

Razprava o glasbenih objektih

I. KNJIGA

III. UJETI ZVOKE

3.1. PARADOKS IZNAJDBE

Medtem ko so publikacije v zadnjih desetletjih opozarjale na nove instrumente, ki izhajajo iz elektrona – od Thereminovega* prek Martenotovega** glasbila do miksturnega trautonija*** – pravzaprav ne poznam nobenega besedila, ki bi osvetlilo presenetljivi prevrat, ki ga je pomenil začetek snemanja zvokov.

Kot se pogosto dogaja ob takšnih priložnostih, ko stroj – nenadoma in postopno hkrati – uvede nove možnosti človeške dejavnosti, se niso utegnili čuditi iznajdbi, tako zavzeto so jo hiteli izpopolnjevati. Od valja do voska, od odmevnika do zvočnika, od gramofona do pick-upa, od osemindesetih obratov do long playa, od ebonita do vinilita, od fonografa do magnetofona, od mona do stera – od časov Edisona in Charlesa Crosa je bilo treba opraviti dolgo pot, z vsemi postanki, presenečenji in prehitevanji vred. Ker je bil napre-

* (Opombe pod črto, označene z asteriskom, so prevajalkine.)
V francoščini: *thérémine*.
"Sredi govornikov 8. vsesovjetskega elektriškega kongresa, ki je bil avgusta 1920 v Leningradu, je nastopil s prvim elektronskim glasbilom 24-letni ruski profesor fizike Leon S. Theremin in predvajal svoj 'eterofon'. Konec leta 1927 je odšel Theremin s svojim nekoliko spopolnjenim glasbilom na koncertno turnejo v Ameriko, in je svoj izum l. 1928 tam patentiral. (...) Zanimivo je, da je po drugi svetovni vojni nastalo več kompozicij za dva ali več 'tereminov' ter za 'teremin' v zvezi z nekaterimi klasičnimi glasbili (E. Varese, P. A. Grainger, B. Martinu, A. Fulejhan, N. Berezowsky itd.)."
Navajamo po: Miroslav Adlešič, *Svet zvoka in glas-*

be, MK, Ljubljana 1964, str. 834–835.

*** V francoščini: le Martenot. "(...) aprila 1928 je radiotelegrafist in profesor pariške glasbene akademije Maurice Martenot nastopil v pariški Operi z uspešnim modelom, ki ga je imenoval 'Ondes musicales' ('Glasbeni valovi'). Martenot je pred drugo svetovno vojno in po njej patentiral skoraj ducat precej popolnih elektronskih instrumentov. Med njimi je najzmogljivejši koncertni tip, ki ga dandanes imenujemo 'Martenotovo glasbilo'. Čeprav je do l. 1955 obstajalo za Martenotovo glasbilo še nad 30 kompozicij Honnegerja, Landowskega, Messiaena, Milhauda, Višnjegradskega itd., je vendar Martenot v tem letu zapisal o odporu glasbenikov do elektronskih instrumentov in v tej zvezi zavrnil njihovo sodbo, češ da govore nova glasbila drugačen jezik: 'Integrali so za glasbenika prav tako suhi kakor skrivnosti dvanajsttonske muzike za fizika. (...) Ob teh delih ne smemo zamolčati, da se je Martenotovo glasbilo do tedaj oglasilo v več kot 300 filmih.'*

Navajamo po: Miroslav Adlešič, Svet zvoka in glasbe, MK, Ljubljana 1964, str. 835–836.

**** V francoščini: mixturaonium. "Pol leta za Martenotom sta izdelala Nemca Bruno Hellberger in Peter Lertus (1928-29) 'helertion'. Čeprav sta kasneje glasbilo spopolnila ter dosegla, da so ga pričeli industrijsko izdelovati, se muzika helertiona ni uveljavila.*

dek tako osupljiv, so prezrli sam fenomen. Poleg tega je bila na začetku iznajdba tako okorna in navidez tako daleč od izpolnitve obetov, ki jih je vzbujala, da je bilo mogoče razvoj, za katerega se danes zdi, da ga je lahko vsakdo predvidel, pričakovati le s trdnim zaupanjem in živahno domišljijo.

Paradoksalno je namreč naslednje: ko se uveljavlja novi princip, ki ga prvi dosežki še ne kažejo v pravi luči, sodobniki ob začetnem navdušenju le slutijo njegove vznemirljive implikacije; toda prav hitro se odvrnejo od njega, preložijo preverjanje njegove splošnosti na poznejši čas in se lotijo dokazov, neposrednih rezultatov. Ko steče tehnični proces, so pozorni le še na razvojni segment, ki ga imajo pred seboj. Kolikor bolj princip izpolnjuje pričakovanja, tembolj izginja, postaja del pridobljenega izkustva. Vsakršno razmišljanje o njem se zdi preživelo, čeprav se pravzaprav nihče ni vanj zares poglobil. Če naši predhodniki zaradi nejasnosti prvotnega raziskovanja niso razumeli, za kaj gre, pa mi pogrešamo čas odkritja in šok iznajdbe, ki bi nas navdušila in spodbudila k novemu preučevanju tega, za kar mislimo, da že vemo.

3.2. SKRIVNOST VALJA IN ZMOŽNOSTI UŠESA

Že pri Edisonovem valju je presenetljivo to, da z njim lahko spremenimo tridimenzionalno akustično polje, ki je sedež različnih sporočil, v enodimenzionalni mehanski signal⁴; kot vemo, njegovo vrtenje v nasprotno smer kljub popačeni izvedbi predvaja "nekaj" od tako ohranjenih sporočil.

Kaj je pravzaprav to "nekaj"? Odgovor je povsem jasen. Edisonov fonograf je za silo obnavljal (*restituit*) semantično vsebino sporočil. Skozi močno popačen signal, grobo zmaličene zvočne elemente in v zvočnem polju z eno samo dimenzijo je poslušalec lahko še vedno prepoznal, kaj je bilo posneto: in to ne samo smisel sporočila, besede in stavke, refrene in harmonije, temveč tudi nekatere aspekte izvora posnetka. Navsezadnje je bilo tako mogoče z največjo natančnostjo prepoznati Dranema ali Cécile Sorel, violino ali klarinet.

V tem je skrivnost, ki je niti ne opazimo več, saj smo zaslepljeni z navidezno gotovostjo: kako naj sicer razložimo dejstvo, da se zdijo nekatere naravne zvočne strukture, ki so nam dobro znane, neuničljive, da ostanejo kljub vsemu prepoznavne skozi popačenja in najbolj grobe operacije? Ali tu lahko zadovoljivo napredujemo s pojasnili čiste elektroakustike? Ali je Edisonov fonograf dopuščal prepoznavanje barve zvoka (*timbres*)? Kaj je sploh barva zvoka, da lahko njeno sled ohrani celo valj? Frekvenčni spekter? Njegova restitucija je v kaj slabem stanju.

Sprejemljiva je le najbolj empirična definicija barve zvoka: Dranema so prepoznavali, ker je bil pač Dranem, to je vse. Izvor vokalnih zvokov je ostal zaznaven. Nekaj od barve-zvoka-Dranem, nekaj tako povzročene trajnosti (*persistance causale*), imenovane Dranem, je bilo še mogoče prepoznati.

Fenomen snemanja in ponovne reprodukcije zvoka je torej že na samem začetku privedel do nenavadne ugotovitve: če je bil namreč valj preprosto čudo, tedaj je bil drugi, prav nič preprost čudež, naše uho. Čeprav nam izpopolnjene naprave danes posredujejo signal, ki naj bi bil verodostojen (*fidèle*), je Edisonov poskus še vedno pomemben: skozi popačen signal povzame uho bistvo sporočila. To bistvo pa je videti presenetljivo neodvisno od frekvenčnih krivulj (*courbes de réponse*).

In vendar so se pozneje ubadali prav s frekvenčnimi krivuljami, z verodostojnostjo (*high fidelity*) in s približevanjem barvi zvoka! Izpopolnjevanje snemalnih naprav je bilo v celoti usmerjeno v izboljšanje verodostojnosti signala, prav ničesar pa ni razkrilo o zmožnostih ušesa. Ker je glasba stvar zaznav, ne pa fizikalnih signalov, je razumljivo, da ves ta čas nismo znali uporabljati magnetofona in mikrofona za povsem glasbene raziskave in za razlago nedoumljive narave tradicionalnih glasbenih vrednot.

3.3. ZGODOVINSKI PRISPEVEK RADIA

Današnjega razmaha dejavnosti, ki se ukvarjajo z zvokom, brez dvoma ni spodbudil samo zvočni zapis, prav tako kot fotografija, prekrita s črnim pregrinjalom, ni privedla do tako imenovane "civilizacije fotografije". Ko pa so se fonografiji in fotografiji pridružili še množični mediji, so ta odkritja povzročila nenadejan razmah izvirnih tehnik. Seveda je valj že na začetku vseboval vse skrivnosti lovljenja zvoka, njegovega "dejanskega" beleženja in s tem možnost, da postane objekt našega eksperimentiranja. Podobno se je zgodilo z izumom bratov Lumière, s fotografskim posnetkom. Kot vedno pa je potrebna dolga pot prek otipljivih rezultatov, da se lahko ozremo na lastne sledi in jih razložimo. Da se je lahko skorajda neopazno razvil drugačen način obravnavanja fenomena glasbe, je moral radio malodane prekositi samega sebe. Za to je imel zgodovinske pogoje: studie, finančna sredstva, predvsem pa osebje, ki je bilo povsem drugačno od tradicionalnih glasbenikov, čeprav so ga sestavljali ljudje, ki so bili tudi sami strokovnjaki za zvok. Če v raziskavi, ki smo se je lotili, ne bi analizirali te zgodovinske situacije, bi prezrli pomemben vidik.

Omeniti pa ga moramo že zato, ker je muzikolog in organist Friedrich Trautwein prevzel po njem manual na trak ter leta 1930 zasnoval mnogoglasno elektronsko glasbilo, ki ga dandanes imenujemo 'trautonij'. Ko je P. Hindemith spoznal trautonij berlinske akademije, je takoj pričel komponirati zanj. Kasneje so vključili novi instrument v svoje kompozicije tudi Honegger, Oskar Sala in drugi. Sevé so poznejše skladbe predpisovale note le še za spopolnjeni in dokaj zmogljivejši "miksturni trautonij" (1952), ki je nastal iz tudi že precej spopolnjene-ga koncertnega trautionja (1940) (...).
Navajamo po: Miroslav Adlešič, *Svet zvoka in glasbe*, MK, Ljubljana 1964, str. 837.

⁴ Tako kot v prvem poglavju bomo še naprej uporabljali besedo *signal*, ki napotuje k dogodku, v nasprotju z zvočnim ali glasbenim objektom, ki ju zaznavamo kot taka. *Signal* bomo tu (v nasprotju z znakom, elementom glasbene govornice), uporabljali v fizikalnem pomenu. S tem izrazom fiziki označujejo fizikalne elemente, ki jih ločujejo od kompleksnega pojava in na katere lahko vplivajo.

Kaj se je torej zgodilo, ko so aparature za prestrezanje zvoka, spojene z napravami za njegovo beleženje in radijsko oddajanje, razpršile zvok violinista ali glas pevke iz studia na vse strani?

Pojavili sta se dve smeri praktičnega raziskovanja, obe enako moderni in zastareli. Moderni, ker sta uporabljali in nenehno izpopolnjevali nove iznajdbe, zastareli, ker nista dopuščali časa za premislek o osnovnih postulatih in ker sta zaradi pospešene tehnologije aplikacij opuščali temeljno raziskovanje.

Ena od teh raziskovalnih smeri se je ukvarjala s popolno reprodukcijo tridimenzionalnega akustičnega polja – ta vodi v stereofonijo. Druga smer, ki se je pojavila že pred njo in ki je raziskovala snemanje zvoka, pa je morala premagovati posebne probleme na omejenem področju monofonije. Polagoma pa je pokazala odlike, ki so jih potrebovali izvajalci te nove umetnosti. Kako naj utemeljimo trditev, da ti dve raziskovanji nista spodbudili prenove glasbenih idej, kot so jima pripisovali pozneje, prav tako pa nista zadovoljivo pojasnili narave svojega podviga? To je približno tako, kot če bi hoteli izpopolniti lečo v mikroskopu, ne da bi upoštevali specifičen način, na katerega ta podaljšek vida omogoča približevanje neskončno majhnih objektov in ki zastavlja problem obdelave (brušenje, posebne luči) ter zahteve in sposobnosti očesa (sposobnost ločevanja, maksimalna povečava itd.).

To bistveno vrzel skuša odpraviti pričujoče delo.

3.4. MIT O ZVOČNI REPRODUKCIJI

Elektroakustika je torej usmerjena predvsem k popolni reprodukciji, in še posebej k stereofonski restituciji zvokov. Kaj je za inženirja bolj vabljivo kot namestiti poslušalca pred namišljeni orkester, kjer lahko sliši prve violine na levi, druge pa na desni? Vsiljuje se pripomba, ki ne obsoja poskusa, ampak zmanjšuje njegov pomen: če bi bila popolna reprodukcija tako pomembna, bi imel prehod od monofonije k stereofoniji radikalen učinek. Inženir bi moral temeljito obvladati pojave, s katerimi ima opravka, poslušalec pa bi moral biti zelo senzibilen. Izkušnje pa nam kažejo, da je vse to precej nejasno; zdi se namreč, da so te izpopolnitve drugotni, nestabilni in nestalni pojavi, po strokovni plati sorazmerno negotovi, za poslušalca pa zelo spremenljivi. S stališča glasbenega rezultata je bolj smiselno izboljšati verigo monofonije kot pa postaviti na hitro narejeno stereofonijo. Tako naš inženir kot naš poslušalec tu naletita na zapletene probleme – zdi se, da

tehnične izboljšave nimajo povsem jasne zveze z lastnostmi ušesa.*

Že s samo omembo “neprave stereofonije” bomo spravili strokovnjaka v precejšnjo zadrego. Ne bomo se spuščali v podrobnosti, spomnimo naj le na to, da ta postopek preprosto razdeli nižje zvoke na eno stran, višje pa na drugo. Približno tako je treba razvrstiti tudi posamezne instrumente v orkestru. Kako to, da med orkestralnim dviganjem od nižjih k višjim zvokom ves orkester ne preide z leve na desno, ali da se klaviatura klavirja ne razteza čes ves oder?⁶

Spoprijem s praktičnim problemom zvočne reprodukcije potemtakem zahteva uporabo vrste transformacij, ki z elektroakustičnimi sredstvi vodijo od “neposrednega” zvočnega dogodka do njegovega posnetka, vendar smo še daleč od tega, da bi znali te transformacije nadzorovati tako pretanjeno in zanesljivo, kot si to lahko teoretično predstavljamo. Poglejmo si поблиže nekaj vidikov te reprodukcije.

3.5. Z ENEGA ZVOČNEGA POLJA NA DRUGO

Orkester igra v dvorani. Isti orkester, posnet na plošči, igra pozneje drugje – pri poslušalcu doma. Ker skušata tako tehnika kot trgovina prepričati poslušalca, da ima orkester pravzaprav pri sebi doma, niti ni presenetljivo, da se je z nekakšnim družbenim soglasjem vsa pozornost usmerila k verodostojnosti (*fidélité*) posnetka in da nihče ni prav nič razmišljal o transformaciji, ki jo pomeni zamenjava enega zvočnega polja z drugim.

Dodajmo, da se je skrivnost lahko ohranila predvsem zaradi zapletenosti našega ušesa: ta presenetljivi organ nam omogoča, da zaznamo najmanjše odtenke, hkrati pa nam prikriva najbolj očitne stvari: zamenjava enega zvočnega sveta z drugim in sprevrnitev pravil o enotnosti časa in kraja sta za nas brez dvoma pomembni. Kako je možna utvara, da orkester igra pri nas doma, kot da bi to ne bilo nič posebnega?

Če hočemo biti dosledni, mora naš razmislek o tem upoštevati tako fizikalna kot psihološka dejstva. Sprememba polja namreč vpliva na obe področji. Ne pozabimo, da poslušanje ni mogoče brez poslušalca; tako kot reproducirani zvok se tudi on pozneje znajde drugje. Opazili bomo, da na pojave, ki se zdijo pri snemanju najbolj objektivni, odločilneje vplivajo psihološki dejavniki kot pa herci in decibeli.

Kje naj torej začnemo, če se moramo lotiti psihološkega premisleka in hkrati fizikalnih opisov pojavov? K temu vprašanju se bomo znova vrnili pri pojmu objekta v IV. knjigi, za zdaj pa se bomo omejili na običajni opis psihoakustične

* *L'oreille: uho, sluh, posluš, pazljivost.*

⁶ *Cf. npr. članek R. Kolbena: The Stereophoner, ki navaja vznemirljive eksperimente s psevdo-stereofonijo, ki jih je izvedel H. Scherchen z monofonskimi posnetki (Gravesaner Blätter, 1959, št. 13).*

transformacije, ki jo povzroči snemanje zvokov. Strokovnjaki, ki se v praksi ukvarjajo z zvokom, se bodo tu zlahka znašli. Omenjamo le dejstva, ki jih dobro poznajo. Če jih ne bomo naučili ničesar novega, naj nam oprostijo in pomislijo na to, da številni bralci ne vedo skoraj nič o tej novi in pomembni izkušnji, transformaciji enega zvočnega polja v drugo.

Bodimo pozorni na terminologijo: ne zamenjujmo različnih pojmov, ki jih fiziki in psihologi označujejo z istimi besedami: pri paru objekt-podoba ima namreč beseda "objekt" ustaljen fizikalni pomen (npr. v optiki); v psihologiji pomeni nekaj drugega. Najprej se bomo ustavili pri fiziki in raziskali fizikalno spremenljivko, ki jo najdemo v nizu elektroakustičnih operacij in zaradi katere sploh lahko govorimo o zvočni reprodukciji.

3.6. FIZIKALNI OBJEKT SKOZI TRANSFORMACIJO

Področji svetlobnih in zvočnih pojavov se med seboj razlikujeta po dveh bistvenih značilnostih. Prva je povezana z dejstvom, da večina vidnih objektov ni vir svetlobe, ampak so objekti v običajnem pomenu besede, ki jih obsveti svetloba. Fiziki so torej vajeni tega, da vire svetlobe ločujejo od objektov, ki jo odbijajo. Če objekt sam oddaja svetlobo, govorimo o svetlobnem "viru".

Z zvokom je drugače. Pri večini zvočnih pojavov, s katerimi se tu ukvarjamo, je v središču pozornosti zvok, ki prihaja iz "virov". Ustaljeno razlikovanje med viri in objekti, ki je značilno za optiko, se v akustiki ni uveljavilo. Vso pozornost je "privabil" zvok (tako kot običajno rečemo za svetlobo) kot emanacija vira, njegov prenos, njegove deformacije itd., vendar "obrisov" zvoka, njegove oblike niso obravnavali samih zase, brez nanašanja na vir.

Tako ravnanje je spodbujalo tudi dejstvo, da so zvok (vse do odkritja zvočnega posnetka) vedno povezovali z energetskim vzgibom, ki ga je povzročil, in da so ga celo enačili z njim. Poleg tega je minljivi zvok dostopen samo enemu čutu – preverljiv je samo s sluhom. Druga razlika pa je v tem, da je v vizualnem objektu nekaj stabilnega. Ne le, da ga ne zamenjamo s svetlobo, ki ga osvetljuje, ne le, da se v različnih svetlobah pojavlja v stabilni obliki, temveč je dosegljiv tudi za druge vrste zaznav: lahko ga otipamo, potehtamo, ovohamo; ima obliko, ki ji lahko sledimo z rokami, površino, ki jo lahko otipamo, težo, vonj.

Kot vidimo, pojem *zvočnega objekta* ni imel lastnosti, ki bi zbujale fizikovo pozornost. Ker se le-ta samodejno nagiba k

temu, da učinke povezuje z njihovimi vzroki, mu je povsem zadoščala energetska opredelitev zvočnega vira: saj ni razloga, da bi uho pri širjenju mehanskega valovanja v prožnem mediju (zraku) zaznavalo kaj drugega kot sam vir zvoka.

Takšno sklepanje pravzaprav ni napačno. Toda če je, preprosto rečeno, veljavno za fizika ali konstruktorja elektroakustičnih naprav, pa je za glasbenika ali akustika, ki se ukvarja s sluhom, neustrezno. Njima ni treba vedeti, kako zvok nastane in se širi, ampak samo to, kako ga slišimo. To, kar uho sliši, ni niti vir niti "zvok", ampak prav *zvočni objekti*⁷ (tokrat v psihološkem smislu), prav tako kot oko ne vidi neposrednega vira ali celo njegove "svetlobe", ampak osvetljene objekte.

"Materializacija" zvoka v obliki zvočnega posnetka – koščka traku, zareze na plošči – bi morala usmeriti pozornost zlasti na zvočni objekt. Pri tej izkušnji poslušanja zvok ni bil več minljiv, hkrati pa se je odmaknil od svojega vzroka: postal je stabilen, z njim je bilo mogoče manipulirati, ga multiplicirati in spreminjati njegove energetske dimenzije neodvisno od pogojev njegovega nastanka. Pokazala se je podobna dvojnost kot v primeru osvetljenih objektov in virov svetlobe; ločenost inertne podlage, ki vsebuje vse "informacije" in energije, ki omogoča zaznavnost teh informacij, s čimer se je fizikom ponudila priložnost, da spremenijo svojo terminologijo in natančneje opredelijo razliko med "izvorom energije", zvokom in zvočnim objektom. A iz tega ni bilo nič. Opazimo lahko le implicitno razliko med *zvokom* in *zvoki* ali med *določenim* zvokom in zvokom *nasploh*. Videti je, da je za fizika vez, ki spaja učinek z vzrokom, tako močna, da celo pri zvočnem posnetku ali modulaciji električnega toka "informacije", ki jo je prejelo uho, ni nikoli jasno ločeval od njenega materialnega nosilca (plošče, traku itd.) niti od njene začasne energetske oblike (električnega toka, mehanskega nihanja). Zdi se, da lahko z izrazom "signal" še najbolj pojasnimo vsebino tega, kar prenaša zvok. Pravi fizikalni objekt, ki je ponujen ušesu in na katerega vpliva zvočna transformacija, ki jo povzroči snemanje in reprodukcija zvokov, je torej signal.

⁷ Tokrat v psihološkem smislu.

3.7. TRANSFORMACIJE ZVOČNEGA POLJA

Pospešena komercializacija elektroakustičnih naprav je vnesla precejšnjo zmedo v razmišljanja, ki so pomembna za temeljno raziskovanje. Poudarjali so verodostojnost, frekvenčne krivulje, zvočnost, dinamični profil itd.; a zdi se, da nihče ni spregovoril o bistvenem: v studiu, v koncertni dvorani, kjerkoli se predstavi kaj zvočnih virov; njihov zvok ujamejo,

⁸ Kot je zapisal Jérôme Peignot.

* Priprava v obeh pomenih: "naprava za poslušanje" in "priprava na poslušanje".

ga posnamejo, "predvajajo", poslušajo... kaj se pri tem dogaja? Kaj poslušamo namesto tistega, kar bi poslušali neposredno? (...)

IV. AKUZMATIKA

4.1. AKTUALNOST STARODAVNE IZKUŠNJE

"Akuzmatik(i)", nam pove Larousseov⁸ slovar, "so imenovali Pitagorove učence, ki so, skriti za zaveso, pet let v najstrožji tišini poslušali njegove nauke, ne da bi ga videli." Do njih je prihajal le učiteljev glas, sam pa je bil skrit pred njihovimi očmi.

Pojem akuzmatike, ki ga nameravamo tu uporabljati, se nanaša prav na to iniciacijsko izkušnjo. Larousseov slovar nadaljuje: "Akuzmatičen, adjektiv: tako imenujemo hrup, ki ga slišimo, ne da bi videli, kaj ga povzroča." Že na koncu prejšnjega poglavja smo bežno omenili, da ta termin označuje prav perceptivno realnost zvoka kot takega, pri tem pa ga loči od načinov njegove produkcije in prenosa: novi fenomen telekomunikacij in množičnega prenosa sporočil se lahko uveljavlja le zaradi in spričo dejstva, ki je od vekomaj zasidrano v človeškem izkustvu: zaradi naravne zvočne komunikacije. Prav zato se lahko brez anahronizma vrnemo k starodavni tradiciji, ki je, nič manj in nič drugače, kot to danes uspeva radiu in zvočnemu posnetku, sluhu samemu vrnila popolno odgovornost za zaznavo, ki se je običajno opirala na druge čutne dokaze. Nekoč je za pripravo (*dispositif*)* služil zastor, danes pa sodobnim poslušalcem nevidnega glasu omogočata podobno izkušnjo radio in reproduksijska veriga, ki nam posredujeta celoto elektroakustičnih transformacij.

4.2. AKUSTIKA IN AKUZMATIKA

Če bi to izkušnjo obravnavali s kartezijansko delitvijo in ločevanjem "objektivnega" – tega, kar je za zastorom – in "subjektivnega" – reakcije poslušalca na dražljaje – bi jo izkoristili v napačnem smislu. Na osnovi take delitve vsebujejo napotke za razlago, ki smo se je lotili, tako imenovani "objektivni" elementi: frekvence, trajanja, amplitude... Z njimi se ukvarja akustika. V primerjavi s to delitvijo je postopek akuzmatike ravno obraten. Njeno raziskovanje je simetrično: ne

prizadeva si pojasniti, kako subjektivno poslušanje interpretira ali deformira "realnost", ali proučevati reakcije na dražljaje; zanj je izvor pojava, ki ga je treba raziskati, prav poslušanje. Prikrivanje virov ni posledica tehnične nepopolnosti, pa tudi ne priložnostna metoda za njegovo spreminjanje: je predpogoj, namerna predpriprava subjekta. Vprašanje se odslej nanaša *nanj*: "Kaj slišim?... Kaj pravzaprav slišiš?" – v tem smislu, da od njega ne zahtevamo opisa zunanjih referenc zvoka, ki ga zazna, ampak opis njegovega lastnega zaznavanja.

Akustika in akuzmatika pa nista v enakem nasprotju kot objektivno in subjektivno. Če mora prva, ki izhaja iz fizike, poseči po "reakcijah subjekta" in si tako naposled prilastiti psihološke elemente, pa se druga ne sme ozirati na merila in izkušnje, ki se nanašajo le na fizikalni objekt, na akustikov "signal". Akuzmatično raziskovanje, ki je obrnjeno k subjektu, mora zato vztrajati v prizadevanju za *lastno objektivnost*: če tega, kar proučuje, ne bi bilo mogoče razlikovati od spremenljivih vtisov vsakega poslušalca, bi postala vsakršna komunikacija nemogoča; Pitagorovi učenci bi se bili morali odreči *skupnemu* imenovanju, opisovanju in razumevanju tega, kar so slišali; posamezen poslušalec bi moral celo iz trenutka v trenutek dvomiti o svojem lastnem pojmovanju. Skušali bomo torej ugotoviti, kako bi s soočenjem subjektivnih stališč našli nekaj, s čimer bi soglašalo čimveč eksperimentatorjev.

4.3. AKUZMATIČNO POLJE

V akustičnem smislu smo izhajali iz fizikalnega signala in opazovali njegove transformacije v elektroakustičnih procesih, pri čemer smo se prikrito sklicevali na norme poslušanja, ki naj bi nam bilo znano – poslušanje, ki dojema frekvence, trajanja itd. V nasprotju s tem pa nam akuzmatični pristop običajno simbolično prepoveduje kakršno koli zvezo s tem, kar je vidno, otipljivo, izmerljivo. Sicer pa so razlike med Pitagorovim eksperimentom in izkušnjo, ki nam jo omogočata radio in zvočni zapis in ki ločujejo neposredno poslušanje (skozi zas-tor) od posrednega (prek zvočnika), navsezadnje zanemarljive. Kaj je torej značilno za današnjo akuzmatično situacijo?

a) Čisto poslušanje

Za tradicionalnega glasbenika in za akustika je pri prepoznavanju zvokov pomembna identifikacija zvočnih virov. Ta ustaljena glasbena privajenost pa se zmede, brž ko si mora pomagati brez vida. Pogosto nas preseneti, včasih pa tudi

zbeга odkritje, da smo tisto, kar naj bi slišali, dejansko le videli in razložili iz konteksta. Prav lahko se nam zgodi, da zamenjamo nekatere zvoke, ki jih oddajajo tako različni instrumenti, kot so strune in pihala.

b) Poslušanje učinkov

Če prikrijemo instrumentalne vire zvočnih objektov, nam vztrajno poslušanje sčasoma omogoči, da jih odmislimo in smo pozorni le na zvočne objekte same. Ločenost vida in sluha spodbuja drugačno poslušanje: prizadevno poslušanje zvočnih oblik, namenjeno samo temu, da bi jih bolje slišali in da bi jih lahko opisali v analizi vsebine naših zaznav. Pitagorov zastor ne zadošča za to, da bi odvrnil našo radovednost, ki se instinktivno, skorajda nezadržno ukvarja s tem, kar je za njim. Toda ponavljanje fizikalnega signala, ki ga omogoča zvočni posnetek, nam pri tem pomaga na dva načina: s tem ko izčrpava našo radovednost, polagoma uvaja zvočni objekt kot zaznavo, ki je že sama po sebi vredna pozornosti; po drugi strani pa nam ponavljanje signala zaradi pozornejšega in bolj pretanjene-ga poslušanja postopno odkriva bogastvo te zaznave.

c) Spreminjanje poslušanja

Ponovna predvajanja (fizikalnega signala) potekajo v fizikalno identičnih pogojih, zato se ob tem zavemo spreminjanja našega poslušanja in bolje razumemo svojo tako imenovano "subjektivnost". Pri tem nikakor ne gre, kot bi se morda lahko zdelo, za pomanjkljivost, za nekakšno "motnjo", ki bi kalila čistost fizikalnega signala, ampak za posebne osvetlitve, za natanko določene usmeritve, ki vsakič razkrijejo nov aspekt objekta, h kateremu se hote ali nehote obrača naša pozornost.

d) Variacije signala

Na koncu naj omenimo še posebne možnosti poseganja v zvok, ki nam omogočajo, da poudarimo prej opisane značilnosti akuzmatične situacije. Vzemimo posnetek, ki je zabeležen s fizikalnim signalom na plošči ali magnetofonskem traku; lahko ga obdelujemo ali razrežemo. Lahko posnamemo različne zvočne posnetke istega zvočnega dogodka ali pa se mu med snemanjem zvoka približujemo pod različnimi koti, kot bi dejali pri filmskem snemanju. Omejimo se na en sam zvočni posnetek, ki ga lahko predvajamo hitreje ali počasneje, glasneje ali tišje ali ga celo razrežemo na koščke in poslušalcu tako predstavimo več verzij tega, kar je bilo prvotno en sam dogodek. Kaj pomeni to razraščanje različnih zvočnih učinkov,

ki izhajajo iz istega materialnega vzroka, s stališča akuzmatične izkušnje? Ali lahko vedno govorimo o enem in istem zvočnem objektu? Kakšna naj bi bila zveza med modifikacijami, ki so nastale iz posnetkov na traku, in variacijami tega, kar slišimo?

4.4. KAJ NI ZVOČNI OBJEKT

Večkrat smo omenili zvočni objekt in pri tem uporabili že vpeljan, a še ne pojasnjen pojem. Iz celotnega poglavja pa je razvidno, da je bilo to mogoče le zato, ker smo se implicitno sklicevali na akuzmatično situacijo, ki smo jo pravkar opisali; zvočni objekt obstaja, le če obstaja slepo poslušanje zvočnih učinkov in vsebin: najbolj jasno pa se razkrije prav v akuzmatični izkušnji.

S tem pojasnilom se bomo lažje izognili napačnim odgovorom na vprašanje, ki smo ga zastavili na koncu prejšnjega poglavja.

a) Zvočni objekt ni igranje instrumenta

Očitno je, da z besedami "tole je violina" ali "to so vrata, ki škripajo", mislimo na zvok, ki ga oddaja violina, na škripanje vrat. Razlika med instrumentom in zvočnim objektom, ki bi jo radi utemeljili, pa je še bolj radikalna: če nam predvajajo trak, na katerem je zvok, ki mu ne moremo določiti izvora, kaj potem slišimo? Natančno to, kar ne glede na katero koli kavzalno referenco, ki jo opisujemo z izrazi *zvočno telo*, *zvočni vir* ali *instrument*, imenujemo zvočni objekt.

b) Zvočni objekt ni magnetofonski trak

Objekt se materializira na magnetofonskem traku, vendar takega, kot ga tu definiramo, na traku ni. Na njem je le magnetna sled signala: *zvočni nosilec* ali *akustični signal*. Signal, ki ga poslušajo pes, otrok, Marsovec ali člani kakšne druge glasbene civilizacije, ima zanje različen smisel. Objekt je odvisen *samo* od našega poslušanja (*L'objet n'est objet que de notre écoute*), nanaša se samo nanj. Trak lahko fizično obdelujemo, ga razrežemo, spreminjamo hitrost njegovega odvijanja. Toda samo iz poslušanja kakšnega poslušalca bomo lahko ugotovili zaznavni rezultat teh manipulacij. Zvočni objekt izvira iz sveta, v katerega lahko posegamo, vendar je v *celoti vsebovan v naši perceptivni zavesti* (*entièrement contenu dans notre conscience perceptive*).

c) *Nekaj centimetrov magnetofonskega traku lahko vsebuje več različnih zvočnih objektov*

Ta opomba izhaja iz prejšnje. Manipulacije, ki smo jih pravkar omenili, niso spremenile notranje obstojnosti *enega* zvočnega objekta, ampak so iz njega *ustvarile druge*. Seveda pa obstaja *korelacija* med manipulacijami, s katerimi obdelujemo trak, ali različnimi načini njegovega predvajanja ter med pogoji našega poslušanja in objektom, ki ga zaznamo.

Kot si lahko mislimo, ta korelacija nikakor ni enostavna. Poslušajmo na primer zvok, ki je bil sprva posnet v normalni hitrosti, pozneje v upočasnjeni, nato pa spet v normalni. Upočasnitev, ki zaradi časovne strukture zvoka deluje kot lupa, nam omogoči, da opazimo nekatere drobne detajle, ki jih bo naše tako opozorjeno in obveščeno poslušanje prepoznalo v drugi pasaži, ki jo bomo predvajali v normalni hitrosti. Naše vodilo naj bo razvidnost, ki nam tako kot pri formulaciji naše predpostavke narekuje odgovor: tu gre za *en in isti* zvočni objekt, ki ga opazujemo na različne načine in ki ga primerjamo s samim seboj, za njegov original in transpozicijo. Toda en in isti objekt postane ravno zaradi naše volje do primerjave (*volonté de comparaison*) (pa tudi zato, ker ga operacija, ki smo jo izvedli ravno z namenom, da bi ga lahko primerjali s samim seboj, ni modificirala do nerazpoznavnosti).

Zdaj pa predvajajmo upočasnjeni zvok nepripravljenemu poslušalcu. Lahko se zgodi dvoje. V prvem primeru poslušalec še prepozna instrumentalni izvornik, hkrati pa tudi manipulacijo. V njej bo odkril *originalni zvočni vir, ki ga dejansko ne sliši*, kljub temu pa se njegovo poslušanje nanaša prav nanj; to, kar dejansko sliši, je *transponirana verzija*. Lahko pa se zgodi, da dejanskega izvora ne prepozna, ne zasluti, da posluša transpozicijo, in zato sliši *originalni zvočni objekt, kar dejansko tudi je*. (Ni mogoče reči, da gre za prevaro ali pomanjkljive informacije, ker se z akuzmatičnega stališča naše zaznavanje ne sme opreti na nič zunanjega). Nam, ki smo zvočni objekt obdelali z eno ali več transpozicijami, pa se bo nasprotno zdelo, da obstaja en sam objekt in njegove transponirane verzije. Lahko pa se tudi zgodi, da se odrečemo vsaki namerni primerjavi in se osredotočimo samo na eno ali drugo verzijo, ki bi ju denimo radi uporabili v kakšni skladbi; v tem primeru bosta tudi za nas postali prava izvorna zvočna objekta, popolnoma neodvisna od svojega skupnega izvora.

Lahko bi se lotili podobnih analiz pri drugih vrstah manipulacij (ali variacij pri snemanju zvoka), pri katerih bi – odvisno od našega namena, predhodnega znanja in usposobljenosti – prišli bodisi do variant istega zvočnega objekta ali pa do nastanka različnih zvočnih objektov. Z upočasnitvijo (predva-

janja posnetka) smo namenoma izbrali modifikacijo, ki je nejasna. Z drugimi manipulacijami lahko objekt tako preoblikujemo, da ni več mogoče ugotoviti zveze med dvema variantama. V tem primeru ne moremo več govoriti o stalnosti enega in istega zvočnega objekta, saj si identifikacija lahko pomaga le še s spominom na različne operacije, s katerimi smo se lotili "nečesa, kar je bilo na magnetnem traku". Če poslušanju celo s pomočjo spomina in hotene primerjave ne uspe prepoznati sorodnosti različnih zvočnih rezultatov, lahko rečemo, da so manipulacije istega signala ne glede na naš namen privedle do različnih zvočnih objektov.

d) Toda zvočni objekt ni stvar razpoloženja

Da zvočnega objekta ne bi zamenjali z njegovim fizikalnim vzrokom ali z "dražljajem", smo ga navidezno utemeljili z našo subjektivnostjo. Vendar se ne spreminja zaradi nje – na to opozarjajo naše zadnje opombe – niti zaradi variacij poslušanja pri eni ali drugi osebi niti zaradi nenehnih sprememb naše pozornosti in naše senzibilnosti. Kot bomo videli, zvočni objekti nikakor niso subjektivni v tem smislu, da bi bili individualni, nesporočljivi in tako rekoč nedosegljivi, ampak jih lahko zadovoljivo opišemo in analiziramo. Mogoče jih je spoznati in to spoznanje, vsaj upamo, tudi sporočiti.

Dvoumnost, ki jo odkriva naš bežni pregled značilnosti zvočnega objekta – objektivnost, povezana z neko subjektivnostjo – nas lahko preseneti le tedaj, če "psihologije" in "zunanja dejstva" vztrajno postavljamo v medsebojno nasprotje. Spoznavne teorije niso čakale na zvočni objekt, da bi zaznale protislovje, ki ga tu nakazujemo in ki ne izhaja iz akuzmatične situacije kot takšne.

II. KNJIGA

SLIŠATI (*ENTENDRE*)

V. "DANO V SLIŠANJE" (LE "DONNÉ À ENTENDRE")*

5.1. SLIŠATI (PO LITTRÉJEVEM SLOVARJU)

Poglejmo, kaj pravi o besedi slišati *Littréjev slovar*, in pri tem nekoliko preuredimo odlomke:

* Radi bi opozorili na razliko med tem, "kar (nam) je dano slišati" (v smislu merljive fizikalne danosti) in "danim v slišanje", kar je objekt naše pozornosti. Prim. Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 156: "(...) gib (geste), kolikor je gibanje (mouvement), ki je dano v videnje (donné à voir)".

** Dvojico "mot propre / mot figuré" (dobesedna / prenesena beseda) prevajamo z "dobesedni / preneseni pomen besede".

* "Comment l'entendez-vous?": "Kam merite?" ("Na kaj merite", v pomenu: "Kaj hočete reči?")

** Francoskima glagoloma *entendre* (slišati) in *comprendre* (razumeti) namenja Schaeffer v svojem konceptu štirih poslušanj (poleg glagolov *écouter* in *ouïr*) natančno določene funkcije in pomene, ki jih avtor utemeljuje z navedbami iz slovarjev francoskega jezika (Littre, Larousse). Glagol *entendre* (v običajnem pomenu: slišati) pomeni v nekaterih besednih zvezah tudi razumeti, zato sta si z glagolom *comprendre* (razumeti) pomenško veliko bližja (ali celo sinonimna) kot pa ustreza slovenska glagola, s katerima ju ni mogoče prevajati v vseh primerih, ki jih navaja Schaeffer. Po drugi strani pa glagol *comprendre* v različnih kontekstih pomeni dojeti, doumeti, umeti, razumeti itd. Zato oba glagola – kjer ne gre drugače – prevajamo smiselno in v oklepaju navajamo francoski glagol. Dobesedni (oziroma običajni) pomen obeh glagolov pa ohranjamo na mestih, kjer avtor v obliki kratkih definicij povzema svoj koncept štirih poslušanj.

Slišati (*entendre*): usmeriti svoje uho proti nečemu, od tod tudi: sprejemati vtise zvokov. Slišati hrup. Slišim govorjenje v sosednji sobi, slišim, da mi pripovedujete novice.

1. *Slišati-poslušati* (*entendre-écouter*): slišati pomeni biti pod vtisom zvokov, poslušati pa – vleči na ušesa, da bi jih slišali. Včasih ne slišimo, čeprav poslušamo, in marsikdaj slišimo, ne da bi poslušali.
2. *Slišati-čuti* (*entendre-ouïr*): tidve prvotno zelo različni besedi sta danes povsem sinonimni. Čuti je prvotna beseda, ki jo je sčasoma spodrinila beseda slišati, ki je rabljena v prenesenem pomenu.** Čuti pomeni zaznavati z ušesom; slišati pa v prvotnem pomenu biti na kaj pozoren, opazati. Sama raba ji je prisodila posredni pomen besede čuti. Danes je edina razlika med njima v tem, da je raba glagola čuti vse bolj omejena in se opušča. Kadar bi bil pomen izraza lahko dvoumen, moramo brez omahovanja uporabiti glagol čuti. Za primer vzemimo Pacuviusove besede o astrologih: "Bolje jih je čuti kot poslušati." Glagol slišati bi bil tu napačen.
3. *Slišati* (*entendre*) – etimološko: nameriti se proti, od tod: imeti namen, nameniti se, nameravati: "Kam merite?"*
4. *Slišati-pojmovati-razumeti* (*entendre-saisir-comprendre***): glagola slišati in razumeti pomenita prilastiti si pomen, ga zapopasti (*saisir le sens*). Po tem se razlikujeta od glagola pojmovati, ki pomeni zajeti, obseči z mislijo (*embrasser par l'idée*). Ta stavek slišim ali razumem, ne pa – pojmujem. Nasprotno pa slišati in razumeti ne bi bila primerna v Boileaujevem verzu: "Kar je razločno pojmovano, je jasno izrečeno". Razloček med slišati in razumeti pa je drugačen: slišati pomeni biti pozoren na kaj, biti v čem spreten, česa večč, razumeti pa privzeti, vzeti k sebi, vzeti vase. Vešč sem nemščine (*J'entends l'allemand*), znam jo, vajen sem je. Z "razumem nemščino" (*Je comprends l'allemand*) bi povedali manj. Nasprotno pa rečem, da razumem neki prikaz.

Po tem uvodnem opisu, v katerem smo nekoliko prilagodili pomen posameznih izrazov, da bi jih čim bolj razlikovali, predlagamo naslednje štiri definicije:

1. Poslušati pomeni pripravljenost prisluhniti, zanimati se za kaj. Dejavno se obrnem k nekomu ali nečemu, kar mi opisuje ali naznanja neki zvok.
2. Čuti pomeni zaznavati s sluhom. V nasprotju s poslušanjem, ki je dejavnejši odnos, mi je to, kar čujem, dano v zaznavanje.
3. Pri slišati bomo ohranili etimološki pomen besede: "imeti namen". Vse, kar slišim, kar mi je znano, je odvisno od tega namena.
4. Razumeti, sprejeti vase, dojeti je v dvojnem odnosu z glagoloma poslušati in slišati. Razumem tisto, na kar sem meril s svojim poslušanjem ter s pomočjo tega, kar sem se namenil slišati. Obratno pa to, kar sem razumel, usmerja moje poslušanje in me obvešča o tem, kar slišim.

Oglejmo si podrobnosti.

5.2. ČUTI (OUĪR)*

Pravzaprav nikoli ne preneham čuti. Živim v svetu, ki je zame nenehno prisoten in ki je prav tako zvočen kot taktilen in vizualen. V zvočnem "ambientu" se gibljem kot v nekakšni pokrajini. Tudi najgloblja tišina je zvočno ozadje kot katero drugo, na njem se nenavadno slovesno razločita šum mojega dihanja in bitje mojega srca¹⁵. Kako čuden bi se nam zdel svet, ki bi nenadoma ostal brez te razsežnosti, lahko zaslutimo, kadar se pri filmski projekciji zaradi tehnične okvare nepričakovano pretrga zvočni trak, ali pa v nekaterih sanjah. Spomnimo se Baudelairjevih sanj in njegovih "gibljivih čudes", nad katerimi "je prežala – grozljiva novotarija – vse za oko, ničesar za uho – tišina večnosti". Kot bi se nenehno mrmranje, ki prežema še naše spanje, stapljalo z občutkom našega lastnega obstoja.

Čuti pa vendarle ne pomeni "biti pod vtisom zvokov", ki bi mi prihajali na uho in ne bi dosegali moje zavesti. Prav v razmerju do nje ima zvočno ozadje neko realnost. Kadar postane glasnejše, se mu nagonsko prilagajam, tako da povzdignem glas, ne da bi se tega sploh zavedal. Zame je zvočno ozadje združeno s predstavo, z mislimi in z dejanji, ki jih je spremljalo brez moje vednosti in mi jih včasih že samo prikliče v spomin. Ko bom po radiu zaslišal glasbo iz nekega

* *Prim. Slovar slovenskega knjižnega jezika I/(A-H), SAZU, DZS, Ljubljana 1987, str. 324 in navedene pomene glagola čuti (s sluhom zaznavati, slišati, seznaniti se s čim s poslušanjem, uslišati; biti buden, bedeti, posvečati čemu vso skrb, paziti na kaj).*

¹⁵ *Cf. pripovedovanja kozmonavtov o "vesoljni tišini".*

filma, ki ji pri gledanju nisem namenjal nobene pozornosti, ker so me čisto prevzeli dramatični preobrati, mi bo zbudila občutke, ki so me navdajali ob filmu, še preden jo bom zanesljivo prepoznal. In končno, pri priči opazim najmanjšo nepričakovano ali neobičajno spremembo tega zvočnega ozadja, ki se ga nisem zavedal: znano je, na primer, da se ljudje, ki živijo v bližini železniške postaje, prebudijo, kadar vlak ne pripelje mimo ob določeni uri.

Res pa je, da se zvočnega ozadja vedno zavem posredno, po premisleku ali spominu. Slišim, da ura bije. Vem, da je že bila. V mislih naglo obnovim udarca, ki sem ju čul, in ugotovim, da je tisti, ki sem ga slišal, tretji, še preden odbije četrti. Če ne bi skušal ugotoviti, koliko je ura, se ne bi zavedal, da sta prva dva udarca pravzaprav dosegla mojo zavest... Nekdo mi nekaj pripoveduje, jaz pa razmišljam o nečem drugem. Moj sobesednik užaljeno umolkne. Zaslišim tišino, ki ne naznanja nič dobrega. Uspe mi, da izvlečem zadnjo polovico izgovorjenega stavka iz zvočnega ozadja, še preden potone vanj, in z nekaj sreče mu bom lahko odgovoril in ga tako prepričal, da je bila moja raztresenost le navidezna.

5.3. POSLUŠATI (*ÉCOUTER*)

Zdaj pa si predstavljajmo, da tega sogovornika poslušam. To pomeni, da tokrat ne poslušam zvoka njegovega glasu. Obrnem se proti njemu, se ubogljivo prepustim njegovemu namenu, da mi nekaj sporoči, in sem od vsega, kar se ponuja mojemu sluhu, pripravljen slišati le tisto, kar je pomembno kot semantični podatek. Moj sogovornik ima denimo južnjaški naglas – ki se mi je morda tedaj, ko sva se seznanila, zdel zabaven in ki ga še vedno opazim, ko ga občasno spet zaslišim, saj odvrtača mojo pozornost od njegovih najresnejših razglabljanj – do katerega pa sem ta hip povsem brezbrizen. (Ko se bom spominjal tega pogovora, ne v intelektualnem smislu, da bi obnavljal misli, ki sva si jih izmenjala, ali da bi iz njega izvajal sklepe, ampak nehote, ko se bom kdaj pozneje vrnil tja, kjer sva se pogovarjala, mi bo znova prišlo na misel ne le to, o čemer sva se pogovarjala, ampak tudi svojski južnjaški naglas, samosvoja melodija stavka, glas, ki ga brez omahovanja prepoznam med številnimi drugimi, pa množica značilnosti, ki jih nenehno čujem, čeprav jih nikakor ne bi mogel analizirati.)

Kot smo ravnokar ugotovili, poslušati ne pomeni nujno zanimati se za zvok. Še več, le izjemoma pomeni, da smo pozorni na zvok, ampak prek njega merimo na kaj drugega.

V skrajnem primeru se lahko celo zgodi, da pozabimo na ta prehod prek sluha. Poslušati nekoga tedaj postane sinonim za ubogati ("Poslušaj očeta!") ali verjeti (Pacuvius nam tako priporoča, naj ne poslušamo astrologov, čeprav se ne moremo izogniti temu, da jih ne bi čuli.). Ko poslušam, kaj mi nekdo govori, se prek besed, pa tudi onstran formulacije, ki je lahko nepopolna, usmerim proti idejam, ki si jih prizadevam razumeti.

Poslušam avto. Ugotovim, kje je, ocenim njegovo oddaljenost, morda celo prepoznam njegovo znamko. Kaj vem o hrupu, ki mi je priskrbel vse te podatke? Če bi od mene zahtevali, naj ga opišem, bi bil opis tem bolj boren, kolikor bolj zanesljivo in hitreje bi me informiral.

Nasprotno pa napeto poslušam prav zvok, če je avto moj in če se mi zdi, da "motor čudno brni". A še vedno ima moje poslušanje praktičen namen, saj skušam z njim pridobiti podatke o delovanju motorja. Ker pa ne vem zanesljivo, kakšni so vzroki, bi moral najprej opraviti analizo učinkov.

Naposled lahko poslušam, kot sem sklenil na začetku, z enim samim namenom, da bi *bolje slišal*. Ta analiza, za katero se je ravnokar pokazalo, da je nujna etapa, postane sama svoj lastni cilj. Pozornost sem usmeril proti dogodku, se oprl na svojo zaznavo in jo nevede uporabil. Zdaj pa se v mislih odmaknem od nje, ne potrebujem je več, sem *nezainteresiran*. Naposled se mi lahko razkrije, *postane objekt*. Poslušati tu spet pomeni meriti prek trenutnega zvoka samega na nekaj drugega od njega: na nekakšno "zvočno naravo", ki se razkrija v mojem celotnem zaznavanju.

5.4. SLIŠATI (*ENTENDRE*)

Glede na prejšnja dva glagola lahko zdaj bolje definiramo glagol slišati (*entendre*).

a) Čuti-slišati (*Oùir-entendre*)

Začnimo z ugotovitvijo, da se pravzaprav ne morem izogniti selekciji tega, kar čujem. Zvočno ozadje ni nekaj prvotnega; takšno je lahko samo v organizirani celoti, kjer ima dejansko to vlogo. Dokler se ukvarjam s tem, kar gledam, mislim ali delam, živim v nediferenciranem okolju in zaznavam le neko skupno lastnost. Če pa obstanem, zaprem oči in ne mislim na nič, je prav verjetno, da bom le za kratek hip lahko vztrajal pri nepristranskem poslušanju. Ugotavljam, od kod prihajajo šumi, jih na primer razdelim na bližnje in oddaljene, na tiste,

ki prihajajo od zunaj, in na one iz notranjosti prostora in neizogibno začnem nekaterim dajati prednost pred drugimi. Vsili se mi tiktakanje nihala pri uri, ki ga ne morem pregnati iz misli, in preglasi vse drugo. Nehote mu dajem takt: nepoudarjena doba, poudarjena doba. Nemočno skušam prekiniti ta ritem ali ga vsaj zamenjati z drugim. Začnem se že spraševati, kako sem sploh lahko kdaj spal v sobi s to nadležno uro... in vendar ga že silovito cviljenje avtomobilskih zavor na ulici prežene iz mojih misli. Zdi se mi, da bi bil lahko zdaj prostor, v katerem sem, pravi otok tišine, ob katerega buta zunanji hrup. Tedaj pa zaslišim trkanje na vrata in celota teh spremenljivih struktur se naenkrat pogrezne v zvočno ozadje, sam pa odprem oči, vstanem in grem odpret.

Ob teh premenah sem lahko po drobcih in tako rekoč nepričakovano popisal ozadje, na katerem so se odvijale, in hkrati spoznal, da sem sam odgovoren za te nenehne variacije. Ko se moj namen okrepi, postane sočasna organizacija zvočnega ozadja (*l'organisation correspondante*) še veliko vztrajnejša in – paradoksalno – prav tedaj dobim občutek, da se mi vsiljuje od zunaj. Tako bom pri vsakdanjem pogovoru med več osebami prehajal od ene teme in sogovornika k drugim, ne da bi za hip opazil nesmiselno zmešnjavo glasov, govorjenja in smeha, iz katere razbiram izvirno kompozicijo, drugačno od tistih, ki jih vsak zase razbirajo moji kolegi. Če jo hočem razkriti, bom potreboval posnetek z magnetofonom, ki snema vsevprek in ki bo zato običajno nerazumljiv (*indéchiffrable*).

b) Poslušati-slišati (Écouter-entendre)

Kaj pa se bo zgodilo v primeru, ko nasprotno, poslušam, da bi slišal, bodisi zato, ker ne poznam izvora zvočnega objekta in si moram pomagati z njegovim opisom, bodisi zato, ker tega izvora nočem poznati, ampak bi rad vso pozornost namenil izključno objektu? Močno bi se motili, če bi mislili, da se mi bo le-ta razkril z vsemi svojimi značilnostmi, ker ga bom izluščil iz ozadja, v katerega sem ga odrival: še naprej bom izvajal postopne selekcije, da enega za drugim odkrijem ta ali oni njegov aspekt.

Ko gledam hišo, jo prav tako postavim v pokrajino. Če me še bolj zanima, si bom ogledoval zdaj barvo kamna, material, iz katerega je zgrajena, zdaj arhitekturo, pa detajl skulpture nad vhodom, in se z mislijo na hišo znova ozrl po pokrajini, ugotovil, da ima "lep razgled", nato pa jo bom, kot na začetku, v celoti še enkrat objel s pogledom, vendar bo moja zaznava zdaj obogatena z mojimi prejšnjimi raziskovanji. Še več, nikakor je ne bi mogel gledati z enakim občutkom, če bi

bila pečina ali oblak. To je hiša, človeško delo, zavetje za ljudi. Vidim in presojam jo prav v tem smislu. Moje raziskovanje kot tudi moja presoja bosta prav tako odvisna od tega, ali jo bom gledal z očmi bodočega lastnika, arheologa, sprehalca ali pa eskimskega izvedenca za igluje.

V naslednjem poglavju bomo našli podrobnejšo obravnavo procesa "kvalificiranega poslušanja" (*l'écoute qualifiée*), katerega različnost je torej posledica temeljne lastnosti zaznavanja, in sicer, da poteka v zaporednih "skicah", ne da bi kdaj izčrpalo objekt; naših številnih predhodnih znanj in izkušenj (zaradi katerih objekt že od začetka nastopa v različnih smislih ali pomenih); in različnosti intenc našega poslušanja (*intentions d'écoute*), tega, k čemur stremimo. Tu pa naj nam zadošča značilni primer, ki si ga izposojamo iz romana Maxa Frischa *Homo Faber*.

"Zjutraj me je vedno zbudil nenavaden hrup, napol industrijski ropot, napol glasba, trušč, ki si ga nisem znal razložiti; ni bil glasen, vendar predirljiv kot cvrčanje čričkov, kovinski, monoton – najbrž je bila kakšna mehanična naprava, vendar mi ni uspelo ugotoviti, katera; potem pa, ko smo se odpravili v vas na zajtrk, je prenehal, videti pa ni bilo ničesar."

"... V nedeljo smo pripravljali prtjago... In izkazalo se je, da je nenavadni hrup, ki me je prebujal vsako jutro, glasba, hreščanje starinske marimbe, udarjanje, ki je izvabljal brezbarvne zvoke, strašna, prav božjastna glasba. Pripravljali so se na nekakšno praznovanje v zvezi s polno luno. Vsako jutro so pred začetkom dela na polju vadili spremljavo za ples; pet Indijancev je z majhnimi kladivci silovito razbijalo po svojem instrumentu, nekakšnem ksilofonu, ki je bil dolg kakor miza."¹⁶*

Oba opisa sta brez dvoma skladna: predirljivost, monotonost in udarjanje, hrup in brezbarvnost zvoka, kovinski trušč in udarci kladiva po ksilofonu. Vsako jutro je Walter Faber v svoji postelji, pozneje, tik pred odhodom pa zunaj, *čul isto stvar*.

Drugače pa je s tem, kar je *slišal*. V prvem primeru je slišal hrup in si skušal *pojasniti* njegov vzrok; v drugem že pozna vzroke in *presoja* neko *glasbo*. Tisto, kar je bilo "nenavadno", nenadoma postane "strašno". "Predirljivost", ki je v prvem primeru nastopala kot preprosta deskriptivna analogija (saj našemu junaku ni prišlo na misel, da bi jo naprtil kar čričkom), se mu zdi še močnejša, ko se izkaže, da je plod silovite instrumentalne dejavnosti, in tedaj postane "prav

¹⁶ Max Frisch: *Homo Faber*, Gallimard.

* Odlomka prevajamo po francoskem besedilu, ki ga navaja Schaeffer.

Prim. slovenski prevod: Max Frisch, *Homo Faber*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1963 (prevedel Edvard Kocbek), str. 34 in 38:

"Zjutraj me je vsakokrat prebudil nenavaden šum, na pol delovanje stroja, na pol godba, šum, ki si ga nisem mogel razložiti, ni bil glasen, vendar besen, kakor pri čričkih, kovinski, monoton, moralo je biti nekaj mehničnega, vendar ga nisem dognal, in pozneje, ko smo odšli v vas k zajtrku, je potihnil, nič ni bilo videti."

"Bila je nedelja, ko smo se pripravljali na pot (...), in nenavadni hrup, ki me je prebudil sleherno jutro, se je zdaj izkazal za glasbo, za brenkanje starodavne marimbe, za nekakšno kovanje ali zvenčanje, strašna, prav epileptična glasba. Bilo je praznovanje, v nekakšni zvezi s polnim mescem. Vsako jutro pred delom na polju so se urili, da bi zdaj zaigrali za ples, pet Indijancev je z besnimi kladivčki tolklo po svojem godalu, podobnem lesenemu xylofonu in dolgem kot miza".

božjastna". Nasprotno pa je postala monotonost udarcev, ki bi lahko spominjala na kakšno mehanično napravo, manj zaznavna. Ko je Walterju Fabru uspelo poslušanje opredeliti, *kvalificirati*, je *zaslišal*, nato pa začel *dojemati* (*W.F. a commencé à entendre, puis à comprendre*) v pravem pomenu besede.

5.5. RAZUMETI (COMPRENDRE)

Dvoumni zvočni objekt, "napol industrijski ropot, napol glasba", mu seveda le posredno sporoča, da gre za glasbo – to je *doumel* (*il a compris*) šele s pomočjo vida.

Podobno kot heroj Maxa Frischa lahko tudi sam razumem (*je peux comprendre*) natančen vzrok tega, kar sem slišal, če to povežem še z drugimi zaznavami ali prek bolj ali manj zapletene vrste dedukcij. S poslušanjem lahko doumem (*je peux comprendre*) tudi nekaj, kar ima s tem, kar slišim, samo eno neposredno zvezo: sočasno ugotovim, da so ptice utihnile, da se je nebo stemnilo, da je vročina postala zadušljiva, in spoznam (*je comprends*), da se pripravlja k nevihti.

Razumem ob koncu miselnega dela, zavestne dejavnosti razuma, ki se ne zadovolji le s tem, da sprejme neki pomen, ampak abstrahira, primerja, deducira in povezuje raznovrstne informacije iz različnih virov; pri tem gre za preciziranje začetnega pomena ali za odkrivanje dodatnega pomena.

Za gospodinjo je ropot, ki prihaja iz sosednje sobe in ob katerem kar poskoči, nadvse pomenljiv: trušč padanja in razbijanja. Tako ga sliši. Poleg tega opazi, da njenega sina ni več v sobi, se spomni, da je kitajska vaza prav neprevidno postavljena na mizo, kjer jo sin lahko doseže, in zlahka doume (*elle comprend*), da jo je otrok pravkar razbil.

Poslušam in slišim, kaj mi nekdo pripoveduje, a v njegovem pripovedovanju opažam protislovja, in ko primerjam pripoved ter dejstva, ki so mi znana, tudi dojamem (*je comprends*), da mi moj sogovornik laže. Vzbujeno nezaupanje nenadoma preusmeri moje poslušanje in dojemam (*je comprends*) tudi zatikanje in tresenje glasu ter "neme poglede".

Kot je mogoče razbrati iz zadnjega primera, včasih enakovredno uporabljamo slišati ali razumeti za pomen, v katerem sta sinonima: dojeti pomen (*saisir le sens*). Tako na primer ni razlike, če zatrjujemo "razumem vas" ali "slišim vas"; ali če tarnamo, da ne razumemo (ali: ne slišimo), za kaj gre pri moderni glasbi. V obeh primerih pa akt (raz)umevanja povsem sovpada z dejavnostjo poslušanja: vse deduciranje, primerjanje in abstrahiranje je združeno in preseženo onstran neposredne vsebine, "danega v slišanje".

VI. ŠTIRI POSLUŠANJA

6.1. FUNKCIONALNI ASPEKT UŠESA

Čeprav je cilj te razprave glasbeni objekt, pa moramo priznati, da tisto, kar je za glasbeno izkušnjo očitno, dano, ni glasbeni objekt, temveč, kot smo videli, instrumentalna dejavnost, ustvarjalna glasbenih govoric. Za glasbeno zavest ravno tako ni prvenstven mehanizem ušesa, ki ga tako radi analizirajo v učbenikih, niti vsakdanja dejavnost slišanja, ki se zdi osnovna.

Ce je ta objekt v vozlišču našega načina *delovanja* in *slišanja* (*façon de faire et d'entendre*), pa se moramo zato, da si ga približamo, na kratko seznaniti s preprosto zdravo pametjo na teh dveh področjih naše najbolj vsakdanje dejavnosti. Prva knjiga je bila namenjena celotnemu pregledu različnih dejavnosti, ki se nanašajo na glasbeno *delovanje* (*faire musical*)*. Druga knjiga pa je namenjena *slišanju* (*l'entendre*); v prejšnjem poglavju smo se lotili začetnega opisovanja možnih pomenov te besede, pri čemer smo izhajali iz njenih običajnih pomenov.

V pričujočem poglavju nameravamo te pomene sistematično proučiti, ob tem pa jih bomo skušali povezati s tipičnimi stališči in značilnimi obnašanji, čeprav jih dejansko ni mogoče ločevati. Namesto da bi se takoj lotili preprostega pridevnika "glasben" in raziskali, kaj se skriva za njim, se nam zdi bolje, da izhajamo iz običajnih pomenov glagola slišati in pojasnimo posamezne *funkcije* poslušanja v povezavi z njegovimi različnimi pomeni.

V duhu povsem empiričnega opisa "tega, kar se dogaja", ko *poslušamo*, bomo predložili nekakšen končni povzetek različnih oblik dejavnosti sluha (*l'activité de l'oreille*). "Čuti", "slišati" in "razumeti", ki smo jih že bolj ali manj obdelali, nas usmerjajo na pot zaznavanja, po kateri napredujemo po posameznih etapah. Tu ne nameravamo razstaviti poslušanja na kronološko zaporedje dogodkov, ki bi izhajali drug iz drugega, kot izhajajo učinki iz vzrokov, ampak je naš namen metodološki – opisati cilje, ki se ujemajo s specifičnimi funkcijami poslušanja. Ker so te funkcije vključene v "kroženje zvočne komunikacije", ki poteka od oddajanja (*émission*) do sprejemanja (*réception*)*, in kolikor izražajo komplementarne značilnosti, smo menili, da bi bila njihova razvrstitev v simetrično, čeprav morda nekoliko preveč sistematično urejeno, preglednico lahko nekaterim našim bralcem vodilo za razumevanje.

Tu je prvi osnutek te preglednice:

* "Glasbeno delovanje" v pomenu: kako delujemo v polju glasbe, kako delamo glasbo.

* *Émission* – oddaja, oddajanje; *réception* – sprejem, sprejemanje.

** V francoščini: *le circuit de la communication*. *Circuit* je tako krog, s katerim so grafično ponazorjene etape komunikacije, kot njen krožni potek, krogotok.

* V francoščini: *voir / apercevoir* in *ouïr / entendre*

4. razumeti (<i>comprendre</i>)	1. poslušati (<i>écouter</i>)
3. slišati (<i>entendre</i>)	2. čuti (<i>ouïr</i>)

6.2. PO LITREJU: KROŽENJE KOMUNIKACIJE**

Začnimo z rezultati, do katerih smo prišli v prejšnjem poglavju, in jih temeljito proučimo.

1. Poslušam, kar me zanima.
2. Čujem – če nisem gluha – zvočno dogajanje okrog sebe, ne glede na to, kaj še delam in kaj me zanima.
3. Slišim tisto, kar me zanima, o čemer že nekaj vem in kar skušam razumeti.
4. Razumem, potem ko slišim tisto, kar sem skušal razumeti in zaradi česar sem poslušal.

To analizo bomo morda lahko uporabili pri vsaki perceptivni dejavnosti. Lahko bi našli podobnosti med *gledati* in *poslušati*, *čuti* in *videti*, *slišati* in *opaziti*. Razlika med *videti* in *opaziti* je resda manj izrazita, pa tudi etimološko sta si bliže kot *čuti* in *slišati**. Brez dvoma zato, ker se nam pogosteje dogaja, da mehanično zaznavamo zvočno spremljavo, kot pa “strmimo v prazno (ne da bi gledali ali videli kaj določnega)” (*vision machinale*). Kakor koli že je, zlahka si predstavljamo transpozicijo na področje vida.

Povzemimo navedene točke:

1. Domnevno vesoljno tišino zmoti zvočni *dogodek*. Lahko gre za naravni dogodek (kotaljenje kamna, škripanje vetrnice) ali pa za namerno oddani zvok, ki ga povzroči na primer instrumentalist. Vsekakor je to, kar spontano poslušamo na tej ravni, energetski pripetljaj, izražen z zvokom.
2. Skladno z objektivnim dogodkom naletimo pri poslušalcu na subjektivni dogodek, ki ga predstavlja *groba percepcija* zvoka, ki je na eni strani povezana s fizično naravo tega zvoka, na drugi pa s splošnimi zakoni percepcije, za katere upravičeno domnevamo, da so *grosso modo* isti za vsa človeška bitja (kot se v svojih opisih izražajo gestaltiki).
3. Ta percepcija, ki se nanaša na pretekle izkušnje, na prevladujoče, aktualne interese, povzroči *selekcijo* in

presojo (appréciation). Dejali bomo, da je *kvalificirana*.

4. Kvalificirane percepcije so usmerjene proti posebnemu spoznavnemu modelu in na koncu pride subjekt do *pomenov*, ki so v primerjavi z zvočno konkretnostjo – *abstraktni*. Na tej ravni poslušalec navadno razume neko *govorico (langage)* zvokov.

6.3. SUBJEKT IN OBJEKTI: INTENCE PERCEPCIJE

Pojasnim nekoliko podrobneje terminologijo komunikacije. Na katere načine se mi lahko zvok predstavi?

1. Poslušam *dogodek* in skušam določiti zvočni vir: “Kaj je to? Kaj se je zgodilo?” Vendar se ne ustavim pri tem, kar zaznam, ampak to nevede uporabim. Z zvokom ravnam kot z *indicem*, ki mi nekaj naznanja. To je brez dvoma najpogostejši primer, ker ustreza naši najbolj spontani drži, najosnovnejši vlogi zaznave: opozarja na nevarnost, vodi delovanje. Zveza med zvočnim dogodkom in njegovim vzročnim kontekstom je navadno takoj razvidna. Če pa so indici dvoumni, se lahko zgodi, da se pokaže šele po različnih primerjavah in dedukcijah. Čeprav se znanstvena radovednost ukvarja z zelo zapletenimi znanji, pa vendarle teži k cilju, ki je zelo podoben cilju spontanega zaznavanja dogodka.
2. V nasprotju s prejšnjim primerom se lahko obrnem proti zaznavi, ki sem jo ravnokar uporabil, vprašanje pa se bo nanašalo neposredno na zvok: “Kaj je to?” V tem primeru kot objekt obravnavam sam zvok. Imenujmo ga *grobi zvočni objekt*. (Ta tema bo podrobneje obdelana v IV. knjigi.) Označuje to, kar ostaja istovetno v “množici” različnih in nenehnih “vtisov” (*flux d'impressions*), ki jih dobivam o njem, in kar ostane identično tudi s stališča mojih različnih intenc, ki ga zadevajo. Druga bistvena značilnost objekta, ki smo ga zaznali, je v tem, da se kaže le v grobih skicah – v zvočnem objektu, ki ga poslušam, je vedno še nekaj več, kar bi bilo mogoče slišati (*il y a toujours plus à entendre*); je neizčrpen vir možnosti. Pri vsakem ponovnem predvajanju posnetega zvoka poslušam isti objekt: čeprav ga nikoli ne slišim enako, čeprav mi je sprva neznan, pozneje pa čisto domač in čeprav postopno zaznavam njegove različne

²² Slike na naslovnici tega dela (gl. str. 174) so bile izbrane za ponazoritev te tabele. Vizualno metaforo, ki jo prikazujejo, naj bi si razlagali takole: dva načina igranja na instrument, na primer violino, predstavljata dva "dogodka" v 1. razdelku; odmaknjeni profil poslušalke poudarja uho, vendar tudi celotno sočasno dejavnost; v 3. razdelku lahko najdemo različne kvalificirane zvočne objekte (tako glasbenikovo percepcijo "pizzicata" in "zvoka, dobljenega z lokovno potezo" ("son filé") kot akustikovo presojo tega ali onega dinamičnega profila); nazadnje pa sta tadva zvoka prikazana kot "znaka" in dobila svoj "smisel" v 4. razdelku. Čeprav je zaradi oblikovanja naslovnice tako predstavljenih pet slik, pa opazimo, da bi obe "violini" v različnih pomenih metafore lahko ponazarjali tako 1. kot 3. razdelek tabele: v prvem primeru pomislimo na "predhodni" dogodek; v drugem pa na glasbenikovo percepcijo, značilno za poslušajoči subjekt.

aspekte in torej ni nikoli enak, ga vedno prepoznam kot prav ta, natanko določeni objekt.

3. Tudi različni poslušalci, zbrani okrog magnetofona, poslušajo isti zvočni objekt. Vendar ne slišijo vsi iste stvari, ne selekcionirajo in ne presojujejo enako, in kolikor se njihovo poslušanje osredotoči na ta ali oni posebni aspekt zvoka, povzroči takšno ali drugačno kvalifikacijo objekta. Te opredelitve variirajo, tako kot slišanje, glede na vsako predhodno izkušnjo in vsak posamezni okus. Vendar bi lahko dejali, da obstaja enotni zvočni objekt, ki omogoča množico kvalificiranih aspektov objekta, v obliki sija zaznav, na katere se implicitno sklicujejo eksplicitne kvalifikacije. Če denimo svoje kvalificirano zaznavanje osredotočim na detajl neke hiše – na okno, na skulpturo nad vrati – pri tem hiše ne odmislim, okno ali skulpturo pa gledam kot nekaj, kar spada k njej.
4. Končno lahko zvok obravnavam kot znak, ki me privede na področje vrednosti, in namenim pozornost njegovemu smislu. Najbolj značilen primer je seveda govor. Gre torej za semantično poslušanje, ki je usmerjeno proti semantičnim znakom. Med različnimi možnimi "označevalnimi" poslušanjem nas seveda še posebej zanima glasbeno poslušanje, ki se opira na glasbene vrednosti in prek katerega je dostopen glasbeni smisel. Naj opozorimo, da lahko vrednosti, o katerih tu govorimo, navsezadnje ločimo od njihovega zvočnega konteksta, ki je s tem omejen na oporo.

Tabela funkcij poslušanja²²

<p>4. RAZUMETI – zame: znaki – pred menoj: vrednosti (smisel-govorica)</p> <p>Pojavitev vsebine zvoka in referenca, konfrontacija z zunaj- zvočnimi pojmi.</p>	<p>1. POSLUŠATI – zame: indici – pred menoj: zunanji dogodki (dejavnik-instrument)</p> <p>Oddaja(nje) zvoka (Émission du son)</p>	<p>1 in 4: objektivno</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------

3. SLIŠATI – zame: kvalificirane percepcije – pred menoj: kvalificirani zvočni objekt <i>Selekcija nekaterih posebnih aspektov zvoka</i>	2. ČUTI – zame: grobe percepcije, skice objekta – pred menoj: grobi zvočni objekt <i>Sprejem(anje) zvoka (Réception du son)</i>	2 in 3: subjektivno
3 in 4: abstraktno	1 in 2: konkretno	

* V francoščini.: *Exclusives des écoutes praticiennes. Praticien je strokovnjak praktik, človek prakse, ki se za razliko od teoretika ukvarja s "praktičnimi vprašanji", tu s "praktičnim poslušanjem". Écoute praticienne ("praktično" oziroma "praktikovo poslušanje") prevajamo kot "strokovno poslušanje".*

Na splošno se strinjamo s tem, da komunikacija povezuje ljudi; s tega stališča je razumljivo, da se na obeh skrajnih točkah njenega kroga ne oziramo na naključnost zvočnega nosilca, pozorni pa smo na njegovo označevalno vsebino. Tradicionalne glasbene vrednosti pri tem niso izjema, kolikor glasbeni znaki obstajajo že pred njeno zvočno izvedbo: glasbeno izvedbo skušamo izboljšati tako, da se ravnamo po znakih in ne obratno. Prav zato smo lahko v 4. točki govorili o abstraktnih pomenih; abstraktno na tej ravni stoji nasproti materialni konkretnosti na 1. ravni.

(...)

6.7. EKSKLUZIVNOST STROKOVNIH POSLUŠANJ*

K vsakdanjemu, običajnemu načinu poslušanja poslušalca ne žene kakšna posebna radovednost ali napotek; tako kot vsakdo med nami vsak dan, se tudi on zadovolji s tem, da tisto, kar sliši, uvrsti v množico zvočnih pojavov, ki sestavljajo njegov običajni zvočni svet. Zvočni svet, ki je nekaj občega za vso skupnost, je *a priori* pomensko prazen. Slišim in razumem govorjenje, zvok avtomobila, ki pelje mimo, otroka, ki igra na klavir: nič takega, skratka, česar ne bi na ravni pozornosti, kjer se nahajam, kdo drug slišal enako kot jaz.

Strokovnjak je v prvi vrsti vsakdanji poslušalec. Kot vsi drugi najprej odkriva vsakdanje zvočne danosti. Toda poleg tega se objektu približa skozi natanko določen sistem zvočnih pomenov in z vnaprejšnjo odločitvijo slišati le tisto, kar je v zvezi z njegovo posebno pozornostjo. Značilnost strokovnega poslušanja je prav to, da zaradi cilja specifične dejavnosti, na katerega meri (*ce que vise*), izginejo vsakdanji pomeni. Fonetik tako pozabi na smisel besed, da lahko sliši le njihove fonetične elemente; za zdravnika je zvok "33,33" uporaben le

²⁴ Ameriška naprava za izdelovanje spektrogramov zvokov, imenovana preprosto sonogram.

** "Zato pomenijo kasnejše elektronske metode za analizo govorjenih in petih glasov tako v tehničnem kakor v znanstvenem pomenu izredno velik in domala dokončen napredek. Največjega je predvsem dosegla elektronska analiza 'visible speech' ('vidni govor'), ki jo je leta 1945 prvi objavil ameriški raziskovalec R. K. Potter. Po tem načinu posname posebna elektronska priprava za vsak zaporedni fonem posamezen vzorec zvočnega spektra, ki ga je mogoče projicirati na fluorescenten zaslon ali fotografirati. Iz intenzivnosti fluorescentne svetlobe ali iz različne očiarnosti fotografskega papirja je mogoče sklepati na jakost posameznih spektralnih komponent. (...) Za akustične, jezikoslovne, fiziološke in medicinske raziskave rabi zlasti tako imenovani 'sonograph' (...). Priprava posname na fotografski papir spektrograme do največ 2,4 sekunde trajajočih zvočnih pojavov. (...) Ker je za znanstvene analize nujno potrebno analizirati formatna območja fonemov v frekvenčnem pasu od 300 do 8000 Hz ter fotografirati dobljene spektrograme, so nedavno izoblikovali zvočni spektrogram (sonograph...)." Navajamo po: Miroslav Adlešič, *Svet zvoka in glasbe*, MK, Ljubljana 1964, str. 300–302.

za to, da iz njega sklepa o stanju pacientovih pljuč; glasbenika ne zanimajo enačbe vibracij strun, saj misli le na kvaliteto in pravilnost svojih not. Akustik, ki je oborožen s svojim "Sona-Graphom"²⁴ **, se ukvarja z zvokom in pri tem tako kot drugi pozabi na vse, kar s tem nima neposredne zveze: smisel besede, intonacijo, instrumentalno pretanjenost; pozoren je le na sam objekt svoje fizikalne dejavnosti: na merljive značilnosti zvoka (frekvence, amplitude, prehode itd.).

Ti primeri nam na različne načine kažejo, kako strokovno poslušanje potisne v ozadje vsakdanje poslušanje, takoj ko se slehernik loti svojega strokovnega opravila. Ko pacient izreče "33,33..." **, že samo ponavljanje signala, ki nakazuje semantično nepomembnost izgovorjenih besed, naznanja, da zdravnikov interes ni namenjen njihovemu običajnemu pomenu; podobno bo fonetiku isti niz "33..." služil za to, da bo prepoznal določen akcent ali posebnost v artikulaciji; vendar si ne zdravnik ne fonetik ne bosta domišljala, da se znaki ali indici, do katerih prideta, kakor koli nanašajo na pomen ali muzikaličnost zvočnega objekta, ki ga uporabita.

Pri akustiku je zavest o omejenih pristojnostih manj izrazita. Ker ga duh časa ne spodbuja k skromnosti, komajda opazi, ali pa sploh ne, da se je odločil za izstop iz sveta vsakdanjega poslušanja in da vstopa v svet, kjer vse, kar slišimo, primerjamo s tako imenovanimi preprostimi zaznavami, ki ustrezajo črtam na skalah ali točkam na grafikonih. Primer analize govorjenja v sonograf je posebno značilen za to profesionalno zaslepljenost: ker akustik misli, da se smisel besede ali stavka ohrani tudi v panorami njenih akustičnih značilnosti, ne opusti upanja, da bo tam odkril njegovo materialno sled. Vendar pa se mora zadovoljiti z elementarnimi rekonstitucijami in s tem, da le v grobem in samo približno prepozna foneme in zloge.

Tudi glasbenik pogosto ne ve, kako s svojim strokovnim poslušanjem premešča in selekcionira pomene in s tem ustvarja področje, pridržano za tako imenovane glasbene objekte. Zunaj tega področja najdemo zavržene ne-vrednosti (*les non-valeurs*), imenovane hrup. Podobno kot fizik tudi glasbenik rad povezuje svojo dejavnost z nekakšnim abstraktnim in absolutnim ciljem (*la visée*), pri čemer hitro pozabi na tehnične okoliščine, energetski vir objektov, svoje kulturne navade in prezre dejstvo, da so že veliko pred nastankom prvega glasbenega instrumenta obstajala doneča in brneča ohišja, dobro znana vsakdanjemu poslušanju. Od tod tudi velike težave, ki so jih imeli najbolj drzni glasbeniki, ko so skušali v glasbeni praksi uveljaviti nove objekte, ki so bili samo "zvočni" in ki so jih drugi vedno zavračali z istim izgovorom: da niso "glasba".

Prevod: Simona Suhadolnik