

# Glasba med sociološkim in fenomenološkim

Splošno sprejeto dejstvo je postalo, da je glasba obča dobrina, s katero stopamo v dotik tako rekoč na vsakem koraku, včasih tudi ne da bi si tega izrecno želeli. Prav takšna »vseprisotnost« glasbe jo kot fenomen čedalje bolj jasno poriva v naročje družbenega – glasba vzvalovi množice, z njo je mogoče množice manipulirati (glasba v reklamah) ali množica sama prevzame določeno glasbo za svoj simbol (revolucionarne, politične pesmi) – in tudi psihološkega – glasbo si marsikdaj zaželimmo poslušati/izvajati/ustvarjati v prelomnih trenutkih svojega življenja, zaznamovanih tako z radostjo (zabave, praznovanja, snubljenja), kot tudi z bolj tragičnimi podtoni (smrt, osamljenost, stiska). Zato ni presenetljivo, da je tudi v raziskovanju glasbe v zadnjih treh desetletjih močno prevladala sociološka dimenzija – skoraj samoumevno se zdi, da je najbolj tehtna metoda, ki lahko ponudi daljnosežne vpoglede v glasbeni pogon, ustroj in družbeno delovanje, sociologija glasbe, pomemben raziskovalni delež pa odpade tudi na kulturološke in antropološke poglede. Seveda ni bilo vedno tako.

Proučevanje glasbe je bilo sprva, v antični Grčiji, tesno povezano s fizikalnim in astronomskim proučevanjem: Pitagora je razdelitev tonov in odnose med njimi razumel v obliki matematičnih razmerij, spet ta pa naj bi odsevala razmerja med planeti v vesolju in pred tega splošno harmonijo stvarstva. Čeprav sta Platon in Aristotel podala že tudi odločnejše estetske vpoglede in mestoma povezala

razumevanje glasbe z glasbenopsihološkimi uvidi, se je pitagorejska logika v razumevanje glasbe trdno naselila v srednjem veku s sistemom sedmerih lepih umetnosti, kjer je glasba spadala v kvadrivij skupaj z aritmetiko, geometrijo in astronomijo, in ne v trivij, kjer so kraljevale umetnosti – danes bi rekli glasbi – sorodnejše discipline, retorika, gramatika in dialektika. Seveda so se takšna metodološka osišča hitro spreminjala in bistvo baročne glasbe se je že povezovalo s teorijo afektov (glasba budi emocijo, torej psihološke vsebine) in retorično teorijo (določena glasbena figura zbudi točno določen afekt), kar pomeni, da je glasba skorajda »prestopila« v trivij. Razsvetljenstvo je prineslo racionalistično logiko, za raziskovanje glasbe pa je bilo pomembno še 19. stoletje s formiranjem muzikologije, ki jo je njen »oče«, Guido Adler, razumel polarno: kot zgodovinsko in sistematično vedo, pri čemer je zadnja, nekoliko ponesrečena oznaka, seveda vključevala po eni strani estetske, sociološke in psihološke vidike, po drugi pa elemente formalne analize glasbenih del.

Današnji poudarek na sociološkem premišljevanju jasno odčitava trenutno mesto glasbe v družbi in izrazito »premoč« popularnih glasbenih žanrov, ki dosegajo in vplivajo na množično poslušalstvo, zato se zastavlja vprašanje, ali podoben obrat zaznamuje tudi druge fenomene. Ali je nekakšna sociologizacija zajela tudi druge pomembne fenomene 20. stoletja, ki niso močno preobrnili samo industrijske in ekonomske podobe sveta, temveč so »vstopili« v človeška življenja in v temelju spremenili navade, torej tudi družbene danosti? In ali dajemo takšnemu sociološkemu zrenju vedno prednost pred fenomenološkim, »čistim zrenjem« v predmet sam?

V zvezi z glasbo se fenomenološki metodi in bolj strogo znanstvenemu pristopu v ožjem pomenu (*science*) še najbolj približujemo z analitičnim prediranjem v glasbo, ki je pomemben del muzikološkega pristopa, seveda s to pomembno razliko, da muzikološka glasbena analiza nikoli ne more pristopati do svojega raziskovalnega objekta s popolno empirično objektivnostjo, kot je to značilno za naravoslovne znanosti, temveč se vanjo naseljujejo tudi spekulativne vsebine, polkongenialni uvidi (raziskovalec glasbe se loteva glasbe pri njenem koncu, torej ob končni slušni zaznavi, nato pa »analitično« potuje k njenemu »izvoru«, k skladateljski abstraktni misli oz. zamisli, zato mora posedovati vsaj nekaj skladateljskih znanj, če ne tudi skladateljskih, torej umetniških »uvidov«), ki pa morajo biti vedno vodeni logično in argumentirano, torej z diskurzom znanosti v širšem pomenu, torej vede.

Ob zgornji primerjavi ni brez pomena premislek, da glasba svoje

življenje v resnici začenja kot fizikalni fenomen, kot zvok, kot nihanje zraka. Toda glasbo loči od fizike prav njena nefizikalna vsebina, ki jo želi na fizikalni substrat pripeti avtor/skladatelj in se prebujata tudi pozneje v recepcijski izkušnji, v trenutku dajanja pomena. Veliko je bilo napisanega o tem trenutku, predvsem o kvaliteti in modusu glasbenih vsebin: te segajo od fizioloških (spreminjanje bitja srca, vpliv na delovanje notranjih organov in živčevja, želja po gibanju, torej plesu), psihičnih (spreminjanje razpoloženja, občutja, emocij), narativnih (možnosti »pripovedovanja« zgozb, o čemer so bili prepričani snovalci programske glasbe), vizualnih (ena najbolj značilnih laičnih operacij ob poslušanju glasbe naj bi bila po Karbusickem prebuditev vizualne podobe in nato nanjo prilepljena emocionalna asociacija) do izrecno družbenih (združevanje v gibanja, glasba kot socialno lepilo, kot medij za prenašanje ideoloških idej) in imanentno glasbenih (glasba kot igra »struktur«, »barv«, »energij«). Vse te vsebine z izjemo fiziološke odzivnosti kljub raznolikosti povezuje zavezanost družboslovju in humanistiki in zdi se, da primež, zapisan v naslovu bloka, v resnici razpira globlje epistemološke razlike med družboslovjem in humanistiko, posledično med sociologijo in muzikologijo.

Najbrž pa takšna epistemološka razdvojenost ne priča veliko ne o družboslovnih znanostih, ki se ukvarjajo tudi z glasbo, ne o humanističnih vedah, ki jo jemljejo v precep, temveč bolj o glasbi sami, ki je, kot v svojem članku piše Ičo Vidmar, »zaradi vsem dostopne tehnologije za njeno razširjanje in shranjevanje vsakdanja in povsodna«, zato poziva »k širšemu fokusu pri proučevanju glasbe«. Prav ta ideja je vodila oblikovanje tematskega bloka, k ustvarjanju katerega smo povabili strokovnjake, ki prihajajo iz različnih akademskih okolij: iz sociološkega, muzikološkega in filozofskega. Želja je bila, da bi se razgrnila žgoča debata, na nekaterih mestih celo nasprotujoča, a pomembno spoznanje mora biti, da je večinoma umirjena in usmerjena v skupni imenovalec, v prepričanje, da je za celovito razumevanje glasbe nujno združevanje različnih perspektiv in metodologij. Glasba je potemtakem izredno kompleksen fenomen, kar na svoj način poudarja Aleš Nagode, ko problematizira že sam pojem glasba, ki je izrazito širok.

Matjaž Barbo piše, kako je ideja emancipirane instrumentalne glasbe, torej tiste, ločene od besedila, v drugi polovici 18. stoletja porodila zahtevo po razumevanju, ki ga mora izvršiti le ustvarjalcu kongenialna duša, toda hkrati ugotavlja tudi, da umetnostnih sodb ne opredeljuje zgolj neposredna čutna zaznava, temveč »širša hermenevtska analiza vpetosti glasbe v referenčni kontekst, v katerem

se tvorijo glasbeni pomen, smisel, užitek in vrednost«. Prav v ideji referenčnega konteksta pa se skrivajo prej naštetе različne kvalitete in modusi glasbenih vsebin.

Primož Trdan prihaja najbolj neposredno v primež obeh metodologij, ko skuša s fenomenološko metodo proučevati improvizirano glasbo, torej glasbo, ki se je sociologija loteva skoraj pogosteje kot muzikologija, predvsem zato, ker gre za nepisno kulturo, podobno kot pri večjem delu popularne muzike. Trdan vzpostavi razlikovanje med improvizacijo in kompozicijo, pri čemer pokaže, »da je razlika med njima tudi razlika med subjektivnim, notranje zaznanim časom, in med spominsko časovno reprodukcijo«, s čimer svoje premišljevanje postavlja v ožji dotik s husserlovsko fenomenologijo.

Podobno kot ugotavlja Aleš Nagode za sam termin glasba, problematizira žanrske nalepke v popularni godbi Jože Vogrinc. Popularno glasbo namreč največkrat razumevamo ne zgodovinsko, v kontekstu angloameriške kulture in globalnega kapitalističnega trga, v današnji družbi torej kot nekaj povsem samoumevnega. Toda v resnici so bile zgodovinsko družbene razmere, v katerih se je izoblikovala popularna godba, »časovno in tehnološko raznovrstne«, kar dodatno zaplete obsežen pojem popularne glasbe.

Najbolj povezovalno pa je usmerjen prispevek Mirta Komela, ki na prvi pogled primerja neprimerljivo. Tako v soodvisnost postavlja logiko, ki je na delu v Beethovnovi sonatni formi s Heglovo dialektiko in Marxovo idejo razrednega boja. Tako sopostavlja kar tri ravni dožemanja glasbe: muzikološkega, filozofskega in sociološkega ter opozarja na premakljive in prehodne meje med posameznimi območji vedenja, torej tudi med metodološkimi in znanstvenimi perspektivami. To spoznanje mora biti za naš blok osrednje: primeža ne smemo razumeti zgolj kot stisko, kot ideološki boj, temveč kot »tesno« situacijo, ki nas sili v razširjanje obzorij, medsebojno plemenitenje, osvetljevanje iz različnih zornih kotov, kar za glasbo ne more biti slabo.