

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Nina Bauman**

**Odnos in klasifikacija različnih glasbenih**

**zvrsti in poslušalcev**

**(po Adornu)**

**diplomsko delo**

**LJUBLJANA, 2014**

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Nina Bauman

Mentor: izr. prof. dr. Andrej. A. Lukšič

**Odnos in klasifikacija različnih glasbenih**  
**zvrsti in poslušalcev**  
**(po Adornu)**

Diplomsko delo

**Ljubljana, 2014**

## **Odnos in klasifikacija različnih glasbenih zvrsti (Po Adornu)**

Glasba je pojem, ki je vsem dobro znan. Nekaterim ne pomeni kaj dosti, nekateri se z njo ukvarjajo za svoj »vsakdanji kruh«, nekaterim pomeni sprostitev in se z njo ukvarjajo ljubiteljsko. Nekateri skozi glasbo izražajo svoj lasten jaz, drugi upor. Lahko bi rekli, da je glasba celo revolucionarna ter je in bo vedno obstajala. Poleg tega ima tudi mnogo pomenov. Včasih je na nek način služila za sporazumevanje oziroma je bila del obredov ali praznovanj, sedaj pa je njen namen popolnoma drugačen. Vsak posameznik ima različen pogled na glasbo, glasbo si različno predstavlja in ji pripisuje različen pomen. Nekaterim glasba pomeni umetnost, drugim zabavo, nekateri pa jo enačijo s hrupom in jim je celo moteča. V današnjih časih jo večina povezuje z zabavo in s sproščanjem. Glasba se je skozi vsa ta leta razvijala tako na ravni zvrsti kot tudi modernizacije. Vsekakor pa v zadnjem letu sledi trendom. V mojem diplomskem delu se bom ukvarjala z Adornovim razumevanjem glasbe in poskušala aplicirati na določene zvrsti oziroma na sodoben svet.

**Ključne besede:** Glasba, ideologija, Adorno, razumevanje glasbe.

## **Relationship and classification of different types of music and listeners (according to Adorno)**

Music is a well-known concept. For some people does not mean much, some are engaged with it for their "daily bread", for some it means relaxation and are dealing with it for a hobby. Some express through it their own self, through it is expressed the resistance, even revolutionary. Music is and will always be there and has many meanings. Sometimes some way it served to communicate, or as part of rituals, celebrations but now it's purpose is completely different. Each individual has a different view on music, represents music differently and it attaches it different meanings. To someone music represents an art, to someone it means fun, but some equate it with noise or sound, and they even feel it distracting. Nowadays it is most associated with entertainment, with the release. Music has evolved over the years both, at the species level, as well as modernization. However, in the last year follows the trend. In my thesis, I will deal with Adorno's understanding of music and try to administer it on a certain type or in a modern world.

**Keywords:** Music, ideology, Adorno, understanding music.

## KAZALO

1 UVOD .....	6
1.1 Hipoteza .....	7
1.2 Metode raziskovanja .....	7
2 SOCIOLOGIJA GLASBE .....	8
2.1 Problem preučevanja v sociologiji glasbe.....	8
2.2 Kaj bi morala biti sociologija glasbe .....	8
2.3 Funkcija glasbe .....	9
2.4 Recepcija v sociologiji glasbe in njena analiza.....	9
3 KLASIČNA GLASBA .....	11
3.1 Poslušalci klasične glasbe .....	11
3.1.1 Ekspertni poslušalec .....	11
3.1.2 Dober poslušalec .....	11
3.1.3 Izobraženi poslušalec oziroma konzument .....	12
3.2 Glasbeno življenje v klasični glasbi oziroma uradno glasbeno življenje .....	12
3.3 Občinstvo glasbenega življenja.....	13
3.4 Uradno glasbeno življenje v povezavi z množičnimi mediji .....	13
3.5 Očitki proti uradnemu življenju .....	14
3.6 Vpliv same produkcije na komponista .....	15
3.7 Dešifriranje glasbene vsebine.....	16
4 MODERNA GLASBA.....	17
4.1 Problem modernosti.....	17
4.2 Najnovejša glasba.....	17
4.3 Poslušalci moderne glasbe .....	18
4.3.1 Emocionalni poslušalec .....	18
4.3.2 Tip, ki mu glasba predstavlja zgolj zabavo.....	19
4.4 Družbeni učinek in recepcija novejšje glasbe .....	19
4.5 Glasba množic - lahka glasba.....	20
4.5.1 Zgodovina lahke glasbe .....	20
4.5.2 Popevka .....	21
4.5.3 Učinek popevk .....	22
4.5.4 Pomen lahke glasbe.....	22

4.5.5 Standardizacija lahke glasbe in njen namen .....	23
4.5.6 Produkcija lahke glasbe .....	23
4.5.7 Socialni mehanizmi .....	24
4.6 Sodobno glasbeno stanje .....	25
4.7 Kaj je zabava oziroma kako je umetnost izumrla .....	25
4.8 Zakaj ima lahka glasba tako popularnost in kaj je njen namen.....	25
4.9 Vpliv lahke glasbe .....	26
4.10 Kako množični mediji vplivajo na posameznikov potencial .....	28
5 GLASBA V POVEZAVI Z RAZREDOM IN SLOJEM .....	29
5.1 Komponisti v povezavi z razredom.....	29
5.2 Poslušalci v povezavi z razredom .....	30
5.3 Povezava med sloji, glasbo in ideologijo .....	30
6 ZAKLJUČEK .....	32
7 LITERATURA.....	36

## 1 UVOD

Glasba naj bi nastala iz kaosa in ta naj ne bi bil slab, prav tako ne moremo govoriti o globalnem ali lokalnem kaosu. Pravzaprav vse poznane stvari izhajajo iz t.i. kaosa, človek pa je le ovira na poti do njega. Žal se potrebe po intelektualnem delu, kot je glasba, ne priznavajo več, saj le-te na trgu ne morejo zadovoljiti potreb. Glasba je v zadnjem času postala kreacija, proizvodnja, žal ni več zgolj ustvarjanje. Družba pa je postala spektakel, to pomeni, da v tej družbi kaos ni več mogoč (Rutar 2001, 72).

Po Adornovi tezi je družbenost glasbe ključna glasbenemu materialu, vendar se tega glasbeniki ne zavedajo, pravzaprav se nočejo zavedati. Vsaka glasba se smatra kot družba. Posledično glasbeniki nimajo enostavne naloge, saj se poleg glasbe ukvarjajo tudi s političnim in družbenim materialom. Večina je tudi mnenja, da so na nek način izolirani od ostalega sveta oziroma da živijo v samoti. Trdijo celo, da jih politika ne zanima. Vendar pa jih zanima trg. Zato lahko rečemo, da kogar zanima tržni mehanizem, ga posledično zanima tudi politika. Politika se zanima za delovanje trgov, še bolj pa se trg zanima za delovanje politike. Lahko da sam posameznik oziroma individuuum ni zainteresiran za politiko, zato pa je za posameznika toliko bolj zainteresiranapolitika. Današnji globalni kapital nima strahu pred politiko in pred državo, pravzaprav nima več nobenega nasprotnika. Velikokrat se poraja vprašanje kakšen pomen ima pravzaprav glasba v današnjem (sodobnem) svetu (Rutar 2001, 10–11).

Socializacijska funkcija glasbe je poglobitnega pomena, glasbeni okus pa je družbeno oblikovan konstrukt. Nanj vplivajo statusni, okoljski, trendovski in socialni vidiki (Breznik 2011, 104–105).

Glasba je lahko ideološka oblika, praksa kot taka pa je v službi družbenega gospostva. Je umetnost, vendar na nek način manipulativno sredstvo za poslušalce, ki mnogokrat prinaša lažno pomiritev (Rutar 2001, 11).

Že v naslovu je nakazano, da se bom ukvarjala z Adornovim delom »Uvod v sociologijo glasbe«. Adorno je bil eden izmed najbolj pomembnih filozofov prejšnjega stoletja, kritični teoretik, predstavnik frankfurtske šole, muzikolog in glasbeni sociolog, ki je med drugimi znan tudi kot kritik kulturne industrije (Fagan).

V diplomskem delu me bo zanimaloAdornovo delo »Uvod v sociologijo glasbe«. S pomočjo njegovega dela bom poskušala razumeti razumevanje avtorjevega koncepta glasbe, predvsem se bom ukvarjala z razliko med klasično in popularno oziroma lahko glasbo in poslušalcem

obeh, tako klasične kot popularne glasbe. Zanimalo me bo kakšna je klasična glasba ter kakšne so karakteristike poslušalcev oziroma privrženecv in kakšna je popularna glasba ter karakteristike njenih poslušalcev, kaj dve ločeni zvrsti nosita v sebi, ali imata določeno ideologijo, kakšen je pravzaprav svet znotraj njiju in s čim se soočajo sami komponisti oziroma izvajalci glasbe. Poskušala bom oceniti povezavo z Adornovim razumevanjem dveh ločenih vej glasbe in poslušalcev, v primerjavi s stanjem v Sloveniji. Ocenjevala bom, ali lahko tudi za Slovenijo trdim, da imata tako klasična kot popularna glasba točno določene privrženecv s točno določenimi karakteristikami.

### **1.1 Hipoteza**

Hipoteza, ki sem jo postavila in jo poskušala potrditi je:

**Adornovo klasifikacijo klasične ter popularne glasbe in njunih poslušalcev lahko pripisujemo tudi sodobnemu svetu oziroma Sloveniji.**

S to hipotezo bom pravzaprav poskušala potrditi, da se njegova klasifikacija tako klasične kot popularne oziroma lahke glasbe prepisuje tudi za sodobnost. S to hipotezo bom s pomočjo ocenjevanja poskušala ugotoviti, da imamo v Sloveniji še vedno dve veji glasbe, tako klasično in popularno (lahko) glasbo in da se poslušalci teh dveh zvrsti med seboj razlikujejo.

### **1.2 Metode raziskovanja**

Glede na specifičnost diplomske naloge in zaradi teoretičnega raziskovanja bo diplomsko delo manj metodološko kompleksno. Pri diplomskem delu mi bodo v pomoč analitično branje oziroma analiza Adornovega teksta o glasbi in teksti, ki so vezani z njegovo tematiko o glasbi. Temelj bo torej deskriptivna metoda s študijo domače in tuje literature. Pomagala si bom s knjigami, revijami in članki, ki so vezani na temo diplomske naloge, v glavnem pa se bom osredotočila na literaturo »Uvod v sociologijo glasbe«.

V svojem diplomskem delu bom teoretski del konkretizirala na sodobne probleme, to pa mi bo kasneje služilo tudi kot pomoč pri magistrskem delu. Poglavlja v mojem diplomskem delu bodo strukturirana na več zvrsti. Začela bom s sociologijo glasbe, drugi del bo vezan na klasično glasbo, tretji bo vezan na popularno (lahko) glasbo, v zadnjem delu pa se bom ukvarjala z glasbo v povezavi z razredom in slojem.

## **2 SOCIOLOGIJA GLASBE**

Sociologija glasbe se deli na različna področja, kot so poklic glasbe in njegova celota ter različna specializacija. Lahko se deli na področje sakralne glasbe, glasbeno terapijo, zgodovino glasbe, množično komuniciranje, nastop, itd. Sociologija glasbe je prav tako empirična raziskava o vrstah glasbe v sodobni družbi kot tudi študija o zgodovinskem kontekstu glasbe (Cady 1963, 25). »Glasbo se lahko razume kot strukturno reprezentacijo oziroma kot simbolni »model« procesa socialne interakcije« (Ridgeway 1976, 414).

### **2.1 Problem preučevanja v sociologiji glasbe**

Sociologija glasbe in njena spoznanja še danes niso zadovoljiva. Spoznanja se cepijo na neproduktiven znanstveni obrat in na nedokazane postavke. Manj donosno pa je področje, ki se osredotoča samo na navade samih konzumentov, ali pa področje, kjer ima glasba zgolj glasbeno podlago svoje razširjenosti. Rezultatov raziskav včasih ni mogoče predvideti, na primer da džezi poslušajo v velikomestnih centrih ali na deželi ter da imajo mladi rajši plesno glasbo kot starejši. Težko je dešifriranje glasbenih fenomenov in vpogled v razmerje do realne družbe. Znanstvena oziroma uveljavljena sociologija glasbe se ukvarja zgolj s slušnimi navadami tipov, ki jih potrebujejo množični mediji. Omejitev vloge glasbe v družbi pravzaprav zapre perspektivo socialnih strukturnih problemov, ki se implicirajo tako v glasbi kot funkcionalnih v družbi (Adorno 1986, 250–251).

Za sam problem ni kriva samo večja topost in zaslepljenost znanstvenega obrata. Bolj kot so sociološke ugotovitve v glasbi zanesljive, bolj postajajo tuje in globlje. Močnejše kot se spuščamo v raziskavo, bolj so ugotovitve revne in abstraktne. Glasbena notranja vsebina v sebi skriva družbene implikacije smisla, ta vsebina pa je brez reakcionalne kulturne ideologije, ki ne more sprejeti dejstva da se v umetnosti skriva resnica (Adorno 1986, 252–253).

### **2.2 Kaj bi morala biti sociologija glasbe**

Koncept sociologije glasbe bi se moral razlikovati od same sistematike, ki bi razvijala to, kar ni enotno. Sociologija glasbe bi se morala orientirati po strukturah družbe, ki se izražajo v družbi in po glasbenem življenju (Adorno 1986, 278). Med seboj se sicer vežeta estetska in sociološka vprašanja o glasbi. Tisto kar ni družbeno resnično, v glasbi nima estetske veljave (Adorno 1986, 254). Sociologija glasbe bi morala biti razmerje med produktivnimi silami in produkcijskimi razmerami. Produktivne sile niso samo produkcija v ožjem smislu, ampak tudi živo umetniško delo izvajalcev in nehomogena sestavljena tehnika. Nasprotno pa so



produksijska razmerja tista, ki so sestavljena iz gospodarskih in ideoloških pogojev, v katerem je pomemben vsak ton in reakcija na ta ton. V povezavi z raziskanjem sociologije glasbe pa sta pomembni tudi sama glasbena mentaliteta in okus poslušalcev (Adorno 1986, 278–279).

### **2.3 Funkcija glasbe**

O funkciji glasbe se poraja veliko vprašanj. Glasba je umetnost, ki je imela v preteklem obdobju estetsko funkcijo. Tudi komponisti skromnejših del so želeli, da se njihova dela razume kot umetnost. Če pa je dejstvo, da prevladuje tip poslušalcev, ki imajo glasbo samo za zabavo, pa s strani njih ni zahteve po estetski avtonomiji, to pa pomeni da ima glasba v tem primeru drugačno socialno funkcijo in to naj bi bila ravno funkcija zabave (Adorno 1986, 60). Vendar glasbe se ne sme gledati zgolj kot umetnost, saj je le-ta jezik, ki mora biti za dobro razumevanje zavestno usmerjen na določeno skupino v določenem času, na določenem mestu (Creston 1970, 35).

### **2.4 Recepcija v sociologiji glasbe in njena analiza**

Recepcija kot celota bi se morala usmerjati po kategorijah, ki so objektivno orientirane. Kategorije bi s svoje strani teorije morale še razvijati. Po avtorjevem mnenju bi bilo treba najprej definirati razlike med recepcijo in konsumom. Ugotoviti je potrebno na kakšen način se samo poslušanje glasbe prilagodi razmerju do materialnih dobrin, kjer so estetske kategorije izločene, druge pa se oblikujejo na novo. Glavni problem je, da o tem ni izčrpnih raziskav. Zgodovinsko gledano bi raziskave lahko bazirale na tem, kako spremembe materialne tehnike vplivajo na družbene organizacijske oblike. Avtor v svojem delu pravi, da gre tu predvsem za medsebojno odvisnost in vpliv, le-ta pa vseeno ni tako strog (Adorno 1986, 285–286).

Raziskavo o priljubljenosti in nepriljubljenosti bi bilo treba povezati s kvalitetami glasbe. Poznavanje ideoloških efektov pa bi na nek način pomagalo pri lažjem definiranju. Problem je v upiranju nezavednosti posameznih reakcij in običajnih vedenj ter kulturno pogojenih nesposobnosti množic, ki bi jih bilo potrebno še raziskati, temu pa bi se morala pridružiti še preobčutljivost na poslušalčevi strani. Empirična dimenzijska nedostopnost je samo pretveza, saj bi drugače lahko ogrozilo glasbeno zavarovanost in z njo povezane interese. Vprašanje glasbene recepcije bi se avtorjevem mnenju približalo na indirektnen način, z utemeljitvijo korelacije glasbene priljubljenosti in odklanjanjem. Prav tako so pomembne zunajglasbene ideologije vprašanih in njihova psihološka zgradba. Najbolj preprost način, bi po avtorjevem mnenju bil, da bi se raziskalo jezik, ki ga množica uporablja v zvezi z glasbo, saj naj bi ta

jezik vseboval tako ideološko vsebino kot tudi psihološko racionalizacijo, to dvoje pa vsako po svoje vpliva na samo recepcijo glasbe (Adorno 1986, 286–287).

Po avtorjevem mnenju bi bilo potrebno raziskati kako s pomočjo množičnih medijev neko popevko narediti popularno, in poizvedeti, kje so meje manipulacije in kako bi lahko z minimalnimi zahtevami zmanipulirali sam uspeh, oziroma kako se tehnike, s katerimi pevec popevk postane popularen, in politika odličnosti, ne razlikujejo (Adorno 1986, 287–288).

Namen glasbe je užitek ob poslušanju. Poslušnost oziroma odziv na glasbo je ena izmed pomembnih sestavnih delov glasbene vzgoje, terapije in trga (Brittin in Sheldon 1995, 36).

## **3 KLASIČNA GLASBA**

### **3.1 Poslušalci klasične glasbe**

#### **3.1.1 Ekspertni poslušalec**

Ekspertni poslušalec je tisti poslušalec, ki se stoodstotno zaveda kaj poslušča. Potek skladbe spontano spremlja do potankosti, sliši vsa sosledja, ravno tako že vnaprej predpostavi kaj bo sledilo v nadaljevanju glasbenega dela, prav tako do potankosti pozna zahtevno harmoniko in večglasje. Glasba je za njega povsem logična, kar je povezano s samo tehniko, posamezni elementi, ki jih sliši, so mu v trenutku jasni in jih zna tudi smiselno povezati. Ekspert je po navadi poklicni glasbenik, vendar ni nujno, ker marsikateri poklicni glasbenik ne izpolnjuje vseh omenjenih kriterijev, saj se z zapletenostjo kompozicij zoži krog, tudi glede na vedno večje število poslušalcev (Adorno 1986, 18–19). Ekspertni poslušalec ima znanje stilističnih norm in zazna tudi količino informacij v samem glasbenem delu (Eastlund 1992, 213).

Po Adornovem sklepanju sodeč, je ekspertni poslušalec tisti, ki natančno ve vse o glasbenem delu, ki ga poslušča, pozna harmonije, pozna tonaliteto skladbe in celo linije vseh glasbil v glasbenem delu, poleg tega natančno ve kateri ton bo sledil prejšnjemu. Ekspertni poslušalec ima torej sto odstotni posluh, pravzaprav je glasbeni genij.

#### **3.1.2 Dober poslušalec**

Podobno kot ekspertni poslušalec tudi dober poslušalec »poslušča več kot glasbene posameznosti; spontano vzpostavlja povezave, presoja utemeljeno, ne samo po kategorijah prestiža ali samovolje okusa« (Adorno 1986, 19). Razlikuje pa se v tem, da se da se ne zaveda oziroma se ne zaveda povsem »tehničnih in strukturnih implikacij« (Adorno 1986, 19).

Takemu poslušalcu je glasba logična, ne da bi se pravzaprav tega zavedal. Takih poslušalcev je vse manj, zaradi vse večje meščanske družbe, ki je bolj naklonjena samemu »showu«, oziroma zaradi vse večjega pritiska množičnih medijev in spremenjene reprodukcije. Dober poslušalec se je med ostanki aristokratske družbe ohranil kot amater. Med meščanstvom takega tipa dandanes skorajda ni več, razen pri posameznikih, samotarjih, ki večinoma spadajo med ekspertne poslušalce (Adorno 1986, 19–20).

Dober poslušalec je tisti, ki se logično zaveda tega kar poslušča, vendar ni glasbeno pismen, v smislu poznanja not, samih harmonij in vsega kar mora ekspert poznati. Je amaterski glasbenik, ki se zanaša na svoj posluh in so mu glasbena dela jasna, čeprav ni nikoli v roke vzela not. V današnjem času je takih poslušalcev veliko, še sami se ukvarjajo z glasbo, saj je veliko glasbenih skupin, katerih člani so amaterski glasbeniki brez glasbene izobrazbe.

### **3.1.3 Izobraženi poslušalec oziroma konzument**

Poslušalec, ki obiskuje opere in koncerte je po Adornu »izobraženi poslušalec ali izobraženi konzument« (Adorno 1986, 20). Glasbo kot kulturno dobrino bi moral poznati vsak, ki da kaj na svoj socialni status. Izobraženi poslušalec zbira plošče, obiskuje koncerte, je nenasitni poslušalec. Ne samo da obiskuje koncerte priljubljenega glasbenika oziroma skladatelje, ampak je tudi dobro informiran o njem v smislu branja biografij, je pravi glasbeni snob. Kompozicija ga ne zanima, bolj se osredotoča na posamezne elemente, na lepo melodijo, na nek način ima fetišističen odnos do glasbe. »Konzumira po merilu javne veljave konzumiranega« (A. 1986, 20).

Kadar gre konzument na koncert violinista, ga ne bo zanimalo nič drugega kot violinist sam in se bo osredotočil izključno nanj, čeprav ima le-ta za seboj cel orkester. Pomemben mu je izključno merljiv dosežek, kot je perfektnost oziroma vrhunskost posameznega glasbenika, ki ga idealizira. Po Adornu bi lahko rekli, da je blizu množičnemu poslušalcu, vendar se le-ta pretvarja, da je nad povprečjem, saj sebe dojema kot del elite. Ima konservativen pogled na kulturo, njegov odnos je sovražen do novacij v glasbi. Pri takem poslušalcu sta ključna konformizem in konvencionalnost. Tovrsten poslušalec ključno vpliva na usodo posameznega glasbenika. Ni samo stalen obiskovalec koncertov, vpliva tudi na podelitev nagrad ter na oblikovanje programov in sporedov, lahko bi rekli, da je določevalec trendov (Adorno 1986, 21).

Izobraženi poslušalec je avdiofil. Zanima se za določene skupine, pevce glasbenike in zbira njihova dela, na primer zgoščenke, biografije. Je redni obiskovalec koncertov, na koncertu pa se osredotoči samo na določenega glasbenika (pevca, kitarista, violinista, ...) čeprav ima le-ta podporo celotne skupine oziroma orkestra. Glasbeniki so pravzaprav odvisni od njega, saj brez njegove podpore, v smislu kupovanja del ter obiskovanja koncertov, ne bi obstajali. Izobraženi poslušalec sebe ne smatra kot del masovne kulture, ta naziv celo sovraži. Na masovno kulturo gleda z neko distanco in je do nje sovražen. Nase gleda kot na del elite in se tako tudi obnaša.

### **3.2 Glasbeno življenje v klasični glasbi oziroma uradno glasbeno življenje**

Glasbeno življenje v klasični glasbi je povezano z javnimi koncerti oziroma koncerti stalnih glasbenih združenj in opernih hiš. Meje z ostalimi glasbenimi področji so gibljivi. K glasbenem življenju se prištevajo tiste oblike, ki so se ohranile že iz devetnajstega stoletja in

so namenjene razmišljujočemu občinstvu. Moderna dela zaradi tega v uradnem glasbenem življenju niso zaželenja, izjeme so edino avantgardistične skupine (Adorno 1986, 161–162).

Uradno življenje se deli na internacionalne in lokalne sektorje, ki se na določeni ravni med seboj povezujejo. Internacionalno življenje ima svoje središče v velikih mestih kot so New York, London in Dunaj; ravno tako v festivalnih mestih Salzburg, Bayereuth in Edingburg. V teh krogih se po navadi zbirajo bogatejši sloji, ki na ta način slavijo čase, ko je visoka družba še nekaj pomenila. Ti ljudje imajo prepričanje, da so ostanek te elitne družbe in pravzaprav jim uradno življenje, ki je obstalo prav zaradi teh bogatejših slojev, to omogoča (Adorno 1986, 162).

### **3.3 Občinstvo glasbenega življenja**

Občinstvo internacionalnega glasbenega življenja je v svoji utečeni naivnosti izredno homogeno. Kultura in njen reklamni aparat naivnost človeštvu vtepa v glavo in se brez vprašanj predstavlja za to kar je, druga narava pa je polna fetišizma. Slušne navade so naravnane na tehnološki standard, vendar pa se mednje včasih vključijo tudi specifični ideološki momenti, ki so se po drugi svetovni vojni zreducirali. Internacionalno glasbeno življenje ima zaradi specifičnosti glasbe manjši reakcionarni učinek, ki je večji v samem razmerju do kulture in sveta, v katerem uspeva. V njem vse poteka po pravilih, ki glasbeno življenje tudi usmerjajo k financiranju oziroma mu določajo smer. Umetnik, ki deluje znotraj tega trga, ima pravzaprav težko nalogo, saj je kot ekspert ujet med ekonomsko močjo in zahtevo samega predmeta. Razredna narava se namreč ohranja s samim bogastvom tistih, ki imajo zadnjo besedo. Z obliko organiziranja družbe imajo tisti, ki zagovarjajo avtonomno kulturo, vedno manjšo pravico do vmešavanja. V Ameriki so značilen primer starejše dame, ki imajo veliko prostega časa, njihovo poznavanje kulture pa je slabo. Le-te se usmerijo v kulturo, ki je na nek način nadomestilo zadovoljitve, svojo gorečnost pa zamenjajo s kompetenco. Med njimi in umetniki se včasih spletejo kalne vezi. Glasbenike in financerje bi v preprostih nasprotjih videli samo tisti, ki ne poznajo tega sveta. V takih zvezah je umetnik oviran in spregledan v družbeni funkciji, to pa mu povzroča bolečino. Prekletstvo uradnega glasbenega življenja je povezano s krepitvijo glasbenikove oziroma umetnikove zavesti in nezavednega (Adorno 1986, 167–168).

### **3.4 Uradno glasbeno življenje v povezavi z množičnimi mediji**

Množični mediji razširjanju uradnega življenja pripomorejo s pridružitvijo drugega orkestra z radiem, le-ta subvencionira orkester in mu pomaga s svojo finančno pomočjo. Vendar imajo mnogi negativen odnos do množičnih medijev, saj le-ti pripomorejo k temu, da se množice

spoznavajo z glasbo. Filharmonični poslušalec ne bo tako močno vplival na družbene programe, ki so v svojem jedru že skozi leta enaki, kot človek, ki v svoji sobi išče svoj najljubši program. S poizvedovanjem bi se lahko šele razsodilo, ali neposredna navzočnost pri izvedbi še dandanes zagotavlja bolj pristno vez med glasbo kakor bi to lahko zagotavljali množični mediji. Raziskave, ki so jih delali v Ameriki, so pokazale, da imajo ljudje, ki so pristaši živih izvedb in jih radi poslušajo, še vedno boljši glasbeni okus kot pa tisti, ki glasbo spremljajo skozi množične medije. Se pa v tej smeri pojavlja dilema o tem, ali so poslušalci živih izvedb pripadniki izbrane oziroma elitne skupine, kar bi lahko vplivalo na samo raziskavo. Že v začetku je pravzaprav pomembna sama struktura glasbene izkušnje, in ni pomembno, ali se do te izkušnje pride s pomočjo radia, ali s koncertom. Pasivna izkušnja radijskega poslušalca vseeno ni primerna za strukturno poslušanje. Slušne preference in kulturni standardi pa so povezani z socialnim slojem oziroma ga do neke mere odsevajo. Pisci pisem poslušalcev so v veliki meri ljudje s specifičnimi lastnostmi, mnogokrat nacionalisti, ki gojijo sovraštvo proti moderni in grozijo s potencialno močjo. Večina pa konzumira kar ji ponudijo do točke, ko izbira programov zagotavlja določeno število variacij. Radijske postaje program vedno zapolnijo z glasbo, tako da vsak pride na svoj račun. Glasbeno literaturo, glede na potrebe, kvalitativno še naprej usmerja in spreminja v kulturni magazin. Za to je značilna gospodujoča fetišistična narava glasbe. Večina je slaba in povprečna. Usodni nujnosti se podrejšo tudi standardna dela. Avantgarda zapolnjuje minimalen del časa oddajanja, omejena so tudi kompozicijska naročila. Vendar se lahko vseeno govori o kvalitativnem pomenu radia. Brez pomoči radia, bi produkcija propadla, če bi bila pod okriljem trga in pod ideologijo konzuma. Tudi moderna je s pomočjo strokovne podpore relevantna, čeprav se ji je trg odrekel. Svobodni trg je v sodobnosti usmerjen k uničenju vsega živega. Državne institucije pa imajo zaradi vedno večje neodvisnosti tudi večji vpliv. Preko množičnih medijev marsikdo izkorišča formalno demokratska pravila za sabotažo demokracije (Adorno 1986, 170–173).

### **3.5 Očitki proti uradnemu življenju**

Očitki proti uradnemu glasbenemu življenju zadevajo komercializacijo, ki je pretveza tako za materialne interese in potrebe po moči, posebej pri glasbenih kapitalih, ki so pogosto stran od samega razumevanja glasbe, kot tudi na tehnološki sistem, ki so mu mogotci vedno bolj naklonjeni. V internacionalnem glasbenem življenju je zaradi tega opaziti hollywoodski blišč, kar pomeni perfekcijo brez kakršnihkoli motenj, ki uničuje pomen glasbe. Sama ekonomija ima velik vpliv, saj glasbe ni samo vklenila v okvirje, ampak je tudi spremenila samo

kvaliteto glasbe, ki zaradi vpliva ekonomije postane kvalitetnejša in bolj dovršena. Kritika uradnega glasbenega življenja je torej povezana z ekonomsko šibkejšimi. Protislovij glasbenega življenja je mnogo, eno izmed njih je, da ima sfera, v kateri je skoncentrirano najslabše, blagovno naravo, ki pa hkrati vsrka produktivne sile in zaradi tega postane tisto, ki ni skorumpirano, bolj ranljivo, saj ima manjše možnosti da se realizira. To se najbolj pozna pri samih vokalistih. Med vojnama so bili del uradnega življenja suvereni pevci z lepimi glasovi, v moderni glasbi pa so bili pomembni interpreti brez ali z izpetim glasom, ki so izkoristili možnost uveljavitve med množicami, obenem pa so bili ponosni na svojo glasbeno inteligenco. Uradno glasbeno življenje v skladu s svojo realno družbeno tendenco in nasiljem sili s svojo sektaško pozicijo odcepljenosti vse, kar se s produktivno silo odmika od njega. Skupine, ki se zavzemajo za strogo in napredno obliko, politične teorije spremenijo v nemočne manjšine. Teoretski prav, ki ga imajo pa sama praksa postavlja na laž. Kulturno bogastvo, ki je zmonopolirano materialno bogastvo avtor smatra za sprevernjenega (Adorno 1986, 168). Izvedbe v internacionalnih centrih svoja dela zapakirajo v bleščeč nastop. Vse ostalo kar je drugačno sovražijo oziroma obojajo za provincializem. Trg brez zadržkov financira tisto, kar umetniška dela napadajo, s tem pa izbriše svežino samega nastajanja (Adorno 1986, 164–167). Glasbena industrija oziroma trg je organiziran za upravljanje in izkoriščanje talentov (Frith 2000, 288).

### **3.6 Vpliv same produkcije na komponista**

Največji problem produkcije je njena razpolaga, ker so komponisti sami sebi neomejeno na razpolago. Njena avtonomija postaja vedno bolj svobodna, posledica pa je njena razprodaja. Zgodovina produkcijske emancipacije je bila in vedno bo povezana z uničevanjem produktivnih sil. To je bistveno tako v sami glasbi kot tudi v družbi, v katero je glasba ujeta. Že emancipirana meščanska družba je vplivala na propad velikih komponistov, zato, da bi jih kasneje lahko oboževala. V sociologiji glasbe pravijo, da zaničujejo genije, katerih kompozicije so močno ideološke, kar se kaže tudi v moderni glasbi. Dandanes pa je subtilnost bolj produktivna, skladatelji pa so postali tehnično bolj izurjeni, saj se ukvarjajo z deli, ki jih niso napisali oni sami. Vsi komponisti se preživljajo s pisanjem za trg, ampak zaradi tega ne zadostijo svoji lastni normi, saj morajo bolj kot na lastno veselje gledati na to, da se stvari, ki jih napišejo, prodajajo. Na žalost proces sesedanja glasbenega smisla spodkopava možnost produkcije. Naprednost sama uničuje glasbenikovo potrebo po svobodnem izražanju, velik vpliv ima tudi sam družbeni pritisk. Komponist zaradi tega nima več svoje volje, saj predvsem posluša glas gospodarja, kriva so tudi nesorazmerja med nakopičeno družbeno

močjo in individualno silo, ki sta iz dneva v dan večji. Komponist žal more pisati tisto kar mu je naročeno, ne tisto kar pravzaprav sam želi (Adorno 1986, 240–244).

### **3.7 Dešifriranje glasbene vsebine**

Težko je dešifrirati notranjost glasbene vsebine oziroma njene antagonistične momente, razen pri Mozartu, kjer je jasen odmev poznega razsvetljenega absolutizma in meščanskosti. Pri njem je poudarjena sila, s pomočjo katere se glasba spušča v samo sebe in se distancira od empirije. S tem v njegovi obliki izstopa moč razpuščene ekonomije in drži ponižano življenje stran od sebe. Interpretacija Mozarta je ena izmed najtežjih interpretacij glasbe, vendar je izredno pomembna, saj se v njej pogosto skrivajo družbeni kompleksi glasbe. Kar ni doseženo še v najbolj povezovalni glasbi, bi se lahko doseglo le s pomočjo boljše ureditve družbe in s pomočjo ugajanja odjemalcev. Glasba bi izgubila svojo ideološkost le takrat, ko družba ne bi bila več antagonistična. Glasba ima družbena protislovja in se ne more upodobiti drugače kot v svoji lastni strukturi in protislovjih, ki so povod za njeno izolacijo. Boljša bo takrat, ko bo znala izoblikovati moč svojih družbeno preseženih protislovij in ko bo znala v protislovjih lastnega jezika izraziti stisko družbenega stanja ter ko bo s pomočjo šifrirane pisave svojega lastnega trpljenja strmela k spremembi. Glasba ima svojo moč takrat, ko v svojih delih oziroma gradivih opozarja na družbene probleme. Naloga glasbe v tem primeru postane analogna nalogi družbene teorije (Adorno 1986, 94–95).



## **4 MODERNA GLASBA**

Po drugi svetovni vojni se je glasbena produkcija spremenila. Glasbena notranja vsebina se je postopno odpirala, saj so postali pozorni na čutne in zvočne tehnološke značilnosti. Glasba je postala oznanilec družbenega in glasbene novosti niso bile povezane z individualnim hotenjem, ampak se je z individualnimi manifestacijami začutila kolektivna energija. Družbeni konflikt je v novejši glasbi težko zaznaven. Nečemu novemu nista naklonjena ne kritika ne javno mnenje, je pa res, da so nasprotniki lahko upravičeni glede sodobne umetnosti, saj je vedno več povprečnih glasbenih del, čeprav so že včasih pisali slabo glasbo. Ločenost glasbene zavesti je podobna poslušnosti avtoritete, ki pljuva po moderni umetnosti in po posameznikih, ki so odprti za novosti. V tem primeru gre za svobodo do samega objekta, ki se lahko identificira z odzivom na nekaj novega, kar pa je povezano z naivnostjo (Adorno 1986, 230–232). »Moderna glasba je iz pameti, ne srca.« (Elkin in drugi 1921, 506).

### **4.1 Problem modernosti**

Zgrožene reakcije na moderno glasbo se razlikujejo od tega, kar se dogaja z njo na glasbeni ravni, se pa pravilno odzivajo na razlike med starejšo novo glasbo in najnovejšo glasbo, v kateri ni prostora za subjekt in njegovo trpljenje. V novejši glasbi ni več toliko čustev, identifikacije, kar se tudi odziva na družbenem stanju, mladi komponisti pa se tega tudi zavedajo. Vsebina glasbe se skriva v tehničnem postopku. Zaradi same vnaprej domišljene občosti ni več slušnega spremljanja, ki je bilo definirano po dobrem oziroma izvedenskem tipu poslušalca. Včasih je bila pomembna stara glasbena naloga oblikovanja, v kateri se je gibalo samo pravilno poslušanje, v sodobnosti pa je bilo le-to odstranjeno. Spoštovane razlike med vso umetnostjo so dandanes precej zmanjšane, gre samo za razlike med snovmi, pojavila se je ravnodušnost, za kar je krivo gospostvo (Adorno 1986, 232–233).

### **4.2 Najnovejša glasba**

Za najnovejšo glasbo je značilno, da je totalna, atomizirana, je sovražnik realistične ideologije. Je znanilka nove stvarnosti, saj v umetnosti ne ustvarja slepila nečesa drugega kot tega, kar dejansko je. Priznava ostanek naključja v univerzalni nujnosti, ta nujnost pa je enaka iracionalnosti racionalizirane družbe. V najnovejši glasbi integracija postane enaka dezintegraciji. Problem nove glasbe je to, da si vedno manj upa, če bi si upala več, bi padla v ideološko funkcijo tolažbe. Glasba ima resnico samo tam, kjer donosi nasprotja, ne da bi jih ublažila. Noben umetnik v taki glasbi ne more vnaprej zbrati nasprotja v nek smisel, tako kot tudi družba nima potenciala v smislu pravilnejše družbe (Adorno 1986, 233–234).

V novejši glasbi je napisanega le malo tistega, ki bi zadoščalo svoji ideji, večino sproduciranega pa se na žalost stara. V najnovejši glasbi ni več subjektivnega smisla, v družbi prostega časa vse skupaj izgleda kakor parodirana udejanjena svoboda. Kompozicije postanejo brez samega subjekta, kot da bi se le-ta sramoval svojega lastnega preživetja, sama kompozicija pa je sestavljena iz praznosti in praznega nevtraliziranega postopka, ki se med seboj prelivata. Glasba postaja brez smisla, tudi mladi nadarjeni glasbeniki se poslužujejo tega, to pa je pravzaprav generalni družbeni način vedenja, ki se je pravzaprav prilagodil popolnoma odtujenemu. Glasbeno kompleksnost je okužil polno zaposlen nadomestni ideal produkcije. V njem izginja vse, kar je bilo smiselno, celo utopično. Včasih je bila substanca glasbe družbena sprememba, ki je v današnjih časih ni več. Sociološka razlika med glasbo iz leta 1920 in 1960 je pravzaprav odstop od političnosti, refleks tiste družbene moči, ki samo akcijo prepoveduje oziroma le-to spremeni v druge moči. Glasba daje občutek, da do sprememb ne more več priti. Glasba je vse manj proces in se spreminja v statiko. Glasba je povezana s totalno opredeljenostjo, ki posamezniku ne pusti več svobode oziroma samostojnosti. Glasba nima več emancipatornega učinka, ampak ravno obratno, statičnega (Adorno 1986, 234–235).

### **4.3 Poslušalci moderne glasbe**

#### **4.3.1 Emocionalni poslušalec**

Emocionalni poslušalec gleda na glasbo kot na vir sproščanja, pogosto je glasba vir iracionalnih vzgibov, ki so zaradi družbenih norm potlačeni (Adorno 1986, 21). Poslušalec je predvsem vživet v samo izkušnjo z glasbo (Pike 1972, 263). Glasba je namenjena sproščanju. Poslušalec se na glasbo, ki mu je ljuba, čustveno odziva, glasba, ki jo ima rad ga pogosto celo pripravi do joka. Po Adornu je ta tip poslušalca naiven in trmoglavo zaslepljen, ne samo v glasbi, ampak tudi v sodobnem življenju, zato je velikokrat zmanipuliran s strani glasbeno-kulturne industrije, in lahko vodljiv. Emocionalni poslušalec je manj konservativen kot izobraženi. V ta tip sodijo ljudje, ki jim glasba vzbuja razne asociacije, in tisti, ki se zaradi nje prepustijo sanjarjenju, saj jim glasba vzbuja emocije, ki jih pri sebi pogrešajo. Emocionalni poslušalec zavrača vsakršno strukturalno poslušanje glasbe (Adorno 1986, 21–23).

Emocionalnemu poslušalcu torej glasba ne pomeni drugega kot vir sprostitve, zmanjšanje stresa, oziroma pobeg v iracionalnost. Poslušalec le določeno zvrst glasbe, ki mu predstavlja možnost pobega v iracionalnost, tisto ki mu vzbudi tako negativna kot tudi pozitivna čustva. Emocionalnemu poslušalcu ni mar za samo kvaliteto glasbe, za kompleksne harmonije, pomembno mu je le, kako določena glasba vpliva nanj.

#### **4.3.2 Tip, ki mu glasba predstavlja zgolj zabavo**

Po Adornovem mnenju, statistično gledano, edini relevanten tip poslušalca. Ni jasno ali kulturna industrija ustvarja takega poslušalca ali pa se mu prilagaja, oboje skupaj je funkcija stanja družbe, kjer sta vpletena tako produkcija kot tudi konzumiranje. Adornova hipoteza je da se nižji sloji, ki spadajo pod ta tip, prilagajajo kulturi, medtem ko jo višji pravzaprav ustvarjajo, oziroma prikrojijo v kulturo. Zabavna glasba je pravzaprav kompromis med ideologijo in poslušanjem (Adorno 1986, 28–29).

Tip, ki mu glasba služi samo kot vir zabave, nanjo gleda zgolj kot na vir dražljajev. Njegovo poslušanje je pravzaprav skupek emocionalnega in športnega. Na glasbo gleda zgolj kot na razvedrilo. Poslušalec samega sebe pripelje do te točke, da na koncu sploh ne uživa več v poslušanju, kar Adorno primerja s kajenjem. Ta tip poslušalca vklopi in pusti igrati radio, ker je to neke vrste navada, brez katere ne zdrži. Poslušanje je zanj razvedrilo in dekoncentracija, ki izjemoma pripelje do prepoznavanja in pozornosti. Ta način poslušanja je pravzaprav povezan z množičnimi mediji, kot so radio, televizija in film. Ta poslušalec ima oslavljen jaz in je brez kritičnosti, pravzaprav je podrejen družbi (Adorno 1986, 29–32).

Tip poslušalca, ki mu glasba pomeni zgolj zabavo in, ki sledi temu kar ponujajo množični mediji, je najbolj razširjen tip. Tip je brez jasnega jaza in glasba kot umetnost mu ne pomeni kaj dosti. Sledi temu, kar je v določenem trenutku moderno in ne premore nikakršne glasbene kritike. Sama kvaliteta glasbe zanj nima nikakršnega pomena in se skoraj v celoti prilagaja množici. V sodobnem svetu so to poslušalci, ki poslušajo tisto, kar se trenutno predvaja po radijskih postajah in po televiziji in na tak način skrbijo za obstoj množičnih medijev oziroma jih ustvarjajo, ravno tako pa se tudi množični mediji prilagajajo njim oziroma skupaj živijo v določeni simbiozi.

#### **4.4 Družbeni učinek in recepcija novejša glasbe**

Po eni strani nova glasba po doslednosti in oddaljenosti prekaša vse, kar je nastalo v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, je pa res, da sama glasba ne izziva več tako oziroma ni več tako škandalozna kot je bila včasih. Novejša glasba zaradi tega ni več osovražena, prav nasprotno, potisnjena je na posebno področje za specialiste. Pravzaprav ta glasba lahko pripelje do teze o prilagajanju neprilagodljivih posameznikov. Ljudje so očarani nad tem, da se nekaj oblikuje tudi tam, kjer se oblike zanikajo in da hoče živeti tudi nekdo, ki se mu sedanje življenje gnusi. Sama glasba, katere struktura vpliva na samo družbeno strukturo, pa ne more imeti trga. Kljub temu pa nematerialna zavest in novejša glasba nista združljivi (Adorno 1986, 235–236).

Vseeno pa pride do spremembe, kar se tiče same recepcije glasbe. V tem primeru pot od radijskega amaterja do oboževalca elektronike ni dolga, saj je težava prav v sami kompozicijski strukturi, ki je sestavljena iz elektronskega gradiva. Neobičajni elektronski zvoki bodo kmalu izgubili svoj pomen, česar pa oboževalec ne razume. Nova glasba ima kljub svoji tehnologiji veliko manj sovražnikov kot tradicionalni ekspresionizem, ki ga je v letih 1910, oziroma 1920 imel pri visokem meščanstvu. Samega odpora ne slabi samo ravnodušnost, ampak tudi mlada generacija, ki je vedno manj seznanjena s tradicionalno glasbo. Tu pa sicer ne gre za sam generacijski problem, vendar za problem kolektivne izkušnje, s to izkušnjo pa se bodo zaradi same pozabljenosti odprla vrata za nekaj, česar še ni bilo. Kar glasbi dandanes primanjkuje, pravzaprav olajšuje samo recepcijo. Današnja glasba ne pozna več napetosti. Izgubila je škandaloznost, kar vpliva na samozavest poslušalcev, ki ni več radikalna (Adorno 1986, 236).

## **4.5 Glasba množic - lahka glasba**

### **4.5.1 Zgodovina lahke glasbe**

Lahka glasba je povezana z nečim samoumevnim. Pojem lahke glasbe se lahko pojasni z vključenjem radia. V zadnjem času je lahka glasba postala trdna stalnica in je prisotna vsepovsod. Glasba se na splošno že dolgo časa deli na dve sferi; in sicer na višjo in zabavno glasbo, slednja je s strani kulturnih uprav že zdavnaj sankcionirana. Ti dve sferi se delita na visoko in nizko umetnost, kljub temuse na nek način prepletata, »toda odsotnost refleksije o sami lahki glasbi ovira tudi vpogled v razmerje med obema področjema, ki sta se medtem že fiksirali v togi območji« (A. 1986, 38). Razvoj lahke glasbe in njeno razmerje z resno glasbo je pravzaprav izredno zanimiv in poučen (Sabaneev in Pring 1938, 496).

Obstoj dvojnosti v kulturi ni nič novega, razlika med visoko in nizko kulturo je v Zahodni civilizaciji obstajala že od nekdanj (Broyles 1991, 451). Sledi lahke glasbe se občutijo že v antiki oziroma v rimskih časih. Tako imenovana nizka umetnost je bila »nadevana z ostanki omamno orgiastičnega, kar je visoka umetnost izločila v znamenju napredujočega obvladovanja narave in logicizma« (Adorno 1986, 38–39). V nasprotju z nizko umetnostjo je visoka umetnost pogosto hote ali nehote vsrkavala elemente nizke glasbe. Adorno pravi, da je v delih skladateljev kot so Bach, Haydn, Mozart in Beethoven zaznati sledi obeh sfer, zanimivo pa je tudi dejstvo, da je bila do devetnajstega stoletja lahka glasba dostojna. Estetski propad lahke glasbe se začne, ko se lahka in višja glasba odrečeta druga drugi (Adorno 1986, 39).

Pojem propada, ki je značilen izraz izobrazbenih filistrov proti moderni glasbi, je upravičen v lahki glasbi, saj je natančno določljiv. Lahka glasba se slabša z večanjem pretencioznosti, slaba samokritika pa na to še bolj vpliva. Avtor le-to zazna v delu avtorjev Johhan Strauss in Offenbach, skrajnost pa je »Leharjeva opereta o Goetheju Friderike. S predelano *Majsko pesmijo*« (Adorno 1986, 40).

Propad operete in revue (teater) se lahko pripiše vedno večjemu vplivu radia in filma. Sociološki razlog za njun propad avtor pripisuje ekonomski sferi cirkulacije oziroma konfekcijski panogi, saj so bile operete in teater veliko bolj povezani z industrijo oblačil kot se zdi na prvi pogled. Konfekcionarji so bili nampreč pogosto ciljna publika. Vendar so tudi te zvrsti izgubile svojo publiko, ker so le-ta in drugi poklici cirkulacije, vsaj v Evropi, zaradi prihoda totalitarizma, v tridesetih letih prejšnjega stoletja izgubili svojo moč. Ontologija konfekcije je bila pač ontologija opereti, prav tako je ob pojavi filma opereta postala staromodna (Adorno 1986, 41–42).

#### **4.5.2 Popevka**

Kljub temu, da so določeni tipi lahke glasbe propadali, je le-ta v glasbenem jeziku še vedno konstanta. Do danes lahka glasba ni kaj dosti pripomogla pri evoluciji gradiva visoke glasbe, vendar različna džez glasba vseeno dodaja primesi lahke glasbe v svoja dela. Vseeno je brezpredmetno govoriti o povezavi moderne z lahkoglasbo. Slednja vedno vabi svoje privrženice pot pretvezo »gostije za ušesa« (Adorno 1986, 42).

V naprednih industrijskih družbah je zabavna glasba standardizirana, njen prototip pa je postala popevka, ki je že dolgo časa, posebej v ameriških učbenikih, predstavljena kot nekaj privlačnega. Prava razlika med popevko in resno pesmijo je v tem, da se mora popevka držati striktne sheme, medtem ko ima pri resni pesmi komponist svobodo izražanja in kompozicije. Popevka je pravzaprav popularna glasba narejena po naročilu. V Ameriki je praksa, ki je standardizirana za celotno produkcijo, da ima refren 32 taktov, s prehodom v sredini, in vodi k ponovitvi. Standardizirane so različne oblike popevk, ne samo plesi, tudi tiste, ki pozdravljajo radosti domačega življenja, nesmiselne pesmi in balade, ki so najbolj razširjen tip v Ameriki. Pomembno je predvsem, da morajo biti popevke izoblikovane po standardni shemi. Popevke imajo podobne sheme, zato se zdi da ni nič novega, popestritev so samo določene, kalkulirani efekti, ki se prav tako ravna po znani shemi (Adorno 1986, 42–43).

Govorci lahke glasbe so vedno upravičevali standardizacijo in želeli zabrisati razliko med umetnostjo in množično produkcijo, ampak Adorno še vedno trdi, da se le-ta še vedno

razlikuje od resne glasbe, saj je v lahki glasbi » natlačena snov brez vzajemnega učinka med njo in oblikami« brez kakršnekoli povezave in neorganizirana (Adorno 1986, 44).

#### **4.5.3 Učinek popevk**

Socialna vloga popevk je identifikacijska shema, le-ti pa ne apelirajo zgolj na osamljeno množico, ampak jih zanimajo predvsem tisti, ki ne znajo izraziti svojih lastnih emocij in nimajo sposobnosti lastnega mišljenja in izražanja. Apelirajo predvsem na tiste, ki so vpeti med zaposlenostjo in reprodukcijo delovne sile in jim na ta način nudijo nadomestek čustev. Namen popevk je pravzaprav vzbuditev posameznikovih čustev oziroma hrepenenja. Vsebujejo tekste, ki so podobne reklamam, ki so udarni, kljub temu imajo manjši pomen kot sama glasba. Popevka ima pravzaprav podoben sociološki učinek kot množični mediji, saj si ga poslušalec zapomni in ga takoj prepozna ter ga idealizira, popevka mu obenem daje občutek vključenosti v družbo (Adorno 1986, 44–45).

#### **4.5.4 Pomen lahke glasbe**

Po Avtorjevem mnenju glasba vsebuje »vulgarnost«, za kar naj bi bili ravno poslušalci najbolj zainteresirani, saj nočejo biti počlovečeni. Ne marajo ničesar, kar jih spominja na njih same, zaradi vzdiga lastne eksistence. Umetnost jim vzbuja negativne občutke, ker niso uresničili to, kar bi lahko bili. Vulgarnost glasbene drže v samem bistvu pomeni zmanjšanje vseh distanc, saj bi nasprotno to vzbudilo občutek, da je nekaj boljše od tega kar posameznik predstavlja, kar je socialen pojav. Noben posameznik si pravzaprav ne želi, da bi bilo nekaj boljšega kot je on sam. Nizka umetnost je z vulgarnostjo poskrbela za ponižanje in s tem pravzaprav ugodila ponižanim, le-to ponižanje pa je v sodobnem času precej povezano, oziroma načrtno vključeno v nasilje, saj je na ta način organizirano in upravljano (Adorno 1986, 45–46).

Resna glasba ima v detajlih svoj konkretni namen in kljub včasih nerazumljivi in težki strukturi na koncu dobi nek smisel, problem pa nastane, ko sama oblika postane abstraktno diktirana. V resni glasbi sicer prihaja do kritičnih momentov, vendar ima ta glasba kljub temu v dobrih delih neko svojo vrednost, kot na primer Beethovnova »Deveta simfonija«, ki vsebuje elemente sonatne oblike, ki pa niso več v skladu specifičnega toka tistega časa. Vendar so se te meje med lahko in resno glasbo skozi čas vedno bolj raztapljale. Zgodovina resne glasbe v zadnjih dvestotih letih je pravzaprav kritika takih momentov, ki zase zahtevajo celotno veljavo v lahki glasbi, kar je glavni temelj v zgodovini glasbe (Adorno 1986, 46–47).

#### **4.5.5 Standardizacija lahke glasbe in njen namen**

Standardizacijo lahke glasbe se najlažje razloži s sociološkega vidika. Pravzaprav se meri standardizirane reakcije privržencev, ki zavračajo vse, kar je drugačnega. Lahka glasba manipulira sama sebe na ta način, da vpliva na žrtvine pogojne reflekse, sama preprostost lahke glasbe pa ni ne slaba in ne dobra. V umetni glasbi specifičen del, pa naj bo še tako preprost, ne bi bil zamenljiv z drugim, pri popevki pa so same sheme ločene od konkretnega glasbenega poteka, tako da se lahko elemente poljubno dodaja ali odvzema, še kakšni komplicirani deli, ki skrbijo za to, da popevka ne postane preveč dolgočasna, niso sami sebi namen, ampak služijo za t.i. kritje in s tem vplivajo na samo popevko, da le ne zveni enako. Poslušalec ima zaradi svoje osredotočenosti na shemo popevke že ustaljeno obliko reakcije. Sama kompozicija popevke je primerljiva s tehniko filma, katerega namen je, da ga gledalec gleda s pravimi občutki, spontanosti pa se ne dopušča, saj je prvotni in edini namen sprostitve. Popevke naj bi se poslušalo brez napora, ta podpirana pasivnost pa se prilagaja celotni kulturni industriji, ki zaradi svoje poenostavljenosti poneumlja. Vsak posameznik, v katerem se mešajo občutki kot so euforija in žalost, se skozi lahko glasbo nauči pasivnosti, ki kasneje vpliva na njegovo celotno mišljenje in družbena vedenja. Lahko bi se reklo, da ima lahka glasba v sebi zelo močno ideologijo (Adorno 1986, 46–48).

#### **4.5.6 Produkcija lahke glasbe**

Način produkcije lahke glasbe kot izdelka za množice se ne sme enačiti z industrijsko množično produkcijo. Produkcija se bolj kot na sfero proizvodnje veže na sfero cirkulacije. Producenti, ki formulirajo popevko, so obrtniki, je pa sama produkcija tehnološka zaostala, kar se z ekonomskega vidika splača. Sama produkcija je slaba zato, ker se lahko glasbo meri zgolj po svojem socialnopsihološkem efektu. Namen te glasbe je po eni strani vzbuditev poslušalčeve pozornosti, s tem da se šlager razlikuje od drugih in se zato bolje prodajati, po drugi strani pa vseeno ne sme biti preveč drugačen, saj s tem odbija. Ne sme iti onkraj povprečnosti. Težava avtorjev lahke glasbe je v tem, da morajo po eni strani napisati nekaj kar se vtisne v spomin, vendar hkrati skrbeti, da ima to delo že poznane smernice. Popevka mora biti zapomnljiva, ampak še vedno standardne oblike, zato, da ima poslušalec občutek, da je napisana prav zanj. Ena izmed sredstev lahke glasbe je namišljena individualizacija. To pomeni, da ima poslušalec občutek svobodne izbire, ki pa to ni, saj je vse točno določeno, oziroma standardizirano. Kljub temu pa je lahko lahka, komercialna glasba še vedno kvalitetna, problem se pojavi, ko se je potrebno ozirati na tiste, ki odločajo o tem ali se bo neka stvar prodajala ali ne. Velikokrat se namreč dogaja, da ima neka slabo narejena skladba

prednost pred kvalitetno skladbo, zaradi samih sredstev, ki so postavljena nad nameni v kulturni industriji (Adorno 1986, 48–51).

Pri lahki glasbi gre za prevlado blagovne narave nad estetsko. Popevka je reklama samemu sebi, zato tiste, ki jih izberejo za hite, toliko časa vrtijo, da se poslušalcu vtisnejo v spomin. Pomembno je, da so pri popevki zadovoljene minimalne zahteve (Adorno 1986, 52–53).

#### **4.5.7 Socialni mehanizmi**

Za uspeh popevke sta radio in gramofon izrednega pomena, saj v nasprotnem primeru le-ta ne bi dosegla širokega kroga poslušalcev. Prvi pogoj za uspeh je biti v skladu pravil iger. Normativne mode popevke so najprej manipulirane, namen pa je, da se prelevijo v reakcije poslušalcev. Slednji sicer sledijo nekim standardom, vseeno pa imajo pa občutek, da se svobodno odločajo. Bistvo je, da z nekim plehkim in obrabljenim gradivom zadenemo nekaj nezamenljivega. Razlika med visoko in nizko glasbo je, da nizka glasba vsebuje specifično kvaliteto, ki pa se je v visoki skozi čas izgubila, bila pa je njeno bistvo. V visoki glasbi ni več idej, kar pa nizka kompenzira ves čas, ne da bi se tega zavedala. Kriterij kaj je popevka, bi se lahko določalo s tem, da bi poklicali neodvisne poslušalce, ki niso nikoli slišali za liste popularnih skladb, in ki ne bi bili seznanjeni s samim trgom, in bi jim dali za poslušati najpopularnejše popevke, oni pa bi ugibali, katere so najuspešnejše. Po Adornu bi bila hipoteza, da bi poslušalci točno zadeli katere popevke so najpopularnejši in zakaj so le-te tako popularne. Za zadovoljitev zahtev komercialnega posla, bi moral komponist napisati popevko, ki bi ostala v okviru znanega in ki bi vsebovala nekaj, kar ostale pesmi nimajo in jih zato naredil drugačne (Adorno 1986, 53–56).

Skrita lastnost popevk je reklama, ki igra ključno vlogo. Je potreba, ki ji proizvajalci morajo ustreči. Reklamo zajema celotna sfera, ne samo posamezna popevka, pri tem se ravna po točno določenih merilih kulturne industrije, v kateri se namreč koncentrirajo deli družbene moči razpolaganja. Za kulturne uprave je lahka glasba enakopravno področje, saj objektivno ni resnična, njen namen pa je zmaličenje zavesti pripadnikov le-te. Množičen fenomen lahke glasbe namreč uničuje avtonomijo kvalitete, katero potrebuje vsaka svobodna družba. Vendar v kolikor bi lahko množici glasbo odvzeli, bi bil to za njih nedemokratičen poseg v pravice (Adorno 1986, 56–57).

Pop kultura je postala vseprisotna tudi v sodobni kulturi. Presenetljivo dejstvo je tudi, da je tradicionalna umetnost prav tako postala skladišče nanosa pop kulture (Chin 1990, 137).



#### **4.6 Sodobno glasbeno stanje**

Sedanje glasbeno stanje je pluralistično, kot hkratnost razhajajočih si funkcij, ki obstajajo druga ob drugi in se ne priznavajo. Atlas o glasbenem življenju ne obstaja, podobno je z atlasom o družbi. Če imata igravec citer in Bach enake pravice, to ne zatre samo kvalitete, temveč tudi prizadevanje za resnico, saj če imata popolnoma enake pravice, potem je veliki glasbi odvzeto to, kar ji daje glas oziroma samo veljavo. Le-ta je potisnjena na raven konsumne dobrine za zahtevnejše, s tem pa izbije tisto za kar si je sama prizadevala. Tudi v socialnem življenju se pluralizma ne more zagovarjati. Različne oblike glasbe stojijo druga ob drugi, kar pomeni, da hierarhični sistem ponudbe kulturnih dobrin na ta način prevara ljudi. To, da so nekomu bolj všeč citre kot pa Bach ni naravno stanje, ampak je družbeno razmerje. Glasbeno bogastvo je pravzaprav funkcija socialno determiniranega izobrazbenega privilegija. Celo najbolj avantgardni glasbeni stili, ki se odpovedujejo družbi, postanejo njene žrtve. Umetnost ogroža pomanjkanje zveze v umetnosti in tisto kar je zunaj nje, socialna volja pa tisto kar je v njej dobro. Pravzaprav uniči njeno neodvisnost, načelnost in skladnost. Glasbeno načelo je, da je kvaliteta določena tako po materialnem kot socialnem statusu prejelnika, to pa niti ni odvisno od tega, ali so prejelniki skupine ali en sam človek. Glasba pa dobi svoj pomen samo tam, kjer je to načelo prekršeno (Adorno 1986, 159–160).

#### **4.7 Kaj je zabava oziroma kako je umetnost izumrla**

Funkcijo in pomen zabave je pravzaprav težko razložiti, povezana pa je s samim nerazumevanjem glasbe s strani poslušalcev, ki se nerazumevanja niti ne zavedajo, saj razumejo le delčke smiselne povezanosti. Poslušalci nimajo razvitega glasbenega jezika, kljub temu pa so jim površinske povezanosti znane, saj samo zadevo spremljajo. Zvočne barve skladbe so čutna dražila, ki kažejo določene znake kvalitete, podobno je tudi z ritmom in melodijo. Od temeljnega glasbenega jezika je do sedaj ostal samo še jezik komunikacije. Funkcija glasbe skozi umetnost že zdavnaj ni več to, kar je bila včasih, to pa se lahko pripiše zunanjim, neumetnostnim dejavnikom, kot je učinkovalna povezanost, le-ta pa je v družbenih pogojih vedno bolj prisotna. Iz členov glasbe nastaja novi glasbeni jezik, pri katerem ni poudarka na estetiki, pred umetnostnim dejavnikom in senzualnosti (Adorno 1986, 60–62).

#### **4.8 Zakaj ima lahka glasba tako popularnost in kaj je njen namen**

Glasba danes ima drugačen glasbeni jezik, primeren za množice v družbi. Glasba je prisotna povsod, tudi tam, kjer je zaradi same ideologije sploh ne konzumirajo. Funkcija glasbe pa vendar ni enaka reakciji le-te. Interesi, ki skrbijo za to, da so ljudje vedno znova preskrbljeni z

glasbo, imajo premoč nad samo konfrontacijo potrebe, ki je pretveza produkcijske sfere. Z vidika racionalnosti glasbe ima vsaka glasba svoj iracionalni vidik, izhajajoč iz zajetih dobrin in ne iz samega povpraševanja na trgu. V vsaki funkciji se prepletata dva vidika, resničnost in ideološkost, tudi v družbi menjave. Umetnina, ki jo je naredil človek kljub univerzalnemu profitu, vsebuje naravo, hkrati pa profit sprejme vse, kar je pravzaprav brez kakršnekoli funkcije in s tem poniža tisto, kar je brez smisla. Razširitev nekoristnega, ki je vsiljeno ljudem in kar je odveč, je pravi razlog fetišizma. Ljudje so sami po sebi poslušni, in ljubijo samo to, kar obstaja. Sprejemanje obstoječega je postalo samo po sebi najmočnejši dejavnik realnosti. Ljudje sprejemajo nekaj, kar obstaja oziroma kar je na svojem mestu (Adorno 1986, 62–63).

Element obstoja glasbe vsebuje abstraktno ideološko vlogo odvrčanja, saj sodeluje pri opravi večine današnje kulture, njen namen je namreč ovirati ljudi pri samorefleksiji, hkrati pa jih slepiti, da je na svetu vse tako kot mora biti, in jih na ta način razveseljevati. Bistvo kulture se je skozi čas izgubilo, saj primanjkuje kritičnost znotraj tega. Ideološka funkcija je postala preveč udobna, saj znotraj glasbe dopušča vsakršno »blebetanje«. Kultura je postala prirejena stvar, saj je za vse, ki se zanimajo za kulturo, postalo pomembnejše govorjenje in branje o glasbi, kot sama glasba, kar se smatra za nekaj ideološko normalnega, glasbe se niti ne zaznava več kot glasbo, ampak kot nekaj nedoločenega, kar se ne more nadzorovati. Postala je namreč zgolj spodbuda za zabavo, brez kakršnihkoli posledic (Adorno 1986, 63–64).

#### **4.9 Vpliv lahke glasbe**

Obstoj glasbe se ne da razložiti s fiksiranjem množic, niti z aktivnim povpraševanjem. Goli obstoj glasbe je povezan z zgodovinskim nasiljem in ujetostjo človeštva v institucije, ki so mu bile vsiljene. Kljub temu, da je današnja funkcija glasbe tolažilna, nima najnižjega mesta v osamljeni skupnosti. Zvok glasbe nagovarja glas kolektiva in na ta način daje občutek, da množice niso osamljene. Glasba ima v tem primeru, v neki ideologiji, zunaj estetsko podobo. Poslušalci torej verjamejo glasbi, ki je v okvirih te ideologije, njim pa glasba prinaša veselje, ki je neodvisno od prepričanja, da umetna glasba že davno nima funkcije osrečevanja, saj vedre glasbe pravzaprav ni več. Primitivna pozitivnost, ki jo je umetna glasba uničila, v funkciji same glasbe še vedno obstaja. Zabavna glasba je zaradi tega razloga večkrat napisana v duru, mol pa je samo »začimba«. Mol namreč s seboj prinaša negativno počutje, ki pa je izgnano s strani racionalnosti. V zabavni sferi so vedno skriti arhaični mehanizmi. Pri glasbi je pomembna vedrost, ki želi množice prepričati, da so lahko tudi oni vedri. Čeprav je glasba po eni strani nepredmetna in se ne more identificirati z momenti zunanjega sveta, je v svojem

bistvu primerljiva z družbeno realnostjo. Uporabna je za discipliniranje množic in za njihov vedenjski vzorec. Glasba je povezana z vedrostjo, ki zastopa celotno družbo. Kot sociološka funkcija je podobna sleparskemu obljubljanju sreče, podobno je tudi v regresiji, kjer glasba nudi nadomestno zadovoljitev (Adorno 1986, 64–67).

Glasba je zaradi nekaterih lastnosti bolj primerna kot druge vrste umetnosti. Antropološka razlika med očesom in ušesom je v tem, da je uho pasivno, oko pa mora biti odprto. Uho je bilo zaradi svoje funkcije varovanja manj funkcionalno, ampak funkcija oziroma pozornost se je povečala s krepitvijo osebnega jaza. Izginjanje sposobnosti percepcije glasbe kot nekaj estetskega pa je to nazadovanje v pasivnost še povečalo. Slušni aparat je brez napora zaznal kakršnekoli dražljaje, kar ga je ločevalo od drugih čutov, ki nenehno opravljajo delo. Akustična pasivnost pa postane nasprotje tega dela. Kljub temu, da podružbljena družba ostaja kulturno ugledna, so kulturne dobrine oropane svojega smotra. Sluh, ki ni sledil procesu produkcije, podpira blodnjo o tem, da svet ponuja prostor za iracionalnost, le-to pa civilizacijske zahteve strogo sankcionirajo. Sluh ne vzpostavlja vezi do stvarnost kjer poteka koristno dela, ki se ga more nadzorovati. Tako dnevno sanjarjenje optične kulturne industrije, tudi slušna funkcija ne uniči vez z realnostjo. Glasbeni fenomeni so povezani s čustvi, slikami in gibalnimi impulzi, ki se v hipu pojavijo in izginejo. Telesne funkcije, ki jih ima posameznik, so enake funkcijam produkcijskega procesa, glasba pa na nek način vrača del telesnih funkcij. Funkcija glasbe je ideološka, ne samo zato, ker vpliva na iracionalnost ljudi, katera nima moči nad disciplino njihovega obstajanja, pač pa poskrbi, da si iracionalnost in racionalnost dela postaneta podobna. Prosti čas med poslušanjem glasbe je pravzaprav ena izmed funkcij reprodukcije delovne sile (Adorno 1986, 73–75).

V tem primeru gre za ideologijo, ki je družbeno nujna. Zabavna glasba, ki se vrti po evropskih radiih, neodvisnih od komercialnega interesa, saj z njim upravlja javna ustanova, se ne razlikuje dosti od ameriškega radijskega sistema, ki javno govori o tej ideologiji. Ideološko moč glasbe se ne sme podcenjevati, saj manj kot je ideologij o konkretnih predstavah o družbi in bolj kot izginja specifična vsebina, tem večje in psihološko bolj globoke so subjektivne oblike reakcij, ki imajo tudi večji učinek. Ideologijo nadomestijo navodila za način vedenja, ki postane oblikovna značilnost. Ta trend je specifičen za današnjo funkcijo glasbe, saj nezavedno vpliva na pogojne reflekse, oziroma jih dresira, kljub temu pa obstaja vedno več mladih, ki so skeptični. Ideologije vedno bolj izgubljajo svojo moč, oziroma se politizirajo na eno, specifično stran ki poseduje moči, po drugi strani pa so izmišljene laži. Tej ideologiji pravzaprav funkcija glasbe ustreza na ta način, da s svojo slaboumnostjo testira človeka in mu ponuja lahke, enostavne, nekritične vsebine (Adorno 1986, 75–76).

#### **4.10 Kako množični mediji vplivajo na posameznikov potencial**

Ogorčenje nad množičnimi mediji se je spremenilo v artikel za množice, ki podpihuje sovraštvo proti politično demokratičnim oblikami. Množičnim medijem pripisujejo največjo krivdo tudi za propad same glasbene izobrazbe, saj odvrtačajo poslušalce od njihove lastne aktivnosti, ker mu vse prinesejo direktno v hišo. Amaterskih glasbenikov je zaradi tega pojava vse manj. Amatersko muziciranje je postalo odvečno zaradi izvedb, ki se jih sliši po radiu, saj so le-te boljše od tega kar lahko amater doseže, posledično pa to vpliva na njegovo samozavest. Kljub temu aktivna izkušnja glasbe ni samo muziciranje, pač pa je pomembna imaginacija, poslušanje. Glasba množičnih medijev vpliva na odrešitev fizičnih naporov, energija pa bi se lahko izkoristila za duhovno dejavnost. Omenjena dejavnost po eni strani potrebuje določene mere fizičnih vaj iz samega muziciranja. Posamezniki, ki množične medije zavračajo, se najbolj bojijo tega, da bi izginil delovni elan. Ničesar se ne bojijo bolj kot ureditve sveta, kjer bi bilo trdo in odtujeno delo odveč in bi sama pedagoška usmerjenost vplivala na to, da bi tako ostalo. Umetniška dejavnost, ki vztraja z učenjem, dela na pamet, ni v skladu same umetnosti, v sebi namreč nosi stanje, ki je osvobodeno dela. Radio bi moral vzgojiti vsakega posameznika k aktivni imaginaciji in prispevati k poučevanju množičnih poslušalcev, da bi znali strukturno poslušati. Radio bi moral imeti pedagoško funkcijo, da bi množice naučil brati glasbene tekste in s tem poskrbel, da se glasbena pismenost ohrani (Adorno 1986, 173–175).

Res pa je, da je na nek način množici bližje zgoščanka, saj ni vezana na programe, tako kot na primer radio, ampak daje več svobodne izbire, poleg tega pa jo poslušalec lahko zavrti večkrat, kar vpliva na temeljitejše seznanjanje z izvedbo. Podobno kot pri zbiranju del je tudi pri zbiranju zgoščenk, to namreč vpliva na razumevanje, problem pa nastane ko zgoščanke ne služijo izobraževanju ampak »konjičku«, v smislu zbiranja del. Eden izmed problemov, ki se pojavi, pa je sama prodaja oziroma selekcija del ki se prodajajo. Velikokrat se zgodi, da ravno družbene produkcije uničujejo glasbeno kulturo, saj so moderna dela, ki so pravzaprav namenjena množicam, velikokrat cenena. Komercializacija je namreč s svojim komercialnim interesom iznakazila samo glasbo, ki jo je sama poimenovala za vzvišeno, čeprav to nikakor ni (Adorno 1986, 176–177).

## **5 GLASBA V POVEZAVI Z RAZREDOM IN SLOJEM**

V kolikor glasba znotraj sebe nosi določene ideologije, se mora postaviti vprašanje o razmerju glasbe do socialnih razredov, saj ideologija pravzaprav znotraj sebe skriva njihovo eksistenco. V takem primeru je glasba vedno vpletena v socialni konflikt, s katerega pravzaprav izvirajo osrednje težave v sociologiji glasbe, to pa postane šele takrat, ko zajame tudi strukture družbe. Bolj kot razmerje med glasbo in razredi ni razjasnjeno, bolj ga je mogoče odpraviti z zaznamovanjem. Glasbo, ki jo neprostovoljno ali prostovoljno poslušajo množice, je treba izenačiti z resnično glasbo, brez zanimanja za podobnost uradne komunistične oziroma socialistično-realistične glasbe s poznoromantično glasbo, ki izhaja iz držav kapitalizma. Ravno tako se ne sme avtoritete poznane glasbe iz preteklosti izkoriščati za lastne potrebe avtoritete in jo izenačiti z demokracijo, kar je diktatorska poteza. Prav tako se pogosto »pljuva« po umetni glasbi, ker ima premalo socialnega vpliva (Adorno 1986, 78–79).

### **5.1 Komponisti v povezavi z razredom**

Raziskave o socialni razdelitvi glasbene porabe niso povezane z razrednim vidikom. Razred namreč ni enak sloju, saj so slednji definirani kot enote subjektivnih značilnosti. Ravno tako komponistov socialni rod nima ničesar skupnega z razrednim vidikom glasbe. Sicer se zgodi, da pri določenih kompozicijah ljudje pomislijo na to, komu so te kompozicije, recimo komponista Richarda Straussa, namenjene (bogatom meščanom), vendar ta določitev še vedno ni pokazatelj razrednega vidika. Strausove kompozicije iz osemnajstega stoletja povezujejo s težko industrijo, imperializmom in visokim meščanstvom. Nasprotno je z novejšo glasbo, katero se težko poveže z razredi. Tudi socialni izvor komponistov ni direktno vezan na tonski jezik. Vzpostavi se vprašanje ali je s stališča razredne pripadnosti obstajala kakšna druga glasba kot meščanska. V času fevdalizma in absolutizma, kjer duhovno glasbeno delo ni bilo precej cenjeno, je bilo le delegirano s strani duhovnikov. Prav tako bi bilo treba tudi pri dvornih in viteških glasbenih delih treba raziskati, koliko so bili komponisti predstavniki določenih razredov. Po drugi strani pa je socialni položaj proletarcev v meščanski družbi oviral sodelovanje v umetniški produkciji. Socialni položaj je od nekdaj bremenil umetnost in krog je bil zaradi tega precej ozek. Vsi komponisti so bili večinoma pripadniki malomeščanskega srednjega sloja oziroma iz lastnega ceha. Glasbeno produkcijo so oskrbovali ljudje, na katere meščanska družba ni prenesla umetnosti. Zaradi tega razloga se je glasba tako dolgo vdajala socialno naročenim imenom, saj so komponisti služili bogatim meščanom, sami pa niso imeli možnosti samostojnosti. To se je dogajalo celo v kapitalistični družbi, kljub temu, da so bila glasbena dela že dolgo časa tržno blago, vendar se zaradi same

rigidne zakonodaje takim komponistom ni uspelo razviti v tej meri, da bi se z glasbo lahko samostojno preživljali. Družba je že od nekdanj komponiste držala v verigi (Adorno 1986, 79–82).

## **5.2 Poslušalci v povezavi z razredom**

Glasba pri večini ljudi učinkuje na nezavedni ravni, zato je težko narediti povezavo med samo glasbo in ideološko funkcijo, najlažje bi se raziskalo na način, če bi se vzorcu poslušalcem iz različnih socialnih slojev dalo trditve, kot so »zelo mi je všeč«, »ni mi všeč«, in mu predvajali različne skladbe, tako bi namreč najlažje prišli do rezultatov. Druga raziskava, ki bi lahko pokazala povezavo med sloji in slušnimi navadami le-teh, bi bila ta, da bi se vzorec ljudi povprašalo po njihovih slušnih navadah. Težko pa je sicer govoriti da je razmerje med tipi glasbe in socialno razslojenostjo povezano, še vedno pa obstaja neka povezava. Po avtorjevem mnenju bi bili lahko glasba in razredi razdeljeni na tri veje; in sicer visoka glasba za gornji razred, srednja za srednji sloj, in nizka za nižji sloj. Vendar ti rezultati niso uporabni za sociološka razmerja med glasbo in razredi, predvsem zaradi površinskega, ker se v njih bolj zrcali ponudba kulturne industrije, ki je načrtovana glede na same sloje. Diferenciranje ni primarno, ampak sekundarno, in sicer po področjih, ki jih ponujajo zavesti, da pa bi bile raziskave lahko smiselne, bi bilo potrebno opraviti refleksije in metodične priprave (Adorno 1986, 83–84).

## **5.3 Povezava med sloji, glasbo in ideologijo**

Inventar rasklojenosti poslušnih navad zelo malo prispeva k spoznanju o povezanosti glasbe, ideologije in razredov. Velika glasba, ki je bolj priljubljena od ostalih, po Heglovem mnenju implicira zavest o stiski v konstitucijo lastne oblike, pa naj bo še tako sublimirana in vase posrka problematiko realnosti, ki pa se ji zgornji sloj izmika. Glasba, katero posluša višji sloj, ni tako ideološka kot tista, ki jo posluša nižji sloj. Vloga same ideologije glasbe v zgornjih slojih se razlikuje od same resnice. Zato zgornji sloji sebe vidijo kot nekaj idealističnega, nižji pa imajo veliko bolj realističen pogled na svet, vendar če je govora o hedonistični glasbi, ki jo posluša nižji sloj, le-ta ni nič bolj realistična od tiste, ki jo poslušajo zgornji sloji, saj zakriva realnost. Ni res, da imajo neizobraženi pogled na glasbo, kot da je nek čuten dražljaj in nekaj materialističnega in je zato združljiva z marksizmom. Kjer je glasba servirana kulinarčno, tam je ideološko precej premeščena. Glasba pogosto postane nekaj drugega kot to, kar je vsebovano v njej, saj je pogosto v protislovju od konzumiranega. Kot primer se lahko navede Chopinova glasba, ki je primerna za višje sloje, za salon, vendar se je kot taka pojavila v

ameriških filmih, ki so narejeni za množico, kar jo je pripeljalo k popularnosti. Torej se socialna vloga glasbe glede na razredno razmerje odmika od družbenega smisla, ki ga uteleša (Adorno 1986, 84–86).

Glasba ni ideologija, ideološka je samo toliko, kolikor je sprevernjena zavest. Umetniška kritika je tudi socialna kritika. Kadar je glasba v svoji notranjosti razklana, prekrita s fasado ujemanja, takrat je glasba vedno ideološka, saj je ujeta v sprevernjeno zavest. Glasba in umetnost, ki se zadovoljita s tem, kar je družbeno mogoče, in to v sebi tudi oblikujeta, imata višji družbeni nivo, tudi glede na samo družbeno resnico, veliko bolj kot izhajajoča glasba iz družbenega hotenja, ki skuša prestopiti diktirane meje, čeprav ji ne uspeva. Glasba je ideološka tudi takrat, ko se zaradi lastne družbene refleksije postavi na stališče zavesti, ki je sicer pravilna, nasprotuje pa svoji notranji sestavljenosti in nujnosti, s tem pa tistemu, kar lahko prosto izgovori. Vendar pa se družbena kritika razrednega razmerja vseeno ne more izenačiti z glasbeno. Umetnostni popravek družbeno sprevernjene zavesti se ne zgodi s kolektivnim prilagajanjem, pač pa s tem, da se zavest pripelje do te točke, da popolnoma opusti svoj videz (Adorno 1986, 87–89).

## 6 ZAKLJUČEK

V svojem diplomskem delu sem skozi Adornovo delo »Uvod v sociologijo glasbe« skušala razumeti razumevanje avtorjevega koncepta glasbe, predvsem pa klasificirati različne zvrsti in poslušalce, ter s pomočjo razumevanja njegovega dela razložiti praktične fenomene tako v Sloveniji kot tudi drugje. Adorno glasbo loči na dve zvrsti; in sicer klasično glasbo in popularno (lahko), moderno glasbo. V njegovem delu sem za obe zvrsti glasbe poskušala prepoznati tipe poslušalcev in ugotoviti, po čem se ti tipi ločijo. Prav tako so me zanimale karakteristike posameznih poslušalcev. S pomočjo Adornovega dela »Uvod v sociologijo glasbe« sem poskušala izčrpati karakteristike klasične in popularne glasbe, ki morata po njegovem mnenju biti ločeni zvrsti.

Noben glasbenik danes ne more zanikati povezave med glasbo in družbo (Riedel 1962, 39). Glasba vedno je in vedno bo na nek način ostala oznanilec družbenega. Glasba je zelo razširjen pojem in že skozi delo Adorna je razloženo, da pravzaprav ni pravega načina kako se lotiti raziskovanja sociologije glasbe. Sociologija glasbe lahko raziskuje marsikaj; kakšni tipi poslušalcev glasbe obstajajo, kaj je lahka glasba, kakšna je funkcija glasbe, kako je glasba povezana z razredom in slojem, kakšno je glasbeno življenje, kaj je moderna glasba in kakšna je sama produkcija glasbe. Težko je izluščiti na kaj bi se morali pri sociologiji glasbe osredotočiti. Ena izmed pomembnejših raziskav, posebej za moje delo, je recepcija glasbe. Treba je ugotoviti, kako je poslušanje glasbe povezano z materialnimi dobrinami, kjer pa estetska funkcija glasbe ni pomembna. Po tem lahko sklepamo, da več kot ima poslušalec materialnih dobrin bolj mu je pomembno, da je glasba, ki jo posluša, kvalitetna. Po Adornovem mnenju je problem pri raziskavah, da le-te niso tako izčrpne. Se pa lahko govori o neki medsebojni odvisnosti, ki pa ni tako stroga. Sklepamo lahko, da klasično glasbo posluša predvsem bogatejša publika, lahko bi rekli elitni del družbe, ki mu je pomembna sama kvaliteta in estetika v glasbi, popularno glasbo pa poslušajo množice, ki pa jim glasba ne pomeni drugega kot vir zabave.

Poslušalce klasične glasbe sem kategorizirala na tri tipe po Adornu. Prvi tip poslušalca je ekspertni tip, ta tip se stoodstotno zaveda kaj posluša, vsako delo spremlja do potankosti, pozna tudi vse harmonije in lahko predvideva kaj bo v določenem stavku sledilo. Glasbo pozna do potankosti in je zanj popolnoma logična. Ekspertni poslušalec ima stoodstotni posluh. Ekspertni poslušalci so glasbeniki. Najverjetneje so del orkestra in jih je resnično zelo malo. V Sloveniji so to verjetno člani simfoničnega ali kakega drugega orkestra.



Drugi tip poslušalca je dober poslušalec, ki se zaveda kaj posluša, njegova pomanjkljivost pa je, da ne pozna not, oziroma vsega kar bi kot ekspert moral poznati. Ta poslušalec ima posluh, glasba mu je popolnoma jasna, nima pa širokega glasbenega znanja. To so najpogosteje ljudje, ki se amatersko ukvarjajo z glasbo, ali pa ljudje ki poslušajo in sledijo klasični glasbi ali koncertom do potankosti, vendar pa niso glasbeno izobraženi.

Tretji tip poslušalca je konzument oziroma izobraženi poslušalec. Omenjen tip poslušalca najpogosteje najdemo v višjem sloju, saj je to v skladu z izobrazbo oziroma statusom, ki ga ima. Je redni obiskovalec abonmajev, zanima ga samo določena glasba oziroma določen glasbenik, kateremu se popolnoma posveti. Ta tip poslušalca se tudi v celoti posveti raziskovanju glasbenika, ki ga zanima, zbira njegova dela in bere biografije. Eksistenca glasbenikov je odvisna od takih poslušalcev, saj brez njih ne bi obstajali. Taki poslušalci so redni obiskovalci opernih hiš, filharmonij in drugih kulturno glasbenih institucij, po navadi so to ljudje z visokim socialnim statusom, ki pa jih ni veliko.

Klasična glasba je že od nekdaj imela estetsko funkcijo. Pomembna je bila zgradba skladbe, in sicer bolj kot je bila zahtevna, bolj je bila cenjena. Glasba je včasih veljala za visoko umetnost in je imela celo emancipatoren namen, ljudje, ki so bili del nje, pa so bili izobraženi. Tudi dandanes so najpogostejši poslušalci klasične glasbe prav višji, izobraženi sloji, od katerih pa je odvisno posameznikovo glasbeno življenje. Glasba je tudi v tem primeru postala izdelek za množice, poglavito vlogo pri tem pa ima avtor. Glasbeno življenje je odvisno od poslušalcev in od kapitalističnega trga. Seveda so izjeme, predvsem avangardni umetniki, ki se temu trgu pravzaprav odrekajo. Če glasbenik dandanes želi uspjeti v glasbi oziroma postati prepoznaven, se mora v veliki meri prilagajati. Zaradi tega večkrat izgubi svobodo do izražanja, saj je primoran delati tisto, kar množica ljudi posluša, to pa vodi do določenega prihodka. Lahko bi rekli, da je to dvorezen meč. Biti glasbenik v tem času pomeni biti podrejen nekemu, ki »daje kruh«, a hkrati ta »kruh« pomeni, da se vsak posamezni glasbenik odpove nečemu, kar bi ga pravzaprav definiralo. Žal je tudi v današnjem času tako, da se večina glasbenikov prilagodi, saj je pravzaprav odvisna od poslušalcev in trga.

Problem moderne glasbe je, da ni več premika naprej, glasba je v sedanjosti postala sama sebi namen. Prišlo je do sprememb glasbene produkcije, na to je vplival tudi razvoj tehnologije. Glasba je na nek način postala oznanilec družbenega. Problem sodobne oziroma moderne glasbe je, da je delo postalo povprečno, ni več nekega presežka, krivec za to pa je tržišče. V glasbi ni več čustev, vse je bolj kot ne plehko. Tudi med visoko in nizko glasbo ni več tako

velikih razlik. V današnjem času je nekdo, ki se ukvarja s plehko, lahko glasbo, pravzaprav enako cenjen kot komponisti kot je Bach, Mozart, in podobni. Ljudje ne znajo več razlikovati med kvaliteto in nekvaliteto. Kompozicije so brez kakršnega koli subjekta, brez idej in inovativnosti. Glasba je izgubila tudi škandaloznost, ne zna več šokirati poslušalcev. Tudi funkcija glasbe se je v primerjavi s preteklostjo spremenila. Glasba je postala vir zabave, brez posebnega sporočila, ljudi pa je pripeljala do točke, ko so se prepustili trenutnemu stanju. Glasba je na nek način oznanilec družbene realnosti. Današnja družba je družba izobilja in to se na nek način kaže tudi v glasbi.

Postali smo napredna industrijska družba, ki pa ji je odvzeta osnova. Tehnični napredek se je razširil na sistem dominacije in ustvaril nove oblike načina življenja in tudi moči (Marcuse 1964).

Značilnost moderne glasbe je, da je kljub plehkosti postala zelo razširjena. To je glasba, ki jo vrtijo na popularnih radiih in je skozi množične medije zelo pogosta. Že beseda popevka, ki je znanilka lahke glasbe, v sebi nosi negativen prizvok, tudi Adorno na nek način kritizira ta glasbeni slog. Po Adornu je vsaka glasba, ki je priljubljena pri množici, brez smisla in vsaka taka skladba je standardizirana. Popevka je izdelek za množice. Producenti, ki so ustvarili popevko pa so pravzaprav obrtniki. Namen popevke je, da se čim bolje prodaja, saj je glasba tudi na splošno postala del produkcijskih družbenih odnosov, ki se spreminjajo, preobražajo s spremembo in razvojem samih materialnih in produkcijskih sredstev.

Produkcijski odnosi pa tvorijo družbo oziroma so povezani z družbo (Marx in Engels 1951, 92). Popevka se je najbolj razvila takrat, ko sta se pojavila gramofon in radio. V sodobnem svetu je popevk precej več, kot jih je bilo včasih, le-te pa so nekvalitetne in standardizirane. Tudi v Sloveniji so popevke najbolj poslušane in tudi močno razširjene ter predvajane.

Lahko glasbo največkrat poslušajo emocionalni poslušalci ali poslušalci, ki jim glasba pomeni zgolj zabavo. Ta dva tipa poslušalcev sta si na nek način podobna. Emotivnemu poslušalcu glasba pomeni samo vir sprostitve oziroma pobeg v iracionalnost. Poslušča določeno zvrst glasbe, ki ga odtegne od vsakodnevnih problemov, sama kvaliteta glasbe ga pa ne zanima. Poslušalec, ki mu glasba pomeni zgolj zabavo, je pravzaprav tudi najbolj razširjen poslušalec. Glasbo dojema kot vir zabave, sprostitve. Ta tip poslušalca je povezan z radiem ter z množičnimi mediji in je pravzaprav njihovo gonilo. Brez njih namreč množični mediji ne bi mogli preživeti. Ta tip je popolnoma podrejen družbi, v sebi nima emancipatornega duha in je

pravzaprav sprijaznjen s samim stanjem. Glasba, ki jo posluša je brez sporočila in v sebi ne nosi nikakršne ideologije.

Med samimi sloji in glasbo so določene povezave. Visoko, klasično glasbo še dandanes poslušajo večinoma višji sloji oziroma bogatejši ljudje, prav tako pa se revnejši ljudje oklepajo lahke glasbe. Kljub temu to ni vedno pravilo. Po Adornovem mnenju se v tem primeru bolj zrcali ponudba kulturne industrije kot kaj drugega. Tudi v Sloveniji je po moji oceni največ ljudi, ki poslušajo klasično glasbo v višjem sloju oziroma so to bogati, izobraženi ljudje, lahka glasba pa je glasba množice. Tudi vse prireditve v zvezi z lahko glasbo so še vedno najbolj obiskane, kot primer lahko naveden poznano narodnozabavno skupino, ki ima popolnoma razprodane karte. Množice se pač bolj poistovetijo s to glasbo kot pa s klasično.

Tako da mojo hipotezo **Adornovo klasifikacijo klasične glasbe in poslušalcev in popularne glasbe in njenih poslušalcev lahko pripisujemo tudi za sodobni svet, oziroma Slovenijo lahko potrdim.**

## 7 LITERATURA

1. Adorno, Theodor W. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Breznik, Maja. 2011. *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Založba Sophia.
3. Brittin, Ruth V. in Deborah A. Sheldon. 1995. Comparing Continuous versus Static Measurements in Music Listeners' Preferences. *Journal of Research in Music Education* 43 (1): 36–46.
4. Broyles, Michael. 1991. Music and Class Structure in Antebellum Boston. *Journal of the American Musicological Society* 44 (3): 451–493.
5. Cady, Henry L. 1963. The Sociology of Music: A Perspective. *Music Educators Journal* 50 (2): 25–58.
6. Chin, Daryl. 1990. Pop Pop Pop (New) Music. *Performing Arts Journal* 12 (2/3) 137–143.
7. Creston, Paul. 1970. Music and mass media. *Music Educators Journal* 56 (8): 35–106.
8. Eastlund, Joyce O. 1992. A Multidimensional Scaling Analysis of Musical Style. *Journal of Research in Music Education* 40 (3): 204–215.
9. Elkin, Robert S., R.J. Pitcher in Doris Brookes. 1921. Modern Music. *The music times* 62 (941): 506.
10. Fagan, Andrew. Theodor Adorno (1903-1969). *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno prek: <http://www.iep.utm.edu/adorno/> (10. avgust 2014).
11. Frith, Simon. 2000. Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain. *Popular Music* 19 (3): 387–393.
12. Pike, Alfred. 1972. A Phenomenological Analysis of Emotional Experience in Music. *Journal of Research in Music Education* 20 (2): 262–267.
13. Marcuse, Herbert. 1964. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon.
14. Marx, Karl in Friedrich Engels. 1951. *Izbrana dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

15. Ridgeway, Cecilia L. 1976. Affective Interaction as a Determinant of Musical Involvement. *The Sociological Quarterly* 17 (3) 414–428.
16. Riedel, Johannes. 1962. The Sociology of Music. *Music Educators Journal* 49 (2): 39–42.
17. Rutar, Dušan. 2001. *Sociologija glasbe po Adornu*. Ljubljana: Samozaložba.
18. Sabaneev, Leonid in S.W. Pring. 1938. Light Music. *The Musical Times* 79 (1145): 496–498.