

**FILOZOFŠKE
RAZISKAVE**

**PHILOSOPHY
RESEARCH**

Maja Bjelica
**RAZGLEDI PO
FILOZOFIJI GLASBE I:
KAJ JE GLASBA IN
KAKO O GLASBI V
FILOZOFIJI**

143-169

KOPRSKA 19
SI-6320 PORTOROŽ

::POVZETEK

PRISPEVEK PREDSTAVLJA NEKATERE POGLEDE filozofije glasbe, ki jih je mogoče zaslediti v sodobni literaturi. Gre za pregled načinov miselnega postopanja pri pojmovanju glasbe v filozofiji. Preko obravnave konkretnih tem in vsebin sta izpostavljeni dve področji, in sicer ontologija in fenomenologija glasbe, ki sta si v določenih pogledih zelo sorodni. Delo opozarja tudi na dejstvo, da ti dve disciplini glasbo opredeljujeta predvsem glede na koncept glasbenega dela, ter obenem išče možnosti celovitejšega dojetja glasbe kot take. Sklepni del besedila se dotika problematike o slovenski literaturi s področja filozofije glasbe.

Ključne besede: Filozofija glasbe, ontologija, fenomenologija, bistvo glasbe

ABSTRACT**SURVEY OF PHILOSOPHY OF MUSIC I: WHAT IS MUSIC AND HOW TO APPROACH MUSIC IN PHILOSOPHY**

The article presents some themes of the philosophy of music that can be found in contemporary literature, and it is a kind of overview on the ways of reflection in conceptualizing music in philosophy. With the account on some specific themes and contents, mainly two fields of philosophy of music are exposed: ontology and phenomenology. The work points out also the fact, that these two fields of philosophy define music mostly in terms of the concept of the musical work, and searches possible approaches that would manage to understand music as whole. The concluding part of the article briefly points out some issues about Slovenian literature of the field.

Key words: Philosophy of music, ontology, phenomenology, the essence of music

::UVOD: KAJ JE TO – FILOZOFIJA GLASBE?

«Filozofija glasbe je študij temeljnih vprašanj o naravi in našem izkustvu glasbe, (Kania, 2007)¹» pravi začetek predstavitve obravnavane teme v stanfordski enciklopediji filozofije, a ta definicija ne pove prav veliko. Glasba je bila podvržena filozofskim razmislekom in razpravam že od Pitagora (6. st. p.

¹Kjer niso navedene strani vira, pomeni da gre za elektronski oziroma spletni vir, op.p.

n. št.) dalje in filozofski interes zanjo vse do danes še ni usahnil. Najbrž gre razloge za to iskati v življenju samem, saj je glasba oziroma glasbene aktivnosti – igranje, petje, poslušanje – neposredno del življenja (upajmo si reči) vsakega posameznika in je kot taka v svetu vseprisotna. Glasba je zanimiva tudi zaradi lastne raznolikosti, obenem pa je o njej mogoče govoriti kot izraznem sredstvu, o njeni globini, vrednosti, uporabnosti, lepoti, vplivnosti, ter drugem.

Literatura ponuja različne načine podajanja filozofske misli o glasbi: nekatera je razporejena glede na konkretno vsebino (na primer substanca, izraznost, izkustvo, kognicije, bistvo, jezik, zaznava, ipd. glasbe), druga glede na obravnavano glasbeno obdobje ali zvrst, nadaljnja pa glede na avtorje. Za vse tri načine se zdi, da omejujejo želeni celoviti vpogled v področje filozofije glasbe, zato v pričujočem besedilu ti kriteriji niso kaj pride upoštevani. Pač pa je pri izbiri literature obveljal kriterij sodobnosti literature, saj se na ta način lahko osredotočimo na današnje filozofske razmisleke o glasbi in tako uvidimo okoliščine in kontekst znotraj katerih se razvijajo.

Ena izmed prvih težav, ki se pokaže pri obravnavi literature filozofije glasbe je nedosledna uporaba terminologije na tem področju. Problematičen je že sam termin filozofija glasbe, saj ga mnogokrat zamenja besedna zveza estetika glasbe. Včasih sta pojma uporabljana kot sopomenki, včasih je prvi nadpomenka drugega, ki spada v okvire prvega kot ena izmed različnih disciplin tega področja, drugič pa je spet obratno. Razlogi za te zaplete segajo daleč v zgodovino in to ni mesto, kjer bi se jih razreševalo, saj jih obravnava mnogo sodobnih virov, vključno s tukaj naštetimi. Zanimiv, čeprav mestoma nekoliko moteč, je še en zaplet glede terminologije. Gre za vprašanje, ali govorimo o „hermenevtiki glasbe“ ali „glasbeni hermenevtiki“, „estetiki glasbe“ ali „glasbeni estetiki“, „ontologiji glasbe“ ali „glasbeni ontologiji“; torej „X glasbe“ ali „glasbeni/a/o X“?² Avtorji se navadno držijo ene izmed dveh oblik, a presenetljivo mnogo je takih, ki obe različici uporabljajo enakovredno. Najbrž se za slovenski jezik zdi primernejša oblika „X glasbe“, zanimivo pa je, da v angleškem jeziku (vsaj v obravnavani literaturi) prevladuje druga, torej „musical X“. V pričujočem besedilu sta uporabljani obe različici z enakovrednim pomenom, in sicer navajani dosledno v skladu z avtorji. Namen tega ni trditi, da je to vprašanje nerelevantno, oziroma da sta si besedni zvezi sopomenski, nasprotno. Na ta način bo namreč mogoče spremljati kako in katero obliko uporabljajo avtorji obravnavanih besedil.

Upoštevanje daljnosežnosti in raznolikosti filozofije glasbe ter vseprisotnosti glasbe same v življenju in svetu prinaša pričujočemu prispevku večplastnost in širino. Po drugi strani pa enaki faktorji vplivajo na njegovo fragmentarnost:

²V angleškem jeziku „X of music“ oziroma „musical X“.

mestoma je mogoče zaslediti (pre)kratke opise teorij, površinsko predstavljene argumente, prekmalu prekinjene razprave, razlike v obsegu poglavij in podobno. To je bila žrtev, ki jo je bilo potrebno sprejeti, da bi bila v delu ohranjena ideja o razgledu po filozofiji glasbe s čim širšim obzorjem. Obenem pa gre izpostaviti, da je ta prispevek le eden izmed začetnih poskusov v slovenskem prostoru, da bi na filozofijo glasbe gledali celoviteje.

::ONTOLOGIJA: OPREDELJEVANJE GLASBENEGA DELA

Glasbena ontologija je “*študij obstoječih vrst glasbenih stvari ter njihovih medsebojnih razmerij* (Kania, 2008: 20)”. Sodobna oblika discipline se je pojavila z začetkom analitične estetike pred petdesetimi leti na angleško govorečem območju. Še danes bolj ali manj aktualno debato o ontologiji glasbenih del naj bi sprožil Nelson Goodman s svojo leta 1968 objavljeno razpravo *Languages of Art*, na teorije katere se sodobni filozofi umetnosti še danes obračajo, ne glede na to, ali jih podpirajo ali zavračajo. Bogastvo teorij v okviru glasbene ontologije mnogokrat privede do zadrege – v literaturi je namreč redko moč najti avtorje, ki bi zagovarjali natanko enako razlago zastavljenega problema. Največkrat gre za razprave o metafizični naravi glasbenih del iz klasične tradicije ter o avtentičnosti njihovih izvedb. Sicer je v zadnjih letih mogoče zaslediti tudi poskuse odgovarjanja na ontološka vprašanja glede drugih glasbenih zvrsti, na primer jazza, popularne glasbe in nezahodnih tradicij, a vendar ni mogoče reči, da bi bila glasbena ontologija grajena (kakor bi morda bilo pričakovati) na temeljnem, celo očitnem vprašanju “kaj je glasba?”, na katerega je moč najti odgovore znotraj bolj specifičnih disciplin filozofije glasbe, kot so na primer estetika, fenomenologija, kognitivna teorija, ipd. Najbrž so prav omenjene okoliščine privedle do ostrih kritik in skepticizma glede ontologije glasbe, ter tudi do ignoriranja te tematike pri mnogih filozofih glasbe.

Andrew Kania, ki se ukvarja predvsem z estetiko glasbe, literature in filma, v svojem prispevku o glasbeni ontologiji³ omenja šest različnih obstoječih teorij znotraj “fundamentalistične debate”, kakor ji pravi sam, o metafizični naravi klasičnih glasbenih del. Med njimi so nominalizem, idealizem, eliminativizem, teorija dejanja⁴, ter dve različici realizma, platonizem in kreacionizem, katerima na tem mestu, kot najbolj aktualnima, posveča največ pozornosti. V leto starejšem prispevku o filozofiji glasbe nasploh pa kratko predstavi tudi prve štiri omenjene teorije ter težave s katerimi se soočajo. Nominalisti trdijo, da so

³Kania, A. (2008): “New Waves in Musical Ontology.” V: *New Waves in Aesthetics*, Hampshire, Palgrave Macmillian, str. 20-40.

⁴V izvirniku “action theory”, op. p.

“glasbena dela zbirke konkretnih partikularnosti, kot so partiture in izvedbe (Kania, 2007)”. Med njimi je tudi Goodman, ki trdi, da je glasbena izvedba istovetna glasbenemu delu le v kolikor je prva do popolnosti zvesta glasbenemu zapisu, torej partituri, kar pomeni, da v kolikor se izvajalec pri izvajanju zmoti le za eno noto, le-ta igra neko drugo delo. Za idealiste naj bi veljalo, da verjamejo, da so “glasbena dela umske entitete [...], imaginarni objekti in izkušnje (Kania, 2007)”, kar pa zmanjša pomen izvedbe ali predvajanja, oziroma ju jemljejo za nerelevantna. Pripadniki eliminativizma pravijo, da glasbena dela ne obstajajo, svojo trditev pa podpirajo s tem, da nobene od pozitivističnih ontoloških teorij ni mogoče v celoti prepričljivo zagovarjati. Četrta med navedenimi teorijami zagovarja pogled, da so glasbena dela dejanja, in sicer dejanja, ki ga izvedejo skladatelji. Ali glasbenih del torej ne izvajajo izvajalci, torej instrumentalisti, dirigenti, pevci? Te štiri teorije so danes načeloma zavračane, sicer tudi argumentirano, predvsem pa intuitivno. Če izvajalec zgreši en ton pri igranju Mozartove sonate, ali to ni več ista Mozartova sonata? Kakšen pomen imajo izvedbe v živo oziroma koncerti ali glasbeni posnetki na ploščah, ki jih lahko kadarkoli poslušamo, če si glasbeno delo vedno lahko predstavljamo v domišljiji? Kaj poslušamo, če glasbenih del ni? In kako zelo mora biti J. S. Bach utrujen, ko pa že slabih tristo let “udejanja” svoja glasbena dela... Prav zaradi intuitivno poznanih odgovorov oziroma komentarjev na tovrstna vprašanja, si ni težko razlagati, zakaj je v glasbeni ontologiji najbolj razširjen realistični pogled, da so glasbena dela abstraktni objekti. In vendar tudi znotraj realizma prihaja do zaostrenih debat med platonizmom in kreacionizmom.

Osrčje te debate predstavljajo razprave o tem, ali je glasbeno delo ustvarjeno in minljivo ali neustvarjeno in tako večno. Platonisti trdijo, da glasbeno delo ni ustvarjeno, saj je le-to abstraktni objekt, ki je po naravi neustvarjen, skladatelji pa naj bi ta dela le odkrivali. Kreacionisti pa nasprotno trdijo, da je glasbeno delo tudi kot abstraktni objekt lahko ustvarjeno, njihov najmočnejši, po naravi intuitivni, pa je argument o ustvarjalnosti skladateljev. A vendar intuitivnost ni dovolj, da bi določeni argumenti prevladali na teoretični ravni. Argumenti, ki jih podajajo platonisti so pod vplivom dobro motiviranih in podpiranih metafizičnih teorij o naravi abstraktnih objektov in pa naravi kavzalnosti. Nasprotniki drug od drugega zahtevajo, da ponudijo argumente, ki bi bili sprejemljivi za obe strani, kar pa je tako rekoč nerealna zahteva. Tako je debata med tema dvema oblikama realizma tudi danes aktualna (Kania, 2008: 21-25).

Ob predstavitvi tematike Kania⁵ ločuje višjo stopnjo⁶ glasbene ontologije,

⁵Kania, A. (2008): “New Waves in Musical Ontology.” V: New Waves in Aesthetics, Hampshire, Palgrave Macmillan, str. 20-21, 32-33.

⁶V izvirniku “higher-level”, op. p.

ki naj bi bila neodvisna od predhodno opisane fundamentalistične debate, saj gre za razprave na višjem metafizičnem nivoju, ki torej niso tako temeljne kot je na primer debata o ustvarjenosti glasbenih del. Tovrstna ontologija, recimo ji višja glasbena ontologija, naj bi vključevala teorije o naravi razmerij med glasbenimi deli, izvedbami in posnetki ter teorije o podobnostih in razlikah med ontologijami različnih glasbenih tradicij, tako znotraj zahodne klasične tradicije kot izven. Vse te teorije, trdi Kania, pa naj bi bilo mogoče razlagati s katerokoli od sprejetih teorij iz fundamentalistične debate, saj naj bi bilo *“[...] jasno, da so višjestopenjske ontološke razprave bolj tesno povezane z drugimi vprašanji znotraj glasbene estetike, kot so interpretacija in vrednost, kakor pa s temeljnimi metafizičnimi vprašanji* (Kania, 2008: 32-33)”. Po drugi strani pa Kania opaza tudi nekatere ključne povezave med obema stopnjama ontoloških vprašanj, predvsem ko gre za obravnavo samih elementov glasbenega dela, na primer melodije, harmonije, ritma, instrumentacije, ter njihove vloge pri konstituciji glasbenega dela kot celote. Avtor ob obravnavi te tematike poda *“meta-ontološki zaključek”* glede višje glasbene ontologije, da *“[...] ni ostre ločnice med filozofsko ontologijo in (široko zastavljeno) muzikologijo* (Kania, 2008: 33)”.

Kot eno izmed najbolj razširjenih vprašanj v okviru višje glasbene ontologije, s katerim se enakovredno ukvarjajo tako filozofi in muzikologi kot glasbeniki in poslušalci, Kania izpostavlja vprašanje o “avtentičnosti izvedbe”.⁷ Vprašanje je postalo eno izmed najaktualnejših z vznikom “gibanja avtentične/ga izvedbe/izvajanja”⁸ (Ridley, 2004: 104) v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ki so ga sestavljali glasbeniki, ki so se zavzemali za izvajanje glasbenih del iz preteklosti na podlagi najsodobnejšega vedenja pridobljenega z muzikološkimi in zgodovinskimi raziskavami. V praksi je gibanje postajalo vse bolj popularno preko rekonstrukcij originalnih glasbil iz preteklosti in s postopnim osvajanjem tehnike igranja nanje (Ridley, 2004: 105, 109-111). Razprave o avtentičnosti izvedbe se nanašajo predvsem na ustreznost vprimerjanja glasbenih del. Pripadniki “čistega sonicizma”⁹ se strinjajo, da avtentičnost vprimerjanja zahteva dosledno poustvarjanje pravih tonov v pravem zaporedju. Zagovorniki “barvnega sonicizma”¹⁰ prejšnjemu kriteriju dodajajo še ustreznost barve zvoka

⁷Tudi to vprašanje povzroča nemalo zagat, ki imajo navadno dva izvora: prvi se nahaja v dejstvu, da je avtentičnost napačno dojemana preprosto kot lastnost, ob tem se pa pozablja, da je lahko stvar avtentična glede določenih aspektov bolj, glede drugih pa manj. Drugi izvor pa je zmotna predpostavka, da je avtentičnost vrednostni koncept, kar pomeni, da avtentičnost implicira “dobro” (sicer pa avtentična bolezen še ni dobra). Davies, S. (2001): *Musical Works and Performances*, Oxford, Oxford University Press, str. 201-205.

⁸V izvirniku “authentic performance movement”; s poševnico sta nakazani dve varianti prevoda, op. p.

⁹V izvirniku “pure sonicism”, op. p..

¹⁰V izvirniku “timbral sonicism”; ker v slovenščini nimamo specifične besede za angleško besedo “timbre”, pač pa jo prevajamo kot “barva zvoka”, je tukaj prevod prirejen za nezapleteno uporabo, op.p..

pravih tonov, ki odsevajo skladateljevo instrumentacijo. "Instrumentalisti" pa zahtevajo, da je ustrezna barva zvoka ustvarjena tudi s specifičnimi glasbili, določenimi s skladateljevo partituro. Mogoče je torej reči, da gre pri obravnavani razpravi za to, katere so bistvene lastnosti glasbenega dela, sicer pa je v njej mogoče razpoznati odsev bolj splošne, širše debate med formalizmom in kontekstualizmom znotraj estetike. Formalisti trdijo, da so najpomembnejše lastnosti umetnine intrinzične, poslušalcem dostopne ne glede na njihovo zavest o okoliščinah nastanka dela, kontekstualisti pa bistvo vidijo ravno v slednjih; poudarjajo namreč zgodovinski, kulturni in umetniški kontekst umetnine (Kania, 2007).

Eden izmed najaktualnejših predstavnikov barvnega sonicizma je Julian Dodd, ki svojo teorijo temeljito predstavi in na različne načine zagovarja v svoji nedavno izdani monografiji *Works of Music*. Ontološko razpravo o glasbenih delih razdeli na dva dela, in sicer na kategorialno vprašanje (kateri ontološki kategoriji pripadajo glasbena dela) in vprašanje individuacije (kateri so pogoji za identiteto glasbenih del).¹¹ Dodd svojo ontološko teorijo o naravi glasbenih del poimenuje "enostavni pogled", ki ga sestavljata, skladno z dvojnostjo ontološkega vprašanja, dve tezi (Dodd, 2007: 1-8). Prvo imenuje "teorija tipa/primerka"¹², s katero razlaga, da je kategorija, ki ji glasbeno delo pripada normativni tip (kar dovoljuje napake v izvedbi), svoje instance pa ima v primerkih, ki jih opredeli kot "zvočno-sekvenčne dogodke"¹³. Druga teza pa je sonicizem, po kateri so ti zvočno-sekvenčni dogodki entitete, prepoznavne glede na to kako zvenijo. "[...D]a sta *W* in *W** isto glasbeno delo se medsebojno akustično ne smeta razlikovati (Dodd, 2007: 2)", pravi Dodd; to dovoljuje različne skladatelje istega dela in pa tudi različne instrumentacije,¹⁴ vse dokler je zvočnost ista. Dodd obenem zagovarja glasbeni platonizem, opisuje skladanje kot kreativno odkrivanje glasbenih del, z različnimi argumenti pa zavrača nominalizem in teorijo dejanja, ter prav tako instrumentalizem in kontekstualizem.

Med najodmevnejšimi zagovorniki kontekstualizma je Stephen Davies, ki trdi, da nobena izmed treh formalističnih predstavljenih teorij glede avtentičnosti izvedbe ni vedno pravilna, saj je na splošno težko zagotovo trditi, da

¹¹Tovrstno delitev ontološkega vprašanja je mogoče dojemati kot analogno v besedilu predhodno opisani delitvi glasbenih ontoloških razprav na temeljne in višje, ki jo vpelje Kania, op. p..

¹²V izvirniku "type/token theory"; beseda "token" je v slovenščino težko prevedljiva na način, ki bi ohranil njen pomen (morda znak), zato sem tukaj izbrala čim bolj nevtrarno in sorodno sopomenko, op. p..

¹³V izvirniku "sound-sequence-events", op. p..

¹⁴V praksi se izkaže, da je ta "različna instrumentacija" zgolj neke vrste "popolni sintetizator zvoka", ki z umetnimi, elektronskimi oziroma digitalno ustvarjenimi, zvoki popolnoma posnema avtentične zvoke tradicionalnih glasbil. Zvočnost je torej popolnoma ista, le da je njen izvor drugi, op. p..

je izvorna instrumentacija ključna za določanje stopnje avtentičnosti, ker je v določenih glasbenih delih le-ta fleksibilna (na primer v delih pred obdobjem klasicizma), v drugih pa so glasbila izvajanja skladbe trdno določena (recimo v simfonijah iz obdobja romantike) (Davies, 2003: 35). Davies, v eni izmed svojih knjig o filozofiji glasbe predstavi temeljne razprave o ontologiji glasbenih del, glede katerih se po krajši argumentaciji tudi opredeli: "*Mislím, da so glasbena dela preskribirane vrste zvočnega dogodka*¹⁵, *raje kakor vrste vzorcev ali dejanj. So ustvarjena in so lahko uničena. Nekatere od njihovih prepoznavnih lastnosti so odvisne od odnosa med njihovo notranjo strukturo in socialnimi faktorji zunaj neposrednih meja [glasbenega dela]. Dovoljujejo nepopolne instance. Kot univerzali je so prej aristotelске kot platonistične.*"¹⁶ Davies omenjene odgovore poda zelo lahkotno, kakor da se mu zastavljana temeljna ontološka vprašanja ne bi zdela ključnega pomena. Obenem še posebej poudarja, da podpira ontološki kontekstualizem, ki priznava socialno-zgodovinsko vključenost nekaterih konstitutivnih značilnosti glasbenega dela. Trdi, da je standardna filozofska obravnava glasbene ontologije zmotna, saj predpostavlja zgodovinsko uniformnost glasbenih del ter živo izvedbo kot njihov namen. Kritizira tudi tradicionalno ontološko terminologijo in omejitve, ki se mnogokrat izkažejo kot neustrezne glede vrst identifikacije in razlikovanj, ki so pomembne za skladatelje, izvajalce in poslušalce. Poudarja, da so ontološke možnosti glede glasbenih del spremenljive ter da se razvijajo skozi čas. Izpostavlja tudi pomen splošnega, "ljudskega" pogleda na glasbena dela, saj ta ni vedno nujno napačen, glede na to, da so relevantni glasbeni pojmi grajeni družbeno; filozofi, kot najbolj primerni za doprinos k reviziji ontološkega položaja glasbenih del, naj bi kot referenčno upoštevali tudi splošno mnenje, ki ga ne gre a priori jemati za zmotnega in nerelevantnega.¹⁷

Kot alternativo standardnemu ontološkemu pogledu Davies ponudi "plodnejši pristop" (Davies, 2003: 36), ki upošteva zgodovinske relativnosti glasbenih del in dopušča njihovo ontološko različnost, poleg tega pa priznava prispevek skladateljev in izvajalcev h konstituciji glasbenega dela. Podaja ga v dveh dimenzijah. Pri prvi gre za razlikovanje med glasbenimi deli glede na to, ali so nastala za izvajanje ali ne (Davies, 2003: 36-38). Daviesov kriterij za izvedbo je posredovanje glasbenikov; elektronska glasba največkrat nastane neposredno s kodificiranim zvokom, shranjena pa je na posnetkih različnih oblik, tako

¹⁵V izvirniku "sound-event kinds", kar bi bilo morda bolj dosledno prevesti v "vrste zvoka-dogodka", saj bi tako bila enakovrednost obeh samostalnikov (zvok, dogodek) bolj razvidna kakor v zgornjem prevodu, kjer je besedna zveza "zvočni dogodek" uporabljena zaradi fluidnosti jezika, op. p.

¹⁶Davies, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, str. 35.

¹⁷Prav tam, str. 31-36.

za njeno predvajanje ni potrebno sodelovanje glasbenikov, zato pri tovrstni glasbi ne govorimo o izvedbi.¹⁸ Nadalje Davies deli izvajana glasbena dela na dela za živo izvedbo in dela za studijsko izvedbo. V slednjo naj bi spadala večina rockovskih pesmi, ki vsebuje elektronsko oblikovan zvok, da bi dosegla učinke, ki jih navadno ni mogoče doseči v živo. Izdelek tovrstnega izvajanja pa imenuje virtualna izvedba; tovrstne skladbe naj torej ne bi bile namenjene izvajanju, pač pa predvajanju. Priznava, da je tudi obravnavana glasbena dela mogoče izvajati v živo, a le z uporabo različnih pripomočkov. Slušni izdelek takega izvajanja pa je vedno vrednoten glede na studijsko posneto skladbo in ne obratno. Kontrastne glasbenim delom studijskih oz. virtualnih izvedb pa avtor razume dela za izvedbo v živo, katerih ključna značilnost je, da se jih izvaja v realnem času. V paradigmatičnih primerih so izvajana na običajna glasbila, kar pa konec koncev ni nujno. Seveda so tudi tovrstna glasbena dela lahko posneta, pa tudi ob izvajanju je dovolj, da gre za enega glasbenika, ki delo izvaja v realnem času, drugi deli skladbe pa so predvajani. Primeri prekrivanja med glasbenimi deli za studijsko in realno izvajanje se na ta način nadaljujejo vse dokler Davies končno ne prizna kompleksnosti tovrstne delitve. Ob tovrstni zagati se je mogoče vprašati, zakaj avtor preprosto ni poskusil z delitvijo na akustično in elektronsko (ali digitalno) modificirano izvajanje, saj se zdi, da je opisovano delitev utemeljeval tudi oziroma predvsem na načinu proizvodnje zvoka tekom glasbene izvedbe. Ali je delitev preveč preprosta, preočitna? Preveč spominja na (laično) razlikovanje med akustično in električno kitaro? Morda. Seveda bi ob ponujenem razločevanju bila ravno tako potrebna temeljita opredelitev terminologije, morda celo nekoliko drugačna, ter tudi dolga razlaga, za kar pa na tem mestu ne vidim razloga, glede na to, da bi bila zelo podobna Daviesovi. A vendar se zdi, da bi bila delitev jasneje razumljiva in intuitivno dostopnejša.

Druga dimenzija razlikovanja med glasbenimi deli, ki jo ponuja Davies, je njihova "gostota" oziroma "redkost".¹⁹ "Delo, ki je določeno zgolj kot melodija in sekvenca akordov, in prepušča instrumentacijo, izpeljavo in celotno zgradbo izvajalcem, je redkejša glede konstitutivnih lastnosti kot delo, v katerem so tudi te lastnosti določene (Davies, 2003: 39)." Davies obenem navaja, da je bilo zgoščevanje glasbenih del splošni zgodovinski trend, kar naj bi izhajalo iz tendence skladateljev po obvladovanju glasbenega dela in izvedbe. To pa

¹⁸Opaziti je mogoče, da v kolikor to razlikovanje sprejmemo lahko rečemo, da predhodno predstavljeni Doddov barvni sonicizem, ki smatra za avtentično izvedbo tudi glasbeno delo, ki je proizvedeno s sintetizatorjem, in ne z izvorno predpisanim glasbilom, odpade, saj to ni izvedba. Seveda pa bo obstal, ko bo Dodd poudaril, da je to še vedno isto glasbeno delo, saj zveni popolnoma enako, le da ni izvedba, pač pa posnetek.

¹⁹V izvirniku "thickness" in "thinness", kar bi bilo znova mogoče prevesti na več (bolj zapletenih) načinov, a se tudi ta enostaven prevod zdi ustrezen glede na sporočilnost pojmov.

vedno ne omejuje kreativnosti izvajalca ob interpretaciji, saj mu gostota glasbenega dela velikokrat lahko nudi bolj raznolike in zanimivejše interpretativne možnosti (Davies, 2003: 39-40).

Ontološki kontekstualizem, ki ga Davies zagovarja, dovoljuje (tudi) družbene aspekte konstruiranja glasbenega dela. A tudi ta teza pripelje do nekaterih zmotnih prepričanj, ki jih avtor predstavi in zavrne. Strinja se s trditvijo, da glasbenih del pred evolucijo človeške vrste ni bilo, zavrača pa trditev filozofinje Lydie Goehr, da pred letom 1800 ni bilo glasbenih del, češ da je ta koncept šele z Beethovnom postal regulativen in konkreten (Goehr, 1992). Davies argumentira, da se je omenjeni koncept vseskozi razvijal in v obravnavanem času dosegel določeno stopnjo gostote glede njegovih konstitutivnih lastnosti. Zavrača tudi splošno prepričanje, da so nam glasbena dela iz preteklosti zaradi skopega poznavanja le-teh nedostopna, saj pravi, da zgodovino glasbe zelo dobro poznamo, pa tudi razlike v poslušalskih navadah pri tem ne igrajo bistvene vloge, saj so slednje prilagodljive. Tezo, da se identiteta glasbenega dela spreminja skozi čas, prav tako zavrača, in sicer z argumentom, da pri tem ne gre za spremembo identitete, pač pa pomena oziroma interpretacije. Zanika pa tudi poljubnost konteksta interpretacije, saj pravi, da v kolikor se poslušalec ne ozira na izvorni kontekst glasbenega dela, gre pri tem le za zaznavo oziroma obravnavo redkejših različic glasbenega dela, največkrat z namenom osredotočanja na čisto zvočno zgradbo le-tega.

Radikalnejše kakor Daviesovo zavračanje tradicionalnih postopov ontologije preko zagovarjanja ontološkega kontekstualizma je odrekanje mesta ontologiji v okvirih glasbene estetike Aarona Ridleya. Zanika prepričanje, da naj bi bila ontologija temelj estetike ter pravi, da so "*negotovi estetiki preveč pripravljeni seči po njej* [ontologiji] (Ridley, 2004: 121)", in da je tovrstno početje izguba časa. Bralce sprašuje, kdaj so se nazadnje ob poslušanju neke nepristne izvedbe spraševali glede identitete glasbenega dela ter od njih pričakuje odgovor, da nikoli. Dokazati namreč želi, da ni nobenih ontoloških ugank glede glasbe. Trdi tudi, da so t.i. ontološka razmišljanja o avtentičnosti le nepomembna in zavajajoča filozofska razvada, ki vodi v pristna razhajanja. "[... F]ilozofski interes za glasbo in njeno izvajanje je najbolje izkazovan neodvisno od ontološkega vidika (Ridley, 2004: 128)." Poleg tega pa naj bi bile vse morebitne ontološke razprave osnovane na podlagi splošnega estetskega vrednotenja. Kania pa Ridleyeve argumente zavrača. Pravi, da je za ustrezno obravnavo katerekoli stvari potrebna obravnava le-te kot posebne vrste nečesa, kar pa počne prav glasbena ontologija in je kot taka bistveni del kompletne teorije glasbene vrednosti. Trdi tudi, da je mogoče vrednostna in ontološka dejstva dojemati kot soodvisna. Večina filozofov umetnosti naj bi se strinjala, da se ukvarja z osmišljanjem zelo kompleksne človeške kulturne prakse. Višja ontologija naj bi

tako “*opisovala določene lastnosti predobstoječe prakse, ki se je razvila kot celota, z ontološkimi, vrednotenjskimi, interpretativnimi, institucionalnimi in drugimi raznovrstnimi značilnostmi, ki medsebojno interagirajo* (Kania, 2008: 34)”.

Kania izrecno trdi, da noben od argumentov ne zadošča kot razlog za opustitev glasbene ontologije. Strinja pa se, da bi se morale ontološke razprave oddaljiti od fundamentalistične debate ter izhajati iz vprašanja, na kakšen način se kulturne entitete, kakršna so glasbena dela, razlikujejo od tako imenovanih naravnih vrst (Kania, 2008: 34-35). Podobno trdi tudi Michael Morris (Morris, 2007: 52-78) v svojem članku “Doing Justice to Musical Works”, kjer razlaga, da gre pri običajnih postopkih razreševanja ontoloških ugank glede glasbenih del za asimilacijski pristop. Slednji naj bi bil spodbujen preko določenega ontološkega konzervativizma, ki priznava poznavanje stvari, ki so časovno in prostorsko omejene, in tako so glasbena dela obravnavana kot posameznosti oziroma primeri nekih univerzalij, vrst oziroma tipov. Po Morrisu pa naj bi bil ta pristop popolnoma napačen, saj pušča ob strani dejstvo, da imajo glasbena dela lasten pomen, ki ga je potrebno razumeti, da bi bilo glasbeno delo sploh pravično obravnavano. Da je pomenskost bistveni element glasbenega dela dokazuje že pogosto uporabljena oznaka za (katerokoli) umetniško delo, da je “brez pomena”, ki delo razvrsti, označi za nesmiselnega, neupravičenega. Morris sicer priznava neke vrste predsodek do pomena umetniških del, saj ob izrekanju le-tega navadno prihaja do trivializacije umetnine. Zato pravi, da je vsako delo mogoče vsaj opisati, z interpretacijo pa pomena nekega dela ni mogoče zajeti v celoti – vedno ostaja kaj neizrečenega. Glede razumevanja pa trdi, da je mogoče razlikovati dva aspekta tega koncepta: razumevanje vremena, prehranjevalne verige ali matematičnih zakonov se temeljito razlikuje od razumevanja pomena umetniških del. Slednji je namreč tam, da bi se ga razumelo. Morris torej trdi, da imajo glasbena dela pomen, da bi se ga razumelo, na kar kaže tudi narava skladateljske dejavnosti. Tako od poslušalcev zahtevajo določeno stopnjo pozornosti, cenjenje dela in pa priznavanje njihove neinstrumentalnosti, nenamenskosti. Glasbeno delo naj bi bilo vedno spremljano z razumevanjem, razumevajočim odzivom; le tovrsten pristop naj bi zagotavljal, da bi bili do glasbenega dela pravični.

“*V ontologiji glasbe vlada enostavnost*, (Dodd, 2007: 7)” pohvali svojo teorijo o glasbenih delih Dodd. Ali ni s to trditvijo nekaj narobe? Kako lahko vlada enostavnost pri obravnavi tako kompleksnega predmeta oziroma pojma kot je glasba? Zdi se očitno, da je kritikom konzervativne ontologije treba pritrditi glede tega, da je glasbeno delo potrebno obravnavati ne zgolj kot “naravno vrsto”, pač pa tudi kot človeški pojav, kulturno prakso. Poleg tega bi bilo morda ustrezno upoštevati Daviesovo opazko, da se “[...] *teorija glasbenih del ne bi smela izpeljevati predaleč ali predolgo stran od ljudske prakse in presoje*,

če naj bi bila sprejemljiva (Davies, 2003: 44)”. Višja glasbena ontologija, ki jo predstavlja Kania, vedno znova odpira nova vprašanja in različne poglede na glasbena dela, kar dokazuje, da ima ta disciplina še veliko potencialnega dela pred sabo. A vendar se ob vseh teh ontoloških razpravah o naravi glasbenih del odpira kočljivo vprašanje: ali so ontološke razprave aktualne le za glasbena dela?

Tako Davies kot Dodd trdita, da glasbena improvizacija ni glasbeno delo (Davies, 2001: 15; Dodd, 2007: 3). Morda jo je mogoče postaviti ob bok konstitutivnim elementom glasbenega dela, kot so melodija, harmonija, ritem ipd., a vendar se zdi to nekoliko neustrezno glede na to, da je mogoče reči, da improvizacija ravno tako vsebuje te gradbene elemente. Vprašljiv je tudi koncept glasbenega dela ljudske glasbe – glede na dosedanje predstavljene teorije se zdi, da v okvirih ljudske glasbe ni glasbenih del. Ontologi bi morda rekli, da je to vprašanje višje glasbene ontologije glede konstitutivnosti glasbenega dela. Morda bi jim bilo mogoče celo verjeti. In dalje: zakaj se glasbeni ontologi ubadajo z glasbenimi deli in ne z glasbo? V uvodu svoje monografije o glasbenih delih Dodd označi vprašanja o določitenih lastnosti entitet, ki bi bile lahko upoštevane kot glasba, za konceptualno analizo (Dodd, 2007: 1). Slednja nam naj bi pomagala razločevati, na primer, med glasbo in hrupom. Ontološko vprašanje se ubada z vprašanjem o glasbenih delih. Ali je glasba, ki ne spada v okvir glasbenega dela, deležna ontoloških razprav? Ali obstaja ontologija, ki pod svoje okrilje jemlje glasbo kot tako?

::FENOMENOLOGIJA: GLASBA KOT POJAV IN DEJAVNOST

Fenomenologija se osredotoča na obravnavo glasbe kot pojava in izkustva. Glede na to, da se tovrstne raziskave vrtijo okoli zaznave in čutnosti, ni težko razumeti, da je umetnost na nek način po naravi predmet fenomenologije. Ob pregledu vsebine poglavitnih razprav o glasbi te discipline je hitro mogoče zaznati njeno tesno sorodnost in komplementarnost z ontologijo. Po prvi svetovni vojni naj bi namreč znotraj fenomenologije močno naraslo zanimanje za ontološka in metafizična vprašanja, kar se očitno kaže tudi v obravnavi glasbe (Sepp, 2010: xv-xxx).

“Za estetsko oziroma posebej glasbeno fenomenologijo [...] je zlasti pomembno pisanje poljskega fenomenologa Romana Ingardna (1893-1970) (Barbo, 2007: 94).” Njegove obravnave glasbe temeljijo predvsem na razlikovanju med glasbenim delom in njegovimi izvedbami, glasbenim delom in subjektivnimi izkustvi, ter glasbenim delom in njegovo partituro. Za glasbeno delo pravi, da ni ne realni ne idealni estetski predmet, pač pa “čisto intencionalni objekt”, ki ga ni mogoče enačiti samo s konkretno izvedbo, partituro, zaznavo poslu-

šalca ali doživljanjem skladatelja.²⁰ Za Ingardna je mogoče po drugi strani trditi, da je glasbeno delo le uporabil za primer prikaza nasprotovanja med idealizmom in realizmom; tudi sam naj bi proti koncu življenja priznal, da so bila vprašanja umetnosti zanj drugotnega pomena (Benson, 2003: ix-x). Kljub temu pa danes na splošno velja, da je njegova "razprava o ontološkem statusu glasbenega dela morda najbolj celovita med fenomenološkim raziskavami o glasbi (Mazzoni, 2010: 224)".

Glasbeno delo Ingarden dojema, kakor rečeno, kot intencionalni predmet, katerega shematično formo določa partitura, konkretno tvorbo pa množica možnih izvedb. V partituri skladatelj nekatere glasbene elemente bolj ali manj natanko določi, kljub temu pa izvajalcem ostaja mnogo prostora za lastno interpretacijo glasbenega dela. Partitura torej ne določa izvedbe, pač pa opredeljuje množico možnih tvorb, ki se medsebojno izključujejo, pripadajo pa skupini eno in iste sheme. Zanimivo je tudi to, da Ingarden izpostavlja, da lahko tudi poslušalstvo vpliva na izvajanje. Ob poslušanju si namreč posamezniki ustvarijo mnenje, ki ga utemeljujejo na podlagi lastnega estetskega izkustva na katerega vpliva mnogo faktorjev. Ob izmenjavi teh mnenj med strokovnjaki in laiki nastaja "intersubjektivni nadrejeni estetski predmet", ki je korelat celote glasbene družbe v določenem prostoru in času. Mnenja torej lahko postanejo neke vrste vodilne ideje, katerim nato izvajalci sledijo. Več kot jih je, bolj se večja množica možnih tvorb – ob stereotipiziranem poslušanju pa se ta množica ustrezno manjša. V historičnem razvoju je postal gospodujoči način fiksiranja glasbenega dela notni zapis, kar po avtorjevem mnenju ni prav nič obžalovanja vredno. Navidezna nepopolnost tega sistema ima premoč nad fiksiranjem z zvočnim zapisom, saj bistveno razkriva strukturo skladbe s stalno in relativno nespremenljivo shemo ter možno množico različnih oblik konkretiziranja skladbe. Zdi se, da se je Ingarden zavedal temeljnosti svoje razprave, in da je (bila) fenomenologija glasbe šele na začetku svojih razprav, saj pravi, da bo "*še sodelovanje med filozofsko naravnanimi glasbenimi teoretiki in muzikologi, ki skušajo globlje razumeti predmete svojih posameznih raziskovanj dejansko obstoječih glasbenih del, lahko povzročilo napredovanje te vede in omogočilo odpraviti številne težave, ki se bodo razkrile pri nadaljnjih obravnavanjih* (Ingarden, 1980: 356)".

Poleg Ingardna so glasbo v svoje razprave vključevali tudi drugi fenomenologi: že Husserl je glasbo obravnaval v razmerju dela in celote, – melodija je celota, katere del so toni – pomembne pa so bile tudi njegove raziskave o zavesti

²⁰Prim. Barbo, M. (2007): Izbrana poglavja iz estetike glasbe, Ljubljana, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, str. 92-96; Ingarden, R. (1980): Esei iz estetike, Ljubljana, Slovenska matica, str. 223-250; Mazzoni, A. (2010): "Music." V: Handbook of Phenomenological Aesthetics, Dordrecht, Springer, str. 224; Thomasson, A. (2008): "Roman Ingarden." V: The Stanford Encyclopedia of Philosophy.

notranjega časa, ki je prostor vznikanja melodije in ritma. Waldemar Conrad je pri obravnavi glasbenega dela razlikoval pojmovanje le-tega kot zvočnega predmeta ali intencionalnega predmeta. Trdil je, da je estetski intencionalni glasbeni objekt pomenska mreža razmerij, ki jih je potrebno spoznati. Nekaj pomembnih fragmentov za fenomenologijo glasbe je zapustil tudi Alfred Schutz, ki se je preko jezika in umetnosti, predvsem glasbe, loteval filozofske interpretacije družbenega sveta. Po njegovem mnenju naj bi bila glasba pomenski kontekst izražen z glasbeno komunikacijo, ki predstavlja kompleksno zgradbo socialnih odnosov med skladateljem, izvajalcem in poslušalcem.²¹ Seveda so se tudi drugi filozofi, muzikologi in glasbeniki ubadali s fenomenologijo glasbe, le da tukaj omenjeni avtorji na tem področju najbolj izstopajo.

Okvirji dejavnosti sodobne fenomenologije so se dokaj razširili, obsega namreč bogat kompleks interesov za glasbo, in tako njen vpliv ne sega le do estetike, pač pa tudi do glasbene teorije in analize. Augusto Mazzoni²² pravi, da fenomenološki pristop ohranja dinamični aspekt živega izkustva v katerem glasbene enote vznikajo kot pomenske enote, osrednja tema pa ostaja čas oziroma časovnost, ki jo konvencionalne metode glasbene analize navadno izpuščajo. Zvoki so združeni preko pasivne sinteze glede na časovno determiniranost in vsebino; fenomenologija obravnava sintakso kot zadevo časovnosti ne pa gramatike. Fenomenološka analiza naj bi bila tako nasprotna konvencionalni, mnogo bližja pa post-schenkerijanski metodi, saj je za obe značilno, da se posebno posvečata aspektom zaznave (Mazzoni, 2010: 225-226).

Zanimiv je Mazzonijev opis procesa glasbene komunikacije, ki ga podaja v obliki kompleksne mreže odnosov: "Obstaja več korelacij med glasbenimi subjekti in glasbenim objektom na podlagi [naslednje] sekvence: skladatelj – kompozicijska ideja – partitura – shema dela²³ – bralec – izvajalec – izvajalni projekt – akustični proces – konkretizacija – poslušalec,"²⁴ med katerimi so podčrtani²⁵ čisto intencionalni objekti. Navedeno sekvenco, (tudi) po vzoru

²¹Prim. Mazzoni, A. (2010): "Music." V: Handbook of Phenomenological Aesthetics, Dordrecht, Springer, str. 223-225; Stascheit, A. G. (2010): "Alfred Schutz (1899-1959)." V: Handbook of Phenomenological Aesthetics, Dordrecht, Springer, str. 311-314.

²²Italijanski filozof, ki se v zadnjem desetletju intenzivno ukvarja predvsem z glasbo. V knjigi *La Musica Nell'estetica Fenomenologica* [Glasba v estetski fenomenologiji] iz leta 2004 obširneje obravnava na prejšnjih straneh omenjane štiri fenomenologe. Leta 2005 je bila izdana njegova knjiga *La Musica Nell'ermeneutica Contemporanea* [Glasba v sodobni hermenevtiki], 2009 pa *Il Dono Delle Muse: Heidegger E La Musica* [Dar muz: Heidegger in glasba]. Žal teh treh monografij ni bilo mogoče uvrstiti med obravnavane vire in literaturo zaradi njihove nedostopnosti v slovenskem prostoru.

²³V izvirniku "work-scheme", torej kakor je Ingarden o glasbenem del govoril tudi kot shematski tvorbi, op. p..

²⁴Mazzoni, A. (2010): "Music." V: Handbook of Phenomenological Aesthetics, Dordrecht, Springer, str. 226.

²⁵V izvirniku so ti pojmi v poševnem tisku, kar pa je bilo na tem mestu neuporabno zaradi poševno pisanega citata, zato zaradi jasnosti uporabljam alternativno varianto.

Ingardna in Schutza, avtor členi glede na vloge glasbenih subjektov na štiri faze. Skladatelj postopoma razvija svojo kompozicijsko idejo in tako ustvari glasbeno delo, ki ga fiksira z glasbenim zapisom. Bralec dešifrira znake na partituri in tako razbere shemo dela. Izvajalec razvija svoj izvajalni projekt, ki ga izvede s sprejemanjem implicitnih ali eksplicitnih odločitev glede v partituri nespecifiziranih lastnosti skladbe in tako omogoči akustični proces. Slednjega sliši poslušalec, ki na ta način pridobi konkretno obliko dela, z lastnimi lastnostmi in vrednostmi. Mazzoni pa poudarja, da opisana sekvenca ne predstavlja mehanske vrste, zato je ne gre jemati prestrogo; mnogokrat se faze prekrivajo (na primer pri improvizaciji, ko sta skladatelj in izvajalec ista oseba in tako sovpadata tudi kompozicijska ideja in izvajalni projekt), velikokrat tudi kakšna med njimi izostane (na primer če ne obstaja notni zapis, potem ni bralca), na splošno pa velja, da so te faze izvajane kolektivno (na primer, kjer so izvajalci glasbene zasedbe, orkestri, pa tudi poslušalstvo je po navadi množica).²⁶

Zgornja analiza tovrstnih razmerij, pravi Mazzoni, nakazuje povezavo fenomenologije s hermenevtiko glasbe, pri kateri gre za glasbeno interpretacijo in glasbeno razumevanje: bralec interpretira znake v partituri, pri izvajalcu gre za reproduktivno dejanje interpretacije glasbenega dela, poslušalec pa se interpretacije poslužuje za razumevanje glasbenega dela. Fenomenologija lahko pripomore tudi k razlagi in upravičenju nasprotij, ki se pojavljajo v obliki teoretskih kontrastov, kakor sta potreba po zvestobi do shematske tvorbe dela in pa potreba po svobodni interpretaciji. Kakor že omenjeno po Ingardnu, se namreč ti dve potrebi ne izključujeta.²⁷

K raznolikosti sodobnih fenomenoloških teorij o glasbi je prispeval tudi Bruce Ellis Benson, ki se v svoji knjigi *The Improvisation of Musical Dialogue* ukvarja predvsem s pojavom glasbene dejavnosti oziroma ustvarjanja.²⁸ Pravi, da slednjega običajno uporabljana binarna shema "skladanja" in "izvajanja", kjer gre predvsem za produkcijo in reprodukcijo glasbenih del, ne more ustrezno razložiti. Namesto te avtor ponuja improvizacijski model glasbe, ki smatra skladatelje, izvajalce in poslušalce kot partnerje v dialogu. Za svojo teorijo pravi, da jo izpeljuje iz pojavov samih, ne pa da slednje prilagaja prvi, kar naj bi bilo značilno za mnoge filozofe. Poudarja tudi, da se tovrstna fenomenološka teorija vsebinsko povezuje z ontološkimi vprašanji, predvsem glede obravnave glasbenega dela, in pa z vprašanji hermenevtike, posebno

²⁶Prav tam, str. 226-227.

²⁷Prav tam: 227-228.

²⁸V izvirniku "music making", op. p.

z vidika obravnave interpretacije, ki je eden izmed ključnih konceptov pri pojmovanju improvizacije.²⁹

Razlaga glasbene dejavnosti oziroma ustvarjanja s pomočjo koncepta improvizacije je na splošno intuitivno nesprejemljiva. Benson trdi, da gre razlog za to iskati prej v načinu dojetanja glasbe, kakor pa v dejanskem glasbenem ustvarjanju. Temelj za večino teoretske refleksije o glasbi je namreč predstavljal klasična glasba, ki je vplivala na oblikovanje misli o glasbi na sploh. Tako so teoretiki pozabljali na pomembne razlike med različnimi vrstami glasbe, poleg tega pa so bili nepravilni tudi do same klasične glasbe, saj so pozabljali tudi na njeno dejansko prakso. Za obliko misli o glasbi sta, po Bensonovo, ključna dva koncepta: "Werktreue", torej pravo ali zvesto delo, in pa ideal skladatelja kot "pravega kreatorja". Privzemanje pojma zvestega dela je privedlo do razprav o idealnih kvalitetah glasbenega dela, ontoloških teorij o glasbenem delu kot idealu, ter razumevanja namena izvedbe kot ohranjanja pristnosti skladateljeve kompozicije, kar je seveda vplivalo tudi na glasbeno prakso. Dojetanje skladatelja kot resničnega ustvarjalca v okviru glasbene dejavnosti pa je povzročilo sprejemanje izvajalcev kot obrtnikov, ki so konkretizirali želje skladatelja; v ekstremnih primerih so jih skladatelji dojemali kot "nujno zlo", podobno pa tudi poslušalce (na primer Schönberg).³⁰ Vsaka glasbena praksa, ki je utemeljena na ta način, pa ne more biti drugega kot "*neke vrste monolog, v katerem ima glavno besedo skladatelj* (Benson, 2003: 15)".

Benson trdi, da lahko o glasbi razmišljamo drugače. Pravi, da je na začetku 19. stoletja opisani način bil le eden izmed možnih pogledov na glasbo. Za ilustracijo primerja Beethovno in Rossinijevo pojmovanje glasbe, ki naj bi bilo razvidno iz njunih del, med obema pa izpostavlja prvega kot inovatorja. Partiture Beethovnovih del naj bi bile nespremenljive in potrebno jih je izvajati natančno, medtem ko pa so Rossinijeve mišljene le kot recept, preskripcija za izvajalce. Podobno razlikovanje avtor izlušči iz Heglove estetike, kjer je razlikovana izvedba, ki mora izražati vse kar je zapisano v partituri, ničesar več ne manj, – izvajalec se ji torej podreja – in izvedba, ki z lastno interpretacijo tudi ustvarja glasbeno delo, tako da dopolni manjkajoče, poglobi kar je plitko, in tako ni (v celoti) podrejena partituri.³¹

Po Gadamerju Benson povzema koncept "idealnega dialoga" kot "logične strukture odprtosti" in ga aplicira na glasbo. Kot odprtemu dialogu naj bi tudi slednji vladala fleksibilna pravila, ki so tudi sama podvržena možnosti

²⁹Benson, B. E. (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press, str. ix-xiv.

³⁰Prav tam, str. 1-14.

³¹Prav tam, str. 16-17.

konstantne modifikacije (Benson, 2003: 15). Z Rossinijevim primerom je tako dokazal, da je v glasbeni zgodovini že obstajalo pojmovanje glasbe kot dialoga, odprtega in nedoločenega. Benson podaja še mnogo primerov zanj: na primer, baročne skladbe so bile večinoma zapisane v obliki figurativnega, oziroma tako imenovanega generalnega basa, ki je določal naravo in obliko akorda, ton v basovski legi, ter morda enoglasno melodijo, izvajalec pa je tovrstni zapis lahko dopolnil, interpretiral po lastnih zmožnostih in okusu. Podobna je danes zelo aktualna praksa v jazz glasbi, kjer izvajalci na takšen način interpretirajo zapise v notnih zbirkah, tako imenovanih "fake book" oziroma "real book". Tako je mogoče reči, da se izvajalska praksa lahko spreminja iz dneva v dan, po volji izvajalcev.³²

Benson tako predstavlja "sodelovalni model"³³ dojemanja glasbe in njene prakse po katerem poslušanja in izvajanja ni mogoče jasno ločiti od komponiranja, saj so to deli procesa nastajanja glasbe. Verjame, da tovrstni model lahko najbolje razlaga pojem improvizacije, saj izraža nekaj, kar je med komponiranjem in izvajanjem, in tako omogoča njunemu binarnemu razmerju alternativno dojetje glasbe. Namreč, "*prav njena značilnost, da se nahaja med kompozicijo in izvedbo, dela improvizacijo ustrezno za razmišljanje o obojem in prav tako o njunem medsebojnem razmerju* (Benson, 2003: 25)". Tako komponiranje kot izvajanje naj bi imela improvizacijsko naravo.³⁴

Pri obravnavi improvizacije Benson zavrača dojetje tega pojma kot neke vrste *creatio ex nihilo* in trdi, da gre bolj za interpretacijo nečesa že obstoječega. Poudarja pa tudi, da obstaja več pomenov in stopenj improvizacije, med katerimi je težko potegniti jasno ločnico. Primeri za improvizacijo so lahko zgolj dopolnjevanje partiture z določenimi krajšimi toni ipd., kar se pojavlja ob vsakem izvajanju glasbenega dela in lahko rečemo, da je nujna za konkretizacijo vsake partiture; primer improvizacije pa je po Bensonu tudi aranžma³⁵, transkripcija ali priredba, kjer ne improvizirajo samo izvajalci, pač pa tudi skladatelji. Najbolj subtilna oblika improvizacije, s katero ustvarjajo tako izvajalci kot skladatelji, pa naj bi po Bensonu bila improvizacija znotraj določene glasbene tradicije, ki jo glasbeniki s svojim delom v njenih okvirih obenem tudi modificirajo. Sledijo namreč določenim pričakovanjem in pravilom ter jih hkrati spreminjajo in razvijajo, izboljšujejo. Avtor izpostavlja, da je primerov improvizacije še mnogo, da se medsebojno na nek način pre-

³²Prav tam, str. 18-22.

³³V izvirniku "participatory model", op.p.

³⁴Prav tam, str. 24-25.

³⁵V izvirniku "arrangement"; gre za spremenjeno "ureditev" glasbenega dela, morda bi bila ustrežnejša beseda "priredba", vendar uporabljam izraz, ki je tudi v slovenskem jeziku že ustaljen.

krivajo, da so si različni predvsem kvantitativno, ter da se v različnih obsegih pojavljajo povsod v glasbi.³⁶

Benson s pojmom improvizacije noče nadomestiti konvencionalno uporabljenih pojmov, kot so kompozicija, izvedba, kreacija, transkripcija in podobno, pravi le, da jih je vse mogoče razložiti v smislu improvizacije. Gre za konvencionalnemu pojmovanju glasbe alternativni pristop, ki mnogo ustrežnejše zaobjame glasbeno dejavnost oziroma prakso. Avtor prevzema Heideggerjevo idejo o stvaritvi umetniškega dela kot o stvaritvi sveta kot mesta bivanja. Mesto predstavlja prostor, v katerem nastaja glasba, v njem pa bivajo tako poslušalci in izvajalci, kot tudi skladatelji sami. Njihov način bivanja pa je najboljše karakteriziran kot improvizacija. Z improvizacijo glasbeniki izboljšujejo dano in tako ustvarjajo nekaj novega.

Benson v svoji knjigi *The Improvisation of Musical Dialogue* nadalje razpravlja o pojmu kompozicije, znotraj katerega spremlja nastajanje glasbenega dela od izvora do nastanka, ki se odvija v okviru glasbenega dialoga; o izvajanju kot improvizaciji ohranjanja glasbenega dela, ki ključno vpliva na identiteto slednjega; o glasbenem izdelku kot konstantno razvijajočem se in utemeljenem v glasbeni aktivnosti; ter o glasbeni dejavnosti kot po naravi etičnem dialogu, v katerem noben izmed glasov (skladatelja, izvajalca ali poslušalca) ne prevlada. Avtor torej glasbo dojema kot dialog, v katerem glasba nastaja preko improvizacije.

Tovrstne nekonvencionalne teorije oziroma razlage narave glasbe in njene pojavnosti, kakršna je Bensonova, so navadno znotraj filozofije glasbe zavračane ali pa celo ignorirane. Konkretno je za improvizacijo mogoče reči, da mnogi teoretiki trdijo, da improvizirana glasba ne more biti glasbeno delo, kar dela improvizacijo manjvredno, vsaj s teoretskega gledišča. V praksi pa je mogoče zaznati mnogo večjo vrednost improvizacije, saj so glasbeniki sposobni le-te zelo cenjeni. Prav alternativni pogledi na glasbo pa razkrivajo tovrstne nedoslednosti teoretikov pri obravnavi glasbe: četudi so ti pogledi lahko zmotni, vsekakor prispevajo k raznolikosti pogleda in širjenju horizonta misli o glasbi.

Za fenomenologijo je mogoče reči, da v sodobni filozofski misli o glasbi ni ravno pretirano ali eksplicitno izpostavljana.³⁷ A vendar lahko rečemo, da je na nek način implicitno prisotna pri filozofski obravnavi tem, ki se pojavljalo tudi v Mazzonijevih ali Bensonovih razpravah. Ena izmed tem je glasbeno delo, predvsem njegove identiteta in značilnosti, kakor prikazano v prvem poglavju. Pogosta tema razprav je tudi sama glasbena izvedba in mnogi ji

³⁶Prav tam, str. 24-30.

³⁷Pri iskanju virov oziroma literature z geslom "fenomenologija glasbe" je moč najti mnogo manj zadetkov kot bi pričakovali, op. p.

posvečajo veliko prostora v svoji filozofski refleksiji: Peter Kivy na primer obravnava zgodovinsko pojmovanje izvedbe ter njene popolnosti (Kivy, 2007: 91-136); podobno Ridley, ki se s svojim zavračanjem ontološkega pristopa bolj približuje fenomenološkemu, razpravlja tudi o avtentičnosti izvedbe (Ridley, 2004: 105-131); veliko se ukvarja z izvedbo tudi Davies, posveča ji celo monografijo oziroma poglavje, ubada pa se tudi s pojavom glasbenih transkripcij in variacij (Davies, 2001; Davies, 2003: 81-120; Davies, 2007: 79-90); tudi Stanley Godlovitch glasbenemu izvajanju posveča monografijo, kjer obravnava med drugim glasbene programe in same izvajalce (Godlovitch, 2002).

“Včasih se zdi, da filozofi pozabijo na glasbeno izkustvo samo in glasbo obravnavajo kot ontološko uganko (Benson, 2003: ix).” Pomen fenomenologije pri refleksiji o glasbi se zdi predvsem v tem, da glasbo dojema kot pojav in pa tudi izkustvo. Upoštevanje glasbe kot dejavnosti, prakse oziroma aktivnosti zagotavlja polnejši pogled na glasbo, ki ga gola teoretska misel ne omogoča. Na ta način dodaja možnosti pričetku dožemanja glasbe kot take, ne pa zgolj na podlagi zahodne klasične glasbene tradicije.

::BI(S)T(VO) GLASBE: KRITIKA POSKUSOV OPREDELJEVANJA

V predhodnima poglavjema opisane konvencionalne ontološke in fenomenološke razprave o glasbi se ne zdijo zadostne pri zapopadenju glasbe kot biti in pojava. Obe stroki se osredotočata predvsem na glasbeno delo in s tem na njegovo instanciacijo ter identiteto, kar privede do razprav o njegovi izvedbi, avtentičnosti le-te, ter dožemanja glasbenega dela samega z vidikov skladateljev, izvajalcev in poslušalcev. Seveda vse te razprave mnogo pripomorejo k razlagi in razumevanju bitnosti in pojavnosti glasbe, a vendar ne moremo reči, da zajemajo celoto glasbe, kakor bi bilo od teh strok pričakovati.

V primeru, ko je osrednji predmet ontoloških razprav glasba, se razgovori vrtijo okoli glasbenega dela. Ali torej filozofi trdijo, da je temelj glasbe, njena bit, glasbeno delo? Da je le-to prvotna in najpomembnejša oblika realnosti glasbe? Ter da je debata o avtentičnosti izvedbe oziroma istovetnosti glasbenega dela vprimerjanje problematike gibanja oziroma dinamičnosti glasbe? Najlažje pritrdimo zadnjemu vprašanju, saj glasba po naravi nikakor ni statična; njena dinamika oziroma variabilnost se očitno kaže v mnogih različicah, tako imenovanih variacijah marsikaterega glasbenega dela. Niti drugemu vprašanju ni težko pritrditi, saj se zdi, da je glasbeno delo dejansko najpogostejša oblika realnosti glasbe, čeprav bi lahko imeli pomisleke glede tega, ali je zato ta oblika tudi prvotna in najpomembnejša. Najtežje pa je trditi, da je glasbeno delo temelj glasbe, torej njena bit, saj nam intuicija pravi, da je glasba več

kot to. Glasbeno delo pa se zdi prej produkt glasbe; glasbeni izdelek, nastal z glasbeno ustvarjalnostjo, dejavnostjo.

Morda so zadrege glede opredeljevanja glasbe v fenomenologiji nekoliko manjše, saj le-ta privzema širši pogled na glasbo. Lahko celo rečemo, da fenomenologija vskoči, kjer ontologija popusti: primer za to je Ingardnovi opredeljevanje glasbenega dela kot "čisto intencionalnega objekta", ki razreši spor glede tega, ali je glasbeno delo realni ali idealni predmet. A vendar se intuitivno niti intencionalnost ne zdi zadostna za obrazložitev glasbe v celoti.

Razlog za izmuzljivost opredeljevanja glasbe je mogoče videti v njeni posebnosti, da je nevidna in neoprijemljiva. Zato niti ne preseneča najbolj, da glasbo ontologi danes prevladujočega realizma označujejo za "abstraktni objekt", kar pa ne pomaga najbolj pri iskanju njenega bistva. Zapleti pri razlagah in abstrahiranju glasbe pa kličejo na pomoč splošnejše razlage o glasbi, ki s pomočjo intuitivnega uvida lažje privedejo do rešitev, zato tudi mnogi filozofi³⁸ opozarjajo, da je "splošna vednost" o glasbi vse preveč neupoštevana. Intuitivno je tako mogoče reči, da ontološke in fenomenološke razprave o glasbi pozabljajo na eno izmed njenih najbistvenejših značilnosti: zvočnost. Glasbe ne vidimo niti je ne tipamo, pač pa jo slišimo. Naravo zvoka je danes mogoče razložiti s fizikalnimi ter akustičnimi teoretskimi razlagami in ne zdi se, da bi zvok kdorkoli dojemal kot uganko. Zakaj torej glasbi, namesto abstraktni, ne rečemo "zvočni objekt"? In če bi želeli pomiriti še fenomenologe, bi ji morda lahko celo rekli "intencionalno-zvočni objekt". Morda so tovrstni intuitivni razmisleki naivni in smešni, a vendar moramo priznati, da je zvočnost vsekakor potrebno upoštevati kot eno izmed poglavitnih lastnosti glasbe.

Seveda ne moremo reči, da na to bistveno lastnost pozabljajo prav vsi, ki se ukvarjajo z refleksijo o glasbi. Leta 2005 izdano knjigo *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience* Aden Evens posveča prav fenomenološkemu pristopu h glasbi kot zvočnemu izkustvu. Raznolikost vlog glasbe v svetu predstavlja za fenomenologa večni problem kje začeti, glasbeno izkustvo pa povezuje prav skupni element – zvok: "*Vsaka študija glasbe brez ustreznega razumevanja narave zvoka stoji na nestabilnih temeljih* (Evens, 2005: x)," pravi avtor. Poudarja tudi, da so akustika, psihoakustika in teorija glasbe ključne pri ontologiji glasbe. Filozofski obravnavi zvočnega izkustva se posveča tudi zbornik *Sound & Perception*, kjer se mnogi avtorji dotikajo različnih razsežnosti zvoka in njegove zaznave (Nudds in dr. (ur.), 2009). Beseda teče o ontologiji zvoka ter njegovi istovetnosti, časovnosti in prostorskosti, zvokih kot dogodkih ter o naravi in vsebini zvočnega oziroma glasbenega izkustva, empiričnem raziskovanju le-tega, ipd. Zanimivo je tudi, da Evens, namesto, da se sprašuje o tem "kaj

³⁸Na primer S. Davies, A. Thomasson idr.

je glasba?”, sprašuje “kaj je glasbeno?” (Evens, 2005: xiii). Prvo vprašanje naj bi bilo pogosto obravnavano v prejšnjem stoletju in odgovori nanj naj ne bi prinesli mnogih odkritij glede narave glasbe. Vpraševanje po “glasbenem” pa naj bi temeljilo prav na razmejevanju glasbenega zvoka od ostalih in tako nudilo razlage o glasbenosti zvoka.

K vprašanju o mejah glasbenega zvoka pripada tudi vprašanje o hrupu; razločevanje med zvočnostjo glasbe in hrupa se zdi intuitivno, a glasbena tradicija 20. stoletja priča drugače. Futuristično umetniško gibanje, ki ga je sprožil leta 1909 Filippo Tommaso Marinetti, je imelo tudi svojo glasbeno različico, katere osrednja predstavnik sta bila Francesco Balilla Pratella in pa Luigi Russolo. Slednji je leta 1913 objavil (glasbeni) *Futuristični manifest*, ki je bil tri leta kasneje kot prvo poglavje vključen v Russolovo knjigo *L'Arte dei Rumori* [Umetnost hrupov],³⁹ kjer je evolucijo glasbe primerjal z množenjem strojev; oboje se naj bi namreč pomikalo v smeri vse večje kompleksnosti. Pravi, da je klasična glasba zvočno preveč omejena: “Znebiti se moramo tega omejenega kroga zvokov in osvojiti neskončno raznolikost hrupa. [...] ljubili in užili smo harmonije velikih mojstrov. [...] Danes pa jih imamo dovolj in veliko bolj uživamo, če v naše misli vključujemo hrup tramvajev, motorjev avtomobilov in drugih vozil, prepirajočih se množic [...]”⁴⁰ Russolo v knjigi našteva šest razredov hrupa futurističnega orkestra, razpravlja o fizičnih principih in neomejenosti praktičnih možnosti umetnosti hrupa, ter o novem akustičnem užitku. S pomočjo sodelavcev je izdeloval tudi različna “hrupna glasbila”, na primer “grgrala”, “brenčala”, “žvižgala”, “pokala”, “mečkala”, ipd., med njimi pa tudi “uglaševalce hrupa”, s katerimi je izvedel kar nekaj koncertov pred in po prvi svetovni vojni, ki pa so njegovim radikalnim idejam ustrezno sprožili ekstremne odzive, bodisi zavračanje bodisi odobravanje.

Razvidno je, da je tudi hrup lahko dojeman kot glasba. In pa seveda obratno: mnogi bi določene zvrsti sodobne popularne glasbe, kot so “(heavy) metal” ali “punk”, označili kot hrup, kljub temu pa so te zvrsti priljubljena glasba mnogih mladih. Analogno vprašanju o razlikovanju glasbenega od neglasbenega je vprašanje o ločevanju med zvočnim in nezvočnim, torej tišino. Tudi tu nam intuicija pravi, da je meja med njima jasna, a imamo primere glasbenikov in filozofov, ki to mejo močno zamajejo. Najpogostejši študijski primer obravnave tega vprašanja je delo Johna Cagea 4' 33". Na partituri naj bi bilo napisano “*Tacet. Za katerokoli glasbilo ali glasbila*”, delo pa naj bi imelo tri stavke: 30“, 2' 23“ in 1' 40“. Izvajalec, pianist, je delo začel tako, da je zaprl pokrov klavirja, ki ga je odprl ob koncu dela. Začetke stavkov

³⁹V italijanščini, kakor angleščini, poznajo tudi množino besede “hrup”, op. p.

⁴⁰Russolo, L. (1986): *The Art of Noises*, New York, Pendragon Press, str. 25.

pa je označil z gibom rok. Vsebino dela je mogoče dojemati kot absolutno tišino, Cage pa za svoje delo pravi, da so njegova vsebina vsi možni zvoki, ki se pojavijo med začetkom in koncem dela: zvok dežja, ki pada na streho zgradbe, kašelj v publiki, šepetane pripombe poslušalcev, škripanje sedežev in drugi zvoki okolja. Skladatelj namreč trdi, da tišina ne obstaja, obenem pa želi opozoriti na dejstvo, da lahko vsak zvok postane glasbeni, če ga poslušalec tako dojema.⁴¹ Večina glasbenikov in filozofov se s Cagem seveda ne strinja, saj bi to pomenilo popolno razvrstitev vsega "velikega" ustvarjenega v glasbi, in tako tega dela ne dojemajo kot glasbo; Davies, na primer, pravi, da je to gledališki nastop o glasbi (Davies, 2003: 26). Zanimivo pa je uvideti, da je Cagevo delo povzročilo celo množico razprav o razmerju med tišino in glasbo. Po drugi strani pa je tišino mogoče obravnavati tudi kot konstitutivni element glasbe: pojavlja se med stavki ter v obliki pavz znotraj glasbenega dela, poleg tega pa je mogoče obravnavati tudi "glasbeno tišino".⁴²

Tovrstne razprave pričajo, da je tudi opredeljevanje narave glasbene zvočnosti oziroma glasbenega zvoka mogoče pripeljati do različnih ekstremov; ob tem se sicer razkrivajo njene raznolike razsežnosti, a vendar nam neke dokončne opredelitve glasbe, glasbenosti, ne uspe izreči. Mnogi filozofi in glasbeniki opozarjajo, da do tega prihaja, ker ob njeni obravnavi pozabljamo, da je glasba v osnovi družbeni, človeški oziroma kulturni pojav, za katerega je mogoče reči, da je "*sestavni del človekovega življenja, vsake družbe, vseh obdobj, povsod*" (Cvetko, 1990: 60). Prav zato je danes močno zagovarjan ontološki kontekstualizem, ki glasbe ne obravnava le v smislu njenih naravnih lastnosti, pač pa upošteva tudi (morda celo predvsem) njene kulturne in družbene razsežnosti. Kontekstualisti trdijo, da nobeno umetniško delo ne bi bilo enako, če bi bilo ustvarjeno v različnem prostoru in času, ali s sredstvi drugih umetniških praks. Gre za določanje ontoloških kategorij na podlagi zgodovinskih in sodobnih praks, obenem pa naj bi kontekstualizem dopuščal metodološko odprtost in ontološko variabilnost (Gracyk, 2009: 449-452). Iz podajanih glasbenih primerov pa lahko ugotovimo, da gre tudi tukaj za razpravo o ontološkem statusu glasbenih del ter njihovi istovetnosti, kar kontekstualizem zelo približa "gibanju avtentičnega izvajanja"; spet ne moremo reči, da smo kaj bliže spoznanju o tem, kaj je glasba. Na tem mestu ne moremo drugega kot strinjati se s tistimi, ki kakor Cvetko pravijo, da "*se zdi, da vedno, ko poskušamo "resno" govoriti o glasbi, govorimo v jeziku konvencije, ki si jo je določila "klasična" muzikologija*" (Cvetko, 1990: 59) oziroma filozofija.

⁴¹Prim. Davies, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, str. 11-29.

⁴²Prim. Lissa, Z. (1977): *Estetika glasbe*, Zagreb, Naprijed, str. 145-168; Veselinović-Hofman, M. (2007): "Silence as a Hermeneutic Oasis of Music." V: *Muzikološki zbornik*, XLIII/2, str. 333-360.

Sicer pa nekateri misleci sprejemajo ontološkemu alternativni pogled, po katerem glasbe ne dojemajo kot objekta, pač pa kot dejavnost, prakso. Poleg Bensona, ki glasbeno dejavnost utemeljuje na podlagi improvizacije, je zastopnik tega pogleda tudi Christopher Small, ki je v filozofijo glasbe uvedel besedo "musicking"⁴³. Ta naj bi zajemala vse vrste glasbenih dejavnosti: ne samo skladanja, izvajanja in poslušanja, pač pa tudi na primer uporabo prenosnih predvajalnikov glasbe ter prepevanje pod prho. Oba avtorja v obravnavo jemljeta, poleg klasične glasbe, tudi druge zvrsti: jazz, popularna glasba, rock, ipd., še vedno pa gre za osrediščenost na zahodno umetn(išk)o glasbo. Tudi te zvrsti so bile do nedavnega izjema v filozofskih obravnavah glasbe, a situacija se spreminja; poleg teh so danes v razprave včasih vključene tudi zvrsti nezahodne glasbe. Znotraj filozofije glasbe, pa naj bi bilo "*definiranje glasbe v splošnem ignorirano*" (Fischer in dr., 2009: 92)".

Veliko širše je glasba obravnavana znotraj etnomuzikološke refleksije, kjer je glasba dojemana kot univerzalni kulturni pojav, sredstvo za spoznavanje določene kulture, njene lastnosti pa ugotavljane na podlagi rabe, funkcij in vloge glasbe v posamezni družbi. Zdi pa se, da etnomuzikološka stroka pozablja na tradicionalno pojmovanje glasbe, da sicer poteka oziroma deluje vzporedno z muzikološko, a vendar od nje neodvisno. Po mnenju nekaterih je ta situacija le pritrjevanje misli, da obstaja poleg zahodne umetniške klasične še druga, bolj primitivna, manjvredna glasba, kakor je na primer glasba različnih kultur širom celega sveta in pa ljudska glasba zahodne kulture (Leydi, 1995: 120-123).

Težko je naleteti na posameznega ali skupino avtorjev, muzikološko stališče ali filozofsko disciplino, ki bi glasbo obravnavala z vseh možnih zornih kotov hkrati in tako razvijala celosten pogled o glasbi. Pri raziskovanju narave in kulture glasbe ter z njo bolj ali manj povezanih glasbenih pojavov so v tradiciji filozofske refleksije o glasbi igrale ključno vlogo tudi razprave o tem, ali ima glasba semantično oziroma referenčno vsebino, ali lahko povzroča čustvovanje ter ali jo je mogoče obravnavati kot univerzalni jezik. Poleg metodologij različnih filozofskih disciplin pa so se tovrstna vprašanja posluževala tudi znanja iz sociologije in psihologije glasbe, in sicer predvsem z namenom, da bi razkrila vpliv glasbe na človeka ter njen pomen za človeško družbo. Tudi takim in podobnim vprašanjem se je vredno posvečati, a ob drugi priložnosti.

⁴³Zanimivo je, s kakšnim navdušenjem so v angleško govorečem svetu sprejeli to "novo" besedo. Še bolj zanimivo pa je, kako besedo "muziciranje", ki bi lahko prevzela podobno mesto v slovenskem besednem zakladu, v našem prostoru vse manj uporabljamo, op. p..

::NAMESTO SKLEPA: AKTUALNOST FILOZOFIJE GLASBE

K aktualnosti filozofije glasbe prispevajo vedno novi izzivi, ki se na tem področju pojavljajo tudi zaradi pospešenega razvoja tehnologije – prisotnost posnetkov, računalniške obdelave in drugih oblik tehnike znatno vpliva na ontološke poglede na glasbo, glasbeno delo in izvedbe, ter tako pomenljivo spreminja njihovo tradicionalno pojmovanje. Ob tem nemalokrat prihaja do brisanja meja med različnimi oblikami umetnosti, med klasično pojmovanimi funkcijami glasbenikov (skladatelji, izvajalci in drugi), med tako imenovanimi elitnimi in popularnimi oblikami glasbenega ustvarjanja in tudi med domenami estetike in realnosti, umetnosti in narave.

O tovrstnih premikih pričajo tudi naslovi in vsebina izbrane sodobne literature filozofije glasbe. Na področju ontologije je mnogo avtorjev, ki glede glasbe zagovarja ontološki kontekstualizem, znotraj fenomenologije je glasba vse bolj obravnavana kot zvok in obenem kulturni in družbeni pojav. Vse več je tudi študij, ki se posvečajo predvsem kulturni obravnavi glasbe. Tovrstne obravnave kažejo, da se teoretiki različnih disciplin vse bolj zavedajo splošnosti glasbe kot pojava, njene vseprisotnosti in vplivnosti.

Na tem mestu se zdi primerno nameniti nekaj besed tudi (ne)aktualnosti filozofije glasbe oziroma literature s tovrstno tematiko v slovenskem prostoru. Največ prispevkov tega področja je vsekakor moč najti v publikaciji *Muzikološki zbornik*, ki ga izdaja Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. V slednjem sicer objavljajo tudi tuji avtorji, vendar je med drugimi mogoče zaslediti prispevke slovenskih filozofov, muzikologov in glasbenih akademikov. Na prispevke v okvirih filozofije glasbe je mogoče naleteti tudi v drugih publikacijah.

Nekateri avtorji⁴⁴ se ukvarjajo z obravnavo glasbe znamenitejših filozofov: Valentin Kalan v več prispevkih opisuje razprave o glasbi pri Aristotelu in Nietzscheju, ki jih je zbral v delu *Umetnost in resnica*; Jurij Snoj, ki se ukvarja predvsem s področjem zgodovine glasbe, pa je obravnaval dojemanje glasbe Platona in Descartesa. Drugi se posvečajo obravnavi določene glasbene zvrsti: Mladen Dolar in Slavoj Žižek sta veliko pozornosti namenila filozofiji opere.

Slovenski muzikologi se ukvarjajo z mislijo o glasbi predvsem s perspektive obče muzikologije: Matjaž Barbo je izdal publikacijo pedagoške narave *Izbrana poglavja iz estetike glasbe*, Leon Stefanija je pisal prispevke o hermenevtiki glasbe ter funkcijah in učinkih, ki jih ima glasba na posameznika in družbo, Gregor Pompe pa je razpravljal o semiotsko-semantični naravi glasbe.

S filozofijo glasbe pa se na slovenskem ukvarjajo tudi strokovnjaki drugih

⁴⁴Vsa nadalje navedena literatura je z natančnimi bibliografskimi podatki vključena v seznam literature, op.p..

disciplin: Drago Kunej na primer razpravlja o možnostih izvora glasbe na podlagi akustičnih ugotovitev iz analize koščene piščali, najdene na arheološkem najdišču v Divji babi. Vsekakor je na tem mestu potrebno omeniti tudi knjigo Rajka Muršiča *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*, ki obravnava mnoge vidike filozofije glasbe.

Seveda ta kratek seznam del slovenskih avtorjev o filozofiji glasbe ni popoln, lahko pa rečemo, da je ustrezno reprezentativen. Razloge za redko literaturo o filozofiji glasbe je mogoče iskati na mnogih mestih, enako pa velja tudi za možne razlage dejstva, da tako filozofi kot muzikologi dajejo prednost mnogim drugim temam znotraj svojih strok pred tukaj obravnavano. Najbrž je eden izmed njih ta, da je tudi s strani bralstva tovrstni literaturi v slovenskem prostoru namenjeno (pre)malo pozornosti.

Intuitivno je mogoče trditi, da bo filozofija glasbe na nek način vedno aktualna; tako glasba kot refleksija sta dva stalna in ključna aspekta človeškega življenja in človeštva na sploh – poleg tega pa njuno povezovanje venomer vzbuja zavest, da ju je dokončno spojiti nemogoče. Morda je tudi ta nedosegljivost “cilja” eno izmed gonil, ki dela filozofijo glasbe vedno privlačno in prisotno.

::LITERATURA

- Barbo, M. (2007): Izbrana poglavja iz estetike glasbe. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Benson, B. E. (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cvetko, I. (1990): "O zvočni in glasbeni identiteti (tokrat malo drugače)." V: Rijavec, A. (ur.): *Muzikološki zbornik*. XXVI. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, str. 59-65.
- Davies, S. (2001): *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2007): "Versions of Musical Works and Literary Translations." V: Stock, K. (ur.): *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*. Oxford: Oxford University Press, str. 79-92.
- Dodd, J. (2007): *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Evens, A. (2005): *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience. Theory Out of Bounds*. Vol. 27. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fischer, J. A. in Davies, S. (2009): "Music and song." V: Davies, S. in dr. (ur.): *A Companion to Aesthetics*. 2. izd. Blackwell Companions to Philosophy. West Sussex: Wiley-Blackwell, str. 91-95.
- Godlovitch, S. (2002): *Musical Performance: A Philosophical Study*. 2. izd. London: Routledge.
- Goehr, L. (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gracyk, T. (2009): "Ontological contextualism." V: Davies, S. in dr. (ur.): *A Companion to Aesthetics*. 2. izd. Blackwell Companions to Philosophy. West Sussex: Wiley-Blackwell, str. 449-453.
- Ingarden, R. (1980): "Glasbena umetnina in problem njene istovetnosti." V: Ingarden, R.: *Eseji iz estetike*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Slovenska matica, str. 215-356.
- Kalan, V. (2006): *Umetnost in resnica: prispevki k filozofiji umetnosti in aletheiologiji*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, str. 72-140.
- Kania, A. (2007): "The Philosophy of Music." V: Zalta, E. N. (ur.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Povzeto 9. aprila 2010 iz strani <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/music/>>.
- Kania, A. (2008): "New Waves in Musical Ontology." Stock, K. in Thomson-Jones, K. (ur.): *New Waves in Aesthetics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, str. 20-40.
- Kivy, P. (2007): *Music, Language and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kunej, D. in Turk, I. (2001): "New Perspectives on the Beginning of Music: Archeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic Bone 'Flute'." V: Wallin, N. L., Merker, B. in Brown, S. (ur.): *The Origins of Music*. 2. izd. Cambridge: The MIT Press, str. 235-268.
- Leydi, R. (1995): *Druga godba: etnomuzikologija*. Prev. Jelena Strajnar. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Lissa, Z. (1977): *Estetika glasbe: ogledi*. Prev. Stanislav Tuksar. Zagreb: Naprijed, str. 145-168.
- Mazzoni, A. (2010): "Music." V: Sepp, H. R. in Embree, L. (ur.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Contributions to Phenomenology, vol. 59. Dordrecht: Springer, str. 223-229.
- Morris, M. (2007): "Doing Justice to Musical Works." V: Stock, K. (ur.): *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*. Oxford: Oxford University Press, str. 52-78.
- Muršič, R. (1993): *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Katedra.
- Nudds, M. in O'Callaghan, C. (ur.) (2009): *Sound & Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Pompe, G. (2007): "Semiotsko-semantična narava glasbe." V: Stefanija, L. in Bogunović Hočevar, K. (ur.): *Muzikološki zbornik: Racionalizem magičnega nadiha – glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja*. XLIII/2. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, str. 233-242.

- Ridley, A. (2004): *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Russolo, L. (1986): *The Art of Noises*. Prev. Barclay Brown. New York: Pendragon Press.
- Sepp, H. R. in Embree, L. (ur.) (2010): *Handbook of Phenomenological Aesthetics. Contributions to Phenomenology*, vol. 59. Dordrecht: Springer.
- Small, C. (1998): *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Snoj, J. (2001): "Glasba kot predmet kartezijanskega videnja sveta." V: Descartes, R.: *Kompendij o glasbi – Compendium Musicae*. Prev. Jurij Snoj. Zbirka Historia Scientiae. Ljubljana: ZRC SAZU, str. 103-152.
- Snoj, J. (2007): "Glasba v Platonovi državi." V: Stefanija, L. in Bogunović Hočevar, K. (ur.): *Muzikološki zbornik: Racionalizem magičnega nadiha – glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja*. XLIII/2. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, str. 13-26.
- Stascheit, A. G. (2010): "Alfred Schutz (1899-1959)." V: Sepp, H. R. in Embree, L. (ur.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics. Contributions to Phenomenology*, vol. 59. Dordrecht: Springer, str. 311-315.
- Stefanija, L. (2005a): "Hermenevtika glasbe: teoretski sistem ali pedagoška metoda?" V: *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*. Zv. 5. Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, str. 193-227.
- Stefanija, L. (2005b): "Izhodišča hermenevtike glasbe: štirje pogledi." V: *Phainomena: glasilo fenomenološkega društva v Ljubljani*. L. 14, št. 53/54. Ljubljana: Nova revija, str. 229-265.
- Stefanija, L. (2007): "Učinek glasbe: notice k raziskavam pojma." V: Barbo, M. in Pompe, G. (ur.): *Muzikološki zbornik: Kaj je glasba?* XLIII/1. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, str. 29-42.
- Thomasson, A. (2008): "Roman Ingarden." V: Zalta, E. N. (ur.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Povzeto 9. julija 2010 s strani <<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/ingarden/>>.
- Veselinović-Hofman, M. (2007): "Silence as a Hermeneutic Oasis of Music." V: Stefanija, L. in Bogunović Hočevar, K. (ur.): *Muzikološki zbornik: Racionalizem magičnega nadiha – glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja*. XLIII/2. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, str. 333-360.
- Žižek, S. in Dolar, M. (2002): *Opera's Second Death*. New York: Routledge.

