

**BESEDA TUJIH AVTORJEV****LAHKA GLASBA**

Theodor W. Adorno

*Theodor Adorno* (njegov pravi priimek je Wiesengrund) je med slovenskim kulturnim občinstvom bolj malo znan, najmanj kot muzikolog in glasbeni sociolog: šele pred nekaj meseci je *Gledališki list Opere SNG v Ljubljani* objavil naš prvi prevod, uvod v knjigo »Filozofija nove glasbe«. In vendar je Adorno eden prvih, zagotovo pa najbolj prenikavih mislecev, ki razkrivajo bistvena vprašanja današnje muzike in njihove zgodovinsko-sociološke korenine. Rodil se je v Frankfurtu 1903. leta, študiral klavir in kompozicijo (pri Szeklesu v Frankfurtu, pri Bergu na Dunaju) ter muzikologijo in filozofijo na dunajski univerzi, se uveljavil kot glasbeni kritik in urednik avstrijske revije »Anbruch«, emigriral 1934 v Oxford, nato pa v Združene države Amerike. Tu sta nastali študiji o Schönbergu in Stravinskem, ki ju je objavil v svoji prvi knjigi »Filozofija nove glasbe« (knjigo je lani izdala tudi beograjska založba NOLIT), tu se je tudi sprijateljil s Thomasom Mannom in mu pomagal oblikovati glasbene odlomke romana »Doktor Faustus«. Predvsem pa so se v Ameriki razmahnile Adornove sociološke raziskave. Ko se je 1949. leta vrnil v domovino ter postal docent in pozneje profesor filozofije in sociologije na frankfurtski univerzi, je z Maxom Horkheimerjem prevzel vodstvo instituta za sociologijo, v katerem je sodeloval že pred odhodom iz Nemčije. Kljub izredno živahni filozofski in sociološki dejavnosti, je prav v tem času objavil največ svojih tehtnih muzikoloških razprav: »Poskus o Wagnerju« (1952), »Prizme« (1955), »Disonance« (1956), »Zvočne figure — Glasbeni spisi I.« (1959), »Gustav Mahler« (1960), »Vesten korepetitor. Poučni spisi o glasbeni praksi.« (1963), »Quasi una fantasia. Glasbeni spisi II.« (1963), »Moment musicaux. Ponatisnjeni članki 1928—1962.« (1964).

Odlomek o lahki glasbi, ki ga objavljamo, je iz cikla dvanajstih predavanj, ki jih je imel Adorno v študijskem letu 1961/62 na frankfurtski univerzi in jih kmalu nato izdal v knjigi »Uvod v glasbeno sociologijo« (1962).

Pojem lahke glasbe spada v nejasen svet stvari, ki se razumejo same po sebi. Vsakomur je znano, kaj ga bo doletelo, če bo nepremišljeno prižgal radio, in zdi se, da se zato sploh ne zaveda, kaj ta reč pravzaprav je. Ta pojav postaja naraščajoča in hkrati nespremenljiva danost, katere trdovratni obstoj naj bi že sam po sebi dokazoval, da je pravica na njeni strani. Kulturne ustanove so že zdavnaj uveljavile razdelitev glasbe na dve sferi, od katerih je ena pridržana samo za zabavno glasbo; tu in tam se proti tej razdelitvi sicer pritožujejo, češ da plitvi splošen

okus ali zapira višjo glasbo množici poslušalcev. Toda ker ljudje ne premišlujejo o lahki glasbi sami, je tudi nemogoče opazovati razmerje med tema področjema, ki so ju medtem toge pregrade ločile drugo od drugega. Obe sta že tako dolgo ločeni in prepleteni kot vsa visoka in nizka umetnost. Ljudi, ki jih je zaradi ekonomskega in psihičnega pritiska odbijalo tisto, kar se je uveljavilo kot kultura, in katerih neugodje spričo civilizacije vedno znova reproducira grobost primitivnega stanja, so že v antiki, najpozneje od rimskega mimosna naprej odpravljali z dražmi, pripravljenimi nalašč zanje. Njihovo nizko umetnost so nadomestili ostanki tistega opojno-orgiastičnega bistva, ki je v znamenju vedno večjega obvladovanja narave in logičnosti izločilo iz sebe visoko umetnost. In nasprotno: dokler administrativni centri še niso povsem načrtovali in vodili objektivnega duha, je visoka umetnost, zavedajoč se krivice, ki jo dela mnogim ljudem in jo vsebuje njen lastni princip, ter v želji po nečem drugem, kar bi se upiralo oblikujočemu estetskemu hotenju in proti čemur se to lahko uveljavi, vedno znova nehote ali namenoma sprejemala vase prvine nižje glasbe. Nekaj o tem priča staro izrazno sredstvo parodije, ki povezuje profane melodije z duhovnim besedilom. Še Bach si je v svojih instrumentalnih delih, kot v quodlibetu Goldbergovih variacij, brez pomisleka izposajal od nižje glasbe. Haydna v celoti, Mozarta v »Čarobni piščali« in Beethovna si ne bi mogli misliti brez medsebojnega vpliva obeh že ločenih sfer. Zadnjikrat — kot na ozkem grebenu in skrajnje stilizirano — sta se pobotali v »Čarobni piščali«; po tem trenutku hrepeneč žalujejo še stvaritve, kot je Straussova in Hofmannsthalova »Ariadna«. Še daleč v devetnajstem stoletju se je včasih lahka glasba mogla čisto spodobno uveljaviti. Faza njenega estetskega propada pa se ujema z nepreklicno ločitvijo obeh področij, ko sta se odpovedali drugo drugemu in pretrgali vse stike.

Če je pojem dekadence, ki jo izobraženi filistri tako radi očitajo moderni, količkaj upravičen, potem je gotovo v lahki glasbi, kjer je oprijemljiv in se dá natanko opredeliti. Pri Offenbachu so se nadvse izvirna in poglobljena iznajdljivost, bujna domišljija in srečno lahkotna roka združile z besedili, ob katerih smisla polnem nesmislu se je mogla vneti ljubezen Karla Krausa. Pri Johannu Straussu, ki je bil mogoče še bolj nadarjen skladatelj kot Offenbach — kako genialno je iznašel témo Cesarskega valčka proti plitvi valčkovi shemi — se napoveduje propad z neokusnimi libreti kakor tudi z nagonsko nezanesljivim nagnjenjem k napihnjenim značilnostim opere; sicer pa se temu ni mogel upreti niti Offenbach renskih vil. Na splošno je lahka glasba tja do Puccinija, ki spada napol v njeno sfero, tem slabša, čim bolj je pretenciozna, in v to jo vedno znova zapelje mlačna samokritika. Višek nadute slabomnosti pa je prav gotovo Lehárjeva opereta o Goetheju z naslovom »Friderika«, v kateri je prirejena celó pesnikova Majska pesem. Kar je prišlo za Offenbachom in Straussom, je njuno dediščino hitro zapravilo. Za njunimi neposrednimi nasledniki, ki so ohranili še nekaj iz boljših časov, na primer Lecocq, so prišli odvratni izrodki dunajske, budimpeštanske in berlinske operete. Prepuščam okusu vsakega posameznika, ali se mu bolj upira sladkobnost budimpeštanskih zvarkov ali brutalnost lutk. Iz umazanega toka se je le tu in tam vzdignilo na površje kaj

lahkomiselno ljubkega, kot je marsikatera melodija Lea Falla ali nekaj pristnih domislekov Oscarja Straussa.

Če bi se bil duh časa izgubil v lahko glasbo, bi ji bil vsaj deloma krojil usodo po pravici. Opereta in revija sta izumrli, seveda z namenom, da se bosta lahko v musicalih veselili svojega prvotnega stanja. Njihov konec, ki je pač najbolj drastičen zgodovinski pojav v mlajši fazi lahke glasbe, bomo pripisali prodoru ter tehnični in ekonomski premoči radia in filma, podobno kot je začel fotografski kič stiskati za vrat slikarstvo. Toda revija je izginila tudi iz filma, ki jo je vsrkal v začetku tridesetih let v Ameriki. S tem pa je spet omajano zaupanje v duha časa: mogoče okusu množice niso bile tako všeč ravno nerealistične in domišljajske, pa tudi erotično sproščene značilnosti revije. Vsekakor je bila njena visokoleteča miselnost, ki je ni ovirala lažna logika, veliko več vredna kot tragični drugi finale madžarskih operet. V času reklamnih vložkov človek prav zahrepeni po broadwayskih melodijah.

Težko je najti prave vzroke, zaradi katerih sta odmrta evropski tip operete in revija. Splošno sociološko premišljanje bi mogoče lahko vsaj nakazalo smer. Ta glasbena tipa sta bila v najtesnejši zvezi z ekonomsko sfero cirkulacije, natančneje: z njenim konfekcijskim delom. Revije niso bile samo predstave, kjer so se slačili, temveč so na njih razkazovali tudi obleke. Ena najbolj uspešnih operet madžarsko-dunajske sorte, »Jesenski manevri«, s katero je zaslovel Kalman, je neposredno izvirala iz asociacijskega območja konfekcije; ta zveza se je dala zaslediti še v času musicalov v showih, kot sta »Pins and Needles« ali »The Pajama Game«. Kakor način uprizoritve in žargon operete kažeta na konfekcijo, tako bi rada imela konfekcionarja tudi svoje idealno občinstvo. Človek, ki je zagledal v Berlinu razgaljeno in hkrati razkošno navešeno zvezdnico in na to reagiral z besedami: »No, to je naravnost bajno!« je tipičen predstavnik oblačilnega oddelka. Ker so ta in drugi cirkulacijski poklici vsaj v Evropi — in sicer iz vzrokov, ki segajo od ekonomske koncentracije do totalitarnega terorja — postali v zadnjih tridesetih letih veliko manj pomembni, so te zvrsti domnevno lahkotne muze izgubile nekoliko svoje realne osnove. Tega ne smemo razumeti samo v ožjem smislu, da je izumrla specifična plast, ki ji je bila za temelj, temveč je treba gledati bolj na široko: s propadom cirkulacijske sfere so zbledele tudi domišljajske predstave in spodbude, ki so prodirale daleč v družbo, dokler je dajala cirkulacijska sfera zgled za uspeh posameznikove prizadevnosti. Ontologija operete bi pripeljala do konfekcije. Toda kakor ta beseda danes zveni že staromodno, tako je postal oguljen tudi tip zabave, ki so si ga nekoč izposodili iz njene sfere; kot da bi še vedno računal na reakcije, ki pa jih v tem neprimerno bolj čvrsto organiziranem svetu ne more zbuditi v nikomer več. Podrobna primerjava med opereto od leta 1900 do leta 1930 na eni strani ter musicalom na drugi bi verjetno pokazala razločke, katerih osnova bi bila organizacijska oblika gospodarstva. V primeri z opereto in revijo je musical *streamlined* (uglajen, dognan), ne da bi se bil umetniško, po vsebini in izraznih sredstvih kaj dosti spremenil. Spričo bleščeče položčenih in v celofan zavitih showov današnjih dni učinkujejo operete in njihovo sorodstvo zanikrno; če lahko tako rečemo, so pri tem s svojim občinstvom v preveč neposrednem stiku, medtem ko musical deloma

prenaša tehnološko konkretizacijo filma spet nazaj v glasbeno gledališče. Mogoče je ravno s tem v zvezi mednarodno zmagoslavje musicala, na primer »My Fair Lady«, dela, ki ne ustreza niti najbolj vulgarnim zahtevam po izvirnosti in domiselnosti. Galvanizacija glasbene govornice in natanko, skoraj znanstveno preračunani efekti so tako zelo dognani, da ni nikjer nobene vrzeli in da po trgovsko predelano gledališko delo ravno s tem ustvarja iluzijo nečesa mogočega, naravnega. Ker je hermetično zaprto proti vsemu, kar bi motilo ta svet dobro preračunanega učinka, zbuja iluzijo svežine, medtem ko se poslušalcem, ki hočejo iti s časom, zdi starejša oblika, v kateri še ne deluje vse brezhibno, naivna in zaprašena.

Surovi in drastični zgodovini propada tipov in oblik lahke glasbe stoji nasproti nenavadna konstantnost njene glasbene govornice. Ves čas shaja s popačeno poznoromantično zalogo; še Gershwin je nadarjena prestavitelj Čajkovskega in Rahmaninova na zabavno področje. K razvoju materiala, ki traja v višji glasbi že več kot petdeset let, je prispevala lahka glasba doslej le malo. Novosti sicer ne odklanja, vendar jim odvzame njihovo funkcijo in jim ne pusti, da bi se prosto razvijale, ker jih dodaja togo tradicionalni govornici samo kot barvne madeže, kot okras, čeprav gre v nekaterih smereh jazza do navidezno tveganih disonanc; vendar te novosti tradicionalne govornice ne morejo prav obvladati, prav tako pa se z njo ne združijo v celoto. Zato je tako neumno vsako govoričenje o sorodnosti marsikakšne lahke glasbe s sodobno. Celotno trpijo isto, to ne ostane isto, temveč se zaradi strpnosti spremeni v nasprotje. Nič več se ni treba bati orgaistične sledi spomina na osnovi Offenbachovega kankana ali celo prizora pobratimstva iz »Netopirja«. Pripravljena in prirejena opojnost neha biti opojnost. Tisto, kar se venomer hvali kot nekaj izjemnega, otopi: slavnosti, na katere lahka glasba nenehno vabi svoje privržence, češ da jih čaka naslada ob poslušanju, so turobna vsakdanjost.

V naprednih industrijskih deželah je za lahko glasbo značilna standardizacija: njen prototip je popevka. Neki popularen ameriški učbenik, v katerem se zve, kako je treba pisati in prodajati popevke, je to priznal že pred dvajsetimi leti tako prepričevalno, da človeka kar razoroži. Glavni razloček med popevko in resno ali po lepo paradoksnem izrazu tistih avtorjev »standardno« pesmijo naj bi bil ta, da se morata melodija in pevski part popevke držati neizprosno natančne sheme, medtem ko dopuščajo resne pesmi skladateljem prosto, samostojno oblikovanje. Avtorji priročnika brez pomisleka priznajo, da je ta »popular music« nekaj čisto ustaljenega. Standardizacija sega od celote do podrobnosti. V ameriški praksi, ki je odločilna za vso proizvodnjo, velja osnovno pravilo, da šteje refren 32 taktov, v sredi pa ima »most«, del, ki vodi v ponovitev. Standardizirani so tudi posamezni tipi popevk; ne samo plesi, kar bi bilo čisto v redu in nič novega, temveč tudi razni značaji, na primer materinska popevka, popevka, ki hvali lepote domačega življenja, pesmi nesmisla ali novosti, lažne otroške pesmi in tožbe za izgubljeno prijateljico, morda med vsemi najbolj razširjen, tip za katerega se je uveljavilo v Ameriki nenavadno ime *ballad*, balada. Po standardni shemi morajo biti narejeni predvsem metrični in harmonski vogelni kamni vsake popevke, torej začetek in konec posameznih delov. Tudi

če se kaka popevka ne ravna čisto po pravilih in kljub temu pride v javnost, še vedno razkriva najbolj preprost osnovni ustroj. Komplikacije ostanejo brez posledic: popevka pozna le nekaj stalnih osnovnih zaznavnih kategorij, ne sme se zgoditi nič kaj novega, samo preračunani efekti, ki začinjajo vedno enako podobo, ne da bi jo spravljali v nevarnost, in se tudi sami ravnaajo po shemah.

Kakor zna neumnost vedno pokazati osupljivo bistrournost, kadar je treba braniti kaj slabega, tako so si zagovorniki lahke glasbe prizadevali, da bi estetsko utemeljili tako standardizacijo, prafenomen glasbene poplitvitve, značaj golega predmeta, in zabrisali razloček med usmerjeno množično proizvodnjo in umetnostjo. Zato si avtorji tistega priročnika močno prizadevajo, da bi postavili mehanične sheme lahke glasbe na isto raven s strogimi zahtevami kánonsko dognanih oblik. Pravijo, da je v pesništvu komaj kaka oblika tako zahtevna kot sonet, da pa so kljub temu vpletli največji pesniki vseh časov v njen ozki okvir nesmrtno lepoto. Po njihovem ima torej skladatelj lahke glasbe možnost, da pokaže, kako je sam prav tako nadarjen in genialen. Avtorjev pač ne moti, kako bi ob tej primerjavi ostrmeli Petrarka, Michelangelo in Shakespeare; to so bili dobri mojstri, vendar so že dolgo mrtvi. Takšna neomajnost sili človeka v skromen poskus, da bi poudaril razloček med standardiziranimi oblikami lahke glasbe in natančno določenimi tipi resne glasbe, kot da ne bi moral že takoj opustiti vsega upanja, kakor hitro bi bilo treba navesti kak dokaz. Odnos višje glasbe do njenih zgodovinskih oblik je dialektičen. Ob njih se vnema, jih pretaplja, da izginjajo in se izginjajoče spet pojavljajo. Lahka glasba pa uporablja tipe kot prazne škatle, v katere se stiska snov brez medsebojnega vplivanja te snovi in oblike. In ker je ta snov brez stika z oblikami, zakrni in hkrati postavi na laž te oblike, ki ne morejo več organizirati skladbe.

Vpliv popevk ali morda natančneje: njihovo družbeno vlogo bi lahko orisali kot vlogo shem, s katerimi se ljudje enačijo. Dá se primerjati z vlogo filmskih zvezd, cesaric iz ilustriranih revij in lepotic v reklamah za nogavice in zobno pasto. Popevke niso namenjene samo osamljeni, atomizirani množici. Računajo z mladoletnimi; s takimi, ki ne morejo izražati svojih čustev in izkušenj, ker so bodisi sploh brez izrazne zmožnosti ali pa jim je ta zakrnela zaradi civilizacijskih tabujev. Ljudem, ki so razpeti med pogonom in reprodukcijo delovne sile, daje nadomestilo za čustva sploh, o katerih jim njihov času primerno spremenjeni osebni ideal pravi, da jih morajo imeti. V družbenem pogledu popevke bodisi kanalizirajo čustva, ki s tem pridejo do priznanja, bodisi kot nadomestilo izpolnjujejo hrepenenje po teh čustvih. Element estetskega videza, dvig umetnosti nad empirično realnost se v njih spet vrača v to realnost: videz nadomesti na dejanskem duševnem področju tisto, kar poslušalcem realno ni dano. Popevke postanejo popevke zaradi svoje zmožnosti, da vsrkavajo ali hlinijo splošno razširjena nagnjenja; pri tem so precej važne reklamne formulacije besedila, še posebno pa naslovov. Vendar so raziskave v Ameriki pokazale, da so manj pomembne kot glasba sama. Če hočemo to bolje razumeti, lahko pomislimo na precej sorodne procese pri drugih množičnih občilih, ki uporabljajo besedo ali predmetno podobo. Ker se vedno bolj stopnjujejo težnje po

združevanju vseh množičnih občil, lahko iz tega sklepamo tudi o poti lahke glasbe. Kadar si poslušalec zapomni popevko in jo drugič spet spozna, postane na imaginarnem, vendar psihološko zelo zasedenem področju subjekt, za katerega je popevka kot nalašč ustvarjena. Kot eden od številnih ljudi, ki se enačijo s tistim fiktivnim subjektom, glasbenim jazom, se počuti manj osamljenega in se pridruži skupnosti privržencev. Kdor si požvižgava takšnole popevko, se vdaja obredu podružbljenja. Seveda to razen trenutnega in neartikuliranega nagiba prav nič ne omili njegove osamljenosti. Potreben bi bil izredno rahločuten, danes komaj še mogoč socialnopsihološki raziskovalni postopek, po katerem bi to stanje izrazili v hipotezah, ki bi jih bilo treba potrditi ali zavrniti. Da je empirija tako nedostopna za tako sprejemljive teoreme, ni krivo samo to, da so glasbeno-sociološke posredniške tehnike tako zaostale. Ob tem se lahko naučimo, da strukturalno socioloških stališč sploh ni mogoče vedno in brez težav utrditi kot jedrnate posamezne ugotovitve.

Zaradi čim boljše prodaje je neizprosno nadzorovana banalnost današnje lahke glasbe vžgala njeni fiziognomiki odločilno potezo: vulgarnost. Skoraj bi lahko sumili, da se poslušalci ravno za to najbolj zanimajo; njihovo geslo v odnosu do glasbe mora res biti Brechtov stavek: »Saj sploh nočem biti človek.« Tem ljudem je mučno vse, kar jih spominja njih samih, njihovih problemov, in kar bi morda utegnili povzdigniti njihovo eksistenco. Ravno zato, ker so v resnici odrezani od tistega, kar bi lahko bili, pobesnijo, kadar jih umetnost tega spomni. Nasprotje lahke glasbe popolnoma zadene Siegmundovo vprašanje v prizoru z napovedjo smrti v »Valkiri«: »Kdo je ta, ki se mi bliža tako resna in lepa?« Kričeče (kolikor mogoče že nadrilano) odobravanje je v znamenju tistega, čemur pravijo od smeha tuleči ljudje humor. Ta pa se je medtem do kraja poslabšal; slabše je samo še pomanjkanje vsakršnega humorja. Vulgarnost odnosa do glasbe; zmanjšanje vseh razdalj; vztrajna zahteva, da nobena reč, s katero prideš v stik, ne sme biti boljša ali ne sme veljati za boljšo, kot si sam ali kot si domišljaš, da si — vse to so v bistvu družbeni pojavi. Vulgarnost je v identifikaciji s ponižanjem, iz katerega ujeta zavest ne najde poti. Če je tako imenovana nižja umetnost v preteklosti dosegala takšno ponižanje bolj ali manj nehote, če je bila ponižanim vedno po volji, pa je danes to ponižanje organizirano, pripravljeno, načrtno je poskrbljeno za identifikacijo s tem ponižanjem. In v tem je sramota lahke glasbe, ne pa v tem, kar ji očitajo fraze, kot je na primer ta, da ustvarja brezdušje ali da celó utira neovirano pot čutnosti.

Prevedel Jože Stabej