

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Joško Senčar

FORME POPULARNE SKLADBE

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Joško Senčar

Mentor: **doc. dr. Peter Stankovič**

FORME POPULARNE SKLADBE

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

KAZALO

1. UVOD	4
2. RAZVOJ POPULARNE GLASBE	7
2.1. Kaj je popularna glasba	7
2.2. Status popularne glasbe kot predmeta preučevanja	10
2.3. Kategorije in žanri popularne glasbe	15
2.4. Produkcija in vpliv novih tehnologij	17
3. ZGODOVINA POPULARNE GLASBE	23
3.1. Petdeseta – KANTAVTORJI IN ROCK N' ROLL	23
3.2. Šestdeseta – BRITANSKA INVAZIJA IN ROCK UDAR	27
3.3. Sedemdeseta – NEODVISNE ZALOŽBE, GLAM IN DISKO	30
3.4. Osemdeseta – TEHNOLOGIJA, NOVI VAL IN UMETNI POP	33
3.5. Devetdeseta – POP-ROCK, HIP-HOP IN ELEKTRONIKA	35
4. DIMENZIJE POPULARNE SKLADBE	39
4.1. Tekst	39
4.2. Pomen ritma	41
4.3. Melodija	42
5. FORMA	44
5.1. Opredelitev forme v popularni glasbi	44
5.2. Tipologija forme popularne skladbe	52
5.2.1. Strukturni deli popularnih skladb	52
5.2.2. Osnovni tipi forme v popularni glasbi	57
5.3. Analiza primerov	62
5.3.1. Analiza idealnih tipov	64
5.3.2. Analiza forme pri različnih žanrih	70
6. ZAKLJUČEK	79
7. LITERATURA	83

1. UVOD

Če bi laika povprašali kaj si misli o formi popularne skladbe, bi se verjetno izkazalo, da ne prav dosti. Če pa bi temu istemu laiku na kratko razložili fenomen ter ga prisilili k sistematičnemu poslušanju pesmi, bi nemara lahko postal pravi glasbeni ekspert. Zakaj? Predstavljajmo si namreč, da je vsa popularna glasba narejena na enem samem vzorcu, ker ima tendenco omogočiti spontano in preprosto komunikacijo s povprečnim poslušalcem. Seveda gre le za predpostavko, pa vendarle se zdi, da je posameznik danes vse prej kot neizobražen v odnosu do popularne glasbe in posledično tudi njene forme.

Lahko se strinjamo, da je današnja popularna glasba res enostavna ter lahko razumljiva, vendar se moramo vprašati, če je takšna prav zaradi forme. Prav iz tega izhaja tudi glavno vprašanje te naloge, ki bo poskusila ugotoviti *ali res obstaja »ena« sama, standardna forma popularne glasbe*, ne glede na različne tipe skladb, žanre ali različna časovna obdobja. Poleg tega si bomo v istem kontekstu zastavili tudi podvprašanje, kjer bomo skušali razumeti ali je vsaka skladba, ki se nam zdi drugačna od ostalih, takšna le zaradi nekakšnih dodatnih elementov v pesmih, s čimer glasbena industrija mogoče prikriva skromnejšo strukturo popularnih skladb. Na tem mestu moramo opozoriti na dejstvo, da lahko naš vzorec osmih izbranih primerov poda le okvirne odgovore, saj naloga ne pušča dovolj prostora za bolj obširno analizo. Prav zaradi tako majhnega vzorca, je izbor primerov še toliko bolj pomemben, saj je od njih odvisno s kolikšno točnostjo bodo zastavljena vprašanja vsaj približno odgovorjena.

Na morebitno pomoč analize primerov lahko računamo tudi pri naslednjih treh sklopih vprašanj, čeprav ne smemo pričakovati, da bodo sami rezultati ponudili neposredne odgovore. Kot prvo nas bo pod predpostavko, da je forma popularnih skladb standardna ter posledično tudi določena, zanimalo kako je s *svobodo izražanja ustvarjalca v popularni glasbi*. Ob gledanju številnih glasbenih programov ter spremljanju radijskega sporeda se namreč zdi, da je svobodna komunikacija omogočena le privilegiranim skladbam, tistim ki ne odstopajo preveč od nekakšnih ustaljenih normativov. Seveda se

tukaj lahko upravičeno vprašamo, ali je prav forma tista, ki določa tovrstno filtriranje, ali pa je za to zadolžen kak drug glasbeni element? Če misel nadaljujemo lahko rečemo, da radijsko predvajanje vsekakor pripomore k promociji ter popularizaciji skladb, vendar kaj je tukaj tisto kar popularno skladbo dejansko naredi popularno? S tem se dotaknemo tudi naslednjega sklopa razmišljanj v nalogi, in sicer o *vplivu forme na popularnost in priljubljenost določene skladbe*.

Nikakor ne smemo spregledati tudi vloge zvoka, ki je vseskozi tesno povezan s popularno glasbo. Danes, v dobi izrazitega tehnološkega napredka, sploh za popularno glasbo, so pesmi postale precej drugačne, zdi se kot bi zvok ter nasploh tehnologije, nekako začel nadomeščati pomen, ki ga je prej imela sama skladba. Če to res velja, potemtakem tudi naloga forme ne bi smela biti več tako pomembna in odgovorna, kot je to veljalo poprej. Samo od sebe se torej zastavlja naslednje pomembno vprašanje, in sicer *ali zvok res vpliva na vlogo forme v sodobni popularni glasbi* in ali s tem mogoče ogroža njeno primarno funkcijo?

O formi v popularni glasbi še ni bilo dosti povedanega vsaj na znanstveni ravni ne, mogoče prav zato, ker je enostavna ter tako ne hlepi po nekakšni posebni znanstveni razlagi, mogoče pa je le neupravičeno pozabljena v gneči ostalih, že dodobra raziskanih fenomenov popularne glasbe. Kot eno zadnjih temeljnih vprašanj, ki ni vezano na analizo primerov, temveč bo predstavljalo povzetek misli celotne naloge, se pojavi vprašanje o *pomenu forme v popularni glasbi*, kar pa bomo poskušali doseči s pregledom različnih dimenzij popularnih skladb. Zaradi svoje specifičnosti in mnogovrstnosti je popularna glasba namreč sestavljena iz več dimenzij, prav forma pa se takole na začetku zdi kot tista najbolj prezrta, navidez celo nepotrebna.

Uvodoma se bomo v poglavju razvoja popularne glasbe lotili čisto splošnih vprašanj o njej. Skušali bomo podati osnovno definicijo, se vprašati o predmetu preučevanja popularne glasbe ter nakazati na morebitne težave in probleme, ki so se ob tem porajali. V tem istem poglavju bomo spregovorili tudi o žanrih, saj pomembno vplivajo na način kako se obravnava popularno glasbo, po drugi strani pa pomagajo, da jo bolje razumemo

tako laiki, kot tudi znanstveniki. Na koncu prvega dela, ki govori o popularni glasbi nasploh, bomo z aspekta njenega razvoja opozorili še na tesno povezanost med razvojem današnje glasbe in tehnološkim napredkom, ki je pomemben dejavnik tudi v kontekstu forme popularne glasbe.

Tretje poglavje je zamišljeno kot nekakšen pregled zgodovinskega dogajanja od petdesetih do danes. Podroben pregled bi bil seveda prevelik zalogaj, zato nas bo zanimal predvsem razvoj posameznih žanrov in stilov ter ne toliko sami izvajalci, čeprav bo tudi njim namenjeno nekaj besed. V tem delu naloge si bomo namreč skušali pridobiti čim več teoretičnega znanja o različnih zvrsteh popularne glasbe, kar nam bo še zlasti v pomoč pri analizi primerov na koncu naloge.

V osrednjem delu naloge bomo opozorili na dejstvo, da je forma le segment posamezne popularne skladbe in da vsebuje še druge elemente, ki jih lahko vidimo kot prednosti v smislu vrednotenja popularne glasbe. Govorili bomo o popularni skladbi ter predstavili njene osnovne elemente, in sicer besedilo, ritem ter melodijo, kar je prvi korak, da sploh lahko podrobneje raziščemo fenomen forme v skladbah.

Peto ter za nas najbolj bistveno poglavje obravnava samo formo v popularnih skladbah, in sicer v treh delih. V prvem delu bomo povzeli glavne misli vodilnih teoretikov na tem področju, omenili pa bomo tudi različne fenomene, ki so derivati glasbene forme. Drugi del bo namenjen tipologiji forme, kjer bomo sprva obravnavali vse strukturne dele skladbe, nato pa še našteali »idealne« tipe forme popularne skladbe. Tretji del zadnjega poglavja bo pomenil nekakšen odmik od teorije, saj bomo z analizo natanko osmih primerov, skušali odgovoriti na ključna vprašanja naše naloge. Največja teža bo tako prav na analizi, ki se v skromnosti relevantnih virov za tovrstno nalogo, kaže kot najboljša rešitev.

2. RAZVOJ POPULARNE GLASBE

2.1. Kaj je popularna glasba

Termin »*popularno*« ima zelo dolgo, čudno ter zapleteno zgodovino. Pojem se je namreč skozi čas nenehno modificiral in je v začetku imel popolnoma drugačen pomen kot npr. danes. Tako je od svojega nastanka kakšna tri stoletja veljal za negativen pojem, ki pomeni nekaj nizkotnega, bazičnega, nekaj za običajne ljudi, konec 18. stoletja je začel pomeniti »razširjeno«, konec 19. stoletja, pa je le začel dobivati bolj pozitiven pomen. V 20. stoletju se pod vplivom demokratičnih ideologij pojem »popularno« še vedno povezuje z nečim, kar je namenjeno nižji klasi, vendar tokrat v pozitivnem smislu. Danes je »popularno« vse prej kot prepuščeno slučaju, saj je že dolgo tudi predmet znanstvenega preučevanja na številnih svojih področjih.

Kassabian nam takole predstavi problematiko »popularnega«, pravi da pomeni marsikomu marsikaj, tako na eni strani lahko pomeni »*od ljudi*«, (npr. kultura od ljudi => POP - KULTURA), po drugi strani pa se uporablja za oceno masovnosti ali *kvantitete*. V takšni situaciji je zelo težko spraviti popularno glasbo pod skupno okrilje, namreč če gledamo kvantitativno, potem je to vse s top lestvic, od hip- hopa prek alternative do world glasbe, če pa postavimo, da je to glasba »od ljudi«, potem je mnogoterost zvrsti še večja (Kassabian, 1999:116-122).

Middleton v poizkusu definiranja popularne glasbe prav tako opaža, da je vprašanje »kaj je popularna glasba«, polno kompleksnosti in nam ponuja rešitev s pomočjo legendarne definicije »folk pesmi« ali po naše ljudske pesmi v kateri pravi:

»Vse pesmi so ljudske pesmi, nikoli nisem slišal da bi jih pel konj – domnevam da je vsa glasba popularna glasba: popularna nekomu« (Middleton, 1990: 3).

Če bi hoteli poiskati kar najbolj ustrezno definicijo popularne glasbe, jo sodeč po Middletonu lahko iščemo med štirimi vrstami definicij. Skozi zgodovino preučevanja popularne glasbe se namreč izrišejo *štirje* pristopi in vsak se trudi definirati glasbo na svoj način, čeprav ni noben popolnoma zadovoljiv. Prvi pristop predstavljajo *normativne definicije*, ki popularno glasbo označijo za inferiorni tip, kar pomeni, da temeljijo le na kriteriju arbitrarnosti. Kot drugi pristop se pojavi cela vrsta *negativnih definicij*, ki poskušajo razmejiti »folk« in »popularno« ter »popularno« in »resno«, kar pa je neustrezno. Resna glasba je namreč vedno veljala za kompleksno in zahtevno, popularna glasba pa se je v takšni situaciji morala identificirati kot preprosta, dostopna, lahka, kar jo je že razmeroma zgodaj označilo za manj vredno ter podrejeno klasiki. Konkretni primeri pa nam razkrivajo povsem drugačno resnico, npr. verdijeve arije in številne schubertove pesmi, kot precej priljubljena glasbena dela, so potemtakem povsem kontradiktorni pojmovanju resne glasbe, saj vsebujejo številne pop elemente, predvsem pa enostavnost (Middleton, 1990:4).

Tretja vrsta definicij zatrjuje, da je popularna glasba izdelana za posebno družbeno skupino in spada med *sociološke definicije*. Glavna napaka takšnega pristopa je, da se glasbeno področje ter razredna struktura obravnavata ločeno, čeprav le skupaj lahko tvorita realno sliko diskurza v popularni glasbi. Zadnjo kategorijo definicij o popularni glasbi, predstavljajo *tehnološko - ekonomske definicije*. Takšne definicije predpostavljajo, da je popularna glasba razsejana s strani množičnih medijev, da so metode masovne razširjenosti vplivale na vse oblike glasbe ter da je vsaka izmed njih obravnavana kot koristna stvar (Middleton, 1990:4).

Shuker se z istim problemom večplastnosti popularne glasbe spopade nekako takole. Govori o izraziti tenziji med umetniškimi in komercialnimi v popularni glasbi, kar je razvidno pri terminih »pop« in »rock«, ki ju avtor uporablja medsebojno zamenljivo, kjer sta oba pojma mišljena kot komercialno producirana glasba za sočasno potrošnjo masovnega trga. Naslednji vidik definicije popularne glasbe Shuker vidi v njenem odnosu do tehnologije. Namreč princip popularne glasbe je za razliko od »folk principa«, ki temelji na živi izvedbi, izrazito odvisen od posnetka, zaradi česar je tudi kritiziran kot

komercialen, kar pomeni, da ne pušča možnosti za razvoj kulturnega ter estetskega izraza (Shuker, 1994:6).

Če bi hoteli na koncu podati kar najbolj generalno definicijo, je za Shukerja le- ta možna pod skupnim okriljem »pop/rocka« kot skupne kategorije, čeprav je tudi v tem primeru nepopolna, saj je popularna glasba tudi ekonomski proizvod in ima velik ideološki pomen za mnoge svoje potrošnike. Shuker na koncu vendarle pravi:

»Bistveno je pravzaprav, da vsebuje mešanico glasbenih tradicij, stilov, vplivov, kjer je kot edini skupni element označena izredno ritmična komponenta ter se običajno, čeprav to ni pravilo, zanaša na elektronsko opremo« (Shuker, 1994: 10).

Shuker kasneje svojo definicijo popularne glasbe nekoliko razširi in nam poda **tri** možnosti za ustrezno definiranje, tako da se izpostavijo tri skupine. Pri prvi skupini definicij imamo **poudarek na »popularnem«**, čeprav vemo, da zelo težko določimo kaj šteje za »popularno«, še posebej pri takšni raznovrstnosti glasbenih stilov ter žanrov. Npr. trash metal¹ je precej ekskluzivna glasbena oblika, pa vendarle po takšni definiciji lahko sodi med popularno glasbo. V drugo skupino sodijo definicije, ki **temeljijo na komercialni naravi** popularne glasbe. Po takšnih definicijah se številni glasbeni stili uvrščajo med popularno glasbo, veliko pa jih je tudi izvzetih, čeprav neupravičeno. Dogaja se celo, da imajo s takšnim dojetjem, številni žanri in še posebno meta žanri, zelo omejene možnosti za komercialno širjenje. Zadnja vrsta definicij si je za svoj temelj izbrala pozicijo **identifikacije s splošno glasbenimi ter ne – glasbenimi** karakteristikami. Takšen pristop najpogosteje uporabljajo muzikologi, ki se bolj osredotočajo na samo glasbo, medtem ko sociologi uporabljajo predvsem prva dva. Zdi se, da bi zadovoljiva definicija popularne glasbe morala zaobjemati oboje, glasbene in socio – ekonomske karakteristike (Shuker, 1998:227).

¹ Podzvrst heavy metala z elementi hardcore punka, popularna zlasti konec osemdesetih ter v prvi polovici devetdesetih. Značilen je zelo divjaški ritem, katerega spremljajo močne električne kitare, brez kakšne posebne melodike ter vreščoč vokal pevcu, s tendenco na socialnih besedilih. Tipične trash metal skupine so Slayer, Antrax, Megadeth ipd.

»Bistvo je, da se vsa popularna glasba sestoji iz mešanice glasbenih tradicij, stilov in vplivov ter je hkrati tudi ekonomski proizvod, ki se je oktil z ideološkim pomenom za številne potrošnike, poslušalce« (Shuker, 1998:228).

2.2. Status popularne glasbe kot predmeta preučevanja

Popularna glasba se nahaja v razburljivi fazi svojega razvoja. Začetniki, ki so preučevali popularno glasbo, so porabili veliko časa, da se je takšna glasba začela obravnavati resno v smislu njenega kulturnega pomena ter kot komunikacijski medij. Pogosto se je odklonilno gledalo na popularno glasbo zaradi njene povezanosti z zabavništvom ter ugodjem. Danes zanimanje za študij popularne glasbe močno raste in je tudi uvedena kot študijski program, čeprav še vedno prebiva na margini v akademskih krogih.

»Preučevanje popularne glasbe je na svoji najvišji stopnji izključno interdisciplinarno področje raziskovanja, h kateremu pomembno prispevajo avtorji raznih znanstvenih področij: muzikologije, kulturoloških študij, študij medijev, sociologije, antropologije, etnomuzikologije, folkloristike, psihologije, socialne zgodovine ter kulturne geografije« (Hesmondhalgh, 2002:1).

Do leta 1981, ko popularno glasbo končno spoznajo za področje preučevanja na akademski ravni, so vse teoretske pisarije izšle praktično iz dveh glavnih tokov, muzikologov in etnomuzikologov na eni strani ter sociologov osredotočenih na masovno kulturo, na drugi. Lahko rečemo, da ves ta čas ni bilo teoretične formulacije, ki bi prevladovala, kar je tako obsežnemu fenomenu kot je popularna glasba omogočilo ustrezen interdisciplinarni dialog, ki je ostal nespremenjen vse do danes. S prelomnim letom se izrišejo nekatere ključne teme in koncepti, primat med teoretiki popularne glasbe pa prevzamejo sociologi.

Čeprav nas v nalogi zanima predvsem muzikološki pristop, lahko na trenutek podamo vpogled v nedvomno najobsežnejše področje preučevanja popularne glasbe, in sicer sociološko. Popularno imenovana hibridna iniciativa z začetka osemdesetih, sociologija

popularne glasbe, s svojimi številnimi področji preučevanja, interdisciplinarnost samo še poveča.

Po Groceju se glavna področja preučevanja sociologije popularne glasbe razvijejo skozi pristope kot so, teoretski in metodološki komentarji, zgodovinske ter kritične analize, produkcijo popularne glasbe, potrošnjo popularne glasbe in analizo vsebine popularne glasbe. Čeprav je sociološki pristop v novejši dobi preučevanja popularne glasbe res vodilni, tudi muzikologi in etnomuzikologi še vedno igrajo pomembno vlogo. Tako danes muzikologi z drugačnimi, za popularno glasbo, ustreznimi analizami, skušajo dvigniti njeno nizko vrednost, medtem ko etnomuzikologi dajejo svoj doprinos predvsem s podrobno analizo žanrov na različnih koncih sveta (Groce, 1994:245).

Če še za trenutek ostanemo pri tej raznovrstnosti popularne glasbe, zanimivo trditev predstavlja Hornerjeva teorija, kjer je specifična preučevanja popularne glasbe prav v tej mnogoterosti pristopov, kar ustvarja zelo svojevrsten diskurz med znanstveniki in tudi v družbi. Popularna glasba je nekaj o čem se vedno razpravlja na znanstveni ali čisto amaterski način, tako da se lahko upravičeno postavi vprašanje glede njene dejanske vrednosti in avtonomnosti. Poststrukturalistično stališče zatrjuje, da ima diskurz, ki služi za razlago popularne glasbe, vpliv na samo produkcijo glasbe, njeno formo, kako jo doživljamo ter na njen pomen. Končna težnja poststrukturalistov je, da pravzaprav sploh ne moremo ločiti med *diskurzom o glasbi* in med *Glasbo* samo (Horner, 1999:18-21).

»Glasba je kar imenujemo glasba in zdi se, da nam diskurz o njej izoblikuje predstavo kaj bi nam morala pomeniti« (Horner, 1999:21).

Takšno stališče je predvsem apel na tiste raziskovalce, ki podpirajo tradicionalni muzikološki diskurz. Objektivnost glasbenih analiz ter kompleksnost in koherenca analizirane glasbe sta potemtakem efekta diskurza. Lahko rečemo, da tovrstno analiziranje prej privede do konstrukcije glasbene strukture v bodoče, kot do razkrivanja same glasbene strukture. V takšni poziciji, kjer ima vsakdo svoje mnenje o glasbi, pride do *mistifikacije*, kjer lahko razkrijejo pravo naravo glasbe le tisti zmožni diskurza na

ravni ustreznih glasbenih analiz. Situacija pa je pravzaprav obratna. Samo tisti, ki so sposobni stopiti izven meja diskurza, bodisi muzikološkega bodisi tistega komercialnih glasbenih institucij, lahko doživijo glasbo kot tako, na avtentičen način, tako da jo samo poslušajo in ji pustijo, da govori sama zase.

Pozablja se, da predvsem popularna glasba ni le možganska oblika izvzeta čustvenih telesnih užitkov, ki se pogosto manifestirajo kot ploskanje, plesanje ter občudovanje izvajalčevega telesa. Prav nič narobe ni, če popularna glasba v posamezniku pobudi bolj prvinske nagone ali razna psihična stanja, ki niso v direktni povezavi z glasbeno strukturo, nasprotno, prav to je specifična in posebna kvaliteta popularne glasbe. Akademsko spoštovanje je nekaj česar si popularna glasba sploh ne želi, še manj potrebuje in zdi se, da bi takšen, drugačen status predstavljal grožnjo za njeno vitalnost.

Nekoliko drugačno teorijo nam nudi Greenova, ki diskurzu ne pripisuje tolikšnega pomena, ampak se osredotoča predvsem na pomen ideologije pri popularni glasbi:

»Poudarek preučevanja določenega aspekta glasbe je pravzaprav na ideologiji, ker vsebuje implikacije o sami vrednosti glasbe« (Green, 1999:5).

Ideje, vrednote ter predpostavke niso vedno utemeljene, toda glede na to, da so to konstrukti socialnih odnosov posameznikov, so v veliko pomoč za preučevanje popularne glasbe ljudem iz različnih perspektiv. Eden razlogov zakaj je ideologija tako pomembna, posebej v odnosu do preučevanja popularne glasbe, je v njeni tendenci do procesa reifikacije ter legitimizacije. Skratka, kot je že bilo rečeno, lahko ideologijo tu razumemo kot množico idej, vrednot ter predpostavk, ki težijo k reifikaciji in legitimizaciji svojih objektov. Koncept ideologije vsebuje dve temeljni implikaciji za razumevanje popularne glasbe in sicer, da popularna glasba ne more obstati neodvisno od socialnega sveta ter drugo, da pri pristopu popularni glasbi obvezno moramo upoštevati ali vsaj zavedati se obstoja drugih glasbenih področij. Ena najpomembnejših ideoloških praks dvajsetega stoletja povezane z glasbo, je zmožnost razločevanja med različnimi glasbenimi stili, kjer je največji poudarek seveda na razločevanju med klasično in popularno glasbo. Glavna

razprava se vodi o vprašanju vrednosti in je ključna, ker zaznamuje razkol med klasično ter popularno glasbo (Green, 1999:5-8).

»Popularna glasba ponavlja iste, dotrajale stare vzorce vedno znova, da bi prodala sebe za poslušalstvo, ki hrepeni po domačnosti« (Adorno v Green, 1999:8).

Theodor Adorno postavi temelje s katerimi se klasična glasba lahko uveljavi kot edina glasba, ki je vredna v umetniškem smislu. Označil jo je za polno **kompleksnosti**, **univerzalnosti** ter predvsem **originalnosti**, in s tem začrtal vzorce za umetniško vrednotenje glasbe nasploh, na drugi strani pa je popularno glasbo izpostavil ostri kritiki in jo označil kot glasbo brez vseh naštetih vrednotnih elementov. V procesu glasbenega vrednotenja se kot četrta pozitivna karakteristika pojavi še koncept **avtonomnosti** in igra odločilno vlogo. Pod avtonomnost se v glasbi misli predvsem na visoko vrednost takšne glasbe, ki se je razvila pod naravnimi pogoji, v duhu časa, brez kakršnihkoli teženj po zaslužku ali popularnosti. Tako klasična glasba postane avtonomna glasba in je izvzeta pritiskov socialnih faktorjev, medtem ko ima popularna glasba temelje prav na teh, npr. produkciji in potrošnji (Green, 1999:7).

Če razkrijemo dejstvo, da je bil Adorno pripadnik Frankfurtske šole, ki velja za nekakšno različico zahodnjaškega marksizma v filozofskem smislu, potem je tudi njegova drža v odnosu do popularne glasbe logična. Adorno namreč niti ni toliko zavračal popularne glasbe kot take, prej njeno neusmiljeno eksploatacijo s strani glasbene industrije. Njegovo pisanje o popularni glasbi je bilo bolj sprotno opravilo v poizkusu stvaritve nekakšne generalne glasbene estetike.

Kritiki so Adornu najpogosteje očitali, da je vrednost popularne glasbe meril na način, ki je bil primeren le za vrednotenje klasične glasbe. Obe glasbeni zvrsti sta namreč tako različni, da zahtevata povsem drugačen pristop. Mnogi učenjaki, ki so se lotili preučevanja popularne glasbe na muzikološki način, so pravzaprav ugotovili, da takšen tradicionalen, muzikološki pristop sploh ni najboljši. Takšen pristop ponavadi upošteva samo glavni glasbeni kvaliteti in sicer samo **harmonijo** ter **glasbeno formo**, in pri tem

zanemarja številne druge kvalitete, ki so prisotne v popularni glasbi, kot so npr. ritem, zgradba pesmi, ritmično in tonsko modulacijo, posneto tonsko- produkcijo popularnejše MIX ipd. Kot drugo neustreznost tradicionalnega muzikološkega pristopa lahko izpostavimo tudi prakso, da je notni zapis glavni predmet preučevanja, kar je za popularno glasbo popolnoma neustrezno. Popularna glasba namreč v svojem bistvu spada med t.i. »slušno glasbo«, kjer se lahko izvedba ali posnetek bistveno razlikujeta od notacije, tako da pravi predmet preučevanja pravzaprav mora biti na sami izvedbi ali posnetku.

Greenova navaja še en razlog, zakaj je popularna glasba vedno podrejena klasiki. Klasična glasba si je ustvarila pozicijo t.i. prave glasbe, češ da v njej poteka »*intra-glasbeni*« proces, z drugimi besedami, note ter kako gredo skupaj, v nasprotju s tem pa se je pri popularni glasbi osredotočalo predvsem na tisto »*ekstra-glasbeno*«, zaradi socialnih okoliščin (Green, 1999:13).

Ostanimo še za trenutek pri Adornu, čigar teorija je še dandanes predmet številnih trenj akademske javnosti. Adorno v *Sociologiji glasbe* govori o t.i. lahki glasbi, h kateri sodi vse od musicala do filmske glasbe in predvsem zabavna glasba, katere prototip je *šlager*². Glavno razliko med šlagerjem ter resno glasbo zanj pomeni pravilo, kjer se morata melodija in pesem šlagerja strogo držati striktno sheme, medtem ko ima pri resni glasbi komponist možnost ustvarjati bolj svobodno ter predvsem avtonomno. Adorno se zgraža nad dejstvom, da je v začetkih zabavne glasbe v Ameriki bil izdelan učbenik, kako pisati ter prodajati šlagerje, s čim se po njegovem priznava, da je takšna glasba narejena po meri individualnih naročil. Standardizacija zaobjema celotno zasnovo ter tudi podrobnosti, temeljno pravilo v ameriški praksi pa je 32 takti refren s prehodom – (*bridge*³), delom v sredini, ki vodi k ponovitvi. Po Adornu so standardizirani celo različni tipi šlagerja, čeprav je tisto najpomembnejše, da ima vsak šlager začetek in konec

²Prvič se pojavi okoli leta 1880 na Dunaju in sprva pomeni oznako za vsakršno pri publiku priljubljeno, udarno skladbo (zlasti popevko), kakršnekoli umetniške vrednosti. Kasneje se z njim označujejo lahkotne glasbene ter tekstovno nezahtevne skladbe, skomercializirane v svojem nastanku in popularizaciji.

³ V glasbenem žargonu pomeni srednji del glasbene teme, ki uglavnem zajema 8 od 32 taktov. Znan je tudi kot prehodni del med glavnimi deli pesmi, kar sugerira tudi ime, ki v dobesebnem prevodu pomeni »most«. Zaradi bolj običajne rabe, bomo tudi v nalogi uporabljali angleško besedo.

posameznih delov izoblikovan po standardni shemi, kar potrjuje najbolj preproste temeljne strukture tovrstnih del. V takšnem primeru kakršnikoli odmiki med temi »stebri«, ne pomenijo nikakršnih komplikacij (Adorno, 1986:43).

»Šlager nas vrača k do sitega znanim temeljnim kategorijam zaznavanja, nič zares novega ne sme priti vmes, samo kalkulirani efekti, ki začinjajo nekaj zmeraj enakega, ne da bi ga ogrožali, in ki se tudi ravnaajo po shemah« (Adorno, 1986:43).

Dodatno dimenzijo v slab sloves zabavne glasbe prinese dejstvo, da se jo zaradi njene potrebe po prodajanju neizprosno kontrolira, kar v njeni fizionomiji prebudi občutek vulgarnosti. Kar zadeva publiko zabavne glasbe je ta že zdavnaj podlegla njeni manipulaciji, zaradi imanentnega ustroja, ki ga le-ta vsebuje, tako da poslušalci postanejo žrtve, kjer zabavna glasba etablira sistem pogojnih refleksov. Torej zabavna glasba ne meri po ničemer drugem kot po svojem socialnopsihološkem efektu, vendar se znajde v dilemi. Na eni strani mora doseči poslušalca, vzbuditi pozornost z neko posebnostjo, na drugi strani pa ne sme onkraj vajenega, da ga ne odbije. Proizvajalec lahke glasbe tako mora biti sposoben izravnave tega protislovja, torej napisati nekaj, kar se vtisne in je hkrati vsem znano, banalno (Adorno, 1986:44-57).

2.3. Kategorije in žanri popularne glasbe

Muzikologi radi uporabljajo izraz *»glasba sama po sebi«* in znotraj njega ponavadi iščejo pomen pri posameznih glasbenih delih, kar pomeni, da glasbo lahko dojamemo kot avtonomno, ne glede na socialno strukturo. Takšen pristop je potencialno zavajajoč, zato so teoretiki začeli uporabljati izraz, ki je za popularno glasbo veliko ustrežnejši in jo na nek način tudi odreja. Izraz *»podrobnosti glasbenega stila«* je tako precej bolj odprt, kjer pojem glasbeni stil pomeni kup karakteristik, ki so lahko v povezavi z določenim glasbenikom ali posnetkom ter so del socialno prepoznavnega glasbenega žanra (Brackett, 2002:65).

Zaradi precej kaotičnega pristopa pri preučevanju, se je popularno glasbo od nekdanj obravnavalo prek žanrov in glede na to, da žanr v osnovi ne pomeni nič drugega kot kategorijo, ali tip, lahko ugotovimo, da gre za bržkone površno početje. Številni teoretiki torej uporabljajo žanre kot glavni organizacijski element pri preučevanju, kar je v precejšnji meri odraz prakse večine poslušalcev, ki imajo tendenco k identifikaciji z njimi. Poslušalci ter prav tako glasbeniki, namreč pogosto umeščajo razna dela v kategorije po žanrskih karakteristikah, kar jim tudi pomaga pri vrednotenju posameznega dela (Shuker, 1998:145).

»Mladi poslušalci razlikujejo med vsaj petindvajsetimi kategorijami popularne glasbe in imajo zelo močna osebna nagnjenja k različnim glasbenim stilom« (Lull, 1992:20).

Vloga **žanrov** torej nudi predvsem možnost za kategorizacijo popularne glasbe, hkrati pa pomeni močno zvezo med glasbenimi stili, producenti, glasbeniki ter tudi potrošniki in vsebuje področja kot so pop, rock, R&B, country, hip- hop ipd. Žanre med drugim lahko dojamemo kot posrednike diskurzivnega spleta med mediji, potrošniki in med osebjem glasbene industrije. Pri tem je pomembno, da žanr ne definiramo samo po karakteristikah glasbenega stila, ampak tudi po ostalih derivatih glasbe, ki so manj glasbeni, pa vendar imajo pomembne sociološke ter ideološke konotacije. Žanri se pogosto prekrivajo in se določajo drugače znotraj posameznih kontekstov, tako se pogosto zgodi, da posamezno glasbeno delo istočasno sodi med več žanrov hkrati (Brackett, 2002:67).

V zvezi z žanri in estetiko v popularni glasbi, se pojavlja še en zelo značilen termin in sicer *»mainstream«*. Vedeti moramo, da *»mainstream«* nima nujno pejorativnega pomena, kot se to dostikrat misli ter da je njegova prvobitna naloga, povezati razdrobljenost številnih akterjev z namenom doseganja enotnega glasbenega stila. Tako se *»mainstream«* nanaša na stilistično konsistenten in homogen žanr in lahko celo tvori koherentno socialno skupino. Problemi glede natančne opredelitve *»mainstreama«* nastopijo zaradi konfuzije med različnimi stopnjami ali nivoji žanrov, kjer *»mainstream«* dostikrat nastopa kot meta – žanr in omogoča nekakšno sredino za ostale marginalne ali alternativne žanre (Brackett, 2002:68).

2.4. **Produkcija in vpliv novih tehnologij**

Preučevanje popularne glasbe nas brez dvomov prej ali slej pripelje do vprašanja rasti industrije glasbe, kot svetovno razširjenega multimilijonskega biznisa vodenega predvsem iz ZDA ter v veliki meri tudi iz Velike Britanije. Poleg dobička od prodaje različnih formatov nosilcev zvoka, zraven štejemo tudi zaslužek dodatnih aktivnosti ter proizvodov, kot so npr. koncerti in turneje, oglaševanje v specializiranih časopisih, avtorske pravice, filmi in knjige, »T-shirts« ipd.

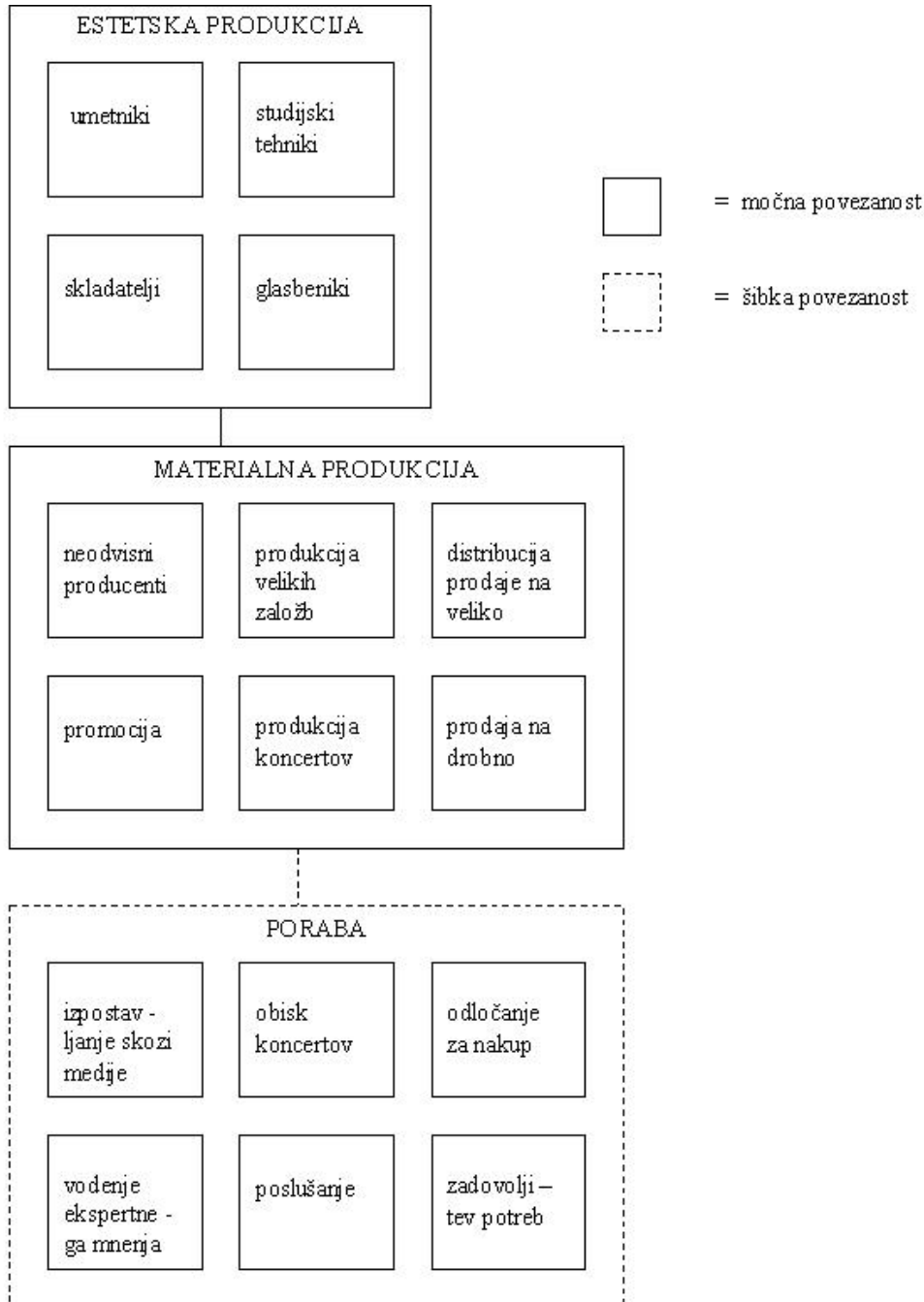
Znanstvenika DiMaggio in Hirsch označita tri glavne pristope pri preučevanju produkcije popularne kulture. Prvi pristop se osredotoča na posameznika in na njegovo poklicno vlogo v interakciji do produkcije popularne kulture, medtem ko drugi pristop skuša zaobjeti kulturno organizacijo kot celoto, kjer je glavni poudarek na analizi produkcijskih zahtev ter na nalogah glede koordinacije. Zadnji, tretji pristop pomeni inter – organizacijsko ali institucionalno analizo, ki raziskuje odnos med kulturno industrijo in širšim socialnim okoljem (Burnett, 1996:64).

Alternativni pristop pri analizah odnosa kulturne produkcije, potrošnje ter vrednotne strukture nastopi s Petersonovo tezo, ki začne poudarjati pomen organizacijskih struktur in produkcijskih procesov. Peterson izlušči šest faktorjev, ki posamezno ali v medsebojni povezavi, pogosto olajšujejo delovanje celotnega kulturno produkcijskega sistema in sicer tehnologijo, pravo, industrijsko strukturo, organizacijsko strukturo, trg ter poklicno napredovanje. Pri tem moramo opozoriti, da se te faktorje nikakor ne sme obravnavati preveč na splošno in preveč strogo, ali v nekakšni hlapčevski vlogi produkcijskega sistema in to predvsem zato, ker se že sami nahajajo na precej različnih nivojih abstrakcije, kar pomeni, da med sabo nimajo kaj dosti opravka (Burnett, 1996:67).

Kompleksen sistem popularno glasbene kulturne produkcije, torej firme, vloge, strukture in procesi, se dostikrat precej razlikujejo od sistema kulturne porabe, kjer je povezanost znotraj teh sistemov navadno precej močnejša kot med njimi. Bolj jasno sliko o relacijah

med številnimi zastopniki glasbene industrije lahko vidimo v tabeli produkcijsko – potrošniškega sistema popularne glasbe:

Shema 2.1. *Produkcijsko-potrošniški sistem popularne glasbe*



Izpeljano iz Burnett (1996: 71)

Založbe, ki stremijo k maksimalnim profitom, si prizadevajo k vzpostavljanju stabilnega tržišča z možnostjo kontrole, na drugi strani pa v tej isti želji po profitu morajo nuditi inovacijo ter spremembe. Popularna glasba je v glavnem izdelana za masovni trg, kjer so primat prevzele nekatere dominantne multinacionalke kot so npr. britanski EMI, Sony/MCA (Japonska), Time/Warner (ZDA) ter Philips (Nizozemska). Še več, povezane so z medijskimi hišami ter s proizvajalci elektronske opreme. Lahko rečemo, da je vpliv na potrošnike dvojen: založbe ter glasbeni producenti na eni strani in »DJ-i« ter radijski uredniki na drugi.

V tej skupini, »glasbenih delavcev«, je delo glasbenega **producenta** doseglo največji razmah, in sicer od osebe, ki je v začetkih vodila studijska snemanja, do osebe, ki poleg avtorja teksta in glasbe ter režiserja videospota, tudi sama postane avtor popularne pesmi. Danes producenti predstavljajo svojevrstne kulturne posrednike in glasbeni industriji nudijo številne tehnike in možnosti, ki se porajajo ob novih tehnologijah. V sodobnem studiju poleg producenta in izvajalca sodeluje tudi snemalni tehnik, vsi skupaj pa z dobro koordinacijo ustvarjajo končno podobo skladbe (Shuker, 1998:231).

»Brez tehnologije, popularna glasba ne bi bila takšna, kakršno jo poznamo danes« (Jones, 1992:1).

Velik vpliv na industrijo in tudi na sam razvoj popularne glasbe ima razvoj **tehnologij**, katere sprejemajo novi naraščaji potrošnikov, v želji iskanja »boljšega zvoka«. Prav nič ni tako pretreslo potek razvoja popularne glasbe, kot ravno izrazit razmah tehnologij glasbene produkcije. Nove tehnologije omogočijo nastajanje pogojev za racionalizacijo in demokratizacijo glasbe, s širjenjem tehnologije za glasbeno proizvodnjo na vsakogar in povsod. Frith pravi, da so tehnološke spremembe nastale kot nekakšen odpor proti korporacijski kontroli popularne glasbe, čeprav so prav velike korporacije danes tiste, ki prek tehnologij postavljajo standarde. Kako tehnologije vršijo pritisk in postavljajo pogoje v produkcijskem procesu, pa je razvidno iz dejstva, da tehnologija pravzaprav narekuje pomen v glasbenih delih (Goodwin, 1992:75-81).

Tehnologija produkcije popularne glasbe, pri tem pa predvsem tehnologija zvočnega snemanja, organizira naše dožemanje in doživljanje popularne glasbe. Brez tehnologije ne bi obstajala množična produkcija popularne glasbe in tudi masovna poraba ne, prav tako bi brez tehnologije glasbeniki veliko težje izražali svoje ideje in ne bi imeli možnosti eksperimentirati z zvoki na ta način kot to lahko počno danes. Od samih začetkov je popularna glasba težila k iskanju »dobrega zvoka« in čeprav se danes ideja o kvaliteti zvoka precej razlikuje od denimo tiste v petdesetih, kjer so obstajale določene omejitve v tehničnem smislu, je cilj še vedno isti, izpopolnjevanje zvoka. To nemalokrat vodi do intervencije tehnologije v kreativni kompozicijski proces, kjer tehnologija ni več tista, ki le realizira glasbo pri posredovanju poslušalcem, temveč tudi vpliva na vsebino glasbe pri njenem ustvarjanju.

Z možnostjo snemanja zvoka se vzpostavi kontrola nad zvokom, sploh če smo seznanjeni z dejstvom, da je zvok kot tak neskončen, neustavljiv ter ga ni možno reducirati. Glasbena notacija nam je vselej omogočala, da zajamemo glasbo, s snemanjem pa je tudi zvok lahko postal predmet preučevanja, ker smo ga lahko časovno omejili. Glasbi po drugi strani lahko rečemo tudi organizirani zvok, vendar glasbena notacija nikakor ni zvočna podoba, temveč le organizirano navodilo za ustvarjanje zvoka. Vse to je pomembno, ker je popularna glasba v svojem bistvu orientirana na zvok in ne na notni zapis, kar izhaja iz njene pop - folk tradicije, kjer je v ospredju izvedba (Jones, 1992:51).

Poleg snemanja, tehnološko izpopolnjevanje zvoka uvede še druge uporabne elemente, predvsem različne glasbene efekte, ki predstavljajo bistven del današnje popularne glasbe. Številne tehnološke naprave ne služijo več samo pri reprodukciji zvoka, temveč vse bolj pogosto ustvarjajo nove, še neznane zvoke in prav tu nastane problem v relacijah med glasbo, zvokom ter tehnologijo. Zvoki glasbenih inštrumentov tako dobijo novo vlogo, in sicer postanejo grob material za skladanje in ne več sredstvo za realizacijo skladanja.

Kako pomemben je zvok v popularni glasbi nam govori tudi dejstvo, da tako glasbeniki, producenti in snemalci, kot tudi poslušalci, ponavadi razpravljajo o zvoku posnetka kot

nečem, kar je povsem ločeno od glasbe. Zgodbe o »zvoku« segajo tako daleč, da z njim celo označujemo različna glasbena gibanja (npr. zvok New Orleansa, chicaški zvok, teksaški zvok...). V popularni glasbi se vezano z zvokom pojavi tudi kliše, ki je vse bolj v veljavi, namreč ni več pomembno kako igraš, temveč kako zveniš ter kakšen zvok imaš. Izraziti pomen zvoka v popularni glasbi, nam najbolje ilustrira primer Sun studia. Sun studio in Sam Philips je namreč s svojim inovativnim in nekonvencionalnim zvokom sprožil pravo revolucijo popularne glasbe, razlog za neverjeten uspeh Preasleya ter drugih izvajalcev Sun studia, pa gre iskati prav v drugačnem in specifičnem zvoku (Jones, 1992:61-72).

* * *

Tudi *videospot*, ki danes vse bolj spremlja popularno glasbo, se razvije kot rezultat tehnološkega napredka in predstavlja vizualno podobo zvezdnika ter tako ne pomeni samo strogega spremljanja določene zvočne podlage. Tako kot popularna glasba je videospot doživel podobno usodo, zaradi številnih pristopov, izmed katerih ga noben ni uspel ujeti kot celotnega fenomena. Številni teoretiki skušajo razložiti videospot kot promocijski izdelek, tako npr. Kaplanova za videospot uporablja izraz »*rock promo*«, kjer je le-ta nič drugega, kot oglaševalska produkcija, ki jo spodbujajo založniki z namenom promoviranja glasbenikov. Zanimivo je, da tudi glasbeni program MTV, Kaplanova obravnava kot nepretrgan tok oglasov, namreč celotna programska shema temelji na neki obliki oglaševanja (Kaplan v Banks, 1996).

Tudi Shuker se težko odloči za pravi pristop in ne ve ali je bolje analizirati ga kot slušno formo, vizualno, ali mešanico obeh. Na koncu vendarle pravi, da je video bolj »glasba« kot »televizija«, čeprav v svojih kasnejših tezah primerja videospote z žajfnicami, kjer imamo v obeh primerih opraviti z navezanostjo na vidno in s podobnim učinkom na gledalca (Shuker, 1994:166-173).

Goodwin nam nudi kritiko vseh postmodernističnih analiz videospotov, ki vsi zapovrstjo pozabljajo, da je pravzaprav glasbena plat, torej sama pesem, osnova za videospote.

Podoba za Goodwina torej ni zgolj položena na glasbo, temveč je izpeljana iz nje, tako da nam svetuje uporabo semiotike za jasno določitev odnosa med glasbo in podobo. Če se preučevanja videospotov lotimo nekoliko podrobneje, nam bo v veliko pomoč tudi Goodwinova teorija o medsebojni povezanosti slike in zvoka, ki se lahko dopolnjujeta na tri načine. Prva možnost dopolnjevanja je »ponazoritev«, kjer je slika skladna s pesmijo, druga je »okrepitev«, ki doda pesmi nov pomen in jo dogradi, zadnja možnost pa je »nezdružljivost«, kjer se glasba in slika ne dopolnjujeta pa vendarle učinkujeta kot celota (Goodwin v Negus, 1996:88-90).

3. ZGODOVINA POPULARNE GLASBE

Mnogo različnih oblik glasbe je bilo priljubljeno skozi čas, vendar se nobena ne more primerjati z popularno glasbo, ki je vzknila v Ameriki sredi petdesetih let in zavladovala po celem svetu. S preoblikovanjem črnske glasbe za moralno belo publiko se zgodi obrat v zgodovini popularne glasbe. Sredi petdesetih let tako prvič nastane »glasba množic«, ki s svojo dostopnostjo dopušča mladini, da v njej neomejeno uživa in jo celo sama izvaja, kar doprinese k nastajanju pravega vala novih glasbenih skupin.

Ko se pojavi Rock`n`roll, ki nekako simbolizira začetke popularne glasbe kakršno si mislimo danes, se ne umakne s trona vsaj tri desetletja. Z rock`n`rollom so bili končani dnevi Tin Pan Alley⁴ pesmic izdelanih po pravilih in željah staršev, kultura mladostnikov je postala »grda«, postala je nekaj problematičnega, groznega, nekaj kar nas ogroža. Zgodnji Rock`n`roll je med mladostniki bil sprejet kot »njihova glasba«, predvsem zato ker ni bil nikakor glasba njihovih staršev. Tako je lahko obdržal osrednjo vlogo v kulturi mladih na osnovi svoje nasprotujoče si držbe, skozi celotno zgodovino popularne glasbe (Epstein, 1994).

3.1. Petdeseta – KANTAVTORJI IN ROCK`N`ROLL

S prihodom črnske glasbe v belo glasbeno industrijo se začne obdobje pestrosti popularne glasbe. Relativno veliko število novo nastalih glasbenih skupin, s svojimi idejami ustvari okolje primerno za glasbeno raznovrstnost. Rock`n`roll dvigne pravo revolucijo, tako da lahko prvič v zgodovini govorimo o več stilih popularne glasbe. **Pop** glasba petdesetih je pustila močan pečat na potek razvoja zabavne glasbe in ima še danes zelo prepoznaven in

⁴ Izraz se nanaša na tradicionalno ameriško pop produkcijo prve polovice 20. stoletja. Ime je nastalo po legendarni ulici na Manhattanu, sicer 28. ulici, ki pa je bila bolj znana kot Tin Pan Alley, kjer so bili pozicionirani vodilni ameriški založniki notnih zapisov. Komercialna uspešnost skladb tega obdobja se je namreč merila na temelju prodaje klavirskih zapisov popularnih melodij (*sheet music*), ki so izšle iz ozkega kroga izbranih komponistov. Tin Pan Alley produkcija je izvrгла znamenite avtorje mnogih evergreenov, kot so Gershwin, Berlin, Porter, Mercer ipd.

avtentičen zvok. Najbolj znane so nam pop balade 50. let, kjer je 6/8 takt pomenil glavno značilnost in jim je dajal značilen sladkoben ton. Prav tako je za ta čas značilna postavitev akordov, ki gredo iz tonike⁵ v vzporedni mol, nato pa na drugo stopnjo in v dominantno⁶.

Velik pomen v petdesetih gre pripisati t.i. **kantavtorjem** na čelu z Elvisom Presleyem in prelomnim letom 1956, kjer popularna glasba začne popuščati zahtevam novega rock`n`roll tržišča. Ustvarjalci kot so *Paul Anka, Chuck Berry, Sam Cooke, Bo Diddley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Little Richard* ter seveda *Elvis Presley* so poslušalcem, predvsem mladim, znali zlahka posredovati njihova čustva, ker so jih razumeli. Takšen trend, tesnega odnosa med publiko in izvajalcem, pa se je še bolj uveljavil v naslednjih desetletjih.

Slika 3.1, 3.2: *Chuck Berry in Elvis – najpomembnejša predstavnika petdesetih - Presley kot ikona popularne glasbe, Berry pa kot navdih številnim kitararskim virtuozom.*



Vir: Du Noyer, 2004: 9, 15

»Veliko pesmi sem najprej zapel množicam, da bi videl njihov odziv. Tako sem vedel, ali bodo uspešne. (Little Richard v Du Noyer, 2004:14)«

⁵Pomeni osnovni (prvi) ton durove ali molove lestvice, lahko pa je tudi trizvok na tem tonu. V kontekstu intervala pomeni, da pesem ostane na izhodiščnem tonu, torej je razdalja med tonoma natanko 0. Tonika je najbolj priljubljena v popularni glasbi, saj ne zahteva spremembe tonskega načina v skladbi.

⁶ V funkcionalni harmoniji pomeni 5. stopnjo lestvice (kvinta nad toniko) in trizvok na tem tonu (dominantni trizvok), npr. v F- duru = c-e-g. Zaradi razlikovanja od subdominante (na 4. stopnji), ji rečemo tudi zgornja dominanta. Dominantni interval ima tako razdaljo 7 poltonov, kar pomeni npr. C =>G.

Sinonim za rojstvo **rock`n`rolla** predstavlja Sam Philips s svojim Sun studiom, ki je takrat odprl vrata številnim izvajalcem bluesa in R&B glasbe in hkrati iskal bele glasbenike, ki so bili sposobni v svoje pesmi posredovati strast ter čustva črnske glasbe in zdi se, da je prav takšnega umetnika našel v Elvisu Presleyu. Rock` n` roll je bil prevladujoča godba tistega časa, za nekatere edina, za druge spet samo en izmed stilov petdesetih, odvisno pač od interpretacije. V začetni obliki je bil dostikrat podoben R&B glasbi tako po strukturi kot po občutku. Sestavljen je bil iz utripajočih akordov, ki navadno po dveh taktih prehajajo iz dura v mol, kar ustvarja tipično ozračje. Bas linija je bila »trdna« in je ustvarjala vzpenjajoč in padajoč vzorec, ki se giblje v skladu z akordi, kot lahko vidimo na primeru spodaj:

Slika 3.2: Primer Rock`n`Roll stila⁷



Vir: Du Noyer, 2004:16

Charles Gillet razlikuje pet stilov rock`n`rolla, ki jih lahko razumemo tudi kot samostojne glasbene smeri. Prvi takšen stil je **severnjaški rock`n`roll**, čigar edini pravi predstavnik je bil *Bill Haley* s svojimi *Comets*. Ta glasbena zvrst je vsebovala osnovne rock`n`roll elemente in značilna veseljaška besedila, ki so pogosto vodila v trivialnost, kar je glavni razlog, da je podlegla konkurenci ostalih podzvrsti. Naslednji rock`n`roll stil je bil **Neworleanški plesni blues**, izvajali pa so ga izključno črnci. Značilna je bila zelo lahkotna ritem sekcija ter tendenca k bolj očitnemu izpostavljanju pevca. Glavna predstavnika sta bila *Fats Domino* ter predvsem *Little Richard*, ki je svoji glasbi dodal še

⁷ Z danimi primeri bomo poskušali nakazati na osnovne elemente posameznih glasbenih stilov, kjer ni bistveno za katere skladbe gre. Sledili bomo torej specifičnim vzorcem, načinu igranja ter ostalim glasbenim karakteristikam, ki zastopajo določeni glasbeni stil.

precej več, predvsem teatralnost na odru ter s tem doprinesel k izoblikovanju nekakšnih novih standardov za bodoče generacije izvajalcev. Country rock ali **rockabilly** je bil en bolj priljubljenih stilov. Pomenil je južnjaški belski odmev na okoliški dvanajsttaktni boogie blues, njegovi izvajalci pa so navadno izšli iz countryja in uporabljali do tedaj prepovedane inštrumente, kot so električne kitare in bobni. Glavni predstavnik rockabillyja je bil vsekakor *Elvis Presley* in ob njem še številni drugi kot so npr. *Johnny Cash*, *Carl Perkins*, *Sonny Burgess*, *Warren Smith* in tudi *Jerry Lee Lewis*, čeprav bi ga lahko prej pripisali čistemu boogie rock`n`rollu. **Chicaški rhythm & blues** je tako kot Neworlenški bil otrok črnskih glasbenikov, ki so sodelovali z znanima bluesmanoma *Muddyem Watersom* in *Howlin`om Wolfom*. Najbolj znana med njimi sta bila *Bo Diddley* in *Chuck Barry*, ki pomeni najvplivnejšega rock`n`roll glasbenika ob Presleyu. Barry je s svojim nenavadnim menjavanjem akordov ter nasekanimi solažami očaral marsikaterega belega mladostnika in postavil merila v smislu kitarskega herojstva, kar so priznali tudi številni zvezdniki npr. Beatli, Stonesi in celo Bob Dylan. **Doo wop**, rock`n`roll vokalnih skupin, je imel popolnoma drugačen pristop. Glasbeniki doo wopa so bili bolj skromni, saj niso imeli možnosti izvajati glasbo na inštrumentih in so vadili kar na uličnih vogalih. Pevci so morali v tem primeru poskrbeti tudi za ritmično osnovo, kar so navadno nadomestili s petjem brezpomenskih izrazov, kot so doo wop, shang shang, da dap ipd. Glavni skupini te zvrsti sta bili *Coasters* in *Platters*, slednji pa je, kot prvi črnski zasedbi, uspel preboj na vrh osrednje ameriške pop lestvice (Gillet v Barbarič, 1996:14-15).

S tem pregledom nikakor nismo v celoti zaobjeli vseh glasbenih smeri, ki so se pojavile, v tem za popularno glasbo, izrazito pomembnem obdobju. Nikakor ne gre zapostavljati primere kot so **skiffle**, ki je v petdesetih letih bil zelo priljubljen zlasti v Angliji. Res je, da skiffle glasba ni tipična glasba petdesetih, saj je vzknila že ob koncu 19. stoletja, vendar je še ena v nizu različic črnske glasbe, ki jo izvajajo belci. Slovela je kot ritmična in vesela glasba, ki je za ustvarjanje ritma uporabljala kar gospodinjske pripomočke in najbolj enostavna glasbila. Drug primer, da pop glasbe tistega časa ne moremo zlahka spraviti po predalih, je **Buddy Holly**. Holly je grobo gledano res igral rock`n`roll, vendar je to počel na čisto svojevrsten način ter hkrati uspel razviti številne produkcijske

novitete, kar ga uvršča med pionirje zabavne glasbe, zgodnja tragična smrt pa mu še bolj utrjuje mesto med večnimi, saj je pomenila utelešenje takratnega uporniškega duha.

3.2. Šestdeseta – BRITANSKA INVAZIJA IN ROCK UDAR

Dostikrat se misli, da je pop glasba šesdesetih do pojave Beatlov bila dokaj enolična. Nasprotno, med leti 1960 do 1964 se je izvajala glasba, ki je umetnost triminutnih pop skladb privedla do popolnosti. Značilen je bil predvsem specifičen ritem kontrabasa, v melodiji pa odmik od tonike, subdominante⁸ in dominante v kompleksnejše harmonije in modulacije⁹ kot lahko vidimo na primeru:

Slika 3.3: *Pop šesdestih*



Vir: Du Noyer, 2004:24

Razvoj pop glasbe je torej v začetku šestdesetih let šel naprej. Tin Pan Alley umetniki so pri skladanju uporabili veliko svojega znanja in metodičnosti in s tem dvignili pop glasbo na višjo raven. Leta 1963, po Kennedyjevem atentatu, je optimizem zamenjal cinizem, kar je bil med drugim tudi razlog, da se je končala doba nedolžnih pesmi. Z vrhuncem rock`n`rolla si je tudi potreba po ugajanju za nekaj časa vzela dopust in zdi se, da si je **britanska invazija** izbrala ravno pravi čas za prevlado na Billbordovi lestvici. Britanska invazija se je pojavila kot glasbeni stil in ponudila številne vodilne zvezdnike šestdesetih in sicer v dveh valih. Prvi val so sprožili *Beatlesi*, z zmago na Ameriških

⁸Četrti ton durove ali molove lestvice, lahko tudi trizvok na tem tonu (subdominantni trizvok). Razdalja subdominantnega intervala znaša 5 poltonov, torej npr. C=>F.

⁹ Izraz, ki je del izrazoslovja pri glasbeni harmoniji in pomeni prehod iz enega tonskega načina v drugi s funkcionalnim pretolmačenjem tonov ali akordov. Ločimo dve glavni vrsti modulacije, in sicer *enharmonsko* za tone ter *diatonično* za akorde.

lestvicah, drugi val pa se je časovno ujema z prodorom *Rolling Stonesov*. Poleg Beatlov sta pomembna predstavnika prvega vala še *The Animals* in *The DC-s*, ki pa jim takrat nista pomenila večje konkurence kot npr. kasnejši predstavniki drugega vala, npr. *Rolling Stonesi*.

»V tem času je vsa Amerika srednjih let mislila, da je vsakdo z dolgimi lasmi in britanskim naglasom Beatle. (Peter Asher v *Du Noyer*, 2004:30)«

Drugi val britanske invazije lahko razumemo tudi kot nekakšen odgovor na *The Beatles*. Za skupine kot so *Rolling Stones*, *The Who*, *The Yardbirds*, *The Zombies*, *The Moody Blues*, *The Kinks*, je bil predvsem v poznejših fazah, značilen ostrejši zvok ter bolj rockovska obarvanost, kar jim je tudi prineslo kvalitetnejšo publiko od vreščočih najstnic.

Britanska invazija ni bilo edino popularno glasbeno početje tistega časa. Tako kot v petdesetih so tudi v šestdesetih *kantavtorji* imeli velik doprinos za celovitost popularne glasbe. Pravi čas za socialno politično angažirana besedila je pripomogel k razcvetu kvalitetnih kantavtorjev, ki so v veljavi še danes. Naj omenim samo nekatere: *Sam Cooke*, *Niel Diamond* ter predvsem *Bob Dylan*, *Roy Orbison*, *Paul Simon* in *Leonard Cohen*. Lahkotnost premikajočih se arpeggirov¹⁰ na akordih, ki so se navadno izvajali z akustično kitaro, so pomenili idealno podlago za bolj pomembna besedila, čeprav je tudi melodija velikokrat vsebovala zapletene modulacije in akorde. Posebno mesto pripada *Dylanu*, ki je dajal zgled generacijam umetnikov in je s svojimi besedili postavil nove standarde v popularni glasbi ter vplival na razvoj številnih, predvsem rockovskih zvrsti (*Du Noyer*, 2004:28-29).

Poleg kantavtorjev šestdesetih se je še ena pop smer razvijala povsem neodvisno od britanske invazije. *Surf* glasba je pripomogla, da je tudi v času zatona rock`n`rolla, kitara ostala glavni inštrument popularne glasbe. Predvsem s svojimi izraznimi solističnimi vložki ter obilico odmeva na kitari, je surf zvok pustil trajen vpliv na bodoče generacije kitaristov. *Dick Dale* je prvi izdal surf album leta 1962 in je pomenil takorekoč utelešenje

¹⁰ Način izvajanja akordov, kjer se toni ne oglašijo hkrati, temveč drug za drugim.

surf glasbe, saj je poleg izvajalskega dela pomagal tudi pri snemanju drugih albumov ter celo pri razvoju glasbenih naprav. V Veliki Britaniji so bili kot predstavniki te smeri na lestvicah uspešni predvsem *The Shadows*, ki so izvajali inštrumentalno surf glasbo, vendar so bili *The Beach Boys* edina surf skupina, ki je dejansko postala del mainstreama (Du Noyer, 2004:32-33).

Izrazit pomen na zgodovino popularne glasbe, ima razmah rockovske glasbe¹¹ v šestdesetih letih. Proti koncu šestdesetih se tako predvsem kot reakcija na Vietnamsko vojno in podobne pereče probleme, pojavi družbena zavest, ki rezultira popolnoma nov, rockovski žanr. Pojavi se cela vrsta umetnikov, ki uspešno prestopijo iz popa v rock in sicer že prej omenjeni *The Rolling Stones*, *The Yardbirds*, *The Who* ter številni drugi kot so *The Doors*, *Jefferson Airplane* in *Grateful Dead* ter jasno označijo rock kot nov glas mladosti. Akterji kot so *Janis Joplin*, *Joe Cocker*, *Jimi Hendrix*, skupina *Cream* ter kasneje tudi *Led Zeppelin* in *Pink Floyd* so konec šestdesetih opustili pop tradicijo lahko zapomljivih, prijaznih triminutnih pesmic ter se predajali mnogo daljšim skladbam, ki so pogosto bile polne obsežnih instrumentalnih solaj. Rockovska glasba je imela s pomočjo izrazitih bobnov, čvrsto in razgibano ritmično osnovo, na kateri lahko gradijo drugi glasbeniki, ter agresivno kitarško igro, ki je najpogosteje temeljila na ponavljajočih se motivih (*riffih*¹²), podobno kot na primeru spodaj:

Slika 3.4: *Rockovski slog*



Vir: Du Noyer, 2004:74

¹¹ Rock`n` roll res lahko označimo kot predhodnika rocka, čeprav je bil v petdesetih obravnavan kot pop glasba, tako da o pravem rocku lahko govorimo šele kakšno desetletje kasneje.

¹²Kratke glasbene ali ritmične fraze v trajanju od dveh do štirih taktov, kjer se enostavni melodični motiv in ritem ponavljata. Riff je pogosto ogrodje razvoja celotne skladbe, v rocku, bluesu ter R&B-u, pa se najpogosteje pojavlja kot instrumentalni kitarški uvod, npr. »Satisfaction«, »Smoke On The Water«, »Hey Joe«...

Z rockom se pojavijo tudi številne podzvrsti, vendar so od tega le nekatere zaživele kot popularna glasba. Konec šestdesetih je to uspelo predvsem **hard rocku**, ki je bil nekakšen križanec med bluesom in rock`n`rollom, s poudarkom na zelo »glasnem« igranju ter na neizbežnih kitarskih rifih. Hard rock se kot podzvrst pojavlja še danes, takrat pa so bili njegovi glavni predstavniki že omenjeni *Cream*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple* ter predvsem *Jimi Hendrix*, ki je s svojim *Experience* bendom uvedel pravo revolucijo v igranju električne kitare. Hendrix si je izmislil popolnoma drugačen zvočni besednjak in je bil znan po nekonvencionalni rabi zvočnih efektov, feedbacka¹³ ter predvsem kitarske distorzije¹⁴. Poleg hard rocka sta vidno vlogo na začetku rockovske poti odigrali še dve podzvrsti in sicer psihedelični ter progresivni rock. **Psihedelični rock** je v razmahu hipijevske kontrakulture pomenil trend v katerem so se poizkusile skoraj vse tedaj vplivne skupine. Uživanje LSD-ja ter drugih opojnih drog se je hipijevskemu gibanju takrat zdelo kot edino pravo početje, v kar so privolili tudi številni glasbeniki, tako da lahko rečemo, da je psihedelični rock dobesedno porojen iz halucinogenih drog. Podobno kot psihedelični rock, ki je s svojo drugačnostjo prinesel številne nove elemente v popularno glasbo, je tudi progresivni rock pomenil nekaj čisto novega. Izvajalci progresivnega rocka so se navduševali predvsem nad uvajanjem melodij klasične glasbe odigrane na rockovskih glasbilih s čim so popestrili precej togo strukturo popularne glasbe. Najpomembnejši predstavniki »progresive« so konec šestdesetih bili *Procol Harum*, *The Moody Blues*, *King Crimson* ter zlasti skupina *Yes*.

3.3. Sedemdeseta – NEODVISNE ZALOŽBE, GLAM IN DISKO

V začetku sedemdesetih se rock in pop, glasbeno še bolj začneta oddaljevati, med britansko ter ameriško produkcijo pa začne zevati globok prepad, tako da doživita

¹³ Angleška beseda za odmev, ki se uporablja v glasbenem žargonu. Feedbackov ločimo več vrst, in sicer »echo«, ki se uporablja zlasti za vokal, »reverb«, ki doda potrebno mehkost zvenu kitare ter »delay« kot zven igranih tonov z zamudo.

¹⁴ V dobesednem prevodu pomeni distorzija popačenje. Torej odigran ton na kitari ima z dodano distorzijo popačen zven. To električni kitari doda znamenito robotost, ki nam je običajna, saj brez distorzije zveni podobno kot akustična. Zaradi velikega popačenja, distorzija ni uporabna za igranje celih razloženih akordov, zato se uporablja predvsem za solaže ter kitarske riffe.

popolnoma drugačni usodi. Za ameriško produkcijo sedemdesetih je značilna sterilnost, ki so jo takrat vodilnim alternativnim skupinam uspele vsiliti velike diskografske hiše, medtem ko so v Angliji mladi poslovneži vztrajno razbijali glasbeni monopol velikih ter uspešno ustanavljali lastne *neodvisne založbe*. Prav neodvisne založbe v Angliji so bile vir sveže popularne glasbe skozi vsa sedemdeseta leta in so tudi ustvarile prevlado nad ameriško glasbo, ki je bila takrat precej obremenjena s pragmatizmom in pretiranim prilagajanjem spreminjajočemu se okusu občinstva (Barbarič, 1996:77).

Čeprav se je začela vzpostavljati razlika v zvoku med popom in rockom je pop sedemdesetih iskal svoj navdih prav pri rocku. Akordi in aranžmaji se tako precej razlikujejo od tistih iz petdesetih let, kot lahko vidimo na primeru:

Slika 3.5: *Pop Sedemdesetih*



Vir: Du Noyer, 2004:38

Nastal je pravzaprav nekakšen pop-rock hibrid, ki je temeljil na kakovostni izdelavi ter razkošnih in ambicioznih albumih, vodilna smer pa postane *glam rock*, ki je bil značilno angleški pojav. Nenavadna mešanica močnega ritma, predgrungovske kitare, abstraktnih besedil in predvsem razkošnih oblek ter ličil je na hitro postala najljubša glasbena zvrst mladostnikov, kot prvi pa je takšno glasbo predstavil *Mark Bolan* ob koncu leta 1970. Bolan je postal uspešen kar čez noč, vendar mu je preveliko konkurenco tedaj pomenil *David Bowie*, ki je bil s svojim nezemeljskim alter egom ter umetniškim znanjem edini sposoben razvijati glam rock zvok. Sredi sedemdesetih so v to smer sodili tudi že *The Queen*, ki so igrali nekakšno mešanico razkošnega glama in progresivnega rocka ter nekatere druge skupine, npr. *Slade*, *Roxy Music*, *Fleetwood Mac* ipd.

Ameriški odgovor na angleški glam so bile mlade teenybop skupine, ki so ponudile mehkejši in bolj umirjen zvok. Skupine kot so *The Osmonds*, *Jackson 5* in *David Cassidy* so črpale kar iz korenin motowna¹⁵ in njemu podobnih starejših zvrsti ter postale zelo priljubljene med mladimi, kar je bil dokaz, da je tudi takšna glasba primerna za trg in da se ji ni treba zatekati k novostim. Še en pop stil je v sedemdesetih doživel svoj vrhunec in sicer evropop. **Evropop** je s svojim specifičnim zvokom, polnim zapletenih sinkop¹⁶ ter elektronskih ritmov, uspel vplivati na umetni pop, house ter na plesno glasbo, saj je prinesel novosti kot so sintetizatorji in sekvencerji¹⁷. Začetke evropopa simbolizira zmaga švedske skupine *Abba* leta 1974 na evroviziji, poleg njih pa so za to smer pomembni še *Donna Summer*, *Boney M* ter kasneje tudi *A-ha* (Du Noyer, 2004:38-43).

Poleg omenjenega je za sedemdesete gotovo zelo pomemben tudi razmah **disko** glasbe. Podobno kot pri drugih glasbenih oblikah, se tudi pri disku skuša spregledati njegov »črni« izvor, tako da se pogostokrat misli, da so npr. *Bee Gees* ali *John Travolta* pionirji diska. Moramo namreč vedeti, da so prve črnske diskoteke obstajale že v 40. letih 20. stoletja. Po drugi strani Bee Geese vendarle lahko označimo kot začetnike pravega diska, saj so svoje mojstrsko obvladovanje harmonije popa združili s hedonizmom plesne disko glasbe in ustvarili temelj za glasbo v filmu *Saturday Night Fever*, ki je z 25 milijoni najbolj prodajana filmska glasba vseh časov. Poleg *Bee Gees* so svojo sled pustili tudi *Gloria Gaynor*, *Donna Summer*, *Sister Sledge* ter skupina *Chic*. Disko je bil prva plesna glasba ki se je pojavila, v osnovi pa je imela zelo plesno komponento, in sicer izrazito basovsko linijo, godalne loke ter karakterističen »štanc« ritem, ki ga ustvarjajo odprta nožna činela in mali ter bas boben (Du Noyer, 2004:310-315).

¹⁵ Ime je nastalo po diskografski hiši *Motown* iz Detroita, ki je zaznamovala motown soul kot črnsko glasbo. Uspeh je temeljil na izrazito tečnih pop melodijah z naglašenim ritmom in močnim basom, soul/gospel vokalih ter »rokerskih« instrumentih podkrepjenih z pihalci. Za najpomembnejše predstavnike veljajo: *Marvin Gaye*, *Stevie Wonder*, *Jackson5*, *Temptations* ipd.

¹⁶ Sinkopa pomeni premik mehničnega poudarka z naglašene (težke), na praviloma nenaglašeno (lahko) taktovo dobo. Pojavi se s pomočjo vezave nepoudarjene note s poudarjeno, ali s pavzo na poudarjenem taktovem delu in nadaljevanjem na prvotno nepoudarjeni dobi. Lahko pa je tudi plod poudarka enega, praviloma nepoudarjenega taktovega dela.

V jazzu, ki je sicer manj sinkopiran, a zgrajen s pomočjo poliritmične in polimetrične tehnike, sinkopa nastane s sistematičnim poudarjanjem lahkkih taktovih delov.

¹⁷ Računalniški software, ki omogoča programiranje glasbe, snemanje ter avtomatično reproduciranje. Osnovni glasbeni motivi so speljani do računalnika prek MIDI zapisa, ki se nato obdelujejo.

3.4. Osemdeseta – TEHNOLOGIJA, NOVI VAL IN UMETNI POP

Popularno glasbo osemdesetih let so neposredno izoblikovali trije dogodki, in sicer napredek tehnike, nastanek MTV-a in videospotov ter nepreklicno zabrisana meja med črnsko in belo glasbo. Čeprav mnogi trdijo, da je bil pop osemdesetih poln neukusnih frizur in cinične pohlevnosti, pa se je v tem obdobju prav v pop glasbi pojavilo mnogo novih samostojnih umetnikov, osemdesete pa za vedno ostajajo v spominu kot izrazito plodna ter raznolika leta popularne glasbe. Zaradi omenjenih novitet je bilo čutiti premike tudi v sami glasbi, tako da je za pop osemdesetih značilna poskočna in zapletena basovska linija, ki se naslanja na zelo precizen, računalniško voden ritem, kar je pomenilo izrazito natančno ritem sekcijo. Struktura akordov je bila bolj ohlapna in neobvezna, tako da tudi oponašanje jazz sloga s triadami¹⁸ ni bilo nenavadno, kot lahko vidimo na primeru spodaj:

Slika 3.6: *Pop osemdesetih*



Vir: Du Noyer, 2004:44

V začetku osemdesetih sta na novo oklicani kralj popa, *Michael Jackson* in njegov producent *Quincy Jones*, postavila nova tržna pravila zlasti v Ameriki. V veljavo stopi na novo izdelan plesni pop, združen s pop melodijo in občasno rockovsko robotostjo, liričnimi besedili, ki so bolj ali manj obravnavala osebno tematiko, ter z razkošnimi video promocijami. Z neverjetnim uspehom albuma *Thriller* Michaela Jacksona so vsi usmerili svoje moči v čim večji zaslužek, tako da se soul, rock, pop in disko zmešajo v vedno bolj homogeno celoto z namenom, da ustvarijo čim večji trg. Poleg Jacksona, *Madonna*

¹⁸Triada ali triola je skupina treh enako dolgih not v ritmično dvo- ali štiridobnem časovnem prostoru.

pomeni podoben pop fenomen, saj je s svojim prvim pojavljanjem leta 1984, zasedla na prestol pop kraljice za točno dva desetletja. V tem času se pojavijo tudi številni drugi kvalitetni izvajalci kot sta npr. *Prince*, sposoben izvajalec, pevec, skladatelj ter multiinstrumentalist ali vrhunska pevka *Whitney Houston*, *George Michael* ipd.

Za razliko od Amerike je Anglija nudila precej bolj prefinjeno pop godbo. V osemdesetih se predvsem pod vplivom punka, razvijejo popolnoma nove pop glasbene smeri in sicer **novi val**, **nova romantika** ter **2-tone**. Tako za zapuščino novovalovcev velja, da je ena najbogatejših v moderni glasbi, čeprav je z njim pomela hegemonija glasbe osemdesetih. Sama glasba je predstavljala nadgradnjo punka s pop melodiko, kar pa ni pomenilo slabe kakovosti, nasprotno, zahtevni ritmi ter akordi so novi val proslavili kot idejno dovršeno pop glasbo. Glavni umetniki novega vala so bili: *Blondie*, *Talking Heads*, *The Police*, *The Pretenders*, *The Stranglers* ipd. Podobno je bilo z novo romantiko, s to razliko, da je pomenila še večji odmik od punka v imageu ter še posebno v glasbenem smislu. Značilne so bile zelo spevne melodije, ki so poudarjene s sintesajzerjem ter predvsem »postavni« moški glasovi. Nove romantike se lahko spomnemo prek izvajalcev kot so *Gary Numan*, *Spandau Ballet*, *Duran Duran*, *Human League*, *Culture Club* ter *Depeche mode*. Tudi 2-tone je v Angliji pustil močan pečat predvsem prek ska-pop skupin kot so *Madness* ali *Bad Manners* ter kasneje tudi z bolj mehko obarvanimi *UB40* (Du Noyer, 2004:48-53).

Umetni pop je proizvod, ki je nastal skupaj z novimi pravili, ki so izšla iz novih pop meril. Pojavil se je šele, ko je občinstvo začelo razumevati, na kakšen način se ustvarja in predstavlja pop glasbo. Umetni pop osemdesetih je temeljil na tradiciji »Tin-Pan Alley«, kjer so učene skupine producentov ter skladateljev iskale mlade uspešne izvajalce za potencialne uspešnice. S čezmernim izkoriščanjem tehnologije ter pretkanim skladanjem je umetni pop globoko zarezal v usodo popularne glasbe, čemu pričajo izvajalci, ki so se takrat pojavili in so v veliki meri prisotni tudi danes (npr. *Kylee Minogue*, *Madonna*, *Bananarama* ipd.) (Du Noyer, 2004:54).

Tako kot pop je tudi **rock** v osemdesetih doživel plodna leta predvsem z mnogoterostjo različnih zvrsti. Heavy metal se je delil v nešteto podzvrsti, hard rock pa je bil na vrhuncu

s svojim mlajšim naslednikom **melodičnim rockom**, ki je s prepoznavnim imageom ter všečnimi, osladnimi melodijami, izrazito zaznamoval tiste čase. Takšno popularno rock glasbo osemdesetih najpogosteje lahko doživimo prek skupin kot so *Guns n` Roses*, *Bon Yovi*, *Aerosmith*, *Whitesnake*, *Def Leopard*, *Toto*, *Van Halen* ipd.

3.5. Devetdeseta – POP-ROCK, HIP-HOP IN ELEKTRONIKA

Vse od petdesetih naprej je pop zajemal skoraj vso popularno glasbo, ki je nastala od časov rock`n`rolla, vendar so skozi generacije nastajale nove zvrsti, ki so sčasoma postale »popularne«. **Pop** je danes začel predstavljati zelo ozko opredeljeno zvrst in je precej daleč od časov Elvisa ali Beatlesov, kjer se je »rock srečeval s popom«. Najstniki si danes za pop zvrst najpogosteje predstavljajo »umetni pop devetdesetih«, ki je zacvetel prek številnih podzvrsti, kot so npr. latino pop, deške skupine, nagajivi pop ipd. Kakorkoli že, večina pop pesmi devetdesetih vsebuje plesni ritem, najpogosteje sestavljen kar iz kratkih bobnarskih odsekov, v melodiji pa so zelo pogoste t.i. zanke (*hooks*¹⁹), ki pomenijo nekakšne glasbene trike, ki jih uporabljajo komponisti in navadno ostanejo laičnemu poslušalcu skriti. Primer takšne glasbe si lahko ogledamo spodaj:

Slika 3.7: *Pop devetdesetih*



Vir: Du Noyer, 2004:56

¹⁹Melodični ali ritmični vzorec, ki si nam globoko vtisne in običajno ujame ali pritegne poslušalca za poslušanje preostanka pesmi, še bolj pomembno pa je, da si poslušalec zaradi njega želi večkratnega predvajanja pesmi.

Kot sem že dejal, večina popa devetdesetih odpade na umetni pop, obstajajo pa tudi redke izjeme, ki nudijo bolj kvalitetno pop godbo. Med takšne kvalitetnejše pop izvajalce sodi npr. *Robbie Williams*. Začeni svojo glasbeno pot kot član deške skupine, je z 21 leti razglasil svoje nestrinjanje s takšno podobo ter se odločil za samostojno kariero in čez dve leti postal največji britanski pop zvezdnik. Poleg Williamsa med kvalitetnejše pop izvajalce štejemo tudi *Madonna*, *Mariah Carey*, *Celine Dion*, skupino *Simply Red* ipd. Tudi britpop je tipičen pop stil devetdesetih, čeprav bi lahko rekli, da je vseboval več glasbenih elementov, ki so bolj značilni za rock. Skupine kot so *Blur*, *Oasis*, *Pulp*, *Suede*, *The Verve* ipd. so pomenile nekakšen upor proti umetnim pop skupinam, v njihovi glasbi pa se je čutil močan vpliv 60. let.

Rock glasba je v devetdesetih nadaljevala svojo pot iz osemdesetih z izrazitim nastajanjem podzvrsti, kjer je začrtana jasna meja med tistimi, ki so popularne in tiste ki to niso. Od tega so svoj razmah doživele zlasti tri rockovske smeri in sicer **grunge**, **neodvisni rock** ter **funk rock**, ki so izvrgle temeljne rock izvajalce devetdesetih. Imena kot so *Nirvana*, *Pearl Jam*, *R.E.M.*, *U2*, *R.H.C.P.*, *Faith No More* ipd. so pomenile kvalitetno rock godbo predvsem na svojih začetkih, kasneje pa je tudi popularna rock glasba začela popuščati pritiskom globalnega tržišča, s prilagajanjem publiko, saj se njen zvok začne mehčati in vse bolj postajati »mainstream«.

Hip hop glasba vznikne že veliko prej, vendar se šele v devetdesetih razraste do dimenzij, ko jo lahko štejemo za popularno glasbo. Hip hop danes pomeni več kot zgolj glasbo in ga lahko dojamemo le če ga obravnavamo kot kulturo. Tako je tudi sama glasba pogostokrat sestavljanka didžejanja (*scratching*) ter gobeždanja (*angl. rapping*), ki sta le dva med številnimi načini izražanja hiphopovske kulture. Hiphop glasba ima navadno preprosto melodično osnovo z zapleteno basovsko in bobnarsko ritmično sekcijo, osišče pa so vokali, ki dodajajo novo ritmično dimenzijo:

Slika 3.8. *Hiphopovski slog*



Vir: Du Noyer, 2004:334

Hip hop je tako kot pop in rock v devetdesetih razvil številne podzvrsti od katerih so najpopularnejše vsekakor **politični rap**, **gangsta rap** ter vse bolj **alternativni rap**, z izvajalci kot so *De La Soul*, *Cypress Hill* ali *Arrested Development*. Sinonim za politični rap so vseskozi pomenili *Public Enemy*, med glavne predstavnike gangsta rapa pa sodijo *Ice-T*, *Snoop Dogg*, *2-pac* ter tudi planetarno popularni *Eminem* (Du Noyer, 2004:334-347).

Plesna glasba je že dolgo prisotna in se povečini nanaša na vse derivate elektronske glasbe, namenjene plesu. Za moderno plesno glasbo je značilen zelo hiter metronomski ritem z najmanj 120 udarci na minuto, ki je postal standarden za skoraj vse sloge plesne glasbe. Plesna glasba je v svoji osnovi narejena izključno za klubsko potrošnjo ter ni tako izrazito usmerjena na ustvarjanje zvezdnikov, čeprav se s popularizacijo tudi to začne spreminjati, tako da so danes tudi d.j.-ji obravnavani kot zvezdniki, glasbeniki. Za samo glasbo je najbolj indikativen stalen ritem bobna, ki je najpogosteje izdelan z elektronskimi glasbili kot so sintetizatorji, samplerji, medtem ko melodija igra bolj marginalno vlogo v pesmih. Čeprav je razlika med pesmimi različnih zvrsti plesne glasbe minimalna, se tudi znotraj nje razvijejo številni stili, najbolj znani pa so *house*, *trans*, *jungle*, *drum n`bass*, *težno*, *breakbeat* ipd. (Du Noyer, 2004:310-332).

Najmlajša od vseh zvrsti, ki jih lahko štejemo med popularno glasbo je **elektronska glasba**, čeprav se prva ambientalna glasba, ki danes zastopa večino elektronske glasbe, pojavi že v 70. letih. Kot že samo ime pove, je elektronska glasba povečini izdelana z

elektronsko opremo, magnetofoni, sintetizatorji, sekvencerji, računalniškimi programi, ki so vsak po svoje, razgrnili popolnoma nov univerzum zvokov. Čeprav to ni tako striktno določeno kot pri plesni glasbi, je elektronska glasba povečini zaigrana umetno, brez uporabe klasičnih glasbil. Tudi elektronska glasba se tako kot vse druge popularno glasbene smeri, deli še v podzvrsti, med katerimi najpomembnejšo vlogo igra ambientalna glasba. Prav tako je značilna po svoji počasno razvijajoči se kompoziciji, ki se pne čez ponavljajoče vzorce, tako da ustvarijo razpoloženje podobno transu:

Slika 3.9. *Ambientalna glasba*



Vir: Du Noyer, 2004:395

Ambientalna glasba se danes zelo pogosto veže z **world glasbo**, s katero tvori mešanico zanimivo za svetovni trg. Kot novost, ki jo uvede world glasba, lahko izpostavimo pestro uporabo inštrumentov, kar ustvari premik v smislu desintetizacije zvoka. Poleg ambientalne glasbe, ki danes cveti predvsem prek »*chill out*²⁰« stila, so za elektroniko pomembne še smeri kot so *elektro*, *triphop in new age* (Du Noyer, 2004:392-407).

²⁰Pojavi se v devetdesetih kot inačica easy listening glasbe petdesetih in šestdesetih, ki je bila v osnovi nepretenciozna povečini inštrumentalna glasba zamišljena kot sprostitvena zvočna kulisa s stilizacijami popa, ambientalne ter world glasbe. Danes se pojavlja kot ambientalna elektronska glasba, bolj znana kot downtempo elektronika.

4. DIMENZIJE POPULARNE SKLADBE

Dolgo časa je popularna skladba, kot sestavni del popularne glasbe, bila deležna znanstvene nezavzetosti, razprave na tem področju pa so se vodile o številnih drugih manj pomembnih temah. Šele nedavno, sredi 90 – ih, je bila popularna skladba spoznana za avtonomno umetniško obliko, s svojimi lastnimi estetskimi pravili in kot takšna naravnana h komunikaciji. S tem popularna skladba (*song*) postane oblika glasbenega izraza in se tudi osvobodi pritiska instrumentalne in klasične glasbe, ki ga je vlekla skozi svojo zgodovino. Znanstvena javnost se danes enoglasno strinja, da je popularna skladba sestavina besedila, ritma ter melodije (Tatit, 2002:33).

* * *

Popularna skladba je slojevit fenomen in vsakega raziskovalca, ki jo vzame pod drobnogled, čaka težavna naloga. Težave, ki so jih imeli številni teoretiki glede lociranja bistva v popularnih pesmih, se konec koncev kaže tudi v brezmejni interdisciplinarnosti področja popularne glasbe, problem za takšno stanje, pa lahko iščemo prav v večplastnosti fenomena popularne skladbe. Forma, ki je centralnega pomena v tej nalogi, je le en segment popularne skladbe in je pomensko manj važna kot sama skladba. Funkcionira le kot nekakšen koordinator med sestavnimi deli skladbe, ki jih bomo obravnavali preden se lotimo same forme.

4.1. Tekst

Ko govorimo o tekstu, ga najpogosteje povežemo s knjigami, članki, časopisom, revijami ipd. in tudi ko gre za tekst, ki ga npr. poslušamo na televiziji, ga dojemamo kot nekaj kar je nekje zapisano. **Tekst** je vizualna in otipljiva forma jezika, medtem ko je glasba, tako kot govorni jezik, zvočna, narejena iz zvočnih podob. Zvok glasbe in jezika sta povsem drugačna, tako da je glasbeno besedilo veliko več kot le funkcija jezika. Potemtakem sta tekst in glasba povsem različni stvari, tekst je otipljiv, viden in se konstituira skozi

besede, medtem ko je glasba neotipljiva, zvočna in čeprav pogosto vsebuje besede ni sestavljena iz njih (Shepherd, 1999:157).

Besedila so danes sprejeta kot integralni del kreativnega procesa v popularni glasbi, sploh med socialnimi teoretiki, predvsem tistimi, ki se ukvarjajo z analizami vsebine. Frith trdi, da se besedila obravnavajo preveč enostavno, tako kot je bil to primer z »zvoki« popularne glasbe. Glavna napaka je v tem, da se besedila preučujejo neodvisno od glasbenega konteksta, kar nemalokrat vodi v napačne interpretacije pomena posameznih pesmi. Besedilo je vsekakor pomembno, kar je razvidno tudi iz dejstva, da se je izredno majhno število instrumentalnih pesmi uspelo uvrstiti na lestvice. Besede so pri popularni glasbi pomembne v smislu zvočnih učinkov in čeprav poslušalci ne spremljajo vedno besedila, so zelo pozorni na njegove neverbalne ali celo glasbene elemente. Vse to nam nakazuje, kako tanka je črta med besedami in glasbo ter kako integralna sta oba elementa za uspeh posamezne pesmi (Shepherd, 1999:171-176).

V popularnih skladbah ima tekstopisec na voljo zelo pestro izbiro različnih tem, kot tudi različnih tehnik s katerimi se izraža. Besedila popularne glasbe so tako refleksija človeškega vsakdana ter lahko govorijo o čemerkoli, od ljubezni, kot najbolj pogoste tematike, do različnih zgodb o ljudeh, socialni in politični situaciji, potovanjih, času, ali celo različnih predmetih, kot so avtomobili, vlaki, pisma, lahko pa so tudi čisto fantazijska. Glede same tehnike pisanja lahko rečemo, da je najbolj pogosta oblika izražanja v prvi osebi, saj tekstopisec piše neposredno iz svojih izkušenj in s tem omogoča izvajalcu, da se identificira s »pripovedovalcem«. Poleg tekstov v prvi osebi, so pogosti tudi v drugi in tretji osebi, pri duetih pa gre za kombinirano izražanje. Danes vse bolj pomembna tehnika pisanja tekstov je t.i. narativna tehnika, kjer je tekst v pesmi pravzaprav zgodba, ki jo lahko pripovedujemo iz različnih zornih kotov (Rooksby, 2000:91-106).

4.2. Pomen ritma

Ritem je zelo pomemben element popularne glasbe in je pravzaprav ena izmed značilnosti, ki naredijo popularno glasbo za popularno. Ritem je namreč neposredno povezan s človekovo zavestjo in ga spremlja tako rekoč povsod. Že od malega je človek seznanjen z bitjem srca, v vsakodnevnih aktivnostih pa je ritem nekaj povsem običajnega. Hoja, udarjanje s prsti in konec koncev tudi številni religiozni rituali, nam pričajo o veliki prisotnosti ritma in celo o njegovih terapevtskih lastnostih, saj pomaga človeku, da se na nek način sprosti. Nasprotno od klasične glasbe, kjer tolkala le redko beležijo vsak udarec, so pri popularni glasbi udarci zelo jasni ter poudarjeni, kar je do neke mere posledica njene tesne naveze s plesom. Na ritem, ki nam je zelo všeč, ne bomo le ploskali in plesali ter se nanj fizično odzivali, saj je lahko prav ritem tisti, ki nam določeno pesem naredi za nepozabno (Rooksby, 2000:74).

Shuker ritem razlaga kot nekakšen puls, kjer udarci lahko trajajo različno, čeprav tvorijo konsistenten vzorec, ki je navadno ponavljajoč. V popularnih skladbah nam ritmični vzorci nakazujejo emocionalni občutek različnih tipov pesmi, tako nam npr. počasen ritem le stežka pomeni kaj drugega, kot bazo za emocionalno, čustveno nabito pesem. Pri samih skladbah za ritem skrbijo določena glasbila v skupini in tvorijo t.i. ritem sekcijo. Najpomembnejši del ritem sekcije v popularni glasbi je seveda boben, ki nam tudi nudi najboljšo možnost, da spremljamo ritem in tempo skozi skladbo, poleg pa sodijo še bas kitara in ritem kitara ali klaviature (Shuker, 1998:24).

Vsa glasba ter tako tudi popularna, je napisana v določenem taktu, ki nam nakazuje koliko udarcev sodi v posamezen takt. Večina popularne glasbe je napisana v 4/4 taktu, kjer se udarci označujejo z četrtnkami. To seveda ni pravilo, saj so pogosti tudi drugi takti, npr. 3/4, bolj znan kot plesni valček, 2/4, 6/4 ipd. Manj pogosti so takti z neobičajnim, asimetričnim številom, čeprav so tudi takšni primeri neredko doživeli komercialni uspeh, npr. takti kot so 5/4, 7/4, 7/8 itd. V posebno kategorijo vsekakor sodita t.i. sestavljeni takt ter takt, ki se menja znotraj posamezne skladbe. Pri prvem gre navadno za dodano četrtnko v vsak takt, kar doprinese k bolj swingovskemu vzdušju,

medtem ko se takt znotraj skladbe menja z nalogo pridobiti neko novo dimenzijo. Izredno pomembno je tudi, da ločimo med taktom ter tempom skladbe, saj takt sam po sebi nima nič opraviti s hitrostjo skladbe, medtem ko tempo skrbi prav za to (Rooksby, 2000:76-79).

4.3. Melodija

Melodijo lahko definiramo kot niz not, ki vsebuje različne tone od nizkih do visokih. V skladbah si melodijo najlažje predstavljamo, če za vsako noto uporabimo zlog »la«, kar nam predstavlja tisto osnovno melodijo v skladbi. Melodija je variacija v glasu glavnega vokalista, brez kakršnekoli spremljave. V popularni glasbi navadno melodijo ločimo na tisto glavno, ki jo izvaja pevec ter na spremljevalne melodije, ki jih pojejo drugi člani skupine ali spremljevalni vokali (Shuker, 1998:190).

Bolj kot vse drugo, prav melodija najbolj vtisne skladbo v spomin poslušalca. Znamenite melodije so v popularni glasbi obdane z nekakšno magičnostjo, enostavno zvenijo kot je treba, se stopijo na nek način z besedilom. Melodija je še najbolj plod inspiracije med vsemi komponentami pisanja pesmi, čeprav tudi teoretično poznavanje različnih oblik melodij ter npr. njihova povezanost z akordi v namenu harmoniziranja, lahko precej pomaga.

V popularni glasbi štejemo tri načine po katerih se melodija naslanja na spremljevalne akorde. Prvi način predpostavlja, da melodija ostane na notah akorda, torej če igramo akord C, mora melodija biti na notah C, E, ali G, efekt pa se manjša, če gre za akord z več notami. Naslednji primer predpostavlja, da melodija uporabi note, ki niso del akorda, vendar so še vedno v skladu z lestvico ali ključem skladbe. V zadnjem primeru gre za neskladje melodije z akordom, melodija pa se giblje celo izven meja lestvice. Pri takšnih primerih gre za disonanco²¹ ali igranje t.i. »blue notes²²«, ki se uporabljajo predvsem v

²¹Disonanca je nasprotje konsonance, ki pomeni ubrano dvo- ali večzvočje brez t.i. razveza. Disonanca razvez zahteva, kar pomeni da disonanci obvezno sledi konsonanca. Konsonanco zastopajo intervali prime, oktave, kvinte, kvarte, terce in sekste, medtem ko so disonantni intervali sekunde, septime in zvečane

bluesu, kjer so zelo pogoste, tako da tudi med poslušalci niso več dojete kot nekakšno tonalno neskladje (Rooksby, 2000:83).

Znotraj teh okvirov obstajajo še dodatne možnosti za razvoj melodije. Pogosto se pojavlja t.i. linearna melodija, čeprav je tudi pri popularni glasbi v večini primerov sama melodija na precej višjem nivoju. Linearne melodije se namreč gibljejo znotraj zelo ozkega intervala, uporabne pa so predvsem za moške izvajalce, zaradi manjših zahtev po vokalnih zmožnostih. Vertikalna melodija, ki je v popularni glasbi veliko bolj prisotna, se giblje na veliko širšem intervalu, v večini primerov večjem od oktave. Med različne tipe vertikalnih melodij štejemo akordovsko, intervalno, kromatsko²³ ter melodijo, ki se naslanja na ritem (Rooksby, 2000:85-90).

kvarte. Danes meje med disonanco in konsonanco niso več tako ostre, določanje pa je bolj odvisno od muzikalnega skladja.

²²Praksa igranja tonov v bluesu, katerim je spremenjena tretja in sedma stopnja evropske tonske lestvice. Na takšen način se ustvari svojevrstnost harmonij, kjer lahko istočasno egzistirata tako dur kot mol.

²³Kromatičen pomeni poltonski. Tako npr. kromatsko lestvico dobimo, če osnovni sedemtonski lestvici dodamo pet vmesnih poltonov.

5. FORMA

Najboljšo predstavo, kaj glasbena forma sploh je, dobimo, če jo primerjamo s formo vizualnih umetnosti. Težko si namreč predstavljamo slikarja, ki slika svojo sliko sistematično z leve proti desni, brez kakršnegakoli načrta. Slikar si ponavadi skicira grobo podobo, ki predstavlja tisto kar bo naslikano v osnovnih potezah ter tako ne izgubi stika z objektom, s celoto. Podobno temu tonalna forma v glasbi igra vlogo svojevrstne skice in je predpogoj za začetek ustvarjanja glasbenega dela. Torej niti slikar, niti skladatelj ne smeta nikoli izgubiti predstave celote, vsak zamah čopiča, vsaka nota izpod peresa, mora na pravi način pristajati v nekakšno višjo hierarhično koncepcijo. Glasbeno formo najbolje pojasnimo kot najvišji nivo hierarhije s katero je lahko delo opisano.

5.1. Opredelitev forme v popularni glasbi

Forma in vsebina predstavljata dva osnovna pola, okrog katerih se vrtijo vse diskusije o umetniških delih. *Forma* naj bi pokrivala vedenje o obliki strukture umetniškega dela, medtem ko *vsebina* pomeni njegovo substanco, pomen, ideje, vse kar je v delu ekspresivnega. Spremljanje glasbene vsebine je veliko bližje konceptu popularne glasbe in ustreza sami specifičnosti tovrstnih del, medtem ko so diskusije o sami formi določenega izdelka bolj primerne za kakšne druge umetniške oblike. Nasploh vlada nekakšno prepričanje, da je forma popularnih skladb relativno skromna, zato obstaja tendenca glasbenih teoretikov, da se bolj posvečajo vsebini.

Že v prvem poglavju naloge smo precej govorili o Adornu in njegovi teoriji standardizacije popularne glasbe, ki je začrtala smernice in postavila teoretske temelje za formo popularne skladbe. Kot se lahko spomnimo, Adorno s svojo držo izrazito precenjuje homogenost kulture naprednega kapitalizma, skladna temu pa je tudi njegova interpretacija forme popularne skladbe. Glavno Adornovo stališče predpostavlja, da so vsi aspekti glasbene forme, torej celotna struktura pesmi, melodični razpon, vrsta pesmi ter harmonski razvoj v pesmi, odvisni od že obstoječih norm in predpisov, tako da imajo

status, ki je podoben pravilom. Kot takšna je forma popularne glasbe predvidljiva in poznana poslušalcem, pa čeprav posamezne pesmi pogosto razpolagajo z velikim številom različnih detajlov, kar pa nikakor ne vpliva na samo formo. Za Adorna je tudi ta nezmožnost vključitve teh majhnih glasbenih detajlov v formo, razlog za manjšo vrednost popularno glasbenih del od denimo tistih klasičnih. Pri klasičnih delih je pomembna prav ta vključenost detajlov v celotno strukturo, ki skupaj tvorijo edinstvenost glasbenega dela.

V skladu s tem, Adorno uvede posebno diferenciacijo za detajle v popularni glasbi, imenuje pa jo pseudo – individualizacija. Zanj v popularni glasbi obstaja osnovna kontradikcija, in sicer v tem, da mora biti pesem poslušalcu nova, hkrati pa tudi domača in že znana. V takšnem okolju nastane potreba po t.i. pseudo – individualizacijskih efekti, ki opravljajo dve primarni nalogi, so nekakšna fasada za skladbo, po drugi strani pa služijo kot nadomestki za pridobitev pravilne glasbene formule. Adorno loči pet kategorij pseudo – individualizacijskih efektov: 1) komplicirane harmonije, 2) komplicirani ritmični efekti in sinkopacije, 3) umazane »frazе«, 4) »disonantne note« (*»blue notes«*), 5) improvizacije ter nenadne pavze. Posebno pri zadnjih treh pojavih interpretiramo efekte kot dekorativna popačenja legitimnih fraz, prave intonacije ter napisane skladbe, komplicirane harmonije in ritmični efekti, pa imajo tendenco k standardizaciji in klišejskim oblikam (Adorno v Middleton, 1990:50).

Adorno nam torej govori o izrazito predvidljivi, shematski formi popularne glasbe, ki naj bi bila v službi glasbene industrije in skušala doseči številne neizobražene poslušalce, na drugi strani, pa zanj sama formulaična kvaliteta takšne glasbe vodi v pasivnost. Nekateri se z Adornom strinjajo, drugi ne, pomembno pa je, da lociramo njegovo tezo v zgodovinskem kontekstu. Popularna glasba še danes nima nekega jasnega pristopa, ki bi prevladal, tako npr. »klasicisti« ne vidijo interes v analiziranju zaradi preveč poenostavljene forme (*kitica-refren, 12 takti blues ipd.*), medtem ko se modernistom zdi prav takšna struktura dovolj za reakcionarnost popularne glasbe.

Adornova teorija že dolgo ni več primerna današnjemu času, čeprav ima še vedno velik vpliv med glasbenimi teoretiki. Je namreč predvsem plod formalistične doktrine, ki nam zatrjuje, da se prava glasbena vsebina določenega dela nahaja v njegovi formi. Znamenita Hanslickova teza, »glasba so forme spravljene v gibanje skozi zvoke«, je tako popularni glasbi prizadejala veliko gorja, kajti po njej je formalistična doktrina z Adornom na čelu dominirala, tako v glasbeni estetiki, kot tudi v glasbenih analizah, vse do danes. Logična posledica takšnega stanja, je zmanjšanje dejanske vrednosti popularne glasbe, od česar se ni opomogla vse do danes. Middleton nam nudi dva načina kako ubežimo tej formalistični pasti, s svojo obširno teorijo pa poda najustreznejšo interpretacijo glasbene forme v popularni glasbi.

Prvi način zoper formalizem zavzema stališče, kjer pozabimo za trenutek na formo ter se **osredotočimo na vsebino**. Osredotočiti se moramo torej na vse, kar je pri glasbi ekspresivnega, na efekte popularne glasbe na naša čustva, telo ter socialno vedenje. Lahko smo prepričani, da so redki poslušalci, ki se pogovarjajo ali analizirajo formo popularne skladbe, prej njeno »notranjost«, njene socialne učinke. Podobno kot laiki, se tudi znanstveniki navdušujejo nad tem, sociološkim pristopom, kar pa je lahko nevarno, ker se s tem ignorirajo specifični glasbeni procesi, ki so prisotni v popularni glasbi in na takšen način ustvarjajo predstavo o estetski skromnosti popularne skladbe (Middleton, 1999:142).

Drugi način za reševanje formalistične pasti nam svetuje, da se formo rekonceptualizira v smislu glasbenega procesa. Tukaj je poudarek na **notranjih kvalitetah glasbenega poteka** v vseh svojih detajlih. S takšnim pristopom sta znanstvenika Chester in Keil, odkrila dve tipični obliki forme, ki se pojavlja v popularnih skladbah. Prva oblika nadaljuje nekako v stilu evropske klasične tradicije, kjer se v sami skladbi sprva pojavljajo majhne komponente, bodisi ritmični ali melodični motivi, ki se nato skozi tehnike modifikacije in kombinacije razvijejo v kompaktno strukturo in jasno artikulacijo vseh svojih delov (Middleton, 1999:142).

Na drugi strani se izpostavi glasba, ki ima svoje korenine v afro-ameriški tradiciji. Začne se najpogosteje z nekakšnim »ogrodjem«, akordovsko sekvenco, ritmičnim vzorcem in se nato širi s ponavljanjem »ogrodja« ter skrbnim dodajanjem detajlov. **Repeticija** se tako izkaže za najpomembnejši element afro-ameriške glasbene tradicije ter postane dominantna oblika v popularni glasbi 20. stoletja, vendar bomo o njej govorili nekoliko kasneje. Pomembno je le poudariti, da se v množici »riffov« - (kratki melodični, ritmični ali harmonski vzorci), ki so sestavni del, predvsem ameriške popularno – glasbene tradicije, glasbena forma mora dojemati kot cirkularni in ne linearni pojav. Tukaj zraven sodi tudi koncept »groovea²⁴«, ki se je šele pred kratkim začel resno obravnavati med teoretiki, čeprav je že dolgo domač med glasbeniki, pomeni pa ritmično vzorčenje, ki s ponavljanjem določenega glasbenega »ogrodja«, skrbi za vzdušje posameznega »komada« (Middleton, 1999:143).

Kakorkoli že, so za Middletona najbolj prepričljivi pristopi formi popularne glasbe tisti, ki jo obravnavajo kot formo posameznega žanra (npr. rockovska, hip hop, pop forma). O žanrih smo že govorili, Middleton pa jih pretežno definira kot konvencije, dogovore, ki upravljajo glasbeni proces, torej določajo, kaj je v skladbah lahko in kaj ne, kaj se ponavadi dela in kaj ne, predvsem prek konvencij povezanih s formo. Prav žanri, s svojo vlogo konvencij, ustvarijo situacijo, kjer glasba postane razumljiva na podoben način kot jezik in se ne dojema več skozi nekakšne intuitivne postopke, temveč kot pridobljeno kulturno izkustvo. Po drugi strani lahko umetniška dela dojemamo tudi kot aktivne proizvode in ne kot objektivizirana in standardizirana dela, v tem primeru se glasbena forma obravnava kot produkt aktivnega formiranja (Middleton, 1999:143-145).

»Formo skladbe »beremo«, ker nam je že poznana (na bolj temeljit način kot to standardizacijske teorije predpostavljajo)« (Middleton, 1999:145).

Kot smo že govorili, ima repeticija velik pomen v popularni glasbi in odigra odločilno vlogo tudi pri produkciji forme ter se izkaže za izrazito pomemben element ne samo

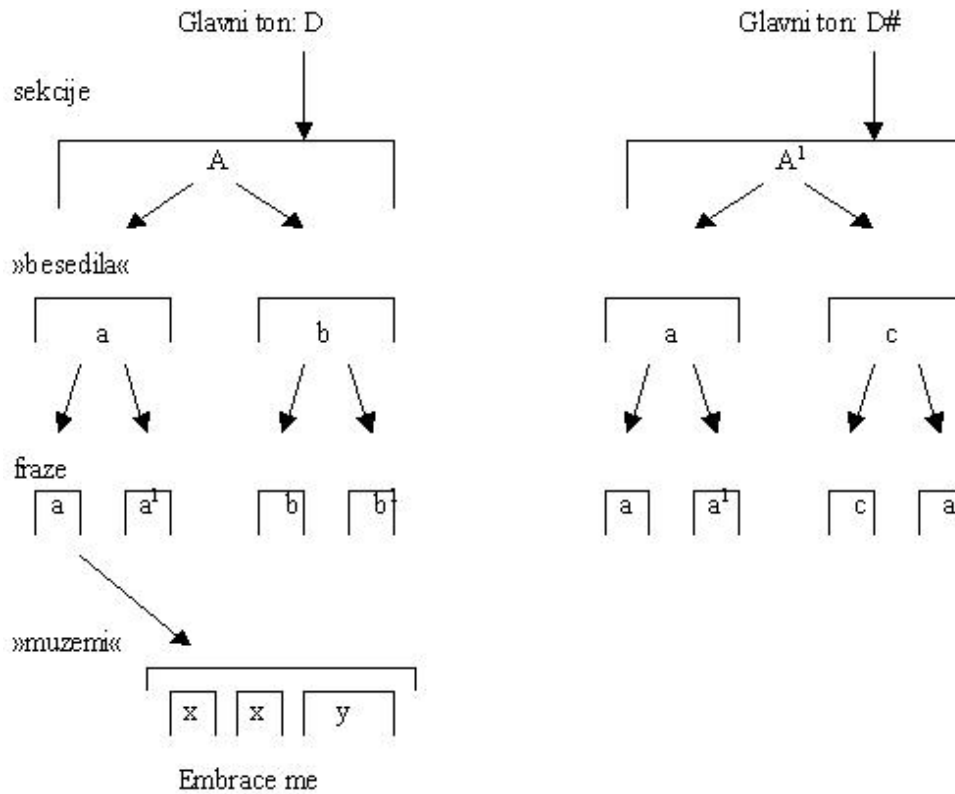
²⁴V ožjem smislu groove pomeni skupne inštrumentalne improvizacije ter dodelave ritmičnega poteka v funku. Poleg tega lahko tudi pomeni poudarjeno ekspresivnost pri izvedbi.

glasbe, ampak tudi ostalih kulturnih praks. Kakorkoli že, ima glasba še posebno močno tendenco k repetitiji, bodisi zaradi svoje časovno omejene kvalitete bodisi zaradi svojega nejasnega pomena, in predstavlja pomemben dejavnik pri veliki večini popularne glasbe. Repeticija se v popularni glasbi navadno pojavlja v dveh oblikah, in sicer kot »muzematska« ali kot »diskurzivna«. V prvi obliki se pojavlja prek kratkega vzorca »muzema«²⁵, ki ga navadno generiramo, razširimo na celotno strukturo, medtem ko je pri drugi le segment nekakšne večje, generalne strukture. V praksi prvo obliko zastopa »riff« in drugo fraza (Middleton, 1999:146).

Diskurzivna oblika repetitije se pogosto pojavlja v glasbenih repertoarjih 19. ter prvi polovici 20. st. kot del evropske glasbene dediščine, in sicer kot repeticija fraz, ki jo obdajajo višje stopnje repetitij npr. na nivoju dolgih fraz ali oddelkov. Hkrati je v takšnih primerih repeticija sekvenčna, povedano drugače, oblika posamezne enote ostane nespremenjena, drugačna je le višina tona. Takšen primer imamo v Gershwinovi »Embraceable You« (1930), kjer je druga fraza identična prvi, le da se ponovi v višjem tonu, in sicer s harmonično odprto prvo frazo ter zaprto drugo, da se ustvari boljši učinek komplementarnosti.

²⁵Izraz »muzem« uporabljajo predvsem semiologi glasbe, pomeni pa minimalno enoto pomena v skladbah, tako da ga lahko razumemo kot nekakšno analogijo na »morfem« v jezikoslovju.

Skica 5.1: *Struktura repetitive v pesmi »Embraceable You«*



Izpeljano iz Middleton (1999: 147)

Popolnoma drugače deluje muzematska repeticija. Tipičen primer predstavlja pesem Jamesa Browna »*Superbad*« (1970), saj zasledimo kitico in »bridge« kot edina dela s popolnoma nepredvidljivim trajanjem. Zaradi tega in predvsem zaradi dejavnosti na nivoju muzema, ki tu deluje kot nekakšna mreža rifov in s tem ustvarja poliritmično matrico, ima takšna glasba zmožnost, da teče sama zase. Pri tem sta še posebej pomembna dva dejstva, in sicer da so vsi vzorci formulaični, že uporabljeni elementi afro – ameriške glasbene tradicije ter da so konstantno podvrženi variacijam in s tem potrjujejo cirkularnost ter aktivno participacijo same glasbene forme (Middleton, 1999:148).

Bilo bi napačno, če bi zgoraj omenjena primera obravnavali kot popolnoma ločena, torej kot koncepta »bele« ter »črnske« glasbene kulture, saj s tem ne ujamemo celotnega bistva

repeticije v popularni glasbi. Prav zato se v repetitivnih analizah pojavi precej drugačen pristop od diskurzivno/muzematskega in za glavno karakteristiko poudarja nasprotje med sektorji ter dodatki v skladbah. Po takšnem principu lahko razpravljamo o *sektorskih* ter *aditivnih* formah. Pri prvih so enote razdeljene v popolnoma ločene dele, ki so navadno organizirani tako, da lahko ustrezno artikulirajo celotno čustveno ali dramatsko obliko skladbe, medtem ko druge vsebujejo ne le strukture pridobljene iz glasbenega procesa, temveč tudi celotne dele skladbe, npr. kitice, refrene, ki se lahko ponavljajo nič kolikokrat, vse dokler vsebujejo drugačno besedilo. Posebej nazoren primer aditivne forme lahko zasledimo v pripovednih baladah, ki so močno vplivale na folk-rock ter kantavtorsko glasbeno tradicijo ter se obdržale še dolgo po prihodu 12 taktnega bluesa sredi 50-ih (Middleton, 1999:149).

V 60 – ih se pojavi še več različnih vplivov, s tem pa pristop skladanju postane še bolj fleksibilen, kar rezultira raznolikost modelov. Tedaj so bile skladbe v načelu zgrajene kot zaporedje glasbenih delov, stavkov, različnih po trajanju, ki se po svoji funkciji ter pomenu delijo na kitice, refrene in »bridge« hkrati pa gradijo nepretrganost sektorjev s pomočjo riffov, ritma in teksture, ali sekvenc harmonsko odprtih akordov. Uporaba kratkih ponavljajočih sekvenc akordov, harmoničnih riffov, za ustvarjanje strukturnega ogrodja, je pogosta zlasti v rockovski glasbi. »*You really Got Me*« (1964), »*La Bamba*« (1959) ali »*Louie Louie*« (1957), so tipični primeri riffovske skladbe, pravo subtilnost takšne tehnike pa lahko začutimo v pesmi R.E.M. »*Losing My Religion*«. Glavni riff stoji na dveh akordih in tukaj pomeni začetnika vseh drugih delov, ki krožijo okoli te osnove. Rezultat tega je, da tovrstna sektorsko izpopolnjena skladba, doseže zavidljivo mero kontinuitete, kar ponazarja melodičen riff na mandolini, ki teče skoraj neprekinjeno skozi pesem (Middleton, 1999:149-152).

Očitno je, da so vsi takšni divergentni formalni principi, ki smo jih obravnavali vselej v zvezi s specifikacijami žanrov ter stila in prav to posredovanje same forme prek lastnosti žanra ter stila, teče prek različnih kanalov. Tako besedila skoraj vedno igrajo pomembno vlogo, kot tudi zanke, ki lahko predstavljajo verbalen kot tudi glasbeni vidik in imajo funkcijo ključnih strukturnih zaznamovalcev, podobno pa je s kombinacijo rime v

besedilih, ki tudi oslikava strukturo glasbenih fraz. Uporaba specifičnih zvokov in teksture prav tako pomembno vpliva pri posredovanju formalnih impulzov, posebno aktualno področje mediacije ali posredovanja glasbene forme, pa danes zavzemajo tehnologije glasbene produkcije in njihova širitev.

Nedvomno je Top 40 radio kljuboval produkciji pesmi, ki ne izstopajo preveč od močno formulaične splošne strukture in na ta način ne motijo programskega vzorca ter kot take ne dosegajo visoke vrednosti, vendar je doprinos tehnologij za popularno glasbo in njeno formo tudi pozitiven. Npr. LP plošče so vzpodbudile nastanek t.i. podaljšanih form, kar je bilo značilno zlasti v časih progresivnega rocka in tudi v nekaterih neo – modernističnih delih. Prav tako je več kanalno miksanje (*multi – track mixing*) odprlo vrata različnim kombiniranim postopkom, brez katerih si danes sodobne popularne glasbe pravzaprav ne moremo predstavljati. Nedavno se tudi prek podaljšanih remiksiranih verzij pesmi, odkrije popolnoma nova perspektiva v popularni glasbi, ki z uporabo že obstoječih glasbenih elementov, zahteva popolnoma drugačen pristop v obravnavi postopkov forme popularne skladbe (Middleton, 1999:153).

Middleton na koncu domneva, da je razumno šteti »komad« (posnetek, izvedbo, objavljeno pesem), kot primarno enoto forme, čeprav to v praksi nikoli ni povsem jasno in točno. Pomislimo samo kakšno vlogo ima številno izposojanje melodij, ritmov, riffov in zvokov ostalih skladb, na pomen formule za izdelavo pesmi. Na koncu Middleton zatrjuje:

»Postaja očitno, da »forma« nastaja v dialogu z določenimi »instancami« ter širšim kontekstom dela, ali »tradicijo«.« (Middleton, 1999:154).

Z drugimi besedami, glasbeno formo moramo nerazrešljivo povezati s širšim kontekstom prakse glasbene kulture. V tej situaciji lahko težko rečemo, da takšna forma definira glasbeno vsebino, prej jo kroti, v historičnem smislu pa kot taka predstavlja le nekakšno utelešenje kulturne dediščine.

5.2. Tipologija forme popularne skladbe

Preden se lotimo same tipologije forme popularne skladbe, moramo prvo raziskati posamezne dele, ki se pojavljajo v popularnih pesmih. Dele popularne skladbe navadno delimo na primarne in sekundarne. **Primarni deli** so kitica, »bridge« in refren, medtem ko med **sekundarne** štejemo »intro«, »outro« ali codo²⁶ ter številne inštrumentalne solaže, prehode in riffe, ki navadno predstavljajo prehode med primarnimi deli pesmi. V popularni skladbi so deli razporejeni v nekakšnem logičnem sosledju, kar je tudi predpogoj za enostavnost forme. V nadaljevanju nas bo zanimal vrstni red po katerem si sledijo vsi deli skladbe, ki smo jih našli ter njihova funkcija. (Rooksby, 2000:64).

5.2.1. Strukturni deli popularnih skladb

Začetek pesmi navadno predstavlja **uvod**, čeprav precej popularno glasbenih del tega elementa sploh ne uporablja. Uvod ima več funkcij, med drugim tudi vpeljuje ritem v pesem in odreja ključ, stil ter vzdušje. V veliki meri je njegova oblika odvisna od poslušalstva, tako da v surovem okolju glasbene industrije naravnane na proizvodnjo hitov, praktično izginja in je časovno omejen na vsega nekaj sekund. Možnosti za začetek pesmi so različne, tako imamo lahko primere zelo kratkega uvoda ali celo brez, z namenom pritegniti takojšnjo poslušalčevo pozornost, in tiste veliko daljše t.i. razširjene verzije uvoda. Uvodov lahko ločimo več vrst, odvisno pač od načina na katerega so zaigrani (Rooksby, 2000:64).

Najpogostejši so *kitarski uvodi*, ki jih poznamo nekaj vrst, saj se kitara uvršča med glavne inštrumente popularne glasbe. Kitarski uvodi so lahko delo ritem kitare, običajno z nekaj takti riffa, lahko so solistični, npr. znameniti Chuck Berryev uvod, lahko pa so zaigrani tudi po nizkih tonih, tako da že spominjajo na basovske zvoke. Kitarski uvodi so lahko tudi enostavnejši, kjer že en sam akord predstavlja »intro«, ali pa je to tonska disonanca, kjer je uvod v tonalnem neskladju s preostankom pesmi, ki je še posebno učinkovita.

²⁶Na tem mestu izjemoma uporabimo tuj naziv za uvod ter zaključek pesmi, ker tako bolj spominjata na strukturni del. Drugje v tekstu bomo uporabljali slovenske nazive, kjer bo to le možno.

Poleg kitare, se v uvodih pojavljajo še številni *drugi instrumenti* npr. klaviature, saksofon, trobenta, pa tudi basovski uvodi niso nikakršno presenečenje. Danes so posebej priljubljeni bobnarski uvodi, zlasti v plesni glasbi, kjer si pesmi brez njih že težko predstavljamo (Rooksby, 2000:65).

Drug način uvodov v popularni glasbi predstavljajo *vokalni uvodi*, ki dostikrat niti niso zapeti, ampak so izvedeni z žvižganjem ali z izgovorjeno frazo, npr. na poseben čustven patetičen način. Pogosti so tudi vzkliki in posebne slengovske, izmišljene besede, kot npr. legendarna »*Awopbopalobopalopbamboom*« Little Richarda, ali celo sample zvoki²⁷, pridobljeni iz filmskih uspešnic in oglasov. Poleg tega je za vokalne uvode zelo pomembna uporaba različnih zvočnih efektov, ker z njihovo pomočjo takšen uvod postane še bolj pristen ter tako še boljše služi svojemu namenu. V istem kontekstu se pojavlja tudi t.i. »*zgrešeni uvod*«, ki se ne drži načela, »napovej tisto kar sledi«, temveč prav s svojim manipuliranjem tempa in harmonije ter posledičnim ustvarjanjem blagega šoka na poslušalca, doseže želeni učinek (Rooksby, 2000:65-66).

Kitica je za samo skladbo že veliko pomembnejša, saj se izvajalec izrazi skozi besedilo ter poda situacijo in stil. Večji pomen kiticam lahko pripišemo tudi zato, ker že vsebujejo nekakšno notranjo strukturo, ki je del forme celotne skladbe. Kitice so lahko različne po svoji dolžini in sicer od tistih 8 taktih pa vse do dolžine 24 taktov. Najlažje dve vrstici besedila razporedimo na štiri takte štirih akordov s ponavljanjem teh sekvenc natanko štirikrat npr.:

Primer 1²⁸:

$C \ Am \ G \ F \ (x4)$

²⁷ *Sample* ang.= vzorec in pomeni digitalni posnetek, ki ga dobimo s semplanjem. Semplanje je proces, kjer digitalno lahko posnamemo kakršenkoli zvok, ki ga nato shranimo v banko podatkov na sintesajzerju ali računalniku. Sample je en osnovnih elementov digitalne tehnologije, ki je zagospodarila popularni glasbi, ter je kot tak omogočil neskončne »izposoje« zvoka, tonov in celo celotnih skladb. Semplanje je tako postalo en najbolj razprostranjenih avtorskih postopkov za kreiranje glasbe v moderni dobi.

²⁸ Pri vseh primerih, ki jih bomo podali, gre za idealno tipske konstrukte, tako da lahko predstavljajo katerokoli skladbo.

Veliko bolj zanimiva ter učinkovita je t.i. 3 + 1 formula, kjer se ponavljanje istih akordov izvaja le trikrat, četrto ponavljanje pa nadomesti nekaj drugega, kot lahko vidimo na primeru spodaj:

Primer 2:

C Am G F (x3) G F G F

Primer 3:

C G F G F Em Am G (x2)

Precej pogosta je tudi ta zadnja oblika kitice, ko ustvarimo 8 taktno sekvenco s ponovitvijo. Podoben primer predstavlja t.i. progresija, le da se v naslednjih 8 taktih namesto ponavljanja pojavijo akordi, ki odstopajo od osnovnega ključa, vrnitev na osnovni ključ, pa se zgodi šele v naslednji frazi kitice. Progresija je navadno delo izkušenih glasbenikov z veliko občutka, še posebno v primerih, ko bi radi kar najbolje, harmonsko povezali kitico z refrenom, takšno progresijo pa imenujemo progresija refrena (Rooksby, 2000:67).

Kitica ni vedno tako pravilno in simetrično določena, kot smo lahko videli na primerih zgoraj. Ena od oblik asimetrije v kiticah nastane, ko na koncu dodamo še nekaj taktov, tako da pevec lahko doda še nekaj besedila. Takšni podaljški kitice lahko imajo zelo velik učinek, ker s tem razbijejo monotonijo štirih ponavljanj. Prav tako se lahko refren, ali drugi stavek kitice pojavi veliko prej kot ga pričakujemo, ker s tem dosežemo veliko boljši učinek na poslušalca. T.i. »through-composed²⁹« kitica je prav tako asimetrična, ker nima nikakršne ponavljajoče akordovske sekvence, temveč nastaja skozi kitico kakšnih 12 ali 16 taktov, zaradi svoje zahtevnosti pa se ne uporablja prav pogosto (Rooksby, 2000:68).

²⁹Izraz smo pustili v angleščini ker bi ga bilo nesmiselno prevajati. Pomeni kitico, ki nima predvidene harmonske strukture, vendar nastaja, se komponira, skozi samo skladbo.

Kitica je lahko zelo kratka, tako da včasih zelo težko razločimo med kitico in refrenom. Takšni primeri se pojavijo v t.i. *AB strukturi*, kjer je skladba sestavljena iz dveh delov, A in B. A tukaj predstavlja kitični del, ki doseže vrhunec z zanko, tako da lahko govorimo o nekakšnem mini refrenu, ki je vključen v kitico. Ponavadi se v takšni strukturi uporabljajo 8-, 12- ter 16- taktne forme izpeljane iz bluesa. Tudi »pred-refren«, ki je nekakšna predhodnica refrenu, sodi med kitične dele pesmi. Takšen »pred-refren« je lahko besedna ali glasbena fraza, njegova naloga pa je, da ustvari občutek nekakšnega napredovanja pesmi. Tako je nemalokrat »pred-refren« po svoji tonalni opredeljenosti veliko bolj podoben refrenu kot pa kitici (Rooksby, 2000:69).

* * *

Refren je ponavadi tisto kar večina poslušalcev sliši, je tisto kar prezentira in v končni obliki tudi proda samo skladbo. Refren je vzdihljaj, z drugimi besedami čista magičnost, srce in duša popularne skladbe. Glasbeno gledano je refren tisto, kjer najdemo zanko, zaradi not ki so izbrane natanko tako, da nas kličejo po ponovnem poslušanju. Zanka, kot sestavni del refrenov v popularni glasbi, tukaj pomeni melodijo ali harmonsko frazo, ki si jo lahko zapomnimo, poleg tega pa je le- ta v refrenu dodatno podkrepljena s spremljevalnim vokalom, riffom ali ritmom, tako da ima še večji učinek. Tudi besedilo v refrenskem delu pesmi mora doseči tisto osnovno, temeljno misel. Za velike refrane vsekakor potrebujemo inspiracijo, čeprav se jih večina drži le preprostega recepta s ponavljanjem določenih besed ali fraz, glasbena podlaga, pa je po možnosti harmonsko kar najbolj v službi spremljave (Rooksby, 2000:69).

V trenutku ko dosežemo refren in s tem nekakšen vrhunec same skladbe, moramo nakazati na nadaljevanje pesmi, ki prav tako kot na začetku pesmi, nadaljuje v nekoliko mirnejšem vzdušju. *Vez*³⁰ (ang.*the link*) ima prav takšno funkcijo, ki jo lahko izvaja na več načinov. En način je, da se sploh ne pojavi, kar pomeni takojšnje nadaljevanje kitice. Večja je razlika v tempu ali harmoniji med kitico in refrenom, toliko večja je potreba po delu ki poveže ta dva glavna dela skladbe (Rooksby, 2000:69).

³⁰ Izraz »vez« je samo dobeseden prevod angleškega »the link«, ki se v glasbenem žargonu redkokdaj uporablja. Vezne dele v popularnih skladbah navadno imenujemo kar prehodi.

»Middle eight« ali »*bridge*³¹« je najbolj tipičen primer prehodnega, veznega dela. Nastopi ponavadi po drugem refrenu, lahko pa je vstavljen tudi večkrat ali npr. po drugi kitici, torej pred drugi refren, kot nekakšno stopnjevanje. Drugo ime za »bridge«, »middle eight«, nam odkriva njegovo dolžino, ki v večini primerov znaša natanko 8 taktov, samo ime »bridge« pa nam odkriva njegovo primarno funkcijo, torej povezovanje različnih delov skladbe. »Bridge« koristi popularnim skladbam tudi zato, ker popestri togo harmonsko strukturo. Ponavadi se tu skladba za nekaj časa umakne nekam drugam, v druge harmonije, kar je najprimernejši trenutek za solaže na raznih inštrumentih. V harmonskem smislu lahko »bridge« tudi zamenja ključ, kjer se po nekakšni tradiciji ponavadi spremeni v dominantno, npr. (C v G), iz katere je možen dokaj lahek prehod nazaj v osnovni ključ. »Bridge« lahko prav tako vsebuje akorde, ki niso zastopani v pesmi ter doda nekaj novega glavni temi ali pa celo ustvari novo temo znotraj posamezne skladbe, nasploh pa je znan kot del z največ vprašanji ter nejasnostmi (Rooksby, 2000:70).

Glede na to, da je refren spoznan kot temeljni element popularne skladbe, ga je potrebno na koncu pesmi ponoviti in celo poudariti. To nalogo opravlja t.i. »*zadnji refren*«, kjer se proti koncu skladbe ponavadi refreni izvajajo zapovrstjo kar nekajkrat. V »zadnjem refrenu« je potrebno dodati še nekaj več, bodisi da dodamo več inštrumentov, kakšno besedo, bodisi da dodamo več vokalov. Kot najbolj znan trik za dviganje napetosti se uporablja spreminjanje osnovnega ključa za en ali pol tona, skozi celoten »zadnji refren«, med glasbeniki bolj znan kot modulacija³² (Rooksby, 2000:70).

Konec pesmi v glasbenem žargonu imenujemo *coda* in jo lahko uporabimo na različne načine. V popularnih skladbah imamo dokaj pogost način zaključkov imenovan »fade out« način, kjer se »zadnji refren« v svojih številnih ponavljanjih igra vse tišje in na koncu popolnoma utihne, kar je še posebno učinkovito v smislu večno trajajočega

³¹ Izraz bridge je že tako udomačen, da bi ga bilo nesmiselno prevajati, pravzaprav niti nima ustreznega prevoda.

³² Pojem modulacija smo sicer že pojasnili, vendar gre tukaj za popačenko, ki je del glasbenega žargona. Modulacija je tako nadomestila veliko ustrežnejši izraz, poltonski in tonski obrat.

glasbenega dela. V drugem primeru, če konec pesmi ni narejen s »fade out« načinom, se navadno konča s ključnim, nosilnim akordom. Zaključek je lahko po svoji obliki tudi podoben uvodu, kjer so zlasti pogoste dolge instrumentalne code, ki ustvarjajo čisto svojevrstno vzdušje v pesmi (Rooksby, 2000:71).

5.2.2. Osnovni tipi forme v popularni glasbi

Različni tipi forme v popularni glasbi nastanejo, ko sestavimo skupaj posamezne dele, ki smo jih našteali zgoraj, na različne načine. Kakšno obliko forme uporabimo, je navadno odvisno od tega, v katero zvrst bi radi uvrstili določeno skladbo, tako npr. v plesni glasbi ne rabimo zapletene forme, dovolj je že nekaj taktov *loopa*³³, za zadovoljivo strukturo, na katero lahko dodamo zelene elemente. In prav takšna, umetno sestavljena plesna glasba, je krivec, da se danes standardna glasbena struktura v popularnih pesmih vse manj uporablja, s tem pa popularna godba še bolj izgublja na vrednosti. Pa vendar vse popularne pesmi le nimajo tako preproste forme, nekatere se lahko kosajo celo z formami jazzovske ali klasične glasbe. Kakorkoli že, v popularni glasbi razlikujemo pet tipov forme.

Forma, ki črpa iz *dediščine ljudskih pesmi* je prva oblika forme v popularni glasbi. Takšna forma ne uporablja vseh delov popularne skladbe, navadno le enega, npr. kitico ali refren, ki se izvaja na neko osnovno, enostavno sekvenco akordov. Čeprav ima korenine v ameriški ljudski glasbi, predvsem v bluesu in folku, je pogosta tudi v slovenski ljudski in zabavni glasbi npr. (*Židana marela, Konjička dva...*). Presenetljivo je, kako lahko tudi s tako enostavno glasbeno strukturo dosežemo zanimanje ter reakcijo poslušalca. Npr. pesem je lahko odigrana v celoti na enem samem akordu, če pa končamo z drugim akordom, s tem dosežemo obrat ali celo odrešitev. Torej če je pesem otožna in se dogaja v molu, jo končamo v duru ali ravno obratno. (Stankovič, 2004).

³³ Izvorno je bil loop del traka, kjer je posnet zvok, ki se je neprestano ponavljal za časa trajanja skladbe. Med prvimi, ki so eksperimentirali z loopi, so bili že Beatli, danes pa je tehnologija spremenila tehniko ustvarjanja loopov, čeprav je njihov namen ter karakter ostal isti: neskončno ponavljanje izbranega ritmičnega ali zvočnega vzorca.

Forma, ki izhaja iz dediščine ljudskih pesmi za popularno glasbo nima velikega pomena. Situacija je seveda drugačna, če za dediščino ljudskih pesmi štejemo tudi formo 12 taktnega bluesa, ki ima svoj izvor v črnski blues glasbi. S prodorom črnske glasbe v zabavno glasbo sredi petdesetih se namreč v popularnih skladbah ukorenini tudi forma 12 taktnega bluesa, čeprav kmalu začne izgubljati svojo primarno obliko, saj jo belski glasbeniki prilagodijo potrebam belega občinstva, tako da se največkrat pojavlja le kot del posamezne skladbe (Stankovič, 2004).

Drugi tip forme ter hkrati tudi najpomembnejši za popularno glasbo, je *klasična forma* popularne skladbe. Klasično formo skoraj praviloma najlažje prepoznamo po vseh treh temeljnih delih, kitici, refrenu ter »bridgeu«. Ti deli tvorijo dokaj linearno glasbeno obliko, vendar je znotraj nje možno veliko število različnih variacij. Popularne skladbe so po trajanju dokaj kratke in nimajo prostora za obsežno elaboracijo, pa se vendarle med seboj precej razlikujejo in to prav zaradi velikega števila variacij znotraj določene glasbene forme (Stankovič, 2004).

Poglejmo si torej nekaj variacij znotraj klasične forme popularne skladbe v nekaj primerih, kjer gre zopet za idealno tipske konstrukte in ne konkretne skladbe:

Primer 1:

Intro – Kitica – Kitica – Bridge – Kitica – Bridge – Kitica

Zanka se tukaj pogosto skriva že v sami kitici, tako da refren niti ni potreben, ponavadi pa se ponovi tudi v zadnji kitici, en od »bridgeov« je lahko tudi inštrumentalen. Takšno obliko klasične forme najdemo pri zgodnjih Beatlih in jo ponavadi povežemo s t.i. staro formulo za 32 taktno pesem, ki se glasi : prva kitica, 8 taktov; druga kitica, 8 taktov; »bridge«, 8 taktov; tretja kitica, 8 taktov (Rooksby, 2000:73).

Primer 2, 3, 4:

Intro – Kitica – Refren – Kitica – Refren – Kitica – Refren – Coda

Intro – Kitica – Refren – Kitica – Refren – Bridge – Refren – Coda

Intro – Kitica – Refren – Kitica – Refren – Bridge – Kitica – Refren – Coda

Zgornje tri primere bi lahko označili kot najbolj standardne oblike pri klasični formi popularne skladbe. Primer št. 2 je značilen za manj izkušene skladatelje, ker ne vsebuje »bridgea«, ki ponavadi zahteva odmik od izhodiščne harmonije, ključa. Primer 3 in 4 sta nekoliko zahtevnejša, vendar najbolj pogosta v popularni glasbi, predvsem v pop skladbah. V tretjem primeru je »bridge« mišljen kot nekakšen presežek, ali dodatek zadnjima refrenoma in se ponavadi uporablja pri skladbah, ki imajo poudarek na močnem refrenu npr. eurovizijske skladbe ipd. Četrty primer ima »bridge« zamišljen kot tretji del in pomeni nekakšno harmonsko nadgradnjo celotne skladbe, kjer se pesem nekoliko oddalji od glavne teme, zaključi pa se na že poznanih harmonijah, s ponovno kitico ter prek refrena v zaključek.

Primer 5, 6:

Intro – Kitica – Refren – Bridge – Kitica – Refren – Coda

Intro – Refren – Kitica – Refren – Bridge – Kitica – Refren – Coda

Primer 5 in 6 lahko razglasimo za radio formata. Primer št. 5 ima karakteristično pravilno obliko, z »bridgeom« v sredini med glavnima deloma pesmi, ki ga tvorita kitica ter refren skupaj, in je estetsko dovršen, kar je tudi predpogoj za radiu prijazno skladbo. Takšna oblika forme je zlasti priljubljena pri preoblikovanju hitov, ki so za radijsko predvajanje predolgi, tako da se prvotna oblika skladbe enostavno skrajša v poslušalcem prijaznejšo verzijo. Primer št. 6 tudi ustreza radio standardom, saj se prične z refrenom, tako da poslušalca takoj pritegne.

Primer 7:

Intro riff – Refren – Kitica – Kitica – Refren – Coda na uvodnem rifu

Oblika klasične forme, kot jo lahko vidimo v sedmem primeru je pogostejša pri rockovskih skladbah, poudarek pa je na električni kitari, tako da je struktura veliko bolj ohlapna in manj pomembna. V rockovskih skladbah sta namreč vokal ter kitara pomensko skoraj izenačena, dostikrat se uporablja znameniti bluesovski prijem »vprašanje-odgovor«, kjer se vokal in kitara izmenično prepletata, vokal postavlja vprašanje, kitara odgovarja, ali obratno. Pomen kitare pri primeru št. 7 je razviden tudi iz pojavnosti rifa, ki se pojavlja v uvodu in zaključku lahko pa je tudi temeljni element skozi celotno skladbo.

Kot vzrok prodora tehnologij v popularno glasbo je začela vse bolj izpodrinjati klasično formo strukturalne oblike, ki je po svoji obliki popolnoma drugačna, imenujemo pa je »*groove song*«. »Groove song« lahko razglasimo za tretji tip forme popularne skladbe, čeprav se pogosto pojavlja le kot posamezen del skladbe, kjer jo uporabimo za kitico ali kaj drugega. Glavna značilnost »groove songa« je dokaj poenostavljena harmonska zasnova, tako da ponavadi sploh ne vsebuje sekvence akordov, ampak se zadržuje na eni frazi, ki je lahko odigrana kar na enem samem akordu (Stankovič, 2004).

Pomembno je poudariti, da »groove« forma gradi na ritmu, je torej nekako v službi ritma, kar je tudi razlog za nekoliko skromnejšo harmonsko sestavo takšnih skladb. »Groove« je nekaj, kar je v veliki meri izšlo iz afro-ameriške glasbene tradicije, predvsem iz funka in jazza in je dokaj redek pojav v evropski glasbi. Kot je že bilo rečeno, trend takšnih skladb danes precej raste in to ne samo v elektronski glasbi, ampak tudi med t.i. »živimi bendi«. Glavni razlog za takšno priljubljenost, lahko iščemo predvsem v sproščenosti, ki ga takšna neobvezna forma nudi izvajalcu, prav to pa začuti poslušalec, ki ga zazna kot nekakšen pretok energije, katerega glasbeniki prenašajo na poslušalca (Stankovič, 2004).

Popolnoma drugačen tip forme, ki je po svoji obliki veliko zahtevnejši in kompleksnejši od prejšnje, je *rock opera*. V tem primeru ne gre za nikakršno opero kot to sugerira njeno

ime, pa čeprav po nekaterih značilnostih ima skupne točke s pravo opero. Namreč struktura takšnih pesmi je skoraj bližje kakšnemu klasičnemu delu kot popularni skladbi. Za takšne pesmi so značilni številni deli in teme, ki se med seboj precej razlikujejo, nimajo stalnega ritma, niti predvidljive melodije. Rock opera danes nima velikega pomena za popularno glasbo, razvila se je v času izrazitega razmaha rockovske godbe, kjer je prej pomenila statusen simbol razvpitim bendom, kot kakšno resno popularno – glasbeno obliko (Stankovič, 2004).

Zadnji tip forme v popularni glasbi zastopajo skladbe, katerih *struktura je podrejena tekstu*. Takšne skladbe so še bolj redek pojav kot rock opera, pa vendar jih moramo obravnavati, ker se po svoji obliki precej razlikujejo od vseh ostalih pesmi v popularni glasbi. Poudarek imamo torej na besedilu, kjer harmonija navadno sploh ne obstaja, vsi inštrumenti pa dopolnjujejo vokalno frazo. Vprašljivo je, če tudi velika večina hip hop skladb, ki so danes v velikem porastu, spada v to kategorijo, namreč ritem je tam res konstanten in neodvisen od vokala, vendar pa so vsi drugi glasbeni elementi dejansko le podpora vokalu (Stankovič, 2004).

S tem smo tudi končali tipologijo forme v popularni glasbi, v nadaljevanju pa bomo videli kako to izgleda na konkretnih primerih. Poleg tega bodo v naslednjem poglavju analizirani tudi primeri različnih žanrov, z namenom, da ugotovimo kakšne odklone ali dominantne oblike med naštetimi idealnimi tipi.

5.3. Analiza primerov

V nadaljevanju bomo z analizo različnih primerov, skušali upodobiti teoretično znanje, ki smo si ga pridobili v začetku poglavja. V skladbah bomo torej iskali različne dele pesmi, jih pravilno razdelili na primarne ter sekundarne, s čim si bomo olajšali pravilno zapisovanje strukture posamezne skladbe, hkrati pa bo to tudi glavna naloga analize. Prvi del analize bo posvečen idealno tipskim primerom, ki smo jih obravnavali v teoretskem delu, dokazovali pa bomo, da se forme treh izbranih primerov res razlikujejo. Drugi del analize³⁴ bo imel večjo težo, saj bo šlo za primerjavo forme med različnimi žanri. Poleg tega bomo v tem drugem delu analize skušali odgovoriti na temeljna vprašanja, ki smo si jih zastavili na začetku, med drugim tudi o obstojnosti enega samega formalnega vzorca, o vplivu zvoka na obliko forme ter o vplivu forme na popularnost določene skladbe.

Glasbeniki in glasbeni teoretiki tradicionalno uporabljajo dva načina za označevanje forme določenega dela. Prvi način je nekoliko bolj zdravorazumski in formo označi kar z imenom, ki se pogosto uporablja, npr. »forma teme in variacije«, »rondo forma« ipd. Za nas precej bolj relevanten je drugi način, kjer se vsak primarni del skladbe označuje s črko. Pri tem je navadno prvi del označen s črko A, drugi del, ki je navadno refrenski, s črko B ter eventualni tretji del s črko C. Z obzirom na to, da je forma popularne skladbe praviloma sestavljena iz največ treh glavnih delov, najpogosteje uporabljamo črke do C, čeprav obstajajo tudi izjeme. Prav pogosti so tudi slučajji, ko se kakšen del v skladbi ponovi, vendar z nekaterimi pomembnimi razlikami. V takšni situaciji npr. ponovljeni del A označimo z A` če pa se v nadaljevanju pesmi pojavi še kakšna variacija A, jo označimo z A`` itd. (Schmidt – Jones, 2004).

Končni strukturni zapis primarnih delov skladbe s črkami, bo tudi naša glavna naloga pri analizi, da pa bi to storili najboljše možno si bomo pomagali s tabelo, ki bo sestavljena iz treh stolpcev. Prvi stolpec bo spremljal potek različnih delov pesmi, kjer bomo obravnavali prav vse dele, četudi ti niso primarni. Drugi stolpec nam bo ponazoril, koliko

³⁴ Čeprav bi drugi del analize moral vsebovati le pet primerov, bomo z avtorjevo željo čim večjega vzorca uporabili tudi primere prvega dela. Namreč četudi gre za idealno tipske primere, so le-ti predstavniki določenega žanra.

se deli med sabo razlikujejo, saj bomo v njem podali osnovne harmonije. Drugačne harmonije med deli nam bodo v pomoč, ko bomo označevali formo z različnimi črkami. Vedeti moramo, da analiza harmonij dostikrat ni najboljši pokazatelj posameznih delov, saj se večina popularnih skladb bazira na harmonijah, ki so pisane v istem ključu, če pa se ta že menja, je to običajno znotraj meja t.i. svete trojice, tonike, subdominante ter dominante. V tretjem stolpcu tabele bomo šteli takte za vsak posamezni del, pri tem pa nam bo osem taktov pomenilo spodnjo mejo pri ocenjevanju ali gre za primaren ali mogoče sekundaren del skladbe ter kot tak za formo irelevanten. Štetje taktov nam bo omogočilo tudi jasno parcelizacijo skladbe, tako da bodo posamezni deli še bolj vidni.

Izbrane skladbe bomo analizirali na osnovi posnetka in ne notacije, ker je le-ta neustrezna v primerih ko gre za formo. Pred samo tabelo bomo določili takt, kar je seveda predpogoj, da lahko takte v skladbi sploh preštejemo. Poleg tabele ter končnega zapisa forme, bo vsaka analizirana skladba deležna še opisa, ki bo delno verbalno spremljanje poteka pesmi, predvsem pa bo razlaga končnega zapisa forme, ki je izšel iz tabele.

5.3.1. Analiza idealnih tipov

Prvi, drugi in tretji primer so torej predstavniki idealnih tipov, katerih teoretično podlago smo že podali, in sicer bo šlo za klasično formo, »groove song« ter rock opero. Znotraj teh treh primerov, ki so med seboj precej različni, prva dva predstavljata večino celotne popularne glasbe danes, tretji primer pa je izbran predvsem zaradi svoje atipičnosti.

Primer 1. : KLASIČNA FORMA

FEEL Robbie Williams : 4'21"

Takt: 4/4; $\Sigma = 104$

Tabela 1: Analiza skladbe »FEEL« po delih

Potek delov	Harmonije / Akordi	Št. taktov
Intro	tema: Dm	4
Kitica	Dm, C, A, Asus4, Gm, F, A, Asus4 x2	16
Refren	B, F, C x2	8
Kitica	Dm, C, A, Asus4, Gm, F, A, Asus4 x2	16
Refren	B, F, C x3	8+4
Intro	Dm	4
Solo	Dm, F	8
Refren	B, F, C x4	16
Intro	Dm	4
Coda-kitica	Dm, F	16

A B A' B' A'' B'' A'''

»Feel« mogoče ni najboljši primer forme klasične popularne skladbe, zaradi atipičnega zaključka, vendar če njega izvzamemo, postane povsem legitimen. Sama skladba se prične s klavirskim uvodom, v katerem že lahko zasledimo zanko, ki se nadaljuje tudi v

kitici in je v kombinaciji z vokalom še bolj učinkovita. Sama kitica se nas namreč veliko bolj dotakne kot refren, ki ima tu bolj vlogo nekakšne nadgradnje in logičnega sosledja. Pri drugi kitici lahko opazimo dodano močnejšo ritmično podlago, kar je pogost pop prijem za boljšo dinamiko in »napredek« (*angl. progress*) v skladbi. Po dveh kiticah in refrenih se zopet pojavi uvodni del, ki odigra vlogo prehodnega dela za solo. V solu sta uporabljeni prvi dve harmoniji kitice, ki sta ključni tudi v zaključku pesmi, kjer je kitica zaigrana nekoliko drugače. Tako solo pravzaprav pomeni kitični del v pesmi, saj je harmonsko identičen kot zadnja kitica. Po solu sledi zadnji refren, ki je s svojimi 16 takti najdaljši v skladbi, kar predstavlja še en pogost prijem v popu, imenovan »zadnji refren«. Pesem se zaključi s še enim prehodnim introm, kateremu je dodan ženski vokal ter zadnjo »kitico«, ki je hkrati tudi coda.

Forma, ki smo jo zapisali ima dva temeljna dela, A- kitico ter B- refren, ki se izmenično prepletata. Zanimiva opazka se zdi tudi različna dolžina vseh treh refrenov, kar nedvomno kaže na potrebo »dvigovanja«, stopnjevanja, očitno manj uspelega refrenskega dela. Prvič se namreč refren pojavi v trajanju osmih taktov, drugič v trajanju dvanajstih ter tretjič šestnajstih taktov, kar smo tudi ponazorili v samem zapisu z B, B', B". Tudi kitica ni vedno enaka, tako je npr. drugi kitici dodan ritem, medtem ko je zadnja kitica tudi harmonsko precej skrčena.

Primer 2. : « GROOVE SONG«

THE MESSENGER *New Funky Generation:* 3' 49"

Takt: 4/4 $\Sigma = 113$

Tabela 2: Analiza skladbe»THE MESSENGER« po delih

Potek delov	Harmonije / Akordi	Št. Taktov
<i>Intro</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x2	16
<i>Refren</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x2	16
<i>Vokal solo</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x2	16
<i>Refren</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x2	16
<i>Kitara solo</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x4	32
<i>Refren</i>	Hm7, Dmaj7, Em7, Hm7 x2, F#m	15+zadnji udarec

A B A' B' A'' B'

Pri primeru »The Messenger« gre za popolnoma drugačen koncept kot pri prejšnjem komadu, saj je harmonska sestava skozi celotno skladbo nespremenjena. Pri intru že lahko zasledimo vse harmonije, ki v skladbi vseskozi ostajajo nespremenjene, saj so prisotni samo elementi dodajanja. V tem primeru tako intro štejemo kot prvi primarni del skladbe, čeprav se uvodni deli navadno ne evidentirajo pri samem zapisu forme. Tu storimo tako zaradi identičnosti uvoda z vsemi preostalimi instrumentalnimi deli v pesmi., ki jih tako označimo kot A dele.

Glavni del skladbe predstavlja refren, z ženskim vokalom in tudi edinim tekstualnim delom. Sledi vnovičen instrumentalni del, ki se vseskozi izmenjuje z refrenom ter odigra vlogo nekakšne nadgradnje. Druga ponovitev refrena, na podoben način kot v prejšnjem primeru, vpelje močnejšo ritem sekcijo, in sicer z bolj ritmično izraženo bas linijo. Ponovna ponovitev instrumentalnega dela predstavi vokalni solo pomešan s kitarskim, kar dodatno popestri drugače togo strukturo skladbe. Pomembno je nakazati na aranžmajsko vlogo basa, ki se zelo precizno stopnjuje skozi skladbo, kar da dodatno težo »grooveu« in tako razbije monotonijo. Pesem se konča s ponovnim refrenom ter

pomembnim zadnjim udarcem, katerega si lahko razlagamo kot codo, saj uporabi novo harmonijo, ki ni del harmonskega spektra »groovea«.

Čeprav pesem vseskozi vztraja na istih harmonijah prav pri vseh delih, ločimo A – instrumentalne dele ter B – refrenske, vokalne dele. V uvodu tega poglavja smo že govorili o občasni neustreznosti harmonij kot pokazateljev pri zapisovanju forme, kar lahko zasledimo tudi pri tem primeru. Brez tolerance do harmonske pomanjkljivosti posameznih delov, bi namreč točen zapis forme te skladbe bil nemogoč. Zato tudi izjemoma označimo harmonsko identična dela z A in B, saj poslušalcu pomenita dejansko to, različna primarna dela skladbe. Lahko zaključimo, da tudi takšna struktura zahteva klasično razporeditev delov, kjer je v navadi, da obstajata vsaj dva primarna dela, ki se nato medsebojno prepletata, četudi na istih harmonijah. Poleg tega lahko zasledimo izrazito pojavnost elementov dodajanja, kjer se pri skoraj vsaki ponovitvi vzorca vpelje nek nov glasbeni element. Takšna praksa ni nenavadna celo v običajnih pop skladbah (npr. *Feel*), čeprav je bolj pogosta prav za »groove« skladbe ter predvsem v elektroniki in plesni glasbi.

Primer 3. : ROCK OPERA

STAIRWAY TO HEAVEN *Led Zeppelin*

8'04"

Takt³⁵: 4/4, 3/4, 5/4, 7/8 Σ : 163

Tabela 3: Analiza skladbe »STAIRWAY TO HEAVEN« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. Taktov
<i>Intro</i>	Am, G#+5, C/G, D, Fmaj7, G, Am x2 C, D, Fmaj7, Am, C, G, Dsus4 (Fmaj7)* x2	16
<i>Kitica</i>	Am, G#+5, C/G, D, Fmaj7, G, Am x2 C, D, Fmaj7, Am, C, G, Dsus4 (Fmaj7)* x2 Am, G#+5, C/G, D, Fmaj7, G, Am	16+4
<i>Intro</i>	Am, G#+5, C/G, D, Fmaj7, G, Am G/B**	4
<i>Bridge</i>	Am7, Dsus4D, Am7, Em, D, C, D x2	8
<i>Kitica</i>	(C, G, Am, C, G, D, Am7) x2, C, G	8+1
<i>Bridge</i>	Am7, Dsus4D, Am7, Em, D, C, D x2	8
<i>Kitica</i>	(C, G, Am, C, G, D, Am7) x2, C, G	8+1
<i>Bridge</i>	Am7, Dsus4D, Am7, Em, D, C, D x2	8
<i>Kitica</i>	(C, G, Am, C, G, D, Am7) x2, C, G	8+1
<i>Bridge</i>	Am7, Dsus4D, Am7, Em, D, C, D x2	8
<i>Kitica</i>	(C, G, Am, C, G, D, Am7) x2, C, G	8+2
<i>Prehodni del</i>	D, (Dsus2, D, Dsus4)x3, D, C, C+9, C, C+9 x2	1+3/4+1+5/4+1+7/8+2
<i>Solo</i>	Am, G, F, G x10	8+4+8
»Refren«	(Am, G, F, G) x12, Am, G, F	18
Coda	F, G, Am	7 + recital

*Pri drugi ponovitvi se fraza konča z Fmaj7 namesto Dsus4

**Prehodni akord za bridge

A A' B A' B A' B A'' B' A'' C C'

³⁵ V tabeli, kjer niso zapisana cela števila, smo označili t.i. vrinjen takt, tako da npr. 1+3/4+1+5/4+1+7/8+2 pomeni osem taktov, torej 1 takt 4/4+ 1 takt 3/4 + 1 takt 4/4 + 1 takt 5/4 itd. Opomba velja tudi za ostale tabele.

Struktura pri rock operi je zopet povsem drugačna, predvsem zaradi svoje harmonske kompleksnosti, kar ni bil slučaj pri prvih dveh primerih. Eno glavnih karakteristik predstavlja veliko število različnih harmonij, ki jih lahko prepoznamo že v intru. Uvodni del torej zajema številne harmonije, tako da je tudi zanka postavljena prav v njem, akustični uvod je namreč tisto na kar se najprej spomnimo ob pomisli na »*Stairway to Heaven*«. Kitica razpolaga z identično glasbeno podlago kot intro, saj se z njim tudi zaključí. Osrednji del pesmi predstavlja večkratna izmenjava skrajšane kitice ter prehodnega dela, ki je harmonsko drugačen. V izmenjavi se pojavi že znan element »napredka«, progresije skladbe in sicer v tretji skrajšani kitici, nato v »bridgeu« in zadnji kitici. Naslednjo stopnjo v procesu »napredka« pomeni »tretji del«, z dokončnim izbruhom s solo kitaro. V maniri zadnjega refrena se na harmonski osnovi solaže pojavi tudi tretji vokalni del, ki pomeni vrhunec, najvišjo točko, tega epskega popularno-glasbenega dela. Pesem se zaključí na istih harmonijah vendar s pridihom akustične uvodne kitare.

Za zapis forme smo uporabili tri črke, in sicer A – kitični deli, B – bridge deli ter C – refrenska dela. Naj opozorim, da moramo tudi tukaj intru posvetiti nekaj več pozornosti ter ga upoštevati kot primaren del skladbe, saj na to kaže že njegovo trajanje ter tudi identična harmonska osnova kot v kitici. S tem dejstvom se izkristalizira, da tudi takšna struktura, kot jo ima rock opera ni nič drugega kot podaljšana AABA forma z dodanim tretjim C delom na koncu skladbe. Prva ponovitev C dela je instrumentalna, šele druga ponovitev pa pomeni pravi refrenski del z vokalom in tekstom, kar smo tudi razločili z C, C'. Prav tako so drugače označeni vokalni kitični deli, pri peti ponovitvi pa še dodatno, saj gre za progresijo z ritmičnim poudarjanjem, kar vpliva tudi na četrto ponovitev bridgea, tako da ga označimo z B'. Zanimiv je slučaj prehodnega dela, ki se pojavi neposredno pred refrenskim delom. Ob prvem poslušanju se zdi, da gre za primaren del, saj ustreza tako po dolžini kot tudi po harmonijah, ki so zopet čisto drugačne od preostanka pesmi. S temeljitim preslušavanjem, pa postane jasno, da gre za klasičen prehodni del, ki se pogosto uporablja v popularni glasbi s funkcijo nekakšnega vmesnega dela, ki je zamišljen kot »pavza« med primarnimi deli, kar nakazuje da ga tudi ni potrebno evidentirati pri samem zapisu forme.

5.3.2. Analiza forme pri različnih žanrih

Naslednji korak je analiza primerov pri različnih žanrih. Za razliko od idealno tipskih primerov, kjer smo približno že vedeli za kakšno obliko forme gre, bomo tukaj formo šele ugotavljali ter se spraševali, če se le-ta spreminja glede na žanr. Poleg tega glavnega vprašanja bomo nekaj pozornosti posvetili tudi raznim žanrskim specifičnostim, ki eventuelno vplivajo na formo, začenši od zvoka, značilnih glasbenih elementov do uporabe različnih instrumentov ipd. Izbor samih skladb kot tipičnih za žanr je temeljili zlasti na treh kriterijih, in sicer na lastnem glasbenem znanju, kjer sem kot glasbenik izkoristil izkušnje v prepoznavanju in klasificiranju glasbenega materiala, na čim večji aktualnosti primerov, kakor tudi na popularnosti pesmi, ki so bile vse hiti znotraj svojega žanra.

Primer 4. : EVERGREEN

PRETTY WOMAN *Roy Orbison* *3' 01"*

Takt: 4/4, 2/4 Σ : 94

Tabela 4: Analiza skladbe »PRETTY WOMAN« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. taktov
<i>Intro</i>	E riff	1+2/4+1+2/4+4
<i>Refren</i>	(A, F#m) x2, D, E	5+2/4+4
<i>Intro</i>	E riff	4
<i>Refren</i>	(A, F#m) x2, D, E	5+2/4+4
<i>Intro</i>	E riff	4
<i>Bridge</i>	(Dm, G7, C, Am, Dm, G7, C) x2, (A, F#m, Dm, E) x2	8+8+5
<i>Intro</i>	E riff	4
<i>Refren</i>	(A, F#m) x2, D, E	5+2/4+5+8
<i>Coda</i>	E, E riff, E, A	1+2/4+1+2/4+3+6 (+2 osminki)

A A B A'

Pri »*Pretty Woman*« imamo opravka z evergreenom, ki je še kako aktualen, čeprav je nastal v obdobju ko so bile pesmi drugačne od današnjih. Skladba se prične z riffom, ki se pojavlja vse do konca in ima pomembno vlogo povezovalca vseh treh primarnih delov. Riff je tudi harmonsko drugačen od obeh primarnih delov, vendar je refrenski del le njegova sub-dominanta, tako da ne zmoti logičnega poteka skladbe. Prvi primarni del skladbe predstavlja refren, ki bi bil lahko imenovan tudi kitica, vendar to za nas ni bistveno. Sledi mu identičen drugi refren, njemu pa bridge, ki osnovno melodijo refrena razširi nakar se zaključi na izhodiščnem tonu riffa, kar doda neko dodatno sklenjenost skladbi. Po ponovnem rifu sledi zadnji refren, ki je nekoliko drugačen od prejšnjih dveh, saj je daljši ter prepleta elemente riffa in kitice.

Ugotovili smo torej dva primarna dela, A- refren ter B- bridge. Lahko potrdimo, da gre tukaj za klasično baladno strukturo AABA, ki je dolgo pomenila osnovni recept za pisanje hitov. Pesem je torej koncipirana z dvema identičnima deloma v začetku, nato sledi drugi del, z novo temo, zaključi pa se s ponovnim prvim delom, ki je v skladu s pravili, bolj naglašen od prvih dveh ponovitev, zato ta zadnji refren tudi označimo z A'. Zanimivo je, da pesem na prvo poslušanje ne kaže tako preproste strukture, kot jo ima v resnici, predvsem zaradi številnih harmonij.

Na tem mestu se sprehodimo na kratko v preteklost po dodatne informacije. Ob poslušanju dodatnih primerov se sicer pokaže, da klasična AABA struktura ni nujna, vendar vseeno velika večina skladb 50-ih ter 60-ih temelji prav na njej ali na podaljšani AABABA strukturi. Primera iz petdesetih *Earth Angel* (The Penguins) ter *The Great Pretender* (The Platters) kažeta prav to, prvi ima podaljšano AABAB'A' strukturo, drugi pa klasično AABA strukturo. Tudi Beatli v številnih svojih uspešnicah še uporabijo identično obliko forme, kar lahko vidimo na primerih *Yesterday* in *A hard day's night*, oba z AABABA' strukturo. Zanimiv je obrat, ki ga lahko zasledimo kasneje pri predstavniku 70-ih Abbi. Skladbi *Waterloo* z ABABB' ter *Take a Chance* z ABABAA' oba nakazujeta na spremembo drugega primarnega dela, ki je tu že refren. S tem premikom se odprejo dodatne možnosti v razvoju melodije, kar lahko začutimo skozi skladbe, tako da tudi ločnice med samimi deli niso tako očitne niti več bistvene. Strukturo

danes namreč nadomeščajo številni prehodni deli, pa tudi sama melodija je kompleksnejša³⁶. Naraščajočo tendenco refrena po kitici v novejši popularni glasbi lahko potrdita tudi prva dva klasična primera.

Primer 5. : SODOBNI POP – POP-JAZZ FUSION

DAY IS DONE *Norah Jones* *4' 26''*

Takt: 12/8 **Σ:** 120

Tabela 5: Analiza skladbe »DAY IS DONE« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. taktov
<i>Intro</i>	<i>Bass:</i> *h,a#,a,g#,g,f#,f,f#	8
<i>Kitica</i>	{h,a#,a,g#,g,f#,f,f#}, (h,a#,a,g#,g,f#,g,f#,g,f#, b, h} x2	8+10+16
solo klarinet	Hm, Fis, A, E, G, Hm, Fdim, Fis7, (Fis**) x2	16
<i>Kitica</i>	{h,a#,a,g#,g,f#,f,f#}, (h,a#,a,g#,g,f#,g,f#,g,f#, b, h} x2	8+10+8
<i>Impro vox+sax</i>	Hm, Fis, A, E, G, Hm, Fdim, Fis7, (Fis) x4	32+4

*Gre samo za tone, zato so pisani z malo črko.

**Pri drugi ponovitvi Fis zamenja Fis7.

A B A B'

Skladba »*Day is Done*« je jazz skladba s tipičnim pop aranžmajem, ki ima tu nosilno vlogo, forma pa je drugotnega pomena ter tudi delno prikrita. Komad se prične z zaporedjem basovskih tonov, ki so pravzaprav ključni za celoten potek skladbe. Kitica še vedno vztraja z basom kot edinim inštrumentom ter nekaj ritmične spremljave. Sledi solo del na klarinetu, ki je naglašen z dodatnimi akordi, ki so izpeljani tako, da ne motijo sosledja prvotnih basovskih tonov. Obrati zapisanih akordov namreč spremljajo potek bas kitare, tako da imajo nekoliko drugačen zven. Temu solistično – refrenskem delu sledi ponovna kitica z močnejšo ritmično spremljavo ter ponovni, nekoliko razširjen, B del.

³⁶ Kompleksna melodija danes vsekakor ni element večine popularne glasbe, tekst se nanaša izključno na kvalitetne izdelke, tiste z čim manj primesmi tehnologije.

Pri skladbi lahko ločimo dva osnovna dela, in sicer A – kitico ter B – svojevrsten refren, ki zaradi pomanjkanja teksta, morda spominja na kaj drugega. Forma ima torej obliko ABAB', kjer B' pomeni improvizirano solažo tako inštrumenta kot tudi pevke. Kot sem že dejal, je glavna teža tukaj na aranžmaju, saj inštrumenti polagoma stopnjujejo melodijo vse do konca. Vsekakor je pomembno tudi dejstvo, da se harmonije, ki smo jih zapisali le pri B delu pojavljajo že prej, saj je vokalna linija venomer ista. Prav s takšnim aranžmajskim trikom, kjer v začetku igramo le del harmonije, nato pa še popolno, lahko dobimo različna primarna dela, kot v našem primeru.

Primer 6. - SODOBNI ROCK

HYSTERIA *Muse* 3' 49"

Takt: 4/4 Σ: 86

Tabela 6: Analiza skladbe »HYSTERIA« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. taktov
<i>Intro</i>	Am, E, Dm, Am x2, <i>Riff1</i> : Am, E, Dm, Am x2	16
<i>Kitica</i>	Am, E, Dm, Am x2	8
<i>Refren</i>	C, G, Dm, Am, (E*) x2	8
<i>Intro tema</i>	<i>Riff1</i> : Am, E, Dm, Am x2	4
<i>Kitica</i>	Am, E, Dm, Am x2	8
<i>Refren</i>	C, G, Dm, Am, (E) x2	8
<i>Interludij</i> ³⁷	<i>Riff2</i> : E	4
<i>Solo</i>	Am, E, Dm, Am x2, C, G, Dm, Am, x2	16
<i>Refren</i>	C, G, Dm, Am (E) x2	8
<i>Interludij-coda</i>	<i>Riff2</i> : E	6+zadnji udarec

* Pri drugi ponovitvi refrena E nadomesti A mol

ABAB'A'B'B

³⁷ Latinsko »interludium« pomeni medigra. Razumemo ga lahko torej kot prehodno glasbo, medigro med posameznimi deli skladbe, ali celo kot samostojni del, vstavljen med druge dele, stavke.

Skladbo »*Hysteria*« izberemo kot predstavnika rockovske glasbe pri kateri se kot značilnost pojavljajo riffi. Skladba nam že v uvodu ponudi riffovsko igranje, čeprav v prvih dveh ponovitvah lahko prej govorimo o interludiju, ki se pojavi večkrat. Pravi riffovski del sledi šele v tretji ter četrti ponovitvi uvoda ter predstavlja osnovno temo v skladbi. Kitica se nadaljuje na istih harmonijah, takoj pa sledi refren. Vnovična riffovska tema priča o njeni vlogi razmejevanja kombinacije kitice ter refrena, isti slučaj pa imamo z interludijem po drugi ponovitvi AB dela. Zelo zanimiv je tudi solo, ki se razvije iz začetnih harmonij kitice, v refrenske harmonije. Po solu, ki torej že preide v refrenske harmonije sledi še en refren, pesem pa se zaključi s ponovnim interludijem.

Zopet imamo slučaj dveh primarnih delov A- kitičnega ter B- refrenskega. Solo ima tukaj vlogo obeh, saj uporabi tako ene kot druge harmonije, zato ga tudi označimo z A'B'. Forma ABABA'B'B govori v prid refena, ki tudi vsebuje zanko, vendar moramo vedeti, da je večina prehodnih delov zaigrana na kitičnih harmonijah, s čim se dejansko vzpostavi nekakšno ravnotežje v skladbi. Vsekakor je relevanten tudi podatek, da imajo prehodni deli veliko težo, saj vnesejo veliko energije med že določeno formo. Tudi to je ena značilnosti sodobne glasbe.

Primer 7. - AMBIENTALNA GLASBA – »CHILL OUT«

SEA *Morcheeba*

5' 48"

Takt: 4/4 Σ : 106

Tabela 7: Analiza skladbe »SEA« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. taktov
Intro	Em7, A9 x4	8
Kitica	Em7, A9 x4	8
Refren	E, A, G, Hm x4	8
Melodija tema	E, D6sus2, A, G6	3
Kitica	Em7, A9 x4	7
Refren	E, A, G, Hm x4	8
Solo	E, D6sus2, A, G6 x4	8
Intro	Em7, A9 x2	4
Kitica	Em7, A9 x4	8
Refren	E, A, G, Hm x8	16
Coda+ fade out	E, D6sus2, A, G6 x4, Em7, A9 x8, + sample	16+8+4

A B A B' A B''

»Chill out« se danes vse bolj spogleduje z elektronsko glasbo, vendar je to le trend ter ne njegova značilnost. V primeru »Sea« imamo tako le nekaj tehnoloških prijemov, skladba pa ima bolj popovsko zasnovo. Intro ter kitica uporabljata identične harmonije, sledita refren ter njegov podaljšek s temo dolgo štiri takte na nekoliko drugačnih harmonijah. Po ponovni kitici ter refrenu sledi solo, ki je daljši štiri takte od prejšnjega »podaljška«, vendar spada v isto kategorijo. Nadalje se kot pavza pojavi intro, za njim pa ponovna kitica. Pesem se konča s podaljšanim refrenom, kombinacijo solaže in vokala ter neskončnega »fadea«.

Spet lahko zlahka razmejimo med dvema primarnima deloma, A- kitico ter B- refrenom. Drugi refren je zaradi sola nekoliko daljši, kar tudi označimo z B', podobno je z zadnjim

refrenom B", ki je podaljšan ter logično najdaljši v skladbi. Kot lahko vidimo je forma klasična, vendar dolg intro ter coda že nakazujeta na elemente ambientalne glasbe, kot tudi harmonsko poenostavljena kitica. Lahko ugotovimo, da je prav popovska forma tisto, kar izbran primer povzdigne med množico ambientalnih stvaritev.

Primer 8. – PLESNA GLASBA

LADY *Mojo* 5 '07"

Takt: 4/4 Σ : 160

Tabela 8: Analiza skladbe »LADY« po delih

Potek delov	Harmonije/ Akordi	Št. taktov
Intro	Riff Bm*: Bm, F#, D#m x3	16+8
Refren	Riff Bm : Bm, F#, D#m x2	16
Bridge	Riff Bm : Bm, F#, D#m, F** x2	16
Refren	Riff Bm : Bm, F#, D#m x2	16
Bridge	Riff Bm : Bm, F#, D#m, F x4	32
Refren	Riff Bm : Bm, F#, D#m, x2	16
Skupaj+ fade out	Riff Bm : Bm, F#, D#m, F x5	32+8

* Bm riff je prisoten skozi celo skladbo, tudi med spreminjanjem harmonij na F# in D#m.

**V drugi ponovitvi je dodan F, kot prehodni akord. Opomba velja povsod kjer se pojavlja F

A B A B A B'

Za konec smo si izbrali znamenit plesni hit, popularen pred nekaj leti. »Lady« je zagotovo pesem na katero smo že vsi pozabili, vendar se današnji sodobniki lahko pohvalijo kvečjemu z boljšim zvokom, struktura pa je še naprej ista. Skladba se prične z dolgim introm, ki že vsebuje zanko, in sicer »Bm riff«. Harmonije so podobno kot pri drugem primeru vseskozi iste, z izjemo F pri instrumentalnih delih, kar nakazuje na to, da gre za groove tip skladbe. Poleg dolgega intra, ki je harmonsko identičen refrenu le brez vokala, se v skladbi pojavi refrenski, vokalni del ter njegova nadgradnja, ki ga lahko imenujemo tudi bridge. Bridge lahko ugotovimo zaradi nekoliko bolj razgibane bas linije ter dodatne harmonije F, ki pa je pravzaprav le prehodni akord.

Pesem torej vztraja na dveh primarnih delih A- refrenu ter B- bridgeu, čeprav uporablja vseskozi iste harmonije. Intro lahko tu obravnavamo na dva načina, kot klasičen uvod, katerega ne zapisujemo, ali kot povsem legitimen A del. Kot sem že dejal, je uvod harmonsko identičen refrenu, kar pa v tem primeru ni odločilno, saj se celotna skladba odvija na le nekaj harmonijah. Tako se odločimo v skladu s tradicijo zapisovanja doslej, kjer uvoda nismo označevali, dodaten argument proti pa predstavlja tudi odsotnost vokala v uvodu. Največjo pozornost pri skladbi, bi morali posvetiti prav zadnjemu B' delu, ki nam zaradi prisotnosti vokala dejansko potrди da gre za bridge del. Pesem ima torej imaginarno ABABAB strukturo, kar je na prvo poslušanje le stežka opazno. Prav tako je ustrezen tudi zapis AABABAB, če obravnavamo uvod kot primarni del skladbe.

* * *

Ob koncu lahko zaključimo, da so prav vse skladbe sestavljene iz dveh primarnih delov, z izjemo tretjega primera, ki tako že v samem izboru izstopa od ostalih, saj smo ga namreč uvrstili kot nekakšno protiutež. Tudi pri tem tretjem primeru, za katerega bi si mislili, da je povsem drugačen, pa gre le za detajle. Število taktov v skladbah se izkaže kot nepomembno, čemur pričata tudi tretji ter zadnji primer, ki imata kot najdaljša podobno število taktov, pa povsem različni formi. Pri posameznih delih, nam takti niso mogli jamčiti ali gre za primaren ali sekundaren del, čeprav so v kombinaciji s harmonsko analizo bili v veliko pomoč. Tudi dolžina posameznih skladb ni v ničemer povezana z njihovo formo, saj daljša skladba pomeni ponavadi tudi daljše primarne dele.

Če sklenemo ugotovitve po vrsti, moramo na začetku poudariti, da so formalne razlike med idealnimi tipi res očitne. V prvih treh primerih se je namreč jasno pokazalo, da je njihova struktura povsem različna, saj imamo primer zelo enostavne - (»groove song«), enostavne - (klasična forma) ter zapletene strukture - (rock opera). Če se nekoliko oddaljimo od teh idealnih tipov ter zajamemo vseh osem primerov v nekakšen skupni vzorec, pa lahko zaključimo naslednje. Izpostavita se dva osnovna formalna vzorca v popularni glasbi, klasična forma ter »groove song«, ne pa samo eden, kot smo to mislili

na začetku. Žanri tako ne uporabljajo drugačnih form, razlike med skladbami pa so bolj plod drugih glasbenih elementov npr. različnih harmonij, ritmov, raznih efektov in tudi zvoka. Predpostavke o zvoku kot razkrajajočem elementu forme, tudi ne moremo potrditi, saj tudi v primerih sodobnejših skladb s številnimi zvočnimi efekti, forma ostaja bolj ali manj nespremenjena, zvok pa je le dodatek v nekakšni generalni podobi.

S tem tudi zaključujemo poglavje analize primerov, s priokusom, da je iskanje forme v skladbah prej plod nekakšnega osebnega občutka poslušalca in ne pravilo, ki si ga izoblikujemo s pomočjo različnih harmonij, števila taktov ali česa podobnega.

6. ZAKLJUČEK

Naj na začetku razjasnim, da je forma le segment obsežnega področja popularne glasbe. To spoznanje nam je bilo ves čas tudi nekakšno vodilo, saj je pomenilo osnovni kriterij za sistematični pristop formi popularne skladbe. Tako smo najprej raziskali samo popularno glasbo z vsemi njenimi značilnostmi, da bi kar najbolje predstavili klimo v kateri se kreira ter biva glasbena forma. Po temeljitem vpogledu tudi v zgodovinski kontekst popularne glasbe smo lahko nadaljevali s popularnimi skladbami, kjer spoznamo besedilo, melodijo ter ritem za njene temeljne prvine. Šele nato se lotimo forme, ki je v nalogi najboljše ter za nas tudi najpomembnejše poglavje.

Teoretski del tega petega poglavja nam ponudi tudi nekatere temeljne ugotovitve. Ena glavnih ugotovitev nas tako opozarja na zgrešeno formalistično doktrino ter nam ponuja za popularno glasbo veliko ustrežnejše rešitve, in sicer osredotočanje na vsebino skladb ter na notranje kvalitete glasbenega poteka. Za naslednjo pomembno ugotovitev se izkaže vloga repetitive kot temeljnega elementa v popularni glasbi. Izpostavita se dva osnovna repetitivna vzorca, in sicer muzematski, kot del afro-ameriške glasbene tradicije ter diskurzivni, kot zapuščina evropske glasbene dediščine. Poleg omenjenih ključnih ugotovitev ima prav tako svojo težo tudi pomen žanrov na samo formo. V tem kontekstu lahko pripomnimo, da so prav pristopi, ki govorijo o formi žanra, s strani teoretikov spoznani za najustrežnejše, čeprav se tukaj pod »formo žanra« bolj misli na glasbene elemente karakteristične za žanr in ne toliko na golo strukturo, ki pa nas vendarle najbolj zanima.

V osrednjem delu, ki je nekakšen teoretski napotek za analizo primerov nadalje spoznamo temeljne zakonitosti za zapis forme. S primarnimi ter sekundarnimi deli prepoznamo kaj je za strukturo skladbe pomembno ter kaj ne, medtem ko nam tipologija petih različnih struktur izčrpa vse možnosti, ki jih nudi popularna glasba, kar je tudi jasno ponazorjeno v analizi primerov. Analiza izbranih primerov je bila zastavljena tako, da je bil glavni poudarek ravno na strukturi idealnih tipov ter na primerjavi struktur med različnimi žanri. Z ugotavljanjem le dveh primarnih delov pri večini skladb, se slutnje o

togosti popularno glasbene forme tako uresničijo, napoved zanjo pa je kot kaže še bolj pesimistična. Nekatere analizirane skladbe, so imele namreč za karakteristiko izgubljanje drugega primarnega dela. Čeprav gre predvsem za produkte elektronske, plesne ter ambientalne glasbe moramo vedeti, da z razmahom tehnologij prav takšne skladbe dobivajo vse več prostora na glasbenem trgu, s tem pa grozi nevarnost, da klasične popularne skladbe, ki jih danes še nosimo v spominu sčasoma povsem izginejo. Primeri nam vsekakor potrjujejo, da gre v popularni glasbi za izrazito enostavne strukture, do določene mere tudi standardizirane, kjer pa forma ne predpostavlja en sam vzorec, kot smo to prej mislili, temveč dva, ki sta odvisna od tipa repetitive.

S tem smo se tudi dotaknili našega temeljnega vprašanja, ki smo si ga zastavili v uvodu. Ideja o eni sami standardni formi kot kaže sploh ni bila tako zgrešena, saj nismo ugotovili nikakršnih bistvenih razlik med skladbami različnih žanrov. Edina razlika je v tem, da ne gre za eno samo standardno formo, temveč za dve, sektorsko in aditivno. Tudi glede skladb, ki se nam zdijo drugačne, lahko na osnovi analize domnevamo, da so takšne predvsem zaradi ostalih glasbenih elementov. Nikakor ne moremo trditi, da je standardizirana forma edini glasbeni element, ki pripomore k enostavnosti ter razumljivosti popularnih skladb, vendar se zdi, da je prav ona glavno orodje za ugodno klimo glasbene industrije naravnane na množice.

Pri svobodi odločanja ob skladanju ter posledično tudi avtonomnosti posameznega popularno glasbenega dela, se pojavi ideja, da predpisana forma še ne pomeni nujno pomanjkljivosti. Svoboda odločanja je tukaj prenesena v svobodo izražanja, kar verjetno omogoča prav standardna forma, še posebej pa to velja za popularno glasbo, ki po svoji specifikaciji temelji na izvedbi. Takšna forma bi potemtakem morala lajšati komunikacijo med ustvarjalcem ter poslušalcem v glasbenem procesu, čeprav se skladbam, ki tukaj mogoče ne sodijo med čisto standardne, godi krivica. Zaradi ustaljenega procesa, kar fenomen zabavne glasbe nedvomno je, so namreč takšne skladbe obsojene na čisto marginalno vlogo, četudi dostikrat po svoji kvaliteti presegajo meje povprečnih, strukturno urejenih stvaritev. Analizirani primeri so nam tudi nakazali, da popularnost skladbe ni odvisna od njene forme, saj je bila popularna večina pesmi, strukture pa so

imele različne. Vse to bi si lahko interpretirali kot še en dokaz, da je popularnost skladbe sestavina različnih glasbenih specifičnosti, ki temelji na trdno stoječi, standardni formi.

Naslednje vprašanje na katerega smo skušali poiskati odgovor in ki se danes zdi sploh aktualno, se tiče novih tehnologij in predvsem zvoka. V nalogi se izpostavi, da nove tehnologije res delno izpodrinjajo vlogo forme in hkrati tudi vlogo same skladbe. Tudi v analizi smo imeli primere, ko skladba z več tehnološkimi prijemi nima tolikšnih zahtev po harmonijah ter po klasični skladbi, iz česar lahko sklepamo, da se tehnologija vse bolj vmešava v kreativni proces. Naj za trenutek spomnim tudi na zgodovinski kontekst forme popularne skladbe, ki je ostala podobna, spremenile pa so se le skladbe. Celotne skladbe, ki iz takšnih ali drugačnih razlogov ne izpolnjujejo pogojev za klasično pop formo, se namreč ravna po njenih standardih, kar povprečnemu poslušalcu povsem zadošča.

Če se za konec ozremo še po pomenu forme v popularni glasbi, lahko povzamemo sledeče. Zabloda formalistične doktrine je vrednost popularne glasbe dolgo ocenjevala le z aspekta forme ter je zanemarjala številne druge prednosti, ki jih je popularna glasba imela v primerjavi s klasiko. Danes velja prepričanje, da forma vsekakor je pomembna, vendar ne tudi odločilna, kot pri nekaterih drugih umetniških oblikah. Prav poenostavljena forma odpira možnosti za razvoj ostalih kvalitet umetniškega dela, katerih je v popularni glasbi veliko, od ritmičnih presežkov, aranžmajskih prijemov, zank, do zvoka ter videospotov.

Na koncu nam ne preostane drugega, kot da dojamemo formo v smislu nekakšnega vodila skladb v popularni glasbi, bodisi s strani poslušalca, ki za ustrezno identifikacijo potrebuje razumljivo glasbeno podobo, bodisi s strani glasbene industrije, ki odreja standarde posnetih skladb. Poleg tega gredo formi tudi zasluge za večnost popularne glasbe, ki si jo lahko zagotovi le s svojo domačnostjo in prepoznavnostjo. Napovedovati kakršnokoli bodočnost formi ter posledično popularni glasbi se zdi pretenciozno, saj je možnosti nešteto. Vsekakor pa je evidentna izčrpanost skladb s klasično zasnovo, kar se tudi kaže v trendu vse večjega izposojanja glasbenega materiala tako iz drugih zvrsti kot tudi s pomočjo tehnologij.

Prav gotovo popularna glasba še ni izpisala svojih zadnjih stranic, saj lahko verjamemo, da glasbena industrija nikoli ne obupa, vedno namreč stori tisto kar je potrebno v prid profita, pa če to pomeni, da klasična forma ne ustreza več, bo pač tako. Zavedati se moramo namreč resnice, ki je žal kruta. Popularna glasba je po takšnem scenariju le trenutni projekt Kapitala, poslušalec pa bo vedno tisti na katerem se preizkuša uspešnost, vedno znova na nekakšen *nov znan* način, s formo ali brez nje.

LITERATURA

- Adorno, W. Theodor (1986). *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- Banks, Jack (1996). *Monopoly television: MTV's Quest to control the Music*. Boulder, CO: Westview press.
- Barbarič, Peter (1996). *Okopi slave – Štiri desetletja rock & popa*. Ljubljana: Virtum.
- Brackett, David (2002). *(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover*. V: Hesmondhalgh/Negus. *Popular music studies*. London: Arnold.
- Burnett, Robert (1996). *The global jukebox – The international music industry*. London: Routledge
- Cope, David (1991). *Computers and Musical Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Du Noyer, Paul (2004). *Enciklopedija glasbe*. Radovljica: Didakta.
- Epstein, S. Jonathon (1995). *Misplaced Childhood*. V: Jonathon S. Epstein. *Adolescents and their music*. NY & London: Garland publishing.
- Gall, Zlatko (2004). *Glazbeni leksikon*. Split: Marjan tisak.
- Goodwin, Andrew (1992). *Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music*. V: James Lull. *Popular music and Communication*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.
- Green, Lucy (1999). *Ideology*. V: Horner/Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Groce, B. Stephen (1994). *Recent Theory and Research in the Sociology of Popular Music*. V: Jonathon S. Epstein. *Adolescents and their music*. NY & London: Garland publishing.
- Hauser, Arnold (1980). *Umetnost in družba*. Ljubljana: DZS.
- Hesmondhalgh, David (2002). *Introduction*. V: Hesmondhalgh/Negus. *Popular music studies*. London: Arnold.
- Horner, Bruce (1999). *Discourse*. V: Horner/Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

- Jones, Steve (1992). *Rock Formation: Music, Technology and Mass Communication*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.
- Kassabian, Anahid (1999). *Popular*. V: Horner/Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Lull, James (1992). *An Introduction*. V: James Lull. *Popular music and Communication*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.
- Middleton, Richard (1999). *Form*. V: Horner/Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press.
- Negus, Keith (1996). *Popular music in theory: An introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Rooksby, Rikky (2000). *How to Write Songs on Guitar*. London: Balafon Books.
- Schmidt – Jones, Catherine (2004). *Form in Music*. (www.creativecommons.org).
- Shepherd, John (1999). *Text*. V: Horner/Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Shuker, Roy (1998). *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.
- Shuker, Roy (1994). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Stankovič, Peter (2004). *Popularna glasba – predavanja*. Ljubljana: FDV.
- Tatit, Luiz (2002). *Analysing popular songs*. V: Hesmondhalgh/Negus. *Popular music studies*. London: Arnold.

Priloga: Zgoščenska analiziranih primerov