

# Fenomenološko, sociološko in psihološko razumevanje glasbe

## Abstract

### The Phenomenological, Sociological, and Psychological Understanding of Music

When trying to investigate the understanding of music, there are a number of epistemologically and methodologically diverse perspectives, and this is associated with the fairly vague definition of music. Firstly, music exists in the form of a waving motion as a physical-acoustic dimension that reaches the listener's/receiver's ear. At the time of the »reception« of music, the human neuropsychological mechanism is triggered, which causes the process of semiosis – when we imbue music with meaning strongly exceeding the basic, physical characteristics of music as a sound. In the history of music studies, one can discern the periodical shifting of scientific methodologies that have placed now this and later the other perspective in the center of their research. Meanwhile the author of the article claims that for a holistic understanding of music one needs to employ all the different methodological starting points. Music must be understood as a "two-sided" process: it is possible to investigate the "path" that leads from the creation of music to the emergence of listener's meaning or to begin with the latter and try to connect it with the intentionality of the author.

**Keywords:** musicology, phenomenology, sociology of music, psychology of music, acoustics, semantics of music

*Gregor Pompe is Associate Professor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. His scientific interest is focused mainly on musical semantics, history of opera, and contemporary music. He is also active as a composer and music critic. (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)*

## Povzetek

Epistemološko in metodološko gledano se je pri razumevanju glasbe mogoče oprijeti precej raznolikih perspektiv, kar je povezano s precej izmuzljivo definicijo tega, kar poimenujemo glasba. Glasba najprej obstaja v obliki valovanja, torej kot fizikalno-akustična dimenzija, ki doseže poslušalčevo/sprejemnikovo uho. V trenutku »sprejemanja« glasbe se sproži človeški nevropsihološki mehanizem, katerega končna posledica je, da v osnovi fizikalni količini na koncu v procesu semioze glasbi pripisujemo pomen, ki močno presegajo njene osnovne, fizikalne lastnosti. V zgodovini proučevanja glasbe so se periodično menjavale metodologije, ki so postavljale v središče zdaj eno (fenomenološko-analitično, sociološko-kulturološko, psihološko) in zdaj spet drugo perspektivo, medtem ko avtor prispevka zagovarja misel, da je za celovito dožemanje glasbe treba uporabljati tudi vsa različna metodološka izhodišča, pri čemer je treba glasbo razumeti kot dvostranski proces: mogoče je opazovati »pot«, ki vodi od njenega nastanka do kreiranja sprejemnikovega pomena, ali pa začeti pri zadnjem in ga povezovati z intencionalnostjo avtorja glasbe.

**Gljučne besede:** muzikologija, fenomenologija, sociologija glasbe, psihologija glasbe, akustika, semantika glasbe

*Gregor Pompe predava na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Kot znanstveni raziskovalec se ukvarja s sodobno glasbo, z vprašanji semantike glasbe in glasbenega gledališča. Dejavni je kot publicist, glasbeni kritik in skladatelj. (gregor.pompe@ff.uni-lj.si)*

Glasba je vsepovsod okoli nas: spremlja nas v nakupovalnih centrih, v restavracijah, v čakalnicah, na avtobusih in podzemnih železnicah, ob gledanju televizije, na proslavah, praznovanjih in zabavah. Živimo v času izjemne demokratizacije dostopnosti do glasbe – ta se je začela v 20. stoletju z iznajdbo snemalnih tehnik in reproduksijskih medijev ter še dodatno stopnjevala v zadnjem desetletju s prevlado svetovnega spleta, na katerem je mogoče dobiti brezplačno tako rekoč kakršnokoli glasbo ob kateremkoli trenutku. Glasbe je toliko, da se ji je pravzaprav težko izmakniti, vendar pa ni bilo vedno tako. Prav gotovo je takšna preprosta dostopnost pomemben napredek sodobne kulture, a v sebi nosi tudi bolj dvomljive klice. Glasba ob tako povečani in poenostavljeni dostopnosti ni več domena finančno in družbeno privilegiranih slojev, hkrati pa se je za dostopanje do nje izgubila potreba po praktičnih glasbenih znanjih in natančnejšem obvladovanju različnih glasbenih »sintaks« in semantičnih sistemov. V 19. stoletju se je sicer koncertno življenje že odprlo širšemu meščanstvu, toda za dostopanje do preostale glasbe, ki ni bila predstavljena na koncertih, je bilo še vedno potrebno obvladovanje glasbenih veščin: igranje na inštrument (v meščanskih salonih je prevladovalo igranje na klavir, prek štiriročnih priredb za klavir je bilo mogoče spoznavati velika simfonična dela) ali celo branje partiture (*solfeggio*). Danes je dovolj minimalno računalniško znanje, da si s spleta pretočimo glasbo in si jo nato predvajamo v majhnem mp3-predvajalniku tako rekoč kjerkoli na poti ali v kateremkoli kotu svojega domovanja – za dostopanje do glasbe v njeni celotni raznovrstnosti ni potrebno nikakršno specifično glasbeno znanje. Posledično se zdi, da se je prav zato, ker niso potrebna nikakršna vstopna glasbena znanja, da bi poslušali in uživali glasbo, močno spremenil diskurz o glasbi, njegovo glavno značilnost pa bi bilo mogoče označiti kot neimantnost: razpravljanje o glasbi je čedalje manj »glasbeno«. Ker lahko dostopa do glasbe vsaj v zahodnem svetu skorajda vsak, ima o njej tudi mnenje, a to mnenje je le redko zaznamovano z imanentnimi glasbenimi karakteristikami. Takšna masifikacija glasbe je seveda ozko povezana z Benjaminovo idejo razbitja avre (Benjamin, 1998).

Demokratizacija dostopnosti do glasbe je rodila tudi množstvo glasb – edninski samostalniki glasba postaja čedalje bolj tesen za množico žanrov in podžanrov. Zato se poslušanje glasbe danes začne z aktivnim izbiranjem med žanri, medtem ko smo bili nekoč z njimi geografsko-historično zaznamovani (Eisentraut, 2013: 16) oz. smo se v določen glasbeni žanr/slog dobesedno narodili. Seveda ima takšna široka paleta glasbenih žanrov kot posledica širše dostopnosti glasbe tudi svojo ceno – z besedami Leonarda B. Meyerja: »Cena svobode je nuja izbire.« (Meyer, 1989: 89) Zato o našem spremenjenem odnosu do glasbe veliko povedo mehanizmi, po katerih si izbiramo priljubljene žanre, svojo »subkulturo« oz. »sceno«, pri čemer velja osrednji premislek vprašanju, do kakšne mere smo pri tem zares »svobodni«. Zato izbira odraža našo lastno subjektivnost in ideologijo, našo »osnovno psihofiziološko dispozicijo« (Eisentraut, 2013: 20), pri čemer ostaja vprašanje, do kolikšne mere nam jo določajo zunanji dejavniki: generacija, družbeni razred,

spol, etnično poreklo, izobrazba, kulturni kontekst. Številne raziskave potrjujejo (Hargreaves in North, 1997), da prevladujejo prav ti dejavniki, kar pomeni, da si priljubljene glasbe ne izbiramo predvsem po njenih glasbenih značilnostih, ampak so v »igro« izbire zapleteni veliko bolj kompleksni sociološki, kulturološki in psihološki momenti.

Izbrani žanri tako v sodobni družbi opravljajo pomembno socializacijsko nalogo – najpogosteje jih lahko imamo za nekakšne identifikacijske nalepke: identificiranje z določenim glasbenim žanrom naj bi navzven odražalo našo osebnost in svetovni nazor. Najmočnejšo identifikacijsko vlogo opravlja glasba med adolescenti, saj je nekakšna identitetna značka. Priseganje na določen žanr pomeni tako tudi zavezanost določeni socialni skupini, v kateri deluje mehanizem pripadnosti in hkrati tudi razločenosti od drugih podobnih skupin. Razlike med takšnimi skupinami pa v resnici niso velike in zelo redko temeljijo v glasbenih (beri: imanentno glasbenih) značilnostih, temveč so bolj zavezane kulturi oblačenja, načinu komunikacije v skupini, osnovni vizualni estetiki (naslovnice plošč) (Eisentraut, 2013: 39). Če pripadnike takšnih skupin vprašamo, v čem se glasba njihove skupine razlikuje od glasbe »nasprotno« skupine, največkrat ne znajo razložiti ali vsaj ne navedejo glasbenih kategorij, kar pomeni, da imamo opravka bolj ali manj s t. i. »navideznimi kulturaми« (Hargreaves in North, 1997: 151).

## »Nova muzikologija«

Ob vseh spremembah mesta in pomena glasbe v družbi ni nenavadno, da se je močno spremenilo tudi razumevanje glasbe, razlaganje njenega »pomena«, njeno vrednotenje, aksiološko razlikovanje med različnimi glasbami in seveda tudi metodologija njenega raziskovanja. John Shepard zelo natančno označuje osnovni habitus muzikološkega raziskovanja pred pol stoletja:

Ko sem študiral glasbo v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, so veljale še konvencionalne smernice. Študiral sem zgodovino zahodne umetniške glasbe z redkimi referencami na socialne in kulturne razmere. Poudarek je bil predvsem na »glasbi sami«, glasbi, ki se jo je razumelo kot avtonomno. Osnovna predpostavka je bila, da čeprav se je zahodna umetniška glasba rodila prav v določenih zgodovinskih trenutkih, je bila po svojem bistvu neodvisna od socialnih in kulturnih trenj. Predvidevalo se je, da v sebi pooseblja univerzalnost, »onostranske« vrednote in resnice, ki so imune na vplive vsakdanjega življenja. (Shepard, 2003: 74)

V središču takšnega raziskovanja niso bile glasbene izkušnje povsem navadnih ljudi, temveč sintaksa glasbenih del in ocene glasbenih strokovnjakov: skladate-

ljev, izvajalcev, teoretikov in kritikov.<sup>1</sup> Trditi bi bilo mogoče, da je bilo raziskovanje glasbe v skladu z vsakokratno metodološko »modo« najprej zavezano predvsem zgodovinskemu modelu, nato pa tudi fenomenološkemu in strukturalističnemu pogledu. Seveda se je v zadnjih petdesetih letih metodološka pokrajina močno spremenila, tudi tista, ki je povezana z raziskovanjem glasbe. Rodila se je t. i. »nova muzikologija« – znanstveniki so začeli prisegati na interpretacije, v katerih so glasbene strukture razumeli v povezavi s sociološkimi pomeni; v središču so vprašanja, povezana s povezavami med glasbenimi deli in kategorijami socialnih struktur; podrlo se je prepričanje, da obstaja med zgodovinskimi premenami (biografski in socialni kontekst glasbenega življenja) in glasbeno formo pomembna ločnica; raziskave se osredinjajo na vlogo glasbe kot socialnega medija. Kakorkoli epohalna se zdi takšna premena iz »tradicionalne« v »novo« muzikologijo, pa v resnici zaznamuje predvsem ideološki prelom ali še drugače: ena metodološka paradigma je nadomestila drugo in se, kot je to značilno tudi za politične ideologije, udobno namestila na prestol prejšnje. »Nova muzikologija« je postala del institucionalizirane muzikologije in je danes v resnici »muzikologija z 'veliko začetnico'« (DeNora, 2003: 35). »Nova muzikologija« je očitala »stari« ideološko zaznamovanost in socialni elitizem, v čemer je imela pogosto prav, toda danes mora biti jasno, da nosi tudi »nova muzikologija« izrazite ideološke podtone. Vse skupaj se je preobrnilo na glavo: medtem ko se je prej glasbene pomene povezovalo v pretežni meri zgolj z glasbenimi strukturami, se zdaj skuša celota glasbenih pomenov »prebrati« zgolj iz glasbenega konteksta. Takšna paradigma popolnoma negira možnost, da bi v procesu dajanja pomena glasbi imele pomembno vlogo njene imanentne lastnosti (konvencije sloga, zvočno-fizikalne značilnosti). Zdi se, da se raziskovalci tako predvsem ideološko opredeljujejo, namesto da bi spoznali obojestransko dinamiko: glasbo gotovo oblikujejo družbene sile, hkrati pa tudi glasba vpliva na družbene sile. »Glasba tako ne sporoča o družbenem oz. je ne povzročajo družbeni dejavniki: je del širšega družbenega okolja. Glasba je konstitutivna sestavina družbenega življenja.« (DeNora, 2003: 151)

## Semantika glasbe

Zato se je ob takšnih skorajda diametralnih metodološko-ideoloških premenah treba predvsem vprašati, kako so sploh mogoče oz. na kakšen način jih omogoča raziskovalna materija sama, torej glasba – zakaj je enkrat njeno bistvo mogoče popisovati s celoto socioloških in kulturoloških povezav, po drugi doktrini pa je le-te smiselno abstrahirati in se osrediniti zgolj na strukturalne zveze med glasbenimi elementi. Takšna dvojnost je ozko povezana z osrednjo dilemo, *kako* in *kaj*

---

<sup>1</sup> Tak pristop v veliki meri zaznamuje slavno delo Leonarda B. Meyerja *Emotion and Meaning in Music* (1956).

*pomeni glasba*. Izkaže se, da so raziskovalne dileme glasbe povezane predvsem z vprašanji njene semantike oz. semiotike. Kljub močni skepsi, ali glasba sploh ima svojo semantično ravnino (Schneider, 1980; Faltin, 1985), je mogoče opaziti, da v povezavi z glasbo obstajata celo dva sistema njene referencialnosti: zunanja referencialnost (glasbene enote se nanašajo na zunajglasbeno realnost, z njo vzpostavljajo pomenske asociacijsko-metaforične vezi) in notranja referencialnost (pomen nastaja v zvezah in razmerjih med glasbenimi strukturami/količinami, torej izhaja iz glasbene sintakse). Prav takšna dvojnost omogoča konstantno spreminjanje raziskovalnih paradigem, povezanih z glasbo (Nattiez, 1990: 127).

Problemski oblak, ki spremlja vprašanje glasbene semantike, izhaja iz osnovnih premis človekove intencionalnosti, ki stvarjem v svetu pripisuje pomen, in tako je tudi z glasbo. Ta je sicer po svojem osnovnem ustroju fizikalna količina – nihanje zraka. Lahko bi jo razumeli kot množico periodično stisnjenih molekul zraka (valov), ki dosežejo naše uho in njegov bobnič. Takšnim zvočnim signalom, predvsem torej fizikalnim elementom, pa ob koncu procesa sprejemanja/doživljanja glasbe pripisujemo pomen in vrednosti, ki bistveno presegajo osnovne, suhoparne fizikalne količine. Na te ob končnem procesiranju zvočnih informacij celo v celoti pozabimo in govorimo o tem, da nas glasba energetsko poživlja, predstavlja v specifična čustvena stanja, odkriva transcendenčne svetove, skriva v sebi misteriozne »matematične« svetove, pripisujemo ji družbene funkcije, celo zmožnosti za družbeno-politične spremembe in manipulacijo množic (propagandna sporočila, glasba v podporo ideologiji). Pri obdelovanju zvočnih informacij se torej zgodi, da fizikalnim količinam začnemo pripisovati nekaj, kar fizikalni zvok sam močno presega.

Glasbo sestavljajo zvočne frekvence, toda za njeno doživljanje jo je treba dojeti, kar je tipični kognitivni proces, ki bi ga lahko poimenovali kot *simbolično notranjo reprezentacijo glasbe*. V tem procesu človeška zavest »zgolj zvoke« opremi s pomenom in tako ti lahko postanejo simboli za nekaj drugega, kot so sami. To pa že pomeni, da bi bilo mogoče glasbo opazovati tudi s tega, »tretjega« stališča, s stališča kognitivne psihologije, kar močno širi krog raziskovalnih perspektiv, povezanih z glasbo. Z nekaj poenostavitve bi bilo mogoče trditi, da je glasba plen treh osnovnih raziskovalnih perspektiv:

- analitično-fenomenološke (raziskovanje fenomena samega, iztrganega iz njegovega konteksta – prednost imajo zveze med glasbenimi strukturami, prevladuje torej imanentni pogled);
- kognitivno-psihološke (predvsem raziskovanje procesa podeljevanja pomena/smisla fizikalnim zvočnim količinam);
- sociološko-kulturološke (pomen glasbe v določeni družbi oz. kulturi).

Glasba je torej vpeta v precej zapleten proces podeljevanja pomena oz. semi-oze. To nenavadno pot zelo dobro opisuje Vladimir Karbusicky, ki govori o tem, da glasba (najbrž tudi druge umetnosti) stopa po poti, ki vodi od gole eksistence k transcendenci, ki prvotno eksistenco močno presega (Karbusicky, 1986: 97).

Material iz »narave« (eksistenca) vstopa v »kulturo« (transcendenca) po zapletenih poteh – najprej opravimo selekcijo zvokov (uporabljamo le izsek iz univerzuma materialnosti), nato pa le-te uredimo v različne sisteme, v katerih se izpolnjujejo pogoji za ustvarjanje različnih energij, tudi semantičnih. »Pravi« material glasbe je torej že »človeško« sistematiziran, odmaknjen od »necivilizirane« narave. Semioza se tako razkriva kot postopna pot od »narave« h »kulturi«, kot nekakšna antropološka razvojna evolucija (Karbusicky, 1986: 249). V okolju, naravi najdemo vrsto zvokov, ki zgolj obstajajo – kot taki pa so izziv za človekovo kreativnost. Stvari z lastno eksistenco je namreč mogoče semantično potujiti, jih postaviti v nov kontekst in s tem podeliti določene pomene. Semantično nevtralni glasbeni material (ta zgolj eksistira, »je«) si človek »prisvoji« in ga racionalno uredi v lestvice, različna sozvočja ipd., s čimer mu podeli možnosti za funkcionalizacijo (konvencionalizirane povezave, kot npr. v funkcijski harmoniji), ta pa pomeni izhodiščno točko za estetizacijo in mogoč »prestop« k simbolizaciji. Takšna postopna »prisvojitve« narave in njeno »transcendiranje« pa nista mogoči brez človeške intencionalnosti. Takoj ko zaslišimo en sam ton, se sproži proces semioze, ki pa dobiva zaradi različne človeške intencionalnosti povsem samosvoje oblike. Tako lahko »točno identične [...] glasbene vzgibe zaznavamo s tako močno intencionalnostjo, da izzovejo diametralno nasprotno psihične obdelave ('dešifriranja')« (Karbusicky, 1990: 1). Naše doživljanje sveta je aktivno, zato v različne pojavnosti projiciramo različne predstave. Zaradi tako naravnane intencionalnosti lahko v katerikoli zvočni realiji vidimo slike, indice ali simbole – tako pridobljene znakovne kvalitete pa so seveda lastne samo vsakemu posamezniku posebej, ki je določen vsaj s svojo zgodovinsko, socialno in etnično danostjo.

Prav takšen zapleten proces glasbene semioze daje možnost, da se v raziskovanje in premišljevanje o glasbi vključujejo najrazličnejše raziskovalne perspektive, ki pa redko zaobjamejo glasbo v njeni končni celovitosti, temveč se večinoma osredinjajo le na enega od segmentov tega procesa. Glasba se sicer rojeva v mislih avtorja (skladatelja, glasbenika), vendar velja ta proces za zdaj odmisлити – po določenih značilnostih je podoben procesu poslušanja, le da potuje v nasprotni smeri (poslušanje »dekodira« zvočne impulze in jih prevaja v pomen, medtem ko skladatelj pomene »kodira« v zvočne enote) – in začeti pri produkciji zvoka, ki prihaja iz glasbil(a) ali nosilca zvoka. V tej začetni obliki obstaja glasba zgolj kot fizikalna količina, ki jo je mogoče opazovati s fizikalnimi metodami in meriti z akustično logiko. V naslednjem koraku imamo opravka s kognitivno pretvorbo takšnih fizikalnih entitet v abstraktne strukture, s čimer se ukvarjata psihoakustika in kognitivna psihologija glasbe. Na zadnji stopnji pa takšne strukture opremljamo s pomeni, ki so najrazličnejših kvalitet in provenienc: glasbeni impulzi lahko sprožijo fiziološke procese v telesu (npr. povišan pulz), naše telo lahko poženejo v gibanje (ples), sprožijo najrazličnejša čustva, zbudijo estetsko navdušenje nad strukturno izoblikovanostjo, lahko jih povezujemo z značilnostmi določenega sloga ali žanra, lahko pa prevzamejo tudi širše sociološke (npr. poziv k spremembi v družbi) ali kulturološke pomene.

Vsakega od teh momentov lahko popisuje druga znanstvena perspektiva, pri čemer ni velike dileme, da je prva faza materialne elementarnosti zvoka domena fizike in začetek procesa simbolne notranje reprezentacije glasbe predmet kognitivne psihologije. Toda raziskovanje končnega podeljevanja pomena, pridobljenega prek zunanje ali notranje referencialnosti, se odpira široki metodološki pahljači, ki sega od fenomenološko prečiščene glasbene analize do socioloških, kulturoloških in antropoloških perspektiv. Široka metodološka sprejemljivost je položena v samo bistvo semantične izmuzljivosti glasbe, ki nima denotativne, enoznačne moči jezika, ampak ji je mogoče pripisati skoraj poljubno raznolike pomene, kar je hkrati njena odlika (odpira vrata širokemu krogu perspektiv) in nadloga (mogoče jo je »zlorabiti« in ji pripisati skorajda poljubne attribute).

## Metodološki pluralizem

Kar samo od sebe se ponuja, da bi takšno metodološko drenjanje primerjali z žanrskim izobiljem: tako kot damo težko vrednostno prednost kateremu od žanrov, podobno negotovi smo tudi pri odločanju, ali je katera od metodoloških perspektiv glasbi bolj pravična kot druge. Živimo v času razpiranja perspektiv, metodološkega pluralizma – razprava o glasbi pridobi največ takrat, ko si izbrane metodološke paradigme podajo roko in iščejo skupne vzgibe, povezave in predvsem medsebojno odvisnost:

Tako muzikologija kot glasbena sociologija sta nujni za glasbeno-sociološko raziskovanje, kako lahko glasbene značilnosti svojim sprejemnikom ponujajo materiale za različne vrste odzivov, za gradnjo zvez med vlogami in njihovo razločeno, subjektivno pozicijo (npr. občutenje oblik, povezanih s temi vlogami). [...] Z drugimi besedami: sprejemniki glasbe se lahko identificirajo z določenimi vidiki glasbe ali se razpoznajo v določenih značilnostih kompozicije. Ko se tako zgodi, je mogoče trditi, da glasba »opravi« stvari, v tem primeru »vdira« (obvešča, ponuja formo, strukturira) v subjektivnost. Zato nam muzikološka branja del lahko pomagajo pri tem, ko skušamo razpoznati, kako glasbene strukture vplivajo na nastanek subjektivnih pogledov (perspektiv) in njihovih odnosov. (DeNora, 2003: 44)

Danes tako rekoč nihče več ne trdi, da bi bila glasba, tudi umetniška, popolnoma avtonomna, da bi živela v nekakšnem od družbe zavarovanem slonokoščinem stolpu in da na njeno strukturiranost ne bi imeli določenega ali odločilnega vpliva tudi zunanji, zunajglasbeni dejavniki. Toda hkrati se zdi nemogoča tudi pozicija, po kateri naj bi bili povsem zanemarljivi glasbenoimmanentni gradniki in vodila. Glede na zgoraj predstavljeno kompleksno pot glasbene semioze, ki vodi od materialnega k nematerialnemu, od eksistencialnega k transcendenčnemu oz.

od naravnega h kulturnemu in ki torej zaobsega različne »materialnosti« glasbe (glasba kot fizikalna količina, glasba kot material za kognitivno obdelavo, glasba kot nosilec pomenskih entitet), bi bilo mogoče trditi, da je za raziskovanje glasbe nujen sodobni metodološki pluralizem, ki glasbo zaobjema v njenem celostnem bivanju. Znotraj takšnega holističnega pogleda se ni mogoče izogniti spoznanju, da vsak materialni in posledično metodološki segment na svoj način določa produkcijsko in recepcijsko celoto glasbe. Na produkcijski ravni je tako mogoče zaradi izmuzljive narave glasbene referencialnosti trditi, da je glasba hkrati semantična in nesemantična, podobno pa so »preskakovale« tudi metodološke paradigme, ki so poudarjale zdaj zunajglasbeno referencialnost, zdaj znotrajglasbeno nanašanje, pri čemer ti pogledi niso bili nujno uglašeni z naravo glasbene strukturiranosti same – z največjo lahkoto so se glasbi, ki je bila zasnovana izrazito semantično in asociacijsko, pripisovali zgolj znotrajglasbene pomeni in tudi nasprotno.

Tipičen primer takšnega »neadekvatnega«, a ne tudi napačnega razumevanja je recepcija klasicistične glasbe, kakršna je zaznamovala dobršen del 20. stoletja. Tako se je glasba Mozarta in Haydna pogosto razumela kot »čista«, »avtonomna« glasba, v kateri je mogoče prepoznati predvsem jasnost in kristalnost glasbene forme, toda teorija toposov, kakršno so v drugi polovici 20. stoletja razvili L. Ratner (1980), V. K. Agawu (1991) in R. Monelle (2006), je pokazala, da naj bi bila prav klasicistična glasba v celoti zasnovana zunajreferencialno: posamezne glasbene tvorbe naj bi bile konvencionalizirane in naj bi nosile natančno določene pomene, ki izhajajo iz asociacijskih povezav med določenimi glasbenimi strukturami in zunajglasbenimi fenomeni. Ob tem pa se zastavlja vprašanje, kako lahko klasicistično glasbo razume nekdo, ki mu takšne zveze med obredjem, literaturo, vedenjskimi vzorci in ceremonijami 18. stoletja ter glasbenimi strukturami niso znane? Četudi se določenih modelov lahko nauči ob pogostem poslušanju ali ukvarjanju s klasicistično glasbo, mu vseeno ostaja zaprta izvorna pot signifikacije. Ali to pomeni, da tak, manj kompetenten poslušalec ne more estetsko uživati ob poslušanju klasicističnih del, ker jih pravzaprav ne dojema »pravilno«? Danes morda povprečen poslušalec ob, denimo, Mozartovem klavirskem koncertu celo bolj občuduje »asemantične« kvalitete te glasbe – navdušujejo ga »pregledna« forma, »tekoč« harmonski stavek, ki vodi v značilni »ležerni allegro«, simetrija in periodična urejenost najmanjših glasbenih enot (dvotaktja, stavki, periode), iz harmonije izpeljana »preprosta« melodika, »prosojna« instrumentacija. V tem primeru se semantično zasnovana glasba recipira kot nesemantična, zato se kot dilema zastavlja vprašanje, kako je to sploh mogoče. Mozartova glasba mora za takšno »asemantično« recepcijo vendarle ponuditi tudi kakšen »asemantičen« element – glasba ostaja kljub takšnim različnim perspektivam zvočno nespremenljiv fenomen. Fizični dražljaj Mozartovega koncerta, ki ga poslušata strokovnjak za topičnost klasicistične glasbe in laik brez poznavanja asociacijskih vezi med klasicističnimi glasbenimi formulami in zunajglasbenimi fenomeni, je v resnici enak. To pa pravzaprav potrjuje, da glasba ni enoznačno in primarno semantična, temveč



da je njen »semantični« status močno odvisen od »zunanjih«, predvsem kulturno-zgodovinskih dejavnikov, ki bi jih lahko razumeli kot srečanje med semantičnima sistemoma skladatelja in poslušalca ali tudi kot srečanje med skladateljevim kompozicijskim postopkom in recepcijsko raziskovalno paradigmo, pri čemer sta obe perspektivi pogojeni zgodovinsko-kulturno.

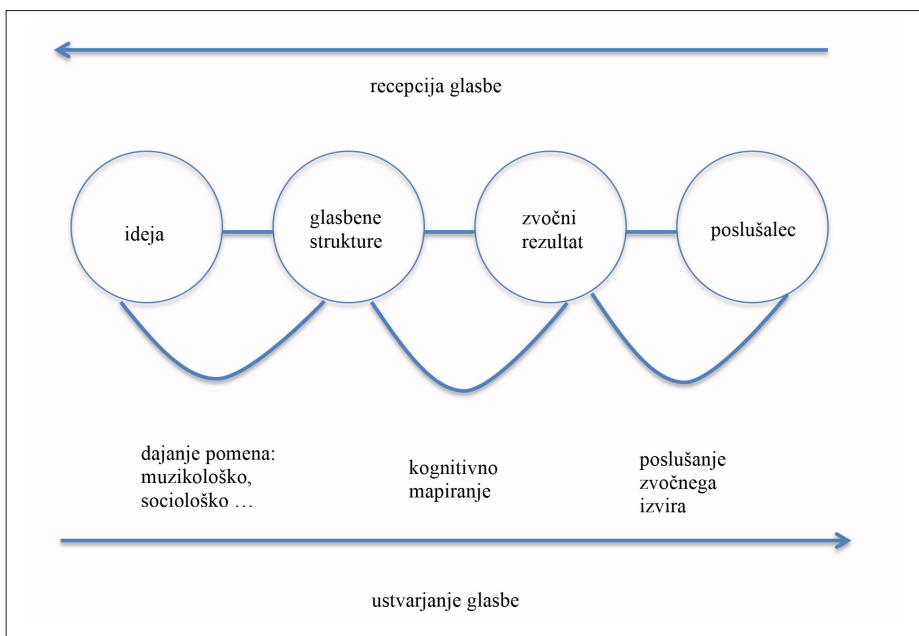
Če torej sprejmemo širok metodološki pluralizem, ki se skuša ogniti perspektivnemu oženju in negiranju raziskovalnih izhodišč »drugega«, mora biti glavno spoznanje, da nastopijo osrednje težave, povezane z različnimi metodološkimi pristopi do glasbe, predvsem na ravni podeljevanja pomenov, ko se glasbena imanentnost (fizikalne lastnosti zvoka in fenomenološka strukturalistična logika) začne odpirati širši družbeni stvarnosti. Toda zdi se, da je v praksi le redko v uporabi celotni metodološki arzenal in da se določene metodološke perspektive kot po nekakšnem nenapisanem pravilu pripisuje in z njo raziskuje natančno določeni glasbeni žanr. Pretežno sociološki pogledi tako zaznamujejo raziskovanja žanrov popularne glasbe, medtem ko se s klasično<sup>2</sup> glasbo ukvarjajo predvsem muzikologi in pri tem uporabljajo predvsem analitične, torej po svojem bistvu fenomenološke metode. Zaradi take metodološke »porazdeljenosti« med glasbene žanre se postavlja vprašanje, ali se morda povsem naravno določena metodološka paradigma ne prilega najbolj prav izbranemu glasbenemu žanru, da torej ločevanje na posamezne glasbene žanre prinaša tudi široko metodološko pahljačo? Če bi sprejeli misel, po kateri so posamezni žanri do določene mere tesneje povezani tudi s funkcijo, ki jo opravljajo, pri čemer se je treba ogniti zastareli misli, da je umetniška glasba brezfunkcijska, avtonomna, bi bilo mogoče trditi, da posamezni glasbeni žanri zahtevajo različne raziskovalne perspektive, ker v resnici sprožajo po kvaliteti različne pomenske odzive (od povsem telesnih do socioloških in estetskih). Najbrž bi bilo potemtakem tudi mogoče trditi, ne da bi se ob tem izrekalo kaj bogokletnega, da so skladatelji klasične glasbe bolj zagledani v strukturalna vprašanja, medtem ko ustvarjalci popularne glasbe črpajo iz širšega nabora socialnih dražljajev, pri čemer se je seveda treba odreči enostranskemu črno-belemu pozicioniranju in dovoljevati tudi »prestope« in »izmike«.

Če so mogoča takšna provizorična razlikovanja med muzikološko-fenomenološkim pogledom in sociološko-kulturološkim modelom, pri čemer se je treba zavedati, da sodobna muzikologija v svoj raziskovalni aparat povsem nedvoumno postavlja tudi sociološko in antropološko perspektivo, pa se zastavlja še vprašanje, kam se umešča psihološka perspektiva. Spet je odgovor povezan z izmuzljivostjo

---

<sup>2</sup> Ena težjih terminoloških zagat se zdi povezana z vprašanjem poimenovanja »klasične« glasbe, za katero se zdi še vedno najustreznejši termin »umetniška« oz. »umetnostna« glasba (Fukač, 1989). Nelagodje ob tem pojmu je toliko večje, ker tudi termin popularna glasba ni enoznačno in zlahka določljiv. Tako ni mogoče zanikati, da se določena dela, ki jih konvencionalno postavljamo med žanre popularne glasbe, gotovo dotikajo umetnostnih izrazil in vrednot, kot velja tudi nasprotno, da so nekatera dela, ki jih razumemo kot umetniška, klasična, v resnici popularna. Težava izhaja iz tega, da se termin »popularna« glasba po večini povezuje s tipom glasbene funkcionalnosti, medtem ko naj bi bila umetniška glasba povsem avtonomna, kar je seveda iluzija.

glasbenega substrata samega, z osnovno fizikalno komponento glasbe, ki jo kognitivni psihološki procesi pretvorijo v pomene, ki omogočajo raznolike interpretacije. Glasba se tako poslušalcu kaže kot večplastna, pri čemer niti ni nujno, da se za glasbeno uživanje poslušalec zaveda vseh plasti in jih dojema. Tako ga najprej doseže (1) zvočna plast fizikalnega nihanja, ki je osnova za (2) strukturirano kognitivno prepoznavanje glasbenih vzorcev. Človeški možgani namreč konstruirajo vzorce, ki niso nekakšne ikonske kopije slišane, temveč lastne zvočne reprezentacije, s katerimi možgani hitreje dojemajo zunanji svet, kot bi ga, če bi le akumulirali različne podatke (Fiske, 2008: 8). Tako nastajajo (3) »muzikološke« strukture, povezane z melodično logiko, harmonsko logiko in oblikoslovjem, tej plasti pa so na koncu pripisani (4) najrazličnejši pomeni, ki zaobsegajo (4a) fiziološke odzive, (4b) čustva, (4c) strukturalno-formalne oz. slogovno-žanrske, (4d) sociološke in (4e) kulturološke pomene. Opisane postaje seveda razkrivajo logiko recepcijskega sistema – celoten metodološki vozle se namreč še bolj zaplete, ko se skušamo vprašati, kako deluje produkcija, torej ustvarjanje glasbe. Najpreprostejše bi bilo tisto razumevanje, po katerem se ustvarjalec pomika v »nasprotni« smeri kot poslušalec, torej da začenja pri ideji/pomenih oz. funkciji glasbe in nato skuša prek izbranih glasbenih struktur, ki omogočajo kognitivno vzorčenje, poiskati ustrezne zvoke, merljive s fizikalnimi parametri.



Skica 1: Glasbeni produkcijsko-recepcijski proces v povezavi z različnimi metodološkimi perspektivami

Problem glasbenega razumevanja je torej »dvostranski«: lahko si ga razlagamo kot proces, ki se lahko začne na obeh straneh daljice (glej skico 1). Vsaka od metodoloških perspektiv – fenomenološka, psihološka in sociološka – zajame del takšnega procesa, semioze oz. »totalnega glasbenega dejstva« (Nattiez, 1990), kar pomeni, da je celoto glasbe mogoče dojeti le z vzajemnim prežemanjem različnih pogledov. Ena sama, izolirana perspektiva daje sicer legitime rezultate, a ne seže daleč in je skoraj nujno ideološko omejena.

## Literatura

- AGAWU, V. KOFI (1991): *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princetown: Princetown University Press.
- BENJAMIN, WALTER (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- DENORA, TIA (2003): *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EISENTRAUT, JOCHEN (2013): *The Accessibility of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FALTIN, PETER (1985): *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader Verlag.
- FISKE, HAROLD E. (2008): *Understanding Musical Understanding. The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*. Lewinston: The Edwin Mellen Press.
- FUKAČ, JIŘI (1989): *Pojmoslovje glasbene komunikacije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
- HARGREAVES DAVID J. IN ADRIAN C. NORTH (1997): *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- KARBUSICKY, VLADIMIR (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KARBUSICKY, VLADIMIR (1990): Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik. V *Sinn und Bedeutung in der Musik*, V. Karbusicky (ur.), 1–36. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MEYER, LEONARD B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago.
- MEYER, LEONARD B. (1989): *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago.
- MONELLE, RAYMOND (2006): *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- RATNER, LEONARD G. (1980): *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- SCHNEIDER, REINHARD (1980): *Semiotik der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- SHEPHERD, JOHN (2003): Music and Social Categories. V *Cultural Study of Music*, M. Clayton,