

Konstilija Nikolić Markota

Nastavni tekst za kolegij

INTERPRETACIJA I KOMUNIKACIJA GLAZBE 1

**Za studente Katoličkog bogoslovnog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu**

Zagreb, 2020.

SEMESTAR: ZIMSKI

NAZIV KOLEGIJA: INTERPRETACIJA I KOMUNIKACIJA GLAZBE 1

Nositeljica kolegija: Konstilija Nikolić Markota

OPĆI CILJ KOLEGIJA

OČEKIVANI ISHODI UČENJA

SADRŽAJ KOLEGIJA

LITERATURA

Obavezna

Christensen, Erik, *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*, Aalborg University, 2012.

Dalhaus, Carl I Eggebrecht, Hans Heinrich: *Što je glazba?*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2009.

Supičić, Ivan, *Estetika europske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb, 2006.

Sacks, Oliver, *Muzikofilija: Priča o glazbi I mozgu*, Algoritam, Zagreb, 2012.

Šola, Timislav, *Javno pamćenje: čuvanje različitosti i mogući projekti*, Filozofski fakultet, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske i komunikacijske znanosti, Zagreb, 2014.

Dodatna

Adorno, Theodor, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962.

Adorno, Theodor, *O problem glazbene analize*, Zvuk, Zagreb, br. 3, str. 29 – 40, 1989.

Atlas glazbe 1-2, Golden marketing, Zagreb

Dalhaus, Carl, *Estetika glazbe*, AGM, Zagreb, 2003.

Levitin, Danijel, *Mozak I muzika*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2016.

Vitruvius Pollio, Marcus: *Deset knjiga o arhitekturi*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

1. Pojam glazbe i europska tradicija

Govoreći o podrijetlu europske glazbe H. Eggebrecht (2009) razlučuje dva podrijetla - ljudski genetsko, istodobno iskonski prirodno, odnosno predglazbeno, te grčko, odnosno glazbeno. U tom smislu možemo reći da glazba ima dvije međusobno isprepletene strane - emocionalnu i materijalnu.

Teorija - čarobna riječ grčkog, preciznije „pitagorejskog“ podrijetla europske glazbe obuhvaća ovu materijalnu teoriju i u njezinom je središtu broj (*numerus*), odnos među brojevima (*logos, ratio*) - i *mathesis* kao spoznajno oruđe uspostavljanja sistematskog reda prema materijalnoj strani, prema fizisu zvučnoga, dovodi tonom, intervalom, sustavom, tonskim načinom i ritmom do znanosti, te ga ujedno svladavajući stavlja na raspolaganje svjesnom djelovanju. Zvučno u svojoj materijalnoj prirodi dobit će značenje *harmonie* kroz umjetničko djelovanje usklađivanjem suprotnosti.

Teorija podupire svoju suprotnost - glazbenu praksu, koja se temelji na građi prožetoj teorijom. Teorija i praksa nisu suprotnosti, već dvije strane iste stvari - glazbe, koje je tradicija, kao i povijest, prema svojem zapadnom pojmu jedinstvo teorije i prakse. Dvostrukost teorije i prakse načelo je koje se ogleda u tome da teorija prethodi praksi, postoji pokraj nje, zbiva se kao glazbeno mišljenje te unutar prakse, kao *poesis*, neprestano iz prakse isijava.

Objektive konstituente, opisane pojmovima emocije i mathesisa, utemeljene su u prirodi i genetski neposredne - emocija u prirodi čovjeka, mathesis u prirodi zvučućeg. Glazba ne označava emociju, a niti mathesis (kao prirodu zvučućeg), nego i jedno i drugo *jest* konstitutivno prisutno u njoj. Time što se u načelu glazbe emocija i mathesis međusobno posreduju, oni uzajamno relativiziraju njezinu neposrednost, dajući pritom glazbi njezino dvostruko osnovno značenje - emociju i *harmoniu*.

Različito pridavanje važnosti jednoj od obiju strana, kao i konkretan način njihovog zajedništva povijesno su uvjetovani. Čisto glazbeno u glazbi po sebi jest to da ona već posjeduje dvostruku sadržinu. Na osnovu ovih razmišljanja Eggerbrecht predlaže prvi pokušaj definicije:

Glazba je u europskom smislu matematizirana emocija ili emocionalizirani mathesis.

“Ona je psiha i fizis, duša koju imaju Božja stvorenja i red u kozmološkom smislu. Ona osjetnost dovodi do razuma, emociju do harmonije, a potonju emocionalno oživljava. U tome leži njena etička, njezina obrazujuća i odgojna, njezina religiozna i politička, njezina afirmativna i utopijska moć. Zbog svega toga glazba je u europskom smislu svojega pojma do u najfinije detalje sposobna izraziti, odraziti i suoblikovati povijest ljudi, društva, kulture.” (Eggebrecht, 2009.)

Pritom treba imati u vidu da se sve što glazba u europskom smislu definicijski jest, ili bi mogla biti, ne može svesti na par suprotnosti emocija i mathesis, kao što i središnju kategoriju „igre“ (njem. Spiel) s njezinim atributima „lišenosti svrhe“, „postojanja za sebe“, „uživljavanja“ i „doživljavanja vremena“ možemo naći i izvan glazbe.

2. Elementi oblikovanja u umjetničkoj tradiciji prema antičkim grčkim pojmovima

Polazeći od svojih praktičnih i teorijskih uvida na području matematike, muzike i astronomije, Pitagorejci su zaključili da je *broj bit svega* te su broj i odnosi brojeva ustanovili kategorije *kvantiteta* i *količinskog odnosa* kao osnovne kategorije pitagorejske filozofije.

Pitagorejska nauka o brojevima temelji se otkriće uzajamne podudarnosti tonova i brojeva. Titrajuće žice zvuče u muzičkim intervalima, ako se njihove dužine međusobno odnose kao jednostavni brožčani omjeri – omjer koji iznosi 1:2 čut ćemo kao oktavu, kod omjera 2:3 kvintu, kod omjera 3:4 kvartu... Na ovim jednostavnim omjerima duljina žica počiva *harmonija*, koja, prema njihovm unaprijeđenom poznavanju astronomije, vlada kako u kretanju nebeskih tijela, tako slično i u glazbi, te se osniva na *redu*, po kome se razne sfere svemira pokreću oko zajedničkog središta u brojčano čvrsto određenim razmacima. Ovakva unutarnja pravilnost stvari, otkrivena kroz glazbu i matematiku, koju Pitagora naziva harmonija, ogleda se u ujedinjenju različitog, usklađenosti suprotnosti, *pravoj mjeri* među kontrastima.

2.1. Broj, omjeri i proporcije u formiranju muzičkog sustava

U ovom poglavlju izložit ćemo sustav prenošenja filozofske pitagorejske misli te njihovih teoretskih istraživanja i praktičnih uvida na Monokordu na formiranje tonskog sustava.

Pojedine frekvencije daju tonove koje zapisujemo notama, a odnosi među tonovima, tj. omjeri frekvencija koje im pripadaju, daju intervale. U pitagorejskom smislu, omjeri koji su cijeli brojevi i oni koji su članovi univerzalne, božanske proporcije, daju čiste intervale, nazivamno konsonantama. U kasnijim epohama ova se kvaliteta nešto proširuje, da bi se u 20. st. taj sustav raspao, ali ne i nestao.

2.1.1. Broj

Pojam **Broja** i njegovo značenje u filozofskom smislu, kako smo prethodno opisali, u samoj umjetnosti dobio je u različitim razdobljima, kroz pripisanu mu simboliku i svoje, dodatno, estetsko značenje.

2.1.2. Omjer

Omjer je *usporedba dviju veličina*, prethodi pojmu proporcije i njen je element. Prosuđujemo ga kvantitativno ili kvalitativno *razlikovanje* ili *uspoređivanje vrijednosti* te, u drugom slučaju, kao percepciju *funkcionalne relacije* ili *hijerarhije vrijednosti* između dva objekta spoznaje.

2.1.3. Proporcija

Proporcija je *ekvivalent dvaju omjera*, iskazano kao $a / b = c / d$, gdje su a, b, c i d veličine mjerene istom jedinicom. Ukoliko su dva unutarnja člana jednaka, dobit ćemo neprekinutu **geometrijsku proporciju**: $a / b = b / c$, gdje je **b** geometrijska sredina ili **medijetet** između dva vanjska člana. Ideju *medijeteta* ili **harmonijske veze** između dva elementa formule ili misli Platona unosi u svoju definiciju proporcije, time ističući da je nemoguće dobro kombinirati dvije stvari bez treće, što zapravo znači da je između njih potrebna veza koja ih spaja.

Univerzalna proporcija i *božanska* ili „zlatni rez“ bile su pitagorejcima osobito drage.

Univerzalna proporcija je grupa od četiri broja – 6, 8, 9, 12 – koja objedinjava tri glavna tipa proporcija.

Muzički vid univerzalne proporcije

Univerzalna proporcija posjeduje važnu osobinu, a ona se očituje u tome što putem omjera među svojim članovima može osigurati **intervale pitagorejske ljestvice**. Načinimo li tetrakordnu lira sa žicama frekvencija tonova u obrnutom poretku – 12, 9, 8, 6 – dobit ćemo redom tonove - žica 12 za ton E1; žica 9 za ton A1; žica 8 za ton H1; žica 6 za ton E2. Omjeri duljina ovih žica dat će intervale koje lira može proizvesti: npr. $12/9 = 4:3 =$ interval kvate = E1 / A1, itd.

Ako **interval** definiramo kao **odnos dviju frekvencija**, u ovom su slučaju frekvencije duljina tetrakodnih žica, tada uho intervalu pridružuje svojstvo koje ne ovisi o apsolutnoj visini / frekvenciji tona, već poziciji tona unutar muzičke ljestvice. To znači da omjer bilo kojih duljina žica koje daju iste omjere, rezultira istim intervalom. Konkretno, C1/F1 jest interval kvarte, kao što je to E1/ A1 ili npr. G1/C2 itd. **Oktava, kvinta, kvarta i sekunda** kostur su grčkog tonskog sustava koji dakle proizlazi iz **Tetraktisa** 6, 8, 9, 12, tzv. „prvog Tetraktisa“, kojem slijede i Tetraktisi 2, 3, i 4. Možemo zaključiti riječima Nikomahosa iz Gerase da je prvi Tetraktis izvor **konsonanci**.

Na intervalu kvinti bazira se Pitagorina ili dijatonska ljestvica, osnova kasnijih zapadnjačkih ljestvica, uključujući tu i suvremenu dursku, molsku i temperiranu ljestvicu (kromatsku).

Ton, alikvotni tonovi

Niz alikvotnih tonova, koje nazivamo i parcijalni tonovi jest fizikalni fenomen u kojem se uz osnovni ton (fizikalno zvuk) istodobno pojavljuje spektar određenih titraja koji s obzirom na osnovni ton ili s obzirom jedan naspram drugog daju određene intervale. Ti intervali to su jednostavnijeg i „čišćeg“ omjera što je je parcijalni ton bliži osnovnom – intervali oktave, kvinte, kvarte, velike i male terce, te udaljeniji - intervali velike sekunde i male septime. Parcijalni

tonovi 4, 5 i 6 tvore durski trozvuk. Ova osobina potvrđuje ton kao prirodnu pojavu. (Atlas glazbe, 2004)

S druge strane, alikvotni tonovi, po kojima ton, kako smo napomenuli dobiva svoju prirodnu estetičnost, a koji nastaju puhanjem u bezventilni C-rog ili flageoletni tonovi C žice na violini, odgovaraju određenim omjerima putanja planeta, kako su to tumačili pitagorejci, te kasnije N. Kopernik i J. Kepler.

Primjer: Putanje planeta i intervali (Atlas glazbe, ----)

Ovako izgleda niz alikvotnih tonova – zapravo „prirodna“ ljestvica sve muzike:

Primjer: Alikvotni tonovi na C – omjeri duljina žice / omjeri broja titraja

2.1.4. Harmonija

H. Kayser vidi arhitekturu kroz romantičnu predodžbu „zamrznute glazbe“ što noseći još i dublje značenje predstavlja misao da su tonovi, intervali i melodijski tipovi, „nomoi“, identični formama naše duše, a mogu se izraziti kroz brojeve i veličine.

Harmonija je u pitagorejsko-platonističkoj estetici posljedica neposredno stečenog *savršenog sklada* ili pak posljedica antagonizama suprotnih načela. Platon ta suprotna načela u svojoj teoriji usklađuje služeći se *medijetetima*, proporcionalnim sredinama, kao što u glazbi modulacije usklađuju disonance, raznorodne akorde, odnosno tonalitete. Riječ *harmonia* prema grčkom i znači prilagođavanje, spajanje, povezivanje, sjedinjavanje raznorodnih ili suprotstavljenih stvari u jednu uređenu cjelinu.

Pitagorejsko-platonistički svjetonazor, da je harmonija kozmosa sazdana po muzičkim brojčanim omjerima, obilježila je arhitekturu renesanse. Samu riječ *kozmos* uveo je Pitagora i ona obuhvaća ideju o Brojevima dobro uređenom svemiru, skladno uređenom od Tvorca, Boga koji uređuje vještinom.

Pojam *kozmičke harmonije* ogledao se u skladu između Univerzuma, Hrama i Čovjeka i njega je Pitagora preuzeo od Egipćana prilikom boravka među svećenicima u Tebi i Saisi. Na jednom od reljefa hrama Ramzesa III stoji natpis: „Taj hram je kao nebo u svim proporcijama“.

Svjetska duša, Platon ju je u *Timeju* označio kao jedinstven princip svih kretanja, time i svih određenja oblika i ujedno svih opažajnih i predodžbenih djelatnosti u svijetu.

Bivajući kroz stoljeća u središtu nastojanja da se pronade sklad između vidljivog svijeta i duhom uređenog kozmosa, pojmovi *harmonije* i *reda* u središtu su kako antičkog, tako i kršćanskog poimanja svijeta. Protežući kao niti jedan drugi pojam zapadnjačkim duhovnim stvaralaštvom *harmonija* je podjednako obuhvatila i teologiju, filozofiju i umjetnost, a i na područje prirodnih znanosti, usko se u konačnici povezujući s pojmom *ljepote*, kojega ostvariti u ljudskim djelima znači preslik harmonijskog koncepta. U očima pitagorejaca harmonija nije samo vrijedna, lijepa i korisna, već objektivno utemeljena osobina stvari.

Platon i Aristotel uzdigli su harmoniju do univerzalnog pojma. Platon je u svom zadnjem djelu „*Timeju*“ opisao je stvaranje duše svijeta, koju Bog gradi prema idealnim brojevima. Ovi idealni brojevi slavne „*Timejeve ljestvice*“ odgovaraju muzičkim konsonancama i tvore apsolutnu harmoniju.

Harmonija duše svijeta, prema Platonu, ima svoj odraz u pojedinačnoj ljudskoj duši, te je stoga čovjek obdaren smislom za red, mjeru, proporciju i harmoniju - znak je njegovog srodstva s bogovima. Bit lijepoga i dobroga sadržano je u pravilnoj mjeri i simetriji. Što nema mjeru, ružno je.

Harmoniji sfera jest misao o kozmosu sazdanom prema muzičkim brojčanim omjerima koja je opstojala od Johannes Kleplera, a oslanja se na učenje koje Platon predstavlja u svojem djelu „*Politeia*“. Ovdje govori o udaljenostima zvijezda koje se međusobno odnose kao intervali jednog harmoničnog tonskog slijeda – kretanjem nebeskih tijela nastaju zvukovi sfera, koji se od Boetiusa (oko 480 – 524. g.) klasificiraju kao ***musica mundana***. Radi li se u harmoniji sfera o zvukovima čujnim za ljudsko uho, spori se još od Aristotela i predmet je muzičko-teorijskih rasprava sve do kraja srednjeg vijeka.

Dalhaus (2009) smatra da to što u Platonovoj definiciji glazbe „*harmonia*“, središnje veze među tonovima, „*rhythmos*“, plesni pokret, i „*logos*“, jezik, stoje jedni pokraj drugih te nisu hijerarhijski grupirani znači da je tonski sustav, a ne ritmički moment, onaj koji se shvaća kao specifično „glazbeno“. Drugim riječima, od glazbenoteorijske refleksije u antici i srednjem vijeku

pa sve do analize djela u 20. stoljeću uvijek se vjerovalo da se u visini ili kvaliteti tona može prepoznati njegovu bîť. S tim u vezi, estetički neutemeljivu tendenciju da se u apstraktnim, od ritma odvojivim strukturama tona traži „pravu“ supstancu glazbenih djela, Dalhaus vidi kao posljedicu skicirane europske „predrasude“, te da se „harmonia“ ne manifestira samo u tonskome sustavu nego i u „horizontalnim“ i „vertikalnim“ strukturama u koje se tonovi mogu postaviti.

Europski pojam glazbe prije svega je obilježilo višeglasje i njegov intervalski sustav umjesto jednoglasja i tonskog sustava koji mu je u osnovi. Vrijeme nastanka ove promjene ne može se utvrditi, ali je u svemu najbitni *smisao postupka* kroz koji je višeglasje postalo oličenje glazbe. Pri pokušaju rekonstrukcije Dalhaus predlaže poći od interpretacije temeljnog otkrića koje se zbililo u 12. stoljeću - otkrića da promjena zvukovnih kvaliteta može biti sredstvo pomoću kojega se višezvučjem može konstruirati glazbena progresija iz koje proizlazi *dojam logičnosti, uvjerljivosti*. Načelo prema kojemu neki nesavršeniji interval „po prirodi“ stremlji k onom savršenijem u osnovi je umjetničkog oblikovanja od 12. stoljeća. Ovu glazbenu progresiju, koja počiva na misli da promjena tonskih kvaliteta može biti usmjerena prema kakvu cilju, konstituira kao odlučnu silu glazbe. Ova osnovna misao ostala nosivom idejom europskog višeglasja sve do Schönbergove „emancipacije disonance“.

Stoga je pojam glazbe u kasnom srednjem vijeku, orijentiran na višeglasje, a čije su norme tonskog sloga bile pravila progresije, bio s jedne strane matematički, a s druge strane dinamičan ili teleološki.

2.1.5. Simetrija, analogija i euritmija

Današniji pojam **simetrije**, pod kojim podrazumijevamo ponavljanje identičnih elemenata s jedne i druge strane osi ili ravnine simetrije, tzv. „slika u zrcalu“, u prošlosti je značilo nešto sasvim različito. Za antičke Grke simetrija je proistjecala iz proporcije, ne počivajući na omjeru istovrsnih veličina, već na *sličnosti* dvaju ili više omjera, te je značila *usklađenost između različitih elemenata te između tih elemenata i cjeline*. Današnjim pojmovima izrečeno, radi se o

sličnosti, odnosno homotetiji. Ona u prirodi omogućuje gibanje tijela u pravcu, kao i, pored ostalih preduvjeta, osobitu izrazitost i ljepotu.

Pitagora je princip **analogije** u prirodi formulirao stihom Hieros Logos: „Saznat ćeš, koliko je dopušteno smrtniku, da je priroda u svemu slična samoj sebi.“ Matematički transkribirano opći princip analogije glasi: A je prema B, kao C prema D, gdje su A, B, C i D proizvoljne vrijednosti, veličine, svojstva, itd.

Vitruvije govoreći o arhitekturi i kompozicijama hramova kaže da „simetrija nastaje iz proporcije, koja se grčki zove analogija. Proporcija je podudaranje određenog dijela s pojedinim dijelovima građevine i s cjelinom. Na tom se i zasniva zakon simetrije. Niti jedan hram bez simetrije i proporcije ne može imati pravilne kompozicije, ako u dijelovima nema takvih pravilnih odnosa, kakvi se nalaze npr. kod dobro građenog čovjeka.“ (Vitruvius Pollio, 2009, --)

Ljepota, venustas građevine, prema Vitruvijaju počiva na euritmiji, simetriji i „decor“. No, iznad svega Vitruvije stavlja **euritmiju**, za koju kaže: „Euritmija je lijep izgled i simetričan oblik u sklopu pojedinih dijelova. Ona se postiže tako da dijelovi građevine budu razmjerno visoki prema širini, široki prema dužini i općenito da sve ima svoju simetriju“(Vitruvius Pollio,2009,--) Euritmija, koja se izvodi iz *rhythmosa*, što znači pravilno kretanje, plesni takt, plesna figura, veže forme sa stajališta elegancije i sadrži moment subjektivnosti, za razliku od simetrije i mjere koje se oslanjaju na univerzalno lijepo.

3. O glazbeno lijepom

Iz prethodnog poglavlja možemo prenijeti misli o tome da ono što je za glazbu oblikujuće istodobno jest ono prema čemu ćemo ju karakterizirati lijepom, ali više od toga – dobrom, korisnom i djelotvornom. Tako da istovremeno govorimo o onome „u“ i „o“ glazbi.

Dalhaus (2009) smatra da je popularna estetika u 20. i djelomično već u 19. stoljeću od skladateljske estetike - kao teorija o stvaranju, a ne o doživljavanju glazbenih djela - razdvojena nepremostivim ponorom. Kako bi se u epohi estetičke autonomije razumjelo o čemu govori riječ „lijepo“, smatra kao prvo potrebnim objasniti dihotomiju filozofijske estetike i poetike.

Ideja lijepoga je od 18. stoljeća nerazdvojno stopljena s problematikom discipline „estetika“, kako ju je 1750. nazvao Alexander Baumgartner. Ova disciplina nastala je tako da se međusobno povezal heterogene tradicije - filozofiju lijepoga, teoriju umjetnosti i znanost o opažanju, budući da se vjerovalo da je fenomen lijepoga moguće objasniti pomoću nauka o opažanju te da se autonomija umjetnosti može opravdati idejom lijepoga. Kroz razvoj, koji je vodio od Baumgartena preko Kanta do Schellinga i Hegela, pod nazivom se „estetika“, uz koji se čvrsto držala, teorija opažanja kao „cognito sensitiva“ postupno transformirala u metafiziku umjetnosti.

Pokraj estetike lijepoga nastala je estetika uzvišenoga, karakterističnoga, pa čak i ružnoga. Teoriju umjetnosti moguće je utemeljiti kao poetiku koja je neovisna o filozofiji lijepoga, a moderna se poetika od sredine 19. stoljeća, udaljujući se od klasične estetike, vratila antičkim, aristotelovskim kategorijama.

Povijest pojma čini se zamršenom, a idejom o „lijepoj umjetnosti“ estetski moment došao je u prvi plan kao i činjenice čije je povijesno značenje gotovo neovisno o tome određuje li se estetika lijepoga sabrano spoznajnoteorijski ili ushićeno metafizički.

Ono što se u građi djela, u formi, u metaforičkom značenju ili u moralnom djelovanju opažalo i spoznavalo kao „lijepo“ nije bilo, kako drži Kant, „*samostalna*“ nego „*pripojena*“ ljepota - dodani atribut svrhovite forme, dubokoumna značenja ili uvjerljiva djelovanja. Hegel bi rekao da je u srednjem vijeku u „osjetilnome pojavljivanju ideje“, bila važna ideja koja se pokazala u pojavi, ne samo pojavljivanje.

Ovome nasuprot, Kant u Kritici rasudne moći pokazuje autonomiju lijepoga, odnosno neovisnost o spoznajnom interesu i praktičnim – religioznim, društvenim ili etičkim – svrhama. Iako Kant nije tvrdio da ljepota koja se pokazuje u „bezinteresnom svidanju“ tvori bitnu supstancu umjetnosti kao utjelovljenje djela, Kantovu se estetiku interpretiralo kao svjedočanstvo teze da je zahtjev glazbenih djela za autonomijom – zahtjev da ih se sluša zbog njih samih – opravdan njihovim sudjelovanjem u ideji lijepoga i da je lijepo, koje se konstruira u „*bezinteresnu svidanju*“, opet utemeljeno u samom sebi.

Utemeljenje načela autonomije teorijom o „bezinteresnu sviđanju“ povezano s platonskom idejom da iskustvo o lijepome istodobno uključuje i iskustvo o tome što uopće jest ljepota u estetici glazbe otvorilo je jedva rješiv problem. Opravdanje se tražilo u „glazbenoj logici“, u pojmu kojega je Johann Nikolaus Forkel predstavio gotovo u isto vrijeme kada i Kant Kritiku rasudne moć, 1788. - glazba javlja kao zvučeca *povezanost misli*. No ljepote i logike glazbe uspostavčljaju nezgodan odnos. Kolokvijalnim jezikom izrečeno, ljepota je primarno kvaliteta melodija, a sekundarno, na osnovu melodija i cijeli komad. Tomje nasuprot, glazbena je logika kod Forkela, kao i kasnije kod Huga Riemanna ili Arnolda Schönberga, osobina harmonijsko-tonalitetnoga i prije svega, tematsko-motivskog razvoja koji se obično ne apostrofira kao nešto lijepo. Harmonijsko-tonalitetna i motivska logika pokazuje uvjerljivost koja se može racionalno pokazati za razliku od očitosti lijepoga i tvori središnju kategoriju skladateljske estetike, koja je zapravo poetika. Filozofijska estetika 18. i 19. stoljeća iskazuje kao korelat ili nadvladavanje popularne estetike, kružeći oko ideje lijepoga i vjerujući da se u melodiji spoznaje onaj fenomen u kojem se lijepo primarno manifestira.

Prava ugroženost klasičke teorije umjetnosti ugrozila se u orvom redu nesposobnošću nje same da u sebe uključi onu poetiku čija je središnja kategorija bio pojam glazbene logike, a ne time što bi estetiku lijepoga nadopunile ili potisnule drugim estetike – estetika uzvišenog, karakterističnog, ružnog ili istinitog. Dalhaus drži da je znak raspadanja estetike lijepoga je nastajanje i epidemijsko širenje „institucije analize“. Analiza harmonijsko-tonalitetnih i tematsko-motivskih veza i procesa postupak je koji je u 20. stoljeću postao gotovo samorazumljiv način promatranja glazbenih djela za koja se pretpostavlja da postoje zato da bi ih se „razumjelo“. Stoga držimo da je nastava umjetnosti u školama, orijentirana na racionalan i /ili analitički pristup, upravo je slijepi put u kojem se naivno misli da će osigurati razumijevanje glazbe. Doda li se tome da se učenike stavlja u poziciju pasivnih promatrača, a ne aktivnih sudionika, samo je preslik doba u kojem se čovjeka odgaja za budućeg dobrog – konzumenta. Glazbu pojmiti u pojmovima zapravo znači samo imenovati formalne i vanjske oblikovne strukture, ili onao što je izvana u njoj uočljivo. Međutim, postati svjestan muzičkih smisaonih i funkcionalnih veza između dijelova traži uključivanje dubljih, i svakako fenomena imanentnijih glazbi, odnosno njezinoj suštini.

U klasičkoj teoriji umjetnosti postojale su jedna pokraj druge estetika i poetika, odnosno filozofija lijepoga i glazbena logika, no posredovanje među njima nikada nije potpuno uspjelo. Ove heterogene tradicije u pretklasičkom dobu razdvojene, opet su se međusobno razišle u postklasičkoj epohi - skladbeno-povijesnog procesa doveo je do fenomena „umjetnosti koje više nisu lijepe“: do „kraja razdoblja umjetnosti“, kako kaže Heinrich Heine. Klasična estetika od otprilike 1830. bila je podrovanjena, a ne i izumrla.

Ono što je u Novoj glazbi 20. stoljeća otvoreno izašlo na svjetlo dana cijelo se stoljeće pripremalo pod površinom: „ne više estetičko“ utemeljenje umjetničkog karaktera glazbenih djela pomoću apstraktnih, napola skrivenih struktura koje podupiru cjelovitosti - cjelovitosti koje trebaju jamčiti „smisao“. Bogatstvo veza otkriva se tek strpljivim naporom koji se teško može ograničiti na samo slušanje. „Ne više lijepa umjetnost“ dade se shvatiti kao glazbena logika okrenuta prema van.

Razdvajanje glazbene kulture na avangardu i kič, o kojem je govorio Adorno, jest dijalektičkoga podrijetla. Kič se okitio atributom „lijepi privid“, čega se avangarda odrekla. Ovi atributa, nekoć su bili utjelovljenje onoga na čemu je umjetnost temeljila svoj zahtjev za estetičkom autonomijom. Dalhaus smatra da je odlučujući trenutak koji je potaknuo razdvajanje bila sklonost k apstrakciji koja je u užem smislu suprotna pojmu estetičkoga. Ružnoća koja se na primjer predbacuje gomilanju disonanci ipak je estetička kvaliteta jer predstavlja određenu negaciju lijepoga. No, najvažniju premisu estetike, kakva je utemeljena u 18. stoljeću, potkopava apstrakcija stoga što ta premisa govori da u bit umjetnosti spada i potpun prijelaz u pojavu onih značenja i logičkih struktura koje su joj u temelju - ono što se smisljeno ne pokazuje jest – kao neostvorena namjera – estetski nevažne.

H. Eggebrecht podržava model interpretacije prema kojem je djelomično u 19. stoljeću, a onda potpuno od početka 20. stoljeća, primat filozofijske estetike zamijenila poetika, koja kao takva ne pita o lijepome nego analitički ispituje način proizvodnje glazbe da bi je opravdala kao umjetnost te istodobno spoznala i razumjela kako je napravljena.

Ova dihotomiju estetičkoga i poetičkoga mišljenja o glazbi analogna je povijesnom tijeku skladateljskog mišljenja. Filozofijska estetika imala je ime za ono što označava umjetnost, naime

umjetnički lijepo, i kod svojega pitanja o lijepome u umjetnosti dospjela je do uvida koji su se sačuvali i danas. No lijepo kao konkretnu pojavu nije mogla opisati i dokazati nego ga je pretpostavila. Za razliku od toga, moderna se poetika pri svojem pitanju o proizvodnji glazbe usmjerava prema konkretnoj pojavi da bi u njoj analitički spoznala i skladateljski ostvarila logiku, razvoj, cjelovitost i bogatstvo veza, strukturno provođenje i jedinstvo, pri čemu je pitanje o lijepom postalo neaktualno, a nije pronađeno novo ime za ono što glazbu bitno određuje.

Utjelovljenje lijepo glazbe prekinula je glazba Gustava Mahlera. Tematizirajući lijepo, razdvojila ga je na lijepo kao „tužno lijepo“ i na njegovo opravdanje. Ovimne je signaliziran kraj identifikacije umjetnosti s lijepim te istodobno početak primata moderne poetike kao „teorije proizvodnje glazbenih djela koja su posebno bukula na „novoj“, atonalitetnoj glazbi te kao svojeg najvažnijeg saveznika pozvala glazbenu analizu“. (Eggebrecht, 2009, --)

Bez obzira na različite odrednice „lijepog“ i „dobrog“ u djelima Mahlera ili Schönberga, Eggebrecht smatra da se pojma lijepoga u odnosu na umjetnost danas nije moguće odreći, kao ni lijepoga u estetici. Lijepo je i danas standardna riječ i s obzirom na umjetnost i s obzirom na glazbu.

No, u današnjem pojmu estetike više se ne nalazi niti isključivo proučavanje umjetnosti budući da su granice između umjetnosti i neumjetnosti previše mutne i fluidne da bi ih estetika uopće mogla odrediti. Gomila proizvedenog pretendira na znanstveni tretman – prije svega i posvuda ono masovno proizvedeno kojemu manjka slobode, a koja nesumnjivo kao prva pripada definiciji umjetnosti, kao i znanstveni pristup koji upravo to pokušava dovesti do teorije. Pridružujući znanost o recepciji, estetika koja se ovog prihvaća ne mora se distancirati od umjetnosti. Tako estetika glazbe, „koja je jednom nastala kao teorija glazbeno lijepoga i koja je određivala lijepo s obzirom na svrhovitost bez svrhe i zadovoljstvo bez interesa, postaje nužno i znanost o svrhovitosti zadovoljstva kojim upravljaju interesi koji se ne zaustavljaju ni pred slobodom umjetnosti.“ (Eggebrecht, 2009, --)

Zaključak:

LIJEPE UMJETNOSTI →→→ Lijepo postoji kao fenomen, kao apsolutno, a gdje ga pronađemo možem reći da je to lijepo djelo

MODERNA POETIKA →→→ **Glazbena analiza analiza utvrdit će ima li elemenata po kojima ćemo zaključiti da je nešto lijepo**

4. Emocije i glazba

Pored „grčkog podrijetla glazbe“ ono emocionalno po podrijetlu je i razvojnopovijesno čvrsto usađeno u zvukovno. Dajući glazbi onu emocionalnu sadržinu, otpornu na operacije mathesis, nijedno značenje *harmonie* ne može ga prisiliti da nestane. No, Eggebrecht postavlja pitanje što je nastalo iz emocionalne strane zvukovnog time što je teorija matematizirala materijalnu stranu?

Najvažnija europska teorija emocija jest nauk o afektima. U odnosu na glazbu nalazimo ga prvo kod Pitagorejca Damona iz Atene, 5.st. prije Kr.), dok ga prvi sistematiziraju Platon i Aristotel. Glazbeni nauk o afektima služio je kao temelj glazbenih teorija morala. Činjenicom da je u glazbi uočena te joj i priznata sposobnost odražavanja i stvaranja emocija, a teorija spoznala kako se to do u detalje može objasniti i kako se to događa, glazbi je priznata „krotiteljska, usmjeravajuća, odgojna, tvorbena moć“. (Eggebrecht, 2009,--)

Stalno nazočna u čovjeku, neuništiva u svojoj prvobitnosti, emocija sučeljena s glazbom, koja je iz te emocije genetski proizašla, nudi se njezinom jedinstvu teorije i prakse.

Susret i zajedništvo emocije i glazbe potvrđuju i promišljaju mnoge teorije. **Hegel** „usklike“ ne naziva podrijetlom, nego „ishodištem“ glazbe kao „kadencirani usklik“, što se može zamisliti i kao pretpovijesno i kao načelno i stalno.

I kod nauka o afektima emocije su neposredno prisutne ujedno kao predmet skladateljskog oblikovanja i kao cilj glazbenog djelovanja, što također vrijedi i za nauka o melodiji u glazbi, kao i teoriju glazbenog oponašanja govora jezika zaraženog sadržinom jezika, a na koju, primjerice u djelu *Kritika rasudne moći*, upućuje **Kant** u pojmu „modulacije“ govornog tona kojom upravljaju afekti i „asocijacije“ koja na nju receptivno reagira.

Herder je razvio teoriju recepcije simpatetičkog razumijevanja tonski potaknutog osjeta, a **Friedrich von Hausegger** smatra da je suosjećanje izvor glazbe, a što se temelji se neposrednosti kojom glazba aktivira emocionalnu moć. Sve što se glazbeno može zamisliti zahvaća emociju. Herder u svojoj skici *Filozofije tonski lijepoga (Philosophie des Tonartig Schönen, 1769)* iznosi svoja stajališta o tome da je glazba najčešći „čarobni jezik osjeta“ ondje gdje tonovi u melodiji čuvaju svoju bit kao „akcente svake strasti, modulacije svakog afekta“ naspram „hladnih umjetnih odnosa“ harmonije. Herderovo „natrag k prirodi“, u predgrčko podrijetlo glazbe, potvrđuje samo ono što nepovratno obilježava zapadnjački pojam glazbe.

Zajedničko djelovanje emocije i *mathesis*, koje zapadnjačku glazbu označava kao pojam i načelo, ima povijest - na konkretan način u kojem se oba momenta javljaju, kao i na stupanj na kojem uopće važe.

Grubo govoreći, u europskom je srednjem vijeku vladalo poimanje *mathesis*, oživotvoren pojmom *ars musica* i njegovom pripadnošću kvadrirumu matematičkih umijeća. U novom vijeku, kao posljedica društvenopovijesnih i duhovnopovijesnih odnosa koji uvjetuju povijesno pojavljivanje glazbe, emocionalni moment se sve više učvršćuje. U doba, dok je emocija bila potisnuta, u glazbi je izranjala podmuklo i ekstremnije, kao na primjer grotesknom pjevanju s puno pretjerivanja. Odvajanje životne svijesti od srednjovjekovnih, crkvenih i feudalnih uvjeta, buđenje građanskog svijeta, humanizam i renesansa značili su, kako kaže Eggebrecht, čak posebno za glazbu, službeno, znanstveno raspravljanje o emocijama i njihovo praktičko oslobođenje. Ono je u načinu skladanja Claudia Monteverdija doživjelo svoj prvi utjecajni vrhunac. Otada se *mathesis* sve više potiskivao iz glazbenog mišljenja i vrednovanja, sve do degradiranja i prezira.

Nakon prethodno iznesenog nameće se pitanje **kako** muzika pobuđuje emocije? Odgovor tome istovremeno je ključ odgovora na niz ostalih pitanja koja znanstvenici na području psihologije glazbe, koja se u posljednje vrijeme intenzivno razvija, trenutno postavljaju kao predmet rasprave. Pristup ovome odgovoru traži se u dva područja – kao prvo, mapiraju se **faktori koji na neki način utječu na emocije** (slušatelj, muzika, situacija), a kao drugo razvijaju teorije o specifičnim **mehanizmima koji posreduju u muzičkim događajima i doživljenim emocijama**.

Istraživanju **faktora** pristupilo se u području *individualnog* - dob slušatelja, rod, osobnost, muzičko obrazovanje, muzičke naklonosti i trenutno raspoloženje (Abeles i Chung, 1996) i **situacije** – fizikalni faktori (akustički i vizualni uvjeti, vrijeme i mjesto) , „društvene faktore“ (slušanje u društvu ili nasamo, tip publike) te „posebne prilike i okolnosti“ (npr. putovanja) (Gabrielsson, 2001), a najveći broj studija fokusirao se na faktore **u samoj muzici**. Sloboda (1991) je u istraživanju došao do rezultata koji su pokazali da bi odgovori ispitanika mogli reflektirati „emocionalnu prijemчивost“, baziranu na emocionalnoj ekspresiji djela. Ono što je osobito interesantno u istraživanju koje je proveo Sloboda jest to da, za razliku od drugih istraživanja, on ne pronalazi samo poveznicu između muzičkih faktora i emocionalnog odgovora, već također nastoji povezati ove veze u moguću **mehanizam**. Rezultati se poklapaju s Meyerovim stajalištima (1956) da na šematskoj osnovi *očekivanja u glazbi* i njihovom kršenju počiva emocionalni odgovor na glazbu. Stoga bi rani interes Slobode za očekivanja u glazbi mogao biti pokazatelj suvremenijeg pristupa uzročnosti emocija, nego što je fokusiranje na skrivene mehanizme. (Juslin i Västfjäll, 2008b, Juslin).

Kako bi se razumjela njihova važna uloga u ovom procesu te preciznije uočilo **kako** dolazi do pobuđivanja emocija potrebno je razmotriti **skrивene mehanizame koji su razlogom emocija u glazbi**. Polazeći od općenitih istraživanja, koja kazuju na to da različite osobe teže tome da različito reagiraju na „iste“ stimulanse, a kako bi se objasnile individualne različitosti među ljudima, ukazala se potreba da se razjasni što se događa *između* objekta i emocija i time postavi temelj teorijama o emocionalnoj uzročnosti. Naziv **psihološki mehanizam** odnosi se na ovu medijaciju, tip „procesiranja informacija“ u mozgu što vodi do pobuđivanja emocija.

Najčešće razmatran mehanizam je **1. kognitivna procjena** (Scherer, 1999) koja se odnosi na proces u kojem se emocija pobuđuje u čovjeku jer se neki događaj vrednuje prema važnosti implikacija na osobne ciljeve, potencijal za rješavanje problema, ili kompatibilnost sa društvenim normama. Dosad najopsežnije pokušaj ocrtavanja raznovrsnih mehanizama koji bi bili u podlozi muzičkih emocija jest BRECVEM model (Juslin i sur., 2010), koji postulira sedam mehanizama (pored kognitivne procjene) putem kojega bi muzika mogla inducirati emocije, i to su poimenice: *refleksi moždanog debla, metričko ugađanje, evaluacijsko kondicioniranje, prijemчивost, vizualna imaginacija, memorija epizode i očekivanje u glazbi*.

Polazišna točka procesa indukcije emocija jest evolucijska perspektiva. **Mehanizmi indukcije emocija** smatraju se informacijsko-procesnom osnovom na različitim razinama mozga, koji koriste jasne tipove informacija kako bi navodili buduće ponašanje. Ovi mehanizmi poimaju se tako da se baziraju na više ili manje jasnim funkcijama mozga koje su se postupno razvile u specifičnom tijeku evolucijskog razvoja. Neki mehanizmi operiraju na subkortikalnoj razini - njihovo procesuiranje je duboko podsvjesno, automatsko i neovisno o drugim psihološkim procesima, dok drugi mehanizmi operiraju na višim kortikalnim razinama - njihovo procesuiranje je dostupnije razumu, Mehanizmi do određene granice mogu ući u interakciju, dovesti do konfliktnih reakcija pod izvjesnim okolnostima, te iz tog razloga pojavu „miješanih emocija“ u odgovoru na muziku.

Mehanizam može pobuditi širokog raspona emocija. Sedam mehanizama iznesenih u BRECVEM okviru može se opisati kako slijedi:

1. Refleksi moždanog debla odnose se na procese induciranja emocija muzikom kada određene osnovne akustičke osobine muzike moždano debla vrednuje kao potencijalno važan ili hitan događaj koji mobilizira pažnju. U glazbi se ovo odnosi na nagle, glasne, disonantne tonove ili ritmičke obrasce koji se naglo mijenjaju. Ovaj mehanizam pretežito će evocirati uzbuđenje.

2. Metričko ugađanje odnosi se na evociranje emocija izvjesnim muzičkim komadom zbog toga što izvanjski, snažan ritam muzike – npr. neprestani niz naglašanih doba (kao u techno-glazbi), ritam relativno blizak prirodnom srčanom ili ritmu disanja slušatelja, modifikacija tempa – accelerando utječe na interni tjelesni ritam slušatelja, tako da se interni ritam prilagođava izvanjskom i / ili „uključuje“ u zajedničku periodičnost. Mehanizam ugađanja je sporiji indukcijski proces nego što je refleks moždanog debla.

3. Evaluacijsko kondicioniranje (uvjetovanje) odnosi se na proces induciranja emocija muzičkim djelom iz razloga što je ovaj podražaj bio uparen sa drugim pozitivnim ili negativnim podražajima. Na primjer, neki muzički komad pojavljivao se učestalo istodobno sa specifičnim događajem koji nas je činio sretnim. Vremenom, ponavljajućim uparivanjem, može se desiti da će sama muzika evocirati veselje, čak i u odsutnosti za nas veselog događaja. Evaluacijsko

kondicioniranje ovisi o nesvjesnim, nenamjernim i nenapornim (effortless) procesima koji suptilno mogu biti pod utjecajem muzičkih događaja iz svakodnevnog života.

4. Emocionalna prijemčivost odnosi se na proces gdje je emocija inducirana muzičkim komadom iz razloga što slušatelj opaža emocionalnu ekspresiju muzike te tu ekspresiju interno mimetizira. Razlog ovakvih reakcija na glazbu jest činjenica da glazba ocrta akustičke obrasce koji su slični onima u emocionalnom govoru. što se najvjerojatnije događa putem izvjesnog „zrcalno neuronskog“ sistema uključenog u empatični odgovor. Znanstvenici navode kako se teoretizira o tome da bi „modul prijemčivosti“ u mozgu mogao instrumente što sličnije ljudskom glasu tretirati kao „super-ekspresivne glasove“.

5. Vizualna imaginacija odnosi se na proces evociranja emocija u slušatelja time što on, dok sluša glazbu, asocira unutarnje slike, odnosno preko metaforičkih neverbalnih mapinga između metaforičkih datosti glazbe i „sheme slika“, usidrenih u tjelesnom iskustvu konceptualizira muzičke strukture. Osobito učinkoviti pri stimulaciji su muzički elementi poput repeticije, harmonijskih i ritamskih elementa, sporog tempa, predviđanja u melodiji, u čemu svakako postoje individualne razlike između slušatelja s obzirom na imaginaciju.

6. Memorija epizode (trenutka) odnosi se na proces induciranja emocija kod slušatelja iz razloga što muzika evocira sjećanje na specifičan događaj iz života. memorija epizode jedan od najuobičajenijih izvora emocija u glazbi. Slušatelji aktivno koriste glazbu kako bi ih podsjetila na vrijednosti prošlih trenutaka, što nam sugerira da u svakodnevnom životu muzika služi važnoj funkciji *nostalgije*. Memorija epizode povezana sa glazbom iz mladih dana.

7. Očekivanja u glazbi odnose se na procese gdje se kod slušatelja inducira izvjesna emocija zato što specifičan materijal muzike krši, odgađa ili potvrđuje slušateljeva očekivanja u pogledu nastavka muzičkog slijeda. No, ovaj koncept ne uključuje *svaki* neočekivani događaj koji se može pojaviti u relaciji spram glazbe, već se odnosi samo na očekivanja u glazbi koja uključuju *sintaktičke* veze između različitih dijelova muzičke strukture. Kako je sugerirao Leonard Meyer, ova očekivanja baziraju se na slušateljevom prijašnjem iskustvu istog stila,.

Temeljni smisao esencijalna karakteristika ovih sedam psiholoških mehanizama jest to da svaki mehanizam ima neke jedinstvene karakteristike. Većina istraživanja u ovom području usmjerila

su se na jednostavnu relaciju jedan-na-jedan između muzike i emocija, što je u suštini bihevijoristički pristup, budući da se fokusira na odnos podražaj-odgovor, istovremeno ignorirajući posredne psihološke procese.

Budući da muzičke emocije odražavaju opće mehanizme indukcije emocija aktiviranih muzikom, znanstvenici postavljaju pitanje jesu li muzičke emocije drugačije od ostalih emocija?

S tim u vezi, neki su se znanstvenici složili u tome da glazba ne može pobuditi prave emocije, već samo raspoloženja, no neka druga istraživanja rezultatima govore u prilog tome da su iskustva slušatelja u glazbi upravo emocije, a ne samo raspoloženja.

Osim činjenice da proces indukcije uključuje specifičan „objekt“ (glazbu ili, točnije, određenu informaciju u glazbi procesuiranu u odnosu na individualne i situacijske faktore), uočavamo i stanja kratkog trajanja, relativno jakog intenziteta koja uključuju automatske odgovore. Drži se da su sve ove osobine više vezane s emocijama, nego s raspoloženjima.

Rasprave o tome može li muzika pobuditi samo određene emocije razložila se na dva smjera - neki znanstvenici su mišljenja da muzika *ne* pobuđuje „osnovne“ emocije u slušatelja, kao što su to *veselje*, *tuga*, *ljutnja*, dok drugi drže da takav stav počiva na pogrešnoj pretpostavci da se navedena stanja mogu pobuditi samo kognitivnim procjenama u relaciji spram životnih ciljeva, argumentirajući to rezultatima istraživanja kako glazba pobuđuje emocije, na osnovu kojih zaključuju da se „**osnovne**“ **emocije** mogu pobudi kako glazbom tako i ne muzičkim stimulansima - mehanizmom različitim od kognitivne procjene.

Neki znanstvenici su se složili oko toga da muzika, ili umjetnost općenito, može pobuditi „**jedinstvene**“ **emocije** koje se ne mogu iskusiti u svakodnevnom životu, čemu se još uvijek nisu podastrijeli uvjerljivi dokazi, međutim stvaralačka i reproduktivna aktivnost iskustveno svjedoči upravo takvim „jedinstveno-muzičkim“ emocijama, dapače najveća je vrijednost reativnog stvaranja i procesa, kao i same suštine glazbe upravo oblikovanje tih emocija.

Istraživanja pecifične **distribucije frekvencija emocija** pribavila su procjene o prevalenciji specifičnih emocija prema odgovoru na muzičke i ne-muzičke događaje koristeći reprezentativan uzorak svakodnevnih situacija. Kako je i hipotetizirano, **muzičke emocije**

uključuju veću proporcionalnost pozitivnih emocija nego nemuzičke emocije, odnosno **muzika** evocira niz istih emocija kao i ostali stimulansi u životu, ali **ima karakterističnu frekventnu distribuciju emocija koja skreće ka pozitivnim emocijama**.

Naslućujući da bi muzičke emocije mogle posjedovati i neke druge kvalitete, F. Sundararajan (2007) predlaže pojam ***oplemenjenih emocija***, kojeg se smatra relevantnim u izvjesnom muzičkom kontekstu. Ovaj pojam se ne odnosi na poseban pod-set emocija, već na **poseban način doživljavanja** svih običnih **emocija** – karakteriziran objektivnim shvaćanjem, obuzdanošću, auto-refleksijom i prizvukom. Ovaj način doživljavanja emocija mogao bi se dobro naći u relaciji spram glazbe, religiju, gurmansku hranu itd.

Znači li to da nema ništa što bi bilo jedinstveno u našim muzičkim iskustvima? Ni u kom slučaju - naše su muzičke emocije jedinstvene na mnogo načina, vjeruje Juslin. No vjerojatno to nije zbog *emocija* koje uključuju.

Polazeći od rasčlanjivanja toga što bi sadržavalo ***muzičko iskustvo***, znanstvenici se pitaju koja je ***uloga emocija*** u muzičkom iskustvu. Na osnovu deskriptivnog sistema pokazuje se uključenost niza značajki, kao što su fizičke, one ponašanja, perceptivne, kognitivne, egzistencijalne i razvojne značajke. Emocija je samo jedna od njih. To znači da bismo trebali biti pažljivi u tome da ne izjednačimo „muzičko iskustvo“ sa „emocijom“, zato što **„muzičko iskustvo“ jest više nego samo emocija**. Mnoga muzička iskustva uopće ne uključuju emociju pa bismo trebali biti otvoreniji za mogućnost da mnogo toga što čini muzičko iskustvo jedinstvenim jesu pravi neemocionalni aspekti, kao što je to svjesna percepcija muzičkih struktura ili formi i njihova suptilna dinamička promjena tijekom vremena; otklonom od toga da se takve eksperimentalne značajke vrednuju kao „emocije“ ili „osjećaji“, zaobići ćemo neke kontroverze koje su obavile ove koncepte u muzičkim kontekstima. Istraživači nadalje smatraju da emocije, kada se pojave, pridonose davanju dubljeg *osobnog* značenje muzičkom iskustvu, na primjer povezujući ga s povijesti našeg života.

Uobičajene koncepcije umjetničkog iskustva fokusiraju se na *estetska svojstva* umjetničkog objekta – njegovu formu i sadržaj. Među istraživačima postoji suglasnost da su estetska svojstva – *perceptivna opažajna svojstva*, relevantna za *estetsko vrednovanje* objekta koji ih posjeduje.

No, među znanstvenicima se ipak i šire raspravlja o tome što bi točno trebalo vrijediti za „estetski vrijedno“ - je li to ljepota, espresivnost, ili pak originalnost? Također ostaje nejasno je li estetski odgovor nužno i emocionalni. U odnosu emocija i estetskog uočava se da se emocija može su-pojaviti se sa estetskim odgovorom, no isto tako nije *nužno* da slušateljev odgovor bude kvalificiran kao estetski. Prije bi se dalo zaključiti to da su „emocija“, „preferenca“ i „estetski odgovor“ djelomično neovisni fenomeni koji svakako utječu jedan na drugoga.

Naposljetku, usprkos učestalosti pojavljivanja termina „estetska emocija“, estetski odgovor može se pojaviti bez emocije ili preferencije. Dapače, često se smatra da estetski odgovor jest – ili bi trebao biti – „nepriistrano“ ili „distancirano“ proučavanje umjetničkog objekta koji emocijama *ne* smije dozvoliti da se „ispriječe“ u evaluaciji. Prema tome, umjetničko djelo, odnosno ovdje glazbeno, možemo evaluirati bez da *nužno* iskusimo bilo kakav emocionalni odgovor.

S obzirom na glazbu, emocije bi se mogle su-pojaviti usporedno s estetskom evaluacijom, neovisno pobuđene nekim od sedam mehanizama, ili pak djelomično slijediti *kao rezultat* estetske evaluacije - ako neki „umjetnički“ objekt visoko cijenimo, vjerojatnost jest da će nas on „ponijeti“!

Na posljetku, koje su društvene koristi od osnovnih istraživanja. U prethodnom tekstu dao je širok opis prirode muzičkih emocija s cilj da se rasvijetle primarna pitanja u ovom području, i uoči koje konkretne odgovore ono može ponuditi. Izneseno ima poveznicu s jednom od tema u Slobodinom doprinosu muzičkoj psihologiji – treba pitati važna pitanja.

Doprinos istraživanja muzičke psihologije u prvom redu je „primjenjivost“. Stoga je odgovornost znanstvenika da kao istraživači glazbe uzmu u obzir društvenu korisnost svoga rada, konkretno kako na najbolji način preuzeti odgovornost kao istraživač glazbe, jer je najviša razina „društveno odgovornog zauzimanja u istraživanju“ usredotočiti se *direktno* na „dobrobiti“.

Suvremene primjene istraživanja u muzici i emocijama uključuju muzikoterapiju, filmsku muziku, marketing, zdravstvo i industriju igara. Ipak, najveći broj ovih primjena baziraju se na intuiciji, a ne na sistematičnom znanstvenom znanju, što svakako ne znači da u ovim domenama nema ciljanih istraživanja, dapače, trenutno postoji napretek istraživanja u muzikoterapiji i

drugim zdravstvenim primjenama. Problem nalazimo u tome što su dosadašnja istraživanja pristupala glazbi na način koji je Sloboda nazvao „farmaceutski“ (ili „vitaminski“) model glazbe - „pripisujući glazbi snagu opunomoćenika da doprinese određenim perceptivnim, kognitivnim ili emocionalnim odgovorima kod slušatelja“. U mnogim kontekstima, uključujući muzikoterapiju, pokazalo se to da ovaj pristup ne funkcionira jer je muzički izbor koji je za jednog klijenta opuštajući i meditativan za drugog može biti disruptivan i zamarajući.

5. Funkcija glazbe

Jedan od pokušaja muzikologije u konceptualizaciji glazbe ogleda se u proučavanju funkcije glazbe u kulturi. Tradicionalno mišljenje razlikuje umjetničku glazbu, za koju se često smatra da je u biti „l'art pour l'art“ (sama sebi svrha), od funkcionalne glazbe, koja uključuje narodne pjesme (pripovijedanja – pričalice, ili rituale vezane za životni ciklus), popularne glazbu namijenjenu zabavi, "vernakularne" glazbe kao što su marševi, plesne glazbe i kongregacijske, crkvene glazbe kao što su crkvene pjesme. Distinkcija između „umjetničke“ i ostalih glazbi, često se kritizira i teško ju je primijeniti u nekim prigodama. Pitanje funkcije ima također veliku ulogu kada se radi o distinkciji između sekularne i sakralne glazbe, što muzikolozi često koriste kao mjerilo.

Etnomuzikolozi razmatraju pitanje funkcije u rasponu od toga koristi li se glazba u jednom društvu ili svim svjetskim kulturama do toga da se pokuša ustanoviti ima li glazba jednu jedinstvenu funkcija ili je to skup međusobno povezanih funkcija. Utvrđeno je (Nettl, 1983) da bez obzira na to koliko ima različitih upotreba glazbe u društvima u svijetu, sve **kulture koriste glazbu kako bi integrirale i ujedinile društvo** i kako bi **povukle granice među društvima i njihovim potkategorijama**, što uključuje supkulture, dobne skupine i društveno – ekonomske klase. Kako dolazi do globalizacije kultura u svijetu, a države, gradovi, pa čak i kvartovi postaju sve više homogeni, glazba kao vrsta oružja postaje sve značajnija u konfrontiranju "ostalnih", kulturno različitih. Posebno je važno uočiti snažnu funkciju glazbe u formiranju i očuvanju identiteta skupine.

U borbi za kulturnu revitalizaciju češki nacionalisti su u 19.stoljeću iskoristili izvrsnost češke umjetničke glazbe i njene korijene u narodnoj tradiciji osnovavši nacionalnu operu i razvivši tradicionalne nacionalističke motive kao emotivne klišeje više nego fizičku silu. U nacističkoj Njemačkoj, isključivanje strane, kao i "židovske" i "degenerirane" glazbe (entartete Musik) imalo je za cilj ujedinjavanje društva i konfrontiranje s ostalima. Slične su se tehnike koristile za postizanje političkih i društvenih ciljeva u komunističkim društvima, a upotreba zborova i vojnih glazbi kao važnog oružja u kolonijalnim pothvatima od 16. do 20. stoljeća je srodan proces.

Uska povezanost glazbe s društvom i njena uloga u interakciji etničkih grupa i naroda, moguće je povezana s opstankom funkcije pred-glazbenih zvukova u ranoj fazi ljudskog razvoja, doba u kojem su društvene grupe impresionirale, odnosno plašile jedne druge koristeći snažne organizirane zvukove. Također, glazba se koristi u komunikaciji s nadnaravnim svijetom, koji također pripada "ostalom". Činjenica da sva ljudska društva koriste glazbu tijekom religioznog obreda, od šamanskog transa do koncertnog pjevanja himne, sugerira drugu, jedinstvenu i glavnu funkciju glazbe koja se može primijeniti u svim kulturama.

S druge strane, deset glavnih funkcija glazbe je specificirano, od individualističkog "estetskog užitka" i "emotivne ekspresije" do zajedničkog "doprinosa integriranju društva" i "vrednovanja društvenih institucija i religioznih obreda" (Merriam, 1964, 19-27). Svako društvo ima jedinstvenu konfiguraciju glazbenih funkcija i upotreba.

5.1. Psihološke funkcije glazbe prema Merriamu – osnova socijalne psihologije glazbe

Antropolog A. P. Merriam (1964) mišljenja je da „ne postoji niti jedna kulturna aktivnost čovjeka koja je u toj mjeri sveprožimajuća i koja, zahvaćajući ga, oblikuje i kontrolira ljudsko ponašanje“ (H i N, str.218) kao muzika. Uočavajući kako ideje o glazbi neminovno vode do ponašanja vezanog uz glazbu, zaključuje da su ova ponašanja rezultat upravo muzičkog zvuka. U svom djelu „Antropologija glazbe“ pokazuje upravo to da je glazba socijalno ponašanje, što ju čini vrijednom i podatnom za proučavanje metodama antropologije, a etnomuzikologija,

zaključuje, ne smije *analizu zvuka muzike* odvojiti od njenog *kulturno kontekstualiziranog* ljudskog razmišljanja, ponašanja i stvaranja.

Merriam smatra da su istraživanja muzike, bilo muzikološka ili etnomuzikološka, u najvećoj mjeri obuzeta detaljnim proučavanjima muzičke strukture, što je zapravo tehnička diskusija formalnih muzičkih elemenata. Vjerodostojnost etnomuzikologija biva uvećana onim istraživanjima koja se nisu ograničila isključivo na zvuk sam, već su krenula od toga da muzika ne egzistira u nekakvom vakuumu, već je rezultat društvenog ponašanja ljudi jednih za druge, odnosno – bez čovjekovog razmišljanja, ponašanja i stvaranja, glazba ne može postojati. Stoga je ispravan pristup etnomuzikologije sazdan prikupljanjem informacija iz oba područja, etnomuzikološkog i muzikološkog, i njih je, kako smatra Merriam, potrebno balansirati, kako bi znanje i razumijevanje muzike u najvećoj mogućoj mjeri dobilo na punoći. Iako je ovaj pristup teoretska baza etnomuzikologa, u praksi ipak, oni nastavljaju s posvećivanjem pažnje većinom na sami zvuk glazbe, tretirajući ga kao da on sam po sebi posjeduje neku objektivnu realnost, odvojen od svog kulturnog konteksta. Ovaj problem Merriam u svom radu pokušava nadoknaditi time što nudi način kojim bi se došlo do balansa, a njega vidi u detaljnijoj diskusiji pitanja vezanih uz ona ponašanja koja nastaju u vezi s produkcijom muzičkog zvuka. Merriam stoga predlaže 4-djelni model proučavanja muzičke kulture. U vrhu modela nalazi se muzički zvuk kao takav proizveden u bilo kojoj kulturi, i za njega se smatra da može biti samo rezultat ponašanja onoga koji ga stvara i sluša. Iz ovog proizlazi stajalište o postojanju nekih zajedničkih koncepata koji oblikuju ljudsko ponašanje i na taj način ujedno formiraju muzička djela prihvatljiva danoj kulturi. Ovo se na etnomuzikološka istraživanja reflektira u smislu da ona kao prvo moraju započeti s konceptima muzike, potom zahvatiti aktualno ponašanje koje je vezano uz stvaranje glazbe i završiti na muzičkom zvuku s dubljim razumijevanjem njegovog oblikovanja. Zvuk zauzvrat govori o konceptima, prihvatljivosti i neprihvatljivosti zvuka slušateljima kao prikladnim ili neprikladnim u kulturi, što sve konstantno daje nov oblik konceptima o glazbi. Zauzvrat, novi koncepti mijenjaju ponašanje kako se muzičar prilagođava kriterijima kulture – nova ponašanja rezultiraju promjenama forme zvuka. Drugim riječima, bez razumijevanja koncepata, ponašanja i procesa učenja, svega što oblikuje zvukove muzike, taj zvuk ne može se jasno razumijeti. Ovo su metode za koje Merriam smatra da treba koristiti

pristupajući razumijevanju kako koncepata fizičkog, verbalnog i socijalnog ponašanja, tako i učenja, komponiranja ili skupljanja informacija. Ovaj dinamički model istraživanja glazbe neminovno vodi istraživača do spoznaje i uvažavanja važnosti pitanja koja su ostala praktički netaknuta, a slučaj je kada bi se koncentrirali samo na zvuk. To znači, kada tretiramo zvuk kao objektivnu realnost, naša istraživanja su ograničena na specifičnu strukturalnu analizu čiste muzičko-tehničke prirode. S druge strane, ako muziku posmatramo kao ljudsko ponašanje, primorani smo proširiti svoje istraživanje kako bi postigli sve šire razumijevanje u stvaranju nove baze za proučavanje tema kao što su tekstovi pjesama, upotreba i funkcije muzike, muzike kao simboličkog ponašanja, estetike muzike, muzike i kulturne povijesti, muzike i kulturne dinamike, itd.

Upravo na Merriamovoj klasifikaciji deset različitih funkcija muzike, Hargreaves i North bazirali su svoj koncept socijalne funkcije glazbe kojom su, reinterpetirajući ju, između ostalog dali zamaha svojim progresivnim uvidima.

Psihološke funkcije muzike u svakodnevnom životu Merriam dijeli u deset kategorija kako nabrajamo: 1. **emocionalna ekspresija**; 2. **fizički odgovor**; 3. **estetski užitek**; 4. **zabava**; 5. **komunikacija**; 6. **simbolička predstava**; 7. **provođenje konformizma sa socijalnim normama**; 8. **vrednovanje socijalnih institucija i religijskih rituala**; 9. **kontinuitet i stabilnost kulture**; 10. **društvena integracija**.

Razmatranje **emocionalnih ekspresija** vezanih uz glazbu najraširenije je područje u psihologiji glazbe 90-tih godina, u čemu osobitu vrijednost dobija jasna sposobnost muzike da bude pokretač i prijenosnik emocija koje inače nije moguće prenijeti drugim načinima ili sredstvima. Emocionalne efekte muzike na raspoloženje na razini svakodnevnosti proučavali su North i Hargreaves (1997), a sposobnost čovjeka da identificira emocionalne ekspresije u muzičkim performansima Gabrielsson i Juslin (1996). U svakom slučaju, emocionalni odgovor ovisi o društvenom kontekstu u kojem se pojavljuje, štoviše, kako Radocy i Boyle (1996) zaključuju, glazba može prenijeti kako grupne tako i individualne emocije, slučaj kakav vidimo u političkim protestnim pjesmama, koji eksplicitno ispunjava socijalnu funkciju.

Autori Hargreaves i North iznose da su istraživanja Slobode (1991) i Gabrielssona (1993) pokazala kako specifični muzički događaji mogu pouzdano proizvesti i **fizičku reakciju**, kao što je znojenje, seksualno uzbuđenje, „trnci niz kičmu“ i slično.

Estetski užitek i **zabava** čine se povezani i o tome govore rezultati istraživanja iz područja eksperimentalne estetike. Iako filozofi i pedagozi termin „estetika“ koriste na drugačiji način, u najširem smislu, individualni odgovor na stimulaciju ili djelo ovisi o *interakciji između osobina osobe* – dob, spol, muzičko obrazovanje, zatim *same muzike* – njene kompleksnosti, bliskosti, stila, itd. i *situacije u kojoj se događa*.

Estetski odgovori, kako ih vide autori, posjeduju afektivnu ili emocionalnu komponentu, no također uključuju i element kognitivne procjene dotičnog djela. Ova socijalna dimenzija zanemarivana je u većini istraživanja eksperimentalne estetike glazbe, što su autori North i Hargreaves (1996) nadoknadili testirajući valjanost psihoestetskih teorija u situacijama svakodnevice na primjerima slušanja glazbe u kafeterijama ili sportskim programima. Socijalnu dimenziju glazbe možda najočitije predočavaju rezultati istraživanja zabavljačke funkcije glazbe, što sociolozi i analitičari masmedia opisuju pojmovima „konzumacije glazbe“ u smislu komercijalnih aktivnosti koje nude i oblikuju industrije zabave i dokolice.

Komunikacijska funkcija glazbe bez dvojbe je najuočljivija u mogućnosti da ljudi različitog porijekla, koji govore različite jezike, mogu komunicirati putem glazbe. No, je li u tom smislu glazba neki univerzalni jezik ne smije se naprečac zaključiti. Analiza muzičkih struktura u smislu njihove gramatike, sintakse i fonologije može biti plodonosna te, budući da su specifični elementi transportirani muzičkim strukturama i porukama, autori zaključuju da je ova funkcija jasno kognitivna. No, naše mišljenje jest da je ovo površno tumačenje glazbe jer uzima u obzir samo jedan paket osobina glazbe, ili kako je to i Merriam ustvrdio da je obuzetost detaljnim proučavanjem muzičke strukture zapravo tehnička diskusija formalnih muzičkih elemenata – i to formalnih u doslovno muzičkom smislu istraživanja forme, te bismo mogli istaknuti da su mnogi elementi, koji leže u dubljim slojevima same glazbe, oni koji su presudni za komunikaciju i osobito za onu koja bi bila moguća među različitim kulturama. Ukratko, ono što bi neovisno o kulturi bilo razumljivo nisu muzičke forme. Dakle, nije gramatička osobina glazbe ta koja vrši ili

omogućava komunikaciju, odnosno nije „jezična“, nego je emocionalna vrijednost i osobina koju percipiramo iz sasvim drugih elemenata i vrijednosti ta koju možemo komunicirati. U glazbi postoje elementi, navodili smo ih u poglavlju o emocijama u glazbi, koji su jednoznačni bez obzira na jezik – kao što je akcent, nagla promjena dinamike, brzi ili spoti tempo, protok sličnih i poznatih elemenata, sam čin prepoznavanja obrazaca, napetosti između pojedinih elemenata koji formiraju melodiju.... sve su to elementi koji uzrokuju emocije i oni su kao takvi duboko ukorijenjeni u ljudskom biću, možemo reći evolucijski i egzistencijalno. Muzička „gramatika“ više služi okupljanju elemenata, stvaranju strukture u smislu pretvaranja prostora u vrijeme, organizaciji materijala. U tom smislu možemo se složiti djelomično da su u pitanju specifični elementi. No, ne mislimo da je specifični element forma, već vrste veza koje se pojavljuju unutar struktura. Tu jest odgovor na misao o glazbi kao univerzalnom jeziku, koji je univerzalan ako ne gledamo s pozicija „lijepljenja“ jezične gramatike na muziku, već je univerzalan zbog univerzalnih elemenata koji su vezani uz pojavu osnovnih ljudskih emocija. S druge strane, ono što je „gramatika“ jest ono što nije jezik koji se razumije i to spada u područje koje su autori opisali kao – strukture, a znače forme i specifične sklopove, a one dobivaju svoje značenje isključivo na osnovu uvriježenih kulturnih konvencija i estetskih standarda. Ovdje, kao i na mnogim mjestima, uviđamo nejasnoću oko poimanja i predodžbi o samoj glazbi, nedovoljnog poznavanje samog bića glazbe, odnosno predrasuda koju istraživači drugih disciplina imaju o glazbi. Stoga je za svako istraživanje ipak nužan interdisciplinarni pristup. Moguće je filozofsko-sociološki smjer strukturalizam djelomično svojom dominacijom i radovima Claude Levis – Straussa potisnuo neka druga shvaćanja ili moguća proučavanja glazbe te je ova paralela jezika i glazbe postala na kraju samorazumljiva. No, jezik i glazba samo su naoko slični. Iako oboje sudjeluju u komunikaciji, njihova različitost je temeljita.

Komunikacijsku funkciju Hargreaves i North vide kao socijalnu par excellence, budući da one formalne strukture glazbe stiču muzičko značenje samo ako se interpretiraju u smislu uvriježenih kulturnih konvencija i estetskih standarda određene grupe slušatelja, to jest u odgovarajućem socijalnom kontekstu.

Simbolička predodžba funkcija oslanja se na područje kojim se pretežito bavi suvremena kognitivna psihologija, a odnosi se na to kako individue interno reprezentiraju osnovne

parametre same glazbe, kao što je visina tona, boja i harmonija. Simbolička predodžba tako uključuje direktnu komunikaciju informacija, koja se preklapa sa četvrtom navedenom funkcijom – komunikacijskom. Merriam, kako tumače autori, koristi ovaj pojam kako bi specifičnije uputio na transmisiju nemuzičke ili vanmuzičke informacije, kao što je naracija, npr. u programskoj glazbi, ili vrijednosti i ideali, te uviđa da i ova reprezentativna ili simbolička funkcija uključuje socijalnu konstrukciju muzičkog značenja unutar odedenog kulturnog konteksta.

Posljednje četiri funkcije glazbe, **provođenje konformizma prema socijalnim normama, vrednovanje socijalnih institucija i religijskih rituala, kontinuitet i stabilnost kulture i integracija u društvo**, jasno su i eksplicitno socijalne po prirodi, te uz kognitivne (simbolička predstava) i emocionalne funkcije, te možemo zaključiti da je glazba esencijalni prenositelj putem kojeg se kulturna baština prenosi s jedne generacije na sljedeću. Sociolog i antropolog Merriam istraživao je posljednje četiri navedene funkcije, koje djeluju na više makroskopskoj razini, analizirajući više nego što je to učinio najveći dio psihologije muzike. No, Hargreaves i North pokazuju da svih deset funkcija u svojoj srži posjeduju socijalnu dimenziju pa tim više čudi da je ovaj aspekt psihologije glazbe do sada bio zanemarivan. Za našu temu od velike je važnosti uočiti upravo ovaj, socijalni aspekt, jer djelovanje u društvu mora počivati na razumijevanju tih društvenih vrijednosti glazbe, kao i procesa kojima se to odvija. U konačnici, djelovanje glazbe na pojedinca svakako može biti i u sferi individualnog, ali je isto tako, ponekad i više, prisutno u društvenim okolnostima.

6. Psihologija glazbe

Psihologija glazbe je disciplina koja proučava čovjekovu muzičku misao i ponašanje, te pomoću svojih alata izučava aktivnosti poput osjeta, percepcije, slušanja, izvođenja, stvaranja, memoriranja, analiziranja, učenja i poučavanja kroz cijeli životni vijek pojedinca i u raznim društvenim kontekstima (kućnom, edukacijskom, terapijskom i profesionalnom).

Prateći razmišljanja o zvuku i muzici možemo uočiti različite faze i značajke koje obilježavaju pojedina razdoblja.

Od antike do 19. stoljeća

Smatra se da je **Pitagora** pokazao da percepcija visine tona žice koja vibrira varira obrnuto proporcionalno s njezinom dužinom, te je uspostavljajući omjere između duljina žica ustanovio konsonance kvintu, kvartu i oktavu čije duljine proizlaze iz jednostavnih omjera naspram osnovne duljine. „Njegovi sljedbenici su, međutim, izgubili povjerenje u eksperimentalne metode i umjesto toga pokušali muzičke fenomene objasniti kao čisto matematičke odnose. Primjerice **Anaksagora** (c499 – 428 p.n.e.) je smatrao da su osjetilne percepcije preslabe da dopuste uspostavljanje znanstvenih istina.“ **Boetie** (480 – 524 n.e.), muzički teoretičar i vjerni Pitagorejca u svom djelu „De institutione musica“ piše: „Čemu nastaviti govoriti o greški osjetila kada sama sposobnost osjeta nije ista kod svih ljudi, niti je uvijek ista kod jedne osobe? Stoga, želimo li naći istinu, uzaludno je oslanjati se na promjenjive prosudbe.“¹

Aristoksen (c 320 p.n.e.) jedini odbacuje numerički pristup Pitagorejca tvrdeći da se muzika ne može razumjeti samo razumijevanjem matematičkih odnosa, već su glazbeni fenomeni po svojoj prirodi perceptivni i kognitivni te ih treba istraživati kroz eksperimentalnu znanost. „U svojoj raspravi „O harmonijama“ napisao je (engl. prijevod u Macranu, 1902, str. 102-4):

„Jasno je da se razumijevanje melodije sastoji u primjećivanju, i to i ušima i intelektom, svake različitosti koja se javlja među uzastopnim zvukovima – uzastopnim, jer se melodija, kao i sve vrste muzike, sastoji od proizvodnje uzastopnih zvukova. Jer razumijevanje muzike ovisi o te dvije sposobnosti, osjetilne percepcije i pamćenja; jer moramo percipirati zvuk koji postoji u ovom trenutku i upamtiti onaj koji mu je prethodio. Nema drugog načina da pratimo fenomen muzike.“²

Muzički teoretičari srednjeg vijeka i renesanse svoje poglede čvrsto su, nasuprot Aristoksenu, ukorijenili u pitagorejskom numeričkom pristupu zahvaljujući čemu je ona uključena u

¹ Citat preuzet iz Enciklopedije(?), eng. Prijevod u Bower, 1967, str. 58

² Citat preuzet iz Enciklopedije (?)

znanstvene programe visokog obrazovanja – **kvadrium** – obuhvaćajući predmete astronomije, geometrije, aritmetike i glazbe.

„Generacija mislilaca koje su prethodile onima znanstvene revolucije uključivale su i neke značajne muzičke empirike“, osobito značajni tu su **G. B. Benedetti** i **V. Galilei**. Benedetti povezuje visine zvuka i konsonante s frekvencijama vibracija, u čemu se smatra prvim. Vincenzo Galilei, Galilejev otac, je pokusom pokazao da, iako se intervali konsonanti vežu uz jednostavne numeričke omjere kod duljina svirala i žica, to nije točno za, primjerice, relativnu težinu batića, ni relativan obujam svirala. Ako je duljina žice konstantna, promjene drugih parametara, kao što su materijal, debljina i napetost, dovode do promjena u percipiranoj visini tona. Na osnovu ovih svojih saznanja V. Galilei smatra da bi se percepcijom glazbe trebala baviti empirijska znanost anticipirajući rad mnogih suvremenih psihologa, a suprotstavljajući se racionalističkom pristupu glazbi, osobito objašnjenima zasnovanim samo na jednostavnim numeričkim omjerima.

„Znanstvenici ranih faza znanstvene revolucije poput **Mersenera, Galileia, Keplera, Huygensa** i **Descartesa**, dali su značajne doprinose razumijevanju percepcije glazbe. U to vrijeme odnosi između visine tonova i omjera vibracija ustanovljeni su za žice, svirale i zvona, a značaj ostali čimbenika poput materijala, debljine i napetosti, primjerice žica, pažljivo je dokumentiran. Otkriven je fenomen **doša**, kao i **harmonijskih serija**, a istražena je i **simpatetička rezonanca**³. Detaljno se raspravljalo o problemima ugađanja i **temperiranja**, kao i o **konsonantama** i **disonantama** (Cohen, 1984).“ Pitanje konsonante i disonante temeljno je pitanje estetike, a o njenoj percepciji osobito se mnogo raspravljalo, osobito stoga što je ona u različitim razdobljima mijenjala svoje mjesto i značenje. Galileo je tvrdio da se konsonance percipira kad se javlja jasan obrazac titraja bubnjića, a da se disonanca percipira kad su titraji nepravilni. (...) Mersenne je mjesto interakcija koje vode do percepcije konsonante i disonante stavio još dalje na auditivnom putu.“ Kepler je smatrao da su za to odgovorni čimbenici više razine opisujući to

³ Simpatetička rezonanca je harmonički fenomen gdje mirujuća žica ili vibrirajuće tijelo odgovara na vanjsku vibraciju prema kojoj ima harmonički afinitet. Ona nastaje kada se na titraje pobudi zračni stupac u određenom prostoru i u njemu stvore strojni valovi. Ovaj fenomen koristan je pri izradi muzičkih instrumenata sa žicama (rezonantne kutije npr. violine i gitare) te u koncertnim dvoranama i kazalištima. Nepoželjna je pojava ovog fenomena u radnim prostorima jer povećava buku. Akustički rezonantni sustavi su tvorevine unutar kojih titra zrak. „Žica jednog muzičkog instrumenta

tako da se organ, koji je namijenjen percepciji, pod vanjskim utjecajem počinje okretati prema unutra i prepusti vodstvu duha. „Descartes je predstavio ono što je osnov današnjeg pogleda na taj problem tako da je naglasio razliku između senzornih konsonanti s jedne strane i glazbene konsonante s druge strane, pri čemu je prva tvar niske razine, a druga visoke razine. On tumači da pri određivanju onoga što je najugodnije treba u obzir uzeti kapacitet slušača koji se u skladu s njegovom osobnošću mijenja poput ukusa. Tvrdeći da je konsonanta apsolutno najjednostavnija i najskladnija, obrazlaže da je to zbog toga što to ovisi samo o tome koliko se često njihovi zvukovi ujedinjuju i u kojoj su se mjeri uskladili s prirodom.

Mersenne je od znanstvenika najviše pridonio empirijskom proučavanju muzike, a njegovo djelo „Harmonie universelle“ (1636-7) ključna je u povijesti ovih problema. Eksperimentalno je utvrdio da se frekvencija žice mijenja obrnuto proporcionalno s njenom dužinom te na taj način doveo u vezu doživljaj visine tona s frekvencijom vibracije. Također, Mersenne je anticipirao kasnije radove o timbru postavivši hipotezu da je zvukove koje proizvedu različiti glazbeni instrumenti moguće označiti mješavinom konsonanci koje ih sačinjavaju. Uspio je sluhom identificirati prvih pet tonova alikvotnog niza, a nakon istraživanja primijetio da se frekvencije bliske jedna drugoj javljaju kao jačanje i slabljenje (?)

„Među znanstvenicima s kraja 17. i 18. stoljeća Wallaace, Sauveur, Newton, Bernoulli, d'Alambert i Euler. Newtonov i Leibnizov izum infinitezimalnog računa bio je ključan za razumijevanje akustike“, a Fourier je dao matematičkim doprinos razumijevanju problema „pokazavši da se svaka krivulja može predstaviti nizanjem jedne iznad druge harmonične krivulje⁴. Ohm je 1843. proširio Fourierovu analizu na zvučne valove i njegov akustički zakon kaže da se bilo koji periodički zvučni val može rasčlaniti na odgovarajući niz jednostavnih valova određene frekvencije, amplitude i faze te je ta matematička analiza „predstavljala važnu osnovu za kasnije teorije zvuka i njihove percepcije. Tehnološka otkrića su otprilike u isto vrijeme omogućila eksperimentalno istraživanje percepcije jednostavnih zvukova s pažljivo kontroliranim parametrima.“ Otkrića novih tehnologija omogućila su znanstvenicima

⁴ „Fourierova analiza proizlazi iz glavne ideje da svaku periodičku funkciju možemo zapisati kao sumu (ne nužno konačnu) sinusa različitih amplituda, faza i frekvencija. Takva suma naziva se Fourierov red.“ (D.Matijević: Fourierov red i Fourierova transformacija, <https://hrcak.srce.hr>)

sistematično istraživanje osnovnih karakteristika slušnog mehanizma, kao na primjer najniže frekvencije i raspon čujnosti te najmanje razlike u visini tona koje je moguće detektirati.

7. Socijalna psihologija glazbe

Polazeći od prethodno izloženog, glazba se sastoji od fizičkih zvukova i tišina, organizacija i obrazaca koji počivaju na djelomično prirodnim i djelomično konstruiranim preciznim strukturama, a koje možemo uočiti, tumačiti, diseminirati i razmjenjivati, uviđamo kako u ovom procesu interpretacije – komunikacije one svoje muzičko značenje dobijaju još i šire i preciznije u socijalnom i kulturnom kontekstu u kojem su stvorene i u kojem postoje. Iz toga proizlazi da je glazba društvena aktivnost te njene vidove - kao što su stvaranje, izvođenje, percepcija i vrednovanje – dijelimo s drugim ljudima koristeći znanje, stavove i vještine.

Socijalna psihologija muzike disciplina je koja tumači **odnos između muzičkog ponašanja i socijalnog i kulturnog konteksta**. Izrazit doprinos razvoju ovog područja dao je P. R. Farnsworth, uspostavljajući važnost onoga što je nazvao **kulturnim determinantama glazbenog ponašanja** u odnosu na njegovu biološku i fizičku bazu. Njegovo djelo Socijalna psihologija glazbe (1954), iscrpno istražujući povijesne trendove u glazbenom ukusu kao i slavne kompozitore, većim dijelom izučavajući percepcijske (ljestvice, intervali, melodije), nego u pravom smislu socijalno-psihološke probleme.

Nakon trideset godina od izdavanja drugog izdanja Farnsworthovog djela The Social Psychology of Music (1969), inspirirani njegovim radom, a ponukani činjenicom brzine i opsežnosti promjena u socijalnom i tehnološkom okruženju same muzike, Hargreaves i North su krenuli u redefiniranje postavki ovog područja temeljito se zaokupljajući njegovim osuvremenjivanjem na osnovu novih uvida i vrednovanju muzičkog ponašanja. Njihovo istoimeno djelo monografski je pregled koji odabirom tema i područja, njihovih vrednovanja, kao i vlastitih istraživanja utire put novoj organizaciji ovog specifičnog područja istraživanja oslanjajući se na metodološku bazu muzičke psihologije općenito. Budući da je proučavanje socijalnog konteksta, kao integralnog dijela ponašanja i kognicije, bilo središnja tema mnogih grana psihologije 80-tih na 90-te, na osnovu tih spoznaja, koje su naglasak stavljale na istraživanja efekata glazbe na ljude, držeći

modificirajući aspekt socijalnog konteksta sekundarnim, smatraju da je potrebno nanovo vrednovati socijalne perspektive u psihologiji muzike.

8. Spiritualna snaga zvuka

Odavna je uočena i zvuku se pridavala posena moć koja je tradicionalno korištena u spiritualnim i mističnim vježbama diljem svijeta. Meditativne vježbe zvukom na orijentu stare su tisuće godina pa i danas ih nalazimo u istočnim religijama, gdje se deklamacije, ritmičko disanje i pokreti prakticiraju kao sredstvo na putu osobnog razvitka i duovnog prosvjetljenja. U zapadnim religijama uloga zvuka je također važna jer se smatra da čovjek dolazi u doticaj sa spiritualnom stranom života intoniranjem litanija, molitvenih napjeva i korala.

Iako nije posve razjašnjeno kako zvuk utječe na čovjekov duh, istraživanja su pokazala da izvjesni titraji i ritmičke tehnike disanja mijenjaju električne impulse mozga na taj način djelujući opuštajuće i proširujuće na samosvjest.

H. Jenny, švicarski liječnik i znanstvenik, istražujući prirodu u smislu geteanizma (*njem.* Goetheanismus) koji izučava znanje o nadčulnom, za svoje istraživačko područje uveo je pojam *kimatika* (*njem.* Kymatik, *engl.* Cymatics). Kimatika, izvedena od starogrčkog za riječ val, naziv je za vizualizaciju zvukova i valova. Oslanjajući se na djela G. Galilea, Roberta Hooka i osobito Ernsta Florensa Fridricha Claudiusa, Jenny je dalje razvio tehniku oličenih predstavljanja zvuka tako da je sistematski varirao parametre. Tome za svrhu razvio je instrument tonoskop pomoću kojeg se svaki ton može preobraziti u trodimenzionalnu sliku – prah ravnomjerno posut na ploči koja se pomoću gudala violine dovodi u titranje formira određene oblike. Danas je pomoću posebnog osvjetljenja i upotrebe video tehnike moguće vizualizirati titraje, odnosno valove u tekućinama.

Uzmemo li u obzir da se ljudsko tijelo sastoji od otprilike 70% vode tada se daje naslutiti kako zvučni valovi utječu na obrazovanje vodenih formi u našem tijelu. Tada ton, kao pravilno formirani zvuk, odnosno titraj, ili harmonično tonsko oblikovanje posljedično formira harmonično organiziranu tjelesnu tekućinu. U suprotnom, kad se radi o buci ili šumovima, ti su oblici nepravilni, neprepoznatljivi i kaotični.

9. Zvuk liječi

Osim što se u mnogim starim kulturama priznavala moć koju ima zvuk, prepoznavala se i njegova ljekovitost. Moderni terapeuti ovo također potvrđuju liječenjem bolesti koje se satoji u tome da se zvučni valovi usmjeravaju na oboljela mjesta na tijelu.

Djelovanje zvukova i šumova vidljivo je i u svakodnevnom životu – skandiranje i pjevanje sportskih navijača prije utakmice dovode do plime emocija jačajući osjećaj pripadnosti i doživljaja grupe. Izrazita buka ili ona uličnog prometa izaziva osjećaj napetosti, odnosno straha i ljutnje. Glazbena pozadina u trgovinama animira prisutne na kupnju stvarajući ugodnu atmosferu koja bi kupovinu trebala učiniti užitkom.

Fiziološki proces odvija se takoda zvučni valovi pobuđuju bubnjić u uhu na titranje, a te se vibracije preoblikuju u nervne impulse i prenose prema mozgu koji ih registrira kao tonove, koje čujemo. Ovi zvučni valovi dotiču štoviše i druge dijel ove tijela, koji, iako ne služe akustičkom doživljaju, dovode do toga da titraju pojedini dijelovi tijela, odnosno organi i u malim se razmjerima skupljaju i rastežu.

Terapija zvukom počiva na pretpostavci da organi i tjelesne stanice na posve određen način reagiraju na različite zvučne predloške. Svaki dio tijela pritom ima prirodnu rezonancu i doživljava tonove kao ugodu s kojom istozvučno titra. Disonantni titraji, tome naprotiv, mogu djelovati štetno. Budući da tegobe i oboljenja utječu na frekvenciju titranja organa i stanica tako da ih remete, terapija zvukom, usmjeravajući prema zahvaćenom području harmonične zvučne valove, pokušava ponovno uspostaviti i osnažiti prirodne frekvencije titranja.

Zvuk se terapijski može koristiti i na druge načine. Značajnu ulogu nalazi u muzikoterapiji i terapiji plesom. Pjevanjem i deklamiranjem mijenja se tehnika disanja pacijenata te istodobno pobuđuju vlatite snage organizma i potpomaže opuštanje. Grupno ili individualno, ovakve vježbe također približavaju ljude jedne drugima i produbljuju osjećaj zajedništva.

Osnovni principi terapije zvukom podudaraju se sa spoznajama moderne fizike, koje tvrde da se svaka materija nalazi u nekom stanju titranja. Iako se ovi titraji odvijaju najčešće samo u

subatomskom redu veličine, liječnici doista mogu prepoznati oštećenja srca na osnovu poremećenih električnih frekvencija koje emitira srce. Službena medicina ne drži da to obavezno vrijedi i za ostale organe, te smatraju da to što je moguće dijagnosticirati bolest pomoću zvučnih valova, ne znači da ju se na isti način može izliječiti.

9.1. Terapija glazbom

Neurolozi mogu primjerima pokazati dokaze o tome da glazba ima utjecaj na strukturu mozga. Uspijevajući doprijeti do naše nutrine, omogućava da duboko potisnuti osjećaji izađu na vidjelo. Vrijednost glazbe je u tome što je kadra bez riječi otvoriti neposredan pristup dubokim osjećajima i već dugo zaboravljenim sjećanjima. To ju čini moćnim terapijskim instrumentom pa je na klinikama često uvrštena kao dio terapijskog koncepta.

Muzikoterapija je ciljana upotreba muzike u okviru terapijskog procesa ponovnog uspostavljanja, održavanja i potucanja duševnog, tjelesnog i duhovnog zdravlja. Ova znanstvena disciplina orijentirana je na praksu, te usko povezana s različitim znanstvenim područjima, osobito medicinom, društvenim znanostima, psihologijom, muzikologijom i pedagogijom.

Pojam „muzikoterapije“ je zbirni naziv za različite muzikoterapijske koncepcije, čiju prirodu možemo karakterizirati kao psihoterapijsku, za razliku od farmakoloških i fizikalnih terapija.

Muzikoterapijske metode mogu, ovisno o obrazovanju terapeuta, slijediti raznovrsna načela (teorijske postavke i pripadajuće načine djelovanja) - dubinske psihologije, psihologije ponašanja i učenja, sistemske, antropozofske i integralno – humanističke, medicinske i neurološke. Namijenjena je svim dobnim skupinama i uspješno se koristi kod psihičkih poremećaja, na primjer depresija, anksioznosti, ili demencije i autizma kao i tjelesnih oboljenja.

Prednost muzikoterapije jest u tome što funkcionira bez govora, tako da ljudi, koji imaju teškoće s govorom ili razumijevanjem govora, mogu preko glazbe uspostaviti kontakt sa terapeutom. Naravno, postoje i ljudi kojima pristup muzikom teško pada pa se ovaj vid terapije može isprobati probnom seansom, a ako pacijent odbija ovakvu terapiju, ona je naravno peskorisna. Također, ako se pacijent, nakon nekog lošeg događaja još nalazi u akutnom stanju,

muzikoterapija može biti problematična, jer može još pojačati negativne osjećaje. Kod pacijenata, koji pate od migrene ili tinitusa, potrebno je paziti na to da glazbu ne dožive kao dodatno operećenje ovim tegobama.

Ovisno o slici bolesti pacijenta i uvjetima institucije primjenjuju se različiti opsezi – *individualna terapija*, koja se odvija u za pacijente zaštićenim okvirima, namijenjena onima koji imaju izrazite poremećaje kontakta i odnosa (npr. autizam), gdje je u prvom planu verbalna i neverbalna komunikacija između terapeuta i pacijenta, te *grupna terapija* koja pretpostavlja izvjesni stupanj socijalne vještine, a gdje je terapijski naglasak osobito na komunikacijskim i socijalnim aspektima.

S obzirom na *metodu* razlikujemo aktivnu i receptivnu muzikoterapiju. U većini muzikoterapijskih smjerova naglasak je stavljen na *aktivnu muzikoterapiju*. U aktivnom činjenju pacijent sam proizvodi različite zvukove i isprobava različite instrumente. Uglavnom se radi na improvizaciji čemu je cilj moći prenjeti osjećaje na neverbalan način, učiniti ih čujim onome drugome i samome sebi, odnosno povezati se sa svojim osjećajima i razviti kreativnost. Osim toga, pomoću muzikoterapije se jača sposobnost ispoljavanja, podiže sposobnost koncentracije i omogućava rad na doživljaju vlastitog tijela kao i samosvijesti. Kod starijih pacijenata ili onih s demencijom moguće je dozvati sjećanja na poznate pjesme. U grupnoj terapiji moguće je pomoću zajedničkog muziciranja stvoriti osjećaj pripadnosti i zaštićenosti.

Na muzičkoj razini odvija se pokus ili proba, pri čemu se u zaštićenim okvirima doživljava nov način ponašanja i osjećanja. *Terapeut* također aktivno zajedno muzicira, stoji realan nasuprot u *podupirućoj, osnažujućoj ili konfrontirajuće-provokativnoj funkciji*. Koristeći instrumente, zvukove ili vlastiti glas kako bi u zajedničkom sviranju potaknuli neke procese, nešto oblikovali, podupiru promjenu i daju priliku nečem novom.

Pri *receptivnoj muzikoterapiji* u središtu je aktivno slušanje glazbe i osvješčivanje vibracija. Nakon faze ugađanja pacijentu se ili uživo ili putem medija izvodi glazba, koja može na djega djelovati bilo na tjelesnij, bilo na psihičkoj razini. Polazi se od toga da se putem glazbe može dovesti u sjećanja subjektivno značajne sadržaje i asocijacije. Terapijski proces se inicira na taj

način što se nakon zajedničkog slušanja glazbe na prijemer skupa razgovara o pri tome nastalim mislima, osjetima u tijelu i slikovitim predodžbama.

Osim elementa glazbe, a ovisno o muzikoterapeutskoj metodi, u terapiji se primjenjuje i razgovor o osjećajima koje muzika oslobađa. U ovom važnom dijelu muzikoterapije mogu nastupiti i neugodni osjećaji kao i bolna sjećanja koja će se proraditi u razgovoru. S druge strane, ako pacijent pusti da ga obuzmu novi tonovi i zvukovi koje je isprobao, moguće mu je doživjeti promjenu osjećaja i razmišljanja. S jedne strane bit će važan odnos terapeuta i pacijenta, a s druge strane koristit će se osobita moć glazbe kao medija. Upravo u područjima u kojima se jezik iscrpljuje ili nailazi na ograničenja (autizam, budna koma, alchajmer demencija, afazija) muzikoterapija sa svojim neverbalnim terapeutskim mogućnostima postaje metodom prvog izbora.

U aktivnoj muzikoterapiji koriste se instrumenti:

- za koje nije potrebno predznanje
- koji se lako sviraju
- podražuju različite osjete (taktilne, optičke, akustičke...)
- koje možemo svirati s predznanjem
- ili pripadaju nekoj vaneuropskoj glazbenoj tradiciji.

Predhodna znanja pacijenta nisu uvijet odvijanja muzikoterapije jer se u njoj radi o tome da se kroz muziku uspostave odnosi, ispolji i putem glazbe komunicira. Glaza u muzikoterapiji nije cilj, nego sredstvo. Glazba uspostavlja procese, a koje će emocije pobuditi i koje misli potaknuti, individualno je i stoga različito. Muzikoterapeut radi ovisno spram pacijenta pomoću različitih instrumenata i muzičkih stilova. Veličina grupe formira se prema pragmatičnim razlozima, ali svakako ne smije prelaziti deset osoba. Dužina seanse iznosi 30 do 120 minuta. Sve forme muzikoterapije moguće je izvoditi stacionarno i ambulantno.

Pojedini konkretni momenti muzikoterapije obuhvaćaju slučajeve u kojima se, na primjer, mlađi adolescent, negativne samopercepcije, anksiozan i nekonfiktan, teže nalazi u glazbi, ali zato, svirajući na marimbi, izvrsno nalazi put otvaranja kroz improvizaciju; ili desetogodišnjak, sa strahovima i noćnim morama, nakon prve neuspjele seanse, mijenja atmosferu kao odgovor na

terapeutovo sviranje klavira, postaje živahniji, glasniji; ili desetogodišnjak, koji nakon obiteljske krize, s depresivnom simptomatikom, svirajući klavir, a terapeutkinja svirajući gitaru, pjeva i spontano sklada pjesmu.

Primjeri iz ambulantne grupne terapije odraslih, kronično shizofreno oboljelih pacijenata klinike za psihijatriju i psihoterapiju, koja se proteže godinama, imaju za cilj prakticirati i doživjeti kontakte i komunikaciju, kreativnost i emocionalnu ekspresiju putem slobodne muzičke improvizacije. Pacijenti koriste različite instrumente – marimbafon, vibrafon, bubnjeve, udaraljke, monokord – za samostalno neverbalno izražavanje. Terapeut na klaviru zauzima poziciju podrške, pratnje, poticaja, propitkivanja, kontrole, itd.

„Glazba izražava ono što se ne može izreći, o onome o čemu je nemoguće šutjeti“ Viktor Hugo

Muzikoterapija može donijeti i neke rizike. Budući da njome muzika može izvući na površinu osjećaje koji su dugo i duboko bili zatumljeni, a ljudi su imali traumatična iskustva, može se desiti da ponovo krenu osjećaji traume. Bez terapijske potpore, ovakva retraumatizacija može imati negativne posljedice za pacijenta. Ako nastupe jaki strahovi ili drugi neugodni osjećaji, pacijent treba o tome govoriti svom terapeutu kako bi on poduzeo nužne postupke u svrhu stabilizacije pacijenta.

Nakon muzikoterapije potrebno je da pacijent odvoji vrijeme u kojem će muzika djelovati, te u sebi osjeti osjećaje koji su nastupili, kao i priušti sebi mir u kojem će ih proraditi. O tome kao se pacijent osjećao nakon terapije, svakako će se na sljedećoj seansi raspitati terapeut. Uobičajeno je i početno kratko pogoršanje, jer osjećaji jednostavno mogu preplaviti, no terapeuta treba obavijestiti ako se radi o osjećaju oprećenosti i pritiska.

Kako se terapija približava kraju, terapeut i pacijent zajedno donose zaključak o tome bi li produžavanje terapije imalo smisla ili ne. Recidivi u psihičkim poremećajima nisu rijetkost, stoga se pacijent ne bi trebao ustručavati da ponovo potraži pomoć.

Za djelotvornost muzikoterapije trenutno ne postoje usuglašeni standardi. Ovisno o formi terapije i terapijske škole ipak postoje evaluacijske metode, na primjer skale za

vrednovanje napretka u terapiji. Do sada najsveobuhvatniji evaluacijski sistem je IMDoS koji se primjenjuje u Heidelbergu.

Carl Dahlhaus

Već u glazbenoj povijesti Europe – a ne tek u izvaneuropskim kulturama – „glazba“ nikako ne znači uvijek isto. Govoriti o baš europskom pojmu glazbe u jednini dopušteno je jedino u onoj mjeri u kojoj se, umjesto da se očekuje mogućnost definicije kroz skup značajki koje ostaju uvijek iste, dopušta kontinuitet razvoja kao dovoljno opravdanje za tu nezgodnu jedninu.

Ranijem pojmu glazbe, koji polazi od jednoglasja, dakle od statične strukture, može se suprotstaviti kasniji, koji se orijentira na višeglasje i na intervalske progresije koje ga konstituiraju, a to znači na onaj koji je orijentiran prema teleološkom, dinamičnom postupku. Podudarno sa sveopćim promjenama u povijesti ideja, umjesto „postojanja“ glazbe u prvi plan dolazi „nastajanje“: usmjerena progresija u vremenu. Među pomake naglasaka koji su povijesne važnosti ubraja se i sljedeća stepenica razvoja – dalekosežna promjena u odnosu između pravila sloga i djelâ koja se po tim pravilima sređuju. Izraz kompozicija postupno je od pojma za zanat, kojim se bavi skladatelj, i zanatskih normi po kojima se ravna, postao oznaka za tvorevinu koju proizvodi. A promjena značenja prodrla je u pedagoško područje „nauka o kompoziciji“ i to značenje podrazumijeva samo to da je kodeks pravila, umjesto da tvori supstancu glazbene predaje (dakle i pojma glazbe), srozan do pukog pomoćnog sredstva pri koncepciji djela koja je otad važila kao jedina odlučujuća. Značenje razlike ipak se vidi u činjenici da su u ranijim epohama upravo pravila sloga preživjela, dok su se djela, brzo zaboravila. No kasnije se taj , odnos obrnuo, tako da su se djela, u svakom slučaju ona koja su se isticala, potvrdila u repertoaru, dok su se pravila sloga podvrgavala ubrzanom procesu promjena sve dok u novoj glazbi 20. stoljeća nije došlo do stanja u kojemu se zapravo za svako pojedinačno djelo moralo ponovo pronalaziti tehniku koja mu je bila u osnovi.

Pojam djela tijekom stoljeća postupno je postao diferencirana skladbenotehničko-estetička kategorija, kako se i predstavlja do kasnoga 18. stoljeća. (...) ideja o autonomnoj cjelini koja se temelji na unutarnjem bogatstvu odnosa (...) otad je temelj pojma djela. Naglašenom pojmu

djela od 18. do 20. stoljeća u temelju je, kao prvo, teorija umjetnosti, koja je ponajprije estetika, a onda, kao drugo, mišljenje glazbene forme koje polazi od instrumentalne glazbe; i – kao treće – shvaćanje povijesti čija je supstanca dijalektički odnos između ideje klasičnog i načela historicizma.

Pojam djela u estetici s jedne se strane temelji na mišljenju forme, (...) s druge pak strane na ideji originalnosti (...) TE JE naglašeni zahtjev da umjetnost bude autentična u 18. stoljeću brzo prodro u opću svijest. Obilježja kao što su originalnost, novost i subjektivnost koja se iskazuju u djelu ne moraju se uvijek podudarati. (...) njihova slučajna podudarnost utemeljila je u epohi, koja je nastojala spojiti napredak i subjektivnost umjesto da dopusti njihovo razdvajanje (...) supstancijalnost umjetnosti.

Ideja originalnosti povijesno važi kao isključiva suprotnost poetici pravila. Strogo gledano, pravila ipak nisu žrtvovana – ona su samo promijenila svoju funkciju i teorijski status. Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) norme strogoga sloga smatra nedodirljivim temeljem skladbe, a različite vrste sloboda koje dopušta slobodni slog mogućnostima stvaranja stilova koji se mijenjaju, nestaju ili postoje jedan pokraj drugoga. „Način pisanja“, u kojima se manifestira duh kakve epohe, kakve vrste ili kakve individualnosti prema tome su zamjenjivi površinski fenomeni, dok pravila strogog sloga uvijek zadržavaju istu temeljnu strukturu umjetničkog višeglasja. Nasuprot tome od kasnog se 18. stoljeća umjesto prirodanog „postojanja“ naglašava povijesno „nastajanje“: Strogi je slog nosećega temelja skladbe postao puki početni stadij vježbanja iz višeglasja, a promjenjivi, individualni ili epohalni stil – baš u svojoj povijesnosti i prolaznosti – od sekundarne je pojavnosti postao primarna, glavna forma.

Glazbenu mišljenje forme (...) razvilo se gotovo istodobno s teorijom estetike i u njoj je Karl Philipp Moritz autonomnu cjelinu umjetničkog djela izveo iz njegovog nutarnjeg bogatstva veza.

Glazbena je forma, s jedne strane, određena kao rasprava o kakvoj temi na „tonskome jeziku ili zvukovnome govoru“ (Joann Mattheson), s druge strane kao zvučeca arhitektura (pri čemu je arhitektura kao metafora ponajprije proizašla iz modela nazora gotike i – kasnije renesanse). A

mišljenje forme, koje je tvorilo supstancu klasičkog pojma glazbe u sonatnome se obliku dade odrediti kao dijalektički odnos između „logičkih“ i „arhitektonskih“ momenata.

U 19. stoljeću naglasak se postupno pomaknuo s harmonijske strukture na tematsku, tako da je, na kraju, u Schönbergovim dodekafonskim gudačkim kvartetima postao moguć paradoks atonalitetnog sonatnog oblika.

Ako se ravnoteža ili potpuno posredovanje između „arhitektonskoga“ i „logičnog“ momenta – između tonalitetne dispozicije i motivskog razvoja – čini bitnim obilježjem klasičnog sonatnog oblika, onda je, kao što je već spomenuto, isticanje tematsko-motivskih procesa u 19. stoljeću neizbježno zato što je, kao prvo, formalno-tvorbena funkcija harmonike u „arhitektonskom“ smislu bila sve manja zbog sve veće kompliciranosti, a, kao drugo, načelo je „napredujuće reflektivnosti“ – u kojoj se može vidjeti „zakon razvoja“ u povijesti sonatnog oblika od Haydna preko Beethovena i Brahmsa sve do Schönberga – odgovrajuće tlo našlo u tematsko-motivskim, a ne u harmonijskim procesima.

Kroz povijesnost, čije su indicije skicirani odnosi, a koji se poentirano mogu označiti kao prisila na diferenciranje u harmonici i kao zakon napredujuće reflektivnosti glazbenih formi, nije se dotaknula klasičnosti sonatnog oblika. Da je Beethovenov sonatni oblik, umjesto da je „zastario“, ostao paradigma kod Bartóka kao i kod Schönberga, najbolje se vidi na „pogrešnim mjestima“ razvoja koja se pokazuju kao posljedica unutarnje ovisnosti o klasičnom uzoru. Činjenica da Schönbergu za stvaranje atonalitetnoga sonatnog oblika nije bilo dostatno oblikovanje tema pomoću karakterističnih ritmova i melodijskih obrisa kao ni razvojno variranje motiva, da je, štoviše, osim toga i u dispoziciji nizova tražio „zamjenu za tonalitet“, ne dopušta nikakvo drugo objašnjenje osim hipoteze da je Schönberg – orijentiran prema Beethovenu – vjerovao da se ne smije odreći konstituenta koji je odavno bio suvišan i zato posegnuti za zamjenom koja to nije bila.

Što je glazba?

Hans Heinrich Eggebrecht

I kao definicija u strogome smislu nigdje se ne može pronaći.

U pokušaju da se u njezinu načelu pojmi glazba (ona zapadnjačka), počeo sam govoriti o tri značajke europskog pojma glazbe za koju vjerujem da su bitna i konstantno nazočna (...). Nazvao sam ih emocija, mathesis i vrijeme, pri čemu bi izabrane riječi trebale biti manje važne od onoga što se njima misli. (...) značajke se ne iscrpljuju (...) a može se i sumnjati u to jesu li obilježja koja su tu navedena kao važna zaista i najvažnija.

Moglo bi se najprije navesti „čujnost“, pri čemu u „zvukovnoj građi“ na njemačkome jeziku treba razlikovati između šuma, zvuka, glasa i tona. (...) Europsko je to da u glazbi ton kao „glazbeni“ ton (grč. phthongos, lat. sonus musicus) stoji u središtu, odnosno ton kao ono što zvuči, za koji se želi znati (...) i znade se što jest. Instancu koja stvara to znanje, a time kreira i ton kao „glazbeni“, nazvao sam mathesis – no to se može i drugačije nazvati, primjerice logos ili ratio ili teorija ili inteligencija koja postiže sistematiziranje, znanstveno mišljenje. A ako se kaže da ton danas više nije bitni element glazbe (...) onda za sve ono drugo čujno, ako treba dospjeti do glazbe, preostaje teorijsko mišljenje kao važna instanca. (...) glas emocije u prvom je redu „vokalne“ prirode. No instrumentalni moment u ovome (...) ipak (je) pokriven onim što se ovdje nazvalo pojmom mathesis. Jer ton kao u zapadnjačkome smislu „glazbeni“ ton instrumentalne je biti: On je – po svojem „pitagorejskom načelu“ – rezultat „instrumentalnih“ operacija i tako dobiva sposobnost podupiranja glazbe kao smisljena ustrojstva koje se sastoji od bespojmovnih elemenata i može se umjetno proizvesti.

Kao bitna značajka europske glazbe mogao (bi se) navesti i raspraviti i moment forme, oblikovanja i strukturiranja. Čujnost i oblikovanost značajke su svih iskaza i priopćenja, ako ih se u najširem smislu riječi može nazvati glazbenima, i ona osobitost forme europske glazbe opet se sama od sebe nadaje iz mathesisa. Ono specifično glazbeno tona može se nazvati autonomnim, i to zato što glazbeni ton nastaje kao rezultat znanstvenog pitanja o prirodi zvućeg i time kroz zvuće samo, a to ovdje znači: Određeno je samo sobom. Odgovara mu ono specifično glazbeno u formi koje je autonomno po tome što ono specifično glazbenog tona razvija u formu: u strukturu (u kvalitetu intervala, u tonske sustave, tonske načine, zvukovne kvalitete i

zvukovne sustave) koje u praksi dolaze do sve konkretnijeg oblikovanja vremena. TON JE GRAĐEN, POJAVLJUJE SE KAO ZVUČNI FENOMEN U ALIKVOTAMA. U NJIMA SU ZAPISANI ELEMENTI KOJI ODNOSIMA, OMJERIMA ČINE INTERVALE, ČIJA JE KVALITETA ODREĐENA POLOŽAJEM ALIKVOTE S OBZIROM NA TEMELJNI TON, ILI SUSJEDNU ALIKVOTU. IZ TOGA DALJE PROIZLAZE LJESTVICE I NJIHOVE STRUKTURE. KVALITETA ZVUKA OVISI O BROJU RAZVIJENIH ALIKVOTA. Zato je glazba u europskom smislu pojma uvijek autonomna, čak i tamo gdje se čini da svime vladaju funkcije.

Ako i postoje bitnije značajke od triju navedenih: emocije, mathesisa i vremena, ove su ipak dovoljne da bi se iz njih izveo niz pravila (...) koja karakteriziraju glazbu (u europskom smislu). Ovdje ću navesti samo sljedećih sedam.

Prvo: Sve tri značajke tiču se čovjeka u središtu njegova postojanja. Emocija je istodobno i središte u osjetilnoj prirodi čovjeka. Mathesis je instrument za otkrivanje i konstituiranje harmonie (reda), onoga što je nasuprot tome središtu, a ono mu ipak teži. Ali vrijeme je ono u čemu i jedno i drugo kao glazba postaju stvarnost i ono je za čovjeka najstvarnije od svega stvarnog.

Drugo: Sve su tri značajke neposredne spram glazbe (čak i kad ih se posreduje). One ne označavaju ono što znače nego su to samo. Emocija jest u zvukovnome iskazu kao *ah* i *o* čudi i posve izravno sudjeluje u svakoj produkciji, a i u reprodukciji (...) glazbe. Harmonia je kao ono zvučće pomoću mathesisa izabrana priroda zvuka; glazba je njeno osjetilno pojavljivanje. A vrijeme je važna osobina samoga tona koji kao takav dopušta nastajanje glazbe kao igre u vremenu i čini vrijeme glazbenim.

Treće: Ne samo te tri značajke kao takve nego istodobno i visok stupanj izravnosti kojim one konstituiraju glazbu i u njoj se javljaju kao sadržina (...) obilježavaju posebnost glazbe u odnosu na druge umjetnosti. Njezina je posebnost u određenosti bez predmeta i bez pojmova kojom u svojoj beskrajnoj sposobnosti ona može u sebe primiti i razumjeti ljudsku egzistenciju time što je ona sama upravo to.

Četvrto: (...) Glazba je – neusporediva u svojoj vrsti i u svojoj ambivalentnosti – odraz kozmosa i utjelovljenje prikaza ljudske strasti, Božja slava iz anđelovih usta i đavolje oružje, ona potiče i

uništava dobro i loše. Kao ni jedna druga umjetnost, glazba može rasvijetliti i utješiti, uljepšati i uzveličati, uzбудiti i ublažiti, zavesti i očvrnuti. Budući da je egzistencijalna u opisanom smislu, najbolje može prenijeti ono što umjetnost općenito postiže: privući čovjeka u njegovoj egzistenciji u njezin, u jedan drugi svijet.

Peto: Bitna značajka opisana pojmom mathesis može biti odgovorna za to da je europska glazba sposobna imati povijest – sposobnost za povijest koja se javlja kao snažna povijesna različitost (...). Naime, glazbenoteorijsko mišljenje (...) omogućuje glazbeno poetičko mišljenje. A to je obilježeno neprestanim izmišljanjem drugačije i nove glazbe – mišljenje u glazbi koje u procesima povezivanja i obnavljanja pokazuje logičan tijek i tako omogućuje nastajanje povijesti glazbe (...) kao kontinuum stupnjeva i stadija koji se stalno mogu glazbeno interno izvesti jedni iz drugih.

Šesto: (...) glazba (je) u zajedničkom djelovanju emocije, mathesisa i vremena instrument koji seizmološki reagira na raspoloženje: to je unaprijed određuje za najfinije odraze i izraze onoga što se odnosi na čovjeka i što pokreće čovjeka, čovjeka u njegovoj povijesnosti i povijesti ljudi.

Sedmo: Glazba je bez pojmova. Na tome se temelji njezina moć i njezina bespomoćnost. U svojoj se moći ona može proširiti na cijelo ljudsko postojanje u svim njegovim dužnostima i stanjima.. A u njezinoj je bespomoćnosti uporabljiva baš za sve kao funkcionalna, (...) u uporabi dade (se i) prefunkcionalizirati. Iznimna je bitnost pitanja što glazba jest u svojoj postojanosti (...).

CARL DAHLHAUS

(...) intuitivni pristup mogao (bi se) samo mutno metaforički opisati (pa) treba krenuti od pisma kojim se bilježi glazba i od jezika u kojem se o njoj sporazumijevamo sami sa sobom, a i s drugima. (ZNAČI LI TO DA GDJE I KADA NEMA NOTACIJE DA NEMA NI GLAZBE? I TO NE SAMO DRUGE KULTURE, NEGO I IMPROVIZACIJA?)

U predodžbi o onome što se ne da zabilježiti a što je važno u glazbi stapaju se ipak dva momenta koja treba razlikovati ako se želi izbjeći zabune: Misli se naime, s jedne strane, na

odstupanja akustičkog prikaza od glavnog teksta i, s druge strane, na razlike između onoga što je akustično dano i njegova glazbenog značenja. Povezivanje nikako nije puka slučajnost nego izraz uvjerenja da se u prvome redu kroz razlike između zapsanog teksta i akustičkog prikaza – kroz nijanse dinamike i artikulacije kao i agogičke modifikacije ritma (TEMPO!) – konstituira glazbeni smisao, shvaćen kroz sličnost s jezikom. Običaj da se između odstupanja od teksta – od manjih varijanti koje određuju karakter interpretacije – i glazbenog značenja osjeća uska povezanost temelji se na osjećaju da je glazba rječita, a da pri tome nije jasno ni jednoznačno što ona zapravo govori. Ona se pojavljuje, polemički formulirano, kao ekspresivni jezik bez jasno određenog sadržaja i predmeta. No, ako je riječ manje o onome izraženom nego o samom izrazu uz koje se vezuje značenje glazbe (njezin specifični, bespojmovni i neslikovni smisao), onda se naglašava način izlaganja, agogičke i dinamičke razlike (...) (D. BRKA LONČIĆE JER SVODI INTERPRETACIJU NA UMIŠLJENOG EGOCENTRIČNOG IZVOĐAČA. NIJE SVE ZAPISANO U NOTAMA, PRIMJER JE GIS MOL PRELUDIJ RAHMANJINOV GDJE JEDNOM NEMAMO, A DRUGI PUT IMAMO PEDAL NA PAUZU UPRAVO ZBOG TOGA DA SE SMISAO MOŽE IZNIJETI NA VAN, SLUŠNO. I TO RADI INTERPRET, UVJERLJIVO I ISTINITO REPREZENTIRA SMISAO. A PRVI SMISAO JE DA SE GLAZBA ČUJE, A NE DA SE ČITA I PROMATRA. NIŠTA SU MU NOTE, TO JE VIŠE ILI MANJE PRECIZAN PODSJETNIK. A STARIJE EPOHE IMAJU SIROMAŠNIJE I NETOČNIJE OZNAKE I UPRAVO IH TEK INTERPRET KOMPLETIRA PREMA IDEJI, SMISLU, TRAKTATIMA, KONAČNO, DOBROM UKUSU. Ali vidim da kasnije okreće ovo)

Ako se prema tome, s jedne strane, čini da se glazbeno djelo – shvaćeno kao zvučeca smisljena cjelina – konstituira tek s one strane teksta, onda s druge strane, pojam glazbenog djela, kao se postupno izgradio između 14. i 18. stoljeća, uključuje i predodžbu da notirana skladba nije puki predložak za glazbenu praksu nego je – analogno nekom pjesničkom tekstu – tekst u naglašenom smislu riječi: struktura koja izriče ekspresivno značenje čiji akustički prikaz ispunjava tek interpretirajuću funkciju. (MOJE JE MIŠLJENJE DA JE IPAK BITAN DOGAĐAJ JER AKUSTIČKI PRIKAZ JESTG ONO ŠTO JE U GLAZBI PRIMARNO – AKUSTIČKI. VRATIMO SE NA ZVUK, TO, VRIJEME, ITD. POJMOVE KOJI SU U TEMELJU OBJAŠNJENJA O AUTONOMNOSTI GLAZBE. Nije, koliko sam ih shvatila glazba autonomna zato što nešto prikazuje ili govori o nečemu izvan sebe same, što tekst, pjesma uvijek čine)

Odnos između notirane skladbe i akustičkog prikaza može se dakle različito i čak suprotno naglasiti. Glazbeni je tekst (...)zamišljen kao sredstvo za izvođenje koje je svrha toga sredstva. U njemu se zapisano predstavlja zvučanjem umjesto da ostane samo tekst – predmet glazbenog čitanja. No istodobno se (...) čini da je izvedba sredstvo za prikazivanje teksta kojemu se ona podređuje (IZVEDBA JE SREDSTVO KOMUNIKACIJE, JER JE U KONAČNICI TO I SMISAO GLAZBE, KOMUNIKACIJA. D. JE TU PREVIŠE UKLJUČIO TAŠTINU KOMPOZITORA) i čije značenje treba učiniti smislenim: značenje koje se ponajprije vezuje uz ono notirano, a ne tek uz način interpretacije (...) (INTERPRETACIJA JE VJERNA TEKSTU I NE ZASNIVA SE SAMO NA ELEMENTIMA INTERPRETACIJE, NEGO NA REZULTATU PROŽIMAJUĆIH SREDSTAVA INTERPRETACIJE. INTERPRETACIJA TREBA BITI UVJERLJIVA I TO U SMISLU ISTINITOSTI) Ono notirano čini se supstancom ili esencijom glazbe, ono nenotirano kao nešto akcidentalno.

U istome povijesnom razvojnom zamahu u kojem se notirana skladba postupno iz zapisa, koji je poput koreografskog pisma skicirao obrise procesa, učvršćuje u tekst (...) s druge se strane proširilo estetičko uvjerenje da je u glazbi odlučujuće ono što nije notirano. (Kriterij glazbenosti je sposobnost da se shvati ono što nije notirano.) (...) Odnos između notacije i akustične realizacije može se, prema tome, opisati kao dijalektika učvršćivanja i emancipacije. Što je opsežniji i pedantniji bio zapis glazbe, to je izričitija bila tvrdnja o neovisnosti interpreta. Pokušavalo se fiksirati ono što se ne može notirati, a opak se inzistiralo na njegovoj iracionalnosti.

Pod „značenjem“ koje izmiče notaciji ne misli se samo na ekspresivnu bît glazbe – koja je upućena na interpretaciju – nego i na njegovu logičnu strukturu koja se izravno ne izražava u pismu. Ni tonalitetna funkcija kakva akorda, a ni razgraničenje kakva motiva – da se ne govori o dedukciji motiva – ne da se iščitati iz notnog teksta koji predstavlja zvukovno, a ne značenjsku pismo.

Za glazbeno značenje u smislu harmonijske i motivske logike pak važi da ono nije neposredno ni neizravno vezano uz predmetnu stvarnost.

A što se tiče poteškoće da se značenje glazbe učvrsti kao značenje analogno jeziku, očigledno bi se moglo odreći ideje semantike glazbe – glazbe bez teksta, neprogramne glazbe – i zadovoljiti

se raspravom o sintaksi, s jedne, i o pragmatici, s druge strane. Glazbena logika bila bi, prema tome, ništa drugo nego utjelovljenje sintaktičkih momenata, a ekspresivnost – primjerice posmrtnog marša – bila bi posljedica uporabe glazbe.

Upitno je može li se ipak glazbena logika doista reducirati samo na puku sintaksu. (...) Za glazbenteorijske svrhe inače je u međuvremenu (...) dovoljno staromodno razlikovanje između logike i gramatike koje se primjerice dokumentira u razlici između logičkoga i gramatičkoga subjekta u kakvoj jezičnoj rečenici.

„Glazbenu logiku“ shvaćalo se najprije, od 1788, kad je Johann Forkel stvorio taj pojam, kao harmonijsko-tonalitetnu, kasnije i kao tematsko-motivsku logiku koja je uzajamnim djelovanjem povezana s onom harmonijsko-tonalitetnom.

Ako se u tonalitetnoj funkciji koja odlikuje neki akord prepozna njegovo „značenje“ ili se poveznicu koja postoji između tema i motiva kakva stavka shvati kao „smislenu povezanost“, onda se takvim načinom govora nikako ne misli da se glazbeni smisao konstituira na isti način kao i jezični. Tonalitetno „značenje“ kakva akorda, štoviše, nešto je načelno drugo od pojmova „značenja“ neke riječi. (OVDJE SE RADI O ZNAČENJU S OBZIROM NA NJEGOVU FUNKCIJU U LJESTVICI, ILI NJEGOVOM ODNOSU SPRAM SUSJEDNIH AKORDA, TONOVA... DAKLE, ZNAČENJE UNUTAR SEBE SAMOGA, TO JE TONALITETNO-ZNAČENJSKI SLOJ, A NE OPISNO SPRAM IZVANJSKOG PREDMETA, POJAVE...) I u glazbenim i u jezičnim fenomenima može se razlikovati između prezentnoga i reprezentiranoga: između onoga što je osjetilno dano i onoga što predstavlja.

Pojam tonskoga jezika, kada se oblikovao u 18. i 19. stoljeću, smjerao je na prožimanje logičkih i ekspresivnih elemenata: Taj razvoj, tijekom kojega je iz vokalne glazbe, koja je bila povezana s jezikom, proizašla instrumentalna glazba, koja je sama predstavljala jezik, pripada odlučujućim procesima u povijesti glazbe.

Među problemima u koje se zaplićemo kada se počne razmišljati o odnosu glazbe i jezika jedan je od središnjih (...): pitanje naime u kojoj je mjeri jezični karakter glazbe obilježen jezikom kojim se govori o glazbi. (...) Kakav utjecaj na značenjski sloj, koji omogućuje da se glazba spominje kao jezik, ima okolnost da je ophođenje s glazbom djelomično posredovano jezikom?

(...) Među glazbenim teoretičarima koji su se oslobodili naivnog fizikalizma 19. stoljeća moglo je biti neosporno da neka glazbena činjenica ne prelazi u akustički supstrat na kojemu se temelji. Tek kroz određenu vrstu kategorijalnoga oblikovanja konstituira se zvučeci fenomen kao glazbena umjesto akustička činjenica – pri čemu bi se pod „akustičnim“ trebalo misliti na vrstu kategorijalnoga oblikovanja koje ono zvučece prihvaća s motrišta fizičara.

No kategorijalno oblikovanje kroz koje se konstituira glazba kao takva uvijek je jezično oblikovano – a to znači: određeno jezikom. Konstituens glazbe ne tvori neka „svijest općenito“ nego ona svijest koja postoji u jeziku i koja je njime sputana. Dvije su strane iste činjenice to da je glazba povijesna i da je jezično oblikovana.

Ovisnost kategorijalnog oblikovanja glazbe o jeziku može se lako pokazati na pojmovima konsonance i disonance čije temeljno značenje nitko ne poriče. Dihotomija koja je izražena kontrastirajućim riječima nije prirodno dana nego je povijesne biti. Psihologija tona, koja pokušava istražiti prirodne činjenice, od Carla Stumpfa govori o stupnjevima sonanci da bi razjasnila da je „zapravo“ – a to znači: u prirodnome psihičkom habitusu čovjeka – postoje samo stupnjevite razlike između tonova koji zajednički zvuče (intervala) i da načelna razlika, podjela intervala u razred konsonanca i u kontrastirajući razred disonanca, predstavlja povijesno nadoblikovanje (Überformung, OVO BIH REKLA DA JE PREOBLIKOVANJE). No psihologija tona (...) nije isto što i teorija glazbe. (...) No time što se jezik glazbene teorije, koji operira s dihotomijom konsonance i disonance, premještanjem u jezik psihologije tona također može promatrati izvana, javljaju se strukturna obilježja kojih smo jedva svjesni sve dok se krećemo uobičajenom glazbenoteorijskom terminologijom kao da je ona jezik stvari samih. (...) Zvukovna se tehnika višeglasja nije temeljila na jezično neovisnoj glazbenoj intuiciji nego na jezikom – predajom grčko-latinskih riječi – oblikovanom načinu mišljenja.

Tvrdnja da smisao glazbenih fenomenasadrži i njihovu povezanost s jezikom ne bi se trebalo pogrešno shvatiti kao pokušaj da se lingvističkim putem restaurira duhovna povijest. Ne može biti govora o zamijeni povijesti stvari poviješću pojmova. Onaj tko jezičnu verziju činjenica ne shvaća kao sekundarnu, naknadnu formulaciju primarne, jezično neovisne intuicije nego činjenice uvijek shvaća kao jezično konstruirane nikako nije prisiljen na krajnje posljedice po

kojima se bit stvari podudara s s njihovom jezičnom određenostu, da, dakle, fenomeni, čim ih se drugačije imenuje, također mijenjaju svoju bit. Uvažavanje jezične ovisnosti glazbenog smisla čak dopušta više mjesta nazoru da jezik, koji otvara pristup nekome fenomenu, taj pristup u drugome smislu remeti.

Stupnjevi sonance, koje nam je osvijestio Stumpf, bili su moment fenomena zajedničkog zvučanja više tonova (akorda) koji je prikrila jezična predaja europske teorije glazbe. No glazbena činjenica postale su, kao dihotomija konsonance i disonance, tek skladateljskom – a to znači: povijesnom - odlukom u koju je bio upleten jezični pristup fenomenu. Ono što je dano psihološki kao niz stupnjeva sonanci, tvori supstrat ideje o skladanju s razlikom između dvaju razreda intervala koji su na stanovit način bili nametnuti psihološkome stanju stvari (u 14. stoljeću bila su to tri razreda intervala: consonantia perfecta, consonantia imperfecta i dissonantia).

U tezi da psihološke činjenice tek kroz skladateljske odluke postaju glazbene činjenice „skladanje“ ne znači ništa drugo nego stvaranje uvjerljivoga prohoda od tona do tona ili od akorda do akorda. A misao kroz koju je – u antici ispunjavajući druge funkcije – suprotstavljanje konsonance i disonance postalo noseće načelo višeglasnoga sloga sastojalo se od nazora da se između nižega i višega stupnja sonance može opaziti tendencija koju se može shvatiti kao težnju jednoga prema drugome: kao težnju koja iznutra prema van opravdava glazbeni prohod. To što se slijed akordâ pojavljuje kao nešto što proizlazi jedno iz drugoga samo znači to da glazba nije samo smještena u vremenu nego i da predstavlja proces koji na stanovit način vrijeme koje se zbiva iz sebe konstituira.

10. Čovjek i glazba

U svojim najvišim ostvarenjima glazba transcendirala materijalne uvijete vremena i prostora, transcendirala, samu sebe, svoga stvaraoca i čovjeka. Pitagorejci su smatrali da glazba proizlazi iz konstitucije svijeta, a neki filozofi i danas drže da ona ponavlja u malome razine koje vladaju u makrokozmosu na takav način da duh koji ih prepoznaje i integrira, izravno osjeća srodnost njezina bića s cjelokupnošću svijeta. S druge strane, glazba može biti i krajnje beznačajna, gruba,

banalna, otuđujuća i prosta p se njezinu biću, porijeklu, vrijednostima i poslanju ne može se govoriti uopćeno i jednoznačno. (Supiči, 2006)

L.Meyer pretpostavlja da postoji korespondencija između više aspekata muzičke komunikacije i više razina svijesti. Osjetno-asocijativni, sintaktički i "sublimni" aspekt glazbe dovode do raznih stupnjeva svijesti i individuacije pa zaključuje da glazba ne stoji samo u tonovima, nego u supstanciji i značenju koji poprimaju za ljudsko biće. Iz toga proizlazi da se bit muzike sastoji u materijalizaciji duha u tonovima, odnosno spiritualizaciji njezine materije pa ju ne možemo interpretirati prvenstveno kao sredstvo osjetilnog užitka, premda ona to može nesumnjivo biti i bila je u toku svoje duge povijesti u raznim svojim vrstama u kojima se izvodila.

Međutim, „velika“ muzika kao medij prodiranja u realnost iza svake pojavnosti, ne isključuje sferu zadovoljstva. Štoviše, u njezinom doživljavanju uključeno je i duhovno zadovoljstvo, kojeg čovjek ako je lišen, znali su to stari filozofi, više obraće zadovoljstvima tijela - čovjek bez viših ili vrednijih zadovoljstava traži niža ili manje vrijedna zadovoljstva. Budući da glazba pruža možda više nego bilo koja druga umjetnost doživljaj bića, ona tim doživljavanjem bića daje i iskustvo zadovoljstva koje taj doživljaj prati. Štoviše, o duhovnoj, estetskoj i ekspresivnoj kvaliteti glazbe objektivno ovisi i kvaliteta tog doživljaja i iskustva, a o subjektu pak ovisi koliko će i kako biti sposoban za taj doživljaj i iskustvo.

Glazbu uvijek iznutra oblikuje određeni duh, duhovna orijentacija koja joj daje duhovni i tendencijski smisao, funkciju i značenje. Ekspresivna glazba nije samo znak, nego i simbol koji nam kaže neusporedivo više od onoga što ona predstavlja kao zvučni, fizički i akustički fenomen. Kad ju ne bi prožimao duh, ona ne bi bila nosilac poruke, izgubila bi se dapače i njezina historičnost. "Ako izražavati znači očitovati i izricati, očito se ne izražava zato da izraženo ostane nedoživljeno i neshvaćeno, nego naprotiv zato da bude doživljeno i shvaćeno. Izražavati ne znači samo stvarati, nego i predstavljati, konačno, ikomunicirati. Ostvarujući se u djelu, muzički izražaj ima vrijednost samo u odnosu na doživljajne i – donekle – spoznajne moći skladatelja i slušaoca. Zato isključivo ona muzika koja je ne samo osjetno percipirana nego i duhom shvaćena prema muzičkoj (i izvanmuzičkoj) spoznatljivosti koju drži u sebi i za slušaoca, može biti kvalificirana kao potpuno doživljena." (I.Supičić,1978,210)

Na svojim vrhuncima glazba nas vodi k doživljaju univerzalnosti bića, štoviše k predosjetu njegove korjenite transcendencije nad besmisлом, ništavilom i prazninom.

Antropološka analiza pristupa muzici na dva načina. Prvi pristup daje nam definiciju po kojoj *muzika predstavlja komunikacijsku radnju koja organizira zvuk kroz njegovu visinu, trajanje, boju i glasnoću*. Vrijednost te definicije je u tome što može pokrivati širok raspon **aktivnosti** te omogućuje analizu društvenih načina upotrebe zvuka u *visoko strukturiranim komunikacijskim i eksternaliziranim sustavima* na načine koje antropolozi zanemaruju. Nedostatak se očituje u tome što se primjenjuje definicija na područja djelatnosti za koja nije u potpunosti prikladna jer je naglasak na **kulturološkom aspektu muzike**.

11. Glazba u domeni kulture

Različita društva u svijetu vrlo različito poimaju glazbu kao i njeno mjesto u životu i kulturi, dajući joj širok ili uzak doseg, stavljajući je visoko ili nisko u raznim domenama. neki je povezuju uglavnom s plesom i dramom, ostali s govorom, ili s umjetnostima u cjelini, ili s religioznim i obrednim, ili s čak nepoželjnim aktivnostima kao što su opijanje i ponašanje vezano za trans. Način na koji muzikolozi na Zapadu poimaju odnos glazbe prema ostalim kulturnim domenama je odraz je ovakvih asocijacija.

Tijekom njene povijesti, a u određenim segmentima zapadne kulture, glazba se smatrala opasnom i nepoćudnom, a glazbenici kao inferiorna bića, bivajući često predmetom diskriminacije. U tom smislu ona je dodjeljivana strancima i pripadnicima manjina, kao npr. u evropskoj glazbenoj povijesti Židovima, a u američkoj povijesti, naizmjenice Nijemcima, Talijanima, Židovima i Afroamerikancima. Također, najmanje se ozbiljno uzimala glazba u evropskim akademskim krugovima. Istovremeno, glazba je ezoterično područje o kojem mogu raspravljati i donositi sudove samo stručnjaci. S druge strane, glazba se ponekad smatra vrhuncem ljudskog dostignuća. *Glasperlenspiel* (Igra staklenih perli) Hermanna Hess-a prikazuje skladatelja kao neku vrstu nadčovjeka, a Hildersheimer pozdravlja Mozarta kao „možda

najvećeg uma u zapisanoj ljudskoj povijesti ljudi“. Glazba je naizmjenično podmuklo djelo hulja i izraz najvećeg kulturnog heroizma.

Ističući ovo drugo, muzikolozi pokušavaju povezati glazbu u svakoj kulturi i razdoblju kojeg proučavaju s njezinom najpoželjnijim i najrazvijenijim kulturnim domenama. Tome primjer jest da se znanstvenici koji proučavaju renesansnu glazbu posebno fokusiraju na odnos glazbe i vizualnih umjetnosti, a za glazbu 19. stoljeća kao najbližu domenauočavaju književnost. Za 20. stoljeće muzikolozi vide glazbu u vezi sa društvenim znanostima, dok za razdoblje srednjeg vijeka u vezi sa teologijom. Oni koji proučavaju ne-zapadne glazbe najčešće su promatrali glazbu u njezinoj vezi s jezikom i društvenom zajednicom.

12. Glazba među umjetnostima

U usporedbi s ostalim umjetnostima, razmišljanje o glazbi kao jedinstvenom konceptu vodi ka razmatranju kreativnosti u glazbi. Među profesionalnim glazbenicima i ljubiteljima glazbe, glazbena kreativnost se obično dijeli na skladanje i izvedbu uz improvizaciju kao izvjesnu prijelaznu fazu. Glazbena znanosti daleko više pozornosti pridje skladanju, nego ostalom, te uočavamo dominaciju koncepcije glazbe kao kompleta dovršenih djela što se dalo uočiti provjeravanjem definicija u jezičnim rječnicima. Razlozi tome mogu biti brojni, no zanemarivanjem jednog od blizanačkih parova u glazbi – kompozicija / interpretacija, zanemaruje se zapravo bitna komponenta glazbe – komunikacijska. Izvedba, iako uvažavana i nagrađivana nije toliko cijenjena kao skladanje među članovima društva teoretičara u glazbi na Zapadu jer oni ne razmišljaju o glazbi kao o velikom konglomeratu izvedbi. Najvećim svjetskim glazbenicima daleko češće vide skladatelje nego izvođače, pri čemu se zanemaruje činjenica da su ti veliki glazbenici istovremeno svi redombili i veliki izvođači te da rijetko imamo velikog skladatelja, a da nije bio i veliki izvođač. Naime, ostaje i pitanje, možemo li nešto stvoriti što nismo u stanju zamisliti, a prevedeno u glazbeno mišljenje, možemo li nešto skladati, a da to nismo u stanju izvesti. Problem je ovdje čisto materijalne prirode, a to je da izvedba nestaje, a notni zapis ostaje. Improvizacija se u umjetničkoj glazbi pak smatra prije zanatom nego umjetnošću, iako su najbolji improvizatori zapravo nužno dobri izvođači, kao i skladatelji. Ova

hijerarhija je pomalo umjetno stvorena iz jednostavne dominacije i autoriteta znanosti u zapadnom društvu naspram drugi oblika čovjekove djelatnosti.

Iako sve javne i društvene aktivnosti mogu tumačiti kao "kulturene produkcije", što u izvjesnom smislu i jesu budući da su izvođači istodobno i njihova „publika“, ipak se u mnogim društvima smatra da se vizualne umjetnosti i književnost razlikuju od glazbe po važnosti i prirodi, a možda čak i zbog postojanja komponente izvedbe. U slučaju plesa, izvedba ima puno veću ulogu, i dok su zadani dijelovi koreografije važni, udio kreativnog rada plesača je velik. Sigurno je da se u odnosu na koreografe, plesači-izvođači više uvažavaju nego u analognom slučaju glazbe.

U zapadnoj i muzikološkoj koncepciji glazba se stoljećima smatrala jednom od "umjetnosti", no teoretičari ipak nalaze neke prepreke za potpuno uključivanje glazbe u carstvo umjetnosti, te uočavaju razlike u stupnju i prirodi umjetničke kvalitete između glazbe i ostalih priznatih umjetnosti, književnosti i vizualnih umjetnosti. Treba istaknuti dvije:

1. Glazba jest umjetnost, no u nekim svjetskim kulturama nije moguće svu glazbu podjednako smatrati "umjetnošću". Govorimo o "umjetničkoj glazbi" ili *Kunstmusik*, koju su oblikovali skladatelji umjetnici koji ne stavljaju popularne pjesme ili pjesme plemenskih društava u isti krug. U tom smislu povlačimo paralelu kako književni znanstvenici rade razliku između npr. romana Dostojevskog i popularnog ljubavnog romana, no izraz "umjetnost" ne odnosi se samo na onaj prvi, oba su "romani". U glazbi, međutim, sve bi simfonije bile jednako, makar ne jednako dobra, "umjetnička" djela. Granice u okviru glazbe se razlikuju od onih u ostalim umjetnostima.

2. Intelektualno ozbiljniji jest nedostatak paralele između glazbe i književnosti u odnosu na izvor materijala i umjetničkih djela. U književnosti, izvor je jezik. Nisu sve uporabe jezika umjetnička djela, već književnici, birajući iz svakodnevnog govora, oblikuju umjetnički proizvod. Jezik ima funkciju osigurati materijal za umjetnički kao i za svakodnevni govor. Izazovno je tvrditi da se temeljni vokabular glazbe – tonovi, ritmovi, harmonije - koristi i u stvaranju vernakularne glazbe (popularne i narodne glazbe, a možda i improvizacija), što bi odgovaralo svakodnevnom govoru i glazbenim umjetničkim djelima (koja odgovaraju književnim djelima).

Međutim, razlika između vernakularne i umjetničke glazbe, čak i tamo gdje je kulturološki prepoznata, potpuno je različitog tipa od razlike između svakodnevnog govora i književnosti. U muzikološkom diskursu, prema glazbi se ponekad odnosi kao prema "jeziku", a glazbena djela ponekad analiziraju semiotičari kao da su ta djela bliža govoru nego književnoj umjetnosti.

Stoga ostaju pitanja iz muzikološke koncepcije: je li sva glazba umjetnost te je li jedna umjetnost, a druga nešto drugo, što u ovom trenutku nije definirano. Nadalje, bi li se glazba u cjelini trebala smatrati kao sustav komunikacije analogan jeziku koje su analogije u glazbi prema Saussure-ovom razlikovanju „individualni jezik“ ("parole") i „sposobnost govora“ ("language")? Ova pitanja imaju puno zajedničkoga s načinima na kojima se razvila muzikološka koncepcija "glazbe". Ovdje treba napomenuti da paralela glazbe i jezika, iako često eksploatirana, nije ona koja zadire u suštinu, odnosno bit glazbe, nego se jedna od površnih ili djelomičnih karakteristika glazbe nategnuto poistovjećuje s jezikom. Iz ovoga također proizlazi proizvoljno i banalno stajalište da se glazbom nešto „izražava“.

14. Znanost o glazbi

Guido Adler 1885. ustanovio muzikologiju kao formalnu disciplinu i otada muzikolozi veoma široko poimaju glazbu. Adler uključuje glazbu svih kultura i razdoblja, kao i različite slojeve, no muzikolozi poslije uvode hijerarhije i donose odluke o tome koja je glazba vrijedna proučavanja. Kako nisu suzili širinu granica, neke od definicija su nerazumno opširne. Tako je P.H. Lang definirao muzikologiju kao znanost koja „ujedinjuje u svojoj domeni sve znanosti koje se bave produkcijom, pojavom i primjenom fenomena fizike koji se naziva zvukom“ (Harap, 1938.), sugerirajući da je analiza svih zvukova, uključujući govor, u domeni ovog područja i stoga, može se u širem značenju poimati kao glazba.

John Blacking (1973) definirao je glazbu kao „humano organiziran zvuk“, a ona je postala široko korištena i utjecajna. Naglasimo li implikaciju da glazba mora biti organizirana, da je ona prvenstveno „zvuk“, te da je karakteristična samo za ljude, ostaje nejasno uključuje li Blacking

tu sve zvukove koje proizvodi čovjek. Nasuprot naglasku na zvuk, Alan P. Merriam (1964), izbjegavajući ideju da je glazba prvenstveno zvuk, predlaže model za razumijevanje glazbe u kojem se odvajaju tri područja - zvuk, ponašanje i koncept - a svi su podjednako sastavnice glazbe koje stalno utječu jedna na drugu. Među mnogim znanstvenicima, George Herzog (1941) postavlja pitanje - Imaju li životinje glazbu? te daje afirmativan odgovor. Uveden je pojam *glazba životinja*, a etnomuzikolozi u svoje radove uvrštavaju analitičko razmatranje zvukova kitova i dupina, koje izlažu na raznim konvencijama. Zajedno s lingvistima, psiholozima i fiziolozima, muzikolozi sudjeluju u istraživanju zvukova koji se proizvode u ranom djetinjstvu - zvukova koji se mogu smatrati kao pred-lingvistički ili pred - glazbeni.

Muzikolozi su u važnim pogledima koristili široku definiciju glazbe proširujući ili sužavajući njene granice, kada su željeli odrediti koja glazba jest vrijedna njihova zanimanja. Kenneth Levy iznio je dva testa za ispitivanje razine vrijednosti poduhvata muzikologa - da mora biti vezan za prvoklasnu glazbu i da mora biti vezan za prvoklasan problem (Kermanu, 1985) čime je zaobišao navođenje ostalih, vrlo važnih, kriterija definiranja kao što su izvrsnost sustava ideja koji vodi ka glazbi ili pak visoka kvaliteta društvenog konteksta u kojoj se ona izvodi.

Kao što to vrijedi za slikarstvo, kiparstvo, književnu i verbalnu umjetnost, glazba se može definirati kao umjetnost tj. kao aktivnost za čije je izvođenje potrebno posebno znanje i sposobnost. Također, može se definirati kao vrsta komunikacije u kojoj sudjeluju svi ljudi, kao i u jeziku ili govoru, te kao skup posebnih fizioloških procesa. Bez obzira na definicije, status umjetnosti koji glazba ima traži da se njeni estetski aspekti smatraju esencijalnim, pa se tako glazba mora promatrati kao sustav čije sastavnice imaju različite stupnjeve ljepote ili vrijednosti.

Retorika muzikologije je ispunjena s jedne strane jasnim usporedbama kao i onima koje se same po sebi podrazumijevaju. Njenim tvrdnjama kojima se razlikuju majstori skladatelji od ostalih, a u potrazi za „remek djelima“, ističe se načelo genija i talenta i pravi razliku između istinske umjetnosti i one funkcionalne. No, u muzikološkom konceptu glazbe dominiraju proturječnosti. S jedne strane, muzikolozi su donijeli svijetu izvođača i slušatelja obilje glazbe koja je ranije bila nepoznata i tijekom svojeg istraživanja posebnu pažnju posvetili glazbi koju su ostali smatrali inferiornom ili nerelevantnom. S druge strane, smatrali su neophodnim opravdati svoj rad

tvrdnjama o, do tada, neočekivanim estetskim vrijednostima u glazbi s kojom se oni bave. Među muzikolozima postoje dva oprečna mišljenja, jedno je da muzikolozi proučavaju svu glazbu, ili čak sve zvukove, a drugo je da glazbena djela, izvedbe ili čak cjelokupni sustavi ili kulture nemaju istu vrijednost.

15. Klasifikacija glazbe

Izjave muzikologa kojima definiraju glazbu često nalikuju nabrajanju vrsta glazbi, a klasifikacije koje dodatno dijele glazbu u podskupine često su dio temeljnih muzikoloških definicija i konceptualizacija. Odveć brojne da bi ih se nabrajalo i često temelje na apstraktnim kategorijama koje umjetno razlikuju ljudske glazbene aktivnosti, one su zanimljive u temeljnom razmatranju koncepta glazbe jer ukazuju na važnost hijerarhijske klasifikacije u zapadnoj kulturi. Njihova odlika je da se manje bave podjelom glazbenog repertoara u stilističke grup nego s podjelom glazbenog procesa u kategoriju misli kao i u kategoriju kulturne funkcije.

Polazna točka velikom broju klasifikacija u europskoj kulturi bila je podjela koju je načinio Boethius – *musica mundana*, muzika sfera koja regulira kretanja nebeskih tijela; *musica musica humana*, koju shvaćamo kao usklađivanje duše i tijela, a spaja unutarnju aktivnost razuma s tijelom; *musica instrumentalis*, koju stvara čovjek, a može biti instrumentalna i vokalna. Ostale uključuju podjelu na teoretsku i praktičnu glazbu, koju je uveo pitagorejac Aristoksen 300 godine p.n.e. (*Elementa Harmonica*, *Elementa Rhythmica*), a koju je ponovo uveo 1500. Izidor Seviljski uključio je *musica harmonica* (vokalnu glazbu), *musica ex flatu* (glazbu puhačkih glazbala) i *musica rhythmica ex pulses digitorum* (glazba proizvedena udaranjem, npr. udaraljke i trzalačka glazbala). U 14.stoljeću Theodoricus de Campo koristio je kategorije *musica mundana* i *humana*, kao Boethius, dodavši *musica vocalis* (animalne glasove) i *artificialis* (glazba kakvu poznajemo), koju je dalje podijelio na vokalnu glazbu s dijelom ritmičkog deklamiranja i na instrumentalnu glazbu (s podskupinama: žičana, puhačka i udaraljke). Ove podjele koristila je glazbena znanost tijekom renesanse, čemu nasuprot su muzikolozi 20. stoljeća podijelili glazbu po razdobljima skladanja, po kulturama i supkulturama i po društvenoj funkciji – odvojivši sakralnu od sekularne, narodnu od umjetničke, lokalnu (vernakularnu) od ozbiljne glazbe.

Tradicionalna zapadna klasifikacija po orkestralnim skupinama glazbala, koja ukazuje na funkcije glazbala u određenim glazbenim stilovima.

16. Što je glazba?

Diskusija nekih definicija.

17. Glazba kao univerzalni fenomen

Muzikolozi se bave pitanjem univerzalnosti glazbe razmatrajući dilemu je li glazba ljudski specifikum ili i druge vrste imaju glazbu, no postojanje glazbe u svim društvima činjenica je koja se ne osporava – to je kulturna univerzala. Osobito etnomuzikolozi smatraju glazbu ljudskom univerzalom ukazujući na njene univerzalne karakteristike među kojima su opća rasprostranjenost pjevanja i virtualna rasprostranjenost glazbala; široka upotreba tonova s konzistentnom visinom glasa (intonacija), tonskog sustava koji obuhvaća od pet do sedam tonova, dvo- i tro- taktna mjera, univerzalna upotreba glazbe u religioznim kontekstima.

Međutim, u popisu svih ljudskih kultura ili kulturnih jedinica, za sve karakteristike navedene kao univerzalije moguće je pronaći izuzetke. Možemo govoriti o statističkim univerzalijama koje su virtualno prisutne svuda, izuzetkom dviju. Prva je apstraktna - ako postoji definicija glazbe i ako sve kulture“ imaju“ glazbu, onda sve kulture moraju *ipso facto* imati nešto od ove definicije, odnosno, ako prihvaćamo da sve kulture imaju glazbu, onda se cjelokupna svjetska(e) glazba(e) moraju minimalno uskladiti s ovom definicijom. Drugo, sva društva, uključujući ona koja koriste termin „glazba“ ili imaju jedinstvenu koncepciju o njoj, tj. oni koji nemaju, imaju tip ili vrstu stiliziranog vokalnog izraza koji se razlikuje od običnog govora. najčešće je to nešto što se naziva ili povezuje s pjevanjem, no može obuhvaćati i brojalice, uzvišeni govor, stilizirano izražavanje riječi, vrištanje, zavijanje, oplakivanje ili naricanje.

S druge strane, ako sva društva imaju glazbu, je li glazba odlika svih pojedinaca, ili – poput jezika – svih normalno razvijenih ljudi? Psiholozi su dugo pretpostavljali da postoji fenomen kao

muzikalnost koju pojedinci posjeduju u različitim mjerama pa se u zapadnim društvima obično razlikuje „muzikalne“ od „nemuzikalnih“ osoba, nerazumna činjenica od koje i glazba i čovjek imaju samo štete. Srećom, istovremeno se pretpostavlja da su svi normalni ljudi donekle sposobni sudjelovati – izvoditi, razumijevati, osjetiti ako ne izvoditi ili skladati - u kompleksu srodnih aktivnosti etiketiranih kao stvaranje glazbe. Netko tko nije u stanju upustiti se u stvaranje glazbe u zapadnoj kulturi označen je manjkav, u engleskom npr. potpuno nemuzikalna osoba opisuje demoralizirajućim terminom „tonski gluha“. Ova slučajna i promjenjiva ili vrlo rijetko definitivna neosjetljivost u razlikovanju visina tonova, dovela je do isključivanja iz važnog područja za život, stvaranja glazbe, ali i koncepcije nastavnog plana i programa koji je ovo našao kao dobar alibi za unižavanje učenja glazbe koju pretvara u artificijelnu konzumaciju. Sugestija da se glazbeni procesi u nervnom sustavu mogu odijeliti od ostalih – na primjer, da postoji nešto kao „glazbena inteligencija“ za razliku i pored ostalih – ima veze s ovim razmišljanjima, no ona je u većoj ili manjoj mjeri prisutna kod svakog čovjeka.

Znanstvenici koji proučavaju glazbu teoretski i eksperimentalno s psihološke i fiziološke točke gledišta ograničili su se uglavnom na zapadnu koncepciju glazbe i na ljudska bića u zapadnim društvima. Istraživanja su rezultirala uvjerenjima kao bi testiranja trebalo protegnuti prema drugim glazbenim kulturama, iako bi to uključilo neke probleme kao među-kulturne različitosti u definicijama koncepcije glazbe, kao i definiranje glazbenih univerzalija. Odgovor na pitanje muzikalnosti, kao odlike normalnog čovjeka, koje je pokrenuo J. Blacking u *Koliko je čovjek muzikalan?* sadržan je u sugestiji da su ljudi općenito muzikalni, da je glazba ljudska univerzalija, te da je opravdano razmišljanje da je sva glazba dio jedinstvenog sustava.

18. Svijet glazbe ili glazbi

Jezični rječnici, opće i glazbene enciklopedije slažu se da postoji nešto što nazivamo glazbom, i da je nalazimo u svim kulturama. Muzikolozi općenito da je opravdano govoriti o „glazbi“ kao unitarnom konceptu, koji je u osnovi specifikum ljudi, usprkos činjenici da svega nekoliko kultura ima zapravo termin koji obuhvaća sve što je uključeno u terminu „glazba“ europskih jezika i nepostojanju osobina koje se mogu identificirati kao kulturne univerzalije, kao i ne

postojanju istraživanja koja bi testirale i dokazale prisutnost odlike muzikalnosti na izvjesnoj među-kulturalnoj osnovi.

Ovakvo gledište pretpostavilo bi glazba ima jedno izvorište, da su je jednom prilikom izmislili ljudi, a onda postupno proširili, mijenjajući je svaka je kultura prilagodila njene osobine svojim potrebama. Muzikološka razmatranja svijeta glazbe pokušavaju razlučiti je li svijet glazbe jedinstven svijet i imamo li pravo kad kažemo da ljudi „imaju“ glazbu, ili se svijet glazbe sastoji od glazbi, od kojih je svaka pojedinačan, interno konzistentan sustav, nešto poput jezika? Lingvisti nemaju prepreke govoriti i o „jeziku“ i „jezicima“, inzistirajući na distinkciji ovih koncepata, dok glazbenici više razmišljaju o glazbi u cjelini kao „o jeziku“, ako ona uopće jest „jezik“.

Sugestija da glazba, kako bi bila unitaran koncept, nužno upućuje na pitanje o porijeklu glazbe. Teorije koje su se pojavile u 19. i ranom 20. stoljeću, povezane s istaknutim osobama u znanosti, filozofiji ili književnosti:

- glazba je nastala kao ljudska verzija životinjskih povika pri parenju (Darwin, 1871.);
- kao stilizacija uzvišenog ili emotivnog govora (često se pripisuje Wagneru);
- kao ritmička pratnja grupnom radu (Bücher, 1896.);
- kao izvedenica glasovne komunikacije na daljinu (Strumpf, 1911.);
- kao ljudski izum za obraćanje nadnaravnom (Nadel, 1930.).
- iz govora (logogenski) i iz emotivnog izraza (patogenski), Sachs (1943.) je razlikovao dvije vrste porijekla – budući da su neke kulture sudjelovale u samo jednoj od ove dvije, pretpostajao je da glazba ima barem dva odvojena izvorišta.

Potonja ideja da se glazba događa zbog specifičnih društvenih potreba u različitim društvima, na različitim putovima višestrane kulturne evolucije, ukazuje na to da su možda pojedina društva pojedinačno „izmislila“ glazbu u odvojenim prigodama. To je možda i razlog postojanja velike stilske raznolikosti u svjetskoj glazbi, kao i razlog što stvarno ne postoje istinske univerzalije. Ovo ne može objasniti značenje određenih statističkih univerzalija koje pronalazimo u velikom

broju, iako ne u svim, glazbama. Odvojena izvorišta ipak bi mogla biti razlogom što ne postoje univerzalne koncepcije i termini glazbe. Da li je ljudski nervni sustav ugradio u sebe vrstu muzikalnosti poput utiskivanja potencijala za lingvističkom kompetencijom, predmet je istraživanja. Nakon nekoliko desetljeća nebrige, stvorene nesumnjivo zbog frustracije uz neizbježnu spekulativnu prirodu pothvata, znanstveno zanimanje za porijeklo glazbe ponovo je oživjelo u 1990-ima. Biolozi, psiholozi i semiotičari priklonili su se darwinovskom pogledu na glazbu kao prilagodbu koja uključuje spremnost na parenje i koja predstavlja temeljne kvalitete kao što su energija, fleksibilnost i inovativnost. Otkriće i analiza zvukova koje proizvode određene životinjske vrste u kojima obični komunikacijski zvukovi i pozivi na parenje i "pjesme" nose u sebi distinkciju koja se može usporediti s govorom i pjesmom, sugerira da je glazba možda potekla u istom trenutku kao i jezik ili možda i prije.

U muzikološkim radovima objavljenim tijekom druge polovine 20. stoljeća, u kojima se ispituju granice glazbe i raspravlja o prirodi svijeta glazbe, ukazuje do kojeg stupnja se stalno razmatraju temeljna pitanja o definiciji, karakteru, obliku i konceptualizaciji glazbe, gdje možemo pratiti različite načine na koji se stavovi prema ovim pitanjima stalno mijenjaju. Stoga, mogućnosti da se raspravlja o tome jesu li zvukovi ugađanja orkestra, ili djelo J. Cage-a, 4'33" u kojem se ne čuje nikakav zvuk, kao i zvukovi koje proizvodi kompjutorski programi, više nego "pjevanje" ptica. U pokušaju da se dođe do definicije i konceptualizacije glazbe, nema definitivnog opredjeljenja u apsolutnom izboru jednog od navedenih pristupa.