

UDK 78.01
78:316.7

Izvorni znanstveni rad.
Primljeno: 02. 10. 2012.
Prihvaćeno: 29. 10. 2012.

KONSTRUKCIJA GLAZBENOG ZNAČENJA - SOCIOLOGIJSKI OSVRT NA RACIONALISTIČKI I EMPIRISTIČKI PRISTUP

Goran Koletić

Student Odsjeka za sociologiju
Filozofski fakultet u Zagrebu
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb
e-mail: gkoletic@hotmail.com

Sažetak

Rad se bavi konstrukcijom glazbenog značenja kao jednom od aktualnih tema iz područja sociologije glazbe. Elaboracija se temelji na sociologijskom osvrtu na tradicionalni racionalistički i empiristički pristup konstrukciji glazbenog značenja, koji su i danas u izvjesnoj mjeri prisutni određenim znanstvenim disciplinama. Rad je kritičkog usmjerenja jer se želi ukazati na propuste i nedostatke tih pristupa pomoću teorijskih uvida iz sociologije glazbe. Kritički osvrt uključuje i prezentaciju sociologijskog pristupa koji polazi od teorijskih postavki simboličkog interakcionizma. U prvom dijelu rada teorijski se preispituje empiristički pristup, koji polazi od teze da je značenje inherentno samim tonovima, dok se u drugom dijelu obrađuje racionalistički pristup koji zastupa tezu da značenje proizlazi iz univerzalnih procesa inherentnih ljudskom umu. U završnom dijelu rada predstavlja se sociologijski pristup koji, suprotno tome, naglašava važnost i snagu socijalizacije i interakcijskih procesa koji u konačnici konstituiraju, reproduciraju i transformiraju konstrukciju glazbenog značenja. Rad završava kratkim osvrtom na sličnost sociologijskog i semiološkog pristupa u konstrukciji značenja.

Ključne riječi: *empiristički pristup, glazba, konstrukcija glazbenog značenja, racionalistički pristup, sociologija glazbe*

1. UVOD

Raznovrsne discipline su teoretizirale o konstrukciji i reprodukciji značenja umjetničkih djela. Prije svega, tome su najviše doprinijele filozofija i povijest umjetnosti. Kada je u pitanju glazba, razvoj obrade ove tematike svojevrsno je specifičan jer su značenja glazbe tijekom najvećeg dijela ljudske povijesti bila izjednačena s njezinom društvenom funkcijom (npr. sakralne i ritualne glazbe). Situacija se donekle mijenja pojavom koncertnog izvođenja glazbe, a drastična promjena nastupa pojavom reproduktivnih medija (gramofon, radio, itd.), kada i discipline poput muzikologije, antropologije, (socio)semiologije i psihologije preuzimaju relevantnu ulogu u analizi glazbe. Uz takav interdisciplinarni pristup neizbježno nastaje raznolikost tumačenja, ali i nepomirljivost teorijskih usmjerenja. Situacija nije bitno homogenija ni u slučaju intradisciplinarnih teorijskih dosegâ.

Apsolutna sveprisutnost glazbe, kao više ili manje organiziranog obrasca zvukova, dovoljan je dokaz da pojedinci, grupe ili društva (ne)svjesno kreiraju glazbeno značenje, što je vidljivo na planu njihovih bihevioralnih, afektivnih ili kognitivnih reakcija. Za razliku od vizualne umjetnosti ili književnosti, glazba nema „materijalnost“ (Martin, 1995), stoga se ne može pretpostaviti da se značenje nalazi u notnom zapisu glazbe, ako zapis uopće postoji. Glazba naprosto fragmentira kontinuitet tišine, zajedno s različitim šumovima, bukom, govorom i sl. Štoviše, određeni glazbeni izričaji dovode u pitanje i distinkciju između glazbenog i neglazbenog, jer je određena reakcija na sam zvuk neizbježna, bez obzira na „stupanj“ njegove organiziranosti.¹ Neovisno o karakteru te reakcije, ona postaje ili uzrokom ili posljedicom konstrukcije značenja. Promatrano iz tog ugla, može se eksplicirati premissa da glazbeno značenje nije nužno „posteriornog“ karaktera, odnosno, da se ne formira isključivo nakon odslušanog djela.

Polazišna točka ovog rada je pretpostavka da konstrukcija glazbenog značenja nije strogo dispozicijski determinirana. Općenito gledajući, konstrukcija značenja je implicitno ili eksplicitno promišljaje o društvenoj okolini i društvenim odnosima (Oxford Dictionary of Sociology, 2009). Ukoliko se doseg analize ne vezuje isključivo za reakcije pojedinaca, tumačenju emergencije glazbenog značenja bitno može pridonijeti sociologija glazbe. Prema tome, tema ovog rada je kratki osvrt na konstrukciju i reprodukciju glazbenog značenja iz perspektive sociologije glazbe. Elaboracija započinje kritikom empirističkog i racionalističkog pristupa, koji se prvenstveno pojavljuju u muzikološkim i psihologijskim analizama. Dok je prema empirističkom pristupu glazbeno značenje inherentno samom djelu (tj. zvuku djela), prema racionalističkom pristupu postoje univerzalne „mentalne strukture“ (npr. intuicija) za raspoznavanje onoga što čovjek smatra glazbom. U nastavku rada slijedi prikaz jedne od dominantnih socioloških paradigmi u okviru koje je supstantivna analiza u službi funkcionalne (Supičić, 1964) te se, prema tome, daleko veća pažnja posvećuje onome što glazba čini, nego što čini glazbu. Razotkrivaju se društvene relacije unutar konstrukcije, reprodukcije i transformacije glazbenog značenja, koje je prvenstveno utemeljeno socijalizacijom (Martin, 1995), stoga niti jedna glazbena tradicija ne može biti univerzalno prihvaćena ili estetski superiorna. Iako svaka tradicija sadrži jedinstvena dostignuća (harmonija, ritmička kompleksnost, itd.), u realitetu je najčešće prisutna dominacija jedne tradicije nad drugima, ali uporište za tu dominaciju nije ništa drugo nego puka arbitrarnost koja postaje normom do te mjere da se čini „prirodnom“. Arbitrarnost vrijedi i za uvriježene podjele na „ozbiljnu“ i glazbu „lakih nota“. Ta „prirodnost“ neke glazbene tradicije (npr. zapadnjačke) postaje jedno od oruđa legitimacije ideologije. Drugim riječima, vrijednosna hijerarhizacija i elitizacija određene glazbene tradicije ili glazbenog žanra unutar te tradicije proizlazi iz

1 Određeni kompozitori (Glenn Branca, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Ryoji Ikeda, itd.) koriste upravo šumove, buku i različite neglazbene snimke kao svojstveni dio glazbenog izričaja. S druge strane, određeni umjetnički pokreti poput Fluxusa ili žanrovi popularne glazbe poput (*post*)*industrialna*, *electro-acustica* i *noisea* gotovo u potpunosti koriste zvukovne mogućnosti van domene uobičajene melodije, harmonije i ritma, odnosno, buka i šumovi postaju dominantna komponenta glazbenog izričaja.

političko-ekonomskih odnosa nekog društva (DeNora, 2004). Sociološka analiza ulazi upravo u te mehanizme stvaranja glazbenog značenja preko kojeg društvo (ne) prihvaća određene tonalitete ili stratificira glazbene tradicije i žanrove. Cilj sociologije glazbe nije otkrivanje „pravog“ značenja glazbe, nego otkrivanje značenja koje društvo pripisuje glazbi i reakcije koje iz toga proizlaze (Supićić, 1964).

Dok analiza društvenih dimenzija procesa konstrukcije glazbenog značenja pripada području sociologije glazbe, analiza samog procesa konstrukcije svojstvena je području semiologije glazbe. Koristeći saussureovsku lingvističku teoriju, semiologija glazbe tumači emergenciju značenja kroz termine znaka, plana izraza te plana sadržaja. Činjenica je da su određene teorijske postavke sociologijskog i semiološkog pristupa vrlo slične te mogu poslužiti u argumentaciji protiv empirističkog i racionalističkog pristupa, što će biti i prikazano u samom kraju rada.

2. EMPIRISTIČKI PRISTUP

Prvi pristup analizi konstrukcije glazbenog značenja koji će biti predstavljen u ovom radu polazi od empirizma. Empirizam je spoznajna teorija koja naglašava važnost opservacija i činjenica do kojih se dolazi iskustvom ili doticajem s vanjskim svijetom (Oxford Dictionary of Sociology, 2009). Njegovi zagovornici negiraju mogućnost postojanja *a priori* konceptualno-teorijske refleksije jer ne postoji urođeno znanje prije nego što predmet znanja dođe u doticaj s osjetilima. Drugim riječima, supstantivno znanje je ograničeno bez empirije. Primjerice, kada empiristi tumače zapadnjačku glazbenu tradiciju, shvaćaju je kao glazbeni sustav zasnovan na najracionalnijoj razradi čovjekovih osjetilnih iskustva koja u konačnici završava kao svojstveni dio dijatonske (kromatske)² harmonije (Martin, 1995). Na taj način određeni tonovi i kombinacije tonova reflektiraju „prirodnost“ vanjskog (osjetilnog) svijeta. Značenje se slušatelju nameće putem osjetila, tj. ne konstruira se, nego dolazi samo po sebi jer je inherentno tonovima koje slušatelj čuje. Zbog toga su određene kombinacije tonova postale standardizirane na način da ih slušatelj interpretira kao ugođaj sreće, tuge, napetosti itd. Iz istog se razloga zapadnjačku glazbu često percipira kao (univerzalno) „normalnu“ i „prirodnu“. Zapravo, ono što je postalo standardizirano jest dijatonska ljestvica koja vuče svoje korijene još iz sakralne glazbe 15. stoljeća. Izjednačavanje dijatonske ljestvice s odgovarajućim značenjima koja proizlaze iz manipulacije tonova te ljestvice jest arbitrarno ili, bolje rečeno, tekovina kršćanske sakralne glazbe. Doduše, tehnološki napredak i etno-stilističke fuzije tijekom 20. stoljeća proizvele su nepreglednu žanrovsku raznolikost koja i dalje ima po-

2 Dijatonske (kromatske) ljestvice, akordi, note i harmonije temelje se na dvanaest osnovnih polutonova. Primjerice, dijatonsku ljestvicu (ili jednu oktavu) na klaviru čini dvanaest tipaka (bije i crne) od „C“ do „C“ (Ammer, 2004). Takva organizacija tonova dominantna je u zapadnjačkoj glazbi od početka 16. stoljeća. Prvi konkretni odmaci od uobičajenog tonaliteta proizašli su iz avangardnih umjetničkih pravaca s početka 20. stoljeća. Svojevrsnim pionirima atonaliteta smatraju se talijanski futurist Luigi Russolo, autor prve *noise* glazbe, te austrijski ekspresionist Arnold Schoenberg, autor dodekafonske tehnike kojom se negira hijerarhija polutonova unutar dijatonskih ljestvica (Hegarty, 2007)

prilično jasne temelje, posebice u načinu notnog zapisa. Valjda istaknuti da se ovakvim tumačenjem ne žele osporavati tehnička i estetska dostignuća zapadnjačke glazbe, nego naglasiti da konvencije ove ili bilo koje druge glazbene tradicije nisu prirodne same po sebi i ne korespondiraju univerzalno s čovjekovim emocionalnim, bihevioralnim i kognitivnim reakcijama. Osjećaj „normalnosti“ i „prirodnosti“ nekog tonaliteta ovisi o kulturnom kontekstu, točnije o socijalizaciji slušatelja u danom kulturnom kontekstu (Martin, 1995). Čak i ako se zanemari kulturni kontekst, snaga socijalizacije uočljiva je i u raznolikosti interpretacija nekog glazbenog djela. U dodatnoj argumentaciji protiv empirističkog pristupa DeNora (2004) povlači paralelu s jezikom. Polazi od Wittgensteinovske postavke da značenje riječi, fraza, a ponekad i rečenica, ovisi o načinu njihove upotrebe. Čovjek aktivno sudjeluje u procesu definiranja i interpretiranja relevantnih aspekata svojeg kulturnog okruženja prema određenim normama, vrijednostima i očekivanjima te sukladno svojim iskustvima. Prema tome, aktivna uloga slušatelja u konstrukciji glazbenog značenja ne razlikuje se mnogo od konstrukcije semantičkog sadržaja riječi. Unatoč (inter)subjektivnom karakteru tog procesa, slušatelj ne reagira u potpunosti autonomno i dispozicijski determinirano, nego njegove reakcije interferiraju s postojećim socio-kulturnim konvencijama i to najčešće na tri načina: konformistički, opozicijski ili referencijalno (DeNora, 2004). Navedene sociologijske eksplikacije i kritike glede empirističkog pristupa ne gube svoju težinu i relevantnost ni u slučaju racionalističkog pristupa.

3. RACIONALISTIČKI PRISTUP

Drugi pristup analizi glazbenog značenja koji će se predstaviti u ovome radu polazi od racionalističke perspektive, koja se zasniva na pretpostavci da je čovjekovo razumijevanje svijeta determinirano fundamentalnim procesima ljudskog uma (Oxford Dictionary of Sociology, 2009). Zbog nepouzdanosti i varljivosti čovjekovih osjetila, intuicije i iskustva, ovaj pristup zastupa stav da je razum ključan faktor svake spoznaje. Zastupnici racionalističkog pristupa tumače glazbu kao intelektualno dostignuće te, shodno tome, smatraju da je otkrivanje glazbenog značenja također intelektualni proces. Za razliku od empirista, racionalisti vide glazbeno značenje prije svega kao kreaciju ljudskog uma. Kompozitor koristi kombinacije tonova s namjerom stvaranja (uređene) glazbene ekspresije svojih ideja (Martin, 1995). Na taj način ne izražava samo svoju kreativnu individualnost na idiosinkratičan način, nego istovremeno utemeljuje forme i konvencije koje moraju biti (barem dijelom) prihvaćene za potpuno razumijevanje glazbe. Ova pretpostavka predstavlja problematično mjesto racionalističkog pristupa. Unatoč tome što racionalistički pristup priznaje da je slušatelj taj koji nameće značenje glazbi, njegova autonomija nije potpuna jer on mora biti upućen u forme i konvencije koje kompozitor neposredno stvara ili jednostavno djeluje unutar onih već postojećih. Drugim riječima, racionalistička konstrukcija glazbenog značenja, kao intelektualni proces, podrazumijeva ili, štoviše, zahtijeva slušateljevu glazbenu „pismenost“. Međutim, zbog interpretativne raznolikosti unutar stručne ekspertize, kao i zbog činjenice da su i laici sposobni

za interpretaciju glazbe, nastavak racionalističkog argumenta implementira psihološke komponente. Tu je vidljiva stalna tendencija određivanja konstrukcije glazbenog značenja kao univerzalnog procesa koji slijedi čovjekove inherentne psihološke obrasce o „pravilnosti“ glazbe. Ti psihološki obrasci slušatelju omogućuju intuitivnu konstrukciju značenja. Glazbena intuicija u mnogočemu nije naučena, nego urođena kao dio organizacije ljudskog uma i svojstveno determinirana genetskim nasljeđem (Thompson, 2008). Ponekad se taj koncept u literaturi naziva „urođenom univerzalnom gramatikom“³ glazbe. Svrha psiholoških obrazaca je omogućavanje ispunjenja očekivanja slušatelja koja započinju stvaranjem frustracije, kao pozitivne emocije u smislu da je frustracija postepena izgradnja napetosti i neizvjesnosti nakon koje slijedi opuštanje i emocionalna rezolucija. Na taj način frustracija djeluje kao psihološki medij za ostvarenje reakcije koja u konačnici rezultira pripisivanjem značenja glazbi (Thompson, 2008). Doduše, u većini elaboracija ove provenijencije evidentna je određena pristranost glazbenih racionalista, budući da su prema njihovom razumijevanju psihološki obrasci pravilnosti jedino oni koje zadovoljavaju glazbene forme i konvencije zapadnjačke ozbiljne (klasične) glazbe. Martin (1995) navodi četiri „propusta“ racionalističkog pristupa:

1. glazba ima značenje do određene iskustvene razine koja je omogućavajuća ili ograničavajuća u smislu različitih očekivanja s kojima se prilazi slušanju glazbe;
2. ne-glazbeni faktori mogu utjecati na čovjekova očekivanja, ali i na sam proces konstrukcije značenja. Razni socio-psihološki fenomeni poput situacijskog ili informacijskog utjecaja i efekta primarnosti igraju važnu ulogu u konstrukciji značenja. Potonja konstatacija eksplicira nužnost širenja domene analize izvan okvira dispoziციjskih karakteristika pojedinca, tj. njegove „univerzalne gramatike“ glazbe;
3. artifičijelni konstrukti poput žanrovskih određenja ili estetsko-stilističkih kompatibilnosti mogući su samo ako postoji „zajednica slušatelja“ koja djeluje unutar određenih kulturoloških okvira;
4. u konstrukciji značenja ne postoji pasivni slušatelj tj. njegova puka reakcije na zvučni podražaj. Kao i razumijevanje poznatog jezika, slušanje glazbe je aktivan proces stalne (re)interpretacije. Navedene Martinove primjedbe odgovarajući su uvod u elaboraciju sociologijskog pristupa konstrukciji glazbenog značenja.

4. SOCIOLOGIJSKI PRISTUP

Nužan uvjet za pokretanje cijelog procesa konstrukcije glazbenog značenja je minimalna izloženost zvuku u nekom trenutku, neovisno o tome smatra li se taj zvuk glazbom. Budući da svojevrsno „prapočelo“ konstrukcije glazbenog značenja predstavljaju određene fizikalne i fiziološke karakteristike nerazdvojive od zvuka i njegove percepcije, glazba je u području precizne mjerljivosti. Fiziološka percepcija zvuka⁴, kao jedina (relativ-

3 Autor sintagme je Noam Chomsky. Njegove su teorijske postavke iz domene lingvistike također utjecale na rad nekih glazbenih racionalista poput Lerdahla i Jackendoffa (Martin, 1995).

4 Raspon frekvencija zvuka unutar kojeg možemo razlikovati različite promjene nalazi se između 27 i 10000 faza po sekundi. Najviša frekvencija koju reproduciraju glazbeni instrumenti je oko 4186 faza po

no⁵⁾ univerzalna karakteristika ljudskih bića, jednaka je unutar svih kulturnih tradicija unatoč evidentnoj manifestnoj raznolikosti. Drugim riječima, fiziološka osjetljivost na zvučne podražaje je transkulturalno jednolika. Ono što je sociološki značajno jest način na koji svaka kultura ili neka društvena grupa unutar kulture koristi i potom interpretira zvučnu mogućnost melodijske, harmonijske i ritmičke. Dok je ta manifestna raznolikost s jedne strane lako uočljiva, s druge strane, i to upravo na području konstrukcije značenja, postaje iznimno kompleksna.

Srž sociologijske perspektive o konstrukciji glazbenog značenja najvidljivija je u Blumerovom objašnjenju glavnih crta simboličkog interakcionizma. On navodi da značenje ne proizlazi iz intrinzičnih postavki stvari kojima pridajemo značenje ili, pak, iz kombinacija psiholoških elemenata osobe. Naprotiv, značenje nastaje u procesu međuljudske interakcije. Prema tome, značenje je društveni konstrukt koji se formira kolaborativnim definiranjem kroz interakciju. Definiranje, koje je rijetko statičnog karaktera, prolazi kroz procese afirmacije, modifikacije, negacije ili pregovaranja (Martin, 1995).

Takvim se pristupom izbjegavaju zamke univerzalnosti; bilo epistemološke, estetske ili vrijednosne. S obzirom da su kolektivno definirane, umjetničke aktivnosti i njima pripadajuća značenja mogu biti bilo što te zbog toga nastaje značajna heterogenost u definiranju onoga što se naziva umjetnošću (DeNora, 2004). Kao primjer se može navesti promjena percepcije spram jazza, koji započinje svoj razvoj u statusu hermetične glazbene tradicije siromašnih afro-američkih zajednica, nakon čega postupno postaje dijelom „ozbiljne“ glazbene sfere te predmetom akademskog proučavanja i plodnim tлом za stilističku utjecajnost. Međutim, ta percepcija, posebice u okvirima općenitijih stilističkih određenja, najčešće odražava sukob mišljenja i interesa ili privremeno suglasje između relevantnih aktera (mediji, kritičari, itd.). Bilo bi pogrešno percipirati konstrukciju glazbenog značenja kao beskrajan demokratski forum u kojem svi imaju jednaku mogućnost utjecaja na emergenciju konvencija koje nakon ustanovljavanja postaju referentni okvir za daljnje definiranje značenja kroz proces interakcije. Takav unakrsni odnos između glazbenih konvencija i konstrukcije značenja, osim što prema karakteru varira na kontinuumu između potpunog prihvatanja ili neprihvatanja, neupitno je obilježen različitim interesima pojedinaca i/ili grupa koje se razlikuju prema svojim socio-kulturnim resursima (Martin, 1995). Različite interesne grupe, poput izdavačkih kuća, glazbene kritike, umjetničkih organizacija ili akademskih krugova, ne reagiraju jedinstveno na „situaciju“ u glazbenom svijetu, već teže kontroli, regulaciji ili barem mogućnosti utjecaja u takvom dosegu koji obuhvaća i glazbeno značenje. Po pitanju implementacije njihovog vlastitog glazbenog značenja, oni za to imaju legitimitet

sekundi i to odgovara zadnjoj „najvišoj“ tipki klavira. Taj raspon, koji je konvencionalan za zapadnjačku glazbenu tradiciju, podijeljen je na 88 nota tj. prema postepenom rastu polutona. Međutim, prosječna diskriminativnost ljudskog sluha percipira intervale i manje od konvencionalnog polutona. Stoga je moguće, i teoretski i praktično, proizvesti glazbeno upotrebljiv klavir s 2200 tipaka (Thompson, 2008). Ovo također predstavlja dodatni argument o arbitrarnosti tonalitetnih konvencija.

5 Zbog neizbježne biološke varijabilnosti glede slušnih mogućnosti, urođenih deformacija, dobi, itd.

jednak onome nekog prosječnog slušatelja. Jednakost legitimiteta utemeljena je u identičnim procesima konstrukcije značenja. Zbog toga je teško govoriti o neusklađenosti ili sukobu određenih glazbenih značenja između društvenih grupa ili pojedinaca, jer te razlike zapravo postoje na razini konvencija formiranih na temelju prijašnjih interakcija, neovisno o tome je li njihova svrha bila konstrukcija značenja. Unakrsno povratni utjecaj interakcija i nastajućih konvencija također ne mora biti tematski jedinstven, odnosno glazbeno značenje ne konstruira se samo iz glazbene interakcije te ne rezultira samo emergencijom glazbenih konvencija. Ovom se tvrdnjom želi naglasiti činjenica da i ne-glazbene interakcije podjednako značajno doprinose konstrukciji značenja. Ovdje je korisno osvrnuti se na Beckerov koncept *svjetova umjetnosti*, ne bi li se time dodatno razjasnile navedene relacije interakcije i konvencija.

U maniri navedenih principa simboličkog interakcionizma, Becker (2009) umjetnost konceptualizira kao kolektivnu akciju unutar i između različitih svjetova umjetnosti koje karakterizira raznolikost interesa, uloga, konvencija, očekivanja i ograničenja. Članovi tih svjetova umjetnosti konstituiraju vlastite referentne okvire koji nastaju internalizacijom dominantnih normi (konvencija) i refleksivnom sposobnošću „preuzimanja uloge drugih“⁶ tj. anticipacije mogućih reakcija publike, kritike ili drugih glazbenika. Također, dio svjetova umjetnosti su kolaborativne interakcije i akcije neumjetničkih agenata; publike, producenata, kritičara, tehničara itd. Zbog takve „širine“ svjetova umjetnosti, glazbeno značenje ne može jedinstveno reprezentirati karakteristike grupe ili pojedinca (npr. ekonomske), nego su posljedica stalne diferencijacije referentnih okvira koji, među ostalim, mogu biti kontradiktorne dominantnim konvencijama i/ili anticipiranim reakcijama. Ako se dominantne konvencije percipira kao strukture, valja imati na umu da one nisu fiksne, nego se i same mijenjaju prilikom svakog pokušaja njihova osporavanja ili pobijanja (Martin, 1995). Takve promjene mogu nastati unutar samih svjetova umjetnosti, ali također mogu biti inicirane od strane drugih svjetova umjetnosti s nekim drugim referentnim okvirima i resursima članova. Stoga, uočavanje i analiza dinamike unutar i između svjetova umjetnosti predstavlja solidan teorijski okvir za razumijevanje procesa konstrukcije glazbenog značenja, bez obzira koji je njegov krajnji sadržaj.

5. SEMIOLOGIJA GLAZBE

Sociologijska argumentacija protiv empirističkog i racionalističkog pristupa konstrukciji glazbenog značenja ima bliskog „saveznika“ u semiologiji glazbe. Unatoč značajnoj razlici na osnovi terminološkog aparata, zajednička postavka tih pristupa je negiranje

⁶ Koncept G.H. Meada podrazumijeva da osoba, kao svijest, nije predmet, nego svjestan proces koji uključuje nekoliko dimenzija: (1) sposobnost da se odgovori samom sebi, kao što mu i drugi odgovaraju, (2) sposobnost da se odgovori samom sebi, kao što mu i kolektivitet, odnosno generalizirani drugi, odgovaraju, (3) sposobnost da se uključimo u nečiji razgovor s drugima i (4) sposobnost svjesnog praćenja onog što netko govori i anticipacije sljedećeg koraka (Ritzer, 1997:187).

(pre)determiniranog značenja glazbene poruke. Škiljan (1985) pridaje glazbi, ali i apstraktnom slikarstvu i modernom baletu, posebno mjesto u semiologiji značenja jer, ako se njihove poruke analiziraju kao znakovi⁷, gotovo im je nemoguće utvrditi plan sadržaja⁸. U takvim slučajevima značenje znaka funkcionira kao njegov plan sadržaja. Međutim, svaka glazbena poruka poprima drugačije značenje jer u semiološkom procesu mora proći kroz tzv. ideološki filter⁹, koji je specifičan za svakog aktera (pošiljatelji i primatelji poruke). U terminima sociologijskog pristupa, ideološki filter aktera je moderator značenja uvjetovan iskustvom aktera i prostorno-vremenskim te sociokulturnim kontekstom. Prema tome, značenje glazbene poruke, kao znaka, nema razinu denotacije, već samo brojne konotacije. Potonji zaključak identičan je zaključku sociologijskog pristupa, a odnosi se na neupitnu arbitrarnost glazbenog značenja.

6. ZAKLJUČAK

Značenje glazbe kao društvenog konstrukta ne bi trebalo promatrati kao transhistorijski i transkulturalno univerzalnu pojavu, nego kao kontekstualno uvjetovan produkt socijalizacije, interakcije i kolektivne akcije. U skladu s tim, ne postoji neko esencijalno značenje glazbe, nego se ono uspostavlja i održava kroz navedene društvene procese. Uz konstrukciju značenja, isti procesi formiraju estetsku i društvenu stratifikaciju nekog glazbenog žanra ili tradicije, s tim da ti procesi mogu biti i politički konfliktnog karaktera, u okviru kojih različiti akteri različitim resursima (poput bogatstva, moći, ugleda, statusa) nameću vlastitu interpretaciju. Kad im to pođe za rukom, kao u slučaju zapadnjačkog tonskog sustava, njihov standard postaje toliko dominantan da su daljnje inovacije najčešće nemoguće bez referentnog okvira. Također je problematično sagledavati značenje i prevladavajuće glazbene konvencije kao posljedicu ili reflektiranje dominantnih društvenih struktura i institucija, budući da su one posljedica (a ne uzrok) kolaborativnih komunikativnih interakcija među pojedincima koji su aktivno uključeni u (re)produkciju normativnih obrazaca, što pak ne isključuje kompetitivno konfliktne aktivnosti.

Najjednostavniji primjer kolektivnog definiranja glazbe (i glazbenog značenja) jest u slučajevima kada zvukovna organizacija nije uobičajene forme ili tonaliteta. To se prvenstveno odnosi na cijeli niz različitih „eksperimentalnih“ pristupa zvukovnoj organizaciji

7 Znak je specifičan produkt znakovne prakse koji za čovjeka supstituira neku pojavu, a znakovna praksa podrazumijeva proizvodnju i interpretaciju znakova (Škiljan, 1985:85). Drugim riječima, znak je svojevrsni model označene pojave jer ne sadrži sve njezine komponente i karakteristike. Znak kao model sastoji se od plana izraza i plana sadržaja. Izraz znaka ili njegov *označitelj* je dio znaka koji se može ostvariti u materiji, a sadržaj znaka ili njegovo *označeno* je dio u koji se preslikava njime označena pojava (Škiljan, 1985:85).

8 Premda je dvodijelnost znaka svojstvo modela, u nekim se znakovnim procesima može dogoditi da jedan od planova ostane nepercipiran ili podvrgnut raznim modifikacijama, ali ti postupci nikada ne dovode u sumnju cjelovitost znaka (Škiljan, 1985:85).

9 Ideološki filter je skup društveno i historijski determiniranih komponenata individualnog i kolektivnog iskustva te obuhvaća racionalne i iracionalne elemente (Škiljan, 1985:87).

u ozbiljnoj glazbi, ali i u žanrovima popularne glazbe. Kod takvih glazbenih izričaja odsustvo konvencionalnih tonaliteta ne znači ujedno i odsustvo mogućnosti konstrukcije glazbenog značenja. Mogu li se *free-jazz* radovi američkog glazbenika Sun Ra nazvati glazbom, unatoč njihovom odstupanju od konvencionalnih ritmičkih obrazaca? Mogu li se *industrial* radovi britanskog umjetničkog kolektiva Zoviet France nazvati glazbom, unatoč tome što su u suprotnosti s konvencionalnim obrascima melodije i harmonije? I konačno, može li takav glazbeni diletantizam omogućiti konstrukciju značenja? Odgovor je, naravno, potvrđan. Pripadnost tih pojedinaca njihovim svjetovima umjetnosti, kao i postojanje drugih svjetova umjetnosti oko njih, formira zajednicu slušatelja koji socijalizacijom, interakcijom i kolektivnom akcijom definiraju što je za njih glazba i kakvo joj je značenje. Prema tome, može se zaključiti da je granica između bilo kakvog zvuka i imenovanja tog zvuka glazbom izrazito tanka.

Ideja sociologijskog pristupa nije relativizacija procesa konstrukcije glazbenog značenja do te mjere da se više ne može operacionalizirati, već produbljivanje i širenje analitičkog okvira koji je daleko sofisticiraniji od puke simplifikacije racionalističkog ili empirističkog pristupa. Naravno, završna riječ pripada određenim disciplinama (muzikologija, antropologija, itd.) koje ulaze u supstantivnu i/ili dokumentarističku domenu glazbe, ali funkcionalna domena ili, bolje rečeno, „među-korak“ analize trebao bi biti obogaćen uvidima iz sociologije glazbe.

LITERATURA

- Ammer, Christine (2004). *The Facts On File Dictionary of Music*. New York: Facts On File, Inc.
- Becker, Howard (2009). *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Denora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: A History*. New York: Continuum.
- Martin, Peter, J. (1995). *Sounds and Society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Ritzer, George (1997). *Suvremena sociologijska teorija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Supićić, Ivan (1964). *Elementi sociologije muzike*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Škiljan, Dubravko (1985). *U pozadini znaka*. Zagreb: Školska knjiga.
- Oxford Dictionary of Sociology* (3rd ed.) (2009). Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, William, F. (2008). *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.

MEANING CONSTRUCTION OF MUSIC – SOCIOLOGICAL VIEW OF RATIONALIST AND EMPIRICIST PERSPECTIVES

Goran Koletić

Summary

This paper deals with meaning construction of music as one of relevant topics in the field of the sociology of music. It examines the sociological view of traditional rationalist and empiricist approaches to meaning construction of music that are, to a certain extent, present today in certain scientific disciplines. The paper critically examines the shortcomings of these approaches by relying on the theory of the sociology of music. The critical approach also includes the elaboration on the sociological perspective that relies on theoretical foundations of symbolic interactionism. The first part of the paper deals theoretically with the empiricist approach and its thesis that meaning is inherent in musical notes, while the second part looks at the rationalist approach and the thesis that meaning stems from universal processes inherent in human mind. The final part of the paper brings the sociological approach that contradicts the first two by emphasizing the importance and strength of socialization and the processes of interaction that in the end construct, reproduce and transform meaning construction of music. The paper ends with a short overview of similarities between the sociological and semiotic approaches to the construction of meaning.

Key words: *empiricism, music, construction of the meanings of music, rationalism, sociology of music*

KONSTRUKTION DER MUSIKALISCHEN BEDEUTUNG – SOZIOLOGISCHE BEWERTUNG DES RATIONALISTISCHEN UND EMPIRISTISCHEN ANSATZES

Goran Koletić

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Konstruktion der musikalischen Bedeutung als einem der aktuellen Themen aus dem Bereich der Musiksoziologie. Die Ausarbeitung beruht auf der soziologischen Bewertung des traditionellen rationalistischen und empiristischen Ansatzes bei der Konstruktion der musikalischen Bedeutung, welche Ansätze auch heute noch in gewissen Masse in bestimmten wissenschaftlichen Disziplinen anwesend sind. Die Arbeit ist kritisch, denn die Absicht ist, auf Unterlassungen und Mängel dieser Ansätze mit Hilfe theoretischer Einsichten aus der Musiksoziologie hinzuweisen. Die kritische Betrachtung schließt auch die Präsentation des soziologischen Ansatzes ein, der von theoretischen Einstellungen des symbolischen Interaktionismus ausgeht. Im ersten Teil der Arbeit wird der empiristische Ansatz theoretisch überprüft, der von der These hervorgeht, dass die Bedeutung den Tönen selbst inhärent ist, während im zweiten Teil der rationalistische Ansatz bearbeitet wird, der die These vertritt, daß die Bedeutung aus universalen, dem menschlichen Verstand inhärenten Prozessen hervorgeht. Im abschließenden Teil der Arbeit wird der soziologische Ansatz dargestellt, der im Gegenteil die Wichtigkeit und die Kraft der Sozialisierung und der Interaktionsprozesse betont, die letztlich die Konstruktion der musikalischen Bedeutung konstituieren, reproduzieren und transformieren. Die Arbeit schließt mit einer kurzen Betrachtung der Ähnlichkeit des soziologischen und des i semiologischen Ansatzes in der Konstruktion der Bedeutung.

Schlüsselwörter: *Empiristischer Ansatz, Musik, Konstruktion der Musikbedeutung, rationalistischer Ansatz, Musiksoziologie*