

Ob rob ekološki akustiki: vabilo k branju

Zgodovina Zahoda je trikrat apostrofirala sodobno glasbo kot nekaj posebno novega. Prvič v antiki, ko si je Timotej iz Mileta (sredina 5. stol. pr. n. š.) pridobil sloves poosebljenega nenravnega modernizma zaradi izrazito inštrumentalno zasnovanega glasbenega stavka z neko "gledališko" estetiko. Kmalu naj bi kljub »sprevrženemu mravljinčenju«
melodije (ektrapelous myrmekias; Barker 1984: 236-237) njegova glasba vendarle postala »children's classics«
(Barker, 1984, 97). Drugič v zgodovini si je nespodobno ime pridobila cela usmeritev sodobne ustvarjalnosti okoli leta 1320, ko je ars nova (notandi) burila duhove zaradi svojih "nebrzdanih" not. Zanimiv je očitek zoper tedanjo novo glasbo Jakoba iz Liègea (v zadnjem poglavju *Speculum musice*, edinem viru o „sporū“ med staro in novo umetnostjo tistega časa):

Morda bodo nekateri menili, da je moderna umetnost popolnejša od stare, zato ker je subtilnejša in zapletenejša: subtilnejša zato, ker sega dlje od starejše umetnosti in ustvarja nove dodatke na njenih temeljih; [...] Ostali menijo ravno nasprotno. Sodijo, da je glasba popolnejša, če natančneje sledi temeljnim načelom in čim manjkrat odstopa od njih. Umetnost menzuralne glasbe temelji na popolnosti [perfektnosti] - v tem se strinjajo tako stari kot moderni -, torej je umetnost, ki uporablja več perfektnih [notnih] vrednosti popolnejša. Umetnost, ki to počne, je ars antiqua

[...] Če smo rekli, da je ars nova bolj subtilna v primerjavi z ars antiquo - in to lahko v bistvu sprejmemo -, ne moremo trditi, da je tudi bolj popolna [perfektna]. Ni vsakršna subtilnost izboljšava. [...] Ravno tako smo rekli, da je ars nova zapletenejša od ars antique. Samo na osnovi tega vendarle ne gre trditi, da je popolnejša (Weiss/Taruskin 1984: 69-70).

Podobno je Papež Janez XXII. v svoji *Docta sanctorum Patrum* (1325) grajal nepopolnost glasbe, ki jo je prinesla ars nova:

Glasba bogoslužja je [z glasbo ars nove] motena zaradi hitrih not. Prekrivajo melodijo s hoketi, izkrivljajo jo z diskanti in razvlačijo muziko z zgornjimi linijami, sestavljenimi iz posvetnih pesmi. [...] Glasovi se nenehno gibljejo sem ter tja - omamljajo uho, ne pa pomirjajo. [...] Lahko povsem ignorirajo cerkvene moduse, ki se [v novi glasbi] že ne razlikujejo med seboj, kar dodobra izrabljajo pri dolgovezenju svojih not.

Naša želja ni prepovedati občasne uporabe nekaterih konsonanc [...], ki povečujejo lepoto melodije. Ti intervali se lahko pojo nad cerkvenimi napevi, vendar tako, da celota napeva ostane nedotaknjena in da se ne spremeni nič, kar je predpisano.

Očitki zoper glasbeno teoretska merila se pri Jacobusu iz Liègea in papežu Janezu XXII. kažejo kot zagovor razumsko uveljavljenih normativov ob uvajanju novih estetskih idealov: ars antiqua zagovarja teološko utemeljeno spodobnost, ars nova bolj humanistično občuteno vrednoto glasbene subtilnosti. Glavni pojem spotike – začrtane ob diskusiji o popolnosti, subtilnosti, svobodi in stabilnosti – je seveda harmonija. Polemika o njej v tem obdobju razkriva neki globlji zasuk pojmovanja. Jacobus iz Liègea je okoli leta 1320 zagovarjal glasbeno tradicijo starih kot dobro tradicijo znanosti o harmoniji; pojmoval jo je enako kot, na primer, Boetij v 6. stoletju. Oba avtorja harmonije nista opredelila kot zmožnost umevanja (*facultas comprehendi*) razlik med višinami tonov, kakor jo je sicer opredelil Ptolomej že v 2. stoletju, temveč sta jo označila kot zmožnost presojanja (*facultas perpendens*: zmožnost tehtanja, preudarjanja, premisleka) učinkovitosti glasbenega stavka (prim. Riethmüller 1985: 81–7). Harmonija v tem obdobju torej ni predmet samo racionalnega premisleka, aritmetične nóeme, ki si jo je prisvojila cerkvena teorija glasbe z glavno avtoriteto v Boetiju, temveč je hkrati tudi »teorija afektov na racionalni podlagi [...] moralnega pojmovanja glasbe« (Schäfer 1964: 200).

Domala izključno na teh dveh premisah – estetski in etični – se odvija starožitna, v ožjem, današnjem pomenu dobro stoletje stara problematika sodobne glasbe, kjer "dialogi" potekajo v glavnem "monološko", drug ob drugem, drug mimo drugega, večidel tako, da se estetska merila postavljajo bodisi nad bodisi pod etična; praviloma brez kakih pomislekov o tem, da gre za vzpostavljanje komunikacije, ne samo za izražanje lastnega stališča. Pogled v muzikološko literaturo ponuja vrsto primerov, od "ideje romantične glasbe" do enega najbolj razširjenih in kontroverznih pogledov na glasbo kot *avtonomno* umetnost. Že Adornovi spisi so pravcata zakladnica odtenkov, kjer "etični imperativ" do družbe vselej kritične sodobne glasbe lomi kopja ob "pogrošno", "lažno" estetiko različnih "nazadnjaških", "epigonskih" slogov. Naj samo strnem njegovo, za današnji čas sicer ne prav značilno, pa vendarle še vedno zelo vplivno stališče o etičnih "dolžnostih" vsega, kar človeka čutno nagovarja. Adorno je bil prepričan, da z disonantnostjo prežeta glasba, ki prav s tem, da je "disonantna" – večini poslušalcem nevšečna, "težka", "kakofonična", "histerična" ipd. – drži družbi zrcalo, ji kaže, kakšna v resnici je in s tem izpolnjuje svoje moralno poslanstvo. Vsaj tako je mislil nekako do leta 1954. Takrat je v manj znanem predavanju z naslovom *O hitrem zastarevanju nove glasbe* (*Über das Altern der neuen Musik*) – z njim je razburil posvečeno občinstvo na poletnem seminarju sodobne glasbe v Darmstadtu v "herojskem obdobju modernizma" – lepo zarisal težavo, s katero se je soočala tedanja sodobna glasba: da kljub oblikovni dodelanosti, k čemur jo je silila, po Adornu, nekakšna zgodovinska etika razvoja, estetsko ni bila prepričljiva. Adorno je težavo samo zarisal, izpostavil vrsto dejavnikov za stanje, v katerem novosti hitro zastarijo. Ni podal dokončnega

odgovora, zakaj je temu tako. Problematiko je zarisal s tem, da je nakazal neko nedorečenost v poprej tako glasno in povsod zagovarjani teoriji o etični nujnosti kot poslanstvu sodobne glasbe tako, da je v njegovih spisih potihnila ostrina, s katero je krcal tako tedanjo popularno kot drugo "tehnično nazadnjaško" glasbo. V končni fazi je proti koncu življenja vsaj natiho-ma podvomil, da glasba s svojimi akustičnimi izrazili sploh še zmore "prikazovati" zapleteno resničnost sveta, v katerem nastaja. Svojo zapuščino, *Estetsko teorijo*, je začel s stavkom: "Samoumevno je postalo, da nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno, niti v njej niti v njenem razmerju do celote, celo njena pravica do obstoja ni samoumevna" (Adorno 1973: 9).

Adornovo svarilo je danes pravzaprav samoumevno, splošno veljavno, neproblematično. Obdobje, ki se ga je oprijelo ime "postmoderna", ne pozna jasne hierarhije črno-belih, "herojskih" opozicij kot je resnično/lažno, visoko/nizko, duhovno/posvetno ipd. Priostreno, namenoma izzivalno rečeno: vsak ima svojo resnico, izhodišče je konsenz in ne neka jasna hierarhija vrednot. Ni samoumevnega izhodišča vrednotenja glasbe mimo tistih postavk, povezanih z močjo, prepričljivostjo, priročnostjo, določeno ekonomijo in, ne nazadnje, z osebnimi interesi. Zakaj bi kdo poslušal glasbo Vinka Globokarja, Uroša Rojka, Lojzeta Lebiča, Urške Pompe, Vita Žuraja, Nane Forte in podobnih modernistov, če njihovi zvočni svetovi niso tako privlačno oblikovane čutne podobe kot, na primer, baročna, klasicistična ali romantična dela, (sodobna) plesna glasba ali pa najnovejši kakega pop ali world-music zvezdnika? Sploh pa: ali otroku ni bolj pomembno ponuditi ljudsko glasbo – korenine glasbe – in ga spodbuditi, naj sam razišče in razvija preference z zdravorazumskimi sodbami okusa? Pravzaprav bi lahko stopili še korak dlje in se vprašali: zakaj bi se sploh kdo ubadal s sodobno glasbo, če je vrsta posrednikov – radio, televizija, internet – tako in tako prevzela vlogo "čistilcev" tudi glasbenih vrednot? Marsikdo lahko skomigne z rameni ob slabi izbiri gremijev, ki sestavljajo programe; mar kot posamezniki moremo kaj več kot spremeniti program ali preprosto poiskati kako ustreznejše akustično okolje iz lastne avdioteke? V kratkem: zakaj sploh slediti novostim, ki po čutnem učinku in kulturni "teži" morda niso privlačne na prvi mah?

Zastavljeno vprašanje vsiljuje več odgovorov, med njimi je najbolj pogosto, najbolj razširjeno in domala vsakemu glasbenemu pedagogu povsem "naravno" poiskati odgovor v smeri reka, da ni potrebno biti kokoš, da veš, katero jajce je pokvarjeno. Pa vendarle se tudi ob tem kronskem zdravorazumskem konsenzu o "dobrem okusu" zastavi veliko več podvprašanj o pokazateljih in metodah ločevanja plev od zrnja kot pa imamo odgovorov nanje. Osebno imam rad inštrumentalno glasbo; všeč so mi zlasti renesančna plesna in baročna koncertna ter komorna glasba, klasicistični koncerti in romantična simfonika ter miniaturne mojstrov "ah-tako-lepe" glasbe so mi posebej všeč. Kot mu-

zikologa me zanima seveda veliko več glasb, toda uživam jih na različne načine. Letnih koncertov DJ Umka v ljubljanskem parku Tivoli ne maram zaradi estetskega lagodja, čeprav se ob sprehodu skozi park pred koncertom zelo rad pomudim ob počasi premikajočim se kaleidoskopskim premenam zvočnih zank, ki mi ob nadčloveški jakosti tresejo oblačila in me navdajajo z občutkom neke fizično zaznavne, čeprav neoprijemljive druge preobleke, ki me prekrije brez mojega privoljenja. Nimam občutka prisile, zvočno kuliso sprejemem kot del estetskega doživljanja s sprehoda, celo neke zgodovinske nujnosti razvoja glasbe, s katero muzikologi tako radi "utemeljimo" vsako novo glasbeno obdobje. Sicer pa se mi kdaj pa kdaj malce upre tudi koncertni ritual, ta pokazatelj glasbene kulture nekega okolja. Upre se mi predvsem zaradi družabnih danosti, čeprav me estetska plat glasbe ponavadi pritegne; iz kakršnega koli razloga že. Sploh je s sodobno glasbo križ: v razmeroma skopo odmerjenem deležu, ki ga ima v "kulturnem gospodinjstvu" (T. W. Adorno) umetnosti, sodobna glasba pri nas ostaja bodisi razmeroma zaprt pojav, vezan na akademsko okolje ali pa na umetniško zavzete posameznike, skupine glasbenikov in "glasbenih delavcev", ali pa buči iz vseh zvočnikov naokoli v različicah popularnih glasb. Tisto vmesno polje, ki bi prizadevanja sodobnih glasbenikov prenašala v širšo zavest, je razmeroma naredko posejano, večidel s skromnim poznavanjem osnovnih členov komunikacijske verige (spremenljivk med ustvarjalcem – medijem in – recipientom). Pa je prav poznavanje komunikacijske verige v glasbeni kulturi eden osrednjih tudi pedagoških ciljev izobraževanja.

To, kar tudi v naši sodobnosti, kot mnogih poprej, muzikologi radi označijo kot "moderno" glasbo, zgodovinarji kot "avantgardno", teoretiki kot "napredno", v mnogih kulturnih okoljih, po katerih se radi zgledujemo, velja za različico neke širše, zgolj časovno naznačene sodobne glasbe. Zgodovinarji (ki si zaslužijo pozornost) od 19. stoletja naprej opozarjajo, da je zgrešeno pisati preteklost po merilih "napredka", razen tehnološkega seveda. Obenem od takrat vedno bolj glasno, zlasti v zadnjih desetletjih s popularizacijo glasb sveta tudi bolj in bolj utemeljeno izstopajo klici po previdnejšem vrednotenju in apostrofiranju določene glasbe kot dobre ali slabe na podlagi njene oblikovnosti (četudi del sodobne publicistične prakse skuša izhajati prav iz tega, domnevno "pravega" stališča, utemeljenega z idejo o večnih glasbenih lepotah). Da je neka glasba dobra zato, ker ima dodelan "moderen" kompozicijski aparat (ali obrnjeno: da je neka skladba zaradi tega slaba) ali pa da ni dovolj domišljeno izdelana, je pogosta dnevnikritiška uzanca, ki govori zgolj o osebnih glasbenih preferencah kritika, ne o utemeljenosti in vrednotah nagovorjenega glasbenega dela.

Seveda sledi vprašanje: kako sploh utemeljimo glasbene vrednote v sodobni glasbeni praksi, ko ramena velikana klasičnega glasbenega repertorija dnevno naraščajo in prinašajo nove "zaloge" glasbe in z glasbo povezanih vrednot?

Modernizmi niso utelešenje sodobne glasbe, so izkaz različnih prizadevanj po kakovostnem preskoku, nekakšen korektiv »just milieu« glasbene kulture. *Eminem* in "glasbeni spektakel" Helene Blagne z *Dunajskimi dečki* bi morala biti v pedagoškem procesu enako domišljeno komentirani del sodobne glasbene kulture kot je delo G. Ligetija ali pa U. Rojka. Ne gre za zvrstno in slogovno predalčkanje, temveč gre za razlago funkcijske razlike, na katere se od nekdanj radi sklicujejo tako "avantgardisti" kot "staromodneži" pa tudi tisti "nevtralni" tako, da jih pogosto opremijo s kakimi moralističnimi publicami o takih in drugačnih vrednotah "glasbe same". Z drugimi, zopet krepko izzivalnimi besedami: otrok bo veliko več zanimanja za glasbo odnesel od zavzete raparske improvizacije na izmišljeno besedilo s priročnimi glasbili kot od dokumentarne predstavitve razvoja sodobne vokalne ustvarjalnosti. Seveda: potrebno je oboje. In o svobodi glasbenega ustvarjanja bo izvedel veliko več, če bodo posamezni koraki, po katerih stopa v "veliko svobodo" sodobne glasbe, čim bolj jasno zamejeni z učinkovitim interaktivnim gradivom, kjer se lahko otrok sam poskusi z ustvarjanjem in skladanjem različnih zvokov (vključno s tistimi aplikacijami, ki jih prinašajo vedno bolj obloženi "pametni" telefoni in iPadi).

Sploh je polje sodobne glasbe tako pisano, da je težko zagovarjati sodobno glasbo samo na polju produkcije, čeprav so glasbene vsebine ponavadi osredinjene v ustvarjalnosti. Pomemben delež (ne le osnovnošolske) glasbene kulture je ne nazadnje reprodukcija, vselej vezana na tehnologijo v širokem pomenu besede: ne le (čeprav v prvi vrsti gotovo) na petje in igranje klasičnih in priročnih glasbil, temveč tudi na sodobno glasbeno elektroniko in recepcijo. Predstaviti smiselno vez med njima pa je, sodeč po obstoječem gradivu pri nas, lahko pravicato ustvarjalno popotovanje po svetu zvoka. Ne brez predsodkov in z rahlo kislim nasmeškom se spomnim šale iz slovenske glasbene polpreteklosti: ko je ugledni organist (orgle je imel doma) med vajo stopil po kozarec vode in so tipke zamikale mačkona, da je skočil na manual, se malo sprehodil po njem in izzval seveda "čudne" zvoke, je organist, pol v šali pol zares, iz kuhinje okaral kosmatinca z besedami "Muc, kdo je pa tebi dovolil igrati Ramovša?"

Verjetno ima vsak glasbenik kar nekaj podobnih šal: o različnih modernistih in njihovi "kakofoniji", pa o različnih "malih mojstrih" in robotosti njihove glasbe, pa o posamezni zvrsti, slogu, žanru, morda o načinu izvajanja in še kaj bi se našlo (Podobne "ocvirke" bi bilo vsekakor smiselno posebej zbrati in jih v ustreznih oblikah ponuditi širšemu krogu zainteresiranih – so ne nazadnje izkaz pomembnih vrednostnih meril ali preferencah časa, v katerem so izrečeni). Glasbene preference so sila diferencirane in izhajajo iz vrste kulturološko bolj ali manj oprijemljivih spremenljivk; a glasbene preference obenem izhajajo iz razmeroma enovitih kognitivnih danosti (počasi-hitro, enostavno-kompleksno, tiho-glasno, vokalno-inštrumen-

talno, jasno-nejasno strukturirano ipd.). Kako jih konkretno – ko poslušalci pretežno intuitivno – vrednotimo ne glede na slog, v katerem je skladba napisana, je osrednja tema te *ekološke akustike*, ki jo je kot vejo študija pred kratkim v knjigi *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (Oxford University Press, 2005) začrtal eden odmevnejših piscev o glasbi v zadnjem desetletju, predavatelj na *Univerzi* v Oxfordu Eric F. Clarke, psiholog in muzikolog. Clarke v svoji knjigi na privlačen, izjemno preprost in precizen način opozarja na šibke hevrstične in metodološke plati raziskovanja in interpretiranja glasbe. V “ekološki akustiki” išče “skupno lestev”, po kateri je mogoče opazovati tudi značilnosti različnih interpretacij istih glasbenih pojavov (194-6) – ene najbolj perečih “samoumevnosti” sodobne glasbene prakse tudi v pedagoškem procesu!

Povsem neambiciozno glede teoretske sklenjenosti, še manj postavljanja novega interpretativnega vzorca, Clarke predlaga za izhodišče raziskovanja in interpretiranja glasbe koncept “privoščljivosti” (“affordance”), ki zajema “možnosti, funkcije in vrednote, ki jih prejemnik zaznava v okolju in izhajajo iz razmerij med potrebami in kapacitetami organizma ter lastnostmi objektov in dogodkov” (203). “Privoščljivost” glasbe je za Clarkea zbirni pojem za to, kar glasba *lahko* pomeni najrazličnejšim poslušalcem: kar glasba *lahko privošči* poslušalcu, dobrega ali slabega, pomembnega ali nepomembnega. Celotno knjigo (in svoje bogato delo v zadnjem desetletju) razume kot “del večjega projekta *podeljevanja* [enactment] glasbenega pomena” (205), ki se zoperstavlja poenostavitvam razmejevanj na dobro in slabo, avtonomno in funkcijsko, visoko in nizko, umetno in popularno ipd. glasbo v imenu jasnega ločevanja med pojavno obliko glasbe in procesom podeljevanja pomenov, ki jih nikakor ne kaže strniti na eno samo ime, na eno samo resnico, na nespremenljivo *vrednoto*. Prav s tem, ko opozarja na nujnost okoljsko ozaveščene interpretacije, odpira pomembno, še kako potrebno teoretsko utemeljeno področje, v katerem se sodobna glasba kaže s svojimi različnimi obrazy kot del širokega kulturnega procesa, v katerem je mogoče spremenljivkam recepcije slediti po določenih skupnih imenovalcih.

Prav ti se zdijo nekako sumljivi v obdobju, kjer domnevno prevladujejo neskončne razlike in neprimerljivosti: sodobna glasba zajema tako najrazličnejše popularne zvrsti, sloge in žanre kot tudi bolj »avantgardne« zvočne svetove, tako “lokalno” ljudsko glasbo kot tudi mešanico “globalizirane” glasbe, kjer se mejnice med nekdanjimi različnimi zvrstmi, slogi in usmeritvami medsebojno oplajajo, se izničujejo enako kot nadgrajujejo, dopolnjujejo in spletajo neko novo glasbeno stvarnost. Da je ta komu všeč ali ne – da je do nje kritičen ali spravljen –, ni samo stvar odločitve posameznika zaradi njegove lastne izobrazbenosti, kulturnega naziranja in glasbenih preferenc.

Odnos do te nove stvarnosti kaže iskati zlasti v ekološkem pogledu na svet okoli sebe, ki se ne more preprosto postavljati na stran kritika ali spravljivega brezbriznega opazovalca, temveč išče in opozarja predvsem na vzroke in učinke, iz katerih črpajo različne sodobne glasbe. Ali so vzroki in učinki med različnimi glasbami res tako različni, da je sodobna glasba v šolstvu bolj ali manj na obrobju tako raziskovalnega kot tudi v marsičem praktičnega šolskega dela, je seveda druga zgodba. Nima nekega konca: ima pa lahko začetek v ekološki akustiki Erica F. Clarkea, ki lepo začne razvijati to zgodbo o različnih funkcijah glasbe in vzvodih podeljevanja pomena. Zato namesto konkretnega predloga o »večnih vrednotah in strupu« zgolj vabilo vsakemu, ki se z glasbo poklicno kakor koli ukvarja, da Clarkeovi ekološki akustiki doda svoje izkušnje. Na ta način, sem trdno prepričan, bo sodobna glasba tudi mlajšim ušesom postala bolj mikavna v vseh svojih različicah, ne le samo v tistih izbranih, ki jih večina goji kot priljubljene še dolgo po tem, ko zapustimo šolske klopi.

Viri in literatura

1. Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
2. Barker, Andrew. *Greek Musical Writings I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
3. Clarke, Eric F. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
4. Riethmüller, Albrecht. 'Stationen des Begriffs Musik'. V: Frieder Zaminer, ur., *Geschichte der Musiktheorie I*, Darmstadt, 1985, 59-95.
5. Schäfke, Rudolf. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tübingen: H. Schneider, 1964.