

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Fabijan Purg

Ritem izraža nekaj drugega kot misel

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Fabijan Purg

Mentor: izr. prof. dr. Gregor Tomc

Ritem izraža nekaj drugega kot misel

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

Ritem izraža nekaj drugega kot misel

Ni treba biti znanstvenik ali glasbenik, da bi nam zbudila pozornost kompleksnost glasbenega doživetja, ki je zelo težko pojasnljiva z empiričnimi izrazi ali celo izrazi, besedami nasploh in je zato pogosto povezana s spiritualnimi oziroma religioznimi praksami. Poleg splošnega prepričanja, da je glasba neke vrste »hrana za dušo«, poznamo mnogo specifičnih oblik glasbe, ki jih lahko označimo kot meditativne, spiritualne ali preprosto namenjene dobremu počutju in predstavljajo objekt moje raziskave. V prvem delu naloge se ukvarjam z mnogo teorijami ter pripovedmi, s katerimi se želim z različnih strani približati specifikam glasbe znotraj kulturnih študij ter vsakdanjega življenja. V drugem delu naloge raziskujem meje in pogoje specifične eklektične oblike sodobne glasbe, ki v sebi ali v svoji vizualni podobi konotira spiritualnost ali meditativnost in ni v direktni navezi z institucionaliziranimi religioznimi praksami. Naslov naloge namiguje na dihotomijo med ritmom, osnovnim gradnikom glasbe in biološkega življenja, ter mislijo, ki simbolizira duhovno življenje.

Ključne besede: duhovna glasba, razpoloženska glasba, filozofija glasbe, sociologija glasbe, kognitivna znanost.

Rhythm Expresses Something Different from Thought

It is not necessary to be a scientist or a musician to get a notion of the complexity of musical experience, that cannot be fully explained in the empiric terms or any terms at all and is often connected to spiritual or religious practice. Beyond the fact that music is a kind of »soulfood«, there is huge genre so called meditative, spiritual or feel good music, that stands for my aim point in following text. First part of the text consists of several theories and stories that might help us understand the specifics of music in cultural studies and everyday life. The second part of the text is a study of a specific eclectic genre of today's music, that can be called spiritual or meditative and is not in direct connection with institutionalized religious practices. The title suggests a dichotomy, that consists of a rhythm; essential part of music and biological life and thought; that symbolises spiritual life.

Key words: spiritual music, feel good music, philosophy of music, sociology of music, cognitive science

Kazalo

1 Predgovor	5
2 Raziskovanje kulture skozi ustvarjene koncepte	7
3 Hegemonija duha	11
4 Kaj nam je s tem hotel povedati pesnik?	14
5 Problem s preučevanjem glasbe	15
6 Zvok in telo	20
7 It Began in Africa	21
8 Na zahodu nič novega	23
9 Poslušanje brez udeležbe	26
<i>9.1 Sodobna razpoloženska glasba</i>	<i>30</i>
<i>9.2 Glasba v ozadju</i>	<i>33</i>
<i>9.3 Na meji glasbenega</i>	<i>36</i>
<i>9.4 Glasbena terapija</i>	<i>40</i>
10 Sklep	44
11 Literatura	51

Kazalo slik

Slika 1.1: Primer simpatiziranja z vzhodnjaško religijsko tradicijo v spiritualni elektronski glasbi	6
Slika 2.2: (Anti)propaganda	10
Slika 5.3: Levi-Straussova klasifikacija	19
Slika 7.4: Eden izmed mnogih motivov, ki povezuje idejo srca in Afrike	22
Slika 9.5: Resoniranje vode na določene frekvence	38

1 Predgovor

Kako je sodobno duhovno glasbo mogoče brati z uveljavljenimi tradicionalnimi načini dojemanja glasbe oziroma delovanja glasbe na telo in v čem se tovrstna glasba od določenih teorij razlikuje?

V prvem delu bom skozi delovanje zvoka in specifiko glasbene umetnosti raziskoval različne koncepte, ideje in dihotomije, ki preučevanja spiritualne glasbe znotraj kulturnih in religijskih študij posedajo na prav posebno interdisciplinarno mesto, ki poleg muzikologije, estetike, akustike, antropologije zahteva tudi raziskovanje poljudne znanosti in religijskih oziroma ideološko zaznamovanih tekstov.

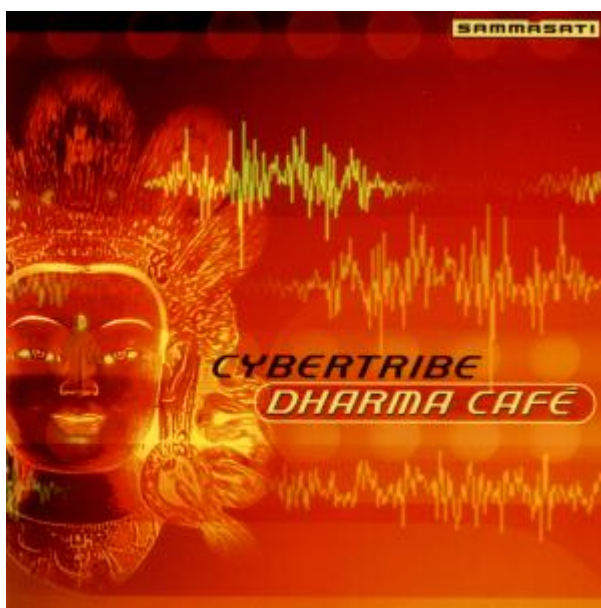
V drugem delu naloge bom pod drobnogled vzel konkretne zvočne oziroma glasbene primere, ki jim je v splošnem skupna religijska funkcija oziroma namenjenost duhovni rasti, sproščanju telesa in duha, in predstavil sodobne oblike duhovne glasbe, ki jo lahko v grobem razvrstimo v tri kategorije: iz komorne ter jazz tradicije izhajajočo »lepo« glasbo, iz eklektične teozofske tradicije gradnje nove duhovnosti izhajajočo *world* glasbo ter zvočno terapijo, osnovano na materialnosti zvoka, akustiki. Operiral bom z raziskavami, ki so preučevale vplive različne glasbe na naše zavedno ali nezavedno delovanje, razmišljal o zdravilni moči glasbe ter raziskoval, kako se je v 20. stoletju oblikoval in na kakšnih epistemoloških premisah se razvija žanr razpoloženske glasbe ter v kakšnem odnosu je ta z institucionalizirano glasbeno terapijo.

Prva kategorija je stara kot naša tradicija, saj predstavlja enega izmed njenih konstitutivnih delov; lepa je glasba že sama po sebi, tudi če je grda, izhaja iz konvencij ter najde lepoto v njihovem rušenju. Vseeno imamo večino časa opravka ravno s konvencionalno glasbo, ki je do določena mere univerzalna za vse kulture, na primer s samo prisotnostjo ritma in melodije kot temeljnih gradnikov oziroma določevalcev univerzalnega glasbenega jezika. Univerzalne so tudi družbene funkcije glasbe, ki imajo v antropološkem pogledu ocenjeno ritualno, religijsko, torej splošno družbenotvorno rabo, ki izhaja iz predpostavke o katarzični moči glasbe kot sporočevalke ugodja, tako na fiziološki ravni posameznika kot na sociološki ravni

skupine. Evropska tradicija goji do glasbe kot samonamenske in samosprožilne govornice precej arbitraren odnos.

V knjižnicah, prodajalnah nosilcev glasbe in tudi drugje, kjer tega ne bi pričakovali (na primer športne trgovine ali trgovine z medicinskimi pripomočki), najdemo police, kjer se nahajajo zgoščenke pod krovnim žanrom, imenovanim meditativna, razpoloženska ali duhovna oziroma spiritualna glasba. Gre za izjemno širok diapazon oblik glasbenega oziroma zvočnega izražanja, ki inspiracijo črpa iz ljudske glasbe (na primer zvoki »primitivnih« inštrumentov, šamanski ali afriški bobni, keltske piščali ...), resne »klasične« glasbe z ozirom na antično mitološko tradicijo (»prelepi zvoki harfe«, »magična violina«, »v iskanju Atlantide« ...) ter elektronske popularne glasbe z močno konotacijo na indijsko (slika 1.1) in arabsko tradicijo (žanri, kot so *lounge*, *chill out*, *goa trance* ...).

Slika 1.1: Primer simpatiziranja z vzhodnjaško religijsko tradicijo v spiritualni elektronski glasbi



To ni glasba, ki bi zahtevala kritično estetsko presojo, temveč izdelek, namenjen za direktno praktično uporabo, praviloma namenjen osebnemu sproščanju ali ustvarjanju splošnega sproščenega ambienta. Namen te naloge ni preverjanje resničnosti

zdravilnih učinkov te glasbe, saj so ti arbitrarni. Ista glasba bo mogoče v nekom res ustvarila občutek užitka ali spremenila počutje na boljše, nekoga drugega naredila nervoznega, na tretjega mogoče tako namensko nevpadljiva glasba sploh ne bo zavestno učinkovala ... Namen naloge je preučiti, kako se je tovrstna glasba oblikovala na ruševinah resne in duhovne glasbe in kako se je razvijala soodnosno s popularno glasbo, kaj jo določa, kaj obljublja z naslovnici, kaj ima skupnega s teologijo priročnikov za samopomoč, kako si pomaga z znanostjo in v kakšnem odnosu je do religije.

Kako to, da je v sodobni sekularizirani družbi še vedno tako velika zastopanost in heterogenost nove duhovne glasbe, ki je redko vezana na katero specifično institucionalno religijo, a v neki meri skoraj praviloma simpatizira z izročilom tradicionalnih svetovnih religij ali z novimi religijskimi gibanji oziroma eklektičnimi mešanici, ki jih do določene mere pokriva izraz *new age*?

Z ozirom na tradicijo zahodne kulture bom v prvem delu naloge skušal definirati pomen glasbe v odnosu do duševnosti oziroma religije. Kako glasba vpliva na telo oziroma kaj lahko izvemo o zapletenem razmerju telesa in duha na glasbenem primeru?

2 Raziskovanje kulture skozi ustvarjene koncepte

»Naj ponovim, danes se mi zdi knjiga nemogoča – po mojem je slabo napisana, okorna, moreča, besneča in begajoča od podob, čustvena, tu pa tam do požensčenosti pocukrana, neenakomernega tempa, brez volje za logično snažnost, zelo prepričana in zato vzvišena nad dokaze, nezaupljiva celo do *spretnosti* dokazovanja ...« (Nietzsche 1995, 8)

Tako je Friedrich Nietzsche precej pesimistično pospremil ponatis svojega prvega dela, v katerem je preučeval fenomen dionizičnega in tragedijo, rojeno iz njega. Avtor se v uvodu, tako imenovanem *Poskusu samokritike*, sam razkrije kot neracionalen, znanstveno neustrezen in pretirano subjektiven. V delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* predpostavi, da je »glasba zmožna roditi mit, /.../ ki o dionizičnem spoznanju govori v prisposodobah«. (Nietzsche 1995, 94) Koncepta dionizičnega in apoloničnega sta, jasno, veliko starejša od Nietzscheja, konceptualizacija je prevzeta iz antične mitologije in od mnogih drugih avtorjev v vmesnem obdobju in nista v nobenem

primeru izvirna Nietzschejeva mentifakta. Največ, kar lahko temu famoznemu filozofu pripišemo, je popularizacija ideje, ki je v 20. stoletju naletela na še več aplikacij in variacij, še posebej ideja dionizičnega izkustva je uporabno orodje za preučevanja sodobne ali ne toliko sodobne popularne glasbe.

Ko govorimo o glasbi, pogosto naletimo na ovire. Lahko nam zmanjka besed že na začetku in takojšnje verbalne kontemplacije nismo sposobni, potem se temu reče, da smo osupli, skratka podvrženi neki emociji, ki nam ne dovoli izustiti oziroma razmišljati, in lahko rečemo samo: »Uau!«, torej uporabimo obliko predjezikovne govornice, v besedotvorju poimenovano medmet, na podoben način kot izustimo: »Au!«, ko nam na primer na nogo pade kamen. »Slabemu vonju ali okusu sledi npr. odziv »uh!«, bolečini »au!«, dobremu okusu »mmm!«. S tem naj bi se začelo označevanje predmetov in sporazumevanje med ljudmi.« (Pečjak 1977, 430) Druga ovira je, da je za opis občutka na voljo vedno omejena zaloga besed iz sicer precej širokega vokabularja. Lahko izrazimo, kako se počutimo ali kot kakšno dojemamo glasbo, na primer dobro, navdihujočo, depresivno, sproščujočo ... Materialen opis glasbe, na primer s pomočjo glasbene teorije ali tehničnih okoliščin materialne resnice nastanka glasbe, bo vedno nepopoln brez navezave na *občutek*. Niti na znanstveni niti na vsakdanji ravni ne moremo natančno določiti, kaj pomeni na primer fraza *igrati glasbo z občutkom*, nedvomno pa pomeni nekaj pozitivnega. Tudi v resni glasbi so notni zapisi nepopolni brez verbalnih oznak za tempo, torej hitrost zaporedja igranih tonov, ki niso vezani samo na število taktov na minuto, temveč so prevedeni tudi v tako imenovana duhovna stanja. Poleg preprostih *zmerno počasi* ali *pospešujoče* se uporabljajo tudi izrazi, kot so *umirjeno*, *veličastno*, *živo*, *razburjeno* ...

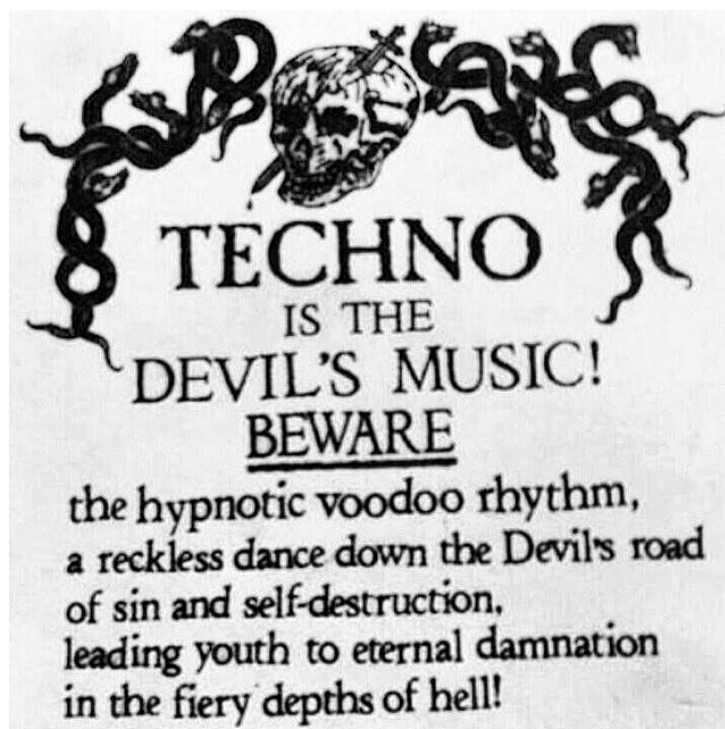
Apolonično in dionizično je razmerje, s katerim je še najlažje razložiti kompleksnost umetniškega dela ali človeškega duha, saj zajema tako racionalna, razumska (v jezik preverljiva oziroma izrazljiva) dejstva pod konceptom apoloničnega, »vse ostalo« pa pade pod koncept dionizičnega. Kaj je »vse ostalo«, je težko zajeti pod eno kategorijo, ki bi preprosto nasprotovala racionalnemu, a v tej že dolgo prisotni dihotomiji dionizično praviloma stoji za instinktivno, emocionalno. V grobem dihotomija apoloničnega in dionizičnega odraža razmerje duha in telesa, razmerje dveh užitkov, nagonov oziroma umetniških svetov, ki jih Nietzsche analogizira z dvema telesnima oziroma duševnima stanjema, *sanjami* in *opojnostjo* oziroma *opojnostjo* (Nietzsche 1995). Sanje v tej analogiji predstavljajo apolonično;

projekcijo realnih izkustev, ki si jih je um v sproščenem stanju razporedil v nove forme. V tem kontekstu lahko na primer slikarstvo in poezijo razumemo kot arhetipske oblike apolonične umetnosti. Glasba kot v svojem bistvu dionizična prvina je asociirana z opojnostjo, telesnemu užitku podrejenemu izkustvu. Obe kategoriji sta sicer preveč splošni, da bi znotraj njiju lahko opisali celotno vrsto umetnosti, elementi dionizičnega in apoloničnega so prisotni v vseh zvrsteh umetnosti in tudi v kulturi nasploh.

Ruth Benedict je v svojem prelomnem delu *Vzorci kulture* ločila dva načina, na katera plemena, ki jih je preučevala, izvajajo rituale, tj. obredne ceremonije ob določenih praznikih. Prevezela je Nietzschejevo tipologijo, a se distancirala od njegove ideologije (Smith 1994). Prvi način, dionizični, označuje načine obnašanja, ki jih v duhu evropocentrizma povezujemo s primitivnim ritualom, torej obred *par excellence*. Obred kot primitivna oblika družbe oziroma religije pa tudi plesa in glasbe. Antropoloških definicij dionizičnega obreda je mnogo in so si v nekaterih pogledih celo kontradiktorne. Članek Alfreda G. Smitha se nanaša na antropološko raziskovanje prek konstrukcije koncepta dionizičnega v prvi polovici 20. stoletja. Nekateri avtorji, na primer Herskovits, ga enačijo z ekstravertiranim obnašanjem, drugi, na primer Keesing, z introvertiranim. Adamson E. Hoebel je v študiji *Človek v primitivnem svetu* leta 1958 trdil, da dionizično poudarja, intenzificira senzorno doživetje, medtem ko je Ruth Benedict dve desetletji pred njim predpostavila, da je dionizično ravno pobeg prek omejitev, torej petih čutil; pobeg iz vsakodnevne senzorne rutine (Smith 1994). Čeprav se ideje slišijo kontradiktorne, namigujejo na podobno idejo, ki izvira iz dejstva, da sveta okoli sebe ne doživljamo direktno s čutili, ampak prek asociacij, ki jih iz teh, v tem primeru orodij, prejemo. Intenzifikacija teh informacij je torej lahko razumljena kot izstop iz »že doživetega sveta«, kot neko novo doživetje, ki potrebuje novo asociacijo. »Asociacija je naš odziv na čutni dotok, pri bitjih s kulturo pa na dotok čutov, kot so interpretirani v našem doživljanju.« (Tomc 2000, 16) Antropološki koncept dionizičnega se pogosto povezuje z ekstremnimi telesnimi stanji. Izraz stoji za spravljanje telesa v stanje, ki je v zahodni kulturi določeno kot ekstremno, nevsakdanje, pogosto pa tudi kot samo sebi (torej dobesedno tistemu, ki jih izvaja) v namen. Ekstremna telesna stanja, kot so: trans (znan primer je ples derviš, vrtenje telesa v krogu, kar načinja, vpliva na izvajalčevo doživetje), treniranje telesa za obvladovanje in napredovanje v specifični tehniki (na

primer v glasbi in športu), molitve (na primer izohrono citiranje in skupinsko ponavljanje *ročnega venca* v mrliških vežicah v Panonski dolini), meditacija in še bi lahko naštevali, so, kot je razvidno iz naštetih, neposredno povezana ali celo predpostavljajo tako imenovana ekstremna duševna stanja. Konkretno stanje transa derviševev je povzročeno zaradi specifičnega telesnega gibanja, ki je povzročilo mehanske spremembe v percepciji, kar potem imenujemo ekstremno duševno stanje ali trans. Gibanje (ples) pospeši utrip, utrip srca se ne sinhronizira na (hitrejši) ritem glasbe, čeprav je povprečno število udarcev (zdravega) srca med 60 in 100 na minuto, kar je tudi območje glasbe »zmernega«, »neškodljivega« tempa. Precej razširjeno ali vsaj poznano je prepričanje, da je glasba s tempom, hitrejšim od utripa srca, škodljiva, ne v prvi vrsti za telo, ki bo plesalo, ampak za duha, ki ga bodo ga prevzele zle misli (slika 2.1). Od jazza v prvi polovici, rock 'n' rolla v drugi polovici in do elektronske plesne glasbe v zadnjih letih 20. stoletja se je proti aktualnim subkulturnim oblikam oziroma hitri in poudarjeno ritmični glasbi vil religijski in medijski boj.

Slika 2.2: (Anti)propaganda



»Tako si mistik denimo prizadeva izstopiti iz socialne zaznave sveta in zaznavati domnevni svet nadnaravnih pojavov. Da bi to dosegel, mora spremeniti svojo

zaznavo. V ta namen uporablja tehnike drogiranja, ekstremna telesna stanja in psihopatologijo. Mistik namreč predpostavlja, da popačena zaznava kaže prav na nadnaravno.« (Tomc 2000, 20)

Drugi način, apolonični, se nanaša na prototipske načine obnašanja, ki se za razliko od dionizičnih (ki jih zaznamujejo poudarjena doživetja oziroma spravljanje telesa v stanje, ko naj bi to bilo bolj dovzetno za dražljaje iz okolice in lastne dražljaje) prepoznajo v nekakšni redukciji dražljajev, umiritvi dožemanja okolice in seveda telesa ter posledični miselni, lahko bi rekli tudi duhovni kontemplaciji doživetega. Tudi umirjeno telo lahko razumemo kot ekstremno telesno stanje, omenili smo že meditacijo oziroma sproščanje telesa, ne v korist pridobivanja oziroma ohranjanja fiziološke energije, temveč v iskanju neke notranje, lepo se sliši, duhovne energije. Kot obljublajo mnogi priročniki za samopomoč in druge poljudnoznanstvene izdaje, ki z ozirom na zahodnjaško, še raje pa vzhodnjaško interpretacijo duhovnosti nudijo nasvete za boljši svet izven njega ter ideje za boljše življenje preusmerjajo iz možganov niže, globlje; v srce. Igrati, poslušati ali na splošno čutiti glasbo *s srcem* je prisposoba v splošni rabi, ki s srcem fiziološko, podobno kot srce kot alegorija ljubezni, nima direktne navezave, je pa v določeni meri podobna frazi *igrati z občutkom*, torej se enako nanaša na interpretacijo emocionalnega doživljanja in ne na razumevanje kot takšno.

Način študiranja kakršnekoli kulture je skozi artefakte in mentifakte, proizvedene znotraj določene kulture (Smith 1994). Apolonično in dionizično sta koncepta, mentifakta, ki ju lahko obravnavamo kot relacijo ali pa se osredotočamo na značilnosti vsakega posebej. Koncepta pokrivata dolgo zgodovino religijske naveze telesa in duha ter znanstvenega ločevanja racionalnega in emocionalnega.

3 Hegemonija duha

Dualizem duše in telesa igra ključno vlogo v religijskih dogmah, ki, karikiram, iz preprostega dejstva minljivosti telesa (in družbenih posledic, ki jih ta povzroči) ustvari vero v večno, nesmrtno dušo. Dualizem telesa in duše odraža razmerje med živo fizično materijo, biološkim dejstvom in esenco duha, ki to živost/življenje opomenja. Posledica tega je nastanek hegemonskega razmerja, ki postavlja duševnost v položaj, ki je dominanten telesnosti oziroma jo v določenih pogledih celo omejuje ali zanemarja. Na podlagi dotičnega razmerja lahko tudi evropsko glasbeno tradicijo

beremo kot tradicijo (zatiranja ali) preusmerjanja telesnega, nepojmljivega užitka na ustvarjanje pomena.

Jasno, glasba je ustvarjena. Lahko je tudi odkrita in ponovljena. Je torej ustvarjena in naučena. Da nek zvok dojemamo kot glasbo, je posledica naše kulturne zgodovine, razvoja zavesti in samozavedanja osebne prostora. Sposobnost »imeti telo na uporabo« je postavila človeka v razmerje do lastnega telesa, na podlagi katerega se je izoblikoval poseben odnos zavedanja oziroma zavesti, katere nastanek je povezan z razvojem jezika kot poimenovanja (okolice, narave) in ne samo glasu kot direktnega odziva na okolje.

»Z doživljanjem (lastne) telesnosti so človeku na voljo mnoga spoznanja. Vežejo se na preverjanje dejanske možnosti, zmožnosti in uspešnosti ter neuspešnosti telesa.« (Južnič 1998, 28)

Mel Brooks v igranem skeču *Kako je nastala glasba* pripíše izvor glasbe direktnemu odzivu na okolje, konkretno proizvedeni bolečini, na katero reakcija je krik. Ta krik je tistemu stereotipiziranemu jamskemu človeku, ki je bolečino drugemu proizvedel, ugajal in ugotovil je, da ima nadzor nad, v tem primeru, drugim telesom. Skeč se konča z dirigiranim zborčkom, ki odpoje *alelujo*. Mel Brooks načenja večno dilemo o tem, ali je izvor glasbe kolektiven, torej izvira iz rituala, ali individualen in ga je možno pripisati geniju, ki se je spomnil organizirati kaos in na zemlji ustvariti kozmos. Na koncu koncev (torej začetkov) je odgovor na vprašanje izvora glasbe iskan skupaj z izvorom zavesti oziroma mišljenja.

Elemente kulture poznajo (torej) vsa kompleksnejša bitja, le pri človeku pa dobi kultura še neko novo kvaliteto. Če se pri drugih bitjih doživljanje pojavlja še na nezavedni ravni, pride pri človeku na jezikovni ravni do ekstenzije kulture na zavestno konstruiranje sveta /.../ Na prehodu v modernost pa se oblikuje še peta raven prisvajanja pojavnega sveta, samozavedanje. Če se lahko človek kot zavestno bitje z govorjenim jezikom pollašča kompleksnih nezavednih kulturnih vsebin v svoji duševnosti, se kot samozavedajoče bitje zave še svojega osebne prostora, torej tisti, ki govori, postane predmet obravnave za samega sebe. (Tomc 2000, 9)

Duševnost v tem kontekstu ni neka metafizična od boga ali iz notranjosti dana entiteta, temveč predstavlja le novo, kompleksnejše dojeto emergentno raven materije (Tomc 2000). Nastanek ideje (duševnosti) torej ponudi določeno relacijo do materije, sposobnost instrumentalizacije telesa, tj. hegemonski odnos duše do telesa. Doživljanje lastne telesnosti in sposobnost imeti telo na uporabo, igranje s telesom (v neomadeževanem smislu) so lastnosti, ki oblikujejo razmerje do telesa pod nadzorom višjega sodnika.

»Razprava o dualizmu, dvojnosti ali celo ločenosti telesa od duše (duha) je bržkone tako dolga, kot je dolgo človekovo samozavedanje. Stari Grki so o tem veliko razmišljali, še zlasti v tistih filozofskih šolah, ki so poudarjale premoč in večvrednost duha nad telesom.« (Južnič 1998, 77)

Moderna družba morda doživlja krizo (tradicionalnega) dualizma, a v bistvenem delu se ohranja tradicionalna hegemonška relacija. Ne več nujno v obliki dogmatične privrženosti, ki je služila duhovnemu razvoju v preteklosti, času »totalne religioznosti«, ampak v drugih praktičnih oblikah (Južnič 1998).

Institucionalne religije so, tako kot velike zgodbe 20. stoletja, danes podvržene nenehnemu prespraševanju in spodbijanju. Nahajamo se v stanju, ki je daleč od ene svete resnice, pod vprašajem pa je tudi vsak približek, na primer medijska vsebina ali znanstveno dognanje.

Proces sekularizacije je mogoče brati tudi na drug način, oddaljen od klasične teorije, ki apelira na zmanjšano vlogo religije v sodobni družbi. Z drugimi besedami, modernost kot progresivna invencija in zdravorazumski narativi so dojeti kot novo stanje, ki je nadomestilo ali vsaj preglasilo tradicionalno duhovnost oziroma prostor, ki ga je človek pustil odprtega za vdore transcendentnega. Sodobni italijanski filozof Gianni Vattimo razume to isto sekularizacijo v drugačnem smislu. Točno proces sekularizacije omogoča osvoboditev človeške resnice od njene odvisnosti od absolutnega Boga, mišljenega kot strahospoštovanja vrednega Sodnika, ki se obenem predstavlja kot vzvišen in nedostopen. Tako imenovana »šibka religija« deluje na drugačnih principih, in ravno paradigmatična nietzschejanska smrt Boga oziroma konec prevlade metafizičnih struktur je nujen za razumevanja sodobnih oblik individualne verske participacije (Cobussen 2008).

4 Kaj nam je s tem hotel povedati pesnik?

Glasba in jezik sta si podobna kot kognitivno-kulturna procesa. V nekem smislu gre za dva sistema komuniciranja, zavestne socialne participacije, nastale prek individualnega imitacijskega učenja. Izvorno skupno je glasbi in jeziku »ustno izročilo«, urejanje glasu, ki ga spuščamo iz telesa. Na tej točki je pravzaprav še težko govoriti o razlikovanju enega in drugega, saj še nista bila razvita in razumljena kot sistema oziroma koncepta. Izvora tako glasbe kot jezika lahko pojasnimo samo na mitološki ali religijski ravni (Agawu 2009). Morebiten obstoj glasbe, ko še ta kot tako poimenovana ni obstajala, si lahko predstavljamo kot nek ostanek jezika, izrečeno besedo ali kombinacijo, ki ni direktno prispevala k pomenu, a je bila vseeno izrečena. Ali obratno ...

Odgovor na vprašanje, od kod točno izhaja človekova sposobnost ali želja po petju, ki je v bistvu govorjenje v ritmu, podkrepljeno s človekovo sposobnostjo urejanja višine frekvenc po zapomnljivem ključu, se deloma nahaja v simbolnem begu iz prevladujoče realnosti, ki ga lahko simboliziramo z igro. Igra se razlikuje od običajnega življenja. Sklenjenost in omejenost sta njeni trajni značilnosti. Njen potek in smisel sta v njej sami. Igra se začne in se v določenem trenutku neha, se odigra. Dokler traja, prevladuje gibanje: gor, dol, levo, desno... Igra kot kulturna oblika takoj prevzame trdno podobo. Ko je bila enkrat odigrana, trajno ostane v spominu kot duhovna stvaritev. Se prenaša s tradicijo in se lahko kadarkoli ponovi (Huizinga in Caillois 2003).

Sposobnosti se kulturno in zgodovinsko (lahko) razlikujejo, znotraj, na primer, zahodnjaške kulture, se pa ljudi loči tudi na tiste s posluhom in na tiste brez njega, še več, možno ga je celo empirično meriti in doseči njegovo absolutno raven.

Metafora glasbe kot jezika očitno poudari, da glasba tako kot jezik sam posreduje pomen, a vendar je pomen, ki ga ustvarja glasba, nezvodljiv na lingvistične parametre. Pomen v jeziku je očiten, nevprašljiv (ne sprašujemo se, ali sporoča, ampak se avtomatsko sprašujemo, *kaj* se sporoča), pomen, ki ga ustvarja glasba, pa je na drugi strani takoj preizprašan.

Če lahko jezik deluje na več nivojih, kot medij za komunikacijo (»koliko je ura?«) in orodje za umetniško izražanje, torej pesniški jezik, je glasbeni jezik ne glede na

možnost vsakdanje sporočilne uporabe, vezan le na drug, domišljijški način uporabe jezika, torej pesniško, metaforično izražanje (Agawu 2009).

5 Problem s preučevanjem glasbe

Glasba je zaradi svoje »vsestopenjskosti« delovanja zahteven koncept, ki mu ne zadošča leksikonska definicija *umetnost, ki se izraža v zvoku*, torej umetnost, ki jo slišimo. Človekova sposobnost izločevanja glasbe iz vsega zvoka, ki ga njegovo telo zaznava, je globoko zakoreninjena ter vplivana s strani socializacije, kulture kot intelektualnega, duhovnega in estetskega razvoja družbe (Bulc 2004).

S tem, ko smo nekaj definirali za umetnost, smo o tem povedali kar največ, obenem pa vsakršno razumevanje podvrgli znanosti oziroma kulturni zgodovini. Umetnost je nekaj izvorno človeškega, stvaritev, ki ni dana od zunaj, iz narave. Izraz umetnost se postavi diametralno nasproti naravnosti, ideji časa-prostora kot tekoče naravne konstante. Naj bo ptičje petje, pajčevina ali molekula tako popolna, simetrična, pristna in bo služila kot nekaj lepega, kot izvir pristne naravne lepote, še takšni naravni popolnosti v nikakršnem primeru ne bomo pripisali statusa umetniškega. Danes ima pridevnik *umetno* sicer precej negativen prizvok, medtem ko beseda *naravno* v današnji, recimo ji potrošniška, družbi povsem dobro funkcioniira. Podobno kot v prehrani je tudi v glasbi cenjen *naraven* izvor, asociiran z lepoto in neokrnjenostjo narave, za razliko od recimo šuma industrijske cone. A vendar je glasbena umetnost v zelo zapletenem razmerju z našo projekcijo narave kot zelene površine med žuborečimi potočki. Glasba je v tem smislu strukturno bliže jeziku kot naravi, a še vedno ne izhaja neposredno iz jezika, kar bi veljalo za pesništvo. Narava ustvarja zvok, ampak ne ustvari glasbe. O njej ne moremo govoriti kot o čisti imitaciji narave (Welten 2009), kar bi sicer lahko držalo za na primer renesančno slikarstvo.

Ta lastnost je tista, ki je Arturja Schopenhauerja spodbudila k nastanku misli transcendentalnega idealizma. Glasba je popolnoma neodvisna od zunanjega sveta, ga ignorira, v nekem smislu bi lahko obstajala brez sveta, kar bi za druge umetnosti težko rekli (Welten 2009). Ta ugotovitev, pa če jo sprejmemo ali ne, sproži resno vprašanje, kaj potem, stran od posplošitve na umetniško, estetsko, glasba v resnici je? Ta dilema je osnovna sestavina tekstov, ki želijo znotraj kulturnih študij ali filozofije kulture opredeliti glasbeno ustvarjalnost ali določiti njen izvor.

»Po Schopenhauerjevem nauku razumemo torej glasbo kot neposredno govoricu volje in čutimo zbujeno fantazijo, da nam oblikuje govoreči, nam nevidni in vendar tako živahno razgibani duhovni svet in nam ga v analognem primeru uteleša.« (Nietzsche 1995, 94)

Utelesenje duhovnega sveta je tista lastnost, ki daje glasbi in diskurzu o njeni magičnosti oziroma spiritualnosti takšen pomen. Za samooklicana duhovna bitja smo ljudje s (svojo) duhovnostjo precej obremenjeni. Predstavlja našo vez s svetom ter obenem izlet iz njega. Če glasba ne oponaša narave, torej materialnega sveta, mora izvirati iz nekega drugega sveta, s čimer ga obenem odkriva in dokazuje; denaturalizira in uteleša obenem.

Knjiga *Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, iz katere izhajam v nadaljevanju, se v uvodu začne s ciničnim naslovom »Why this book is rubbish?« (Gilbert in Pearson 1999, vii). Avtorja nadaljujeta, da je kakršnakoli posplošitev oziroma kategorizacija v glasbenem preučevanju avtomatsko ignorirala določene vidike problema. Študij popularne glasbe je izjemno interdisciplinaren, a lahko hitro postane tudi eklektičen, kar pomeni prosto uporabo določenih teorij iz različnih polj znanosti, ki preučujejo različne vidike popularne glasbe, ter posledično prosto dokazovanje, ki se lahko sprevrže v ugotavljanje nadzemeljskih, mističnih lastnosti glasbe, ki jih lahko obravnavamo kot (ostanke) metafizične misli. Najpogostejši argument za dokazovanje tako imenovane glasbene (transcendentalne) moči je materialnost zvoka, ki plete vez med korporealnim in e(zo)teričnim.

»V večini afriških jezikov ni besede, ki bi se linearno ujemala z zahodnim pojmom »glasbe«. Sorodni pojmi neredko pomenijo glasbo s plesom vred. Pogosto najdemo na eni strani oznake za »pesem« in »petje« /.../ in na drugi za »ples«, »plesni način«, »glasbeni način«.« (Kubik v Blaukopf 1993, 15)

Evropski prostor zaznamuje izredna navezanost na glasbo, temelječo na besedi oziroma pesmi, medtem ko je bilo asociiranje glasbe s plesom v evropskem prostoru pogosto malodane potlačeno ali vsaj konotirano z nelastnim družbenim razredom (paradigmatsko družbeno razslojenost prikaže film *Titanik*) ali s subkulturnimi gibanji.

Izražanje v zvoku problematizira materialnost glasbene umetnosti. Če se prepoznamo kot vizualno kulturo, ji glasba uide, ker je kot zvoka ne moremo videti, ravno tako glasba ne more biti popolnoma opredeljena znotraj sfere logosa. Večina poskusov opredelitve glasbe od antike do danes si je skupna v dejstvu, da glasba ni samo nosilka oziroma ustvarjalka pomena, ampak lahko na posameznika učinkuje tudi na načine, ki ne morejo biti razloženi skozi jezik (Gilbert in Pearson 1999). V najboljšem primeru se bo prilagodil jezik ter postregel z izrazi, ki naj bi nam lajšali opisovanje razumevanja glasbe. Izrazi, kot so spiritualno, mistično, intuitivno, transcendentalno, so nastali, ko je človek skušal opisati neopisljivo, torej videti nevidno; ubesediti »globino svoje duše« ali pa preprost občutek (ugodja). Ko rečemo, da se nekaj ne da opisati z besedami, smo z besedami namignili, da gre za nekaj več, nekaj, kar naš razum ne more razumeti, vedenju kot načinu konstruiranja sveta se pridruži verovanje.

»V nekem splošnem smislu bi glasbi rekli ugodje ob poslušanju zvočnih dražljajev. Tudi to je umetnost.« (Južnič 1998, 169) Sluh kot čut za zaznavanje zvoka je v večini priročnikov postavljen na drugo mesto. Vid kot vir kar največ informacij iz sveta okoli nas si jasno zasluži omembo na prvem mestu, sluh pa skoraj praviloma prehitijo druge, bolj »naturalizirane«, čute: tip, okus in vonj. Okoli vsakega izmed petih je človek spletel mrežo užitkov in utemeljil umetnost. Vendar je razlika med vizualnim in slušnim v tem kontekstu, recimo ji, predumetniška in biva v sami antropogenezi. Medtem ko nam vid posreduje kvantiteto informacij, čas-prostor v najbolj strukturirani obliki, je sluh odporen na številčnost informacij in je iz njih sposoben hitro izločiti oziroma poustvariti tako pomen kot tudi užitek.

Britanski filozof David Hartley je v prvi polovici 18. stoletja trdil, da se kot duhovna religiozna bitja konstruiramo ravno skozi sluh, skozi slišano. Vse geneze o nastanku sveta, vključno z velikim pokom, generirajo ali vsaj spremljajo akustični elementi. Marshall McLuhan v povojnem obdobju prejšnjega stoletja uporabi Hartleyjevo razmerje med videnim in slišanim, v katerem razsvetljski avtor govori v prid slednjega, McLuhan pa ustvari binarno razmerje, v katerem je »slušna/slišana kultura« enačena s čarobnim/mističnim in brezčasnim, podrejena objektivnemu in progresivnemu »svetu videnega«. Idejo je seveda treba brati v kontekstu uveljavljanja množičnih vizualnih medijev, ki so v drugi polovici 20. stoletja postali nosilci utemeljevanja realnosti oziroma vsakdana. Zvok je ostal nedotakljiv, četudi je

podrejen vizualnemu, se njegova mistična dimenzija z uveljavitvijo tehnologije ni razblinila. Pravzaprav je tehnologija, v tem primeru torej radio in telefon, omogočila (novo) mistično lastnost zvoka, ki jo Mladen Dolar imenuje akuzmatičnost (Dolar 1999) in je bila pred industrijsko revolucijo teoretično nepredstavljiva, praktično pa že uporabljena v gledališču (govor za zaveso) in v naravi, kjer nas na fizikalno potovanje zvoka opomni dogajanje odmeva, ki ga najdemo (ali iščemo?) v posvečenih prostorih. Akuzmatičen je glas, ki mu ne vidimo izvora, a ni zato nič manj prisoten. V družboslovnem preučevanju glasbe je prelom iz ekskluzivno žive glasbe na posnet in posledično splošno dosegljiv medij upoštevan, a se mu prepogosto prepisuje premajhen pomen ali pa se ga razume kot samoumevnega. Na žalost je vidik delovanja kulturnih industrij ter ekonomije v času družbenih sprememb preobsežen za to študijo. Predpostavimo le, da je posneta glasba povzročila ekstremno masifikacijo medija ter ga privedla v obliko, ki danes določa igrano glasbo, in ne obratno. Podobno delovanje oziroma vplivanje lahko pripišemo vizualnemu zapisu glasbe, notaciji, ki seveda izhaja iz antike in ima še danes hegemonski vpliv na »resno« glasbeno ustvarjanje.

Akuzmatičnost pa lahko prepoznamo tudi kot lastnost (človeškega) glasu kot takega. Izvor glasu sicer lahko fiziološko pojasnimo, a vendar v trenutku, ko je glas izrečen, ta ni več del telesa, saj je iz tega dobesečno izločen. Ravno tako glas ni del jezika, saj ne prispeva k pomenu samemu. Dolar z uporabo diagrama dveh krogov s skupnim presečiščem tako predpostavi, da glas ni ne del telesa ne del jezika, ampak je nujni izloček pri delovanju obeh. Samega glasu se polašča zmožnost preseganja delitve materialnega in spiritualnega (Dolar 1999).

Levi-Strauss, čigar literarno ustvarjanje v Mitologikah lahko dojemamo kot kompenzacijo za glasbo, ki je ta slavni avtor ni skomponiral, pa jo je želel, je v klasični strukturalistični klasifikaciji (slika 5.1) glasbo opredelil kot prisotnost zvoka z odsotnostjo smisla (Dolar 1999). Kot se spodobi za strukturaliste, je jeziku (v razmerju do klasifikacije) pripisana prisotnost tako zvoka kot tudi smisla in s tem je ustvarjena navidezna ideja, da lahko le jezik zaobjema ostale kategorije (poleg omenjenih, jezika in glasbe, strukturalna analiza po Levi-Straussu zajema še mit, kjer je nasprotno kot pri glasbi prisoten smisel, odsoten pa zvok, in matematiko, ki v nasprotju z jezikom, in družboslovcem v uteho, ne poseduje niti smisla niti zvoka).

Slika 5.3: Levi-Straussova klasifikacija

	Zvok	Smisel
Jezik	X	X
Glasba	X	
Mit		X
Matematika		

Vir: Dolar (1999)

Glasbi inherentno manjka smisel, še več, mogoče je podati sledečo definicijo: »Glasba je jezik minus smisel.« Strukturirana je kot govorica, sestavljena iz diferencialnih opozicij, ki tvorijo njen jezik, vselej že predelani »naravni« zvočni material, razrezan na lestvice itd.; a ob tej kar najvišji strukturiranosti ji vendarle manjka smisel. Kot poslušalci smo nenehno potisnjeni v položaj, ko si ne moremo kaj, da ji ne bi skušali pripisati smisla, ki pa vselej umanjka. Prav zato lahko reprezentira tisto najvišje, smisel, višji od vsakega smisla, kakršnega je mogoče opisati in zakoličiti z besedami. A ta bleščava polnosti je hkrati praznina, inherentna odsotnost smisla, spričo katere lahko rečemo, da glasba pač služi le sama sebi in da je torej njen smisel nazadnje avtoreferenčen, nanaša se le nase in je torej pomensko prazen. (Dolar 1999, 55)

Tako Levi-Straussove opozicije kot Dolarjeve interpretacije je treba brati v zgodovinskem kontekstu modernizma, ki je po Adornovem programu pravi glasbi smisel odtujeval stran od *common sense*, smisla glasbe kot poteševalke estetskega ugodja ali ugodja nasploh. Smisel v modernistični glasbi, ki je zelo splošen koncept za glasbo preteklega stoletja, ki se namerno umika konvencijam tradicije, je v sporočilu, ki ga glasba posredno ustvari z rušenjem forme ali strukture. Od spontano eksperimentirane *noise* glasbe do dorečeno eksperimentirane minimalistične simfonične glasbe, od *free jazz*, ki se načrtno umika spontanemu poteku strukture melodije ali ritma (tonika-dominanta-subdominanta), a vseeno zaradi načrtovanega izogibanja določenim prijemom ali zaporedjem posega po drugih, sicer manj očitnih glasbenih strukturah, ki dajejo občutek nesmiselnosti, neracionalnosti; k splošnemu izogibanju ustvarjanja glasbe kot direktne poteševalke ugodja ali ritualnosti (na primer plesne ali sakralne glasbe).

Odsotnost nečesa, konkretno smisla v glasbi, v teoretski psihoanalizi namiguje na dejstvo, da bo šele ta odsotnost ustvarila potrebo po sami sebi. Šele nesmisel nas popelje na pot iskanja smisla in ne obratno.

Za nas je na tem mestu bistveno, da ne glede na težnjo po iskanju smisla v preučevanem tega ne bomo mogli neposredno doseči, kar nas bo pri raziskovanju neizmerno motilo in bomo glasbi nevede pripisali kakšno metafizično lastnost, da bomo stvari lahko vsaj približno razumeli.

6 Zvok in telo

Čeprav ni dvoma, glasba je zvok, je treba na tem mestu dodati, da sluh ni edini čut, s katerim te zvočne vibracije zaznavamo (Gilbert in Pearson 1999). Film, natančneje mockumentary, *It's All Gone Pete Tong* govori o gluhem producentu elektronske glasbe, ki za razliko od svojega klasicističnega predhodnika Beethovna za vir zvoka ne uporablja notnega zapisa, temveč celotno telo, njegovo prevodnost, konkretno vibracije, ki jih čuti v nogah, ko jih ima položene na lesen zvočnik. Izkušnja zvoka na ravni dobesednega občutenja, tipanja glasbe je torej nekakšna subtilna spremljevalka slušnega doživetja, skupaj pa tvorita idejo korporealnosti glasbenega doživetja, ki namiguje na nevarno dihotomijo telesa in uma, znotraj katere ima glasba zmožnost nastopanja proti razumu ali vsaj preko njega. Ta zmožnost bodri naš razum, odkar smo se ga zmožni zavedati. V primerjavi s pisanjem ali z drugimi oblikami vizualne komunikacije glasbo sproža dobesedno visceralno notranje vzbujenje, ki v primerjavi z na primer svetlobo ni sprejeto samo skozi temu namenjeno čutilo. Naravoslovni argument za to je, da zvok vibrira veliko počasneje kot svetloba. Če na tej točki predpostavimo, da razlika med materijo in energijo v fizikalnem smislu predstavlja »le« razliko v hitrosti gibanja delcev, vsebuje zvok in posledično glasba določeno stopnjo vibriranja, ki jo občutimo kot materialnost, ki je konec koncev še vedno popolnoma relativna (Gilbert in Pearson 1999). Relativna v smislu, da še vedno ne slišimo posameznih frekvenc. Povprečno je najnižji prag našega sluha 20 udarcev na sekundo, skratka še vedno daleč od tega, da bi bili sposobni ločiti posamezen dražljaj. So pa ravno najpočasnejše, torej najnižje frekvence, tiste, ki bodo poleg sluha načele tudi telo. Najočitnejši primer za to je seveda elektronska plesna glasba, EDM, izraz za žanr popularne glasbe, ki je danes v glasbeni industriji dominanten. Nikakor pa nista EDM in tehnologija, ki omogoča njegovo efektivno reprodukcijo, prvi primer ideje

tovrstnega materializiranja glasbenega doživetja. Naj omenim samo operno hišo Bayreuth Festspielhaus, ki je bila v sedemdesetih letih 19. stoletja zgrajena od Wagnerja in za Wagnerja in njegovo predstavo o glasbi osebno. Sedežev v dvorani je relativno malo, manj kot dva tisoč, do danes so ostali leseni in trdi, da se seveda ne bi kdo preveč »razkomotil«. Dvorana je poleg vseh specifik v postavitvi, upoštevajoč akustiko in regulacijo odnosa dirigent-orkester-zbor-publika (del orkestra je, kot je še danes praksa v operi, skrit pod odrom), predvidevala večji prostor za orkester z jasnim namenom ustvarjanja večje jakosti oziroma volumna. Prvič je v simfoničnem orkestru igralo več kontrabasov, razširila se je trobilska sekcija, dodana so ji bila še večja trobila (Byrne 2012). Ključna za uspeh elektronske plesne glasbe pa ni samo nizkost frekvenc sama, ampak tudi kvantitativna jakost, volumen teh frekvenc, kar pa ni samo domena ritmične, plesne glasbe, temveč tudi atmosferske glasbe oziroma zvočnih efektov v kinematografih, ki ji je sledila tudi vpeljava t. i. *surround* zvočnega sistema (5+1) v zasebna gospodinjstva. Ta nadomešča večdesetletno tradicijo stereo zvočnega sistema, torej (dveh) izvorov zvoka, prilagojenih (dvema) ušesoma. *Surround* zvočni sistem, sestavljen iz petih zvočnikov, obkrožujoč nas, ter posebnega +1 zvočnika, specializiranega za nizke tone, ki povzročajo vibracije, kar nas zvočno »vživi« v filmski prostor tudi prek telesa, na podoben bolj ilustrativen način kot nas popularna 3D-tehnika projiciranja filma v filmski prostor vživi prek slike.

7 It Began in Africa

Geslo raverske subkulture *It began in Africa* pove veliko o zahodni kulturi. Igra se z materialnim dejstvom o izvoru človeka kot vrste in nas tako poveže v primitivno pleme, družbeno obliko, povezano na podlagi rituala (in ne vnaprej določenih družinskih, socialnih itd. struktur). Da imamo ritem v srcu, sicer v določenem kontekstu drži, a analogija srca kot »kontrolnega« ritma, ki nadzira druge, ne drži vode. Fraza *It began in Africa* mistificira preteklost, izvorno fazo, dejstvo o izvoru človeka, ter jo združuje z afriškim plemenskim bobnanjem kot najboljšim vpogledom v zgodovino glasbe. Afrika je danes reprezentirana kot časovno, prostorsko in predvsem kulturno oddaljena, a zato toliko bolj zaželena in misteriozna.

Celotno poglavje bi lahko namenili zgodovini oziroma boljše rečeno iskanju izvora oziroma povezanosti glasbe in plesa. Naj naštejemo dva primera povezanosti. Kar danes poznamo kot ljudsko (*folk*) glasbo, dojemamo neločeno od ljudskega

(*folklornega*) plesa. Na drugi se na glasbo iz (praviloma tretjega) sveta nanaša žanr *world* glasbe, ki jo do določene mere lahko enačimo s pojmom *etno* glasba. Tako imenovano *folk* in *etno* glasbo loči le kulturna perspektiva.

Afrika kot celota je v mnogih glasbenih žanrih in gibanjih reprezentirana kot vir inspiracije, naravne pristnosti, ki je v zahodni družbi ne najdemo več. Pogosta je analogija Afrika s srcem, srce v Afriki; če svet (globus) obravnavamo kot telo, bo Evropa oziroma zahod v tej analogiji jasno predstavljal možgane, medtem ko bo Afrika simbolizirana s srcem (slika 7.1).

Slika 7.4: Eden izmed mnogih motivov, ki povezuje idejo srca in Afrike



Distinkcija med telesnim in duševnim oziroma razlikovanje med fizičnim in psihičnim izkustvom ni mogoče, a vendar je to osnovna premisa večstoletnega razmišljanja o glasbi. Razsvetljenski mislec Jean-Jacques Rousseau v *Eseju o izvorih jezika* eksplicitno loči med glasbo, namenjeno mentalnemu doživetju, in glasbo, doživeto na nivoju telesa (Gilbert in Peason 1999). Ideja, ki je prisotna v zahodni filozofiji vse od Platona do Adorna, da naj obstaja »prava« glasba, ki mora presegati fizikalnost zvoka, ki ne seže dlje od proizvodjanja telesnega učinka oziroma užitka. Okoli te dileme se vrtijo debate o elitni in popularni glasbi, o tem, kaj glasba je in kaj

bi morala biti. Dualizem telesa in duha je v glasbenem dožemanju na mnogih nivojih še vedno prisoten. V nekem smislu lahko ločimo med glasbo za telo (v grobem plesna in popularna glasba) in glasbo za um (torej resna glasba izpod umov genijev in poznavalcev). Glasba, ki bo zavedla telo, ne bo dopuščala razumske kontemplacije. Glasba, ki bo skušala naše misli, bo za to zahtevala telesno pokornost, umirjenost.

Eden najnovejših, če lahko temu tako rečemo, žanrov oziroma najnovejše smernice elektronske glasbe so poimenovane IDM, *intelligent dance music*; inteligentna plesna glasba, torej. Še vedno gre za plesno glasbo, ki ji je, poudarjeno, dodana inteligentna komponenta. Žanr to poimensko implicira kot očitno novost v plesni glasbi, zanimivi pa so načini, kako je *inteligentno*, za razliko od recimo EDM, vpeljano. Obema žanroma je skupna produkcijska dovršenost, dosežena s sposobnostjo digitalne (midi) programske opreme, ki je v prvih desetletjih 21. stoletja dosegla in globalno uveljavila nove standarde glasbene produkcije. Del inteligence v tem kontekstu predstavlja torej tudi umetna inteligenca, naj kot primer navedem program *Humanizer*, ki bo računalniško generiranim posnetkom dodal »človeško« dimenzijo v obliki mikronapak; odstopanj od natančnih mikrosekundnih intervalov, izračunanih na podlagi skeniranja igranja resničnih glasbenikov. Razlika med žanroma je drža, s katero se IDM odmika od konvencij EDM (preprost refren, spevna melodija, besedilo, ki ravno tako spodbuja k plesu ali zabavi), na katere odgovarja z malenkost počasnejšo ritmično ter kompleksnejšo melodično strukturo, orkestralnimi vložki ter s posneto ali reproducirano govorjeno besedo, ki v končni fazi sprejemnika še vedno nagovarja k masifikaciji (glasbenega) doživetja, le način, na katerega to dela, je prepoznan kot bolj kultiviran, inteligenten. Ne glede na manj in bolj očitne razlike med žanroma pogledano čez palec ni eden nič bolj elektronski ali intelektualen od drugega.

8 Na zahodu nič novega

Izraz klasična glasba je danes prikazan, kot da je vzniknil v vrhuncu renesanse, rasel do 20. stoletja, kjer je vzporedno s tradicijo modernizma počasi usahnil. Izraz se danes uporablja za vsa prepoznavna obdobja, ne samo klasicizem, se skoraj v večini nanaša na glasbo iz evropskega prostora in se distancira od pojma ljudske, etno in popularne glasbe. Lahko bi rekli, da je klasična glasba tista, ki je nadomestila, poustvarila, lahko tudi popolnoma spremenila in tako izpodrinila ljudsko glasbo,

popularna glasba pa si je nazaj priborila ljudskost, iz tradicije klasične glasbe pa ohranila koncepte genija, fanovstva in poslušanja zaradi namena samega.

Ljudska oziroma folk glasba je izraz, vezan na evropocentrično tradicijo pesmi, pete besede z (praviloma minimalno) glasbeno spremljavo. Tudi danes se izraz folk glasba navezuje pretežno na anglosaški model *singer/songwriter*. Značilnosti takšne ljudske glasbe sta preprosta akordična zgradba in relativno konstanten ritem. Kar posamezne pesmi dela izvirne, je praviloma daljše in kompleksnejše peto besedilo, ki je nosilec dinamičnega dogajanja znotraj izvajane pesmi.

Dialektično gibanje *besedilo-pesem-glasba* je šlo skozi veliko faz razvoja oziroma medsebojne odnosnosti in vplivanja. Na začetku je dominirala beseda oziroma glas, ki jo ustvarja (Lefebvre 2004). V srednjem veku se je začel počasen vzpon muzikalnosti, ki je postala avtonomna sfera, na primer znotraj gibanja *ars nova*, in kasnejša vzpostavitev glasbenih žanrov: sonata, simfonija ... V obdobju klasicizma je glasba spet postala spremljava, zabava, skladatelji so pisali tako plese, opere kot druge predstave za potrebe trga. Poslušalec ni poslušal religijsko, ob Mozartu je lahko jedel, pil in plesal. Beethoven je bil prvi, ki je (nazaj) vnesel religijski element poslušanja kot svetega obreda, ki za svoje delovanje zahteva tišino, telesno pokornost, poslušanje zaradi glasbe same.

Melodija se v klasicizmu osvobodi, kot bi rekel Hegel, v-sebi in za-sebe tako od pesmi kot od besede. Jezik ne dominira več ritmu oziroma melodiji, ki se začneta igrati med sabo. Kasneje se za prevlado začne boriti harmonija in pod svojo težo izpodrine melodijo in ritem (Lefebvre 2004).

Posameznik je torej vpet v dane načine glasbenega ustvarjanja, ki so osnova za nadaljnje delovanje. Ti načini so bili v preteklosti plod kulturnega izročila, bodisi ustnega, ljudskega ali v evropski kulturi predvsem povezanega z institucijo cerkve kot dominantnim nosilcem in izvajalcem kulture. V cerkvi se je poslušalo v tišini in pelo v skupini. Zgodba je pogosto prikazana na način, da je najprej obstajala sakralna glasba, ki je bila potem osvobojena, sekularizirana. V razsvetljenstvu ni več sveta glasba sama, ampak človek, ki je posvečen, da jo ustvarja. Preobrat v modernost, ki se je v glasbi dogajal vzporedno z drugimi panogami umetnosti, se je začel odvijati v duhu racionalističnega mišljenja v obdobju renesanse med 14. in 15. stoletjem, ki je družbeno polje glasbe preusmerilo iz cerkvenega dogmatizma v sfero individualnega

ustvarjanja. To je pretežno še vedno delovalo pod cerkvenim okriljem, a prvič se je s podpisovanjem pod izdelke pojavila domena avtorstva, osebe kot ustvarjalca, umetnost pa je stopila v samostojno polje, znotraj katerega se so oblikovale nove oblike kvalitativnih sodb. V proces ustvarjanja glasbe je stopila improvizacija kot težnja po ustvarjanju popolnoma novih vzorcev ali preoblikovanju standardiziranih oblik ali konceptov v nove.

Idejo realističnega recikliranja starih oblik napevov in melodij je nadomestila idealistična usmerjenost.

Umetnina je odvisna od človekovega notranjega doživljanja. Njena stilna značilnost pa je odvisna od namena in cilja, ki ji ga je ustvarjalec določil. Lahko jo postavlja v službo določene ideje in jo oblikuje tako, da poudarja idejni, nesnovni, čutom nedostopni svet, lahko pa z njeno obliko poustvarja fizični, čutom dostopni svet naravnih stvari in pojavov ter njihovih zakonitosti. V prvem primeru umetnina sodi v stil idealizma, v drugem pa naturalizma. (Ukmar 2007, 71)

V istem obdobju se je razširila tudi na papirju zapisana glasba, ki je glasbo ovekovečila, zaradi česar jo še danes evropocentrično razumemo kot začetke resne glasbe, obenem pa omogočila množičen razmah »treniranja« inštrumentov posameznikov in javnega nastopanja. Obdobje klasicizma je bilo v Evropi obdobje vzpona meščanstva, ki je družbeno umetniško sfero ločilo od države in jo postavilo na tržišče. To je povzročilo nastanek družbenega prostora za vznik institucij, posrednikov med umetnikom in občinstvom v obliki opernih hiš, glasbenih revij, koncertnih dvoran ... Posledice so bile dvostranske. Glasba je dobila svojo mesto v družbi, avtorji so imeli možnost svobodnega ustvarjanja in predstavljanja glasbe, na drugi strani pa je to pomenilo določeno odvisnost od financiranja, kulturnih trendov, smernic duha časa in pojava estetike kot humanističnega polja razumevanja in kategoriziranja umetnosti. Barok so spremljale težnje po kompleksnejših strukturah tonov, povečevanju glasbene zasedbe, postavljanju določenega solo inštrumenta v ospredje in vloge posameznih skupin inštrumentov v spremljavi. Kot žanr se je definirala opera, ki je družila inštrumentalno spremljavo z vokalnimi linijami v oblikah dialogov, ki niso nujno sledile glavni melodiji iz orkestra, kar je dopuščalo tudi vokalno improvizacijo. Vse skupaj je z gledališkoscenskim nastopom ustvarjalo

konceptualno zgodbo. Klasicizem je evropsko glasbeno tradicijo pripeljal do t. i. vrhunca. Skladatelji so tekmovali v glasbeni teatralnosti, harmoniziranju pa tudi v hitrostnem igranju klavirja. Kot standardna oblika pisanja glasbe in koncertne zasedbe se je uveljavil simfonični orkester. Povezanost umetniškega ustvarjanja z zahtevami tržišča, kulturnih posrednikov in s splošnim duhom časa vzponov in padcev srednjega razreda v 19. stoletju je pripeljala do pomembnih družbenih sprememb znotraj romantičnega gibanja, ki je v veliki meri zavračalo napredno novoveško estetsko tradicijo, namen umetnosti je predstavljal kritično protisliko tržišču. Romantiki so bili v tem kontekstu na nek način napredni, na nek način pa nazadnjaški z iskanjem pravega bistva stran od umetniškega idealizma – v srednjeveški temačnosti. Namen glasbe je bil, da izzove določena čustva. »Če ne izzove čustev, ki že obstajajo, če ne spominja na nekaj, nima nobene vrednosti. Zvoki sami po sebi ne izražajo ničesar, zato jih kot takih sploh ni treba uporabljati.« (Berlin 2012, 137) V nemškem prostoru, prežetim s klasicističnim organizmom, je v protestantskem duhu romantika pomenila pomemben preobrat v instituciji avtonomne umetnosti in vsakdanjega ustvarjanja. Umetnost pa ni ostala le polje direktnega ustvarjanja, temveč se je začelo o njej tudi kritično pisati in razpravljati. Rodila se je ideologija esteticizma, ustvarjanja umetnosti zaradi umetnosti same in ne zaradi publike ali zahtev *gatekeeperjev*. Že omenjeni Schopenhauer je o skladateljih pravil: »Skladatelj razodeva najgloblje bistvo sveta in izreka najglobljo modrost v jeziku, ki ga njegov jezik ne razume. Glasba je izraz gole volje, tiste notranje energije, ki poganja svet, neizrekljivega notranjega gona.« (Berlin 2012, 138) Prenos umetnosti iz javne sfere v polje abstraktnega, neposredne ekspresije in splošnega odmika od kakršnihkoli objektivnih opisov ni pomenil nediscipliniranega zavestnega zavračanja pravil, temveč je ponudil način usmerjanja čustev in podob prek ustreznih medijev. »Schubert je rekel, da velikega skladatelja odlikuje to, da se ujame v strahotno bitko navdiha, v kateri sile divjajo skoraj povsem brez nadzora, sam pa mora v tem viharju ohraniti trezno glavo in znati poveljevati in usmerjati svoje čete.« (Berlin 2012, 138)

9 Poslušanje brez udeležbe

Izraz duhovna oziroma spiritualna glasba je zelo širok, ker se veže na religijsko glasbeno izročilo nasploh. V kontekstu zahodnega prostora se ta izraz zgodovinsko enači s sakralno glasbo, saj je bila cerkev dolgoletna in edina nosilka kulturnega razvoja. Sicer je izraz spiritualna glasba precej širši in starejši ter pokriva tudi druge

oblike duhovne glasbe, bodisi ne krščanske bodisi ne vezane na institucionalizirane oblike religije sploh.

Duhovna glasba, s katero se ukvarjam v dotični nalogi, se nanaša na religijsko oziroma ritualno funkcijo glasbe, ki je zgodovinsko ena osnovnih nosilk glasbenega udejstvovanja. Med objektom, glasbo, in subjektom, poslušalcem ali glasbenikom, je navezано predvsem duhovno razmerje. Tako tu ne gre govoriti o specifični glasbi, ki bi predstavljala duhovnost, temveč je sam odnos med enim in drugim ta, ki je v tej situaciji duhoven. Golo razliko med svetim in profanim najdemo v odnosu do glasbe oziroma v načinu, kako glasbo dojemamo, ne v glasbi sami. Duhovnost v tem kontekstu nima ničesar skupnega z nematerialnostjo idej Boga, Duše ali Enosti, saj nas prepriča ravno o materialni resnici izven oziroma preko lingvistično konstruiranih možnosti oziroma omejitev (Cobussen 2008). Znanstveno torej tako imenovane duhovne glasbe ne moremo preučevati iz preprostega razloga; ne moremo zajeti vzorca, ki bi duhovno ločil od neduhovne, sveto od nesvete, tudi če je ta ločnica nekoč obstajala, je danes mogoča le na ravni posameznika oziroma njegove relacije.

Tako imenovan spiritualen odnos do glasbe je v sodobnem času še vedno prisoten. Prepoznamo ga po prisotnosti tišine med koncerti resne glasbe, ki jih praviloma poslušamo v sedečem položaju, po principu fanovstva znotraj popularne kulture, kjer posameznik do specifične glasbe goji intimen odnos, spoštuje pravila ter se drži hierarhičnih zakonitosti.

V bližnji preteklosti je obstajala »samo« živa glasba, ki se je lahko prenašala le selektivno prek naše kognicije in spomina ali simbolizirana na papirju. To deloma razloži tonalno preprostost ljudskih napevov na eni strani ter možnosti kompleksnejših glasbenih zapisov na drugi, resni, strani. Posneta glasba pa ni omogočila samo reprodukcije sebe kot take, kar je bil njen primarni namen, temveč je začela določati nove načine ustvarjanja.

Preden se spustimo v novejšo zgodovino, opravimo s prepričanjem, da je glasba zmeraj služila kot kolektivna akcija z zunanjimi ali notranjimi reakcijami. Pod močno zunanjo reakcijo lahko štejemo ples ali petje, notranje reakcije so jasno teže opredeljive, povezane pa so z vplivom glasbe na občutenje, razpoloženje, vedenje ... Kot je razvidno, so zunanji ali notranji dejavniki povezani, na primer notranje estetsko ugodje izrazimo z zunanjim »Uau!«, finalnim ploskanjem ali se poslužimo

kompleksnejše metaforike opisovanja lastnih občutenj. Zunanje reakcije lahko sprožijo notranje, ples nas lahko spravi do boljšega počutja ali obratno, notranje počutje nas lahko pripravi do plesa.

Zato je žanrsko razpoložensko glasbo druge polovice 20. stoletja nemogoče preučevati brez upoštevanja pluralnosti glasbenih učinkov (odvisnih tako od objekta, torej glasbe, kot subjekta, torej izvajalca ali sprejemnika) ter družbenih sprememb, ki so se kot posledica industrijske revolucije začele dogajati v preteklem stoletju in so ustvarile nove učinke ter množično reprodukcijo glasbenih učinkov.

Glasba v zgodnjih obdobjih človeške zgodovine ni samostojna umetnost, temveč ... je neločljivi del obče družbene dejavnosti: dela, kulta. Njeno prizadevanje je usmerjeno v obvladovanje in prilaščanje tuje, domala neznane in zato strah zbujujoče narave in zato je njena nemara najpoglavitejša funkcija namenjena organiziranju, uravnovešanju in krepitvi fizičnih in duhovnih sil, njen cilj pa je zadovoljevanje življenjsko pomembnih potreb družbe. Na tej primarni stopnji kulture ne moremo govoriti o estetski zavesti, o avtonomnem umetniškem ustvarjanju in o estetskem uživanju. (Suppan v Blaukopf 1993, 20–21)

Glasba je zmeraj veljala za sredstvo za nekaj; za sproščanje, za ples, za pomoč doseganja učinka religioznega obreda, za statusni simbol ... Šele evropska razsvetljenska tradicija je postopoma uvedla razumevanje glasbe kot sredstva samega zase, koncertne dvorane kot posvečenega prostora ter avtorstva kot ključne premise glasbenega ustvarjanja. Glasba kot sredstvo za nekaj drugega seveda s tem ni izgubila iz prostora, nasprotno, ker je bila glasba kot sredstvo samo zase namenjena oziroma dostopna le višjim družbenim slojem, je lahko glasba kot sredstvo za nekaj drugega mirno soobstajala izven posvečenih prostorov in našla svoje mesto v nastajajočem srednjem razredu.

Glasba kot umetniško delo, ki je namenjeno samo sebi, torej poslušanju v tišini in kontempliranju v vakuumu, je torej izum evropske tradicije; je poskus avtonomizacije glasbenega dela, ki je svoj vrhunec dosegla v modernizmu.

Kot ugotavlja Lydia Goehr v delu *The Imaginary Museum of Musical Works* je bila glasba v ozadju (obreda, dela) zgodovinsko gledano osnovna oblika glasbene

prezentacije. Glasba, dojeta kot umetniška zvrst, namenjena zbranemu poslušanju v tišini, je v tem kontekstu relativno nova. Ideja, da je glasba samostojno delo v prvem planu ter kakšne občutke naj izzove, ne sega dalj kot v začetek 19. stoletja in je močno prisotna še danes (Hallam 2012). Glasbeni puristi bi morda trdili, da slednja dimenzija izginja, da je vse manj predvsem odjemalcev, ki bi glasbo obravnavali tam, kjer ji je zasluženost mesto, tj. na belem kvadru, če se izrazim v likovnem žargonu. Kaj se je potem po njihovem z glasbo zgodilo? Se je glasba umaknila nazaj v ozadje ali je zavestno presegla posedanje na belem kvadru in se začela izražati v novih konceptualnih formah?

Ideja poslušanja brez udeležbe je parafraza antropološke metode opazovanja z udeležbo, v kateri bi naj raziskovanje opravljali z udeležbo v predmetu preučevanja samem. Primer opazovanja z udeležbo bi bil recimo obisk koncerta, zabave ali delavnice, kjer bi opazovali vedenje drugih, lastna doživljanja ter interakcije. Temu se reče življenje in temu se reče tudi kulturologija. Preučevana t. i. razpoložljiva glasba v primerjavi s plesno predpostavlja individualnega sprejemnika; tudi če se jo poslušajo skupinsko, jo poslušajo vsaki zase, ob takšni glasbi se ne pleše ali poje. Zaprte oči so bolj pravilo kot izjema. Takšno poslušanje se ujema z vsemi oblikami »resnega« poslušanja: zbranost, tišina, ustrezni prostorski in časovni pogoji ... Evropska tradicija je, kot smo ugotovili, zelo osredotočena na konceptualno zbrano poslušanje in obenem v nenehnem odnosu z glasbo v drugem planu. Seveda pa je glasba poseben primer, saj tudi poslušanje v tišini in na primer prepovedano pogovarjanje ali vstopanje v dvorano sredi skladbe (če imamo srečo, se bomo lahko skozi vrata izmuznili med ploskanjem, kaotičnim odgovorom na kozmološko izkušnjo) sodijo, poleg drugih nenapisanih pravil obnašanja in napisanih pravil oblačenja, med obvezne sestavine resne glasbe. Zgodovina pokornega poslušalca sega v srednjeveške čase, ko se je izoblikoval krščanski ritual, ki v zametkih in modifikacijah obstaja še danes, njegovo formo je prevzela in v romantiki kot temelj položila tudi doktrina resne glasbe, ki jo v razmerju do ljudske lahko označimo kot umetno glasbo. Krščansko pojmovanje duhovne glasbe je izredno dogmatično in na nek način ustreza schopenhauerski ideji glasbe kot odraza višje substance, ki je ne najdemo v naravi in je kot krščanska predstava o Bogu ali sodobne religijske predstave o višji zavesti nadnaravna.

Poslušanje brez udeležbe lahko razumemo kot metodo pobega iz vsakdanje realnosti in socialnih interakcij v simbolni svet, ustvarjen preko poslušanja; osredotočanje na zvočno dimenzijo dražljajev in eliminiranje drugih zunanjih dražljajev. A vendar smo kot simbolna misleča bitja med svojim delovanjem soočeni ne samo z dražljaji iz okolice, temveč tudi z lastnimi mentalni stanji oziroma razpoloženji, do katerih imamo navidezno neposreden dostop ali vsaj informacijo o dobrem ali slabem počutju.

9.1 Sodobna razpoloženska glasba

Kot sodobno razpoložensko glasbo razumem obliko glasbene produkcije, ki se je začela razvijati vzporedno z drugimi novimi oblikami (popularna, filmska glasba) na začetku 20. stoletja. Predmoderna distinkcija glasbe na ljudsko in umetno ter duhovno, ki je stala nekje vmes, je bila s prihodom (novih) tehnologij snemanja in distribucije primorana spremeniti svoje nazore.

Joseph Lanza je v knjigi *Elevator Music* tovrstno glasbo v grobem razdelil na dve gibanji, *beautiful* in *new age* (Weinberger 1995). Ideja *beautiful*, prevedel bom prečudovite ali vsaj lepe glasbe, nam ni tuja, ker poznamo parametre kot na primer pentatonika ali kontrapunkt, ki določajo zaporedje oziroma sodružje pravih lepih tonov. Lepo glasbo prepoznamo po komorni rabi klasičnih ali celo antičnih instrumentov ter po ustreznju pričakovanjem oziroma konvencijam. Z ameriškega vidika je lepa glasba evropsko darilo naši civilizaciji. Prečudovita razpoloženska glasba, ki izhaja iz tradicije prečudovite klasične glasbe; obema je skupno prepričanje, da gre za glasbo s posebnim vplivom na naše zaznavanje in delovanje, v vsakdanjem življenju poimenovano mozartov efekt. *New age* glasbo na drugi strani zaznamujeta drugačna reprezentacija in inspiracija. Najbolj očitno se spogleduje z vzhodnjaškimi prijemi in inštrumenti, pa tudi z afriškimi ter indijanskimi motivi, ki simbolizirajo predmoderne rituale, šamansko magijo ter druge idealizacije družb iz bližnje preteklosti.

Glasba za dobro počutje je široka in heterogena kategorija glasbe. Za razliko od druge glasbe, ki je namenjena dobremu počutju posredno na kulturne načine, opisane v prvem delu naloge, je te vrsta glasbe opremljena z besednim sporočilom, ki opisuje glasbo kot dobro za telo in/ali duha, obljublja sprostitev ali kakšno drugo telesno stanje, npr. meditacijo, spanje ... Za razliko od tradicije zahodne *resne* glasbe, ki

stremlji k ustvarjanju užitka prek ovinka, torej razumevanja, ki predpostavlja čutenje, *védenje*, ki predpostavlja *vedénje*, ponuja sodobna razpoloženska glasba direkten užitek, ki ga dosega z neobremenjevanjem uma.

Filmska glasba se je pojavila že z nemim filmom, torej pred posnetim govorom in njena naloga je bilo ravno ustvarjanje razpoloženja, ki ga slika in zapisana beseda nista mogli ustvariti. Filmska glasba nam ponudi tudi lep uvid v povezavo tempa glasbe in čustev. Počasna glasba spremlja žalostne, strašljive ali sentimentalne scene, medtem ko hitrejša glasba spremlja veselje, jezo ali akcijske scene. So to konvencije, iz katerih je mogoče izstopiti?

Filmska glasba je bila v svojih začetkih izvrsten in eden prvih primerov razpoloženske glasbe kot take in to se je zgodilo v časih, ko glasba še ni bila tolikšen del vsakdana, kot je oziroma ima možnost biti danes. Kot film je tudi posneta in reproducirana glasba na začetku 20. stoletja predstavljala emergentno nov način, ki je šele omogočil popularizacijo oziroma masifikacijo.

Predmet raziskave so zvočni zapisi pod krovnim žanrom, imenovanim meditativna, razpoloženska ali duhovna oziroma spiritualna glasba. Gre za oblike glasbe, ki so relativno nove, a se po arhetipskih značilnostih približujejo koncepcijam duhovne glasbe in glasbe kot duhovne substance nasploh.

Kot sem že omenil na začetku, sem na posnetke tovrstne in tako definirane glasbe prvič naletel v knjižnicah, knjigarnah pa tudi v prodajalnah zdravstvenih in športnih pripomočkov, kjer je takšna zvrst glasbe pogosto edina, ki jo je tam mogoče kupiti. Podobno je v prodajalnah s tako imenovano orientalsko robo, kjer lahko kupimo tudi dišeče palčke in kakšne primitivne glasbene inštrumente in efekte (na primer *rainmaker*), namenjene ustvarjanju naravne atmosfere. Drug, pomembnejši vir soočenja s takšno glasbo je bil posledica spletnega iskanja znanstvene literature s ključnima iskalnima gesloma glasba in možgani. Da sem prišel do relevantnih virov, sem se moral prebiti mimo avdio, video in interaktivnih strani, ki so ponujale glasbo oziroma zvoke z obljubljenim fiziološkim direktnim vplivom na možgane. Mnogo posnetkov, namenjenih terapiji, je bilo utemeljenih na hinduistični teologiji sveta kot zvočne harmonije, drugi so moč glasbe utemeljevali z navidez bolj merljivimi racionalnimi argumenti.

Sodobna razpoloženska glasba zastopa takšne učinke glasbe, kot so bili prepoznani v primitivnih družbah, ko je glasba nastopala kot spremljevalka obreda ali dela. S postopno uvedbo prostega časa kot vezne kategorije med delom in spanjem je svojo spremljavo dobil tudi počitek oziroma sproščanje. Podobna glasba je namenjena poslušanju med tem, ko smo osredotočeni na nekaj drugega, recimo med delom ali ustvarjanjem, ko smo z mislimi drugje, a nas nekateri zvoki ob ustvarjanju vseeno ne motijo, določene stvari pa lahko metaforično služijo kot dobra inspiracija. Namen in učinek glasbe za ozadje ob sproščanju (umiritvi misli) ali ustvarjanju (transferom misli na drugo področje) je podoben; bolj slišati kot poslušati, sprejemati ja, dojemati ne.

Kot posebno kategorijo razpoloženske glasbe lahko razumemo terapevtsko glasbo, ki ni samo institucionalizirana praksa zdravljenja oziroma spodbujanja motoričnih in kognitivnih sposobnosti, temveč je svoje mesto našla tudi v formi priročnikov za samopomoč, s katerimi je mišljeno, da terapijo izvajamo sami sebi. V današnjem času precej priljubljena terapija vključuje uporabo idiofoničnih glasbil, kot so gongi ali zvočne posode, praviloma veliki instrumenti, ki pokrivajo tudi nižje zvočne frekvence, torej njihove zvočne vibracije zaznamo tudi s telesom in si tako laže razlagamo pozitiven vpliv terapije.

Glasbena terapija ali meditiranje ob glasbi ustvarita pogoje za perceptivno deprivacijo, ki pospešuje avtistično mišljenje, kot na primer dnevno sanjanje ali haluciniranje. Za razliko od senzorne deprivacije, katere namen je izolacija telesa od čutov iz okolice, smo pri perceptivni deprivaciji izpostavljeni izenačenim, nespremenjenim dražljajem iz okolja (Pečjak 1977). Posebna značilnost dotične glasbe je izjemna monotonost strukture; ritem in akordična zgradba se skoraj ne spreminjata, je celota in ne ustvarja pričakovanja s stopnjevanjem. Razpoloženska glasba je zvokovno homogena, kar pomeni, da je zelo malo nihanj v volumenskem ali dinamičnem razponu. Ni se nam treba ukvarjati z anticipiranjem slišane, saj se v takšni glasbi dejansko nič kaj ne zgodi, je predvidljiva, melodična, a ne sili v participacijo, saj tej niti ni namenjena.

9.2 Glasba v ozadju

Začetki produkcije namenske razpoloženske glasbe so povezani z ameriški podjetjem Muzak in taylorističnimi modeli višanja delovne produktivnosti. Muzak je drugim podjetjem v ZDA v medvojnem obdobju prodajal t. i. *subscription boxe*, delujoče prek električnega toka (neodvisno od radijskih valov, ki so se v vsakdanjem življenju vzpostavljali v istem obdobju), ki so predvajali glasbo, ki naj bi, glede na dotedanje raziskave in sposobnosti velike skupine skladateljev in producentov, ustvarjala ugodno atmosfero v delovnem okolju. Poleg ventilatorjev in osvežilcev zraka so v pisarnah, bankah, zavarovalnicah in drugih srednjelosnih prostorih dobili tudi predvajalnik s počasnim klavirskim jazzom. Ustvaril se je *elevator music*. V najbolj zaprtem in majhnem možnem prostoru, v katerem smo primorani odmisлити pomen intimnega prostora, se je pojavila glasba, da bi nam pomagala odmisлити neprijetnost (Baumgarten 2012). Zato bi bil *elevator music* na prvi pogled glasba, bolj primerna za na kakšno samotno plažo, saj gre za zelo lahkotno instrumentalno kompozicijo, ki se praviloma spogleduje z brazilskim jazzom, *bossa novo* ali kakšno drugo južno ali srednjeameriško varianto jazza, ki že brez besed opeva idilo počitniške pokrajine. *Elevator jazz* bi lahko primerjali z velikimi stenski tapetami, ki ravno tako prikazujejo idilo počitniške pokrajine, nalepljeno, jasno, v zaprtih prostorih, pisarnah ali domovih.

Po drugi svetovni vojni se je Muzak iz produkcijskega modela (višanje produktivnosti v podjetju) preusmeril na potrošniški model (višanje potrošnje v specializiranih trgovinah, trgovskih centrih, restavracijah ...), kar je pod imenom Mood Media še danes njihova domena, z dostopnostjo nosilcev zvoka pa je dotična glasba prišla na tržišče tudi za sleherne posameznike. Mnoge druge produkcijske hiše so, sledeč uspehom Muzaka, sledile modelu produciranja lahke instrumentalne glasbe, pogosto samo prirejanju popularnih uspešnic v instrumentalne verzije.

Izraz *muzak*, z majhno začetnico, postane *soundtrack* idiličnega ameriškega življenja. Podjetje Muzak, pionir senzoričnega marketinga na področju sluha, danes Mood Media, se je osredotočilo na senzorični marketing v širšem smislu; avdio dimenziji so poleg vizualne dodali še vonjalno dimenzijo marketinga. Ideja senzoričnega marketinga je, da bo pluralnost senzoričnih informacij okoli produkta, ki se prodaja, ustvarila potrebo, ki bo potrošnika laže prepričala v nakup. Naj navedem primer

marketinških raziskovalcev po priimkih Areni in Kim, ki sta leta 1993 izvajala eksperiment, v katerem sta v vinski kleti dva meseca izmenično predvajala bodisi klasično glasbo (največje hite Mozarta, Vivaldija in drugih) bodisi aktualne *Top 40* hite (Nirvana, Rush, Fleetwood Mac ...). Izbira glasbe sicer ni vplivala na število prodanih steklenic, a dokazano se je v času predvajanja klasične glasbe prodalo več dražjih vin, kar aplicira, da klasična glasba za razliko od popularne ljudi spodbuja k večji potrošnji za enak produkt. Raziskava je bila posledica trenda »atmosferike kot marketinškega orodja«, ki ga je v začetku sedemdesetih let teoretsko uvedel Philip Kotler (Hallam 2012). Največja napaka, ki jo na tej točki lahko naredimo, je, da posplošimo uspešnost glede na žanr glasbe. Če bi, recimo, za klasični vzorec vzeli kakšno romantično opero ali eksperimentalno modernistično kompozicijo, za vzorec popularne glasbe pa *top 40* hite iz, recimo, leta 1973, bi mogoče naleteli na celo obratne rezultate. Vzorec klasične glasbe so v tej raziskavi dejansko reprezentirale komercialno najbolj poznane kompozicije, vzorec popularne glasbe pa naključen izbor novih pop rock skladb iz založniškega nabora.

Na provokativno podobne rezultate kažejo eksperimenti, ki preverjajo učinke glasbe ločeno od človeške kognicije, na živalih in rastlinah, in so dokazali, da bodo rastline, izpostavljene zvočniku, ki bo predvajal baročno glasbo, rastle hitreje. Tovrstni eksperimenti ustvarjajo idejo o univerzalni in nezavedno delujoči moči glasbene umetnosti, saj nakazujejo, da nismo samo ljudje tisti, ki znamo ceniti pravo glasbo, tudi živali in rastline kot kontrolna skupina imajo od takšne glasbe korist. Znan je primer eksperimenta s podganami, v katerem je dokazano, da se bodo podgane raje zadrževale v prostoru, kjer se predvaja Bach, kot v prostoru, kjer se predvaja rock glasba. Tudi ko so je glasba zamenjala, je večina podgan zamenjala prostor in se vrnila k Bachu. In ne samo to; podgane, ki so se najbolj navdušile nad Bachom, so v drugem delu eksperimenta hitreje našle pot iz labirinta, kar nakazuje na dejstvo, da je izpostavljenost baročni glasbi pomagala k razvoju drugih kognitivnih sposobnosti (Weinberger 1999). Tako se včasih zdi, da se že vnaprej ve, kakšna glasba sodi v glasbeno terapijo in kakšna predstavlja njen najbolj očiten antipol. Prepričanje, da določena glasba lahko dodatno spodbudi človekovo kognicijo in sposobnosti, se imenuje mozartov efekt. Izraz se ne nanaša izključno na Mozartovo glasbo, četudi se je izvorni eksperiment preverjanja prostorske predstave izvajal ob točno njegovih klavirskih sonatah. In ravno skupina, izpostavljena Mozartovi glasbi, je, za razliko od

tistih, ki so poslušali govornjena navodila, prebrana v sproščenem radijskem tonu, ali so ostali v tišini, dosegla najuspešnejše rezultate. Prostorska predstava se je preverjala tako, da so si udeleženi morali predstavljati novo podobo prej štirikotnega lista, ki ga je izvajalec eksperimenta večkrat prepognil in nekajkrat po robovih odrezal. Mnogi eksperimenti po izvornem, ki se je zgodil leta 1993, so ravno tako dokazali kratkoročno uspešnost udeleženi pri opravljanju določenih nalog, povezanih s prostorsko ali časovno predstavo. Izraz mozartov efekt se tako raziskuje v znanosti kot promovira v poljudni znanosti. Medtem ko se znanost z različnih vidikov sprašuje, na kakšen način deluje glasba na naše delovanje in dojetanje (in obratno), je v poljudni znanosti učinek mozartovega efekta predpostavljen vnaprej, posplošen in razširjen na področja, ki niso bila eksperimentalno preverjena, kot na primer aplikacija mozartovega efekta na novorojenčke in otroke do drugega leta starosti. Pri njih še ne moremo preverjati kognitivnih sposobnosti, pa jim vseeno tako radi z nekimi očitnimi dolgoročnimi cilji predvajamo Mozarta.

Kot ugotavlja Baumgarten, se Muzak ni znal prilagoditi družbenim spremembam v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih, ki jih je zaznamovalo psihadelično gibanje in je ponujalo drugačno idejo razpoloženske glasbe z drugačnimi, a še vedno marketinškimi strategijami v ozadju. Ideologija *new age*, nove dobe v večnem prihajanju, ki zavrača znanstveni racionalizem v času njegovega največja vzpona. Nova doba naznanja novo duhovnost, ki eklektično sprejema krščanstvo in vzhodnjaške religije, teozofijo ter antropozofijo. Nova duhovnost je, kot pove besedna zveza, izraz za oblike duhovnosti, ki so nove, a še vedno gre za duhovnost kot eno temeljnih lastnosti našega zavedanja, temelječo na krščanstvu. Nova duhovnost kot oblika neformalne reformacije krščanstva za potrebe na novo formirane materializirane družbe. Tako do znanosti kot do teologije se nova duhovnost obnaša po lastnih potrebah utemeljevanja. Zdaj več ne tako *nova* duhovnost se v spoštovanju do izvorov krščanstva ni napajala le iz arhaičnega, hodila je tudi po navdih k daljnim vzhodnim kulturam (Goljevšček 1992). Teozofijo uporablja za izhodišče človeka z lastnostjo potrebe po duhovnem utemeljevanju in udejstvovanju, ki ne more kar tako izginiti v eni generaciji, temveč se pretvori v druge, času in prostoru primerne oblike.

V duhu *new age* gibanj in psihadelične kulture je bila popularna glasba od šestdesetih let naprej priča na nek način romantični transformaciji, ki je bila kot romantično

gibanje samo obenem progresivna in nasprotujoča tokovom sodobne produkcije ter tako v nekem smislu usmerjena v preteklost in prostorsko oddaljenost.

9.3 Na meji glasbenega

Razpoložensko glasbo najdemo v različnih zvočnih oblikah. Klasični distinkciji na tradicionalno lepo in novo duhovno glasbo se pridruži še tretja vrsta. Glasba, ki bazira na čistem absurdju; načinja in presega meje glasbene in definicij (teorije) samih. Bodisi gre za zvočne posnetke »spontane« narave (t. i. zvoki džungle, ptičev, potoka in drugih form naše perspektive narave, ki jih poznamo že iz pesniških figur) bodisi za ponavljajočo se mehansko frekvenco ali binaurične ritme; izohrono nihanje frekvenc. Znan je primer t. i. *božje frekvence* 525 Hz in valovanja frekvenc, ki naj bi vplivale na specifične frekvence delovanja živčevja, znane kot *beta*, *alfa*, *gama* in druga valovanja, specifična za določena telesna stanja (budno, rahlo spanje, globoko spanje ...). Ideja je, da lahko s poslušanjem določene frekvence nadzorujemo hitrost delovanja svojih možganov ter jih recimo hitreje pripravimo do spanja, meditacije, večje produktivnosti ali celo do »zavedanja nezavedna«, »univerzalne« misli.

Gre za zvoke, ki v nekem smislu niso glasba, a so vseeno namenjeni glasbenemu konzumiranju, torej poslušanju. Namen takšne glasbe je praviloma določen vnaprej. Če je namen sprostitve telesa in duha (kot smo ugotovili, gresta po navadi en z drugim in ne en proti drugemu, kot bi zaznali iz mnogih religijskih tekstov), bo to glasba, ki bo kot odziv na sodobno popularno glasbo z očitno poudarjeno ritmično strukturo le-to iz strukture izločila. Kar je skupno razpoloženski in klasični glasbi, je odsotnost poudarjene ritmične strukture. To ne pomeni, da ritma ni ali da ga melodija ne upošteva, temveč le, da ta ni samostojno izražen ali poudarjen. Evropski tradiciji je tovrstno pokorjevanje telesa imanentno za zgraditev predstave o kulturnem evolucionizmu, predstave o rasni in kulturni večvrednosti in višji stopnji predvsem duhovne(!) razvitosti, ki družbe na jugu in vzhodu še čaka.

Posebna značilnost tovrstne namenske glasbe je trajanje, (ne)omejeno z dolžino. Priročno je, če takšen posnetek traja čim dlje, saj je namenjen dolgotrajnim procesom. Sodobna informacijska tehnologija, konkretnije spletna stran YouTube, je dolgim videoposnetkom bolj naklonjena kot »pretekli« fizični nosilci zvoka (povprečna zgoščenka je omejena na dobro uro, vinilna plošča na slabo uro trajanja), na YouTubu

pa lahko sami naložimo tudi do deset ur dolge posnetke. Posebno pozornost so mi med brskanjem zbudili večurni posnetki brnenja raznih električnih pripomočkov, ventilatorjev in drugih konstantnih in nevpadljivih zvokov, namenjenih poslušanju med spanjem. Spalne navade niso predmet moje raziskave, a dejstvo, da nekaterim ljudem pred/med spanjem prija rahlo ropotanje, je preprost dokaz, da absolutna tišina v naravi ne obstaja, umetno proizvedena pa kaj hitro povzroči neprijetno stanje, v katerem slišimo le lastno telo, visceralnost na način, ki je nevzdržen. Sodeč po podatkih, je oseba v absolutno tihi sobi ostala sama zaprta največ 45 minut (Thornhill 2012), kar je relativno malo glede na ekstremna stanja, ki smo jih kot vrsta in kultura sposobni. Sprostiti se je v takšni sobi očitno nemogoče, saj je, kot smo ugotovili, edina stvar, ki jo slišimo, lastno telo, za razliko od vsake druge normalne življenjske situacije, ko nas obdaja na stotine različnih zvokov, večinoma nedefiniranih šumov, ki nam kot taki ne posredujejo nobenih, recimo temu, življenjsko nujnih informacij, a vendar je njihova odsotnost očitno lahko usodna.

Poleg *božjih frekvence*, ki so domena mnogih krščanskih sekt v ZDA, lahko danes zasledimo tudi sklicevanja na uglasenost na *naravno frekvenco*, 432 Hz. Zvočna frekvenca je preprosto merljiva in označuje višino osnovnega tona. *Božjim, naravnim, zemeljskim* in drugim oblikam je torej skupno, da gre za fizične materialne zvoke, ki jih lahko proizvede mehanski oscilator, izbira frekvenc, na primer 432 ali 525 Hz, pa je popolnoma arbitrarna. Obe nastopata kot tihi protest proti ustaljenemu standardu zahodne glasbe, ki iz popolnoma praktičnih empiričnih razlogov ton A umešča na frekvenco 440 Hz. Očitno je, da je tu govora o dveh različnih stvareh, ki se ju, ko je govora o spiritualnih dimenzijah glasbe, rado in z namenom meša; o frekvenci sami (oscilacija enega tona) in frekvenci kot dogovoru znotraj glasbene teorije in industrije.

Poslušanje enake frekvence (na YouTubu najdemo vrsto različnih frekvenc v rangu našega sluha, praviloma z namenom sproščanja, kreativnega razmišljanja ali direktnega vpliva na telo oziroma hitrost delovanja možganov). Kdor ne verjame v fizično moč zvoka, si lahko svojo nejevero umije v posnetkih vode, ki ob zvoku določenih frekvenc proizvajajo ovalne matematične like, ki spominjajo na snežinke ali cerkvene ornamente. Kdor si zmore predstavljati, da je vedro vode, lahko takšne »naravno lepe« simetrične in estetske oblike začuti tudi v sebi.

V zadnjem času opažam porast produkcije glasbe, uglašene in promovirane na frekvenci 432 Hz, ki je v svetu poljudne znanosti poznana kot že omenjena *naravna frekvenca*. Eden izmed argumentov za *naravnost* le-te v razliki do *umetne* 440 Hz je prikazan skozi primerjavo dveh loncev vode, ki so jima ločeno »dali poslušati« obe frekvenci. Rezultat je viden na sliki 9.1.

Slika 9.1: Resoniranje vode na določene frekvence



Slika 9.1 implicira čistost naravne in nasičenost tehnokratske uveljavljene frekvence. Problem nastane, ker ne moremo mimo dejstva, da vsaka čista (nespreminjajoča se) frekvenca znotraj določenega spektra očitno proizvaja neko materialno posledico in ena ni nič bolj *naravna* od druge, vse so nenazadnje proizvedene in odkrite umetno ter jih v naravi v takšni obliki ne najdemo. Nadalje, poslušanje vsake frekvence (vse raziskovane so nekje v povprečni višini človeškega glasu) same za sebe bo imelo možnosti za povzročitev terapevtskega efekta, saj gre za nevsakdanje umetno generirano zvočno valovanje, ki bo nedvomno imelo posledice na naše delovanje, pa naj bo to sprostitelj ali nervoza (nespreminjajoča se frekvenca se sliši kot neprekinjen šum ali pisk). Zvok, kot smo ugotovili, ima lahko povsem materialne učinke, ki jih

slišimo ter obenem čutimo na koži in visceralno. Nič nenavadnega ni, da nas neprekinjeno brnenje ali piskanje ne moti ali da nas celo pomirja. Znani so vsakdanji primeri na primer dobrega spanja ob zvoku dežnih kapelj, tehnike uspavanja otrok v brnečem avtu, na YouTubu pa najdemo tudi mnogo posnetkov (povprečno dolgih 8 ur, torej povprečne dolžine spanca) konstantno brnečih ventilatorjev. Ni vsak hrup moteč, absolutne tišine tako ali tako ne moremo doseči, saj še vedno slišimo svoje telo. Glasba služi kot kompromis med hrupom in tišino; na radiu, kjer bi minuta pravega molka v znak žalovanja utegnila povzročiti nezaželen hrup, raje zavrtijo počasno komorno glasbo, ki se, kot smo naučeni, poslušati v tišini.

Uporaba in sklicevanje na moč *naravne frekvence* oziroma glasbe, uglasene na njo, se na medmrežju pogosto pojavljata kot teorija zarote, kot skrivnost. Spletna stran *attunedvibrations* (attunedvibrations 2015) nam ponuja razrešitev. S kratkim pregledom antične teorije *solfege*, pitagorejske matematike in s sklicevanjem na genije klasicistične tradicije nam ponuja več različnih frekvenc, posledično več različnih izhodov iz kaotičnega in nadzorovanega sveta. Vsaka izmed njih (432 Hz, 528 Hz, 852 Hz ...) je prikazana kot dobro varovana skrivnost. »Uglasite se na srčni utrip našega planeta... Glasba, bazirana na 432 Hz, prenaša zdravilno energijo, ker matematično dokazano izvira iz narave ... 432 Hz povezuje v univerzalno harmonijo, ki odstranjuje mentalne blokade in odpira pot v bolj polno življenje ...« (attunedvibrations 2015) Zdi se, da še vedno potrebujemo argumente za obstoj boga stvarnika, a v navzkrižju s preteklostjo, ko je verovanje nakazovalo vedenje, danes velja obratno; vedenje nakazuje verovanje.

432 Hz in 440 Hz sta, ko govorimo o uglasenosti glasbe in ne sami frekvenci, le dva alternativna načina uglasitve glasbenega inštrumenta. Oba sta se uveljavila šele z razmahom tehnologije na prehodu v prejšnje stoletje. 440 Hz ni nič drugega kot empirično fiksiran ton, namenjen nadaljnji orientaciji in usklajenosti. 432 Hz je druga možnost uglasitve, ki je bila na začetku 20. stoletja ravno tako v uporabi, potem institucionalno ukinjena, na koncu stoletja pa se je vrnila v revolucionarni luči.

Iz raziskovanega predpostavljam, da takšne oblike navzkrižnega podajanja dejstev z namenom iskanja višjega smisla od spodaj navzgor predstavljajo stanje duha na prehodu tisočletja, ki je obremenjeno z odsotnostjo Boga in usmerjeno k iskanju njegovih oprijemljivih oblik na zemlji, kar izhaja iz človekove potrebe po duhovnem

udejstvovanju, simbolni realnosti, ki služi kot orodje za spoprijemanje z vsakodnevno realnostjo, ki je znanost v celoti še vedno ne zna pojasniti.

Razmejenost oziroma strukturno ali estetsko ločevanje glasbe in zvoka pustimo tu ob strani. Četudi v mnogih oblikah ne gre za glasbo *per se* (pravi zvoki narave, električne frekvence), je ta distribuirana in producirana na enak način kot na primer popularna glasba. Frekvence so popolnoma umetne. Določili smo jih z znanostjo, proizvajajo jih temu namenjene naprave. Naraven je v tem primeru le medij, torej zvok oziroma medij v dobesednem pomenu, zrak.

9.4 Glasbena terapija

Glasbena terapija, torej zdravljenje z glasbo, temelječe na znanstvenih dognanjih iz polj akustike, fiziologije, muzikologije in nevroznanosti, ni v našem prostoru nič novega, vpliv glasbe (poslušanja ali participiranja) na počutje je nevprašljiv, pa čeprav težko doumljiv. Takšna glasba ima mesto na primer v predšolski vzgoji (uspavanke kot prototipi glasbe za sproščanje oziroma dobro počutje), pa tudi večina ostale glasbe, s katero smo posredno soočeni v življenju, je tam zaradi neke bolj ali manj očitne uporabne vrednosti.

Na mestu je splošno vprašanje, kaj sploh pomeni (da je nekaj) zdravilno. Očitno gre za nek pozitiven učinek na naše telo, ki prispeva k optimalnemu delovanju ter ohranjanju življenjskih funkcij; od najosnovnejših bioloških pa do kompleksnih psihosocialnih. Zdravilni učinki glasbe so predmet mnogih raziskav, ki so v glavnem potrdile zdravilnost glasbe na splošno, pa tudi večjo oziroma pozitivno moč določenih glasbenih žanrov oziroma stilov v primerjavi z drugimi.

O zdravilnosti glasbe na splošno, ki se jo preverja s testno skupino, ki dela naloge v enakih pogojih, le brez glasbene spremljave ali participacije, pričajo eksperimenti z udeleženci, ki so doživeli možgansko kap, pretres možganov ali kakšno drugo fiziološko ali psihosomatsko poškodbo, ki je povzročila (delno) izgubo spomina ali sposobnost govora nasploh ter oslABLJENE motorične sposobnosti. Psiholog Teppo Särkämö z Univerze v Helsinkih je preučeval 60 pacientov, ki so doživeli možgansko kap srednje cerebralne arterije v eni izmed hemisfer. Razdeljeni so bili v tri skupine; prva je bila med zdravljenjem izpostavljena poslušanju glasbe, druga avdio knjigam,

pri zdravljenju tretje, kontrolne, skupine pa niso bili prisotni nobeni dodatni elementi. Rezultati so bili merjeni z magnetoencefalografskimi posnetki, ki so merili število in dolžino odzivov. Pokazali so, da so tako pacienti iz prve kot iz druge skupine okrevali hitreje kot tisti iz kontrolne skupine. Särkämö je tako dokazal, da lahko sama izpostavljenost glasbi ali branemu govoru dolgoročno pozitivno vpliva na senzorne in kognitivne sposobnosti, glasba konkretno pa lahko pusti še posebej izrazite pozitivne posledice (Thompson in Schlaug 2015).

Znan primer oziroma legenda je angleški kralj George I., ki je imel probleme z javnim nastopanjem in govorom oziroma s spominjanjem besed nasploh. Po svetopisemskem zgledu kralja Saula je bilo dvornemu skladatelju Georgeu Friedrichu Händlu naročeno, naj napiše delo, ki bo kralju pomagalo pri govoru. V ta namen je nastalo znano instrumentalno delo *Vodna glasba*, ki se še danes pogosto uporablja za ozadje (z enakim namenom) na govorniških slovesnostih in podobnih prireditvah ali medijih. Vprašanje, ki se pojavi, je, kako lahko ima glasba možnost transfernega delovanja na drugo aktivnost; ali lahko z izpostavljenostjo določeni glasbi izboljšamo druge sposobnosti? Enoznačnega odgovora na tako kompleksno domnevo ne moremo kar tako ponuditi. Glasbene učinke je treba razvrstiti v dve kategoriji preučevanja: aktualne učinke, se pravi izboljšanje sposobnosti v času poslušanja glasbe, in posledične učinke, se pravi izboljšane sposobnosti, ki jih je opaziti po izvedeni glasbeni terapiji. Aktualni učinki na motorične in kognitivne sposobnosti niso vprašljivi. Glasba ponuja zaupljive časovne opore, spremembe v čustvenih stanjih oziroma počutju, ima torej nek motivacijski naboj, ki lahko brez besed učinkuje bolj kot na primer verbalna navodila.

Kako bi pa lahko razložili posledične učinke glasbenega poslušanja? Bi kralju Georgu pri govoru pomagalo poslušanje enake glasbe pred samim nastopom? Zakaj so imele podgane, ki so se odločile za Bachovo glasbo, tudi kasneje boljšo prostorsko orientacijo? Kako dolgo trajajo glasbeni učinki in od česa so odvisni? Tu postanejo odgovori bolj komplicirani.

Transferni efekt glasbe na druge dejavnosti lahko preučujemo na dva načina; prek preučevanja delovanja možganskih mehanizmov ali prek eksperimentalnega opazovanja vedenja. Do prvega imamo izrazito omejen dostop, v drugem pa izrazit vpliv na polje preučevanja, s čimer lahko spremenimo in razvrednotimo rezultate.

Dejstvo je, da glasbena aktivnost aktivira več delov možganov hkrati kot večina drugih vsakdanjih aktivnosti, kar deloma razloži to glasbeno »vsezmožnost« učinkovanja na pestro paleto sposobnosti: bralne in verbalne sposobnosti, koncentracijo, spomin, pozornost, koordinacijo ... (Weinberger 1999)

Lahko govorimo o primarnih transfernih učinkih, ki bazirajo na podobnosti med aktivnostma (motorične sposobnosti, učenje jezika ...), ter o sekundarnih, ki izhajajo iz sprememb v doživljanju, ki jih povzroči glasba, in so, jasno, precej kompleksni in težko dokazljivi.

Glasbena terapija pa ne zajema samo izpostavljanja predvajani glasbi, temveč tudi aktivno glasbeno participacijo (petje, ploskanje ali kakšno drugo gibanje v ritmu), ki ravno tako pride v poštev pri (ponovnem) učenju motoričnih in kognitivnih sposobnosti. Še posebej petje kot terapija je prepoznano kot učinkovito sredstvo za učenje govora pri tistih, ki imajo po možganski kapi probleme z izgovorjavo besed ali s tvorjenjem stavkov. Razlika med petjem in govorom je v strukturi, ritmični, časovni in melodični urejenosti, ki je pri petju večja in bolj primordialnega pomena kot pri govoru. Seveda pa tudi sam govor potrebuje neko stopnjo urejenosti, da lahko »steče«, in glasbena terapija je tu dokazano v veliko pomoč.

Na primer terapija melodične intonacije, s katero so začeli nevroznanstveniki v 70. letih, je način petja kratkih besednih zvez (na začetku recimo treh enozložnih besed, npr. »to je to«, kjer je sredinska beseda intonančno naglašena više kot obrobni dve) ter tapkanja z roko ob poudarjenih zlogih. Terapija deluje na način, da usposobi, poveže nepoškodovane dele možganov v pretežno desni hemisferi in jih uporabi namesto poškodovanih delov, na primer ko je poškodovano brocovo področje v levi hemisferi, ključno za proizvodnjo govora. Drug primer tehnike terapevtskega zdravljenja je ritmična avditorna stimulacija, krajše RAS, ki se uporablja za bolnike s parkinsonovo boleznijo ali za odpravljanje posledic, ki jih je na motoričnem delovanju telesa pustila možganska kap. Konkretno parkinsonova bolezen nastane z degeneracijo celic v srednjih možganih, ki dovajajo dopamine v bazalno ganglijo, področje, ki je med drugim odgovorno za nadzorovanje ter spontanost telesnega gibanja. Pomanjkanje dopamina v tem področju lahko povzroči tresavico ter nenadzorovano gibanje, kar pusti posledice na hoji, telesni mimiki in govoru. Glasba z močnim, poudarjenim ritmom lahko olajša omenjene simptome. Slišane ritmične

sekvence, praviloma za par udarcev na minuto hitrejša od tempa, ki ga je pacient sposoben proizvesti brez opore, pomagajo pacientom nadzorovati gibanje, saj nudijo eksterno materialno časovno oporo, ki je kognitivno sami v tej situaciji niso sposobni proizvesti (Thompson in Schlaug 2015). Sama ideja vpliva glasbe na motorične sposobnosti je seveda starejša od institucionalizirane terapije. Pomaga tudi v vsakdanjem življenju. To lahko razumemo v ozkem darvinističnem smislu na način razumevanja plesa kot dvorjenja, iskanja partnerja za reprodukcijo, ali v širšem kulturološkem smislu, o katerem sem govoril v prejšnjih poglavjih in glasbo razume kot unikatno govorico oziroma spodbujevalko dejavnosti.

Ljudje se na glasbo odzivamo na mnogo različnih načinov. Odzivi so lahko fiziološki, motorični, intelektualni, estetski, emocionalni ali povezani s spremembami v razpoloženju ali budnosti. Ključno razliko v odnosu do glasbe lahko vzpostavimo med primerom, ko si posameznik izbere glasbo sam (lahko tudi posredno prek obiska tematske zabave ali ljubega koncerta), ter situacijo, ko je posameznik izpostavljen glasbi, na izbiro katere ni imel vpliva. Posameznik kaže izrazite metakognitivne sposobnosti v odnosu do poznavanja glasbe in njenega vpliva. Cassidy in Macdonald sta leta 2009 v raziskavi potrdila, da je pivska igra veliko bolj frekventna, če imajo udeleženci sami možnost izbirati glasbo, v primerjavi z enakimi okoliščinami, v katerih je bila glasba izbrana od zunaj (Hallam 2012). Če je 20. stoletje zaznamovala masifikacija medija, 21. stoletje odpira še druge kanale masifikacije, ki je bolj kot kdajkoli osredotočena na individualnega potrošnika z možnostjo pluralne izbire tukaj in zdaj. Iznajdba *walkmana*, ki sicer sega globoko v 20. stoletje, je eden prvih primerov popolne individualizacije medija, ki je še vedno v dogajanju.

V vsakdanjem življenju je vseeno še veliko situacij, ko na izbiro glasbe nimamo vpliva ali pa v določeni situaciji glasba ni v prvem planu, temveč je dodatno sredstvo za nekaj drugega. Športni centri, na primer, vrtijo hitro plesno elektronsko glasbo, medtem ko so masažni in lepotni saloni opremljeni s počasnejšo instrumentalno glasbo, v veliki meri s standardizirano meditativno glasbo. Čeprav so učinki glasbe zelo kompleksni, so obenem tudi precej predvidljivi v fiziološkem smislu; hitrejša glasba nas spravi v gibanje ali intenzificira razpoloženje, počasnejša nas umiri, razpoloženje pa »nevtralizira«.

Glasba ima lahko posredne vplive na zdravje in splošno dobro počutje skozi vedenje, ki ga zmore povzročiti. Raziskave, na primer glasbene terapeutke Jayne M. Standley, ki je v bolnišnicah in porodnišnicah preizkušala efekte predvajanja umirjene klavirske glasbe tako na novorojenčke kot na starejše, v vseh pogledih potrjujejo zdravilno moč predvajanje glasbe. Ta bodisi krajša čas bivanja, pospeši okrevanje oziroma učenje, zmanjšuje nivo stresa in bolečine ... Ne glede na splošen pozitiven vpliv so bili za glasbeno terapijo dojenčki bolj dovzetni kot odrasli ter ženske bolj dovzetne kot moški. Zanimivo, empirični rezultati fizioloških in vedenjskih meritev so pokazali večjo mero pozitivnih posledic kot osebna poročila udeleženi (Hallam 2012).

10 Sklep

Če česa ne znamo pojasniti z znanostjo, še ne pomeni, da je nadnaravno ali nepojasljivo nasploh, pomeni pač, da v tem trenutku še ni na voljo dovolj tehnik oziroma področja ali predmeta preučevanja še ne poznamo dovolj. Glasba je v zgodovini evropske miselnosti vedno zanimala tako ustvarjalce kot raziskovalce, v 20. stoletju je zanimanje vzporedno z družbenimi spremembami, ki so spremenile tako ustvarjanje kot raziskovanje, še precej naraslo, na prelomu v 21. stoletje pa je raziskovanje učinkov glasbe na možgane z razvojem nevroznanosti naraslo na potenco. Raziskovanje strukture in funkcioniranja možganov prinaša nove delne odgovore na vprašanja človekove zavesti, kognicije ter komuniciranja, konkretno raziskovanje jezika in glasbe pa ne prinaša samo novih odgovorov, ampak tudi odpira nova vprašanja.

Razpoložljiva oziroma meditativna glasbi funkcionira kot blagovna znamka oziroma etiketa, ki se odlično poda sociološkim kritikam sodobne družbe, ki bazirajo na teorijah sekularizacije, alienacije in individualizacije. Ne glede na podobnosti s tradicionalno duhovno, resno in popularno glasbo predstavlja preučevana glasba specifiko, ki, kot smo ugotovili, presega meje glasbenega in se ukvarja z zvočno terapijo v direktnem smislu. Preučevana glasba predpostavlja individualiziranega poslušalca, ni družabna, tudi če se jo uporablja v skupini. Za potrebe specifike primera sem uvedel termin poslušanje brez udeležbe. Praviloma se takšne glasbe ne poslušajo strukturno, kot smo ugotovili, se je niti ne poslušajo v klasičnem smislu, ampak služi bolj kot obredna spremljevalka, pripomoček oziroma orodje.

Meditacija naj bi pomenila sprostitve telesa in potovanje duha, ki se dosega s senzorno deprivacijo: poskusom reduciranja dražljajev iz okolja. Zaprte oči, nepremično telo, obenem pa udoben položaj, ponavljanje mantr ali izpostavljenost zvočni terapiji. Očitno torej ne gre za deprivacijo vseh čutov oziroma še več, nekatere smo celo izpostavili intenzivnejšim dražljajem (namenski glasbi) ali sami ustvarili perceptivno deprivacijo s ponavljanjem mantr, katere semantiko po določenem času naši možgani pretvorijo v čisto akustiko. Pomena ne dojemamo prek asociacij, konceptov, ampak kot dejanje samo sebi v namen, na podoben način, kot se vrši igra. Z zaprtimi očmi si res kvantitativno zapremo večji del informacij iz okolice, iz katerih tvorimo slikovni jezik, simbole in večji del pojmovnega jezika. Z umirjenim telesom in okolico ter z zaprtim dotokom vidnih informacij smo svojo prisotnost res zmanjšali na minimum, največ pozornosti takrat posvečamo svojemu notranjemu svetu, ko se ukvarjamo izključno z lastnimi doživljanji in mišljenji.

Je cilj meditacije izvajanje nepokretne introspekcije ali beg od nje? Če, beg kam? Na kaj mislimo, ko ne smemo misliti na nič? Je namen takšne glasbe, da izzove določena čustva ali da jih potlači? Nas mantra zaposli sama s sabo na enak način kot poslušanje glasbe, ki nam ustvarja ugodje?

Na podobne dileme, ki se tičejo sodobnih pojmovanj meditacije, smo naleteli v 2. poglavju, ko smo ugotavljali, ali je dionizični ritual pobeg izven senzorne rutine ali predstavlja ravno intenzifikacijo doživetja, in ugotovili, da drži oboje; pobeg iz senzorne rutine lahko sproža, ojača ali popači druga doživetja. Kot smo ugotovili, popačena zavest ali intenzificirano izkustvo ne pomeni nadnaravne izkušnje, ki si jo lahko predstavljamo kot izlet v globino svoje duše ali vzpostavitev nekakšne višje zavesti, enosti s svetom, in drugih metaforično bogatih izkustev, temveč je posledica asociacij, nastalih iz prilagojenega vedenja; pestre kategorije ekstremnih telesnih stanj, ki, kot pove besedna zveza, načenjajo meje naših fizioloških in kognitivnih zmognosti. To so tudi meje našega socialnega sveta in ideja, da smo iz njega izstopili, sugerira obstoj drugega sveta, dobesedno simbolne realnosti, do katere dostopamo v zmeraj popačeni oziroma že pretvorjeni obliki.

Razmišljanje kot tako seveda ni (samo) intimna introspektivna dejavnost, sami o sebi sploh ne bi mogli razmišljati brez naučenih informacij iz okolja. Podoba razsvetljenskega misleca res biva v majhni sobici, napolnjeni z neuporabno

sholastično literaturo, a vendar so lahko načini spodbujanja iskanja (prelomne) ideje raznovrstni. Znana je podoba človeka, ki, da bi učinkoviteje razmišljal, hodi po prostoru gor in dol ali pa inspiracijo išče prek metafore v neokrnjeni naravi ali mestnem vrvežu.

2. poglavje sem zaključil z antropološko ugotovitvijo, da raziskovanje (pretekle ali aktualne) kulture ne poteka samo skozi raziskovanje artefaktov, prežitkov, materialnih virov, ki pričajo o človekovi zavedni aktivnosti, temveč tudi mentifaktov, ravno tako človekovih zavestnih proizvodov, katerih resnica se materializira šele z jezikom, torej pojmovanjem. Nekateri izmed vsakdanjih mentifaktov so na primer življenje, duša, sreča, bog ... Z artefakti se danes ukvarjata arheologija in umetnost, mentifaktom danes največ pozornosti posveča kognitivna znanost.

V 3. poglavju sem prek vprašanja izgradnje zavesti prišel do treh idej, iz katerih sem izhajal v nadaljevanju študije. Prvič, ideja *šibke religije*, ki predstavlja alternativne poglede na mesto religije in duhovnosti v sodobni družbi. Koncept izhaja iz prepričanja o obstoju kulturno določenih človekovih potreb, ki so v svojem bistvu duhovne narave (Cobussen 2008). Zmotno bi bilo razumeti predmodernost kot čas ene absolutne avtoritete za razliko od modernosti, kjer je vse dovoljeno. Boga morda ni več, a vzpostavljene vezi, ki vodi do njegovega praznega mesta, se ne da pretrgati z besedami.

Drugič, moderna družba morda doživlja krizo (tradicionalnega) dualizma, a v bistvenem delu se ohranja tradicionalna hegemonika relacija. Ne več nujno v obliki dogmatične privrženosti, ki je služila duhovnemu razvoju v preteklosti, času »totalne religioznosti«, ampak v drugih praktičnih oblikah (Južnič 1998). Ena izmed teh oblik je gotova forma priročnikov, ki vnaprej predstavlja patološko krivost ali nesposobnost. Priročniki za samopomoč, *kajti kdo drug ti lahko pomaga*, osebno rast, *kajti zmeraj si lahko boljša oseba*. Kot eno izmed novih praktičnih oblik ohranjanja tradicionalne hegemonike relacije dualizma razumem tudi pojav razpoloženske glasbe, ki temelji na podobnih poljudnoznanstvenih premisah kot priročniki za samopomoč.

Tretjič, duševnost ni metafizični pojem, ampak predstavlja kompleksnejše dojeto emergentno raven materije (Tomc 2000). Duševnost je konstrukt, kompleksna reakcija na okolje, ki jo je človek razvil v odnosu do lastnega telesa kot dela okolice,

ki ga ima pod nadzorom oziroma na uporabo. Konec prevlade metafizičnih struktur in racionalizacija družbe na prelomu v 20. stoletje sta terjali tudi potrebe po novih konstrukcijah našega še vedno prisotnega duhovnega sveta.

V 5. poglavju sem na podlagi akustičnih lastnosti glasbene umetnosti iskal načine, kako se naš duhovni svet vzpostavi ravno s pomočjo zvočne dimenzije. Duhovni svet v tem kontekstu predstavlja del simbolne realnosti, katere vzrok in odraz sta tudi jezik in glasba. Medtem ko lahko jezik deluje na pomenski in/ali metaforični ravni, je glasba vedno oblika izključno metaforične govornice. In kot takšna, izhajajoča iz višjega smisla po Schopenhauerju ali iz nesmisla po strukturalistih, glasba uteleša sicer nevidni duhovni svet. Primerjava videnega s slišanim, dveh ključnih načinov sprejemanja okolice, nas je napeljala do ideje, ki ločuje naravo informacij, ki jih dobimo prek enega ali drugega kanala. »Senzorno gradivo ima organizacijo, a ima še nekaj: afektivno obarvanost oz. emocionalni ton ter pomen. Senzorne vsebine so prepletene s številnimi emocijami, zaradi česar oboje pogosto zamenjujemo.« (Pečjak 1977, 104) Zvoku (lahko) ne najdemo izvora, ni se mu preprosto izogniti, lahko deluje mimo semantičnega oziroma konceptualnega in vpliva na naše delovanje izven sfere zavedanja oziroma interpretacije. Sluh v primerjavi z vidom ni kvantitativno najpomembnejši čut, ugotovili smo tudi, da je brezčasna primordialna sliš(a)na kultura v sodobni družbi na mnoge načine podrejena progresivni vizualni kulturi, svetu reči. A zvok še vedno ostaja vir fascinacije, distrakcije in misterioznosti znotraj dominantnega vidnega polja, glasba pa posebna oblika zvočne manipulacije oziroma naučena oblika ustvarjanja zvoka, ki ne deluje samo kot informacija iz okolja, temveč ustvarja pogoje za občutke (na primer estetskega) ugodja, torej prijetnih občutkov. Odnos med emocijami in intelektualno podlago emocij je samo relativno stalen. Kot se nam spreminja zaznava vonja hrane pred jedjo in po njej, se nam lahko včasih prijetna pesem zdi kasneje neprijetna (Pečjak 1977). Ali pa obratno, določena pesem se nam lahko zdi neprijetna, pa bomo vseeno začutili in prevzeli njen ritem, zraven peli ali celo znali ponoviti besedilo. Kot smo ugotovili, naši možgani nimajo enega predela ali omrežja, določenega izključno za glasbo, obratno, glasba vedno aktivira več območij hkrati, posledično se lahko kodira v spomin na različne načine na različnih mestih. Zato lahko besedila pesmi, ki smo jih nekoč peli, obudimo lažje kot tista, ki smo jih morali deklamirati.

Ključna ugotovitev 6. poglavja je, da sluh ni edini čut, s katerim zaznavamo zvok, saj ga lahko zaznamo tudi prek tipalnih čutnic, razporejenih po celem telesu. Zato lahko določeni glasbi sledijo tudi gluhi ljudje. Čutiti glasbo, naj se sliši še tako šamansko, je popolnoma ustrezen izraz, in če tako razmišljamo o utelešenju duhovnega sveta, ki ga pripisujemo glasbi, smo si za to izbrali lepo metaforo. Čutiti glasbo torej pomeni najmanj dve različni stvari: telesno čutiti glasbene vibracije in čutiti spremembo v vedenju ali razpoloženju, preprosto izzvan organski občutek, ki sporoča, ali je potreba zadovoljena ali ni. To deloma pojasni zakaj, ko glasbo fizično začutimo, laže prevzamemo njeno strukturo. Zvoka se ne da fizično zgrabiti, a na naše telo vpliva v popolnoma materialnem smislu, kar doživljamo kot transformacijo navidezno duhovne substance v materialno formo. Obe čutenji sta torej obliki dojetanja materialnih ali organskih sprememb oziroma dogajanja v telesu. Prvo obliko povzročijo zunanje, drugo pa notranje spremembe na različnih nivojih dogajanja.

Pomen očitno ni edina stvar, ki se lahko sporoča. Kot živa bitja smo vpeti v neskončne sisteme genskega in nevronskega komuniciranja, šele kot samozavedajoča bitja pa smo ustvarili emergentne načine sporočanja, med katere štejemo tudi glasbo in pomenski jezik kot različna sistema komuniciranja. Levi-Straussova ideja, da pomenski jezik vsebuje določen smisel, ki ga glasba ne, v takšnem razumevanju torej drži, a izpeljava, ki pravi, da lahko le jezik zaobjame druge kategorije, matematični preprostosti kategorizacije obrne hrbet. Soočili smo se s problemi prevajanja glasbenega doživetja v pojmovni jezik. Ena izmed ekstremnih posledic je lahko osuplost, ko dobesedno ostanemo brez besed. Glasba ima izrazit čustven, motivacijski naboj, ki lahko v nas aktivira stanje čustvovanja in posledično vpliva na obnašanje, lahko nas spravi v gibanje, lahko nas umiri, lahko spodbuja druge dejavnosti ali odvrne pozornost od njih. Očitno je torej, da lahko ima glasba učinke ne samo na naše motorične, temveč tudi na kognitivne sposobnosti, kar pomeni, da ima glasba zmožnost transfera na drugo aktivnost. Kot poudarja Maria Spsychiger, to ni nobeno presenetljivo dejstvo, saj lahko o transfernih učinkih brez preizpraševanja govorimo tudi za jezik ali matematiko (Weinberger 1999).

Ekstremno dojetanje transfernega učinka glasbe poznamo kot *mozartov efekt*, ob katerem nam tok misli hitro uide k predstavi o otroški genialnosti, o nadnaravni moči glasbe, ki na korporealni dimenziji glasbe (materialnosti zvoka in človeškem telesu kot prevodniku) čudežno spodbuja delovanje in kognicijo. Seveda bi bilo tako čisto

preveč preprosto. Glasba je oblika govornice, sporočanja, ki za razliko od bistva pojmovne govornice sporoča brez semantičnega sporočila, je sporočilo samo na sebi, kar pogosto sproži iskanje višjega smisla znotraj nesmisla.

Seveda lahko glasbi semantično sporočilo dodamo, na primer v obliki pete ali govornice besede, poimenovanja skladbe, žanrske umestitve, manifesta, navodil, kritike, poskusov introspekcije doživljanja ... Slednji način se od ostalih naštetih loči po tem, da se ne ukvarjamo z opisom objekta, torej glasbe, temveč s samim sabo, z opisom lastnih čutnih zaznav, ki lahko sprožajo ne samo določene občutke, temveč tudi obudijo druge emocionalne ali pomenske spomine.

Raziskovanje tovrstne glasbe oziroma zvokov je zelo primerno za kulturološko raziskavo, saj je le-ta z razmahom interneta precej zastopana, internet pa ponuja tudi nove tehnološke zmožnosti produkcije: interaktivnost, ki posamezniku ponuja izbiro želenega počutja oziroma efekta ter trajanje, ki nam omogoča, da lahko nekaj brez potrebnega vmešavanja poslušamo tudi med na primer spanjem ali meditacijo.

Ko se ukvarjamo z glasbo za ozadje, moramo vzeti v zakup, da ne glede na to, da je muzak in podobna glasba moderen izum, to ni prvič, da bi obstajala glasba za ozadje. Tudi dela omenjenih velikih skladateljev so bila v osnovi namenjena ustvarjanju atmosfere ozadja in še danes so del kulturnih konvencij na praznovanjih, žalovanjih ... Vseeno je v 20. stoletju glasba v ozadju dobila drugačen pomen, saj si je našla mnogo drugih in novih ozadij, kjer se je popolnoma dobro znašla.

O glasbi lahko znotraj znanosti razmišljamo na podoben način, kot razmišljajo ateisti o bogu. Sledeč logiki, da je bog vse ustvaril, sledi predpostavka, da je potem nekdo moral ustvariti boga, kar nas ujame v zanko, ki pripelje do ideje, da morata tako glasba kot bog izvirati iz človeške ideje. Iskanje izvora boga ali glasbe je tako iskanje izvora ideje same. Bog ni ustvaril človeka po svoji podobi, ampak obratno, človek je ustvaril Boga po svoji podobi, ga ubil po svoji potrebi in zdaj počiva v dnevni sobi in občuduje svojo trofejo. Ljudje smo, če začnemo razmišljati o tem, obremenjeni z lastno eksistenco, zanima nas, kako je nastal svet, inteligenca ter njena orodja. Veliki pok danes ni samo splošno sprejeta znanstvena razlaga nastanka sveta, ampak je predvsem mit, preobrazba antičnega kozmosa iz kaosa, ki, upoštevajoč zakon o

ohranjanju energije, izvor vsega pripisuje enemu mogočnemu dejanju, katerega vzrok in posledica je akustične narave, veliki pok. »Predstava o svetu kot zvočni harmoniji ni nova; domača je zlasti vzhodnim kulturam, npr. hinduizmu, ki trdi, da je svet nastal iz svetega zvoka šabda.« (Goljevšček 1992, 72)

Ritem izraža nekaj drugega kot misel, naslov naloge, ki sem si ga sposodil iz manifesta, s katerim je Hans Richter pospremil avantgardni film *Rhythmus 21*, je osnovna premisa glasbenega preučevanja, ki ritem eksplicitno loči od misli, obema pa pripiše izražanje nečesa. Ritem izraža nekaj drugega kot misel, eno ne more biti pojasnjeno z drugim. Očitno je, da je Richter pred slabimi sto leti razmišljal o odnosu psihičnega in fizičnega, o načinu delovanja emocionalnega na racionalno in obratno. O ritmu ni treba razmišljati, lahko ga posnemamo, intuitivno prevzamemo brez zavestnega stremenja k cilju.

11 Literatura

1. Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventure in Romantic Music*. New York: Oxford University Press Inc.
2. *Attuned Vibrations*. Dostopno prek <http://attunedvibrations.com> (6. maj 2015)
3. Baumgarten, Luke. 2012. *Elevator Going Down: The Story of Muzak*. Dostopno prek: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2012/09/history-of-muzak> (16. junij 2015)
4. Berlin, Isaiah. 2012. *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina.
5. Blaukopf, Kurt. 1993. *Glasba v družbenih spremembah*, Ljubljana: Škuc.
6. Byrne, David. 2012. *How Music Works*. Edinburgh in London: Canongate.
7. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture. Vloga in pomen kulturnih potrošnikov*. Maribor: Subkulturni azil.
8. Cobussen, Marcel. 2008. *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*. London: Ashgate.
9. Dolar, Mladen. 2003. *O glasu*. Ljubljana: Analecta.
10. Gilbert, Jeremy in Pearson, Ewan. 1999. *Discographies: dance music, culture and the politics of the sound*. London in New York: Routledge.
11. Hallam, Susan. 2012. *The Effects of Background Music on Health and Well-being*. Dostopno prek: http://www.icanteach.co.uk/_resources/The%20effects%20of%20background%20music%20on%20health%20and%20wellbeing.doc (12. junij 2015)
12. Goljevšček, Alenka. 1992. *New age in krščanstvo*. Koper: Ognjišče.
13. Huizinga, Johan in Caillios, Roger. 2003. *Teorije igre*. Ljubljana: Študentska založba.
14. Južnič, Stane. 1998. *Človekovo telo med naravo in kulturo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
15. Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London in New York: Continuum.
16. Nietzsche, Friedrich. 1995. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.

17. Pečjak, Vid. 1977. *Psihologija spoznavanja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
18. Smith G., Alfred. 2009. The Dionysian Innovation. *American Anthropologist* 66. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1964.66.2.02a00020/pdf> (8. maj 2015)
19. Thompson, William Forde in Schlaug, Gottfried. 2015. The Healing Power of Music. *Scientific American Mind* 26(2) Marec/april: 3–41.
20. Thornhill, Ted. 2012. The world's quietest place is a chamber at Orfield Laboratories., 3. april. Dostopno prek: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2124581/The-worlds-quietest-place-chamber-Orfield-Laboratories.html> (10. maj 2015)
21. Tomc, Gregor. 2000. *Šesti čut: Družbeni svet v kognitivni znanosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
22. Ukmar, Vilko. 2007. *Poglavja iz glasbene estetike*. Ljubljana: Glasbena matica.
23. Weinberger, Norman. 1995. »Elevator music«: More Than It Seems. *MuSICA Research Notes: V II, I 2*. Dostopno prek: <http://www.musica.uci.edu/mrn/V2I2F95.html#elevator> (2. julij 2015)
24. --- 1999. Can Music Really Improve the Mind? The Question of Transfer Effects. *MuSICA Research Notes: V VI, I 2*. Dostopno prek: <http://www.musica.uci.edu/mrn/V6I2S99.html#improve> (2. julij 2015)
25. --- 2001. Feel the Music!! *MuSICA Research Notes: VIII, I 1*. Dostopno prek: <http://www.musica.uci.edu/mrn/V8I1W01.html#feel> (4. julij 2015)
26. Welten, Ruud. 2009. What do we hear when we hear music? *Studia Phaenomenologica IX*. Dostopno prek: http://www.academia.edu/1269970/What_do_we_hear_when_we_hear_music_A_radical_phenomenology_of_music (17. marec 2015)