

Maja Bjelica
**MUZICIRANJE:
DRUŽBENOST,
INTERSUBJEKTIVNOST,
ETIČNOST**

43-60

ZNANSTVENO-RAZISKOVALNO
SREDIŠČE KOPER
INŠTITUT ZA FILOZOFSKE ŠTUDIJE
GARIBALDIJEVA 1
6000 KOPER
MAJA.BJELICA@ZRS-KP.SI

::POVZETEK

RAZISKAVA SE GIBLJE NA PODROČJU antropologije in filozofije (in) glasbe, osredotoča pa se na družbenost in intersubjektivnost glasbenega udejstvovanja, muziciranja, ki spodbuja vznikanje etičnosti. Sprva je ponujena predstavitev teorije muziciranja, ki jo vzpostavi Christopher Small, ki dojema glasbeno dejavnost kot odsev družbenih odnosov. Temu sledi opis glasbe kot vseprisotnega pojava in njenega vpliva na človeka ter njegove intersubjektivne odnose. Sprva teče beseda o razlagah glede morebitnih razlogov za tovrsten vpliv na človekov razvoj in posledično tudi na odnose, ki jih skozi življenje ustvarja, kar je predstavljeno predvsem z vidika moralne filozofije, nevroloških raziskav in razvojne psihologije. Z raziskavo in analizo nekaterih konkretnih primerov s področja aplikativne etnomuzikologije so raziskovalci prikazali, kako lahko glasba odigra ključno vlogo tudi v spreminjanju konfliktov, ki omogoča doseganje miru ali premirja. Predstavitev obravnave glasbenega udejstvovanja Jacquesa Attalija zaokroži misel o družbenosti, intersubjektivnosti in etičnosti muziciranja.

Ključne besede: filozofija in glasba, antropologija glasbe, muziciranje, Christopher Small, Jacques Attali, aplikativna etnomuzikologija

ABSTRACT**MUSICKING: SOCIALITY, INTERSUBJECTIVITY, ETHICS**

The research visits the fields of anthropology and philosophy of music and focuses on the sociality and intersubjectivity of musical activity, musicking, that promotes the emergence of ethics. Initially, a presentation of the theory of musicking established by Christopher Small, who understands musical activity as a reflection of social relations, is offered. This is followed by a description of music as a ubiquitous phenomenon and its impact on people and their intersubjective relationships. Explorations for possible reasons for this kind of impact on human development and consequently on the relationships it creates throughout life, are exposed primarily through the lenses of moral philosophy, neurological research, and developmental psychology. By research and analysis of some concrete examples from the field of applied ethnomusicology researchers have shown that music can also play a key role in processes of conflict transformation, allowing for peace or truce achievement. The presentation of Jacques Attali's discussion of musical pursuits rounds up the consideration of the sociality, intersubjectivity and ethics of musicking.

Keywords: Philosophy and music, anthropology of music, musicking, Christopher Small, Jacques Attali, applied ethnomusicology

Med raziskavo o filozofiji glasbe, kjer je bila upoštevana predvsem literatura, izdana od leta 2000 dalje (gl. Bjelica 2011a; Bjelica 2011b), je bilo moč opaziti, da se je večina filozofskih teorij o glasbi dotikala precej specifične oblike glasbe: zahodne umetniške klasične instrumentalne glasbe. Za vse ostale oblike in zvrsti pa je mogoče trditi, da v okvirih raziskav filozofije glasbe predstavlja »tisto drugo« glasbenega ustvarjanja. Ob pregledu vsebin antropologije glasbe ali etnologije, torej tudi etnomuzikologije, se je izkazalo, da se te znanosti posvečajo katerikoli vrsti oziroma zvrsti glasbe sveta (antični, verski, ljudski, tradicionalni ipd.), kar omogoča veliko širši vpogled v glasbeno dejavnost in ustvarjalnost. Gotovo je, da interdisciplinarni pristopi k proučevanju glasbe bistveno pripomorejo predvsem k razumevanju glasbe kot človeške aktivnosti – uvid v nekaj tovrstnih izbranih razprav in njihove povezave ponuja tukajšnje besedilo.

Nekatere primere možnih obširnih povezav in relacij med glasbo in ustvarjanjem določenih odnosov, sveta, kulture, družbe, skupnosti in razmerij med posamezniki, sem predstavila v prispevku »Muscially Human-Made World« (Bjelica 2016), kjer sem obenem poskušala pokazati, da poskusi definiranja glasbe mnogokrat privedejo na spolzka tla, saj ni mogoče trditi, da bi med strokami in vedami o glasbi obstajal neki vzajemni konsenz o tem, kaj naj bi bila ustrezna definicija glasbe. Naj na tem mestu zgolj opomnim, da je ob opredeljevanju glasbenega zvoka mogoč vpogled v njegove intrinzične značilnosti, njegovo subjektivno zaznavanje s strani poslušalca ali celo v njegovo intencionalnost v smislu, da je bil nek zvok ustvarjen, zato da bi bil slišan; pomemben aspekt glasbe pa je tudi njena časovna ureditev.

Zdi se, da je pri opredeljevanju glasbe pomembno to, da gre za dogodek, ki naj bi bil slišan oziroma, pri kateremu naj bi bilo v ospredju poslušanje (Kania 2014, 12). Že ta dva aspekta posredno kažeta na intersubjektivnost glasbe: najprej z vidika, da gre pri glasbi za dogajanje, ne pa za nepremično in trdno določeno stvar, objekt, ki bi bil trdno fiksiran pod samostalniško besedo, pojmom »glasba«. Slednja je namreč vedno znova ustvarjana, saj gre za dogajanje, kjer se odvijajo določene dejavnosti, znotraj katerih se vzpostavljajo odnosi med njihovimi akterji, ki s svojo subjektivnostjo bistveno vplivajo na ustroj te glasbene dejavnosti. Poleg tega je pomen poslušanja pri glasbeni dejavnosti prav tako pokazatelj njene intersubjektivnosti, saj poslušanje predpostavlja in obenem vzpostavlja pozornost do druge/ga, do drugosti.

Pričujoče besedilo se posveča predvsem povezavam med družbenostjo, intersubjektivnostjo in odnosnostjo glasbe oziroma glasbene dejavnosti, pri čemer v prvi vrsti upošteva razumevanja nekaterih socioloških pogledov na glasbo, ki pa so analizirani predvsem s perspektive antropologije zahodne glasbe. Na ta način je mogoče uvideti tudi odnos med glasbo in družbo, njuno medsebojno zrcaljenje, potrjevanje, raziskovanje, upiranje. Sprva je predstavljen pogled na glasbo Christopherja Smalla, ki jo dojema predvsem kot muziciranje, torej kot dejavnost, ne pa statični predmet teoretskega oziroma muzikološkega proučevanja; nadalje so najprej predstavljeni vidiki za možnosti blagodejnega vpliva glasbe na posameznika, intersubjektivne odnose in skupnosti z vidika filozofije in psihologije kognitivnih znanosti, nato pa s stališča mediacije in aplikativne etnomuzikologije, ki razume vlogo in potencial glasbe v smislu dialoške aktivnosti, nje-

ne moči za vzpostavljanje miroljubnega okolja in glajenja konfliktov; nazadnje pa je beseda posvečena razumevanju glasbe kot preroške za bodočnost družbe, ki ga zagovarja Jacques Attali, ki pa poleg fatalističnega vidika tega prepričanja ponudi tudi plat, ki nakazuje na možnost vzpostavljanja okolja intersubjektivnosti.

::K ODNOSNOSTI GLASBE: MUZICIRANJE

V svoji monografiji, naslovljeni *Muziciranje: pomeni izvajanja in poslušanja* (*Musicking: The Meanings of Performance and Listening*), Christopher Small uvede dva za angleško govoreči svet precej nekonvencionalna pojma: glagol *muzicirati* (v angleščini »*to music*«) in glagolnik (gerundij) *muziciranje* (v angleščini »*musicking*«).¹ To stori predvsem zaradi prepričanja, da je samostalnik »glasba« nemogoče definirati, predvsem zaradi dejstva, da je beseda »glasba« le abstrakcija glasbene dejavnosti, »katere realnost se razblini takoj, ko jo поблиže proučimo«. Na podlagi tega si dovoli trditi, da »ne obstaja neka taka stvar kot glasba« (Small 1998, 2). Small pravi, da je naša navada mišljenja v abstraktnosti uporabna do določene točke, ima pa svoje nevarnosti. Ena izmed napak poskusov definiranja abstraktnega pojma glasbe je ta, da se ob tem navadno prezre jedro glasbene dejavnosti – izvedbo. Zato avtor predlaga uporabo in definiranje glasbenih terminov v obliki glagola, torej muzicirati, ter iz slednjega izpeljan glagolnik muziciranje. »Muzicirati pomeni prisostvovati, po kakršnikoli sposobnosti, glasbeni izvedbi, bodisi z izvajanjem, poslušanjem, pripravljanjem ali vajo, z zagotavljanjem materiala za izvedbo (kar se imenuje komponiranje, skladanje) bodisi s plesom« (Small 1998, 9). Avtor poudarja, da tovrstno razumevanje termina muzicirati še posebej upošteva glasbeno izvedbo in dejavnost. Polega tega, dodaja, ne gre za preskriptiven, pač pa predvsem deskriptiven pojem. Small nadalje definira pojem predvsem s poudarkom na izvajanju, aktivnosti in dogodku. Pri muziciranju se »različne aktivnosti dodajo k edinemu dogodku, katerega narava je pod vplivom izpeljave vsake izmed njih, preko katerih lahko raziskujemo pomene, ki jih dogodek kot celota generira« (Small 1998, 10). Poglavitna značilnost takega dogodka je ta, da so vanj vpleteni vsi prisostvujoči, celo blagajniki, ki prodajajo vstopnice, čistilne ekipe, ki poskrbijo za urejanje prostorov po dogodku ipd., kar je seveda lahko nekoliko problematično. A vendar, če razumemo muziciranje kot aktivnost, v katero so vsi vpleteni,

[p]ričnemo razumevati glasbeno izvedbo kot srečanje človeških bitij, ki se odvija preko medija zvoka, urejenega na določen način. Kot vsa človeška srečanja, se odvija v fizičnih in družbenih okoliščinah, ki jih je ravno tako treba upoštevati, ko se sprašujemo, kateri pomeni nastajajo ob izvajanju. (Small 1998, 10)

¹ V slovenskem jeziku sta oba pojma, tako muzicirati kot muziciranje, običajna in uporabljena tudi v okvirih knjižnega jezika, kar dopušča možnost dojemanja glasbe ne le kot (zgolj) objekta, temveč (tudi) kot aktivnost, dejavnost. Zanimivo je, da se glagol pojavlja tudi v nemškem jeziku (*musizieren*), ne pa v ostalih germanskih jezikih. V jezikih latinskega izvora (italijanskem, španskem in francoskem jeziku) se ravno tako glagol muzicirati ne pojavlja v tovrstni obliki, ampak angleški obliki podobno kot *to make music* ali *to play music*.

Poleg tega Small opozarja bralca, da se naj ob želji po razumevanju aktivnosti oziroma dogodka muziciranja o njem ne sprašujemo »kaj pomeni«, pač pa raje, »kaj se v resnici tukaj dogaja?« (Small 1998, 10) Avtor razloži, da je poglavitni namen njegove knjige »predložitev okvirov razumevanja vsega muziciranja kot človeške aktivnosti, da bi razumeli ne samo, kako, pač pa tudi, zakaj vključenost v glasbeno izvajanje vpliva na tako kompleksen način na naš obstoj kot posameznih, socialnih in političnih bitij« (Small 1998, 12). Še pred tem pa pravi, da »vsaka teorija muziciranja, torej vsak poskus razlage pomena in funkcije slednjega v človeškem življenju, ki ne more biti uporabljena za razumevanje človeškega muziciranja kot celote, [...] ni vredna papirja, na katerem je napisana« (Small 1998, 11).

Avtor tako rekoč išče teorijo, ki bi jo bilo mogoče aplicirati na vsakršno glasbeno dejavnost.² Trdi tudi, da imamo prav vsi že vsako svojo »teorijo muziciranja«, le oza-vestiti jo moramo, da bi lahko nadzirali svoja glasbena življenja. Teorija muziciranja je »pomembna komponenta razumevanja nas samih in naših odnosov z drugimi ljudmi in drugimi bitji, s katerimi si delimo naš planet. Gre za politično zadevo v najširšem smislu«. To izjavo razloži s trditvijo, da »dejanje muziciranja vzpostavi v prostoru, kjer se izvaja niz razmerij, in ravno v teh razmerjih se nahaja pomen dejanja« (Small 1998, 13). K temu še dodaja: »Dejanje muziciranja v svoji celoti ponuja jezik, s pomočjo katerega lahko razčlenimo in razumemo razmerja [glasbenega izvajanja] ter preko slednjih razumemo odnose svojih življenj« (Small 1998, 14).

V Smalovi teoriji muziciranja je mogoče ugledati precej vidikov, ki bi lahko razložili razumevanje glasbe (sicer tudi v smislu abstraktnega pojma) kot intersubjektivnega prostora, kjer vznikajo odnosi za medsebojno komunikacijo preko pozornega poslušanja in naklonjenosti. Prevlada gest v muziciranju, pravi Small, glasbo približuje funkcionalnosti rituala in tako obenem dovoljuje zavračanje kartezijanske ločitve, saj tovrstna srečanja in komuniciranja v muziciranju nikoli ne ločujejo uma in telesa. Po Cliffordu Geertzu avtor (Small 1998, 95) povzema tudi to značilnost rituala, da združuje »doživljani red« s »sanjanim« oziroma domišljanim redom. Ritual naj bi bil določena oblika vedenja, v katerem ljudje uporabljajo jezik gest, ali kot pravi avtor, »parajezik«, in sicer za pritrjevanje, raziskovanje in slavljenje idej o načinu delovanja odnosov v veselju, torej načinov vzpostavljanja specifičnih odnosov. Z izvajanjem ritualov si določena skupnost pritrjuje lastno identiteto ter jo s tem obenem raziskuje, saj jo venomer postavlja pred različne preizkuse. Hkrati pa

² Ni mogoče trditi, da je avtor tako teorijo našel: tudi v avtorjevih razlagah je mogoče razpoznati nekaj nejasnosti in zmot. Na tej točki je mogoče izpostaviti dve vrsti vprašanj. Najprej, kako je mogoče določiti mejo, kjer se glasbeno dejanje konča, če trdimo, da so, na primer, tudi čistilci del muziciranja? Kdaj glasbenica preneha z muziciranjem in opravlja dejavnost skrbne matere, če na primer posluša ali si zamišlja skladbo, ki jo mora izvajati na prihajajočem nastopu, medtem ko hrani svojo hčer? Drugo vpraševanje pa se pojavlja ob misli, da lahko iz razmerij muziciranja razumemo tudi odnose, ki jih imamo z drugimi bitji planeta. Kako? Ali avtor ne pravi, da je muziciranje človeška dejavnost? Kako so ta druga bitja vpletena? Na tem mestu tem vprašanjem ni mogoče podati odgovora, a naj zadostujejo za prikaz dejstva, da niti Smalova lastna teorija muziciranja ne odgovori na vsa možna vprašanja, ki vznikajo ob definiranju glasbene dejavnosti. In vendar je z vidika pričujočega prispevka pomembna zavoljo vidikov socialne antropologije.

je torej izvajanje rituala tudi dejanje slavljenja vednosti o identiteti, ne samo glede na njeno lastnost, pač pa tudi in predvsem na njeno sodeljenost.

Sovpadanje izvajanja rituala z izvajanjem glasbe, torej muziciranjem, Small prikaže z analizo določenih institucij zahodne klasične glasbe, ki razkriva družbeno segregacijo, elitizem, kolonializem, mizoginijo, vezanost na preteklost in druge značilnosti zahodne družbe. Zanimivo se mu zdi na primer že dejstvo, da obstajajo koncertne dvorane, saj za muziciranje slednje niso nujno potrebne. Arhitekturna zasnova teh dvoran tudi priča o naravi družbe, v kateri se pojavljajo: na primer dejstvo, da nimajo oken, priča o težnji po izoliranosti glasbenih koncertov od zunanjega sveta, sicer pa so koncertne dvorane predvsem simbol bogastva, moči, resnosti in pomembnosti. Poimenovanje »*auditorium*« izpostavlja kot poglobitvo dejavnost tega prostora poslušanje, po drugi strani pa jo tudi omejuje na slednje: Small poudarja, da med poslušalci in izvajalci koncerta ni nobene interakcije, kar nakazuje na privzeto predpostavko, da je glasbena izvedba enosmerna komunikacija. Obenem je interagiranje poslušalcev omejeno na čas pred in po koncertu, in še to je določeno z imperativom zglednega, zmernega obnašanja. Iz svoje analize avtor izlušči razumevanje koncertnih dvoran kot modela za »idealne« odnose specifične družbe, v katerih se nekateri združujejo, drugi ločujejo, kjer so izraziti odnosi dominacije in podrejenosti, prevladuje pa enosmerno sporočanje (gl. Small 1998, 25–28). Nadalje avtor na podoben način analizira nekatere druge okoliščine muziciranja različnih glasbenih zvrsti, in ugotavlja, da gre pri glasbeni dejavnosti venomer za povezovanje želenih odnosov z realnimi, kar določa uspeh posamezne izvedbe, torej na podlagi realizacije odnosov, za katere udeleženci verjamejo, da so idealni (Small 1998, 49).

K povezovanju glasbe z ritualom ključno prispeva tudi avtorjevo upoštevanje dela antropologa Gregoryja Batesona (gl. Bateson 1978), ki je povezoval znanost in etiko, saj naj bi bil smisel prve dobro življenje v svetu, ne pa dominacija slednjega. Batesonovo zanikanje kartezijskega dualizma in dojetje uma kot vezanega na vsakršno življenje, razlaga prejemanje vsakršnih informacij kot aktiven proces, saj prejemnik ustvari iz vsakega dražljaja kontekst za pomen, sicer komunikacija ne bi bila mogoča (gl. Small 1998, 51–54). V zvezi s komunikacijo pa Small poudarja pomen Batesonovega razumevanja vloge gest pri komuniciranju, ki naj bi predstavljale konkretnost, tu-in-zdaj, slednjega, so pa tudi osnova medsebojnih odnosov. Zanimivo je tudi prepričanje Smalla, da so medkulturne razlike v gestah manjše od tistih v jeziku: z gestami je lažje vzpostaviti medkulturni dialog (Small 1998, 56–62). Geste pa se razvijajo z artikulacijo in raziskovanjem odnosov, ki se odvijajo ravno v igri, ki je že vrsta rituala – po Smallove spada mednje tudi glasbena dejavnost (Small 1998, 62).

Small (1998, 113) nadalje trdi, da je izvajanje prvinski proces muziciranja. Ob tem predstavi kritiko zahodne glasbene tradicije, ki se vse preveč osredotoča na »avtentičnost«, pri čemer osnovo izvedbe predstavlja partitura, ki jo je običajno napisal že dolgo umrlí skladatelj, kar pomeni, da je tovrstno izvajanje osredotočeno na preteklost. Po avtorju pa naj bi muziciranje bila živa dejavnost, v kateri se glasbeno delo spreminja, se izvaja situaciji primerno, saj je njen namen poudarjanje človeškega srečanja. Small za-

trjuje tudi, da je »glasbeni užitek« dejansko socialni konstrukt (Small 1998, 124), tako da v specifičnih glasbenih elementih, ki prinašajo ugodje ob poslušanju, ni mogoče iskati tistega »naravnega«, ki jih dela cenjene. Prav tako so družbeno grajeni razmerja, realnost in vrednote vsakdanjika. Tako ni mogoče trditi, da bi obstajala »prava« glasba, pač pa je glasbena dejavnost venomer povezana z družbeno situacijo, s pritrjevanjem, raziskovanjem in slavljenjem odnosov, družbenih in intersubjektivnih.

Zanimivo je, da avtor trdi tudi, da »univerzalna razporeditev glasbenih sposobnosti ni fantazija, temveč v mnogih družbah in kulturah vsakodnevna realnost« (Small 1998, 208). To utemeljuje ravno na podlagi prepričanja, da je muziciranje proces pripovedovanja zgodb o odnosih, kar bi lahko bila univerzalna definicija glasbe kot glasbene dejavnosti in lahko velja ne glede na to, kje in kdaj se glasba izvaja. Glasbo se je tradicionalno interpretiralo kot komunikacijo z neskončnim, s predniki, z božanstvi (Small 1998, 142). Ob muziciranju se vzpostavljajo odnosi tako med zvoki kot med sodelujočimi, ki poudarjajo pomen specifičnih intersubjektivnih in družbenih odnosov (Small 1998, 139). Sicer pa avtor priznava, da so vse umetnosti delovanja o človeških odnosih, a pravi tudi, da je muziciranje najbolj konkretna in najbolj neposredna med njimi (Small 1998, 143). Avtor nadalje razlaga, da vse umetnosti uporabljajo jezik gest, in zato so predvsem ritualne umetnosti najmočnejša sredstva oziroma najučinkovitejši načini učenja, daleč pred besednim učenjem, kar velja predvsem zaradi njihovega poudarka na emocijah, ki najbolj pripomorejo k ustreznemu »učenju« odnosov (Small 1998, 132).

Ko izvajamo [glasbo], za časa trajanja izvedbe vpokličemo v prisotnost niz odnosov, med zvoki in med soudeleženci, ki oblikujejo idealne odnose naših predstav in nam dovoljujejo, da se o njih učimo s tem, ko jih izkušamo. Oblikovanje je vzajemno, kar je tudi implicirano s tremi besedami [tj. raziskovanje, zatrjevanje in slavljenje]: z raziskovanjem se od zvokov in drug/a druge/ga učimo narave odnosov; z zatrjevanjem učimo drug/a drugo/ega o teh odnosih; s slavljenjem združujemo učenje drugih in učenje od drugih v dejanje družbene solidarnosti. Hkratni pretok informacij navznoter in navzven, ki se med izvedbo neprestano odvija, je omogočen zavoljo dejstva, da jezik informacij ni sestavljen iz besed, pač pa iz gest. (Small 1998, 218)

Vzorec odnosov, ki se vzpostavlja ob muziciranju, povezuje sebstvo, povezuje ga z drugo/im/imi, s svetom, te povezave pa so v človeških življenjih najpomembnejše. Prav zato ima glasba, muziciranje, v mnogih primerih osrednje mesto v človeških življenjih. Tako je vprašanje odnosov med bitji ne samo etično vprašanje, pač pa tudi estetsko (Small 1998, 200). Izvajanje, igranje, je vedno v skladu z idealnimi odnosi, gre za način odnosnosti, je metafora za način, kako družba vzpostavlja povezovalni vzorec (Small 1998, 203–204). Muziciranje je del celovitejše performativne umetnosti, to je rituala, ki se je razdelil na svoje specifične elemente, a je obenem tudi način komuniciranja in vsi ljudje naj bi po Smallu imeli ta dar. Dar, ki ga je treba kultivirati, kar pa je v (post)indu-

strijskih družbah precej oteženo, predvsem na podlagi ustaljenih prepričanj o tem, kaj je glasbeno primerno in kaj ni (Small 1998, 207, 210 isl.). Avtor zatrjuje, da je treba k razumevanju glasbene kakovosti zavzeti drugačen pristop: najbolj glasbena izvedba naj bi bila tista, ki opolnomoči vse njene udeležence, udeleženke, da raziskujejo, pritrjujejo in slavijo idealne odnose čimbolj razumljivo, subtilno in jasno, pri čemer dajo udeleženke, udeleženci vse od sebe glede na tisto, kar je na voljo. Tako je mogoče razvijati (medsebojno) ljubečo skrb in pozornost, saj slednji privedeta do napredka, tako v muziciranju kot v medsebojnih odnosih (Small 1998, 214–215).

Ob razumevanju glasbe z vidika muziciranja, torej glasbene dejavnosti, kjer se venomer vzpostavljajo odnosi z raziskovanjem, pritrjevanjem in slavljenjem, je mogoče pritrčiti, da ima glasbena dejavnost samolastni intersubjektivni vidik, saj se ob vsakršnem muziciranju že vzpostavijo tudi (intersubjektivni) odnosi. Tako kot pravi Small, z muziciranjem se je možno učiti, mogoče je učiti, ter izvajati obe intersubjektivni dejavnosti obenem. Ravno s tega gledišča je glasba, muziciranje, za vzpostavljanje (etičnih) medsebojnih odnosov izjemno pomembna, saj predstavlja neposredni intersubjektivni prostor možnosti njihovega vznikanja.

::VSEPRISOTNOST GLASBE IN GLASBENE SPODBUDE K INTERSUBJEKTIVNI ETIČNOSTI

Izraženo Smallove prepričanje o univerzalni razporeditvi glasbenih sposobnosti in dejavnosti, ki napeljuje na misel o vseprisotnosti glasbe, je podprta tudi s strani mnogih drugih glasbenih raziskovalcev, med katerimi so tudi posameznice/ki, ki glasbenemu udejstvovanju pripisujejo osrednjo vlogo v človeškem življenju (prim. Levitin 2008, 6; Sacks 2008, ix; Williamson 2014, 5). Tukajšnje besedilo želi prikazati to lastnost glasbe, da so njeni procesi in mehanizmi izvajanja, poslušanja in drugih glasbenih udejstvanj ustrojeni kot intersubjektivna komunikacija oziroma intersubjektivna sodelitev, in so tako ugoden prostor vzpostavljanja etičnega. Posamezniki, ki vplivajo na vsebino glasbe oziroma vsebino glasbenega sporočila, pa so tisti, ki nosijo odgovornost, da tudi ta vsebina ostaja etična.

Ena izmed izhodiščnih točk sodobnih filozofskih raziskav na področju uma in nevrologije je prepričanje, da je preko njenega vpliva na telo in možgane, do katerega pride predvsem preko zvočnih čutil, to je ušes, glasba sposobna slednje povezati s človeškim moralnim življenjem. Vse več znanstvenikov raziskuje tiste vidike glasbe, ki jo predstavljajo kot ključen družbeni in psihični element vzpostavljanja odnosov med posamezniki in skupinami (gl. npr. Alperson in Carroll 2008). Po drugi strani je iz izbranih poglavij o zgodovini glasbe znano, da so bili antični Grki glasbi zelo naklonjeni predvsem zaradi njene možnosti vpliva na vzgojo, kultivacijo in nadzor državljanov, a tudi druge stare kulture so poudarjale pomembnost glasbe, na primer antična Kitajska (gl. Wang 2004). Če gre upoštevati glasbo kot mogočno silo, ki lahko oblikuje etos kulture in s tem etičnost posameznika, potem se je smiselno tudi vprašati zakaj je to tako, oziroma, na kakšne načine ji to uspeva. Glasbo je mogoče zaznavati kot na določen način urejen

zvok predvsem z ušesi,³ ki zagotovijo, da zvočni dražljaji dosežejo ustrezne dele možganov, kjer so ti zvoki »prevedeni« v ustrezna dojemanja in razumevanja. Oliver Sacks v svoji knjigi *Muzikofilija: zgodbe o glasbi in možganih* (*Musicophilia: Tales of Music and the Brain*) z obravnavo primerov poškodb glave, demence in različnih oblik prizadetosti raziskuje odnose med glasbeno aktivnostjo in delovanjem možganov. Avtor razloži, da je »muzikofilija« neke vrste »nagnjenj h glasbi«, etimološko pa je v uporabljeni skovanki mogoče prepoznati »ljubezen za glasbo«, »naklonjenost do glasbe«. Avtor trdi, da je človeška vrsta glasbena vrsta in poleg tega, da je človeško živčevje uglaseno z glasbo. Ta nagnjenost h glasbeni dejavnosti, muziciranju, se pokaže že v človekovi zgodnji dobi, in ker je osrednja v vseh kulturah, avtor namiguje, da jo je celo mogoče povezovati z začetki človekove vrste (Sacks 2008, ix–xi). Poleg tega, da je glasba sofisticirana umetnost in tako racionalna, je ravno tako mogočen izraz čustev (Sacks 2008, 329). Sacks razloži, da sta ob muziciranju, izvajanju glasbenih dejavnosti, obe možganski hemisferi aktivni hkrati, tako desna, ki je oklicana za »racionalno«, kot leva, tako imenovana »čustvena«. Avtor tako poudarja, da to dejstvo nakazuje, da je glasba primerna za preseganje tradicionalnih dihotomij med telesom in umom, razumom in dušo, intelegibilnega in emotivnega, glede na to, da sta obe skrajnosti (katerihkoli) opozicij oziroma polov pomembno vključeni v vsako glasbeno dejavnost (Sacks 2008, 312).

Ni treba, da bi imeli kakršno koli formalno glasbeno izobrazbo – niti ni treba biti posebno »muzikalni«, – da bi uživali glasbo in se nanjo odzivali na najglobljih nivojih. Glasba je del človeštva; ni nobene človeške kulture, v kateri ne bi bila zelo razvita in cenjena. (Sacks 2008, 385)

O pomenu in moči glasbe oziroma glasbene dejavnosti za človeka osvetljuje vednost tudi psihologija glasbe. Victoria Williamson v svoji knjigi *Ti si glasba* (*You Are The Music*) prav tako kot Sacks trdi, da glasba zaseda eno osrednjih mest v človeških življenjih, in celo simpatizira z možnostjo, da je glasba, poleg jezika in branja, tista, ki je pripeljala do razvoja človeštva.⁴ Človeka tako opredeli za glasbeno žival oziroma »najbolj glasbeno žival, ki jo je ta planet kadarkoli videl« in pravi, da je v tem

³ Četudi je zvočen pojav, njena zaznava ni izključno slušna: gluhe osebe naj bi glasbo zaznavale preko njenih vibracij, orkester navodila za igranje dobiva preko vidnih kretanj ipd., a na tem mestu ni mogoče izpostavljati in poglobljeno obravnavati tovrstnih izjem.

⁴ V knjigi avtorica predstavlja različne aspekte glasbe v življenju človeka, ki naj bi bilo venomer, v različnih fazah, podvrženo glasbenemu delovanju, ki temeljito določa in vpliva na človeka. Williamson predstavlja znane ugotovitve o tem, da glasba lahko sproži rast v možganih v vseh fazah človekovega življenja, kar je povezano z izboljšanjem sluha, učenjem jezika in motoričnim nadzorom; pri otrocih glasba bistveno pripomore k njihovim fiziološkim, socialnimi in kognitivnim sposobnostim, pri odraslih izboljša dosežke športnih aktivnosti (Williamson 2014, 3). Med najbolj razširjenimi dobrodejnimi vplivi glasbe je gotovo sprostitiv, ki ne pripomore zgolj k izboljšanju razpoloženja, omilitvi tesnobe in stresa, temveč tudi k določenim fiziološkim izboljšavam, kot so znižanje krvnega pritiska, srčnega pulza, umiritev dihanja in zmanjšanje porabe kisika, popustitev mišične napetosti in lajšanje bolečine. Drugi vidik dobrodejnosti glasbe je odziv možganov na najljubšo glasbo, posebej sproščanje nevrotransmiterjev, ki so povezani s psihološkimi izkustvi, kot sta motivacija in ugodje, saj vplivajo tudi na hormonske in imunske telesne odzive (202–203).

smislu mogoče z vpogledom v glasbena življenja pridobiti tudi uvid v to, kaj pomeni biti človek (Williamson 2014, 5–6). Williamson zagovarja prepričanje, da je vsako človeško bitje ob rojstvu že glasbeno, muzikalno, in sicer na podlagi dejstva, da je človek v maternici obkrožen z zvoki, ki imajo veliko glasbenih značilnosti,⁵ na podlagi katerih imajo novorojenci že nekatere glasbene sposobnosti, ki so ključne za splošni razvoj, ne glede na to, ali se z odraščanjem ta oseba razvije v glasbenika ali ne. Glasba je že v nas, ko se rodimo, pravi avtorica (Williamson 2014, 12).

Povzeti pogledi navajanih avtorjev in avtoric napeljujejo na prepričanje o univerzalni prisotnosti glasbene dejavnosti v vseh človeških kulturah, v času in prostoru. Obenem zagovarjajo prepričanje o vplivni moči muziciranja na razvoj kognitivnih sposobnosti, uravnavanje psihičnega stanja, izboljševanje fizičnih značilnosti, na eni strani, ter o njegovi vlogi pri razvoju osebnosti ter mogočnega vpliva, ki ga ima na oblikovanje in povezovanje skupnosti. Kot starodavna dejavnost, »vekomaj« prisotna in vplivna, je gotovo ena tistih, ki lahko pripomore k preživetju človeštva, saj naj bi se vsak človek že rodil v glasbenost.

Kot ljudje smo preživeli na tisoče let razvijajoč, razširjajoč in izboljšujoč tole osupljivo sredstvo in sposobnost, ki ji pravimo glasba, ne da bi za to početje imeli nek resnični gon ali namen, razen užitka in strasti, ki ju občutimo kot rezultat. Taista glasba sedaj začenja razkrivati svojo moč, da nam pripomore na naši življenjski poti. (Williamson 2014, 199)

Z njenim obsežnim vplivom na človeško življenje v njegovi celoti, torej na tako rekoč vsa področja človekovega življenja, ga glasba tudi povezuje v celoto, premošča dihotomne delitve med razumskim in čustvenim, fizičnim in psihičnim, telesnim in umskim, ter tako pripomore k izoblikovanju celostnih subjektivnosti posameznic in posameznikov. Z razvijanjem empatije in prevzemanjem specifičnega etosa, k čemur pripomore tudi glasbena dejavnost, je človek bolj pripravljen k vzpostavljanju etičnih intersubjektivnih odnosov.

Ta kratek postanek na področju raziskovanja psihosomatskih vplivov glasbe na človeka v povezavi s filozofijo glasbe in moralno filozofijo ponuja nekaj temeljev za prikaz možnosti razumevanja, na kakšne načine glasbena dejavnost vpliva na človekovo bivanje, kar pripomore tudi k dožemanju glasbe kot bogatega okolja etike intersubjektivnosti in interkulturnega dialoga, ki vodita v ustvarjanje miroljubnega okolja. Glede njenega pomena za etičnost glasba še zdaleč ni obravnavana zgolj v filozofskih krogih, pač pa tudi v okvirih mirovnih študij ter antropologije glasbe ozi-

⁵ Raziskave in opazovanja so pokazale, da si nekateri novorojenci zapomnijo glasbo, melodije, ki jih večkrat slišijo v času svojega bivanja v maternici: prepoznajo večkrat slišano melodično napoved materine najljubše nadaljevanke, ne zmotijo jih vzleti in pristanki letal bližnjega letališča, ker so teh zvokov vajeni iz obdobja pred rojstvom, redno se odzivajo na materin glas, odzivajo se na ritmične vzorce, razlikujejo med znanimi in neznanimi zvoki, glasbenost jezika pa pripomore k vzpostavljanju temeljev za učenje jezika ipd. (Williamson 2014, 13–16, 20–21, 26–27).

roma aplikativne etnomuzikologije. V zadnjem desetletju so nekateri znanstveniki pokazali, da je sporazumevanje preko glasbe lahko blagodejno za doseganje medkulturne tolerance, razumevanja in (s)poznavanja ter da je na glasbo mogoče gledati kot na medprostor, ki subjektom in njihovim drugim omogoča in olajša dialog, medsebojno razumevanje, naklonjenost, skrb, gostoljubje.⁶

V prid navedenemu prepričanju govorijo različni primeri in situacije, kjer se je glasbena dejavnost izkazala za ključno pri spreminjanju konfliktov v smer miroljubnega sobivanja.⁷ Med njimi je tudi delovanje dveh glasbenikov, ki neposredno naslavljata problematiko izraelsko-palestinskega spora. Gilad Atzmon⁸ s svojo glasbeno dejavnostjo pod vprašaj postavlja mirovni proces, *status quo* slednjega, hkrati pa z združevanjem glasbenih prvin obeh glasbenih tradicij, judovske in arabske, ponuja svež in inovativen način poenotenja, ki ga je mogoče projicirati na področje politike (Abi-Ezzi 2008). Atzmon s svojim početjem potrjuje umetnost kot prostor socialne aktivnosti, ali bolje, socialnega aktivizma, ter prikaže estetiko kot najbolj učinkoviti način osveščanja ljudi, ki privede do družbenega angažmaja in delovanja. Podobno se Yair Dalal poslužuje različnih načinov širjenja filozofije miru preko glasbe: izvaja babilonsko glasbo, da bi poudarjal, sicer problematično, tezo o skupnih koreninah Judov in Arabcev, igra tako na violino kot na ud (tradicionalno arabsko lutnjo), kombinira judovsko in arabsko glasbo, nastopa z glasbeniki iz obeh okolij, sporoča svoje prepričanje v intervjujih. Na ta način Dalal ponuja glasbo kot sredstvo za možno rešitev nesoglasij med obema stranema (Urbain 2008a). Za oba glasbenika, tako Atzmona kot Dalala, je mogoče trditi, da, četudi z različnimi pristopi in prepričanji, izzivata ter prevprašujeta *status quo* ter imata ključno vlogo za vzpostavljanje miroljubnih odnosov. Reči je mogoče, da glasba in umetnost v spreminjanju konfliktov nista zanimivo polje raziskovanja zgolj iz akademskih razlogov, pač pa gre tudi za pomemben prostor za razvoj odnosov onkraj samega umetniške-

⁶ Pred tem so sicer raziskave na tem področju že obstajale, a vendar jih je bilo mogoče srečati bolj sporadično in ne najbolj neposredno. K prepričanju, da glasba lahko bistveno pripomore k dobrim medosebnim odnosom, temelječim na naklonjenosti, ter celo k vzpostavljanju miru, doseganju sprave ter razreševanju konfliktov, je gotovo bistveno pripomogla 35. svetovna konferenca Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (*ICTM, International Council for Traditional Music*), ki se je odvila na Hiroshimi v avgustu 1999. Ena izmed šestih razpisanih tem konference je bila namreč naslovljena »Glasba in mir«. Programski odbor konference je v vabilu k oddaji prispevkov pozival k prispevkom o »moči glasbe in plesa pri razreševanju oziroma ublažitvi, ali obratno, pri ustvarjanju oziroma poglobljanju konfliktov, in širše, o glasbi in plesu kot prepričljivih družbenih akterjih« (»First Notice« 1997, 4). Reči je mogoče, da je najbrž ta konferenca bistveno pripomogla k zavesti, da je obravnav vpliva glasbe na vzpostavljanje okolja miru premalo in da je mogoče na tem področju še veliko postoriti. Danes je situacija nekoliko drugačna, kar dokazujejo približno desetletje po konferenci izdani zborniki o glasbi in spreminjanju konfliktov, na primer *Glasba in spreminjanje konflikta: harmonije in disonance v geopolitiki (Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics)* (Urbain 2008b), *Glasba in konflikt (Music and Conflict)* (O'Connell in Castelo-Branco 2010), *Glasba in umetnost v akciji (Music and Arts in Action)* (Bergh in Sloboda 2010) in drugi.

⁷ Več o glasbi kot ugodni dejavnosti za spreminjanje konfliktov in vzdrževanju miroljubni odnosov sem avtorica pisala v članku »Music as Peace: An Interspace for Intercultural Dialogue« (Bjelica 2014).

⁸ Gilad Atzmon je ustanovni član zasedbe *Orient House Ensemble*, katere bobnar je Izraelec, gostujoča pevka pa Palestinka, in ki izvaja glasbo Bližnjega Vzhoda, severne Afrike in vzhodne Evrope, ter tako predstavlja izraelsko *soul* glasbo in judovsko ljudsko v kombinaciji z arabskim, palestinskim prizvokom.

ga dogodka. Ti odnosi so pomemben del zagotavljanja izogibanja morebitnim prihodnjim nasilnim konfliktom (Bergh in Sloboda 2010, 11).

Poleg identifikacij in spreminjanja konfliktov ima glasba pomembno vlogo pri temu, da lahko daje vsem, ki ne morejo svobodno spregovoriti, glas, da se izrazijo na lasten, sebi primeren način. To je še posebno pomembno za migrante, ki se kot neprostoVOLJNI izseljenci znajdejo kot priseljenci v neznani državi, in tako se nahajajo v »dvojnem asimetričnem konfliktu« (Reyes 2010, 127): s svojo domovino in s svojimi gostitelji.

V svoji zmožnosti pomena – njena mogočna, četudi dvoumna, učinkovitost pri noši in prenašanju pomena – je glasba posebej uporabna v situacijah, kjer svoboda izražanja ne more biti samoumevna. Konflikt, vključujoč vse težave, ki ga sprožajo, in načine, kako je zaneten, omiljen, razrešen, ali upravljan, leži v jedru begunskega izkustva, vanj pronica; tako neizogibno najde izraz v glasbi in glasbenem vedenju. (Reyes 2010, 127)

Da je vplivu glasbe mogoče slediti tudi z vidika glajenja ideoloških sporov, priča primer gibanja proti neonacističnim gibanjem v nemškem mestu Rostock, kjer so protinacistične organizacije in posameznice/ki prirejali koncerte in druga podobna glasbena srečanja, pri čemer je bila »glasba mogočno sredstvo javnega zavračanja neonacističnega vedenja na nenasilen način, izjavljanja lastne solidarnosti z manjšinskimi kulturami in zavzemanja za močan skupnostni občutek« (Sweers 2010, 199). Pri gibanju je sodelovala tudi etnomuzikologinja Britta Sweers, ki je prepoznala lastno ključno vlogo pri možnosti posredovanja v konfliktu, za katero se je počutila, da jo mora zavzeti v smislu javne odgovornosti. Kot poznavalka različnih svetovnih glasbenih tradicij je o njih predavala v šolah in različnih drugih ustanovah – ravno ta plat etnomuzikologije, to je njena aplikativnost, kaže, da je glasba predvsem dejavnost, ne pa zgolj predmet suhoparnih analiz (Sweers 2010, 202–203). Podobno o pomenu aplikativne etnomuzikologije sklepa Svanibor Pettan (2010), ki zatrjuje, da ima glasba potencial preseganja konfliktov predvsem preko vzgojno-izobraževalnih programov, kulturnega osveščanja ter medkulturnega razumevanja s pomočjo glasbenega izvajanja (prim. O'Connell in Castelo-Branco 2010, 175; Pettan 2010, 191). Zagovorniki učinkovitosti aplikativne etnomuzikologije glasbo razumejo kot mogočno diskurzivno sredstvo, katerega odnos do performativnih praks, torej načinov izvajanja glasbe, in družbenega učinka je treba vedno dojemati kritično (Castelo-Branco 2010, 245–246).⁹ V tem smislu je treba vzeti v zakup, da je za zagotavlja-

⁹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco poudarja pomembno vlogo etnomuzikologov pri razreševanju konfliktov, ki bi jo po njenih besedah kot strokovnjaki za glasbene prakse različnih kultur lahko udeleževali z identifikacijo konflikta preko glasbe, z zavračanjem cenzure in nasilne rabe glasbe, s preko glasbenega ustvarjanja spodbujanim dialogom, urjenjem kritičnih državljanov preko muziciranja, arhiviranjem glasbenega materiala (kot dokaza o možnosti sožitja), vplivom na diskurz o glasbi ter z oblikovanjem ter implementacijo kulturne politike na podlagi glasbenega udeleževanja. Ta dejanja predstavljajo okvir možnega aktivnega udeleževanja etnomuzikologov kot mediatorjev in zagovornikov v procesih razreševanja konfliktov (Castelo-Branco 2010, 246–252).

nje želenih dobrodejnih učinkov glasbenega udejstvovanja ter doprinosov slednjega h dolgoročnim osebnim in družbenim spremembam potrebna aktivna vpletenost, temeljita usposobljenost in tudi pripravljenost na nepričakovane odzive udeležencev, ob tem pa se je treba zavedati etičnih implikacij tega početja in pa tudi potrebe po refleksiji ter ključnem sodelovanju teoretikov in praktičnih izvajalcev (Bergh in Sloboda 2010, 11–12).

Predstavljeni pogledi aplikativne etnomuzikologije pričajo o tem, da vseprisotnost glasbe še ne zagotavlja njene etičnosti. Ravno zaradi moči vpliva glasbe na skupnosti in družbo je mogoče zaslediti nemalo primerov rabe glasbe v neetične namere, zato je treba opozoriti na nujnost ozaveščanja, da je muziciranje kot odnosno dejavnost tudi prostor, ki vzpostavlja odnose podjarmljanja, diskriminacije in dominacije, kar je Small brez oklevanja prikazal z analizo glasbenih institucij Zahoda. Ob vpogledu v pozitivne vidike glasbe za vzpostavljanje etičnih odnosov med ljudmi, tako tujci kot znanci in prijatelji, je treba torej upoštevati tudi dejstvo, da glasba ne prinaša samo dobrih aspektov in da je lahko uporabljana tudi za negativne, na primer politične oziroma propagandne namene, zavoljo nadzora nad množicami, konformizem in podobno, kar priča o tem, da glasbe ne gre romantizirati kot izključno etične dejavnosti.

Problematična je raba glasbe v namene diskriminacije in razločevanja, kar je razvidno že iz konceptualizacije pojma druge/ga v različnih glasbenih vedah. Philip Tagg v svoji kritiki k razdvajanju in diskriminaciji v glasbenih študijah izpostavi osem dualizmov, ki vodijo k diskriminaciji in vzpostavljanju »drugosti«, ki po logiki predpostavljajo implicitnega »enega« oziroma »prvega«, kot na primer elito, višji razred, belce, »prvi svet«, moškega. Vsa pojmovanja poudarjajo razliko, četudi zmotno, ter prezrejo vsakršno podobnost oziroma skupnost. Avtor predstavi nekatere problematične etične in politične dimenzije glede pojma druge/ga, za katere pravi, da se vztrajno ohranjajo tudi na področju proučevanja popularne glasbe, še posebno, ker so nekritično sprejete.¹⁰ Kot take niso samo problematične, ampak predvsem »destruktivne za učnje in raziskovanje glasbe v sodobnih medijih« (Tagg 1996, 4).

Med najbolj raziskanimi političnimi rabami glasbe je propagandna glasba totalitarnih režimov 20. stoletja. Ob vpogledu v primer nacistične glasbe je mogoče ugotoviti, da je z gledišča nacistov imela glasba edinstveno vlogo in moč prepričevanja in premikanja množic (prim. Bjelica 2016, 132–133). Nacistična stranka je glasbo redno uporabljala za lastno publiciteto, bila je tudi obvezni element shodov in drugih javnih dogodkov. Mnoge propagandne pesmi so bile primer politične rabe glas-

¹⁰ Rasistični drugi, na primer, je vzniknil iz navade označevanja za neevropsko vsako glasbeno prakso, ki se je zdela »neprimerna« za evropsko estetiko (na primer »blue notes«, improvizacija, telesne vrednote ipd.). Pripisovanje metafizičnih lastnosti evropski glasbi od 18. do 20. stoletja je botrovalo kanonizaciji te glasbe kot klasične, z značilnostmi kot so sublimnost, racionalnost, idealnost in zanikanje socializirane telesnosti ter čustvenosti glasbe. Paradigmatski primer za drugega nižjega sloja je ravno proučevanje popularne glasbe, saj se popularnega naj ne bi jemalo resno, poleg tega pa velja prepričanje, da tako kompleksnega kulturnega fenomena, kot je popularna glasba, ni mogoče spoznavati v okvirih tradicionalno zasnovanih raziskav.

be je razcepitev korejske glasbene zgodovine, ki je bila izvedena z namenom utrditve razdelitve na Severno in Južno Korejo, kjer je (prim. Howard 2010, 67, 85) nekdanja enotna tradicija postala fragmentarna na podlagi arbitrarne razdelitve države. Ne nazadnje je mogoče pripoznati, da same državne himne predvsem s svojimi besedili mnogokrat vzbujajo občutek nacionalizma ali celo poudarjajo militarizem, da je lahko nevarna tudi uporniška glasba, ki velikokrat spodbuja k nasilju ali slavi zlo, ter da je mnogokrat mogoče naleteti tudi na sovražno glasbo, ki lahko izraža rasiistična prepričanja ali zlonamerne občutke do sovražnika v vojni, na primer (Kent 2008, 105–107). Med najsodobnejše negativne značilnosti glasbe gre gotovo uvrstiti njene kapitalistične poteze: industrializacija in komodifikacija glasbe utrjuje globalne neenakosti ter obenem sistematično trivializira samo glasbo. Jacques Attali v svojem delu *Hrup* (Attali 2008) opiše navedeni pojav z naslednjimi besedami:

Fetišizirana kot proizvod, glasba ilustrira evolucijo naše celotne družbe: deritualizirati družbeno formo, potlačiti aktivnost telesa, specializirati njeno prakso, prodajati [jo] kot spektakel, posplošiti njeno potrošnjo, zagotoviti kopičenje do izgube pomena. Danes glasba naznanja – ne glede na lastniški modus kapitala – ustanovitev družbe ponavljanja, v kateri se ne bo zgodilo nič več. (Attali 2009, 5)

Po Attaliju naj bi glasba predstavljala ustvarjalko in utrjevalko skupnosti, ki pri-trjuje določenemu družbenemu redu. Po drugi strani pa avtor trdi, da omogoča, spodbuja svobodo, preseganje, celo transcendenco (gl. Attali 2008, 13) – reči je mogoče, da se tudi v glasbi kaže njena dvoumnost, »obojnost«. Ta značilnost se kaže v še eni lastnosti glasbe, ki jo izpostavlja Attali, in sicer v njeni preroškosti, ki lahko pripomore tudi k razumevanju, kako bi lahko glasba prispevala k oblikovanju skupne gostoljubne kulture. Glasba namreč s svojo pojavnostjo, oblikami, načini ustvarjanja in zvočnostjo združuje duh prihajajočega časa in s tem napoveduje smer, v katero se družba razvija.¹¹

Svoj pogled na preroškost glasbe Attali argumentira s predstavitvijo določenih glasbenih praks, ki so se pojavljale skozi zgodovino in venomer napovedovale bodoči družbeni ustroj. Glasba naj bi bila namreč vsaj tako starodavna, kot je govorica, vznikala naj bi kot del religioznih praks, danes pa predstavlja izstopajočo konico globalizacije (Attali 2008, 11), za kar gredo zasluge glasbeni industriji s konca 20. in začetka 21. stoletja, ki je utemeljena na subverziji kulturi ponavljanja in sistematizaciji (Attali 2008, 113). Kljub monopolu glasbene industrije v obliki digitalizirane glasbene produkcije avtor opaža, da se na glasbeni oder vračajo truverji, katerih poglobitni zanos za glasbeno ustvarjanje izvira predvsem iz njihovega užitka ob

¹¹ Attali poudarja, da se kljub prevladi in osredotočanju na vid v sodobni družbi, svet sliši, treba mu je prisluhnuti: »Znotraj danega kodnega sistema [glasba] raziskuje polje vseh možnosti hitreje, kot bi to lahko storila materialna realnost. Skoznje se zasliši to, kar bo pozneje postalo vidno, se vsililo, določilo red stvari. Ni samo odmev estetike nekega časa, ampak preseganje vsakdanjosti in napoved njene prihodnosti« (Attali 2008, 12).

ustvarjanju in sodeljenju glasbe. Ob tovrstnem brezinteresnem ustvarjanju ter možnosti medsebojne brezplačne menjave je ustvarjeno ugodno okolje tudi za poslušalca, da začne ustvarjati glasbo na sebi lasten, primeren način. To glasbeno prakso Attali imenuje komponiranje.

Komponiranje [...] napoveduje družbeni sistem, ki presega območje glasbe: užitek v ustvarjanju glasbe in v njenem brezplačnem dajanju drugim v poslušanje zarisuje družbo, v kateri bi se vsak uresničeval v ustvarjanju in izmenjavi stvaritev. V kateri bi se vsak naučil odkrivati samega sebe, ljubiti samega sebe, nato pa bi spoznaval užitek v tem, da ga odkrije drugi in da brez pričakovanja daje povračila.

Užitek v ustvarjanju onkraj glasbe odpira pot v popolnoma drugačno družbo: ekonomija komponiranja napoveduje ekonomijo daru. (Attali 2008, 137)

Attali z napovedjo možnosti opisanega prihajajočega družbenega sistema odpira pozitivnejšo plat preroškosti glasbe, saj bi udejanjenje tovrstnega reda prineslo nemalo dobrodošlih sprememb in odgovorilo na veliko aspektov kritik sodobne kulture. Reči je mogoče, da komponiranje kot ustvarjalna dejavnost, ki zahteva intenzivno aktiviranje vsake/ga posameznice/ka, omogoča slednji/emu tudi neposredno izražanje, ki je lastno samo njemu, njej sami. Spontano komponiranje, ki bi ne bilo omejeno na vsakem koraku, bi privedlo do odprte in nestanovitne družbe, ki bi bila tako deležna neskončnega izumljanja, kjer bi zmagala nedokončanost (Attali 2008, 138–139). Ob prevladi komponiranja, poudarja Attali (2008, 137–138), je v ospredju delo, vendar ne kot objekt, končani predmet, dodelan izdelek, pač pa prednost slednjega nadomesti delo kot delovanje, procesna dejavnost, udejstvovanje v različnih aktivnosti, ki (lahko) predstavljajo neskončen razvoj, izpopolnjevanje. O prednosti delovanja z glasbeno dejavnostjo in v njej govori tudi že omenjeni Small, ki trdi, da glasba kot predmet ne obstaja, saj je vsako glasbeno udejstvovanje že reprodukcija, raziskovanje in pritrjevanje družbenim odnosom. Nikakor pa ni mogoče mimo citirane Attalijeve trditve, da komponiranje napoveduje ekonomijo daru, saj slednja povezuje Attalijevo sociologijo glasbe (oziroma antropologijo zahodne glasbe) neposredno z dognanji o ekonomiji daru Marcela Maussa (1996), ki opisujejo vzajemno obdarovanje, kroženje darov, darovanje dela sebe ter nadomeščanje bojevanja z obdarovanjem.

Da so nekateri vidiki Attalijevega razumevanja preroškosti glasbe usklajeni z dojemanjem glasbe kot intersubjektivnega prostora, ki omogoča vzicanje etičnosti, priča tudi naslednji odlomek. Ko opisuje glasbeni red komponiranja, avtor pravi:

Tako postane razmerje med ustvarjalci skozi njihova dela priložnost za izmenjavo stvaritev, za poslušanje zvokov drugih v zameno za svoje, za iskanje sreče v sreči, s katero obsipamo druge. Komponiranje je tudi v užitku, da naredimo nekaj objektivno koristnega za človeštvo. Poleg popolnoma samotarskih dejavnosti komponiranja se bodo torej razvijale predvsem dejavnosti, ki bodo povezale užiti-

tek v ustvarjanju z užitek v prejemanju. Kar ima arhetipsko obliko v materinstvu: narediti, da daješ za sprejemanje. (Attali 2008, 138)

::SKLEPNE MISLI O MUZICIRANJU

Izmenjava stvaritev je bistveno intersubjektivna, tako da je znova mogoče reči, da Attali pritrjuje tezi o glasbi kot intersubjektivnemu prostoru, poleg tega pa njegovo navajanje »objektivne koristi za človeštvo« kaže tudi na etično plat komponiranja kot glasbenega reda. Zanimivo je dejstvo, da za arhetipsko obliko proizvodnje za sprejemanje (drugih) navaja materinstvo, v katerem vidi neke vrste zgled komponiranja kot ustvarjanja, ki je torej venomer že v dajanju, sodeljenju, darovanju. Kot tako je komponiranje ravno tako mogoče razumeti kot etično dejavnost, etični prostor, v katerem vznikajo intersubjektivni odnosi. Tako je mogoče reči, da venomer, ko teoretiki, glasbeniki in sociologi govorijo o glasbi kot o družbeni dejavnosti, to lahko počnejo vselej predvsem zaradi tega, ker je glasba, muziciranje, venomer že intersubjektivna, venomer že možnost vznikanja etičnosti. »Glasba je torej samo ovinek, preko katerega lahko človeku govorimo o človekovem delu, razumemo njegov položaj in razsežnost njegove neizkoriščene ustvarjalnosti in mu omogočimo to razumevanje« (Attali 2008, 13). K temu gre dodati, da glasba pripomore tudi h globljemu razumevanju neizkoriščene ustvarjalnosti na področju etičnega delovanja.

Reči bi bilo mogoče, da nekateri predstavljeni vidiki povezovanja glasbe in družbe, na primer glasba kot sredstvo ločevanja ali glasba kot sredstvo nadzora, kažejo na instrumentalnost glasbe, ki se jo uporablja kot sredstvo za doseganje nekega »višjega« cilja, torej razrešitev konfliktov, pomirjenje napetosti, krotenje množic, iluzija svobode ipd. Po drugi strani pa je mogoče reči, da glasbena dejavnost lahko privede do nekaterih sorodnih okoliščin in značilnosti skupnosti, na primer medsebojne empatije njenih članov, njene učvrščenosti v solidarnosti in povezanosti, ne da bi si jih vnaprej zastavila kot cilje. V nekaterih primerih je dovolj, da se udeleženci, udeleženke, ob muziciranju popolnoma prepustijo tej aktivnosti v enotnosti telesa in duha ter da se njihova intersubjektivna povezanost izkaže kot aktivna in ustvarjalna ter tako sposobna tudi etičnih gest. Glasbo je tako mogoče razumevati kot intersubjektivni prostor, kjer vsi subjekti lahko sobivajo v medsebojnem spoštovanju in naklonjenosti, vsaj dokler muziciranje nima specifičnih namenov, ki naj bi se jim sledilo, saj je v tem primeru skoraj gotovo, da bo izraz subjektivnosti vsaj delno onemogočen, tako pa tudi vzpostavljanje intersubjektivnosti. Če je glasbena dejavnost dojemana zgolj kot sredstvo s kakršnimkoli ciljem, ni nujno, da bo ta cilj dosežen, saj je glasba dejavnost, ki se odziva na okoliščine in specifične kombinacije dogodkov. Dokler pa ostaja glasbena dejavnost osredotočena v prvi vrsti na muziciranje kot tako, kar pomeni, da vznikaja iz prostora tišine in v dejavnost poslušanja, lahko glasba prevzema tudi vlogo neke vrste sodeljenega metajezika, s katerim se vsakdo lahko izraža in se sporazumeva tudi na medkulturni ravni, celo o konfliktih. Tovrstno razumevanje glasbene dejavnosti nam ponuja možnost učenja in spoznavanja novih načinov za ustvarjanje etičnega sveta.

::LITERATURA

- Abi-Ezzi, Karen. 2008. »Music as a Discourse of Resistance: The Case of Giland Atzmon.« *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, uredil Oliver Urbain, 93–114. London: I. B. Taurus; Tokyo: Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Alperson, Philip, in Noël Carroll. 2008. »Music, Mind, and Morality: Arousing the Body Politic.« *Journal of Aesthetic Education* 42/1: 1–15.
- Attali, Jacques. 2008. *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe*. Prev. Suzana Koncut. 2. izd. Zbirka Transformacije 23. Ljubljana: Maska.
- Attali, Jacques. 2009. *Noise: The Political Economy of Music*. Prev. Brian Massumi. 10. ponatis 1. izd. Theory and History of Literature 16. Minneapolis in London: University of Minnesota Press. Prvič objavljeno leta 1985.
- Bateson, Gregory. 1978. *Steps to an Ecology of Mind*. 7. natis. New York: Ballantine Books. Prvič objavljeno leta 1972.
- Bergh, Arild, in John Sloboda, ur. 2010. *Music and Arts in Conflict Transformation. Music and Arts in Action 2/2*. Exeter: University of Exeter.
- Bjelica, Maja. 2011a. »Razgledi po filozofiji glasbe I: kaj je glasba in kako o glasbi v filozofiji.« *Anthropos* 43/1–2: 143–169.
- Bjelica, Maja. 2011b. »Razgledi po filozofiji glasbe II: pomen, razumevanje in vpliv glasbe.« *Anthropos* 43/3–4: 213–237.
- Bjelica, Maja. 2014. »Music as Peace: An Interspace of Intercultural Dialogue.« *Poligrafi* 19/75–76: 107–123.
- Bjelica, Maja. 2016. »Musically Human-Made World: Possibilities for Recomposing and Creating a Human World Through the Activity of Music.« *Synthesis Philosophica* 61/1: 129–138.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. »Epilogue: Ethnomusicologists as Advocates.« *Music and Conflict*, uredila John Morgan O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 243–252. Urbana, Chicago in Springfield: University of Illinois Press.
- »First Notice: Thirty Fifth World Conference of the ICTM, Hiroshima, Japan, 19–25 August 1999.« 1997. *Bulletin of the International Council for Traditional Music* XCI: 3–6.
- Howard, Keith. 2010. »Music Across the DMZ.« *Music and Conflict*, uredil John Morgan O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 67–87. Urbana: University of Illinois Press.
- Kania, Andrew. 2014. »Definition.« *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ur. Theodore Gracyk in Andrew Kania, 3–13. Oxon: Routledge.
- Kent, George. 2008. »Unpeaceful Music.« *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitic*, uredil Oliver Urbain, 104–111. London: I. B. Taurus; Tokyo: Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Levitin, Daniel. 2008. *This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. 3. izd. London: Atlantic Books.
- Mauss, Marcel. 1996. *Esej o daru in drugi spisi*. Prev. Zoja Skušek in Rastko Močnik. Studia Humanitatis. Ljubljana: ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- O'Connell, John Morgan, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ur. 2010. *Music and Conflict*. Urbana, Chicago in Springfield: University of Illinois Press.
- Pettan, Svanibor. 2010. »Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology.« *Music and Conflict*, uredila John Morgan O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 177–192. Urbana: University of Illinois Press.
- Reyes, Adelaida. 2010. »Assymetrical Relations: Conflict and Music as Human Response.« *Music and Conflict*, uredila John Morgan O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 126–138. Urbana, Chicago in Springfield: University of Illinois Press.
- Sacks, Oliver. 2008. *Musophilia: Tales of Music and the Brain*. 2. izd. Basingstoke: Picador.

- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sweers, Britta. 2010. »Music against Fascism: Applied Ethnomusicology in Rostock, Germany.« *Music and Conflict*, uredila John Morgan O'Connell in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 193–213. Urbana, Chicago in Springfield: University of Illinois Press.
- Tagg, Philip. 1996. »Popular Music Studies versus the 'Other'.« *Prispevek na simpoziju Music and Life-world: Otherness and Transgression in the Culture of 20th Century*. Cascais.
- Urbain, Oliver. 2008a. »Art for Harmony in the Middle East: The Music of Yair Dalal.« *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, uredil Oliver Urbain, 201–211. London: I. B. Taurus; Tokyo: Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Urbain, Oliver, ur. 2008b. *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*. London: I. B. Taurus; Tokyo: Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Wang, Yuhwen. 2004. »The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts.« *Journal of Aesthetic Education* 38/1: 89–104.
- Williamson, Victoria. 2014. *You Are The Music: How Music Reveals What It Means To Be Human*. London: Icon Books.