašanj: v enem se za-

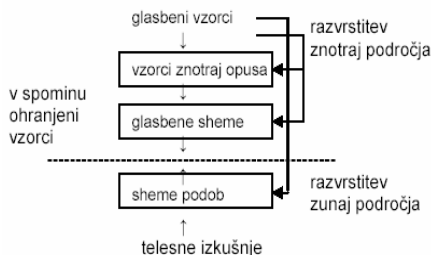
stavljajo vprašanja o tematskih okvirih, ki prispevajo k opredelitvam povednosti glasbe – ta ni vprašljiv: vse pri omenjenih raziskovalcih navedene spoznavne ravni se med seboj dopolnjujejo –, medtem ko se drugi niz vprašanj izteka k »banalnim« metodološkim težavam o natančnosti in logičnem povezovanju izsledkov. Zlasti drugi niz vprašanj odpira osrednjo spoznavoslovno problematiko hermenevtike glasbe.

V doslej omenjenih shemah je očitno vprašanje nadaljnje diferenciacije tisto, ki bi moglo potrditi ali ovreči veljavnost ponujenih spoznavnih predlog. Vse bi mogli nadalje diferencirati – denimo z na glasbo konkretnije navezanimi predlogami epistemološkega urejanja »sveta dejstev«, ki ju ponujata kognitivistično zasnovani shemi opozicij Robert S. Hattena ali pa antropološka preglednica Candance Brower:

Hatten ₂2004: 254.

nezaznamovano	↔	zaznamovano
I. generalno (vrsta [genus])	[analitične stopnje] [hierarhije klasifikacij]	specifično (razred [species])
II. abstraktno	[stopnje manifestacije]	konkretno
III. nerazločno	[virtualno – dejansko] [stopnje karakterizacije] [pragmatično v smislu ravnih aplikativnosti ali interesa]	precizno (deiktično ali ostentično ⁷)

Brower 2000:325.



⁷ »Deiktičnost« je jezikoslovni izraz za besede, katerih pomen je vsaj v določeni meri odvisen od konkretnega konteksta, v katerem so izgovorjene. Večinoma se nanaša na npr. osebne ali kazalne zaimke. »Ostentičnost« se nanaša na prikazovanje nečesa, pri katerem nastajajo možnosti različnega razumevanja prikazanega pojava.

Če je shema Browerjeve nekakšna geštaltistična konkretizacija predvsem de Lannoyeve sheme, se Hattnova opredelitev »treh opozicijskih osi karakterizacije izraznega pomena v glasbi« dopolnjuje tako z Lannoyevo segmentacijo »treh ravni realnosti« kot tudi s členitvijo interpretacije/simboliziranja Mahrenholzeve (brez njenega navezovanja na raven predzavednega). Opredelitvi povednosti glasbenih struktur Hattna in Browerjeve pa tako rekoč silita k premisleku o potencialni verigi pomenov in vsebin, ki glasbo uvrščajo v monellejevsko »dinamično geometrijo« identitet.

Ta je razvidna, če se vprašamo: Kaj nam povedo navedene in podobne sheme analitskih ravni ali spoznavnih gledišč,⁸ vključno z nekaterimi tipologijami glasbeno-analitičnih tehnik?⁹ Zakaj so pravzaprav pomembne za hermenevtiko glasbe?

Navesti je mogoče vsaj dve različici odgovora na zastavljeno vprašanje. Prva strnjeno povzema, kar druga v nadaljevanju osvetli.

256

Kratek odgovor bi se lahko glasil takole: Diferenciacija epistemoloških gledišč in segmentiranje glasbene prakse so osrednja naloga tako muzikologije kot tudi vsakega drugega hermenevtičnega pogleda. Epistemološke ravni usmerjajo pogled k podrobnostim »realnega sveta« in pomagajo povezovati in obenem razmejevati množico možnih pogledov na povednost glasbe. Z drugimi besedami, pomagajo razumeti, da so lahko pojmi, kot so recimo »zvočni tok« (»auditory stream«, Albert Bregman), »zvočni segment« (»auditory object«, James Wright), »segment« (splošen izraz za glasbeni člen, ki izhaja iz kompozicijske t. i. pitch-class set teorije), »oblikovni člen«, »topos«, »gesta«, izrazita (»salient«) ali »izstopajoča« (»marked«) struktura (semiotika glasbe), »figura« (splošen izraz, v glasbi uporabljan zlasti od baročne *Afektenlehre* naprej) *interpretacije* istega odlomka glasbenega stavka. Zaradi teh razlik bodo kulturologi lahko v tem videli recimo razkroj družbe, psihiatri znamenje mentalne prenapetosti, feministke šovinizem moške kulture, kdo drug pa morda zgolj prijetno ali neprijetno zvočnost. Nakazane epistemološke ravni tako v končni fazi v enaki meri odpirajo tako spoznavoslovna kot tudi etična vprašanja.

⁸ Prim. npr. še Mühe 1978: 6; Brower 2000: 325; Eberlein 1994: 326 and Eberlein 1998: 319; Pizzi / Ignelzi / Rosato 2004: 51, 54.

⁹ Npr.: Schneider/Seifert 1986 in Nattiez 1992: 539.

Daljši odgovor na zgodnje vprašanje bi kazalo preformulirati s tremi poudarki.

Prvič. Spoznavoslovna merila iz podanih shem je mogoče šteti za zelo razširjena gledišča, v katera se izteka večina (odmevnih in manj odmevnih) opredelitev pomenskosti glasbe. Glede na to, da so tovrstne sheme redke, »predalčkov«, denimo, na »muzikološke« in »nemuzikološke« poglede na glasbo, ne kaže razumeti drugače kot izkaz pragmatičnih, nikakor pa ne v stroki utemeljenih razmejitev. Ker hermenevtika glasbe svobodno izbira sredstva, se mora zavedati epistemoloških ravni, ki jih vpleta v podajanje.

Drugič. Razlike med različnimi tradicijami obravnave glasbe se razgrinjajo predvsem v dve smeri: 1) vsaka od navedenih shem izhaja iz drugačne spoznavne tradicije ali, bolje, meddisciplinarnega nagiba;¹⁰ 2) različni poudarki v aparatu njihovih analitičnih kategorij ne prinašajo nasprotij, pač pa kažejo na soodvisnost analitičnega aparata med humanističnimi vedami, družboslovnimi in naravoslovnimi pristopi. Tudi v tem bi morala hermenevtika glasbe zavzeti vlogo posrednika med skrajnostmi »strogo formalnega« in »ohlapno samovoljnega« podajanja glasbene povednosti.

257

Tretjič. Pretenzije zgoraj navedenih in podobnih podjetij bi kazalo preizprašati. V iskanju jasnih razmerij med »objekti« in »subjekti« ponujajo zgoraj navedene in sorodne sheme spoznavnih ravni možnost pretresanja ene temeljnih dihotomij raziskovanja glasbe, namreč tisto diltheyevsko razmejitev na naravoslovne in humanistične vede. Omogočajo formalizirati zev, ki dopušča dvome, po katerih naj bi se naravoslovje nagibalo k pretirani sistematizaciji, medtem ko naj bi humanistika morda puščala preveč vprašanj po nepotrebnem odprtih zaradi svojih domnevno izmuzljivih »objektov« proučevanja, ki se izmikajo primežu imena (Huron 1999).

Različna gledišča seveda ne prispevajo k enoviti raziskovalni nomenklaturi. Toda formalizacija perspektiv, kakršno ponujajo navedene sheme, prinaša pomembno prednost: skupen pogled na vsaj tri pomembne cilje, ki humanistiko

¹⁰ Mauserjeva shema izhaja iz nemške tradicije filozofsko in sociološko usmerjene Musikwissenschaft, Nattiezova shema korenini v francoski semiologiji, Lannoyeva predloga črpa iz lingvistične psihoanalize, Simone Mahrenholz razvija nekakšno križišče idej umetnostnega teoretika Nelson Goodman, interpretacijske teorije Günterja Abela in psihoanalitskih nastavkov, Hatten pa združuje v glavnem izsledke kognitivnih glasbeno-psiholoških raziskav, semiotiko C. S. Piercea in izvajalsko prakso.

ločujejo od naravoslovja:¹¹ strukturiranost (glasbenih) pojavov, iskanje relevantnih dejstev, ki konstituirajo (glasbene) pojave (njihov »prej« in »zdaj«), in značilnosti dojemanja, kognicije (glasbenih) pojavov. Gre torej za *priostrovanje spoznavnega obzorja*, ki je skupen tako naravoslovju kot humanistiki.

Poraja se torej vprašanje o možnostih obvladovanja obsežnih področij glasbene prakse s pomočjo »predalčkanja«, ki sili v ospredje premislek o metodologiji raziskovanja. Zdi se, da vsaj teoretično idealno povezovanje različnih plati glasbenega pojava pelje k nekakšni »vast dilemma« (I. Stewart), k »nepremagljivim težavam« nenehnega hermenevitičnega kroženja in premerjanja različnih dejstev o »glasbi sami« in o kontekstih, v katerih se nahaja. Na tej točki, ko riše prevlado relativnosti na račun svobodnega, subjektivnega, obstranskega, pozabljenega ali kako drugače »usrediščenega« pogleda na pojave, ta izpeljava zveni precej banalno.

258

Toda obenem ne gre spregledati, da vsaka od zgoraj navedenih spoznavoslovnih shem obravnava glasbo kot del kulturne prakse, pa tudi kot specifičen snovni pojav. (Pravzaprav si ob njih ni težko predstavljati muzikologa, kako z žuga-jočim prstom sviri pred dekonstrukcijo¹² avtonomije glasbe, de-substancializacijo, »demistifikacijo«, ki da ne ustreza ne častitljivi zgodovini te *posebne* umetnosti in ne njeni »naravi«.) Toda zdi se, da nazadnje manj prevlada relativizem nad substancializmom (ali z Meyerjevimi besedami: referencialistični / ekspresionistični pogled nad absolutističnim / formalističnim), veliko bolj pa perspektivno formaliziranje kontekstov, razlik, pomenov, vsebin, sledi ipd. S te pozicije je nedvomno mogoče govoriti o kakovosti raziskovanja sestavnih delov glasbene povednosti. (Ne nazadnje bi verjetno samo redki zanikali, da formalizacija različnih spoznavnih ravni in diferenciacija glasbene prakse – četudi prinašata nova spoznavna besedišča in metode – ne odtegujeta misli od specifično glasbenih pojavov. Samo pomagata k celovitosti spoznavanja: ne le spoznavanega, temveč tudi spoznavajočega.)

¹¹ Seveda obseg ciljnih področij variira. Pri Mauserju gre za vprašanja, ki zadevajo avtorja, tekst, izvajalca, zvočni dogodek in poslušalca; pri Nattiezu, Lannoyu in Mahrenholzovi shemi je mogoče vključiti celotna polja podatkov domala brez omejitve, medtem ko Hatten usmerja pozornost na kognitivne kategorije. Čeprav je vsako kategorijo mogoče nadalje dodelovati na vrsto načinov, so nekatere zamejene na določene nize vprašanj. Zato sta, denimo, Mauserjeva in Mühejeva shema bolj preskriptivni v primerjavi z drugimi in, vsaj načelno, ne tako širokosežni.

¹² Naj mi bo dovoljeno uporabiti specifični filozofski pojem kot generičen izraz za različne spoznavne postopke, ki odpirajo različne poglede na isti pojav.

Namesto sklepa: hermenevtika glasbe med sistematično teorijo in pragmatičnim pristopom

V muzikologiji prinaša sodobni razmah empiričnih, formalizacijskih (»computational«) in kognitivnih muzikoloških raziskav (Honing 2004) drugačna spoznavna stališča v primerjavi z enako močno razvejenimi »anti-« ali »a-formalističnimi« nastavki raziskovanja glasbe. Toda razlik ne kaže iskati v nepomirljivih metodoloških razhajanjih, pač pa v obsegi vprašanj, ki si jih različne discipline zastavljajo o glasbi.

Z drugimi besedami: čeprav konceptualne razlike med disciplinami s svojimi različnimi vokabularji puščajo vtis, da gre za nepomirljive poglede, se zdi, da gre bolj za narečja jezika, s katerim razlagamo glasbo. In četudi bi vsak dialekt zahteval zase status jezika, bi morala hermenevtika glasbe – kot trenutno edini analitski pristop, ki skuša prevzeti vlogo holistične teorije o glasbi – prevzeti nase poslanstvo *sistematičnega povezovanja* teh jezikov v koherentno teorijo. Je to že naredila?

Pritrdilnega odgovora ni, če se hermenevtiko glasbe razume v njenem primarnem smislu: kot pristop z analitičnimi postopki, ki nimajo končnega cilja, razen iskanja krožnice, kjer bi se stekala različna gledišča. Interdisciplinarnost, kot dolgoročni spoznavoslovni projekt, to že počne. (V zamisli integralnega, holističnega pristopa je mogoče prepoznati ideal, s katerim se spogledujejo tako izvajalske prakse, filozofije, kulturologije kot tudi medicine in fizike.)

259

Seveda zahteva prej omenjena domneva, da hermenevtika glasbe skuša interpretirati pojave holistično, veliko več argumentacije, kot jo ima na voljo priložnostni članek. Že opredelitev besedil, ki bi jih bilo treba uvrstiti med hermenevtična, bi zahtevala kompleksno primerjavo med različnimi »šolami« analitične misli. Kljub temu pa ne gre zanikati, da vsaka trditev o glasbi lahko zase pričakuje svoje mesto v fasetah hermenevtike glasbe, medtem ko ni prav veliko takih, ki bi jih mogli zadovoljivo označiti za hermenevtiko glasbe.

Po analogiji z mladostnimi sanjami Clauda Lévi-Straussa, ki naj bi si namesto kompozicije z notami za življenjski cilj zadal »kompozicijo s pomeni« (Levi-Strauss 1995), hermenevtika glasbe skuša najti prepričljive vezi med »čisto glasbenim« in »zunajglasbenim«. Z iskanjem vzporednic med glasbo in konteksti, v katerih se nahaja bodisi glasba bodisi tisti, ki o njej govori, meto-

določko prinaša dragocene možnosti raziskovanja glasbe kot *enega od* človekovih *jezikov* izražanja in sporočanja.

Težava seveda nastane pri vzpostavljanju spoznavnih ravni, iz katerih se črpajo analogije med »glasbo« in njeno »okolico« (prim. npr. Brockmeier 1999: 179). Na primer: ali so glasbene oblike in tiste, ki jih najdemo pri mitu, samo »zwei verschiedenen Organisationsformen menschlicher Welt- und Selbsterfahrung« (Brockmeier 1999: 181), ki zahtevata prilagojen in ne drugačen spoznavni status in posledično metodološki pristop? Pritrdilen odgovor, ki bi bil popolnoma sprejemljiv za sociologa, komajda pa za izvajalca glasbe, očitno prinaša »dinamično geometrijo« identitet (Monelle 1992, 57). Glasbene pojave razpenja med nadčasne univerzalije in zgodovinska kolesja konkretnosti, puščajoč veliko prostora interpretacijam z različnih zornih kotov.

Toda manj kot različnost zornih kotov bega metodologija, ki na hermenevtiko glasbe naslavlja vprašanje: Ali gre za sistematično teorijo ali pragmatičen pristop h glasbenim pojavom – analitična pridobitev ali pêle-mêle razlagalnih možnosti? Zdi se, da hermenevtika glasbe odstira to vprašanje skozi mehanizme, ki sodobnemu umu razkrivajo »trenutek resnice« iz Andersenove pravljice *Kraljeva nova oblačila*: se je treba režati kraljevi slepoti, ker ne uvidi svoje nagosti, ali je treba žalovati, ker ima ljudstvo takega kralja? Prisproda skriva resno navideznost protislovja. Po eni plati hermenevtika glasbe obljublja sijajne spoznavne možnosti: mogla bi biti konsistentna teorija z jasno metodo iznajdevanja vezi med »glasbenim« in »zunajglasbenim«. Toda po drugi plati je hermenevtika glasbe tudi kontingenten pristop, katerega izsledki lahko hitro razvedenijo, če nenehno ne preizprašuje lastno pozicijo znotraj spoznavoslovne skupnosti, s katero je povezan.

Podobno kot uvodoma omenjeni gledišči L. Kramerja »od zgoraj navzdol« (»top-down«) in R. Hattena »od spodaj navzgor« (»bottom-up«) ponujata vredne interpretativne iztočnice – torej tako kot prvi skuša opisovati glasbene pojave z univerzalizirajočega stališča »duhovne dejavnosti«, medtem ko drugi k njim pristopa po načelu nizanja specifičnih partikularij – bi morala hermenevtika glasbe prevzeti stališče »od sredine navzven« (»middle out«), kot ga denimo na področju kognitivne analize glasbe predlagata Parncutt in Pascall (Parncutt / Pascall 2002). Podobno kot je antično božanstvo, po katerem je hermenevtika dobila ime, ohranilo različne podobe za svoje različne funkcije, ki naj bi jih opravljalo – ne le kot glasnik Olimpa in spremljevalec človeških duš na poti v

onstranstvo, ampak tudi kot utemeljitelj različnih veščin (npr. jezika in pisave) in umetnosti (domnevno je Hermes iznajditelj lire in kitare), zaščitnik pastirjev, trgovcev in celo tatov –, namreč hermenevtika glasbe odpira množico vsebinskih referenc med glasbo in zunajglasbenim. Pri tem nenehno išče posamezna »znamenja« (starogrško *herma*: *skala, kamen*, ki kaže pot, kažipot k svetim krajem), ki odpirajo možnosti posredovanja med svetovi, pomagajo prenesti sporočila bogov do ljudi, artikulirajo skrito, težko razumljivo misel na jasen način. Toda ne vedno »v glasbi«, pogosto tudi zunaj nje, »od zgoraj«, večidel pa »od sredine navzven« v obe smeri, tako pod kot tudi nad glasbo, z enim očesom na njej, z drugim okoli nje, ob njej.

Hermenevtika glasbe bi kot sinonim za interpretacijo morala skrbeti za aksiološka vprašanja, ki jih vključuje v prejšnjem odstavku omenjena analiza »od sredine navzven«. Tovrsten pristop bi mogel usmerjati interpretacije ne le k različnim pomenskim ravnam glasbenega stavka in izraza, temveč tudi h kompleksnejšim vprašanjem o vlogi in vrednotah, ki jih glasba prinaša, ima ali pa ustvarja v posameznih glasbenih praksah. V tem oziru bi bila lahko hermenevtika glasbe ne le epistemološki kompas tako formalistično kot referencialistično naravnanih analiz, temveč tudi virtuozen pedagoški pristop, križpotje med »spekulativno« humanistiko in »faktografskim« naravoslovjem. Ne nazadnje hermenevtika glasbe to tudi je: interpretativni pristop in epistemološka teorija. Zmore, rečeno s parafrazo Lyotardove misli o metodiki, »poiskati glasbo kjer koli, tudi (in predvsem) zunaj glasbe same« (Lyotard 1990, 142).¹³ Zmore torej tudi opredeliti – ali zamegliti – vrednote, ki hermenevtiki omo-

¹³ Aluzija na Lyotarda ni povsem naključna. Znotraj velikega števila naslovov, ki vključujejo ali nakazujejo kakor koli že razumljeno postmodernost, je mogoče kot tipično za čas šteti zbirko pisem Jeana-Francoisa Lyotarda iz let 1982–1985 z naslovom *Le postmoderne explique aux enfants* (1986). Omenjena Lyotardova pisma sklene simpatičen »prebudniški« poziv k prevrednotenju načel podajanja znanja: »Nova naloga didaktične misli: poiskati svoje otroštvo kjer koli, tudi zunaj otroštva«. Zgolj na videz cinični naslov Lyotardovih pisem različnim prijateljem, ki nikakor niso namenjena otrokom, kot bi se utegnilo zdeti po naslovu, upravičujejo povsem pragmatični razlogi. Sledeč prepričanju, da ima »misel na voljo veliko več otroškega pri petintridesetih kot pri osemnajstih letih«, namreč Lyotardov poziv k opredelitvi »nove naloge didaktične misli« zahteva ponovno opredelitev tistih spoznavnih meril, ki skušajo premostiti razlike med različnimi znanstvenimi prizadevanji. Lyotardovo misel je med drugimi pred kratkim na muzikološkem področju sijajno razdelal muzikolog Kevin Korsyn (Korsyn 2003), ki skuša v času terminološke zmede kot posledice različnih spoznavnih »jezikov in besedišč«, torej različnih metod in pristopov, pomagal razkriti ključne vsebinske okvire in, ne nazadnje, posredoval med »trdimi« in »mehkimi« disciplinami – med naravoslovnimi znanostmi, družboslovnimi znanostmi-vedami in humanističnimi vedami, kar je verjetno dovolj očitno stališče pisca tega besedila.

gočajo podeliti status discipline, v kateri je vseh »Bedeutungsschichten [...] der Aspekt des Wissenden gegenüber dem Unkundigen gemeinsam« (Mausser 1996: 262). Toda na sedanji stopnji dogodkov to sicer pomembno »sporočilo v steklenici« priča o hermenevtiki glasbe kot pojmu, ki je bogat s spoznavnimi možnostmi in obenem vprašljiv po prizadevanjih.

NAVEDENA LITERATURA

- Ian Bent (1994), (ur.), *Music Analysis in the Nineteenth Century I. Fugue, Form and Style*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ian D. Bent (2005), 'Hermeneutics', v: Grove Music Online. Ed. L. Macy. 22. February 2005 <<http://www.grovemusic.com>>.
- Vladimir Biti (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska (Biblioteka THEORIA).
- Kurt Blaukopf (1986), *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München: DTV.
- Jens Brockmeier (1999), 'Ordnung und Imagination. Formen und Funktionen des mythischen Denkens in der Kunst', v: *Musik und Mythos. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik*, Hans Werner Henze (ur.), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 178–234.
- Brower (2000), 'Candance, A Cognitive Theory of Musical Meaning', v: *Journal of Music Theory*, Volume 44.2, Fall 2000, 323–379.
- Bojan Bujic (1997), 'Delicate metaphors, Bojan Bujic examines the relationship between music, conceptual thought and the New Musicology' v: *The Musical Times*, June 1997, 16–22.
- Nicholas Cook (1992), *Music, Imagination & Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Eberlein (1994), Roland, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Eberlein (1998), Roland, 'Originalitätsstreben und die Fortentwicklung einer musikalischen Syntax', v: *Systemische Musikwissenschaft*. Festschrift Jobst Peter Fricke zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Wolfgang Auhagen, Bram Gätjen und Klaus Wolfgang Niemöller, Köln: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/>, 315–321.
- Hans Heinrich Eggebrecht (1985), 'Musikalisches und musiktheoretisches Denken', v: Frieder Zaminer (ur.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Geschichte der Musiktheorie, Band 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, 40–58.
- Hans Heinrich Eggebrecht (1995), *Musik verstehen*, München-Zürich: Piper Verlag.
- Constantin Floros (1999), 'Form und Gehalt in der Musik', v: *Archiv für Musikwissenschaft* LVI/1, 71–72.
- Lutz Geldsetzer (1989), 'Hermeneutik', v: *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, ur. Helmut Seifert in Gerard Radnitzky, München: Ehrenwirth Verlag, 127–138.
- Jean Grondin (1994), *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, Yale: Yale Studies in Hermeneutics.
- Robert S. Hatten (2004), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Robert S. Hatten (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (Musical Meaning and Interpretation, ed. Robert S. Hatten).

- Henkjan Honing (2004), 'The Comeback of systematic Musicology: new Empiricism and the cognitive Revolution', v: *Tijdschrift voor Muziektheorie* [Dutch Journal of Music Theory], 9(3), 241–244.
- Kurt Hübner (1994), *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München: C. H. Beck Verlag.
- Peter Hadreas, 'Deconstruction in music', v: *Perspectives of New Music* Volume 37/2 (Summer), 5–28.
- David Huron (1999), 'The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age', v: *The 1999 Ernest Bloch Lectures*, Lecture 3, University of California, Berkeley, Department of music. <http://www.musiccog.ohio-state.edu/MusiČ20/Bloch.lectures>.
- Christian Kaden (1992), 'Abschied von der Harmonie der Welt', v: Eckart Pankoke, Justin Stagl, Johannes Weiß, Robert Wuthnow (ur.), *Gesellschaft und Musik*, iz: Wolfgang Lipp, Wege zur Musiksoziologie, Sociologia Internationalis, Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung, Beiheft 1, Berlin: Duncker & Humboldt, 28–53.
- Vladimir Karbusicky (1991), 'Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte', v: Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung, Otto Kolleritsch (ur.), *Studien zur Wertungsforschung*, Band 23, Graz: Universal Edition.
- Tibor Kneif (1975), 'Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik', v: Carl Dahlhaus (ur.), *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 43, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 63–72.
- Tibor Kneif (1980), 'Hermeneutics', v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Volume 8, London: Macmillan Publishers Limited.
- Kevin Korsyn (2003), *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Lawrence Kramer (2003), 'Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History', v: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music - a critical introduction*, New York and London: Routledge, 124–135.
- Lawrence Kramer, 'The Postmodern Thing: A New Ontology for Music', predavanje na Kunstuniversität Graz 8. 6. 2005.
- Hermann Kretzschmar (1911), 'Anregungen zur förderung musikalischer Hermeneutik', v: H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911, 168–192; in 'Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik', v: H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig: Peters, 280–293.
- Christiaan de Lannoy (1993), 'Variationen im Metakontrapunkt, Ein systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse', v: Henk de Berg, Matthias Prangel (ur.), *Kommunikation und Differenz*, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag, 203–227.
- Jean-François Lyotard (1990), *Postmoderna tumaæena djeci: Pisma 1982–1985*. Zagreb: August Cesarec.
- Simone Mahrenholz (2000), *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch. Zweiter Teil. Die freie Komposition*, Leipzig, 1838. Quoted from ed. by Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890.
- Siegfried Mauser (1996), 'Hermeneutik', v: Ludwig Finscher (ur.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 4, Kassel, Basel, London&co.: Bärenreiter, 262–270.

- Leonard B. Meyer (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Raymond Monelle (1992), *Linguistics and Semiotics in Music*, Edinburgh: Harwood Academic Publishers.
- Raymond Monelle (2000), *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Oxfordshire: Princeton University Press.
- Hans Georg Mühle (1978), *Musikanalyse. Methode, Übungen, Anwendung*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Jean-Jacques Nattiez (1990), *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Oxford: Princeton University Press.
- Jean-Jacques Nattiez (1992), 'Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?', v: Mario Baroni Mario and Rossana Dalmonte (eds.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento: Università degli Studi di Trento, 537–65.
- Richard Parncutt / Robert Pascall (2002), 'Middle-out music analysis and its psychological basis', v: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney 2002* C. Stevens et al. (eds.), Adelaide: Causal Productions. Also available on: <http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/publications.html>
- Fulvio Delli Pizzi / Michele Ignelzi / Paolo Rosato (2004), *Systems of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics, and hermeneutics of music*, Eero Tarasti (ur.), Acta Semiotica Fennica XVIII, Approaches to Musical Semiotics 6.
- Leonard Ratner, *Classic Music – Expression, Form, and Style*, New York 1980.
- Fritz Reckow (1982), 'Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis', v: Hans Oesch, Wulf Arlt, (eds.), Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung – Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975, Forum Musicologicum III, Basel: Basler Beiträge zur Musikgeschichte, 307–321.
- Albrecht Riethmüller (1985), 'Stationen des Begriffs Musik', v: Frieder Zaminer (ur.), Geschichte der Musiktheorie I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 59–95.
- Albrecht Schneider (1986), Uwe Seifert, 'Zur einigen Ansätzen und Verfahren in neuer musik-theoretischen Konzepten' v: Acta Musicologica LVIII, 1986/II, 305–338.
- Leon Stefanija (2001), 'Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja', v: *Muzikološki zbornik*, 2001, zv. 37, str. 113–127.
- Claude Levi-Strauss (1995), 'Mythos und Musik', v: *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp, 65–79.
- Eero Tarasti (1997), 'The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music', v: *Applied Semiotics: A Learned Journal of Literary Research on the World Wide Web*, 4; www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No4/ET1.htm.