

Glasbeno delo in izvedba

Analiza pojmov

Pričujoče besedilo je neke vrste »work in progress«, se pravi, da gre predvsem za zastavitev vprašanja in razčlenitev temeljnih pojmov. Posledično je seveda že v osnovi obsojeno na nezaključenost in necelovitost; predvsem razpira polje analize zastavljenega problema, hkrati s tem pa moj nadaljnji razmislek omejuje in usmerja. Če naj bi mi v končni instanci šlo za srečanje s fenomenom glasbe na polju hermenevtičnega, bi se v začetni fazi raziskave temeljno vprašanje lahko zastavljalo tako: »Kaj je tisto, kar glasbo dela glasbo?« Banalizacija je tu neizogibna, na nek način celo nujna, saj se bo raziskava v osnovi vrtela okrog izkušnje glasbenega, ki je najprej banalna,¹ šele skozi izvajanje, poglobljeno poslušanje glasbe ali razmišljanje o njej pa pridobi neko drugo dimenzijo. Glasba nas predvsem neobvezujoče obdaja, napolnjuje zvočni prostor okoli nas in ne glede na njeno siceršnje funkcijo, vlogo, ki jo igra v različnih kulturnih in družbenih okoljih, umetniško vrednost, zgodovino ostaja najbolj fascinantna prav kot to neobvezujoče obdajajoče – preprosto kot zvok. Glasba me torej ne zanima kot umetnost, kot estetski fenomen, ki bi zahteval vrednotenje; tudi ne kot kulturni pojav, ki bi ga bilo treba prostorsko in časovno

347

¹ Banalna v smislu predznanstvena, predteoretična. Podobno tudi Roman Ingarden: »Izhodišče za naša razmišljanja o glasbenem delu so predznanstvena prepričanja, ki jih dobimo v vsakdanjem življenju ob stiku s skladbami, preden se podredimo tej ali oni teoriji.« Ingarden, str. 217.

umeščati. Glasba je v okviru moje raziskave v prvi vrsti zvočni fenomen, le tako splošna opredelitev namreč omogoča in dopušča izstop iz tiste naravnosti, ki glasbo vrednoti, primerja, umešča, ob vsem tem pa se nikoli dejansko ne vpraša po najosnovnejših determinantah fenomena, s katerim se sooča. Opredelitev glasbe kot zvoka je seveda mnogo preširoka, da bi bila lahko povedna sama po sebi. Zaenkrat v okviru mojega teksta igra vlogo delovne hipoteze, zaradi česar je na tem mestu ne bom natančneje problematiziral. Za zdaj tudi puščam ob strani vprašanje, ki ga ta opredelitev nujno implicira: Kakšna je vloga tišine v glasbi? Tišina zvok omejuje in s tem določa, definira; se pravi, da je za organizacijo zvoka bistvenega pomena.² Z natančnejšo analizo funkcije tišine v okviru glasbe se bom ukvarjal v nadaljevanju svoje raziskave.

Jasno pa seveda je, da vsak zvok ni glasba. Razmejitev tu očitno obstaja, torej je nujna tudi na teoretičnem nivoju. Temeljno vprašanje bi bilo torej treba preoblikovati nekako takole: »Kaj je tisto, zaradi česar določen zvok imenujemo glasba?« Oziroma, kaj manjka zvokom, kot so mestni hrup, jelenov ruk, kričanje prodajalca časopisov, ali pisk policijske piščalke, da jih ne moremo imeti za glasbo? In pa: ali obstajajo okoliščine, v katerih so omenjeni zvoki vendarle lahko prepoznani kot glasba?

348

Seveda pa je za to, da bi moje odgovarjanje na ta vprašanja sploh lahko bilo smiselno, v osnovi nujno, da opredelim in analiziram sam pojem glasbe. Pri tej analizi bom izhajal iz dihotomije med glasbenim delom (ali skladbo) ter izvedbo, ki jo v svojem delu »Glasbena umetnina in problem njene istovetnosti« razvije Roman Ingarden. Kritičen premislek te Ingardnove delitve je za mojo nadaljnjo raziskavo bistven, saj me – v kolikor precenim, da je ta dihotomija smiselna tudi v okviru mojega dela – opremlja s pomembnim terminološkim vokabularjem. Pojmu glasba se bom torej poskušal približati s pomočjo pojmovnega para skladba – izvedba.

Če sledimo Ingardnu, nam kaj kmalu postane jasno, da smo – kadar poslušamo glasbo – v neposrednem stiku z izvedbo. To temeljno dejstvo je nespremenljivo ne glede na to, ali prisostvujemo koncertu, poslušamo ploščo, se sprehodimo mimo pouličnih glasbenikov, ali pa če glasbo izvajamo. Naša percepcija je vedno percepcija izvedbe glasbenega dela oziroma skladbe, vsaka izvedba pa je enkratna, torej neponovljiva in nujno različna od vseh ostalih izvedb iste

² John Blacking glasbo definira kot »človeško organiziran zvok«. Blacking, str. IX.

skladbe.³ Kakšen je potemtakem status glasbenega dela? Na kakšen način obstaja? Pomislek, da glasbeno delo ne obstaja in da obstajajo samo različne izvedbe, je seveda legitimen, vendar pa se kaj kmalu zaplete v protislovje. Če izvedbo pojmuje kot izvajanje skladbe, kar je ustaljeno pojmovanje in splošno uveljavljen način uporabe teh pojmov, se ob zanikanju eksistence glasbenega dela kaj hitro soočimo s hudimi teoretskimi težavami. Če ni skladbe, tudi izvedbe ne more biti, saj ni tistega, kar naj bi bilo izvedeno.⁴ Obstoj skladbe je torej nujen predpogoj eksistence njenih izvedb, ne pa tudi obratno. Glasbeno delo obstaja ne glede na izvedbe in lahko načeloma eksistira, tudi če ni nikoli dejansko izvedeno. O skladbi, o njenih kvalitetah in lastnostih se lahko vedno pogovarjamo v sedanjiku, medtem ko je komentar izvedbe vedno komentar preteklega, že izzvenega.⁵ Skladba obstaja pred, med in po izvedbi, kot taka pa seveda zahteva razrešitev vprašanja svojega statusa. Kakšne vrste predmet je glasbeno delo in na kakšen način prihajamo z njim v stik?

Ingarden v svojem premisleku tega problema izhaja iz predpostavke, da je glasbeno delo neke vrste zvočna tvorba. Besedna zveza se zdi sama po sebi precej primerna in pomensko ustrezna, vendar pa jo Ingarden uporablja na nasprotno način. Če jo v osnovi povezuje s fenomenom glasbenega dela,⁶ mu na drugem mestu pomeni izvedbo,⁷ spet drugje pa jo navaja kot sestavino glasbenega dela.⁸ Zdi se torej, da se izraz »zvočna tvorba« nanaša na glasbo na splošno, ne pa na njene pojavne oblike. Ne glede na to očitno terminološko pomanjkljivost, ki jo bom v nadaljevanju svojega teksta še obdelal, je Ingardenovi analizi vredno slediti naprej.

Vprašanja predmetne pojavnosti glasbenega dela se Ingarden loteva na način izključevanja neprimernih pojmovanj; najprej torej ugotavlja, kakšne vrste predmet skladba ni. Glasbenega dela v prvi vrsti ne gre enačiti s psihičnimi doživljaji avtorja. Je sicer plod aktivnega ustvarjalnega procesa, ki seveda je povezan s psihičnimi dogajanjem in stanji, vendar pa ga kljub temu ne moremo

³ Glej Ad 1.

⁴ Ingarden, str. 221, 222.

⁵ Poseben problem na področju teoretiziranja o glasbi v modernem času predstavljajo posnetki izvedb glasbenih del; prvi, ki si to vprašanje zastavlja, je Walter Benjamin v odličnem besedilu »Umetnost v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«. Sam se s tem ukvarjam na str. 8.

⁶ Ingarden, str. 218.

⁷ Ibid., str. 225.

⁸ Ibid., str. 253.

reducirati na psihični predmet, torej na zavestna doživetja njegovega avtorja, saj obstaja še dolgo po tem, ko avtor prekine kreativni proces, in celo po tem, ko avtorja ni več.⁹ Poleg tega je obstoj skladbe neodvisen tudi od percepcije njene izvedbe – že prej je bilo rečeno, da skladba načeloma obstaja ne glede na to, ali je kdaj izvedena – se pravi, da je tudi ne moremo obravnavati kot psihični predmet v smislu zavestnih doživljanjev poslušalcev.

Če skladbe ne enačimo s psihičnimi doživljaji, jo morda smemo zvesti na njen zapis, kar pomeni, da partituro pojmuje kot fizično pojavnost glasbenega dela in s tem le-to kot fizični predmet. Ta ideja kaj hitro izgubi svojo kredibilnost. Partitura oziroma na splošno notni zapis za obstoj glasbenega dela ni nujen, glasba obstaja, tudi če ni zapisana v notah. Improvizacija kot eden bistvenih elementov glasbene igre in dejstvo, da večina kultur zapisa glasbe sploh ne pozna, sta glavni potrditvi te teze. Partitura je zapis, ki različnim glasbenikom omogoča izvajanje iste skladbe; je »sistem imperativnih simbolov«,¹⁰ ki je določen z avtorjevim ustvarjalnim aktom in hkrati določa, kaj naj bi bilo odigrano. V tem smislu predstavlja neke vrste fiksacijo glasbenega dela; skladba je s partituro – kolikor ta seveda obstaja – ne samo zapisana, ampak tudi »intencionalno opredeljena«,¹¹ kar pa še zdaleč ne pomeni, da lahko med glasbenim delom in njegovim zapisom postavimo enačaj. Pa recimo, da bi to kljub vsem protiargumentom in očitnim pomanjkljivostim takšnega pojmovanja predmetne pojavnosti glasbenega dela storili. Katera pa je tista partitura, ki dejansko *je* glasbeno delo? Kateri konkretni zapis je skladba? Je to morda avtorjev rokopis? Ali pa izvod partiture, ki jo ima med orkestrskim izvajanjem skladbe na pultu dirigent? Izkaže se, da razumevanje glasbenega dela kot fizičnega predmeta v smislu njegove fiksacije z notnim zapisom ni samo poenostavljeno in problematično, ampak naravnost absurdno. V nadaljevanju ga lahko torej mirne duše pustimo ob strani.

Po ugotovitvi, da glasbeno delo ni niti psihični niti fizični predmet, se Ingarden sooči še s tretjo možnostjo. Morda pa so glasbena dela tako imenovani idealni predmeti, se pravi predmeti, ki so nespremenljivi, zunajčasovni, ki nikoli niso nastali in nikoli ne bodo nehali obstajati, ki torej eksistirajo na način matematičnih entitet.¹² Če sprejmemo takšno pojmovanje, faktor avtorjeve ustvar-

⁹ Ibid., str. 218.

¹⁰ Ibid., str. 249.

¹¹ Ibid., str. 251.

¹² Ibid., str. 219, 220.

jalnosti povsem zanikamo. Avtor (skladatelj, ljudski godec, vrač ...) je v tem primeru nekdo, ki skladbo kot idealni predmet nekako prikljiče iz njenega »idealnega sveta« ter poskrbi za to, da se udejanji pred poslušalci, pomen njegovega kreativnega akta pa je s tem radikalno minimaliziran in pomeni zgolj odkrivanje že obstoječega. Vendar pa je takšno zanikanje vloge avtorja karseda problematično. Še celo v okviru etnomuzikologije, ki je v preteklosti zagovarjala odsotnost avtorstva v okviru ljudske glasbene tradicije in s tem gojila kult ljudske ustvarjalnosti – ljudska glasba naj bi se porojevala iz nekega ljudstvu skupnega duha – velja zanikanje avtorstva dandanašnji za zastarelo romantično predstavo. Avtor je za obstoj glasbenega dela bistvenega pomena; on je tisti, ki glasbeno delo ustvari. Skladba začne obstajati s trenutkom kreacije, torej ni zunajčasovna in je na noben način ne moremo obravnavati kot idealni predmet.

Vprašanje modusa eksistence glasbenega dela tako zaenkrat ostaja nerazrešeno in edino terminološko orodje, s katerim se ta trenutek lahko oborožim, je karseda splošna pojmovna zveza *zvočna tvorba*, ki pa naj ne pomeni niti izvedbe niti skladbe, pač pa naj zaznamuje glasbo nasploh. Fenomenologija glasbenega dela trenutno ostaja ob strani in zdi se, da vprašanje o načinu obstoja skladbe ni razrešljivo v okviru standardnih fenomenoloških kategorij. Na tej točki se lahko strinjam edinole s tezo, da glasbeno delo obstaja in da se tako po modusu obstoja kot po svoji pojavnosti razlikuje od izvedbe. To strinjanje pa od mene zahteva še bolj natančen premislek odnosa med tema dvema pojmomoma. Znova se torej vračam k analizi razlikovanja med glasbenim delom in izvedbo.

351

Ingarden razlikovanje med skladbo in njeno izvedbo predstavi na več načinov; navedel in komentiral bom štiri.

1. Izvedba je »individualni potek (proces), ki se razvija v času in je enopomensko umeščen v njem«. ¹³ Izvedba je enkratna; njena dobesedna ponovitev ni mogoča.

Skladba oziroma glasbeno delo je »predmet, ki traja v času«, pri čemer »vsi deli skladbe obstajajo hkrati«. ¹⁴ Skladba obstaja kot celota vseh svojih delov, pri čemer je nasledstveni red teh delov odvisen od avtorja; ta časovna struktura skladbo karakterizira in hkrati zapoveduje izvedbi.

¹³ Ibid., str. 223.

¹⁴ Ibid., str. 228, 229.

2. Izvedba je akustični proces, ki je odvisen fizične in psihične dejavnosti izvajalca.

Skladba je od omenjenih dejavnosti neodvisna.

3. Izvedba je umeščena v prostor, kar pomeni, da je determinirana s prostorom, v katerem se izvaja, predvaja, posluša.

Skladba od prostora ni odvisna; niti njena eksistenca niti njena pojavnost nista prostorsko določeni.¹⁵

4. Izvedbo prepoznavamo kot množico slušnih pojavov oziroma slušnih videzov. Glede na način in pogoje poslušanja se njena percepcija torej spreminja.

Glasbeno delo ni tukaj in zdaj razvijajoč se akustični pojav; torej ni odvisno od načinov in pogojev poslušanja.

Navedeni načini razlikovanja zahtevajo komentar, delno pa tudi aktualizacijo.

352

Ad 1. Teza o časovni umeščenosti izvedbe in nemožnosti njene ponovitve je sama po sebi dovolj razumljiva. Tehnični razvoj pa pred teorijo postavlja novo vprašanje: Ali je na nosilcu zvoka zabeležena izvedba fiksirana v tem smislu, da vnovično poslušanje pomeni ponovitev? Ingardnov spregled tega problema¹⁶ ne izključuje dejstva, da izum fonograma teoretsko situacijo dejansko zaplete. Če upoštevamo, da je izvedba odvisna od kopice okoliščin, med katerimi so nekatere vezane tudi na percepcijo, se zdi, da enkratnost in neponovljivost kljub možnosti večkratnega poslušanja ostajata bistveni značilnosti izvedbe. Perceptivna sposobnost poslušalca, njegova trenutna naravnost, počutje, pogoji, v katerih posluša posnetek; vse to vpliva na način, na katerega poslušalec dojema določeno izvedbo. Vendar pa je treba biti pri premisleku tega vprašanja bolj previden. Dejstvo je, da vse navedene okoliščine vplivajo na način doje-manja izvedbe, sama izvedba, ki je s posnetkom na nek način fiksirana, pa kljub temu ostaja ista. Sprememba percepcije ene in iste na nosilcu zvoka

¹⁵ Ibid., str. 224, 225.

¹⁶ »Takšna gramofonska »ponovitev« »iste« izvedbe nekega glasbenega dela najavlja nekatere teoretske težave; vendar jih lahko tu spregledamo in se omejimo samo na »žive« izvedbe.« Ibid., str. 224.

zabeležene izvedbe ni del te izvedbe, se pravi, da se izvedba zaradi različnega dojemanja poslušalcev (lahko tudi samo enega, če ta posneto izvedbo posluša večkrat) de facto ne spreminja. Spreminja se zgolj percepcija, torej psihični doživljaji poslušalca. Izvedbe sicer ne moremo dvakrat poslušati na isti način, zagotoviti identične pogoje poslušanja je preprosto nemogoče; razlike so sicer minimalne, vendar pa nikakor ne zanemarljive. Vendar pa to še ne pomeni, da lahko dvomimo o identičnosti posnete izvedbe. Če bi razmišljali na ta način, bi morali zagovarjati trditev, da izvedba Mahlerjeve Sedme simfonije, ki jo je pod vodstvom Georga Soltija maja 1971 za založbo Decca posnel simfonični orkester iz Chicaga, ni ena sama, pač pa da jih je toliko, kolikor je bilo poslušanj tega posnetka. Taka uporaba pojmov pa seveda ni v skladu z njihovo siceršnjo rabo.

V izogib novim terminološkim težavam bi veljalo pojem izvedbe na novo razdeliti. Tisto, kar ta pojem pomeni Ingardnu, je v bistvu *živa* izvedba. Poleg take izvedbe pa je potrebno uvesti še pojmovno zvezo *posneta* izvedba, ki je v času, ko je glasba percipirana predvsem preko nosilcev zvoka, tudi v okviru teoretske analize ne moremo pustiti ob strani. Natančnejša analiza te (nove) dihotomije bo v okviru pričujočega besedila še sledila.

353

Izum fonograma očitno odpira nova vprašanja, ki pa se – poudarjam – tičejo izključno izvedbe; ta je namreč z izumom zvočnega zapisa izgubila svojo enkratnost in neponovljivost.¹⁷ Z vidika glasbenega dela pa ostaja situacija kljub tehničnemu napredku bolj ali manj nespremenjena. Zvočni zapis je zgolj fiksacija izvedbe in v nobenem primeru – tudi če skladbo na posnetku izvaja avtor, ki je načeloma tisti, ki najbolje ve, kako naj bi zvenela – ne more biti identična z glasbenim delom. Podobno kot skladba nekako transcendira svoj notni zapis, torej partituro, transcendira tudi zvočni zapis svoje izvedbe. Strah pred tehnično reprodukcijo umetnine – v konkretnem primeru glasbene – ki naj bi razvrednotila »tukaj« in »zdaj« originala ter s tem okrnila njegovo »avro«,¹⁸ se zdi na podlagi pravkar povedanega odveč. Glasbeno delo, ki lahko v okviru glasbene umetnosti edino predstavlja original (originalna izvedba v bistvu ne obstaja, tudi krstna izvedba skladbe ni originalna), je od zvočnega zapisa svoje izvedbe in njegove reprodukcije povsem neodvisno.

¹⁷ Če pojem izvedba dojemamo na tradicionalen način, torej v smislu koncertne izvedbe, le-ta še vedno ostaja enkratna in neponovljiva. Noben orkester, noben izvajalec ali pa skupina izvajalcev ne more izvedbe glasbenega dela »dobesedno« ponoviti.

¹⁸ Benjamin, str. 151.

Temeljni kriterij razlikovanja med glasbenim delom in izvedbo je v okviru prve opcije razlikovanja časovnost. Problem obstoja oziroma neobstoja zvočnega zapisa je tu povsem nerelevanten. Izvedba se v vsakem primeru – tudi če gre za zvočni zapis – razvija v času, se pravi, da je nujno izvajana in dojemana sukcesivno: na neki točki v času se začne, traja določeno obdobje in se v nekem trenutku konča, izzzveni. Narava glasbenega dela je z vidika časovnosti drugačna. Skladba v času obstaja kot celota svojih delov, pri čemer je njihovo zaporedje določeno z avtorjevo intenco. Ta časovna struktura skladbo resda karakterizira, vendar pa za njeno eksistenco ni bistvenega pomena. Glasbeno delo nastane z avtorjevim kreativnim aktom – to je bilo v okviru tega besedila že povedano. Dogodek kreacije je zgodovinski dogodek, ki ima ne glede na to, ali ga lahko določimo ali ne, svoje mesto v zgodovini. Pred tem trenutkom glasbeno delo ni obstajalo. Vendar pa od tega trenutka dalje skladba obstaja kot celota, ki časovno ne poteka na tak način kot izvedba, torej sukcesivno. Neka kvazičasovna struktura, zaporedje notranjih delov je v skladbi implicitno neprestano prisotna; je plod avtorjevega dela. Vendar pa se ta glasbenemu delu inherentna sukcesivnost eksplicira šele z izvedbo. Izvedba se razvija v času: zveni, kar pomeni, da slej ko prej tudi izzzveni.¹⁹ Glasbeno delo pa nikoli ne izzzveni. V času se ne razvija, pač pa v njem traja.²⁰ Njegova struktura ni časovna pač pa kvazičasovna, kar pomeni, da ni določena s trenutki začetka in konca tako kot izvedba, pač pa da je vsak del skladbe časovno umeščen glede na predhodni in naslednji del iste skladbe;²¹ glede na tisto, kar ga predhaja, in tisto, kar mu sledi.

354

Pri pojmu kvazičasovnosti se ne morem znebiti vtisa, da je v Ingardnovo koncepcijo glasbenega dela vpeljan nekako na silo, vendar pa mi bo v nadaljevanju premisleka odnosa med glasbenim delom in izvedbo še koristil (glej Ad 2.), zato ga iz svojega pojmovnega slovarja ne bom izključil.

Ad 2. Vsaka izvedba je prav gotovo pogojena s psihično in fizično aktivnostjo izvajalca, z njegovo sposobnostjo, muzikalnostjo, tehničnim znanjem, doživljanjem in razumevanjem dela, ki je izvajano, s kvaliteto inštrumenta, ki je pri izvedbi uporabljen ... Posledica tega je, da se izvedbe med seboj razlikujejo.

¹⁹ 5. septembra 2001 se je v nemškem mestu Halberstadt začela izvedba Cagevega dela *Organ 2/ASLSP*, ki bo trajala 639 let (Delo, Sobotna priloga, 12. 4. 2003). Vendar pa je celo tako ekstremen primer glasbene stvaritve ob izvajanju že obsojen na izzzven, na svojo smrt.

²⁰ Ingarden, str. 228.

²¹ *Ibid.*, str. 279.

Mnogokrat jih vrednotimo in primerjamo; izvedba je lahko boljša ali slabša, to pa lahko velja tudi za dve različni izvedbi istega izvajalca. S kriteriji ocenjevanja kvalitete izvedbe se na tem mestu ne bom ukvarjal, saj je ta tema bolj muzikološka kot filozofska. Zaenkrat se lahko zadovoljim s spoznanjem, da izvedba dejansko je odvisna od zgoraj naštetih okoliščin, glasbeno delo pa od njih ostaja neodvisno.

Filozofsko bolj zanimiva je opredelitev izvedbe kot akustičnega procesa. Če je izvedba akustični proces, to pomeni, da je zvočna tvorba, ki se razvija v času na način, ki je bil v okviru tega teksta že opisan.²² V njegovi končnosti je izvajanje glasbenega dela potrebno misliti, hkrati pa je prav v svoji minljivosti tudi najbolj fascinantno: »Glas je zavezan trajanju, sublimen je ravno v minljivosti.«²³ Glasba na splošno zveni; kot neke vrste zvenenje dojemamo tudi izvedbo glasbenega dela, vendar pa je to zvenenje nujno obsojeno na izzven, na svoj konec, na svojo smrt,²⁴ pri čemer je trenutek izzvena tako kot začetek zvenenja in njegovo trajanje določen že v okviru glasbenega dela; seveda ta trenutek ni določen zgodovinsko, pač pa kvazičasovno: glede na zaporedje notranjih delov.

355

Ad 3. Umeščenost izvedbe v prostor Ingarden razume predvsem v smislu objektivne in pojavne odvisnosti izvedbe od postavitve izvajalca in poslušalca v prostor. Temeljne značilnosti prostora, v katerem se izvedba dogaja, predvsem seveda njegova akustičnost, vplivajo tako na percepcijo izvedbe kot tudi na samo izvajanje. V različnih prostorih izvedba zveni drugače, pri tem pa razlika med »živo« in »posneto« izvedbo ne igra nobene vloge; tudi na nosilcu zvoka zabeležena izvedba bo ob predvajanju v različnih prostorih zvenela drugače. To seveda še ne pomeni, da se spreminja sama izvedba. Tisto, kar se spreminja oziroma je odvisno od položaja v prostoru, je (spet!) percepcija izvedbe. Glasbeno delo je od vseh teh določil neodvisno.

Poudarjanje odvisnosti izvedbe od prostora, v katerem se izvedba dogaja, se zdi na prvi pogled nepotrebno in banalno. Vendar pa ne smemo pozabiti na dejstvo, da je prostor za izvajanje glasbenega dela tako pomemben, da je mnogokrat določen vnaprej, včasih celo z avtorjevim konkretnim navodilom. Ne

²² Glej Ad 1.

²³ Dolar, str. 333.

²⁴ »Koncert je smrt glasbe.« Proudhon v: Blaukopf, str. 321.

glede na to, ali tako navodilo obstaja ali ne, pa avtor ob ustvarjanju vedno že upošteva lastnosti prostorov, v kakršnih naj bi se delo izvajalo, in zato k ustvarjanju na primer cerkvene glasbe pristopi drugače kot k ustvarjanju komorne. Če avtor ne upošteva prostorskih danosti oziroma če njegove zahteve, pričakovanja niso izpolnjena, lahko izvedba zveni povsem drugače, kot je bilo ob ustvarjanju glasbenega dela zamišljeno.

Ad 4. Četrty način razlikovanja med glasbenim delom in izvedbo je povezan z morda največjimi terminološkimi težavami. Glede na to, da izvajanje poslušamo, gre pri percepciji izvedbe za »množico slušnih zaznav«, ki so za poslušalca »zvočni predmeti«, in sicer zato, ker so prepoznani kot »slušni videzi«. ²⁵ Trenutno zmedo ob na videz arbitrarni uporabi pojmov zvočni in slušni lahko razrešimo na ta način, da zvočnost pripišemo sami izvedbi, slušnost oziroma slišnost pa njeni percepciji s strani poslušalcev. Izvedba je za poslušalca zvočni predmet zato, ker je percipirana slušno. Dojemanje tega zvočnega predmeta pa je odvisno od njegove slušne percepcije, torej od tega, kot kakšen slušni videz je prepoznani. Način dojemanja izvedbe kot zvočnega predmeta je torej odvisen od načina poslušanja, medtem ko je glasbeno delo od načina poslušanja neodvisno.

356

Zdi se, da se bo v okviru četrtega načina razlikovanja znova potrebno soočiti s problemom fiksacije z zvočnim zapisom in s spremembami, ki jih ta tehnična sprememba povzroča v okviru teoretskega premisleka; razrešitev tega problema Ingarden tu vsaj približno nakaže, čeprav ga v dobršni meri še vedno pušča ob strani. Glede na to, da gre v osnovi za identičen problem, s katerim sem se v tem besedilu že spoprijel (Ad 1.), je tudi način njegovega reševanja identičen. Do spremembe dojemanja, ki je posledica spremembe poslušanja, ne pride v okviru same izvedbe, pač pa v okviru njene percepcije, kar pomeni, da se posneta izvedba ob večkratnem poslušanju ne spreminja in tako ostaja identična sama s seboj. Kar se spreminja, je percepcija, poslušalčevo doživljanje in razumevanje te izvedbe. Oziroma če uporabim Ingardnovo terminologijo: posneta izvedba je kot zvočni predmet načeloma nespremenljiva – dejstvo, da se npr. plošča lahko fizično poškoduje, z vidika teoretske analize ne igra nikakršne vloge – kot slušni videz pa je spremenljiva.

Kritičen premislek Ingardnove dihotomije glasbeno delo – izvedba je z vidika moje raziskave kot celote gotovo nujen korak na poti k srečanju s fenomenom

²⁵ Ingarden, str. 225.

glasbe. Kot že rečeno, me ta razdelitev – kolikor jo ocenim kot smiselno tudi v okviru svojega dela – opremlja s pomembnim terminološkim orodjem. Seveda pa kritičen razmislek osvetljuje tudi nekatere bolj problematične aspekte Ingardnove dihotomije, zaradi katerih je uporabnost njegovega pojmovnega aparata postavljena pod vprašaj.

Kot terminološko precej problematičen se je izkazal predvsem pojem izvedbe; ta termin je z izumom fonograma in začetkom množične reprodukcije zvočnega gradiva namreč spremenil pomen. Ločevanje med koncertno in posneto izvedbo, ki ga Ingarden sicer nakaže, vendar nikoli dejansko ne izpelje do konca,²⁶ je za aktualizacijo njegovega dela bistvenega pomena.

Koncertna izvedba je v bistvu tisto, kar Ingarden pojmuje pod splošnejšim nazivom izvedba, se pravi, individualen akustični proces, ki je enkrat in neponovljiv, ki se razvija v času in je umeščen v njem, ki je hkrati odvisen od fizične in psihične dejavnosti izvajalca, od prostora, v katerem izvedba poteka, poslušalci pa ga prepoznamo kot množico slušnih vtisov. Posneta izvedba v primerjavi s koncertno predvsem (delno) izgubi svojo enkratnost. Če za koncertno izvedbo nujno velja, da možnost ponovitve ne obstaja – noben glasbenik ali skupina glasbenikov ne more iste skladbe dvakrat odigrati na isti način (uporaba sekvencerjev, samplov in »ritem mašin« je tu pojmovana kot element posnetega v živi izvedbi) –, pa je posneta izvedba fiksirana na ta način, da ostaja ne glede na število predvajanj in reproduciranih izvodov posnetka identična sama s seboj. Možnost ponovitve torej obstaja. Dejstvo sicer je, da se percepcija posnete izvedbe spreminja, da različni ljudje isto posneto izvedbo doživljamo različno in da celo isti človek v različnih stanjih in situacijah dožema isto izvedbo različno. Izvedba kot slušni videz, torej z vidika percepcije, ostaja enkratna in neponovljiva, z vsakim predvajanjem se njeno dožemanje spremeni, kot zvočni predmet²⁷ pa je lahko (nespremenjena) predvajana večkrat.

Pojem glasbenega dela je na spremembe, ki jih prinaša izum fonograma, povsem neobčutljiv. Podobno kot skladba ni svoj notni zapis, tudi ni zvočni zapis svoje izvedbe. Ne glede na to, na kakšnem nosilcu zvoka zabeležimo izvedbo določene skladbe, se narava same skladbe ne spremeni. Bolj problematična se

²⁶ Sam na to ločevanje prvič opozarjam na str. 7.

²⁷ Glej Ad 4.

zdi Ingardnova temeljna opredelitev skladbe kot »zvočne tvorbe«. Oglejmo si še enkrat pobliže drugi način razlikovanja med glasbenim delom in izvedbo. Glede na to, da je skladba neodvisna od fizične aktivnosti izvajalca, očitno obstaja tudi takrat, ko je izvajalec fizično pasiven, se pravi, da ne igra in da ne producira zvoka. Pojemovna zveza zvočna tvorba je potemtakem primerna izključno za opredelitev izvedbe, za označitev glasbenega dela pa ne, s tem pa tudi temeljno vprašanje, ki si ga zastavljam v uvodu (»Kaj je tisto, zaradi česar določen zvok imenujemo glasba?«), na nivoju glasbenega dela izgubi svojo aktualnost. Glasbeno delo je zvočna tvorba zgolj v svoji zvočno realizirani pojavnosti, ki je njegova izvedba, samo po sebi pa ne. S to ugotovitvijo se moja uvodna delovna hipoteza, s katero glasbo opredeljujem kot zvočni fenomen, dejansko izkaže za problematično. O glasbi lahko razmišljamo na dveh nivojih, na nivoju glasbenega dela in na nivoju izvedbe, opredelitev glasbe kot zvoka pa ostaja legitimna izključno na drugem nivoju. S tem tudi zgoraj navedeno vpraševanje po »tistem«, kar določen zvok dela za glasbo, delno izgubi svojo aktualnost. Zastavljam si ga lahko samo, če o glasbi razmišljam na nivoju izvedbe, izvajanja, glasbene igre. Ne pozabimo: kadar poslušamo glasbo, smo v neposrednem stiku z izvedbo,²⁸ se pravi z zvočno pojavnostjo, ki je neke vrste zvočna tvorba. Z glasbenim delom oziroma skladbo takšnega neposrednega stika ne moremo navezati.

358

Problem predmetnosti glasbenega dela – se pravi: Kaj je in kako se nam kaže? – tako zaenkrat ostaja nerešen. Ingarden razrešitev tega teoretskega vozla nakaže z opredelitvijo skladbe kot intencionalnega predmeta v smislu idealne meje, »h kateri so usmerjena intencionalna slutnja ustvarjalnih avtorjevih aktov ali čutnozaznavnih aktov poslušalcev«²⁹ ter seveda aktov poustvarjalcev ali izvajalcev. Ta opredelitev se zdi izhod v sili. Če je glasbeno delo, ki je seveda plod avtorjevega ustvarjajočega dejanja, idealna meja, kako to, da jo avtor kot kreator, torej tisti, ki to mejo postavlja, *samo* sluti; pa na drugi strani, kako to, da jo poslušalci *splah lahko* slutijo? Skrbnejše soočenje s tem problemom se umika v prihodnost pričujočega raziskovalnega dela. Kar v okviru branega besedila še ostaja moja naloga, je premislek temeljnega vprašanja, zastavljenega v uvodu, pri čemer o glasbi razmišljam kot o izvedbi, se pravi izvajanju, igranju.

²⁸ Glej str. 3.

²⁹ Ingarden, str. 321.

Kaj je torej tisto, zaradi česar določen zvok imenujemo glasba? Oziroma kaj manjka zvokom, kot so mestni hrup, jelenov ruk, kričanje prodajalca časopisov, ali pisk policijske piščalke, da jih ne moremo imeti za glasbo? In pa: ali obstajajo okoliščine, v katerih so omenjeni zvoki vendarle lahko prepoznani kot glasba? John Blacking glasbo definira kot človeško organiziran zvok.³⁰ Specifičnost zvoka, ki mu pravimo glasba, naj bi bila torej v posebnem načinu organizacije, ki ga Blacking imenuje človeški. Potemtakem glasba predstavlja kultivacijo zvoka, njegovo obvladovanje; izhajajoč iz facinacije nad lastno zmožnostjo obvladovanja zvoka, človek to zmožnost razvija in goji ter s pomočjo te sposobnosti zvok organizira v glasbo. »Inherentna glasbena sposobnost«³¹ naj bi bila bistvena karakteristika človeka in hkrati tisto, kar človeka loči od živali, se pravi pomemben element kultivacije. Glasba je za razliko od vseh v naravi produciranih zvokov zvok, ki ničesar ne posnema, ničesar ne predstavlja: glasba ne izraža ničesar razen same sebe.³²

Splošnost Blackingovega pristopa sicer dopušča civilizacijsko neobremenjen premislek glasbe, hkrati pa onemogoča bližnje srečanje s fenomenom glasbenega. Kakšna naj bi bila »človeška« organizacija zvoka? Človek zvok organizira tudi v pojavnih oblikah, ki jih nikakor ne doživljamo kot glasbene. S pomočjo zvoka signalizira, opozarja, nenazadnje ga organizira tudi v formo komunikacije, ki ji pravimo govorica. Vse to so za človeka izredno pomembne oblike organizacije zvoka, ki pa jih ne moremo imeti za glasbo.

359

Teza o glasbi kot človeško organiziranem zvoku se torej kaj hitro izkaže za precej sporno in problematično; takšna je predvsem, če o glasbi razmišljamo z vidika ustvarjanja. Če kreacijo in izvajanje glasbe razumemo na tak način, se oznaka *človeška*, ki naj bi zaznamovala splošni način organizacije zvoka v glasbo, izkaže za zelo nenatančno. Vendar pa Blackingova teza zahteva premislek tudi z vidika sprejemanja in prepoznavanja glasbe. Ta vidik pa je tisti, ki je v pričujočem besedilu pomembnejši in ga zato na tem mestu postavljam v ospredje.

Če privzamemo, da je glasba človeško organiziran zvok, potem je nujna konsekvence takšnega naziranja vera v to, da ljudje glasbo ne glede na kulturne in

³⁰ Blacking, str. IX.

³¹ Ibid., str. 18.

³² Ibid., str. 36.

civilizacijske bariere nujno prepoznavamo kot glasbo, osnova tega prepoznavanja pa je prav dejstvo, da je glasba zvok, ki je organiziran na človeški način, ta način organizacije pa kot človeška bitja seveda prepoznamo ne glede na »tujost« in siceršnje nerazumljivost tradicije, iz katere nek primer glasbenega ustvarjanja prihaja. Glasba naj bi bila potemtakem neke vrste »univerzalen jezik«, razumljiv vsem ljudem (oziroma vsem umnim bitjem). Jasno seveda je, da ljudje glasbe ne dojemamo na enak način, da nam ne more pomeniti istega; zveni nam lahko ritmično nelogično, melodično netočno in harmonsko čudaško – da bi naleteli na takšne primere glasbenega ustvarjanja nam ni treba iti daleč. Znani so celo tako radikalni primeri različnega doživljanja glasbe, ko glasba spravlja plesalce v trans izključno takrat, kadar jo izvajajo pripadniki istega klana, kateremu pripada tudi plesalec. Če isto skladbo izvaja nekdo drug, na plesalca nima in ne more imeti niti približno takšnega vpliva.³³ Vzroki za tako raznoliko dojetje so seveda bolj sociološke narave ter so povezani s funkcijo, ki jo glasba igra v različnih družbenih skupinah, kot taki pa seveda ne spadajo v okvir tega besedila. Vendar pa *razumevanje* glasbe v tem kontekstu ne pomeni poglobljenega doživljanja, pač pa izključno *prepoznavanje*. Ljudje naj bi glasbo, v kolikor je ta res »univerzalen jezik«, prepoznavali kot glasbo; kot zvok, ki je organiziran na človeški način.

360

Teza o glasbi kot »univerzalnem jeziku« se zdi romantično prenapihnjena, predvsem pa natančnejši premislek kaj hitro obelodani njene pomanjkljivosti. Še posebej problematična je oznaka jezik, ki implicira razumevanje glasbe kot neke vrste sredstva komunikacije, ki ima nek pomen. Vendar pa sam Blacking zagovarja tezo, da glasba ne izraža ničesar, razen same sebe;³⁴ njena sporočilnost je stvar vloge, ki jo igra, ne pa nje same. Glasba si da opraviti »z zvenenjem tako rekoč brezsmiselnega občutja«;³⁵ smisel in pomen, ki ga glasba sicer lahko ima, je družbeno pogojen, kot tak pa seveda ne more biti občečloveški.

Glasba torej ni in ne more biti univerzalni jezik; jo morda lahko kljub temu mislimo kot univerzalen pojav? Glasba se resda pojavlja povsod, v vseh časih in prostorih, vendar je – kot že rečeno – ne moremo pojmovati kot univerzalen jezik, pač pa kot univerzalno formo oblikovanja zvoka, ki ponuja univerzalni

³³ Ibid., str. 178.

³⁴ Glej str. 14.

³⁵ Hegel, str. 45.

zvočni kod, pojavitve, realizacije le-tega pa so seveda odvisne od kulture, družbe, posameznika, ki jo ustvarja. Njena univerzalnost je identičnost predpostavk uporabe zvoka, ki ga človeštvo skozi svojo zgodovino uporablja z namenom ustvariti zvočne tvorbe, ki smo jih pripravljene imenovati glasba.³⁶

Narava pričujoče analize pa kaže predvsem na dejstvo, da se obravnavani problem izmika strogo filozofski analizi in da bo potemtakem srečanje z njim potrebno organizirati tudi na terenu drugih znanosti. Filozofski premislek se bo zato v nadaljevanju mojega raziskovalnega dela (začasno) umaknil antropološko in (etno)muzikološko obarvani analizi, kar pa v kontekst pričujočega besedila seveda ne sodi.

LITERATURA:

- Benjamin, Walter. Izbrani spisi. SH, Ljubljana 1998.
- Blacking, John. Music, Culture & Experience. The University of Chicago Press, Chicago 1995.
- Blaukopf, Kurt. Glasba v družbenih spremembah. SH, Ljubljana 1993.
- Dolar, Mladen. Strel sredi koncerta. V: Adorno, Theodor W. »Uvod v sociologijo glasbe«. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986.
- Hegel, G. W. F. Predavanja o estetiki, Uvod. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2003.
- Ingarden, Roman. Eseji iz estetike. Slovenska matica, Ljubljana 1980.
- Merriam, Alan P. Antropologija glasbe. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 2000.

³⁶ Glasba je »del univerzalnega človeškega vedenja«. Merriam, str. 181.