

SOCIOKULTURALNI ASPEKTI GLAZBENIH PREFERENCIJA STUDENTICA STUDIJA ZA UČITELJE PRIMARNOG OBRAZOVANJA U SPLITU

Mr. sc. Snježana Dobrota i Mr. sc. Ivana Tomić-Ferić

E-mail: dobrota@vusst.hr i itomicferic@net.hr

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Sažetak

Autorice raspravljaju o sociokulturalnoj uvjetovanosti glazbe. Polazeći od premise da je cjelokupna glazba, uključujući i umjetničku, društveni konstrukt, te ju je, stoga, nužno promatrati i s društvenog i s kulturalnog aspekta, autorice razmatraju novu paradigmu kulturalne studije glazbe. Preferencije prema određenoj vrsti glazbe determinirane su interakcijom utjecaja različitih činitelja. Istraživane su glazbene preferencije studentica Visoke učiteljske škole Sveučilišta u Splitu, odnosno njihova sklonost prema popularnoj i umjetničkoj glazbi. Rezultati istraživanja potvrđuju hipoteze o usmjerenosti glazbenog ukusa mladih prema popularnom glazbenom idiomu, kao i njihovu pretežnu orijentiranost prema umjetničkoj glazbi ranijih stilskih razdoblja.

Ključne riječi: glazbene preferencije mladih, popularna glazba, sociokulturalni kontekst, tipologija slušateljstva, umjetnička glazba.

1. Sociokulturalne odrednice glazbe

Sve do pedesetih godina 20. stoljeća proučavanje glazbe provodilo se na konvencionalan način. Uglavnom se proučavala povijest zapadne umjetničke glazbe, uz površno analiziranje njenih društvenih i kulturalnih aspekata. Glazba se tretirala kao autonomna pojava, izvan utjecaja niza društvenih faktora. Tvrdilo se kako je glazba utjelovljenje univerzalnih vrijednosti i istina, pa je stoga otporna na utjecaj svakodnevnog života. U drugoj polovici 20. stoljeća, osobito u SAD-u i Velikoj Britaniji, dolazi do niza društvenih previranja i promjena, koje su se javljale u obliku otpora prema dominantnim društvenim, kulturalnim i moralnim vrijednostima. U tim previranjima popularna kultura, a time i popularna glazba⁷³, dobivaju sve važniju ulogu. Sve se više počela uočavati tendencija razlikovanja glazbe shvaćene na akademski način, te glazbe doživljene kao dio svakodnevnog života. Iako je uloga popularne glazbe u kulturalnoj politici bila znatna, takva se glazba smatrala inferiornom umjetničkoj glazbi, te se nije uključivala u školski kurikulum.

Međutim, tretman popularne glazbe s vremenom se počeo mijenjati, i to prije svega zato što su se tom problematikom počele baviti i druge znanosti, poput sociologije, antropologije i etnomuzikologije. Zahvaljujući djelovanju navedenih disciplina, nastaje nova paradigma⁷⁴

⁷³ Popularna glazba definira se kao visoko standardizirani proizvod glazbene industrije, čiji su konzumenti pasivni, za razliku od mnogo autentičnije, te estetski vrjednije umjetničke glazbe. Popularna glazba povezuje se i s pojmom supkulture, budući da se određena forma popularne glazbe može izabrati kao jedan od elemenata u setu centralnih vrijednosti s kojima se supkulturalna grupa identificira (Edgar i Sedgwick, 1999, 287-289).

⁷⁴ Pojam paradigma upotrebljavamo u kuhnovskom smislu, prema kojem znanstvene spoznaje ne napreduju prema istini postojano, jer se, ako su neispravne, napuštaju i zamjenjuju novim i točnijim znanjima. Ako znanstvena paradigma ne može odgovoriti na pitanja koja generira, pojavljuje se kriza u znanstvenoj zajednici koja podupire i zastupa navedenu paradigmu. Nakon krize slijedi revolucija koja staru paradigmu zamjenjuje novom, koja se temelji na nizu premisa, aksioma i

kulturalne studije glazbe, koja polazi od premise da je cjelokupna glazba, uključujući i umjetničku, društveni konstrukt i da ju je nužno promatrati i s društvenog i s kulturalnog aspekta.

Koncept nove glazbene paradigme ilustrirat ćemo s dva primjera. Prvi se odnosi na Chesterovo razlikovanje formi glazbenog izraza i uočavanje povezanosti između glazbenih karakteristika i društvenih grupa: "U zapadnoj klasičnoj glazbi teme i varijacije, kontrapunkt, tonalitet...sve su to sredstva koja, na temelju osnovnih glazbenih atoma, izgrađuju dijakronijsku i sinkronijsku vanjštinu djela. Složenost se postiže kombiniranjem jednostavnog, koje ostaje zasebno i nepromijenjeno u složenoj cjelini. Stoga je temeljna premisa umjetničke glazbe stroga privrženost standardnim bojama i glazbenim sredstvima. S druge strane, u rock-glazbi temeljne glazbene cjeline ne kombiniraju se u prostoru i vremenu kao jednostavni elementi u složene strukture. Jednostavan entitet je konstituiran pomoću parametara melodije, harmonije i ritma, dok je složeni izgrađen na moduliranju temeljnih tonova i dobi. Iako unutarne koordinate glazbenih formi nisu mehanički determinirane svojom društvenom bazom, svakoj društvenoj grupi odgovara određeni glazbeni stil." (Chester, prema Clayton, 2003, 72-73).

Drugi je primjer Shepherdov pokušaj povezivanja osobina funkcionalne tonalnosti kao jezika umjetničke glazbe i industrijskog kapitalizma kao društvene forme. "Model društvene analize glazbe" temeljio se na ideji harmonijsko - ritamske građe, koju obuhvaćaju tri osnovne funkcije (tonička, subdominantna i dominantna) i jednostavna dvodobna i trodobna mjera. Ta temeljna građa, s centraliziranim temeljnim tonovima, bila je izraz društvenih struktura industrijskog kapitalizma. Naime, oni koji imaju moć i utjecaj mogu manipulirati građom, a odatle proizlazi kompleksna arhitektonika harmonijskih struktura umjetničke glazbe. Oni s malo moći ili bez utjecaja nastoje živjeti unutar društveno-glazbene okoline, prihvaćajući je kao gotovu činjenicu. Takvi razvijaju glazbenu složenost pomoću zvukova ili boja, na način koji je neprihvatljiv u umjetničkoj glazbi (Shepherd, prema Clayton, 2003, 73).

Navedeni primjeri inkorporiraju različite društvene utjecaje na glazbene forme. Iako glazba ima relativnu autonomiju, ona je pod znatnim utjecajem društvenih i kulturalnih procesa, pojava i odnosa. Glazbu stvaraju društveni uvjeti, pa ona funkcionira u okvirima društvenih grupa. U iznesenim primjerima malo se pozornosti pridaje identitetima pojedinaca, iako su takvi identiteti uvjetovani pripadanjem društvenoj grupi. Međutim, glazbena praksa mnogo je složenija nego što to prikazuju navedeni teorijski modeli. Taj je problem prepoznao Straw, koji je pokušao razgraničiti pojmove "glazbena zajednica" i "glazbena scena". Pod pojmom "glazbena zajednica" Straw podrazumijeva određenu društvenu grupu, čija je kompozicija relativno stabilna i u kojoj se istražuju glazbeni idiomi koji su ukorijenjeni u toj zajednici. Za razliku od toga "glazbena scena" predstavlja kulturalno područje unutar kojega koegzistira određeni opseg glazbene prakse koje međusobno djeluju jedna na drugu (Straw, prema Clayton, 2003, 74). S jedne strane, razmišljanja Strawa upozoravaju na stvarne promjene u glazbenom i kulturalnom životu. Počinje se shvaćati kako je svijet glazbe mnogo složeniji nego što se do tada mislilo. Glazbene prakse nisu se više pojavljivale samo unutar strogo definiranih geokulturalnih zona u kojima je određena zajednica živjela. Pojam mjesta u geografskom smislu i njegova uloga u stvaranju identiteta stoga je rekonceptualizirana. U glazbenom životu uvijek postoje složeni interakcijski utjecaji, pa je o isključivosti, ukorijenjenosti i autentičnosti teško govoriti.

Devedesete godine 20. stoljeća predstavljaju raskrnicu u kulturološkom izučavanju glazbe. Proučavanje društvenih fenomena, kao što su klasa, rod, etnicitet, dob i supkultura⁷⁵,

teorija, percipirajući svijet na nov način. Kuhn je smatrao kako znanstvenici ne pristupaju novim paradigmama iz znanstvenih, već iz estetskih razloga (Kuhn, 2002, 31-32).

⁷⁵Supkultura označava specifične vrijednosti i procese određenih grupa unutar širih kulturalnih i društvenih formacija. Ona se odnosi na vrijednosti, vjerovanja, stavove i životni stil manjinske grupe u društvu i razlikuje se od kulture dominantne grupe. Pojam "supkulture" važan je utoliko više što omogućuje prepoznavanje raznovrsnosti kultura unutar društva (Edgar i Sedgwick, 1999, 386; Payne, 2000, 523).

dopunjuje se zanimanjem za identitet⁷⁶. To zanimanje tretiralo je te društvene kategorije na izrazito složene načine, a istodobno je posvećivalo iznimnu pozornost specifičnim detaljima kulturalno-glazbenih realnosti. Pomak prema etnografiji, zajedno s djelomičnim pomakom pozornosti s tradicionalne na popularnu glazbu, može se smatrati jednim od važnijih impulsa za nastanak nove paradigme kulturalnih studija glazbe. Zajednička problematika studija iz područja muzikologije, etnomuzikologije i popularne glazbe iz prethodnih godina poslužila je kao osnova teoretiziranju o relacijama glazbe i identiteta.

2. Društvena uvjetovanost glazbe: glazbene preferencije mladih

U doba masovne glazbene produkcije i heterogene glazbene ponude oblikuje se stratificirano slušateljstvo, kako u pogledu distinktivnih glazbenih preferencija, tako i u pogledu glazbeno estetskog profila. Primjereno vlastitoj glazbenoj svijesti, današnji slušatelji mogu imati vrlo raznolike slušateljske stavove, pa je stoga razumljiva koegzistencija različitih smjerova glazbenog ukusa. Razina glazbenog ukusa pojedinca determinirana je sadržajem utjecaja različitih činitelja, odnosno, njihovom interakcijom. Riječ je, dakako, o međudjelovanju intrinzičnih ili individualnih činitelja, sociokulturalnom *backgroundu*, i specifičnim karakteristikama kako same glazbe, tako i različitih "situacija" slušanja. Novija shvaćanja u sociološkom pristupu glazbi naglašavaju ulogu društvenih činitelja (društvenog položaja, obiteljske sredine, kruga prijatelja, medijskih utjecaja i dr.) u određivanju pozicija s kojih promatramo ili slušamo glazbu.

Povezanost različitih društvenih varijabli i glazbenog ukusa moguće je interpretirati dvosmjerno. Naime, jedno je tumačenje da su razlike u glazbenom ukusu pojedinca rezultat društvene stratifikacije, tj. da društvena struktura utječe na glazbeni ukus. Drugo je tumačenje da glazbeni ukus utječe na društvenu strukturu, pri čemu se glazbeni ukus smatra jednim od mnogobrojnih parametara koji determiniraju društvenu stratifikaciju. Obje interpretacije imaju svoje empirijsko opravdanje, te potvrđuju plauzibilnost činjenice da među spomenutim kategorijama postoje međusobni utjecaji i prožimanja. Drugim riječima, različiti glazbeni ukusi rezultat su raznovrsnih zahtjeva i potreba različitih društvenih grupa. Stoga, razlike u glazbenom ukusu između tih društvenih grupa, zajedno s ostalim faktorima, istodobno pojačavaju i povećavaju razlike između društvenih grupa i jedan su od načina čijim se posredovanjem te grupe formiraju.

Različitost potreba slušatelja podijeljenih u podgrupe prema generacijskim, društveno-ekonomskim, etničkim, ili pak nekim drugim kriterijima, posebno je zanimljiva sa sociološkog stanovišta. Vjerojatna je pretpostavka da mladi češće u skladateljima i izvođačima vide svoje uzore, da se s njima češće identificiraju, ali i da se, s obzirom na sličan životni stil⁷⁷ i na identične preferencije prema određenoj vrsti glazbe, povezuju u grupe, odnosno u određene supkulturne skupine. Riječ je o nekoj vrsti "samoprepoznavanja" grupa kroz glazbu koja ističe ili pojačava njihova grupna osjećanja. Štoviše, ona postaje tipična za određenu grupu, katkada čak i njen simbol. U tom je smislu glazbeni ukus unutar kulture mladih dio širokog spektra normi koje pridonose izjednačavanju pojedinaca s pripadnicima različitih tinejdžerskih supkultura. Te norme, osim ukusa,

⁷⁶ Pitanje identiteta jedno je od središnjih pitanja kulturalnih studija. One proučavaju kontekste unutar kojih ili/i putem kojih individue i grupe izgrađuju i definiraju svoj identitet. Kulturalne studije zalažu se za pristupe koji identitet promatraju kao odgovor na vanjske utjecaje, a ne kao nešto autonomno i neovisno o vanjskim utjecajima (Edgar i Sedgwick, 1999, 183-184).

⁷⁷ Kao sociološki pojam, životni se stil odnosi na obrasce potrošnje i upotrebe materijalnih i simboličkih proizvoda, u vezi s različitim društvenim grupama i klasama. Povezan je s procesom fragmentacije industrijskih društava na prijelazu devetnaestog u dvadeseto stoljeće, a razlozi njegove prominentnosti u sociologiji posljednjih desetljeća povezuju se s premještanjem proizvodne socijalizacije u potrošačku. U kulturalnim studijama, životni se stil objašnjava kao žarište grupnog ili individualnog identiteta, u onoj mjeri u kojoj se individua izražava putem izbora obrazaca ponašanja, kao simboličkih kodova. Budući da pojedinci sve više preuzimaju odgovornost za svoje živote, koncept životnog stila nezaobilazan je u analizama individualizacije socijalne nejednakosti povezane s procesima postindustrijske modernizacije i individualizacije društva i kulture (Tomić-Koludrović i Leburić, 2001, 9-10).

obuhvaćaju i interese, stavove, ponašanje, izgled, odijevanje, sleng, rituale, vrijednosti i sl. Kod svake supkulturne skupine norme se podvode pod zajednički nazivnik, odnosno integriraju se u prepoznatljiv životni stil.

Perasovićeva studija o sociologiji supkultura u Hrvatskoj (2001), potvrđuje plauzibilnost teze da glazba služi temeljnoj uspostavi identiteta određenih supkulturnih skupina. Glazbene preferencije i kultura slušanja, koja je zapravo kultura preuzimanja i preoblikovanja, te izgradnje individualnih i kolektivnih “struktura osjećaja”, sastavni su, štoviše, suštinski dio referentnog okvira za identifikaciju pojedinih skupina na supkulturnoj sceni (rokera, punkera, metalaca, ravera, darkera i dr.). Tipično pitanje za stvaranje tog okvira jest pitanje “što slušaš”. Njime se propituju pretpostavljena iskustva sa zvukovima koje nalazimo okupljene u pjesmama, ali i širim sklopovima koji obuhvaćaju tekstove i cjelokupni doživljaj glazbe posredovan dodatnim informacijama o izvođačima, njihovu izgledu, općem držanju, interpretacijama značenja i vrijednosti. U tom je smislu, ističe Perasović, “rock kultura jedan svijet, unutar kojega postoje mnoge supkulturne zemlje, s tvrdim ili mekšim granicama, a njihovi građani ocrtavaju vlastitu putovnicu upravo odgovorom na pitanje 'što slušaš'“ (Perasović, 2001, 192).⁷⁸

Specifična kultura slušanja glazbe i proces prihvaćanja, preuzimanja, preoblikovanja “zvučnih entiteta”, kao i raznovrsnog, sa zvukovima, slikama i pokretima povezanog “supkulturalnog repromaterijala”, stvaraju unutar kulture mladih tzv. “pleme zvuka”, kako u množini zvukova i načina njihove upotrebe, tako i u množini “plemena” koja zvukove preuzimaju. Prema Perasoviću, “pleme zvuka” upravo naglašava zajedničke karakteristike različitih aktera unutar niza posebnih supkulturnih skupina (Perasović, 2001, 412).

2.1. Vrste glazbenog slušanja i tipologija slušateljstva

Istraživanje slušanja glazbe, odnosno primalačkih stavova slušatelja i njihova načina reagiranja na glazbu, rezultiralo je brojnim podjelama kako u kategoriji različitih *vrsta* ili *strategija* slušanja, tako i u kategoriji različitih *tipova* slušatelja. Prva podjela, prema kriteriju vrste ili strategije slušanja glazbe, klasificira slušatelje s obzirom na njihovu:

1. *Aktivnost*. Sa stajališta slušateljeve aktivnosti, Rojko razmatra dvije vrste slušanja: aktivno i pasivno (Rojko, 1996, 141). Aktivno podrazumijeva nastojanje i svjesnu aktivnost slušatelja - koja je *conditio sine qua non* pravilnog shvaćanja i doživljavanja glazbenog djela - da u ponuđenom glazbenom materijalu pronade smisao i uoči izražajne elemente djela, da komparira i svjesno prati zvučno protjecanje, te na taj način, u svojoj svijesti, postupno izgrađuje shemu glazbene forme. Integritet te forme rezultira iz predodžbe slušatelja koja uspoređuje, sastavlja, diferencira, uređuje, utvrđuje suprotnosti, sličnosti i razlike. Time je naglašena važnost slušateljeve aktivnosti koja se temelji na nizu subjektivnih akata pojedinca koji percipira glazbeno protjecanje. Ako oni izostanu, slušatelj se postavlja pasivno u odnosu na zvučni tijek, ograničavajući proces slušanja isključivo na fiziološki proces primanja vanjskih zvukovnih podražaja, bez svjesno usmjerene pažnje i aktivnosti.
2. *Koncentriranost na perceptivno polje*. U odnosu na slušateljevu koncentriranost na perceptivno polje, Richter govori o slušanju koncentriranom na detalje, slušanju koncentriranom na cjelinu, slušanju kao spoznavanju, slušanju kao razumijevanju nekog problema i slušanju kao meditiranju (Richter, prema Rojko, 1996, 141).
3. *Emocionalni i racionalni stav pri percepciji*. S obzirom na slušateljev stav pri percepciji Rojko razlikuje: osjetilno slušanje - senzorna reakcija, senzomotoričko slušanje - reflektivna recepcija i motoričke asocijacije, emocionalno slušanje - subjektivna reakcija ovisna o emocionalnom stavu slušatelja, estetsko slušanje - aktivno, svjesno, reflektivno slušanje usmjereno na glazbene učinke i imaginativno slušanje - počiva na vjerovanju u ekspresivnost glazbe i usmjereno je na izvanglazbene učinke (Rojko, 1996, 142). Sličnu podjelu nalazimo i kod Sam: motoričko - reflektivna recepcija, pasivno - nerefleksivno,

⁷⁸ Pojam rock-kulture ovdje je široko shvaćen i podrazumijeva raznovrsne supkulture i aktere alternativne scene, kao i onaj dio mladih koji ne pripada izražajnijim supkulturnim stilovima, a koji obično uopćeno nazivaju dijelom kulture mladih.

spontano slušanje koje može utjecati na raspoloženje, asocijativno - emocionalno izvanglazbena recepcija i kognitivno - usmjereno na stjecanje sposobnosti (Sam, 1998, 138).

4. *Usmjerenost na glazbene, odnosno izvanglazbene reference.* Sa stajališta slušateljeve usmjerenosti na glazbene, odnosno izvanglazbene reference, Schoen navodi binarnu klasifikaciju: slušanje usmjereno na glazbene elemente bez vanjskih asocijacija - intrinzično, i slušanje koje budi izvanglazbene asocijacije – ekstrinzično (Schoen, prema Rojko, 1996, 142).

Razlike u primijenjenoj strategiji slušanja, uz ostale faktore koje ćemo elaborirati, distingviraju slušateljstvo u više tipova. Naime, stupanj glazbene kulture slušatelja, odgoj, personalne komponente, osobni stavovi i preferencije slušatelja, podneblje, tj. geografski i klimatski uvjeti, predstavljaju bitne parametre koji utječu na popriličnu razgranatost i višestrukost tipologije slušateljstva.

Zanimljiva je podjela s obzirom na odnos slušatelja prema glazbi svoga vremena, koju zagovara Andreis, razlikujući konzervativne i progresivne slušatelje (Andreis, 1967, 288). Konzervativni udjeljuju svoje simpatije glazbenoj umjetnosti prošlih vremena, a noviju glazbu usvajaju onoliko koliko se u njoj očituje znatnija povezanost s prošlošću, dok progresivni slušatelji traže uvijek nova izražajna sredstva podupirući avangardna nastojanja i stalnu evoluciju umjetnosti. S obzirom na odnos slušatelja prema pojedinim glazbenim vrstama, postoje oni koji više preferiraju simfonijsku nego komornu glazbu, drugi pak najveći interes pokazuju za opernu glazbu, treći za solističke koncerte, itd. I u pogledu preferencija slušatelja prema pojedinim skladateljima, prema pojedinim stilskim razdobljima, te u pogledu preferencija pojedinih glazbeno izražajnih elemenata (melodije, ritma, harmonije, polifonije), također postoje bitne razlike među slušateljima. Štoviše, Kemp tvrdi da različite strategije slušanja, načini primanja, perceptivni procesi i glazbene preferencije slušatelja prema određenim glazbenim vrstama, stilovima i skladateljima odražavaju njihove individualne osobine i razlike u personalnim parametrima (Kemp, 1997, 25).

Istraživanja glazbenih preferencija slušatelja na području popularnog glazbenog idioma također potvrđuju tezu da one snažno reflektiraju osobnost, to jest individualna obilježja slušatelja, te da ovisе o načinu njihova tumačenja društvene stvarnosti. Daoussis i McKelvie naglašavaju da ekstrovertirani tipovi pokazuju veći interes za rock glazbu nego introvertirani, a ta je razlika još uočljivija u slučaju hard rocka kao posebnog stilskog smjera u rock-glazbi (Daoussis i McKelvie, prema Kemp, 1997, 38). Što se tiče preferencija prema agresivnijim stilovima popularne glazbe, Rawlings utvrđuje da psihotični tipovi, izrazito ekstrovertirani, impulzivni, skloni riziku i opasnostima preferiraju hard rock, te da su poprilično tolerantni prema disonanci, a da obožavatelje punka i heavy metala odlikuje neambicioznost, neposlušnost, nedostatak interesa i želje za spoznavanjem, te, općenito, agresivnost u ponašanju (Rawlings, prema Kemp, 1997, 39-40). Kako je popularna glazba izrazito heterogena kategorija, vjerojatno je da i unutar raznih stilova popularne glazbe postoje razlike u preferencijama među pripadnicima različitih društvenih grupa. Ipak, rezultate istraživanja na tom je području nužno s oprezom generalizirati, dijelom zbog problema kategorizacije različitih stilova popularne glazbe, a dijelom zbog rapidnih promjena popularnosti spomenutih stilova i izvođača.

3. Metodološki aspekti istraživanja glazbenih preferencija mladih

Predmet našeg istraživanja bile su glazbene preferencije mladih, odnosno njihov odnos prema popularnoj i umjetničkoj glazbi. Istraživanje je provedeno u listopadu 2005. godine. Artikulirale smo sljedeće hipoteze:

1. Glazbene preferencije mladih usmjerene su u velikoj mjeri prema popularnoj glazbi.
2. Glazbene preferencije mladih na području umjetničke glazbe usmjerene su prema glazbi ranijih stilskih razdoblja.

Od primijenjenih metoda koristile smo postupak procjenjivanja, a kao mjerne instrumente skale procjene i zvučne upitnike, koji su se sastojali od pet primjera za popularnu i pet primjera za

umjetničku glazbu (vidi Prilog br.1).⁷⁹ Svaki odslušani primjer ispitanici su ocjenjivali zaokruživanjem odgovarajuće brojke na pripadajućoj skali od pet stupnjeva.⁸⁰

Konstruiran je uzorak od 155 ispitanica. Slučajnim odabirom strukturiran je u dva poduzorka. Prvi su činile studentice 4. godine Odsjeka za učitelje, a u drugi poduzorak su odabrane studentice 1. i 2. godine Odsjeka za predškolski odgoj Visoke učiteljske škole Sveučilišta u Splitu.

4. Rasprava o istraživačkim rezultatima

Rezultati istraživanja (vidi tabele u Prilogu br. 2) potvrdili su postavljene hipoteze. Potvrdu hipoteze o usmjerenosti glazbenih preferencija mladih prema popularnoj glazbi dobile smo uspoređujući broj najviših ocjena za svaki od pet prezentiranih primjera unutar pojedine vrste glazbe, uočavajući da je taj broj mnogo veći kod popularne (191) nego kod umjetničke glazbe (98).

Najveći broj negativnih ocjena u području umjetničke glazbe ispitanice su dodijelile glazbi XX. stoljeća (33%), dok je taj postotak najmanji kod klasike (5%). U području popularne glazbe, jazz-glazba je, suprotno našim očekivanjima, najniže vrednovana (18% negativnih ocjena), a za njom slijedi heavy-metal (17%). Zanimljivo je istaknuti da je tek 1% ispitanica pop glazbu ocijenilo negativnom ocjenom. Stil kojemu je pripalo najviše odličnih ocjena je klasika (31%), a najmanje XX. stoljeću (2%). U domeni popularne glazbe, čak 40% ispitanica ocijenilo je pop glazbu maksimalnom ocjenom, dok je taj postotak najmanji za heavy-metal (5%).

Na temelju prosječnih ocjena rangirale smo stilove prema preferencijama ispitanica. U području umjetničke glazbe na prvom je mjestu klasika (3,52), na drugom romantizam (3,19), na trećem barok (2,70), slijedi renesansa (2,32), te XX stoljeće (2,19). Među stilovima popularne glazbe, najomiljenija je pop-rock glazba (4,12), zatim pop (4,08), rock (4,05), jazz (2,57), te heavy-metal glazba (2,43).

Uzroci takva stanja mogu se pripisati različitim faktorima. Ovdje u prvom redu mislimo na utjecaj škole, odnosno odgojno-obrazovnog sustava, u kojemu je glazbeno odgajanje marginalizirano. Nedovoljna se pažnja polaže kultiviranju glazbenog ukusa mladih, kao i estetskom odgajanju u cjelini. Mlade je korisno od samih početaka školovanja okružiti kvalitetnim glazbenim ostvarenjima i naučiti ih kako takva ostvarenja slušati, s obzirom na apstraktnu prirodu glazbene umjetnosti. Ako izostane utjecaj škole, otvara se mogućnost ostalim faktorima u društvu da oblikuju

⁷⁹ Primjerima iz područja umjetničke glazbe obuhvatile smo različita stilska razdoblja. Odabrale smo skladbe u kojima su najtipičnija obilježja pojedinog stila:

1. glazbeni primjer - renesansa (O. di Lasso: *Super flumina Babylonis*)
2. gl. prim. - barok (J. S. Bach: *II Brandenburški koncert u F-duru, I stavak - Allegro*)
3. gl. prim. - klasika (W. A. Mozart: *Simfonia u g-molu, br. 40, I stavak - Molto allegro*)
4. gl. prim. - romantizam (S. Rahmanjinov: *Talijanska polka za dva klavira*)
5. gl. prim. - XX. stoljeće (I. Stravinski: *Posvećenje proljeća - Divljenje zemlji*)

Svjesne dvojbi oko uporabe pojma popularna glazba, zbog njegove složenosti i višeznačnosti, rock, pop, heavy metal i jazz glazbu operacionalno smo, za potrebe ovog istraživanja, odredile kao stilove jedne vrste glazbe - popularne, uvažavajući različitosti i specifičnosti svakoga pojedinog stila. Primjerima iz područja popularne glazbe obuhvatile smo sljedeće stilove:

6. gl. prim. - heavy metal (Iron Maiden: *Killers*)
7. gl. prim. - pop-rock (C. Santana: *Black Magic Women*)
8. gl. prim. - rock (The Rolling Stones: *Satisfaction*)
9. gl. prim. - pop (E. John: *House*)
10. gl. prim. - jazz (D. Ellington: *Jungle Nights in Harlem*)

⁸⁰ Na toj skali stupanj 1=uopće mi se ne sviđa; 2=ne sviđa mi se; 3=osrednje mi se sviđa; 4=sviđa mi se; 5=izrazito mi se sviđa.

glazbeni ukus mladih. Glazba se popularizirala, postala je dostupna svima, pa mladi danas u najvećoj mjeri izgrađuju glazbeni ukus pod utjecajem medija, koji emitiraju glazbu upitne kvalitete. Tehnička sredstva omogućila su da glazba prožme svakidašnjicu, da prati rad u kući, da odzvanja iz zvučnika na ulicama, u parkovima, restoranima, automobilima, na radnom mjestu, i drugdje. Na taj je način dijete praktički već od prvog dana života okruženo glazbom, ono zapravo raste s glazbom zvučnika. Utjecaji medija na dijete su kumulativni, iako se ne nagomilavaju u svijesti djeteta mehanički, već se prilagođavaju prelomljeni u osobi mladog primatelja, te na taj način utječu na oblike ponašanja djeteta, njegovo iskustvo, znanje, stavove i sl. (Kermek-Sredanović, 1995).

Popularna glazba puno brže dostiže maksimum sviđanja, uglavnom zbog privlačnih tekstova, aranžmana i melodija, ali nakon kratkog vremena postaje nezanimljiva. Umjetnička se glazba, s druge strane, uglavnom odbija prilikom prvog slušanja, ali kultiviranjem aktivnog slušanja sveobuhvatnije se percipira i shvaća, čime se povećavaju i preferencije prema toj vrsti glazbe. Rezultati istraživanja potvrdili su i drugu postavljenu hipotezu: da su glazbene preferencije mladih na području umjetničke glazbe usmjerene prema glazbi ranijih stilskih razdoblja. Naime, u toj su domeni ispitanici najbolje ocijenili Mozarta (prosječna ocjena 3,52), a najslabije Stravinskog (2,19), što upućuje na zaključak kako su skloniji glazbenoj klasici, nego pak smjerovima moderne glazbe.

Prema Andreisovoj tipologiji slušatelja, s obzirom na kriterij prihvaćanja, odnosno odbijanja glazbe svoga vremena (konzervativni i progresivni slušatelji), naši ispitanici pripadaju prvoj kategoriji (Andreis, 1967). To je donekle i razumljivo stoga što se najveći dio publike prema tzv. novoj glazbi⁸¹ još uvijek odnosi sa skepsom i distancom, budući da ona uistinu prekida s ranijom kondicioniranošću uha i sluha, zapravo sa svime na što je slušatelj bio naviknut, donoseći nabijene komplekse zvukova, atomizirajući glazbeni materijal, odbacujući zakonitosti i pravila. Slušatelj odgojen na glazbi prošlih stoljeća pri slušanju nove glazbe osjeća svojevrsnu dezintegraciju zvučnog protjecanja što mu onemogućuje razumijevanje glazbenih veza unutar skladbe. Nesporno je, naime, da izgradnja slušateljskih stavova teče vrlo polagano, oslanjajući se samo na dovoljno glazbeno iskustvo, pa je stoga razumljivo što se današnjem slušatelju “nova” glazba još uvijek čini neshvatljivom i nepristupačnom.

Oslanjanjem na Festingerovo tumačenje (prema Kelemen, 1982, 19) da od svih informacija iz okoline najlakše prihvaćamo one koje su najbliže našim unaprijed stvorenim stavovima, postaje jasna sklonost ispitanika za glazbu koju bolje poznaju - glazbu klasike i romantike (prosječne ocjene 3,52; 3,19). Ta Festingerova tvrdnja u izvjesnom smislu podsjeća na teorijsku tezu o “kognitivnoj disonanci”, prema kojoj sve one informacije koje ne odgovaraju našoj vlastitoj slici svijeta, djeluju neugodno i proturječno, a one koje joj odgovaraju djeluju umirujuće i ugodno. Čini se da bi upravo tom teorijom bilo moguće objasniti određenu tromost slušateljskih navika publike, koja ni praktično, ni teoretski još nije u potpunosti usvojila povijesno uvjetovanu “emancipaciju disonance”.

U kontekstu naše teze iz uvodnog razmatranja, prema kojoj je glazbeno slušanje aktivni, stvaralački čin, a glazbeno perceptivni užitak dostiže se ako određenu glazbu “razumijemo”,⁸² postaje evidentnim zašto novu glazbu slušatelji designiraju kao neodređenu i nerazumljivu. Naime, slušateljev odnos prema vremenskoj neprekinutosti pri percepciji suvremenog glazbenog djela podliježe potpunoj promjeni, a recepcija se najčešće svodi na primanje jednog niza momenata sadašnjosti.

⁸¹ Pojam “nova” glazba operacionalizirale smo kao oznaku za umjetničku glazbu 20. stoljeća koja započinje Schönbergovim rušenjem tonaliteta, te uključuje mnoge glazbene idiome i tehnike u 20. st. - serijalizam, aleatoriku, elektroničku i konkretnu glazbu, itd. Premda se spomenuti pojam različito definira, konačne definicije zapravo nema, jer je sadržaj nove glazbe determiniran neprestanim fenomenološkim promjenama: on se određuje i potvrđuje uvijek novim. Pojmom “nova” naglašavaju se eksperimentalna i novatorska obilježja glazbe, kao njene bitne strukturalne karakteristike.

⁸² Razumjeti glazbu znači svjesno i racionalno percipirati sukcesivne zvučne pojave i u predodžbi ih organizirati u jedinstvenu cjelinu.

Razlog zbog kojeg smo skloni zaključiti da je Mozartova glazba apsolutno jasna i lako razumljiva, a primjerice Stockhausenova nejasna i neshvatljiva, odnosi se na našu kondicioniranost. Drugim riječima, Mozartova glazba shvatljiva je zbog naše kondicioniranosti ili zbog toga što nam je pristup toj glazbi omogućen bilo glazbenom, bilo općom, većom ili manjom kulturom koju posjedujemo. No, ta ista, nama u perceptivnom smislu neproblematična Mozartova glazba, čini najveće poteškoće neobrazovanom pojedincu ili pripadniku neke druge kulturne sredine. Element zalihosti ili redundantnosti nekoga klasičnog glazbenog djela ponajprije je njegova čvrsta tonalna okosnica. Glazbena svijest suvremenog slušatelja još je uvijek određena tonalnošću, a za njegovu su glazbenu predodžbu harmonijske kategorije nešto temeljno. Stoga, primijeni li današnji slušatelj stav izgrađen za percepciju neke starije glazbe na djela novog stila, često ostaje zbunjen ne snalazeći se u novim, za njega sasvim neodređenim glazbenim situacijama. Zato niječe i odbija sve što ne može shvatiti, odnosno sve što je izvan okvira prijašnjih kategorija slušanja.

Na temelju izrečenog vrlo je vjerojatno da su ispitanici skloniji poznatijoj im i pristupačnijoj Mozartovoj glazbi, koja je eklatantan primjer anticipativnosti, simetričnosti i periodičnosti glazbene klasike. No, to očito ne vrijedi i za suvremenija glazbena stremljenja.

5. Zaključak

Kao uporište i orijentir u životu mladih, glazba je meritorni način oblikovanja identiteta skupina na supkulturnoj sceni. Razumijevanje njezina utjecaja i prepletanja sa svakodnevnim životom mladih olakšava razumijevanje fenomena tzv. "afektivnih glazbenih zajednica" (Perasović, 2001, 393). Riječ je o ritualima zajedničkog slušanja, plesanja, druženja uz glazbu s velikih i jakih zvučnika, koji posjeduju elemente osnaživanja i prepoznavanja zajedničkih točaka pojedinih supkultura.

Heterogenost supkulturnih skupina i stalno nastajanje novih, imanentno je modernom društvu. Nekada je primjerice "rock" određenje bilo dovoljno da izrazi spektar podstilova koje mladi upotrebljavaju u procesu supkulturalizacije, premda ni tada u potpunosti precizno. Danas, početkom trećeg milenija, to je pak nemoguće ako želimo obuhvatiti ekstenzivnu i šaroliku scenu glazbenih posredovanja.

Kako ističe Tomić-Koludrović, u popularnoj je glazbi moguće razlikovati nekoliko ključnih trendova: hiphop, house-techno, heavy-metal, rock, jazz, pop-rock. Njihov je razvoj tekao usporedno s razvojem elektroničkih medija, koji bitno kanaliziraju glazbeni ukus mladih (Tomić-Koludrović i Leburic, 2001, 29). Medije i mogućnost medijskog glazbenog posredovanja nalazimo u gotovo svakoj supkulturnoj skupini. Oni također pridonose nekoj vrsti okupljanja oko određenog glazbenog stila, kao temelju za kasnijim formiranjem i razvojem supkulturne skupine, koja ponajprije zvukom, a onda i pokretom, slikom, jezikom i držanjem iskazuje svoj identitet.

Na formiranje glazbenog (ne)ukusa mladih, mediji utječu i svojom programskom orijentacijom, koja je determinirana prevladavajućom ponudom jedne vrste glazbe - popularne. Danas, unutar goleme i raznolike ponude vrsta i kvalitete glazbe, umjetnička glazba zauzima uistinu najmanje prostora u radijskim i televizijskim programima, pa je i to vjerojatno razlogom odsustva kritičkog stava mladih prema nekvalitetnoj glazbi i njihova prepuštanja medijskoj manipulaciji, posredstvom koje stvaraju zajednički prihvatljive glazbene standarde. Nerealno je i nepotrebno zahtijevati da mladi slušaju isključivo umjetničku glazbu. No, sa stanovišta glazbene pedagogije nužno je apelirati na to da se mladi za vrijeme školovanja upoznaju s vrijednim glazbenim djelima i načinom njihova slušanja. Tako ih je tek moguće odgajati kao kultivirane slušatelje s izgrađenim kriterijima za vrednovanje bilo koje glazbene vrste i stila.

Kako je zastupljenost umjetničke glazbe u medijskim posredovanjima minimalna, ukus mladih orijentiran je isključivo prema trendovskoj glazbi popularnog stila. Dodamo li tome i utjecaj različitih "glazbenih scena", koje od 90-ih godina u sve znatnijoj mjeri sudjeluju u oblikovanju životnog stila mladih, izvjesna je marginaliziranost glazbe umjetničke stilske provenijencije. Premda je glazba autonomna umjetnička pojava, nemoguće ju je promatrati izvan utjecaja sociokulturalnog konteksta. Stoga su i glazbene preferencije kao dio širokog spektra društvenih normi unutar kulture mladih bitno determinirane navedenim utjecajima.

Prilog br.1. Upitnici korišteni za ispitivanje glazbenih preferencija mladih

Svaki glazbeni odlomak ocijeni zaokruživanjem odgovarajuće brojke na pripadajućoj skali od 5 stupnjeva (1= uopće mi se ne sviđa do 5=izrazito mi se sviđa).

UPITNIK 1	OCJENE				
(1) O. di Lasso: <i>Super flumina Babylon</i>	1	2	3	4	5
(2) J. S. Bach: <i>II Brandenburški koncert u F-duru, (1 stavak, Allegro)</i>	1	2	3	4	5
(3) W. A. Mozart: <i>Simfonija u g-molu, br. 40 (1 stavak, Molto Allegro)</i>	1	2	3	4	5
(4) S. Rahmanjinov: <i>Talijanska polka za dva klavira</i>	1	2	3	4	5
(5) I. Stravinski: <i>Posvećenje proljeća (Divljenje zemlji)</i>	1	2	3	4	5
UPITNIK 2					
(6) Iron Maiden: <i>Killers</i>	1	2	3	4	5
(7) C. Santana: <i>Black Magic Woman</i>	1	2	3	4	5
(8) The Rolling Stones: <i>Satisfaction</i>	1	2	3	4	5
(9) E. John: <i>House</i>	1	2	3	4	5
(10) D. Ellington: <i>Jungle Hights in Harlem</i>	1	2	3	4	5

Prilog br.2. Istraživački rezultati dobiveni ocjenjivanjem preferencija umjetničke i popularne glazbe

Tabela br.1. Ocjene stilova umjetničke glazbe.

Ocjena \ Stil	1		2		3		4		5	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Renesansa (1)	35	23	60	39	42	27	12	8	6	3
Barok (2)	29	19	38	25	53	34	20	13	15	9
Klasika (3)	8	5	34	22	31	20	34	22	48	31
Romantizam (4)	26	17	12	8	50	32	41	26	26	17
XX. stoljeće (5)	51	33	47	30	36	23	18	12	3	2

Tabela br.2. Ocjene stilova popularne glazbe.

Ocjena \ Stil	1		2		3		4		5	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Heavy-metal (6)	27	17	61	39	47	30	14	9	6	5
Pop-rock (7)	2	1	10	6	15	10	68	44	60	39
Rock (8)	5	3	6	4	20	13	70	45	54	35
Pop (9)	2	1	3	2	38	25	50	32	62	40
Jazz (10)	28	18	42	27	63	41	13	8	9	6

Tabela br.3. Preferencije glazbenih stilova unutar umjetničke i popularne glazbe.

Umjetnička glazba	Prosječna ocjena	rang	Popularna glazba	Prosječna ocjena	Rang
Klasika (3)	3,52	1	Pop-rock (7)	4,12	1
Romantizam (4)	3,19	2	Pop (9)	4,08	2
Barok (2)	2,70	3	Rock (8)	4,05	3
Renesansa (1)	2,32	4	Jazz (10)	2,57	4
XX. stoljeće (5)	2,19	5	Heavy-metal (6)	2,43	5

Literatura:

1. Andreis, Josip (1967). *Vječni Orfej*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Clayton, Martin i dr. (2003). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
3. Edgar, Andrew i Peter, Sedgwick (ur.) (1999). *Key Concepts in Cultural Theory*. New York: Routledge.
4. Hargreaves, J. David i Adrian, C. North (ur.) (1997). *The Social Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
5. Kelemen, Milko (1982). *Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
6. Kemp, Anthony (1997). *Individual Differences in Musical Behaviour*. U: Hargreaves, J. David i Adrian, C. North (ur.) *The Social Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
7. Kuhn, Thomas S. (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
8. Mužić, Vladimir (1999). *Uvod u metodologiju istraživanja odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Educa.
9. Payne, Michael (ur.) (2000). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell Publishers; 644.
10. Perasović, Benjamin (2001). *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
11. Rojko, Pavel (1996.). *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*. Osijek: Pedagoški fakultet, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.
12. Sam, Renata (1998). *Glazbeni doživljaj u odgoju djeteta*. Rijeka: Glosa d. o. o.
13. Smith, D. John (1987.). *Conflicting Aesthetic Ideals in a Musical culture*. – **Music Perception**, , 34 (4). 373-392.
14. Tomić-Koludrović, Inga i Anči, Leburčić (2001). *Skeptična generacija. Životni stilovi mladih u Hrvatskoj*. Zagreb: AGM.

SOCIAL AND CULTURAL ASPECTS OF MUSICAL PREFERENCES OF PRE-SERVICE STUDENTS OF THE TEACHER TRAINING COLLEGE IN SPLIT

Snežana Dobrota i Ivana Tomić Ferić

Summary

The authors have discussed the sociocultural conditionality of music. Starting from the premise that the complete music, including the artistic one, is the social construct, so, because of that, it must be observed in consideration of the social and cultural aspects, the authors have considered the new paradigm of cultural study of music. Preferences towards specific musical quality are based on interaction between different factors. The musical preferences of the Teacher's College University of Split – students, with reference to their tendency towards popular and art music have been researched. The result of our research verified the hypothesis about the musical taste of young people directed towards the popular musical idiom, as well as their predominant orientation towards the art music of earlier style periods.

Key words: sociocultural context, musical preferences of young people, typology of audience, popular music, art music.