

Glasba in performans

Etnomuzikolog John Miller Chernoff je med seboj primerjal koncertna nastopa ruskega violončelista Mstislava Rostropoviča in senegalskega mojstra na harfi kora Djima Koyatéja. Pokazal je, da podobne umetniške skrbi v zahodni umetni glasbi in afriških godbah – zbranost, nadzor, čistost in tehnika – služijo drugačnim izraznim namenom in estetskim učinkom (Chernoff, 1987).

Ko se je občinstvo v dvorani umirilo, sta si dirigent in čelist pokimala. Najprej je zazvenel simfonični orkester. Ob čelistovem čistem in natančnem vstopu so nekateri nehote odprli usta. Glasbenik ni odvrnil pogleda od glasbila. Med igranjem se je nagnil naprej in violončelo skorajda objel. Njegova osredotočenost je bila med izvajanjem najtežjega dela skladbe na vrhuncu in je povsem vsrkala pozornost občinstva. Intimnost njegove zatopljenosti v glasbilo je z vsakim izvabljenim tonom izražala predanost in virtuoznost. Po sklepnih potegih z lokom, ki so naznačili konec koncerta, je občinstvo izbruhnilo v aplavzu njegovemu geniju.

Koyatéjev nastop v koncertni dvorani je bil drugačen. Le malokdo se je zavedal njegovega ugleda v krajih, od koder je prihajal, povsem primerljivega z Rostropovičevim. Mojster kore je ob prihodu na oder komajda pogledal občinstvo. Takoj se je zatopil v glasbilo in začel igrati preprosto melodijo. Gledal je pod prste. Zdelo se je, da meditira o glasbeni temi, ki jo je zložno gradil. Ko jo je privedel do največje ritmične in melodične kompleksnosti, je začel razkazovati izjemno tehnično virtuoznost. Med improviziranjem je dosegel najtežji in najlepši del. Tedaj je dvignil glavo, s pogledom oplazil občinstvo in se rahlo nasmehnil. Demonstracija hladnokrvnosti in mirne zbranosti je izvabila spontan aplavz, ki je koncertno dvorano iz zahodnega preobrazil v afriški glasbeni kontekst. Ko je bilo igranja konec, so se ljudje med ploskanjem ozirali naokrog in se drug drugemu nasmihali.

Rostropovičev estetski učinek je bil implicitno moralen: njegov navdih naj bi cenili in internalizirali. Koyatéjev estetski učinek je bil eksPLICITNO moralen: razkazovanje naj bi zbudilo participacijo in spoštovanje. Pomen glasbe je bil povnanjen v dogodku, kjer je soudeležba poslušalcev spremljala in kritično usmerjala glasbenikov umetniški namen. To še posebej velja za afriške glasbene tradicije, kjer sta glasba in ples ponavadi združena ter vzpostavljata dialog med gibanjem in zvokom.

Oba opisa glasbenih dogodkov lahko mirne vesti vpišemo v rubriko, ki jo povzema anglofonski pojem *performance*. Naznačujeta prehod z ravni formalne analize glasbe (vendar ne njenega opuščanja) na njeno konkretno zvenenje, na proces izvajanja, kjer glasba obstaja kot igrana. Njena »izvedba« (najdoslednejši slovenski prevod večpomenke *performance*) postaja igra, nastop, predstava, uprizorjanje in zavzema osrednje mesto v našem doživljanju glasbe. V njej so spojeni glasbeni, gestualni in jezikovni elementi.

Pred bralko in bralcem je sklop besedil, posvečenih glasbi in performansu. Prevzeli smo udomačeno rabo *performans* in jo uporabili tam, kjer je njen pomen širši od, vzemimo, izvedbe ali nastopa. V tukajšnjem prostoru so o performansu v glavnem razpravljali v zvezi s sodobnimi gledališkimi praksami (*performance art*), vendar so ob omembi različnih zvrsti umetnosti po nemarnem izpuščali glasbo in glasbeni performans, razen če ni bil govor – predvidljivo – o Laibachu.

Muzikolog Christopher Small pravi takole: »Ni glasbe brez performansa, pa naj bo 'živ' ali na tonskem posnetku.« (Small, 1995) Čeprav ob omembi glasbenega performansa največkrat pomislimo na formalni javni dogodek, glasbeno vendarle nastopamo tudi ob drugih priložnostih, pred prijateljico ali pred manjšo skupino znancev.

Pravzaprav ni naključje, da so se večji konceptualni premiki v zvezi z glasbo in performansom začeli na terenu povojne etnomuzikologije in antropologije glasbe ter v tistem delu sociologije glasbe, ki je proučeval popularne godbe. Preveč očitno je bilo, da v večini glasbenih kultur sveta ne poznajo takšne reči, kot je glasbeno delo, ponos zahodnega sveta, ki »s platonsko idealno eksistenco plava skozi zgodovino, ne da bi se ga dotaknili čas in družbene spremembe, čakajoč na idealnega poslušalca, ki bo iz njega izluščil njegov pomen« (ibid.).

Spoznanje, da glasba ni predmet, marveč *dejanje*, ob katerem se srečujejo in stopajo v razmerja tako poslušalci kot glasbeniki (performerji), je nekatere, govoreče v »muzično prikrajšanih« jeziki, napeljala k premisleku, da beseda glasba sploh ne bi smela biti samostalnik, marveč glagol. Tako je nestor francoske etnomuzikologije Gilbert Rouget v sijajni knjigi o glasbi in transu oživel v francoščini pozabljeni glagol *musiquer* iz Rousseaujevih časov namesto izraza *faire de la musique*, ki preveč poudarja proizvod glasbene dejavnosti in ne dejavnosti same (Rouget, 1985; 2004). Ob angleškem prevodu knjige je predlagal neologizem *to musicate*, ki se ni prijel. Zato pa je Small v odmevnem članku in knjigi namesto izraza *to make music* predlagal glagol *to music* s starim sedanjim deležnikom *music-king*, ki je hitro prišel v obtočnik v sodobnih študijah o glasbi (Small, 1995). Izraz jasno nakazuje smer razmišljanja in potrebo po povezavi s širšim poljem *performance studies*.

Če bi sodili zgolj po bogastvu izrazov za glasbo (glasba, muzika, godba) in glasbeno dejavnost v slovenščini, potem se godbam pri nas dobro piše. Slovenski jezik premore glagol *muzicirati* (podobno kot nemščina *musizieren* in italijanščina *musicare*) in glagolnik *muziciranje* (ustreza *music-king*). Muziciranje poudarja predvsem soudeležbo v glasbenem performansu. Ne pomeni zgolj izvedbe, marveč tudi poslušanje, oblikovanje gradiva za izvedbo (komponiranje), pripravo na performans (posamično vadbo in skupinske vaje) ali katero koli drugo dejavnost, ki lahko vpliva na naravo človeškega srečanja ob godbi. Vanj je treba vključiti ples, pomensko pa ga je mogoče razširiti tudi z vključitvijo gospe, ki pobira vstopnino pri vratih, in garaških odrskih delavcev, ki po odru premikajo klavir ali prenašajo kitarske ojačevalce, celo s čistilci, saj vse njihove dejavnosti vplivajo na naravo dogodka – glasbenega performansa. V njem vsak vpleteni prevzame svoj del odgovornosti, ne le skladatelj in glasbeniki izvajalci, temveč tudi poslušalci, ki so »muzicirani«.

Muziciranje je strukturiran dogodek, ki v današnjem zahodnem svetu največkrat pomeni presežek »lepega«. Drugod pomeni kolektivno preživetje. Za Pigmejce Aka v Centralni Afriki je ideja o sreči najtesneje povezana z njihovim prakticiranjem polifoničnega petja, z »odgovorom drugemu med

petjem«. Njihovi materialni eksistenčni pogoji, skrčeni pragozd in omejeni lov so jih pahnili v vazalski položaj, ki ga »Veliki Črnci« spreminjajo v popolno služnost. Zaradi dobička so »gospodarji« od njih zahtevali, naj se odpovedo tradicionalnemu obredu petja in plesa v čast duhu pragozda *molimo*, ki neprekinjeno traja ves teden. Muziciranje, ki je bilo povezano z lovom in je bilo osnova skupnostnega življenja, je zanje edino simbolično in konkretno sredstvo, da obstanejo kot oni sami – godba je njihova resnična tehnika obstoja in kolektivnega preživetja [Rouget, 2004].

Edward Said [1991] trdi, da je nastop ekstremni dogodek. V najbolj skrajnem pomenu je »igra za življenje«; kakor koncert za enega poslušalca, ki ga je za nemškega oficirja uprizoril judovski pianist Wladyslaw Szpilman. Iz dramatične upodobitve v filmu Romana Polanskega *Pianist* [2002] bi sklepali, da glasba premaga krutost, da smo zaradi muziciranja boljši ljudje. Gromozanska razlika je med nastopom godalnega kvarteta v udobju dnevne sobe, kjer so po opravljanju »dolžnosti« muzicirali nacistični oficirji iz taborišč smrti, in ilegalnim koncertom godalnega kvarteta v varšavskem judovskem getu. Komorna glasba nemškega meščanstva nikoli ni izzvenela bolj indiferentno kot v teh dveh robnih situacijah nastopanja.

Pričujoči izbor besedil poskuša nakazati širino problemskega polja, ki odpira nova vprašanja, a ponuja tudi nove odgovore v zvezi s staro nerešljivo uganko – naše vpletenosti v glasbi in načinih njenega uprizarjanja. Nekatere pisce in odlomke iz njihovih odmevnih del predstavljamo prvič. Omenjen je bil Edward Said. Palestinec brez domovine in metropolitanski intelektualac ni bil le avtor *Orientalizma* in borec za neodvisnost svojega ljudstva, ampak tudi pisec esejev in kolumn o glasbi. Manj znano je, da je bil kompetenten klasičen pianist. Zato ni čudno, da je med drugim za svoj premislek o novem konceptu nastopa izbral »svoj« teren – kariero pianista Glenna Goulda, ki je v zenitu slave storil nezaslišano, prenehal javno nastopati, se umaknil v osamo tonskega studia in posvetil perfomansu drugačnega reda.

»Glasba je vedno precej več kot glasba,« je pogosto navajani citat francoskega etnomuzikologa Gilberta Rougeta. Ta »več« se nanaša na semantično razsežnost glasbe. Je tudi znamenje, da se je etnomuzikologija od merjenja in primerjanja akustičnih značilnosti glasbe preusmerila k proučevanju vrednot, ki jih glasba v določeni družbi prenaša, in vezi, ki jih vzpostavljamo med glasbo in njenim doživljanjem. »Univerzalna« pojavnost transa je imeniten partikularen zgled za konceptualizacijo razmerja med »socializirano obliko vedenja« in glasbo [Rouget, 1985]. Od leta 1972, ko je na pobudo sociologa religije Rogerja Bastida začel zbirati in razvrščati obilno etnografsko gradivo in druge vire o pojavih transa, do dokončanja izvrstnega dela o glasbi in transu, je Rouget potreboval osem let. Knjiga ponuja bogate analize, ki segajo od Aristotela do islamskih sufijskih mislecev, od *candombleja* v Braziliji do šamanov v osrednji Aziji, uvaja distinkcijo med transom in ekstazo, preizprašuje razmerje med ritualom in gledališčem. V sklepnem poglavju, ki ga ponujamo v branje, poda teorijo »nenavadnega mehanizma«, ki ljudi vrže v trans, in razlaga »skrivnostne moči glasbe« v njem. Uvaja ga odlomek o operi kot »poslednji inkarnaciji obredov obsedenosti«, ki je pravzaprav pismo mladega beninskega etnomuzikologa afriškemu prijatelju. Z zalogo svoje stare in na novo pridobljene vednosti posrečeno obrne tradicionalni postkolonialni pogled, saj primerja domačinski trans v pariški operi z obredjem voduna v Beninu.

Sodobna glasbena teorija bi bila osiromašena brez prispevka britanskega sociologa Simona Fritha; svet kreativne godbe bi bil manj duhovit brez glasbenih domislic, ki jih srčno predstavlja njegov brat, kitarist in skladatelj Fred. Edina v slovenščino prevedena Frithova knjiga ostaja sociologija rocka *Zvočni učinki* [1984]. Veliko vrzel zapolnjuje prevod poglavja o glasbenem performansu, enem v nizu lucidnih razprav v knjigi *Performing Rites: On the Value of Popular Music* [1996]. Avtor vztraja pri svojem večkrat izraženem »čudaškem« stališču, da boljše razumevanje »nizke«, popularne kulture in še posebej popularne godbe lahko precej več prispeva k razumevanju procesov v sodobni družbi, kot bi si upali priznati. Zato ga zanima, kako deluje »pop vrednotenje«.

To toliko bolj velja za performans, kjer je najzanimivejši pojav premikajoča se ločnica med »uprizorjenim« in vsakdanjim. Najpomembnejši »permanentni« element kulture pop godbe je zvezda, ki je vključena v proces *dvojne uprizoritve*: hkrati uprizarja tako »svojo« osebnost kot tudi osebnost pesmi. Reč se še bolj zapleta, saj je pevka ali pevec – kot telo in kot oseba – tudi prizorišče želje.

Preostali dve besedili obravnavata dogajanje na estetsko izzivalni in radikalni newyorški sceni nove/avantgardne muzike *downtowna*. Kitarist in skladatelj Marc Ribot je njen akter zadnjih 25 let. Na naših odrih je večkrat uspešno nastopal. Njegove refleksije o »radikalni novi judovski glasbi«, konceptualnih zadregah pri njenem javnem predstavljanju, pri »igranju Judov«, uvajajo pojem prevoda: judovska kultura *downtowna* se izraža predvsem v jeziku črnskih godb (jazza, bluesa, funka, rocka). Prevod je sredstvo, s pomočjo katerega lahko mobiliziramo izkustvo raznolikosti, gradimo skupnost. Prvotna obljuba gibanja nove judovske kulture se je iztekla v banalno pojmovanje identitete in v ikonografijo oživiljenega glasbenega sloga klezmer, ki je (brez referenc na holokavst ali odrešitev v državi Izrael, se pravi na »civilno religijo severnoameriških Judov«) postal *edini* način označevanja razmerja do judovstva.

Besedilo podpisanega o »taspodnjih« se performansa dotika posredno. Analizira notranji ustroj razdrobljenih kreativnih glasbenih scen ter za njihov obstoj določujoč zunanji dejavnik neoliberalne ekonomske, socialne in prostorske restrukturacije New Yorka in še posebej spodnjega Manhattana. Z novimi razmerami so postale očitne dolgoletne samozaslepitve na sceni. Grozi ji, da bo ostala brez zadnjega večjega koncertnega klubskega prostora, ki je nujen pogoj za javno nastopanje, njeno notranjo dinamiko in sicer slabo plačano delo. Ugoden izid za dejavno strategijo preživetja scene je mogoč le v primeru zmanjšanja razmika med radikalno politiko v glasbi in »zunajglasbenimi« ravnanji.

Sklenimo z jesenskim nočnim prizorom z ljubljanske ulice. Približevala se mi je čudno zibajoča se silhueta: zastajala je in pohitevala, naredila drseči korak vstran, zraven krilila z rokami in »govorila s seboj«. V urbanem okolju so takšna bližnja srečanja vedno nekoliko negotova. Morda preveč gledamo ameriške filme in senzacionalistične kronike na TV. Vendar, izrisal se je lik mladega hiphopovca. Opazovalčevo poznavanje žanrskih pravil in izvajalskih konvencij je v spoju mladčevega mrmranja in ritmične hoje prepoznalo rapovsko brbljanje. Telesna kretnja je podpirala in osmišljala njegovo stihoklepstvo, ritmiziranje, telesno in besedno muzično vajo v »scratchu«. Raper je utrjeval gradivo. Zlagal je komad. Ko rima ni stekla, je zastal. Kot v »*replayu*« je v ponovljeni gesti iskal pravo vokalno in besedno izpeljavo. Ni ga zmedlo, ko so ga zalotili pri zasebni vaji (pri sanjarijah, da je v Bronxu?). Vedoč, da je opazovan, je odhlačal bolj pokončno. Zdaj je že uprizarjal ulični performans. Nastopal je.

Literatura

- CHERNOFF, J. M. (1979): *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- FRITH, S. (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- SAID, E. S. (1991): *Musical Elaborations*. New York, Columbia University Press.
- ROUGET, G. (2004): L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées. *L'Homme*, št. 171–172, 27–53.
- ROUGET, G. (1985): *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- SMALL, C. (1995): Musicking. A Ritual in Social Space, <http://musekids.org/articles.html>