

UDK 781

Marija Bergamo

MUZIKOLOGIJA MED ZNANOSTJO IN UMETNOSTJO

Muzikološka stroka je danes - kljub svoji dolgi in pestri zgodovini - v splošni, pa tudi glasbeniški zavesti še vedno (ali bolje: spet enkrat) obremenjena z dvomi, negotovostjo, tudi očitki in nerazumevanjem. Le-ti izhajajo, po eni strani, iz narave njenega predmeta, iz fenomena glasbe kot takega, po drugi strani pa iz današnjega trenutka življenja muzikologije; tako v družini humanističnih **znanosti**, kot tudi znotraj področja **umetnosti**.

V pričujočem zapisu bom poskusila premisliti, ozavestiti in ubesediti določena vprašanja, ki jih ob nekakšnem "izpraševanju muzikološke vesti" (imam ga namreč za nepogrešljivi del živega razmerja s stroko) - zaznavam in občutim kot danes temeljna. Za tako početje sta me opogumila filozofa Gilles Deleuse in Felix Guattari s tezo, da je vprašanje "kaj je filozofija?" (v mojem primeru: kaj je muzikologija?) možno zastaviti šele, ko je skorajda "prepozno", v starosti, ko dozori trenutek, da lahko govorimo konkretno. Prej, menita, za taka vprašanja nismo dovolj skromni in bi lahko imela le pomen nekakšne vaje v slogu, ne pa dejanskega stika z bistvi. Upam, da sem in želim biti skromna.

Nobeden od treh pojmov iz naslova mojega premisleka (muzikologija - znanost - umetnost) ni utrjen, ni enopomenski, ali zadovoljivo definiran vsaj za čas, ki ga živimo. Gotovo bi se lahko tudi sama odločila za katero od številnih učbeniško veljavnih definicij teh treh pojmov. Stvari bi bile takoj lažje, interakcija sistemov bi bila na ravni spekulacije zlahka zagotovljena. Vendar bi, če želim biti poštena, morala (pri današnjem vpogledu v snov) podvomiti v to, da je izbrana miselna mreža uspela ujeti fenomen, zaradi katerega jo pletemo. Vprašljiv je celo predlog "med", ki naj bi odgovoril na vprašanje kje se stroka nahaja, na eni ali na drugi obali.

Ali je definiranje fluida, nevidne snovi po kateri se pretaka energija, nemogoče? Ne. Le instrumentarij je zahtevnejši. Naj takoj objavim svoje izhodišče, ki ga bom skušala razložiti: stroko umevam kot mogočno reko, ki jo zamejujeta, uravnavata in določata obe obrežji. Muzikologija kot **znanost** o umetnosti pogosto nima nobenega stika z umetnostjo, ki naj bi jo na njej ustrezen način umevala, pojasnjevala in razlagala, muzikologija kot znanost o **umetnosti** pa se nemalokrat bojuje s sistemskostjo, s t.im. objektivnostjo znanstvenega mišljenja in je v težavah glede potrjevanja svoje znanstvenosti. Odkod takšen položaj? Sta znanost in umetnost v primeru, ko gre za glasbo, dejansko v nasprotju in se v svojih bistvih celo izključujeta? Navidezno nevprašljive postavke - denimo, da je *umetnost* neposreden, nepredvidljiv in v svoji biti nedosegljiv subjektivni izraz, *znanost* pa verificirana objektivnost sama, ki ugotavlja dejanska, stvarna stanja in operira z "večnimi zakoni" - so pravzaprav privzete miselne sheme, ki jih nereflektirano sprejemamo in ponavljamo kot večne resnice čeprav so le izvoltljeni modeli.

Današnji položaj muzikologije je, razumljivo, posledica njenega včeraj. Najmlajša naj bi bila, beremo, v družini znanosti o umetnosti, zato še ni dovolj utrjena in si ni zmogla izgraditi znanstvene paradigme, ki sicer zaznamuje t.im. *običajno znanost* - kar preprosto ni res. Tako kot je *glasba* ena nepogrešljivih konstituant človekove biti v vsej zgodovini njegovega obstoja, je *misel o glasbi*, ki jo ne le spremlja, temveč pogojuje in opredeljuje - del življenja glasbe skozi stoletja. Zato je muzikologija - čeprav jo s tem imenom in z zgodovino glasbe kot tedaj temeljnim predmetom postavijo šele v 19.st. - najstarejša "znanost o umetnosti". Že v antičnih, grških in helenističnih časih in nato vse do konca Srednjega veka je kot del matematičnih umetnosti iz quadriviuma ciljalo na "scientio" (ki spleta veščino, znanje in umevanje) in je kot teorija preučevala same temelje glasbe (od akustike, ritmike, melodike, notacije do nauka o etosu in filozofije glasbe). V univerzumu znanja je bila edina umetnost, ki je bila fundirana s formalno znanostjo. Od 12/13. stoletja so jo kot učeno znanost predavali na univerzah. V strogo dualistični sliki sveta, kjer teorija presega prakso enako kot razum presega telesno, sta - tako glasbena praksa, kot teoretična misel - dobili izrazito racionalistično zasnovo, ki ju je (bolj ali manj izrazito) spremljala in zaznamovala skozi čas, vse do naših dni. Hkrati pa so ju dolgo in na različne načine povezovali. V 16.st. so *musicus theorico* sicer opustili na univerzah in jo odpustili iz združenja "sedmih svobodnih umetnosti"; zdelo se je namreč, da v primerjavi z družicami iz quadriviuma "peša", šlo pa je za eno bistvenih sprememb duha časa, ki je glasbo prežemal vse bolj z "govornimi", pomenskimi momenti, časovno dimenzijo in izraznostjo, ki so jih imeli tedaj za nezdržljive s pojmom *scientia* in *disciplina*. Glasba je postajala samostojno področje duha, še vedno (in tako je ostalo do danes) tesno povezana z neko vrsto "matematičnega" reda, *scientia musica* pa je bila zožena na znanost o glasbi, vendar kmalu z vrsto disciplin (*musica poetica*, *ars inveniendi*, nauk o kompozici-

ji, retorika, nauk o afektih), ki so jih teoretiko-praktiki, tipa *musico perfetto* preizkušali in opisovali z obeh plati, praktične in teoretične. Naravoslovni napori, da bi na vseh področjih sistema naturae odkrili in razumsko dojel večne zakone skladno urejenega sveta, kakor sta predlagala Newton ali Leibniz, so v glasbi ustrezali Rameaujevi, Fuxovi ali Werkmeisterjevi predlogi o naravnih tonskih sistemih, nauku o harmoniji, nauku o tonskem stavku, temperirani ureditvi tonaliteta. Glasba se je vse bolj trgala iz zveze z znanostjo. Vse kar je sledilo, je bila veriga posledic, ki so glasbo in muzikologijo pomikale vse bolj narazen. Izobraževalni napori razsvetljenstva so si prizadevali za glasbeno sistematiko kot enciklopedični pregled. V 18. st. se je misel o glasbi prilagodila znanosti o kulturi in njenim poudarkom; še bolj se je oddaljila od matematičnih umetnosti, spremenila svoj značaj in vstopila v krog humanističnih znanosti. Približala se je modeloma zgodovine umetnosti in literature in dopustila estetski pristop glasbi ter njeno umevanje kot ene izmed lepih umetnosti. Za svoj predmet si je muzikologija poslej zastavila nalogo: raziskati raznolikost pojavnih oblik glasbe in njihovo spreminjanje v času in prostoru. Ustrezno novemu pojmovanju glasbe kot Umetnosti v empatičnem pomenu besede so v romantičnem času tudi glasbo pojasnjujoča prizadevanja dobila izrazito barvit lesk. Muzikologija postaja vse bolj znanost o umetnosti. Dokler je prevladovala zgodovinska zavest, ki se je spraševala po nastajanju in izginjanju glasbenih zvrsti in norm, je bila omajana le nekdanja vera v nespremenljivo naravo glasbe, glasbo kot celoto pa so še poskušali zajeti z zgodovino in estetiko glasbe. Poslej se je raziskovalno delo vse bolj specializiralo v različnih smereh. Diviniziranje znanosti je v 19. st. pripeljalo do podrejanja celotnega oblikovanja življenja vodstvu znanstvenih metod in znanstvenega spoznanja. Razpoka, ki se je vse bolj odpirala med umetnostjo in znanostjo, je v zadnji tretjini 19. st., pod močnim vplivom naravoslovne ekspanzije, pripeljala do nove utemeljitve muzikologije kot do podrobnosti organizirane, celovite "pozitivne znanosti", ki je ponovno dobila vstop na univerzo pod današnjim imenom muzikologija. Skupno ime je združevalo vrsto znanstvenih panog v enotnost ene znanosti, zgodovinski poudarek se je sčasoma relativiral v korist sistematičnih nastavkov, ki so se nato vse bolj bohotili in osamosvajali (estetika, psihologija, sociologija, teorija glasbe). Leta 1885. je Guido Adler formuliral *Obseg, metode in cilje muzikologije*, jo razdelil na dve obsežni medsebojno povezani področji, na historični in sistematični del. Ta razdelitev je poslej prevladovala v zasnovi muzikologije kot znanosti, ne glede na spreminjanje poudarkov in različno dinamiko razvoja posameznih disciplin, predvsem na področju sistematične muzikologije. Zdelo se je, da je *disciplinarna matrica* (Kuhn) muzikologije končno in dokončno izdelana.

S poenostavljeno skico curriculumuma razmerja glasba-muzikologija sem imela le namen opozoriti na nekdanjo enovitost glasbe in misli o glasbi, ter na njuno raz-

druževanje v toku duhovne zgodovine človeštva. V soglasju z dualističnim mitom, ki strogo ločuje med intelektom in intuicijo, med mišljenjem kot racionalno in občutenjem kot le-tej nasprotujočo zasnovo človeka, s tem mitom, ki ju obe sicer vidi kot za procese spoznavanja konstitutivni vendar različni in neodvisni duhovni izkušnji - sta glasba kot umetnost in muzikologija kot znanost končno postali dve ločeni dejavnosti, ki se ne moreta vzporejati niti biti v tesnejšem medsebojnem odnosu. Muzikologija je stopila na "pot čiščenja". Tako Hermann Broch imenuje poudarjeno scientifikacijo mišljenja, ki je v prizadevanjih za avtonomijo in nedotakljivost posameznih področij pripeljala do skoraj zastrašujoče premoči določenih znanstvenih metod mišljenja nad drugimi sistemi vrednosti. Vendar: znanost ni vsebina in ni simbol sveta, racionalno spoznanje ne zajema njegove celote, posebej če gre za fenomen, ki v svoji biti ni le podoba ali odsev življenja, temveč življenje samo. Toda: v takšno dualiteto smo bili rojeni in ujeti tudi muzikologi moje generacije in z njo pregnani iz raja umetniškega spoznanja v predele samozadostnih, vsekakor koristnih, metodološko neoporečnih in pogosto do samovšečnosti "čistih", torej znanstveno primernih, vendar sterilnih "pospravljanih" in kombiniranih glasbenih dejstev in podatkov, ki nas ločujejo od ustvarjalne biti in od skladateljev, ustvarjalcev glasbe in med nami ustvarjajo napetosti, ki škodujejo tako enim kot drugim. Redki so skladatelji, žal pa tudi muzikologi, ki se zavedajo, da oba sistema glasbe - ustvarjanje njene žive, poduhovljene strukture in miselno prediranje vanjo - predstavljata dve plati istega prizadevanja in da glede na specifične lastnosti sistema glasba, ki ga eni predvsem ustvarjajo, drugi pa premišljajo, mehanizmi funkcioniranja sistema ne morejo biti bistveno različni. Znanstveno in umetniško spoznanje bosta morala doseči enovitost na višji ravni, če naj bi "ujela" fenomen glasba.

Misel seveda zahteva dokazni postopek. Tukaj bo skrajšan le na temeljne teze. Glasbo konstituirata, povsem enakovredno, matematizirana emocija in emocionalizirani ratio, kot poimenuje Hans Heinrich Eggebrecht ti dve temeljni oporni točki za približevanje biti glasbe (ob poprostorjenem času, seveda, kot mediju obstoja glasbe). Se pravi: čutno-čustvena, doživljajska plat in druga, sistemsko prednačrtovana, do potankosti organizirana in racionalno kontrolirana plat. Interakcija med navideznim "neredom" ene in "redom" druge konstituante ni zaznamovana z nasprotovanjem, temveč z dopolnjevanjem. Nered je mišljen le kot nepredeterminediranost in nelinearnost, red pa kot sistemskost, organiziranost, ki ustvarja glasbeni smisel. Red in nered se torej v glasbeni strukturi združujeta, enako kot v biti in strukturah življenja. Lažje ju doživljamo kot smiselni estetski fenomen, kot pa racionalno zajemamo in analiziramo s pojmovnim instrumentarijem. Iz tega dejstva črpa glasba svojo moč in premoč nad ljudmi ter si zagotavlja "večen" obstoj (v občestvu civilizacijsko in izobrazbeno nanjo pripravljenih ljudi, katerim edino zmore ustrezno spregovoriti). Iz istega dejstva pa mora tudi muzikologija (za-

vezana določeni znanstveni metodi) izvleči, oz. spoznati svoje meje. Ne namevam jih namreč zanikati. Tako kot je življenje nereverzibilno in se zapira zadnjemu vpogledu, je tudi glasbeno-ustvarjalni proces - v svoji enkratni kombinatoriki normativno trdnega in neposredno-iracionalnega - neponovljiv v obratni smeri. Smisel glasbene umetnine presega raven racionalnega. Zato zgolj formalno oprijemanje fenomena odpoveduje in ne pelje do cilja.

Muzikološki instrumentarij je danes pretanjen bolj kot kdajkoli prej. Posamezne metode so opredeljene, skrbno izdelane in izprašane glede meja do katerih segajo. Čeprav se morda, na prvi pogled, kakšna glasbeno-teoretična dogmatika močno razlikuje od npr. glasbeno-sociološkega "idealnega tipa", ali, denimo, eksperimentalno preizkušanje hipoteze kakšnega zakona od fenomenološkega bistvogledja pri rekonstrukciji neke glasbeno-estetske paradigme, in, čeprav je ena doslej bistvenih muzikoloških nalog bila orisati zgodovino nastajanja glasbenih pojavov, zvrsti, ali posamičnih umetnin, druga pa doumeti njihovo estetsko bit – so vendar danes tudi medsebojne odvisnosti med tako različnimi pristopi že jasno izpostavljene. Sodobni muzikološki znanstveni program predlaga metodološko fundirano posredovanje med disciplinami, obtok in kroženje med njimi. Hibo ali nezadostnost ene discipline, danes takoj tematizira druga in poskuša s svojimi močmi odgovoriti na vprašanja prve. (Seveda je, po drugi strani, res tudi to, da je zastavljanje vprašanj pogosto odvisno od možnosti, ki so na razpolago, da bi nanje zadovoljivo odgovorili.) Mnogi v teh procesih posredovanja med disciplinami vidijo pomanjkljivost, nedospelost stroke. Sama prav v tem vidim njeno odliko in prednost. Edino skrajnje diferencirani instrumentarij lahko na izhodišču ponudi možnost za strpno in skromno sestavljanje tistih drobnih racionalnih korakov s katerimi bi se, tako upamo, znali po svoji poti nekoliko bolj približati spoznanju totalitete sveta, za nas sublimirane v glasbeni umetnini. Zagotovila v tem smislu pa nam tudi takšen instrumentarij ne more ponuditi.

Vpogled v današnjo poplavo najraznovrstnejših muzikoloških metod in načine njihovega demonstriranja v stroki, je mojega kolega Nikšo Gliga pripeljal do tega, da je pred kratkim v razpravi o muzikologiji podvomil v vrednost metode kot take in se hudo razjezil na negativni, simulirani, "slonovski-znanstveniški" (kot je napisal) intelektualizem, ki metode sprevača v recepte, jih absolutizira, si izbere katerikoli problem iz nomenklature aktualnih muzikoloških vprašanj, demonstrira arzenal znanstvenih okraskov in domislic, ki jih aplicira na problem, katerega sploh nima namena razrešiti. Cilj namreč v takih primerih, meni Gligo, ni "iskanje resnice", ki bi legitimirala muzikologijo kot znanost z določenim dostojanstvom, temveč razkazovanje obvladovanja muzikološkega arzenala in kombinatorike v okvirih *dějã vu*. Strinjam se z njim, do so konstrukti kar preveč privlačni, prav sirensko zapeljivi in se jim mnogi prelahkotno prepuščajo. Toda menim, da je današnja muzikološka metodološka razvejanost, z doslej neznanim bogastvom modelov prav tisti humus,

na katerem šele lahko raste in se razcveti individualna fenomenološka rado-vednost, ki naj bi bila, kot ugotavlja Tine Hribar v svoji Fenomenologiji, "na izviri filozofije in v jedru umetnosti". Takšna radovednost, pravi, "ne pomeni prisvajanja (ne teoretskega, ne praktičnega) marveč pomeni dopuščanje stvari. Vključuje približanje k stvarjem, vendar le do tiste meje, ko jih - zaradi prevelike bližine - še ne ogrožamo v njihovi biti. Kajti preveliko približanje pomeni nasilje nad stvarmi." Prav takšna distanca, ki to je, in hkrati ni, distanca ki umeva tako treznost odmika kot čustveno-racionalni angažma, brez katerega se fenomenu glasba ni možno ustrezno približati, in takšna radovednost lahko muzikologa-posameznika motivira pri iskanju glasbenih resnic in prediranj v globlje plasti fenomena kot so klasifikacije gradiva, opisi dogodkov in potekov, ali vzorčno predoločene analize glasbenih struktur.

Pri tem delu pa je muzikolog dejansko v podobnih stiskah in dvomih kot skladatelj. Ponavljanje normativno opredeljenega, v določenem času glasbeno veljavnega, pomeni - tako za prvega kot za drugega - delo z mrtvim gradivom, delo v prosekuri. Izid takega dela je malo pomemben. Po drugi strani pa se glasbe ne da ne ustvarjati, ne misliti zunaj sistema. Vso glasbo našega zahodnega sveta, kot naravo in kot načrtovano podobo, zaznamuje njena racionalna utemeljenost (izpričana tako v silno razviti teoriji, notaciji, kot tudi v kompozicijskih veščinah in principih ter, končno, zgodovinskosti te glasbe). Ves ta aparat, ki je že v sami zasnovi glasbe in s katerim se zveneče (nepojmovno in pojmovno) zajema in opriema, se spleta z iracionalnim, ki v različnih intenzitetah in podobah vstopa v glasbeno zavest in mišljenje o glasbi. Zato racionalno in emocionalno izgubita svojo protislovnost: glasbene emocije, domisleka ali ideje se ne da drugače uresničiti kot potom racionalizacije. Vsaka glasbena oblika, ali struktura, je v temeljih vedno teoretizirana in podložna refleksiji. Ta značilna prevlada racionalnega nad področjem glasbe, ki je sicer zavezano čutnosti, občutenju in čustvovanju - je doma v iracionalnem področju subjektivnega in individualnega. Racionalnost to področje objektivira in s tem omogoča tudi znanstveniku dostop do enega bistvenih, nosilnih delov sistema glasba. Od znanstvenikovih lastnih ustvarjalnih sposobnosti pa bo odvisno, ali bo v njem prepoznal, ujel in ozavestil tudi z njim nedeljivo spleten intuitivno-iracionalni delež. Metodološko razkošje njegove vede mu je gotovo v pomoč, ni pa zadostno. Muzikolog ga namreč zmore ustrezno obvladati in uporabiti le, če mu to omogoči njegov talent, enako kot si skladatelj, sorazmerno svojemu talentu, lahko prisvoji metier, odn. tehnološke veščine, ki mu omogočajo doseganje zahtevnejših ravni organizacije glasbene strukture. Muzikolog mora biti seveda najprej znanstveniško osposobljen, nato pa predvsem ustvarjalno domisel in iznajdljiv, če naj bi dosegel in se dotaknil predelov umetnosti. Prav tu tiči navidezna zagata: če naj bi znanost bila znanost, se mora zamejiti. Mora operirati s trdnimi

modeli, s primerjavami vzorcev in konceptov. Takrat pa največkrat preneha biti znanost.

Če glasbeno umetnino pojmuje kot (življenju podobni) potentni *navidezni kaos* (v današnjem pomenu, ki ga ta pojem ima in ga, mislim, ni treba dalje razlagati), kot dinamični sistem torej, ki v sebi, podobno življenju, povezuje različne vrste urejenosti in neurejenosti, - je muzikologija proces previdnega prediranja do reda, ki se v tem kaosu skriva. Nevarnost, ki preži je: da ta (za potrebe znanstvenega opazovanja) zaustavljeni proces, v trenutku, ko mislimo, da smo končno opredelili njegov tako izhodiščni kot ciljni red - ni več živ. Muzikološka umetniška občutljivost mora torej znati prepoznati živo (kot "determinizem, ki to le ni čisto zares") in ga kot "živo", torej odprto tudi za slučajnosti in nepredvidljivosti, zajeti in interpretirati.

Menim, da naša generacija - ki si je morala (v pogojih še veljavne evklidovske matematike in fizikalne zamejenosti v linearno) predvsem prizadevati za znanstvenost svojega dela v teh okvirih - ni imela tistih izgledov in vidikov, ki se danes odpirajo tej vedi. Bilo je treba obvladati arzenal analitičnih metod, estetskih paradig, semiotičnih nastavkov, zgodovinskih modelov, socioloških teorij in empiričnih raziskovalnih predlogov, pa vedno znova opredeljevati in premišljati glasbeno terminologijo, ki je v glasbi silno tvegana, niti malo poljubna in povsem specifična, saj z njo skušamo karseda natančno prevajati nepojmovni fenomen v pojmovni diskurz; in, končno, potrebno je bilo še hkrati zasledovati premike na področjih, s katerimi je muzikologija vitalno povezana (filozofija, psihologija, umetnostna zgodovina, lingvistika). Vse to je pomenilo postopoma zagotavljati stroki tisto raven znanstvenosti, ki jo opredeljuje stopnja teoretične dospelosti in integracije v celoto.

Danes pa pomeni obvladovanje teh področij pripravljenost za muzikološko delo v novem pomenu besede. Znanost novega veka se je preoblikovala v raziskovanje. Muzikologija mora odpreti svojo eksegezo najrazličnejšim pristopom (predvsem psihoanalitičnim, fenomenološkim, strukturnim), in mora hkrati ostati občutljiva tako za empirična inventariziranja kot za temeljne raziskave. Pri slednjih naj bi zaupanje v vsako od metod seglo le do meje vpogleda v instrumentarij. Skepso do trdno zakoličenih konceptov z neprestopnimi mejami (pa naj bodo ideološke ali znanstveno-modne) moramo celo negovati. Opravičuje jo in hkrati nalaga narava glasbe. Odmik od norme, v kateri je iskati umetniškost vsakokratnega glasbenega opusa, narekuje muzikologu odmik od v naprej danega interpretacijskega modela. Velika umetnost je, pravijo, vedno "pametnejša od njenih razlagalcev in trajnejša od načel, ki so sodelovala pri njenem nastanku".

Muzikologovo prediranje do motivacij in narave umetnikovega odmika ter do vsakokrat drugačne interakcije med navideznim determinizmom sistema in svobodno voljo pri izboru naslednje poteze v sistemu, naj bi se zato opiralo na lastno

ustvarjalno domiselnost. Skladatelj in muzikolog se namreč ne v metodi, ne v obvladovanju veččin, ki so potrebne za glasbeno upodabljanje oz. muzikološko interpretacijo, ne razhajata. Zavest o tem je perspektiva muzikologije, ki bi **morala biti umetnost, da bi lahko bila smiselna kot znanost.**

Musicology between Science and Art

Summary

A reconsideration of the fundamental issues in musicological scholarship currently proceeds from the awareness that as a science about art musicology, despite all the refinement of its instruments and methodology, today has no longer any connection with art, and as a science about art it is infrequently fighting with its systemic aspects and has difficulties in verifying its scholarly status. The analysis of its position between science and art, and the exposition of its subject (the phenomenon of music), lead to the conclusion that the scholarly and the artistic cognition will have to lead to uniformity at a higher level if they are to "catch" the phenomenon of music.

On the way towards this goal the author proposes a methodologically substantiated interaction among various disciplines and approaches and assumes the current methodological ramification of the scientific field to be humus on which individual phenomenological inquisitiveness could flourish, one which does not "appropriate" but rather "permits" things. It trusts the methods only as far as it can have insight into instruments. She proposes a sceptical attitude towards firmly implanted concepts with intransgressive limits as such do not correspond to the nature of music. Because of the essence of musico-creative work which the musical scholar in his thoughts and emotions seeks to comprehend, capture, and put into words, the precondition for his work is his own creative imagination and creativeness. The composer and the musical scholar namely neither in the method nor in the mastering of skills needed for musical portrayal or for musicological interpretation respectively go separate ways. The awareness of that is the real prospect for musicology, which should be art in order that it might be purposeful as science.