

Godba, vsakdán, povsod

Abstract

Music, Every Day, Everywhere

Today's challenge for the understanding of music in the society and everyday life is a new issue: music is omnipresent due to the availability of dissemination and storage technologies. Therefore, attention should be paid to the effects of accessible music, i.e. both to the increased availability of a variety of musical forms and styles, as well as to the apathy in the reception of music as an object of special attention. In contrast with technological determinism, we, along with Chion, expose three dominant technicist myths about high fidelity, reproduction, and the technical management of music. Regarding the relationship between sociology and musicology, the author offers—as one of the possible solutions—an older notion of socio-musicology, as a relevant interdisciplinary approach to the research on music, to which more productive sections of sociology and ethnomusicology—and the dilemmas of both—refer. The text focuses on this issue in more detail. Building on the conceptualization of the four modes of listening by Pierre Schaeffer, the author argues for a reevaluation of listening to all sound events on a general level, taking into account the listener's confusion, and the passages from one listening to the other. The structural role of well-theorized music in the film could be a convenient way for questioning the role of music in everyday life, also in the case of *muzak*, which, on a fully functional and economic level, supplies and, in various transformations, still co-structures modern daily life. The essay is a call for a wider focus in the studies of music as has been the case in particular in western academia and traditional science.

Keywords: music in everyday life, ubiquity music, technicist myths, four modes of listening, sociology of music, music in film, muzak

Ičo Vidmar is a sociologist of culture. He works as an independent writer, translator, and critic. From 1988 onwards, he has been a host of a regular radio show on Radio Študent, Ljubljana, dedicated to jazz, blues, improvised music, and African music. (ico@radiostudent.si)

Povzetek

Današnji izziv za vsako razumevanje glasbe v družbi in vsakdanjem življenju je neko razmeroma novo stanje: glasba je zaradi vsem dostopne tehnologije za njeno razširjanje in shranjevanje vsakdanja in povsodna. Zato se je treba posvetiti učinkom pomnožene glasbe, tako večji dostopnosti raznovrstnih glasbenih oblik in stilov kot otopelosti pri sprejemanju glasbe kot predmeta posebne pozornosti. Proti tehnološkemu determinizmu s Chionom razgalimo tri prevladujoče tehnicistične mite o visoki verodostojnosti, reprodukciji in tehničnem obvladovanju glasbe. Glede razmerja med sociologijo in muzikologijo se kot eden mogočih odgovorov ponuja stara zamisel o sociomuzikologiji, ki navaja k resničnemu interdisciplinarnemu raziskovanju glasbe, na kar napotujejo produktivnejši prekati formiranja sociologije in etnomuzikologije ter zadreg obeh, ki se jim besedilo posveča v večjem obsegu. Iz konceptualizacije štirih ravni poslušanja Pierra Schaefferja se zavzemamo za ponovno splošnejšo revalorizacijo poslušanja vseh zvočnih dogodkov na splošni ravni, upoštevajoč poslušalčevo beganje in prehajanje iz enega poslušanja na drugo. Strukturna vloga dobro teoretizirane glasbe v filmu je priročna pot pri preizpraševanju vloge glasbe v vsakdanjem življenju, tudi v primeru muzaka, ki na povsem funkcionalni in ekonomski ravni napaja, glasbeno opremlja in v različnih preobrazbah še sostrukturira moderni vsakdan. Spis je poziv k fokusu pri proučevanju glasbe, širšemu od običajnih zakrnelih, izjemnih načinov predstavljanja in snovanja glasb, kakor so se uveljavila zlasti v zahodnem akademskem svetu in tradicionalnih znanstvenih disciplinah.

Ključne besede: glasba v vsakdanjem življenju, povsnost glasbe, tehnicistični miti, štirje načini poslušanja, sociologija glasbe, glasba v filmu, muzak

Ičo Vidmar je sociolog kulture. Dela kot neodvisni publicist, prevajalec in kritik. Od konca osemdesetih na Radiu Študent v oddaji Idealna godba suka jazz, blues, improvizirano glasbo in afriške godbe. Leta 2010 je bil med ustanovitelji spletne glasbene revije Nova muska. (ico@radiostudent.si)

Tole je niz krajših zapisov, variacij na dano temo. Vpeljimo ga z ugotovitvijo, da nobena tradicionalna umetnost iz sredine 19. stoletja s prihodom novih medijev in tehnologij snemanja, prenašanja zvoka in pozneje njegove digitalne sinteze ni doživela takšnega prevrata kot glasba. Pri tem bi zgrešili, če bi vso to nadlego deterministično pripisali le tehnologiji, saj so bile tehnologije v glasbi navsezadnje vedno navzoče bodisi kakor glasbila, zasnovana kot stroji, ali pa kot inštrumenti, na katere je igral človek (Chion, 1994). V zvezi z zadnjimi zadošča bežen pregled obsežnega dela Andréja Schaeffnerja s področja organologije in širšega preiščevanja o izvorišču glasbe, kot je *Izvor glasbenih instrumentov* (1994), ki ga je francoski muzikolog in etnomuzikolog prvič objavil po raziskovanju v Afriki v tridesetih letih in dopolnjeval do šestdesetih let prejšnjega stoletja z dostopnimi zgledi z vseh celin. Mislec o glasbi je hkrati objavljaval tudi študije o Stravinskem, Debussyju, jazzu in »črnski godbi«, kar je bil morda takrat poseben francoski kulturni naklon, a resna etnološka in muzikološka obravnava jazza – tedanje popularne godbe – je hkrati pričala o tem, da je vsaj v Franciji zgodaj postajal del izobraženske kulture in da se je osupljivo hitro širil po svetu.

O vsakdanjosti in povsodnosti glasbe

Kakšno je stanje z godbami danes? Glasba je postala vsakdanja in povsodna. Je mobilna in zlahka prehaja prostor in čas. Ima značaj blaga na kapitalističnem trgu, lastnino jo vsepovprek. S tem je treba začeti. Tega se je treba resno lotiti ali vsaj izkazati zavedanje o tem, če že ne pristnega zanimanja, naj gre za muzikologijo, sociologijo glasbe, antropologijo, etnomuzikologijo, socialno zgodovino glasbe, filozofijo in psihologijo glasbe in druge vede, ki se tako ali drugače ukvarjajo z glasbo. Glasba nas spremlja od jutra do večera. Množijo se njene družbene rabe in načini potrošnje. Zaslišimo jo povsod in poslušamo jo povsod. Hote ali nehoti, pozorno ali mimobežno. Nekdo nam jo predvaja, drugi igra za drobiž na ulici ali v sosednjem stanovanju vadi skladbo in nam najeda živce, ker se mu vedno zatakne na istem mestu. Vendar je večina glasbe, ki jo slišimo, posneta. Brenči in oglašja se iz vseh koncev in krajev, iz prenosnih telefonov ali računalnikov, radijskih in televizijskih sprejemnikov, različnih predvajalnikov. Klavirsko sonato prekrije *techno beat*, popevanje Marjane Deržaj pompozni avizo, ki označuje začetek velikega športnega tekmovanja. Iz preveč jakostno modulirane reklame kriči najnovejši hit pop zvezde trenutka, ki ga bo z vami podelil »prijatelj« z družabnega omrežja. Obisk koncerta, doživljanje glasbe »v živo« in stik z njo je za večino ljudi postal izjemen, redke socialni dogodek, in ravno zato toliko bolj fetišiziran.

Michel Chion (1994) je pred leti, ko še splet še ni bil tako silovito razmahnen, ko še ni bilo novih digitalnih aparatov in pretoka glasbenih zvokov, razmišljal o učinkih »pomnožene glasbe« okrog nas: na eni strani je blagor večja dostopnost raznovrstnih glasbenih oblik in stilov, na drugi otopelost pri sprejemanju glasbe

kot predmeta posebne pozornosti; navzoče je obžalovanje za »imaginarno izgubljeno zlato dobo glasbe«, po drugi strani se je treba upreti vsesplošni banalizaciji glasbe. Ob pestrosti drugih godb Chion brani avtorstvo, »skladateljevo delo«, kar je čedalje težje, saj danes avtor, glasbeni ustvarjalec tekmuje z vsepovsod prisotnimi »velikimi« avtorji iz glasbene zgodovine ne glede na glasbeni žanr. Ali je mogoče glasbo »ponovno prisvojiti«? Eden od pogojev za to je razgaljenje treh prevladujočih tehnicističnih mitov, ki nas obdajajo:

a) *Mit o »visoki verodostojnosti«.* *Hi-fi* je komercialen pojem, ob katerem se pozablja, da reproduciran »posnetek« le v grobih potezah spominja na glasbeni, zvočni dogodek, koncert. *Hi-fi* je treba preimenovati v »visoko definicijo«. S pridobljenim zvočnim detajlom (poudarjenim zvočnim spektrom, dinamičnimi kontrasti ipd.), se od »zvočne realnosti« muziciranja v živo oddaljujemo v drugem smislu. Sam koncert ideološko ni manj idealna, mitizirana referenca. Pravzaprav to postaja vse bolj, saj *melomani* nimajo realne slišne izkušnje, a ravnavajo, kakor da jo imajo.

b) *Mit o reprodukciji.* Po njem mediji, radio, kino, plošče ne proizvajajo glasbe, marveč jo »reproducirajo«. To je obnavljanje teme o »izgubljeni glasbi« in »idealizaciji preteklih pogojev praks in recepcije glasbe«, na kar na drugi strani stavi industrija. Radio, plošče, splet ustvarjajo videz, da glasba obstaja »sama zase«, brez resnične prisotnosti glasbenikov in brez pozornosti poslušalca.

c) *Mit o tehničnem obvladovanju glasbe.* Z upravljanem naprav za reprodukcijo, modulacijo zvoka, ki slovijo po natančnosti, se krepi iluzija nadzora. Tehnicistični položaj je razdražen ob misli, da same naprave ne ponujajo nobenega načina za natančno obvladovanje glasbenega sporočila. Zato se mnogi nestrpno zatekajo k tehnologiji, namesto da bi »obdelovali uho«, načine poslušanja, primerne za različne godbe (Chion, 1994).

O muzikologiji in sociologiji glasbe

Urednik zbornika nam je v povabilu dal nekaj iztočnic za razpravljanje. Na trenutke se slišijo kot poziv k domači »spravi« med muzikologijo in sociologijo, ki naj bi bila »pogosto v antitetičnem odnosu«. Ena njegovih podmen je resno interdisciplinarno raziskovanje glasb in glasbenega življenja, ki ga pri nas nimamo. Zakaj ga ni, je pravo in zoprno vprašanje, zato je predlog: na plan s prvim takšnim raziskovalnim predlogom. Zakaj so iz dvoboja izločene druge vede, etnomuzikologija in pri nas živahna antropologija glasbe, ni povsem jasno. Prvi odgovor v »duhu pomiritve«, ki mi je prišel na misel, je bil *sociomuzikologija*. Kot študent etnomuzikologije jo je med prvimi leta 1960 predlagal Charles Keil, ko je skušal ovrednotiti vlogo in status glasbenikov v nekaterih zahodnoafriških družbah, potem pa se je zapletel v poskus razrešitve konflikta med funkcionalnimi in estetskimi vidiki v godbah različnih kultur. Leta pozneje, ko je tudi etnomuzikologija postajala čedalje bolj samozadostna akademska enklava s svojimi dokсами, hierarhijami in intituci-

onaliziranimi pravili igre, je Keil projekt in obet sociomuzikologije povzel približno takole: s tesnejšo primerjavo se lahko več naučimo o vzajemnem delovanju zvokov (glasb) in interakcijah ljudi (družbah in razmerjih v njih) v določenih časih, družbenih prostorih in kontekstih, ki se jih ne moremo naučiti s transkribiranjem glasbe, pogovorov in interpretiranjem teh »nasebnih« tekstov (Keil, 1998). Prvotnemu obetu sociomuzikologije, ki naj bi »od znotraj« proučevala vlogo glasbe, glasbenikov in glasbenih institucij v družbi, je priključil nov, širši, obetaven »raziskovalni teren«, *performance studies*. V povezavi z gledališčem, filmom in drugimi kulturnimi formami je to tudi zame izjemno obetaven »teren«. Zgled je delo Philipa Auslanderja, ki analizira kulturno moč različnega živega uprizarjanja v času, ko je televizija kot prevladujoča kulturna oblika prepojila vse sfere kulture do te mere, da je postala »televizualna« (Auslander, 2008).

V zvezi z odnosom do muzikologije¹ raje ponovim zapisano drugje (Vidmar, 2014), ob izidu slovenskega prevoda izvrstnega *Pojmovnika glasbe 20. stoletja* zagrebškega muzikologa Nikše Gliga (2012). V Sloveniji smo ga nekateri pišočiči o godbah zainteresirano brali in rabili od njegovega izida v hrvaškem jeziku leta 1996. Ključno v njem je, da ne diskriminira glasb, ni vzvišen do tistih, ki ne veljajo za »umetniške« ali za visoko kulturo. Gligo je pri obdelavi vsakega pojma dosleden dedič raznih teoretskih tradicij, ki so izkaz njegove glasbene, humanistične in znanstvene širine ter erudicije. Vseeno dvoumno pojasni, da iz malega morja izrazja »iz jazza, rocka, popa in popularne ter zabavne glasbe, ker tudi te zvrsti glasbe nedvomno spadajo v glasbo 20. stoletja«, sam izbere le nekatere izraze, za katere težko velja, da so strokovni in/ali tehnični pojmi. Zanj pripadajo določenemu »žargonu«, a avtor je bil tu posrečeno dosledno nedosleden: po strogih lastnih znanstvenih (muzikoloških) pravih terminologije (strokovni izrazi in tehnični pojmi) ti izrazi (kalipso, rock'n'roll, honky tonk piano, blues lestvica in drugi) vanjo ne spadajo, »pa so se vseeno morali uvrstiti in obdelati v Pojmovniku«. Gligo se preprosto zaveda, da bi bil kabinetni glasbeni filister, če ne bi ob *metrski disonanci* obdelal še *off-beata*, ki je v nekaterih glasbenih praksah gost in hudo natančen tehnični termin s širšim kulturnim ozadjem, kjer ne prevladuje »glasbena pisnost«, marveč »fonografska ustnost«. Le-ta za glasbenike lahko odigra podobno vlogo mnemotehničnega in skladateljskega pripomočka kot notni zapis. Jazz je že prvi tak zgodovinski zgled. Gligo je sicer včasih v komentarjih o pojmih, kjer razpravlja o izbranih definicijah, pomanjkljiv. To se bolj pozna pri izrazih iz popularnih godb kakor pri pojmih s področja komponiranih glasb, avantgardnih tokov in skladateljskih postopkov.

Utrjena predstava o muzikologiji (pri nas) je, da se peča s tisto glasbo, ki se

¹ Za definicijo discipline naj rabi tista iz *Harvard Dictionary of Music*: muzikologija je »korpus sistematizirane vednosti o glasbi, ki uporablja znanstveno raziskovalno metodo, izhaja iz filozofske spekulacije in racionalne sistematizacije dejstev, procesov in razvoja glasbene umetnosti, odnosa človeka do te umetnosti.« (Keil, 1998: 305)

je, učena, kot je bila, zvečine »zapisana«, notirana dogajala do konca 19. stoletja in malo čez v Evropi in za nazaj velja za umetniško glasbo. Prevod *Pojmovnika*, pa tudi nekaterih drugih del, lahko navsezadnje interpretiramo kot oznanilo, da je po preteklih petnajstih letih v 21. stoletju tudi domača muzikologija končno do kolen zabredla v pestro 20. stoletje, kjer se je dominantnemu, a manjšinskemu delu igrane glasbe pridružilo še 99 odstotkov glasbe, ki jo snujemo, igramo in poslušamo na tem svetu.

Odločitev za prevod Gligovega *Pojmovnika* je lahko znamenje odpiranja neke dolgotrajne zapore. Zato jo razumemo kot intervencijo v lastno zamejeno akademsko polje, njegove določajoče estetske predsodke, navsezadnje tudi kot poseg v dolgoletni buržoazni oportunitizem pri delanju akademske kariere, na katerega ni bila imuna nobena evropska (ali zahodna) katedra. Mimogrede, to zadnje do konca šestdesetih let 20. stoletja v dobršni meri velja tudi za sociologijo glasbe, ki je dobesedno potrebovala generacijski prelom v lastnih vrstah, ki je nastal pač s tem, da so se novi sociologi glasbe formirali kot poslušalci ali praktiki rocka, podobno kot se je pretežni del povojnih etnomuzikologov oziroma glasbenih antropologov v ZDA in tudi drugod po svetu formiral ob jazzu in bluesu. Današnji zgled tehtne in berljive muzikološke razprave o aktualnih raziskovalnih problemih, ki veljajo za vse glasbe in vede o glasbi, je *Glasba* iz Oxforddove serije »zelo kratkih uvodov« angleškega muzikologa in specialista za Beethovna, Nicholasa Cooka (2009). Spotoma smo omenili različna mnemotehnična sredstva kot pomagala pri skladanju. Zato velja opozoriti na naslednjo opombo v zvezi s skladanjem s pomočjo klavirja, v »skladateljski kulturi« pogosto stigmatiziranem tudi zaradi Beethovnovе posebnosti – gluhosti in posledično tega, da je na papirju »gledal svojo glasbo«: »Zamisel, da je s skladanjem s klavirjem nekaj narobe, je samo še en primer mita 19. stoletja, da je glasba nekaj čistega, breztelesnega, kar se nepozvano spusti iz svetega duha. Skladatelji vedo, da glasba ni nekaj, kar kot vreme nastane samo od sebe. Glasba je nekaj, kar ustvariš.« (Cook, 2009: 78) To sta vedela tudi Charlie Parker in Ali Farka Touré, le da sta, kakor vemo, ustvarjala z drugimi sredstvi, empirično preizkušala možnosti, se opirala na druga izročila, obdelovala svoje glasbilo in glas. Zgodovinsko zahodno delitev dela na skladatelja in izvajalca sta odpravila oziroma se nanjo sploh nista preveč ozirala, saj v njunem glasbenem delokrogu ni bila tako mogočna, kar še ne pomeni, da ni bila navzoča drugače – bila sta pač glasbenika, predstavnika drugačne glasbene umetnosti.

Prehod v sociologijo glasbe je bolj domač, vsaj v tisti njen obširni del, ki obravnava popularne godbe, vključno z zame vedno prvim sociologom glasbe, ki je ravno proti popularni godbi (»lahki glasbi«) in jazzu usmeril številne tirade, Theodorjem Adornom. Sociologija popularne glasbe se je pravzaprav formirala v polemiki z njim, njegovo negativno dialektiko in predvsem z včasih čudaškimi stališči in estetskimi vrednostnimi sodbami, kar je včasih mejilo na obsesijo (to je bil pravi popakademski šport negotovih izidov – potolči Adorna). John Shepherd (2013) v orisu zgodovine sociologije glasbe opozarja na dvoje. Najprej na to, da

dolgo ni bilo prave skupnosti sociologov, ki bi izključno proučevali glasbo, in zato tudi ni bilo njene kontinuitete. Tudi za »sociološke klasike« je bila glasba prej podaljšek njihovega temeljnega dela. Osnovni premisleki sociologije so bili usmerjeni k razumevanju pojavov, kot so družbena neenakost, družbena kohezija, logika množičnih gibanj in interakcija v manjših skupinah. Na primer, s konstitucijo IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) leta 1981 se je oblikovala prepoznavna mednarodna skupnost proučevalcev popularne godbe, v kateri so prevladovali sociologi in sociologija glasbe (rocka).

Druga zgodovinska poteza glasbene sociologije je njena dolga preokupacija z »zahodnoumetniško glasbo«. To vrst glasbe so imeli za avtonomno in s tem v njenem estetskem jedru izločeno iz vsakršnih vplivov družbenih procesov, kar naj ne bi veljalo za očitno »socialne« tradicionalne oziroma ljudske in popularne godbe. Po Shepherdovem mnenju je povezana tako s privilegiranim statusom »zahodne umetniške glasbe« v družbi kot v samem akademskem okolju – tu se je poznal akademski oportunitizem. Kdo pa bi si pacal status in ogrožal pridobljeni akademski ugled z »lahko glasbo«?

Prvenstvo »zahodne umetniške glasbe« je zlasti po drugi svetovni vojni prva načela etnomuzikologija oziroma antropologija glasbe. Šlo ji je za vključitev tradicionalne glasbe oziroma neevropske glasbe v študij glasbe, sčasoma pa vsake glasbe v vsaki kulturi, s čimer je načela samoumevnost »zahodne umetniške glasbe« kot edine glasbe, ki so jo poučevali in raziskovali na univerzitetnih ustanovah predvsem muzikologi (Keil in Feld, 1994; Leydi, 1995; Merriam, 2000). Za mlade družboslovce je od sredine šestdesetih let veljalo nekaj podobnega. Na univerzo so prinesli svoje politične, kulturne in glasbene afinitete, ki so bile del kulturnih in političnih izzivov šestdesetih let. Glasba, ki je povzemala njihovo »strukturo občutenja«, je bila zvečine rock, ki se je ideološko dvoumno opredeljeval do druge komercialne glasbe. Sociološko intonirane obravnave popularne godbe (oziroma kar rocka) so bile sprva izrazito opozicijske v odnosu do družbenega in glasbenega *statusa quo*. Spodnašanje ekskluzivnosti zahodne umetne glasbe je dopolnilo prizadevanje za to, da se v predmetnike v srednjih šolah in na fakultetah vključi tudi popularna godba. Temeljilo je izključno na socioloških argumentih. S socialno antropologijo in etnomuzikologijo jih je kljub različnim ozadjem disciplin povezovala kritična drža, dostikrat oprta na različne tokove marksistične misli, pri razumevanju oblikovanja in graditve posebnih in različnih glasbenih realnosti so jih zbližale metode terenskega raziskovanja in opazovanja (Shepherd, 2013; Shepherd in Devin, 2015).

Poglejmo IASPM. V zasnovi je bil ohlapna koalicija mlajših raziskovalcev, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih rasli z rockom in so obenem sprejemali novejšo kritične študije kulture, ki so izzvale obstoječe humanistične in družbene vede. Še danes je, sicer razvejen in žal tudi akademsko in karierno profesionaliziran. Je pa bolj odprta in manj toga združba kakor večina mednarodnih akademskih združenj. K vzpostavljanju mladega raziskovalnega področja so največ prispevali

sociologija in socialna antropologija, radikalnejše smeri v kritični oziroma kulturni muzikologiji in pluralistične obravnave ameriške glasbe, kulturni študiji subkultur in medijev, napredna glasbena folkloristika (med drugim je bil zgodnji član IASPM zgodovinar bluesa Paul Oliver) in vplivni tok ameriškega glasbenega novinarstva in publicistike (Middleton, 2014). Glavnina študijev popularne godbe se je sprva posvečala zahodnemu, angloameriškem rocku in popu in je zanemarjala druge popularne okuse v zahodnih družbah, zgodovino popularne godbe pred pojavom rock and rolla in popularne godbe v drugih delih sveta. Zato se jih je prijel vzdevek »rockizem«. Motive za ustanovitev združenja in zadrege pri iskanju splošne definicije *popular music* je povzel muzikolog Philip Tagg na drugi redni bienalni konferenci IASPM leta 1983:

Naj bo »popularna godba« vsa glasba, ki je tradicionalno izključena iz konservatorijev, glasbenih šol, univerzitetnih oddelkov za muzikologijo, pravzaprav na splošno izključena s področja javnega izobraževanja in javnega financiranja v kapitalističnem svetu: vsekakor je to stanje stvari razlog za obstoj združenja IASPM in »popularna« je krajši način za izrekanje »tradicionalno izključene ...« in podobnega! (Tagg v Brennan, 2007: 11)

Od začetnega obdobja konstituiranja področja proučevanja popularne godbe se je poznal močan sociološki in sočasni politični kontrakulturni naklon raziskovalcev. Nekateri so mu upravičeno očitali »sociologizem« (z dolgoletno prevladujočo usmerjenostjo v raziskave mladinskih kultur in subkultur, ki so začele zavirati druge premisleke) in izrivanje muzikologije ter zlasti glasbenikov iz združenja. Člani združenja so proizvedli izvrstne analize glasbene industrije in občinstev, zato pa so odrinili raziskovanje glasbenih praks, struktur in pomenov, kar so v študij glasbe prinesli etnomuzikologi. Vmes so prilomastili in z vsem počez začeli pometati eklektični kulturni študiji. Danes prevladuje dojetje, da so vse glasbene oblike povezane s problemi prodajanja glasbe, tehnologije, posredovanja, uživanja in hibridnosti, ki se jim je izvorno posvetila sociologija rocka (Frith, 2007). Še vedno pa obstaja tiha geografska delitev dela na »zahodno popularno godbo« in »svetovno popularno godbo« (Manuel, 2014), ki je sled starejše delitve interesnih »terenov« med sociologijo popularne godbe in etnomuzikologijo. Svoj tradicionalni teren seveda še vedno ohranja muzikologija, ki pa so ga od znotraj med drugim dobro začele najedati feministične muzikologinje. To je sicer poenostavljena slika, kot krasna »geostrateška« razdelitev glasbenega sveta, čeprav so meje bolj porozne kakor nekoč. Najbolj jih – kot vedno – rahljajo glasbeniki sami in nove glasbene prakse, ki sprožajo druge nesporazume in tudi nova izključevanja. Denimo, eno bolj zabavnih in zanimivih vprašanj, ki zadeva zgodovino popularne godbe, je: ali je jazz (v ZDA pred leti ideološko ustoličen kot »ameriška umetniška glasba«) popularna godba.

Kar zadeva muziko, še vedno velja upoštevati na prvi pogled nenavadno sta-

lišče sociologa glasbe Simona Fritha, da boljše razumevanje »nizke«, popularne kulture in še posebno popularne godbe lahko pripomore k razumevanju procesov v sodobni družbi (Frith, 1996; 1984). Čeprav nam gre to težko z jezika, je dejstvo, da v svet glasbe vstopamo žanrsko. Bogate analize glasbenih žanrov in njihove zgodovinske konstitucije kar kličejo po formalni muzikološki analizi in njeni večji udeležbi. Navsezadnje gre pri glasbenih žanrih za to, kar slišimo (zvočne konvencije), vidimo (izvajalske konvencije), načine prodajanja glasbe (konvencije pakiranja godbe) in za glasbeno ideologijo (v utelešenih vrednotah določene glasbene zvrsti) (Frith, 1996).

Če se vrnem k urednikovemu povabilu k »pomiritvi in razjasnitvi nasprotij«, menim, da je domača muzikologija zamujala bolj kot v tujini. Morda je bilo to zanjo povsem udobno stanje. To ni bil problem sociološko usmerjenih piscev o glasbi, ki nam, odkrito povedano, to sploh ni bilo mar. V nekaterih zvrsteh popularne godbe smo prepoznali in zaslišali »glasbo kot močno družbeno silo«, njen identifikacijski in afektivni naboj, kozmopolitstvo proti lokalnemu dolgočasju, a v vsem tudi nakopičena družbena protislovja, ideološke iluzije, razmerja družbene moči, konec koncev kulturno logiko poznega kapitalizma. Tu stoji jasno svarilo sociologa navadne kulture Raymonda Williama, da »moramo (v praksi analiziranja) odstopiti od običajnega postopka, v katerem (umetniško delo kot) predmet izoliramo in potem odkrivamo njegove sestavine. Nasprotno, odkriti moramo naravo (umetnostne) prakse, nato pa njene pogoje.« (Williams, 1997: 34) To še ne pomeni, da bi v maniri poznejših kulturnih študijev glasbe gojili populističen sum zoper vsa umetniška prizadevanja in prizadevanja za izvrstnost (Frith, 2007: 57–58). Ravno nasprotno, popularno za nas nikoli ni bilo enako komercialnemu ali vplivnemu. Tudi v »nepopularnem« tli obljuba sreče, tako ljuba Adornu.

O poslušanjih

Ponovno bo iztočnica urednikov poziv. Zapisal je, da je »mogoče glasbo opazovati tudi kot »izolirano« zvočno substanco, kot pojav na sebi – torej *fenomenološko*«. To naj bi bilo privilegirano področje muzikologije zoper pečanje sociologije glasbe, ki mu z Blaukopffom (1993) mirno najsplošneje rečemo proučevanje glasbe in glasbenih praks v družbenih spremembah. Mojo pozornost je pritegnila sintagma »opazovati glasbo«. Blizu mi je, naj sprva zveni še tako protislovno, bistrourmno nesmiselno. Glagoli, povezani z gledanjem (na primer uvideti, sprevideti), običajno napotujejo na globlje spoznanje, zaznavanje vsebine, jasnost (spet smo v območju nazorno vidnega) mišljenja, dožemanja z gledanjem. Slovenščina v tem ni izjema. Zdi se, da je bila v tem pomenu uporabljena sintagma »opazovati glasbo«. In vendar se je kot nekakšen lapsus vrnila na ključnem mestu, ki opozarja na razliko med sociologijo glasbe in fenomenološko usmerjeno muzikologijo. Verjetno pisec z njo ni mislil – ali pač je – na opazovanje ali gledanje partiture, notnega zapisa skladbe

ali sonograma zapete pesmi, ki ga je zabeležil Seegerjev melograf, se pravi dveh različnih grafičnih reprezentacij muzike različnih tež in vlog v zgodovini zahodne glasbe in zraven v vedah o glasbi.

Vseeno velja, da vsak v zvezi z glasbo in sploh z zvočnim svetom najprej pomisli, da glasbo *poslušamo*. Ko konkretno zazveni, je dana v slisanje. Glasba je narejena zato, da jo poslušamo. Vsakdo, tudi glasbenik, je najprej poslušalec. Poslušanja so različna. Bolj zagonetno vprašanje je, ali glasbo potem, ko jo neprenehoma pasivno *čujemo*, tudi *slišimo* oziroma, težje, kako jo *slišimo-razumemo* v pomenu, kakor ga je – fenomenološko – opredelil Pierre Schaeffer, utemeljitelj *musique concrète* in mislec zvočnih objektov, se pravi intencionalnega poslušanja (Schaeffer 1966; 1996). Njegove štiri med seboj krožno povezane načine vsakdanjega poslušanja (zvokov/šumov, človeške govorice, glasbe), ki prehajajo od konkretnega k abstraktnemu in od objektivnega k subjektivnemu, je bolj ali manj mogoče zajeti v stavku: »Čul sem, kar si rekel meni navkljub, čeprav nisem poslušal pri vratih, ampak vseeno nisem razumel tega, kar sem slišal.« (Chion, 2009)

Schaeffer je v zvezi z glasbo ves čas poudarjal dvoje: sam proces »delanja glasbe«² in moduse poslušanja, konceptualizirane v znameniti tabeli štirih poslušanj. Vseeno ne pozabimo, da je bil sredi utemeljevanja nove studijske glasbene prakse, svoje *musique concrète*.³

Vsekakor si je prizadeval za ravnovesje med obema poloma, med izdelavo glasbe in njeno percepcijo, ravnovesje, ki ga ja tolikokrat porušila povojna praksa zahodne umetne oziroma učene glasbe (*musique savante*). Po njegovem mnenju je tradicionalna zahodna glasba še omogočala to ravnovesje, področje (tedaj) sodobne kompozicije pa nič več – med podrobnimi navodili za izvedbo v partituri, skladateljevimi hotenji in slišanim rezultatom je le malo skupnih točk. Sočasno so se pokazale čedalje večje omejitve glasbenikov in s tem glasbe pri ustvarjanju glasbe (zahodnega »katekizma glasbe« s sistemom notacije, z arhetipsko glasbeno noto, ki jo razlikujemo glede na kriterije višine, trajanja in jakosti). Toda ob lastne meje sta trčila tudi samo izdelovanje glasbil in virtuoznost izvajanja. S tem ko se znebimo teh omejitev ali jih elegantno obidemo, današnje tehnike toliko bolj raz-

² Fr. *faire de la musique* nalašč prevajamo grobo, na primer, angl. ustreznica bi bila *to make music*, in tako naprej. Sicer Schaeffer včasih govori tudi o »proizvodnji« glasbe, ki jo dela *homo faber*, pa s tem ne misli industrijske proizvodnje glasbe v kapitalizmu.

³ Kakor je znano, se je Schaeffer zaradi številnih nesporazumov glede svoje glasbene prakse imenu »konkretna glasba« iz leta 1948 v poznih petdesetih letih odpovedal in jo je raje priključil »eksperimentalni glasbi«. Njegov projekt – nova muzika iz *konkretnega zvočnega gradiva*, iz zvoka, ki ga slišimo zato, da od njega abstrahiramo glasbeno vrednost – je bil predvsem reakcija na veliko obdobje apriorne serialne kompozicije, utemeljene v popolni abstrakciji, saj le-ta začne z abstraktno zasnovno in notacijo, ki vodita do konkretne izvedbe. Bil pa je tudi odpor proti nastopu elektronske glasbe v začetku petdesetih let, ki so jo njeni skladatelji domislili na papirju in komponirali v skladu s principi, pobranimi iz matematike ali fizike, kar je vključevalo izrecno redukcijo glasbenih pojmov na fizikalne parametre. Skladatelji z obeh polov, na primer Boulez in Stockhausen, so kritizirali postopke »konkretne glasbe« zaradi domnevnega »pozitivizma« in »anarhije«. Z današnjega vidika bi lahko rekli, da je bil Schaeffer »avantgardni glasbeni tradicionalist«.

galijo omejitve poslušanja, našega slišanja. Ena osrednjih, izhodiščnih tez njegove monumentalne *Razprave o glasbenih objektih* iz leta 1966 je, da je ta nova praksa izdelovanja glasbe ponovno obnovila slišanje: nastopil je čas za ponovno učenje tega, kako slišati to, kar smo proizvedli.

Mogoča pragmatična izpeljava za širšo današnjo rabo bi bila, da je treba ponovno revalorizirati poslušanje na splošni ravni, upoštevajoč poslušalčevo beganje in prehajanje iz enega poslušanja na drugo. Na konkretni glasbeni ravni bi takšno ponovno ovrednotenje poslušanja, ki ga ne spodbuja več niti javni radio z glasbenimi programi, pomenilo zavzemanje za glasbeno izobraževanje, ki bo ponovno navajalo k prepoznavanju glasbenih oblik tako v simfonični kot popularni glasbi.

O glasbenem presenečenju v filmu

Ena najboljših, vsestranskih razprav o glasbi, kar jih imamo v slovenskem prevodu, je Chionova *Glasba v filmu* (2000). Glej z ušesi, poslušaj z očmi: tako se bere. Schaefferjev adept je nazoren: vsaka glasba, izvorna partitura ali varietejski komad, sposojena klasika ali pop v filmu naleti na isti problem: kaj se z njo dogaja, kako je uporabljena, kako učinkujejo njen ritem, melodija, harmonije in barva zvoka. To, da so lahko tri note iz glasbene skrinjice v filmu ravno tako velik svet kot vsa (Wagnerjeva) *Tetralogija*, je za zagovornika avtonomne glasbene umetnosti lahko neprijetno. Filmski glasbi so številni odrekli kakršno koli umetniško vrednost. Menili so, da je podložna služkinja gibljivim podobam, zgolj spremljevalka v stranski vlogi oziroma glasbena preproga, kot je o njej menil Stravinski. Toda Chion prepričljivo formulira, da filmske konvencije odsevajo tudi razvoj našega poslušanja, naše senzibilnosti. V javni ali domači kino vseeno vstopamo kot gledalci z določeno kulturno prtljago. Glasbe v vsakdanjem življenju razdvajajo občinstvo, so sredstvo za kulturno diskriminacijo. V filmu pa so ti raznorodni elementi lahko tudi solidarni. Claudia Gorbman (v Frith, 1996) je v filmu določila tri glavne kode, dramatičnega, emocionalnega in kulturnega, ki napajajo tudi naše vsakdanje poslušanje. Smo v krožnem procesu. Avtorji glasbe za film prinesejo v film zvoke iz svoje zasidranosti v zahodni umetni glasbi in muzikologiji in z njo uprizarjajo vsakdanje pomenske konotacije, poslušalci »nabirajo« glasbene pomene iz filmov, iz kinodvoran, v katerih smo se naučili, kako zvenijo čustva, kulture in storije. To je lahko za tradicionalnega privrženca »glasbe kot take« neznosno. Če je morda privrženec glasbenih modernizmov, ki so medtem izpraznili koncertne dvorane, je pa tudi zoprno, da jih množično občinstvo največ sliši v žanrih, kot so grozljivke, srhljivke in znanstvena fantastika. Glasba v filmu nas sili k premisleku o današnjem mestu glasbe v vsakdanjem življenju, ko je glasba povsodna. To je novo, glasbo v filmu danes vsi živimo, prekinjeno, fragmentirano, utišano ali navito na vsakem koraku.

O muzaku, povsod

Ameriško podjetje Muzak je tik pred stečajem leta 2011 kupila mogočnejša kanadska korporacija Mood – za 345 milijonov dolarjev. V zgodovini glasbe in industrije razvedrila 20. stoletja je Muzak veljal za družbo nesrečnega imena, za deviantno dete kapitalizma. »Muzak« je postal oznaka za najbolj osladno instrumentalno glasbo. Utelešal je vse najslabše, degradacijo muzične umetnosti na brezobzirno funkcionalnost, ki so jo podpirale behavioristične teorije o glasbi in našem doživljanju glasbe. Etiketo »pohištvna glasba«, ki je postala eno od poimenovanj za muzak, so si sposodili pri francoskem skladatelju Ericu Satieju. Njegova *musique d'ameublement* je bila v temeljni zasnovi precej bolj subverziven koncept. Znano je, da Satieju ob premierni izvedbi istoimenskega komada v pariški galeriji leta 1920 ni uspelo prepričati obiskovalcev, naj ob ravnodušnem ponavljanju variacij melodičnih tem še naprej klepetajo, si ogledujejo slike in ob pašnji pogleda srebajo iz kozarcev. Buržoazna konvencija usmerjenega, pozornega poslušanja je bila močnejša od Satiejevega navodila. Komad ni učinkoval kot zeleni kos pohištva, enakovreden vsem šumom, povzročenim zvokom v prostoru, kakor ozadje, ki se brez avre staplja s preostalim okoljskim brenčanjem in vrvežem.

Zamisel o »glasbi za pohištvo« je preobrazbo doživela na ameriških tleh – v začetkih predvajanja posnete glasbe in iskanjih možnosti za njen prenos na daljavo. Družba Muzak (sestavljena iz muzike in Kodaka) je bila pogruntavščina elektroinženirja in generala Georgea Owena Squierja, tudi izumitelja prenosa radijskega signala po električnih, telegrafskih in telefonskih linijah. Njegovo podjetje je v dvajsetih letih prodajalo in prenašalo »glasbo za kuliso« hotelom in restavracijam v New Yorku. Sčasoma se je večina njihove prodajane lahkotne instrumentalne orkestrske glasbe brez amplitud in presunljivih prehodov prijala nova oznaka »glasba za dvigala« (*elevator music*). Zadaj je bila psevdoznanstvena domneva, da ljudi v klavstrofobičnih dvigalih, ki se podijo proti vrhovom nebotačnikov, ta glasba zamoti in pomirja. Bila je osnova za širjenje posla in dobavljanja muzaka v pisarne, proizvodne enote, v vojaške kontrolne sobe – muzak naj bi kot glasbeni stimulus ali pomirjevalo povečeval delovno storilnost, rahljal napetost pri delu, razbremenjeval delavce pri monotoniji rutinskih opravil. Geslo podjetja za dobavo glasbe za prostorsko kuliso je bilo: »Dolgočasno delo naredi manj dolgočasno dolgočasna glasba.« (Lanza, 1994: 49)

Dolgoletna ikona muzaka kot marketinškega orodja za »dražljajsko« glasbeno maskiranje šuma v prostoru je bil orkester Mantovani. V osemdesetih letih je za družbo ogromno prearranžirane glasbe posnel radijski simfonični orkester iz češkega Brna. Veliki, zmagoslavni iztek tradicionalnega muzaka je bila glasbena tema nekdanjega uslužbenca podjetja Angela Badalamentija za TV-nadaljevanko *Twin Peaks*, ki jo je režiral David Lynch.

Sodobni Muzak je spreobrnil staro proizvodno strategijo. Namesto prodaje glasbe kot orodja upravljanja je začel prodajati programirano avtorsko glasbo kot

»emocije«, kakor potrošniški življenjski slog. Muzak je postal sredstvo za novodobno znamčenje prostorov. Večina njegove dejavnosti – dosegla je 100 milijonov ljudi – je bila zvočno oblikovanje prostorov iz digitalne zaloge več kot dveh milijonov izbranih avtorskih komadov, od Mozarta, The Beatles, Metallice do Norah Jones. Nova avdioarhitektura. Glasbeno opremljanje restavracij, trgovin z oblačili, letališč, veleblagovnic, tudi telefonskih operaterjev se je pretvorilo v sofisticirano snubljenje potrošnika: hiphoperja pri nakupu superg, odvetnice iz pravnega podjetja v butiku z oblačili znanih modnih oblikovalcev in tovarniškega delavca v McDonaldu. Muzak se je priplazil v naše načine slišanja in ravnanj ob muziki. Strukturira jih. Je vsakdanji in vsepovsod, programiran za razpoloženje (*mood*).

Ali se preveč ubadamo z zanimivo glasbo?

Literatura

- AUSLANDER, PHILIP (2007): *V živo. Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- BLAUKOPF, KURT (1993): *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: ŠKUC/Filozofska fakulteta.
- BRENNAN, MATTHEW (2007): *Down Beats and Rolling Stones: a historical comparison of American jazz and rock journalism*. Doktorska disertacija. Stirling: University of Stirling.
- CHION, MICHEL (1994): *Musiques, médias et technologies*. Pariz: Dominos/Flammarion.
- CHION, MICHEL (2000): *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- CHION, MICHEL (2009): *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*. Pariz: Buchet/Chastel.
- COOK, NICHOLAS (2009): *Glasba. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
- FRITH, SIMON (1986): *Zvočni učinki. Mladina, brezdolje in politika rock and rolla*. Ljubljana: Krt.
- FRITH, SIMON (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- FRITH, SIMON (2007): Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni. *Réseaux* 141–142(2): 47–63.
- GLIGO, NIKŠA (2012): *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KEIL, CHARLES (1998): Call and Response: Applied Sociomusicology and Performance Studies. *Ethnomusicology* 42(2): 303–312.
- KEIL, CHARLES IN STEVEN FELD (1994): *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LANZA, JOSEPH (1994): *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. New York: St. Martin's Press.
- LEYDI, ROBERTO (1995): *Druga godba. Etnomuzikologija*. Ljubljana: ŠKUC/Filozofska fakulteta.
- MANUEL, PETER (2014): Popular Music II. World Popular Music. V *Grove Music Online*.

- Oxford Music Online: Popular music*, R. Middleton in P. Manuel (avtorja). Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1> (30. oktober 2014).
- MERRIAM, ALAN P. (2000): *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- MIDDLETON, RICHARD (2014): Popular Music I. Popular Music in Europe and Northern America. V *Grove Music Online. Oxford Music Online: Popular music*, R. Middleton in P. Manuel (avtorja). Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>. (30. oktober 2014).
- SCHAEFFER, PIERRE (1966): *Traité des objets musicaux*. Pariz: Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, PIERRE (1996): Razprava o glasbenih objektih. *Časopis za kritiko znanosti* XXIV(178): 175–200.
- SCHAEFFNER, ANDRÉ (1994): *Origine des instruments de musique*. Pariz: Éditions de l'école des hautes études de sciences sociales.
- SHEPHERD, JOHN (2013): Sociology of music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Dostopno na: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242526> (29. oktober 2014)
- SHEPHERD, JOHN IN KYLE DEVIN (2015): Introduction. Music and the Sociological Imagination – Past and Prospects. V *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, J. Shepherd in K. Devin (ur.), 27–34. Routledge: New York.
- VIDMAR, IČO (2014): Nikša Gligo, Pojmovnik glasbe 20. stoletja (ocena knjige). *Nova muska*. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=8101> (27. februar 2014).
- WILLIAMS, RAYMOND (1997): *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.