

»NA ŽALOST V NJEM NI NOBENE GLASBE«¹

45

Bolero Mauricea Ravela je hit. Gre za enega največkrat izvajanih in najpopularnejših komadov iz zakladnice klasične glasbe, njegovo temo zmore zažvižgati marsikdo, ki ni imena Ravel še nikoli slišal. Leta 1980 je Bolero prodrlo celo na lestvice popularnih skladb, kar je bila direktna posledica uporabe te skladbe v ljubezenski sceni filma *10*, v katerem glavno vlogo – sicer ne v filmu, zagotovo pa v prizoru – odigra Bo Derek. Komad je zaradi omenjene scene ter seveda tudi seksapila glavne igralkice dobil status glasbenega afrodisiaka in najboljše možne glasbene spremljave za seks. Na plošči, ki je takrat izšla, so bile originalna (približno 17 minut dolga), filmska (4 minute 58 sekund) ter singel verzija (3 minute 17 sekund). Za vsakogar nekaj torej, glede na preference in sposobnosti.² Štiri leta kasneje se je Bolero znova znašel na lestvicah, tokrat zaradi legendarne ledene koreografije Jayne Torvill in Christopherja Deana na olimpijskih igrah v Sarajevu, kjer sta omenjena osvojila zlato medaljo med plesnimi pari. Obe zgodbi dokazujeta predvsem to, da vsebuje Ravelova melodija visoko stopnjo nalezljivosti, ki jo potrebuje vsak pop hit. Moji dve starejši sestrični, ki sta bili takrat v puberteti in sta poslušali izključno disko, sta imeli doma izvod Bolera.

Sam skladatelj pa s svojo kompozicijo ni bil zares zadovoljen. Napisal jo je tako rekoč mimogrede, po naročilu oziroma na željo Ide Rubinstein, zname-

1 Ravel v: James, str. 121.

2 Verzija v moji osebni zbirki plošč traja 14 minut in 25 sekund.

nite baletne umetnice in svoje sodobnice. Jasno, kot baletno skladbo. Bolero je bil za Ravela obstranski projekt, v katerem dovolj preprosta melodična tema doživlja počasi stopnjevane variacije in se v približno 17 minutah izteče v svoj vrhunec. Za Ravela je bilo izpeljati dokaj dolgo skladbo iz ene same teme sicer svojevrsten obrtniški izziv, z umetniškega zornega kota pa zgolj sofisticirana vaja v slogu. Predvsem pa jo je napisal kot skladbo, ki je osnova za baletno koreografijo, in ne kot koncertno skladbo.

Ampak zgodovina Ravelovega komada nas na tem mestu ne zanima, prav tako nas ne zanima skladateljev odnos do lastne skladbe niti odnos kritiške javnosti. Umetniška vrednost Ravelovega Bolera tu ni predmet debate, tako kot ne razlogi za večno popularnost te preproste in nalezljive melodije. Zanima nas nekaj drugega. Zanima nas boben. Mali boben, v žargonu *snare* oziroma *verbel*.

46

Izvajanje Ravelovega Bolera predstavlja za vsakega tolkalca svojevrsten izziv. Skladba je kot celota zastavljena kot variacija ene in iste teme, njena privlačnost in posebnost se skrivata v repetitivnosti. Hrbtenico Bolera pa tvori prav ritem, ki ga producira boben. Fraza je preprosta:

tam tatatatam tatatatam tamtam tatatatam tatatatatatatatatam
tatatatam tatatatam tamtam tatatatatatatatatatatatatatatatatam,

tempo je ves čas praktično isti,³ dinamično stopnjevanje izjemno postopno, od pianissimo do fortissimo, v približno 17 minutah. In v vsem tem času se v ritmični osnovi skladbe ne zgodi praktično nič. Isto sledi istemu, ki sledi istemu, in tako naprej v neskončnost; oziroma do finalne kode. In v tem času se ta fraza ponovi natanko 169-krat.

Razumevanje časa je v odnosu do konstitucije glasbe kot filozofskega pojma bistveno. In ritmična shema Ravelovega Bolera ter izkušnja le-te nam lahko pri razumevanju te relacije prideta še kako prav. Prvi način refleksije tega razmerja je vezan na tisto, kar smo imenovali vulgarno ali pa – lepše – vsakodnevno razumevanje časa. Čas je v tem kontekstu razumljen kot časovna pot, ki jo po časovni premici opravlja trenutek, ki mu pravimo »zdaj«, levo in desno od

3 Ravel je bil glede tega, da naj se tempo ne spreminja, zelo jasen in strog. Zaradi accele-randa v zadnjem delu izvedbe pod taktirko Artura Toscaninija naj bi se s tem znamenitim dirigentom resno sprl. (James, str. 128.)

njega pa se širita preteklost in prihodnost. In znotraj te poti se odvija tisto, kar imenujemo življenje, prebivanje, tudi tisto, kar zanima nas: glasba. Mali boben s svojo ponavljajočo se ritmično strukturo ustvarja ritem Bolera, hkrati pa počne še nekaj drugega: čas, ki predstavlja vnaprej določen okvir, strukturira po svoje oziroma ga strukturira tako, kot si je to zamislil skladatelj. Glasbeni čas se v tem smislu kot skladateljeva shematska zapoved vsiljuje vsakodnevno razumljenemu času in si ga na nek način podreja, z njim manipulira. Ritmični vzorec je kot na prosojnici odtisnjena shema, ki jo položimo preko lista papirja. Medsebojna razmerja elementov, ki so že pred tem na papirju, se zaradi nove sheme spremenijo, konstelacija teh elementov se zaradi nove resničnosti, ki jo predstavlja na novo strukturirani čas, predrugači. Ritem Bolera, ki je časovna struktura skladbe, časa v tem vsakodnevnom pomenu besede ne izničuje, to je kakopak nesmiselna misel. Si ga pa – s tem, ko se vanj umešča – do določene mere podreja. Kajti v tej umestitvi je nekaj nasilnega. V teku vulgarno razumljenega časa, v teku točke, ki jo imenujemo »zdaj«, se glasbeni čas, ki ga konstituira Ravelov boben, kaže kot prevladujoč. Tako kot si ritem prisvoji našo pozornost, tako glasbeni čas prevlada nad časom, v katerega se umešča. Njegova struktura je preprosto toliko jasnejša in bolj poudarjena, da se njegov potek nujno kaže kot prevladujoč v odnosu do poteka samega časa. Le-ta je sicer resda osnova glasbenemu času, ampak nič več kot to.

Vendar pa vulgarno razumevanje časa in njegova relacija do glasbe ni tisto, kar bi bilo za nas v kontekstu te raziskave bistveno. Zanima nas nekaj drugega, glasba v odnosu do izvirnega fenomena časovnosti. Za trenutek povzemimo: Sedanjost tubiti je treba razumeti skozi vrženost oziroma njen prevzem. Tubit, ki prevzema svojo vrženost in s tem privzema samolastnost, se razume, »kakor je vselej že bila«;⁴ šele takšna se lahko pričakuje iz prihodnosti in postaja svoja lastna (samolastna) ter sebi bivša. S tem se tubit, predvsem pa časovnost izpostavlja kot enoten fenomen.⁵ Res je, da nas ta trenutek ne zanima *Dasein*, tubit, zastavek našega premisleka pa je vendarle ves čas ontološki. Udarec po malem bobnu v Ravelovem Boleru priča o glasbi oziroma o njeni biti, o njeni eksistenci. Njegovo pričevanje je tisto, kar je za nas pomembno. In ne pozabimo: eksistirati pomeni »priti-k-sebi«. Ali: »prihajati-k-sebi«.

Vrnimo se h glasbi, preden se izgubimo v teoriji:

4 Heidegger 1997, str. 443.

5 Glej 10. 1.

tam tatatatam tatatatam tamtam tatatatam tatatatatatatatatam
tatatatam tatatatam tamtam tatatatatatatatatatatatatatatatatam

48

napolnjuje zvočni prostor okoli nas. Udarec sledi udarcu, takt sledi taktu, fraza sledi frazi; v našem vsakodnevnem razumevanju časa je ta sukcesivna struktura edina, ki se kaže kot smiselna. Vendar pa je prav ritmična struktura Bolera zaradi svoje (navidez v neskončnost razpotegnjene) repetitivnosti odlična osnova za transformacijo teh predstav. Ne: udarec sledi udarcu; pač pa: udarec se vrača k udarcu. Oziroma še bolje: udarec se vrača k samemu sebi. Udarec po malem bobnu ni točka v času, pa saj tudi čas ni zgolj konglomerat ali zaporedje točk, ki jih imenujemo »zdaj«. Tudi udarec ne razbija celote časa na tri ločene entitete, ki jih imenujemo preteklost, sedanjost in prihodnost. Dokler razmišljamo na ta način, se še vedno nahajamo v diskurzu vulgarnega razumevanja časa. Udarec ne prekinja, udarec razpira. Skozi vsak trenutek se razpira časovnost kot enoten fenomen.⁶ In v okviru tega, v svojem temelju in smislu enotnega fenomena vsak udarec prihaja k sebi ter priča o smislu prejšnjega (recimo raje: bivšega) in naslednjega (pa ga imenujemo: bodočega), da bi se ritem vzpostavil kot celota ne samo v smislu zaporedja, ampak v smislu samonanašanja. Vsak udarec je – tako kot vsak trenutek – sedanji, bivši in bodoči hkrati. Vsak trenutek priča o času. In vsak udarec po bobnu priča o Boleru oziroma – če se gremo zares – priča o glasbi. Ritmična struktura se izvorno razumljenemu času oziroma časovnosti ne vsiljuje, pač pa jo razpira. Oziroma: »Faktičnost ni dejstvenost factum brutum nečesa navzočega, ampak v eksistenci sprejeti, čeprav najprej odrinjeni bitni karakter tubiti.«⁷

Posvetimo se za trenutek izvajalcu, tolkalcu, ki ustvarja ritmični temelj Ravelovega Bolera. Izziv zanj ni izvedba v tehničnem pomenu besede; na tej ravni je ritmični vzorec, ki ga je zapisal Ravel, dovolj enostaven. Izziv je v tem, kako vztrajati v istosti. Ponavljajoči se vzorci nas lahko kaj hitro navdajo z občutkom dolgočasje, se pravi, da je naše notranje doživljanje časa transformirano na ta način, da se nam dogodek, ki smo mu priča (v konkretnem primeru je narava tega dogodka glasbena), kaže kot razvlečen in nezanimiv. Izziv, ki stoji pred našim tolkalcem, ni v tem, kako razgibati enolični glasbeni vzorec, pač pa ravno nasprotno: kako ga odigrati čimbolj enolično. Kajti vsaka fraza, vsak takt, vsak udarec po malem bobnu mora povedati vse. Vsak udarec mora

6 Lahko jo opredelimo kot fenomen bivšujoče-upričevajoče prihodnosti.

7 Heidegger 1997, str. 192.

pričati o celoti skladbe. In bolj ko je izvedba dejansko enolična, bolj prihaja to dejstvo do izraza. To pa je tisto najtežje.

Obstaja kopica skladb, ki so zanimive in navdušujoče ravno zaradi svoje repetitivnosti. Obstaja tudi cel kup glasbenih tradicij, ki jim lahko repetitivno strukturo pripišemo kot splošno značilnost; največ jih je seveda v okviru ljudske glasbe, pa tudi sodobnim godbam repetitivnost ni tuja, še posebej če razmišljamo o elektronski popularni glasbi ali pa minimalizmu v okvirih t. i. resne glasbe. Najdemo jo še marsikje. Z zornega kota doživljanja je scenarij vedno praktično enak: slej ko prej poslušalec spozna, da je v bistvu slišal vse, kar se v konkretnem primeru da slišati, da je glasbeno delo, s katerim je soočen, ponavljanje enega in istega z rahlimi in precej nepomembnimi odstopanji oziroma variacijami. Temu sledi faza bolj ali manj intenzivne z dolgočasnosti. Ta lahko poslušalčevo pozornost omeji in skladba v tem primeru preprosto ne bo dosegla nikakršnega učinka. Če pa poslušalec kljub dolgočasnosti vztraja pri dovolj skoncentriranem poslušanju, pride v nekem trenutku do radikalne spremembe. Le-ta je lahko hipna, silovita, lahko je postopna, vedno in vselej pa mora biti spontana; ne moremo je izsiliti. Od te točke dalje je dolgočasje konec, repetitivnost in vztrajno vračanje ene in iste fraze pa začne poslušalec doživljati kot užitek, kot neke vrste trans, ki ga vodi v ekstatičen občutek. V takih trenutkih je človek najlažje popolnoma sam z glasbo, v takih trenutkih je preostanek sveta najmanj pomemben. Glasba tako ali tako mnogokrat nudi izkustvo ekstaze, prav repetitivnost pa je tista, ki to izkušnjo prinaša v najbolj jasni in radikalni obliki.

49

Ampak zdaj nam ne gre za doživljanje glasbe, gre nam za glasbo samo. In udarec po bobnu priča o glasbi. Če ves čas ponavljamo isto, to pomeni predvsem to, da v vsakem trenutku in z vsakim elementom sporočamo celoto. Vsak udarec po malem bobnu govori celotno ritmično frazo. Vsak udarec govori Bolero, priča o Boleru. Vsak udarec je Ravelov Bolero. Še več: vsak udarec razpira glasbo kot celoto, kot enoten fenomen. In ko sam skladatelj rahlo nezadovoljno ugotavlja, da v njegovem najbolj znanem komadu »na žalost ni nobene glasbe«, ima v bistvu prav. V Boleru ni nobene glasbe. V Boleru je zgolj:

tam tatatatam tatatatam tamtam tatatatam tatatatatatatatatam
tatatatam tatatatam tamtam tatatatatatatatatatatatatatatatatatam.

Ampak ravno to je glasba.

Literatura:

Heidegger, Martin. *Bit in čas*. Slovenska matica, Ljubljana 1997.

James, Burnett. *Ravel*. Omnibus Press, London 1987.