

Glazba između pedagogije, kulture i jezika

Snježana Dobrota
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
Odsjek za učiteljski studij

Sažetak

Glazba je jedna od najstarijih civilizacijskih umjetničkih formi i temeljna forma ekspresije ljudske kulture. Analizirajući razlike između zapadne umjetničke glazbe i glazbe ostalih kultura, uočljivo je da se takvim glazbenim stilovima ne može pristupati identično budući da je riječ o različitim fenomenima. Pokušavajući odgovoriti na pitanja postoji li opća ljudska sposobnost za glazbu te postoje li sličnosti koje se mogu prepoznati u glazbi različitih kultura, u radu se analiziraju glazbene univerzalije (struktura, notacija, forma, funkcija), ali i sličnosti i razlike između glazbe i jezika. Budući da dojenče može detektirati promjene u melodijskoj konturi, vremenskom strukturiranju, visini i boji, i to u glazbi bilo koje kulture, zaključuje se kako su rudimenti glazbene percepcije darovi prirode, a ne proizvodi kulture. Zahvaljujući takvim sposobnostima dojenčeta, autorica sugerira mogućnost te potrebu rane i primjerene glazbeno-pedagoške intervencije.

Ključne riječi: glazba, univerzalije, jezik, kultura, glazbena pedagogija.

Uvod

Glazba je jedna od najstarijih civilizacijskih umjetničkih formi. Iako se njeno značenje, forma i ekspresija u pojedinim kulturama razlikuju, ona predstavlja temeljnu formu ekspresije ljudske kulture. Osim toga, glazba je sredstvo kulturne transmisije, reprodukcije, a ponekad i otpora, pa promatrano iz te perspektive, ona prenosi mnogo glazbenih i neglazbenih poruka te ostvaruje niz glazbenih i neglazbenih ciljeva, ponajprije političkih, društvenih i religijskih.

Glazba je temeljni ljudski resurs koji je imao vitalnu ulogu u opstanku i razvoju društva. Promatramo li glazbu iz prirodno-znanstvene perspektive, ona predstavlja složeno oblikovan zvuk koji utjelovljuje forme, materijale i strukture zapadne prakse stvorene i percipirane s pomoću niza generalnih i glazbeno-specifičnih kognitivnih i neurobioloških operacija (Cross, 2005). S druge strane, humanističke znanosti, posebno muzikologija i etnomuzikologija,

tretiraju glazbu kao socijalni i kulturni fenomen koji se ne može istražiti neovisno o socijalnim kontekstima unutar kojih se pojavljuje (Cross, *Ibid.*).

Današnje glazbeno obrazovanje uglavnom počiva na zapadnoj umjetničkoj tradiciji koju glazbeni pedagozi prihvaćaju kao glazbenu univerzaliju. Muzikolozi, glazbeni pedagozi pa čak i neki etnomuzikolozi često ističu kako je zapadna umjetnička glazba superiorna u odnosu na sve ostale vrste glazbe. Takvo se mišljenje temelji na ideji da je zapadna umjetnička glazba intrinzično zanimljiva i složena, dok je za razumijevanje ostalih glazbi potrebno steći uvid u njihov društveni kontekst. Kako ističe Becker, temelji vjerovanja o superiornosti zapadne umjetničke glazbe počivaju na tri ideje: 1) „zapadna glazba općenito, a umjetnička posebno, utemeljena je na prirodnim akustičkim zakonima, odnosno na prirodnom alikvotnom nizu¹, koji osigurava vezu između

¹ *Alikvotni* tonovi predstavljaju niz tiših tonova (s manjom amplitudom), koji prate osnovni, glasniji ton (s najvećom amplitudom) istog izvora i daju mu punoću. Nazivaju se i *parcijalni*, *harmonijski* tonovi.

čovjeka i prirode te između kulture i osjetilnog svijeta; 2) zapadna umjetnička glazba strukturalno je složenija u odnosu na druge glazbe; 3) zapadna umjetnička glazba je ekspresivnija, misaonija i sadržajnija u odnosu na ostale glazbe” (1986, 341-342).

Problem ne leži u istinitosti navedenih ideja, već u njihovu negiranju u glazbama drugih naroda. Vrednovanje bilo koje glazbe treba provesti unutar glazbenog stila, ali i kulture iz koje glazba potječe, pa Becker zaključuje kako „...zapadna umjetnička glazba nije ni superiorna ni inferiorna u odnosu na druge glazbene tradicije... Glazbeni sustavi jednostavno su neusporedivi” (Ibid., 359).

Temeljne razlike između zapadne umjetničke glazbe i ostalih glazbenih vrsta mogu se podijeliti u tri kategorije:

1. Kad je riječ o *definiranju umjetničke ljepote* u zapadnoj tradiciji, glazba koja je u skladu s glazbenim kanonima takve tradicije personificira univerzalnu estetsku ljepotu, koja je superiorna u odnosu na ostale glazbene tradicije. Tako glazba skladatelja poput Bacha, Beethovena ili Brahmsa dobiva oznaku *klasična* i služi kao primjer univerzalne ljepote koja nadilazi vrijeme i kulturu. Dijametralno suprotne takvoj glazbenoj tradiciji su popularna glazba i *glazbe svijeta*.
2. Još jedna razlika između zapadne umjetničke glazbene tradicije i ostalih glazbenih tradicija leži u važnosti *uloge skladatelja, izvođača i slušatelja*. U zapadnoj umjetničkoj tradiciji skladatelju pripada glavna uloga: on je glazbeni genij, izvođač je prenositelj ili medij toga genija, a slušatelj je pasivni primatelj kreacije genija. Prema navedenim kriterijima, uspješan skladatelj je onaj čije se umjetničke kreacije prilagođavaju kanonima zapadne glazbene tradicije. Uspješan izvođač strogo se pridržava glazbene partiture kao formalnog zapisa skladatelja genija. Pogrešni tonovi, netočni ritmovi, pokušaji improvizacije i pogrešna dinamika čine skladateljevu poruku slušateljima nejasnom. Uspješan slušatelj je kvalificiran, odnosno ima razvijene estetske prosudbe temeljene na poznavanju zapadne umjetničke forme i vrijednosti koje su s njom povezane. Međutim, takve hijerarhijske ulo-

ge ne vrijede za sve glazbene stilove. Na primjer, razlika između skladatelja i izvođača u *jazzu* je minimalna. U tom glazbenom stilu ne pretpostavlja se primat partiture u odnosu na izvođača, a uspješna izvedba ne ovisi o njezinoj vjernoj reprodukciji, već o značenju i interpretaciji koju izvođači unose u glazbu putem svojih improvizacijskih vještina. Partitura predstavlja ishodište za spontanu i kreativnu ekspresiju izvođača. Promatrana s pozicija zapadne umjetničke tradicije, takva je glazba inferiorna i ima sekundarnu važnost.

3. Treća važna osobina zapadne umjetničke tradicije je pretpostavljena *neovisnost glazbe u odnosu na slušatelja*. Jednom stvoreno glazbeno djelo prenosi uvijek istu, bezvremensku poruku, koju slušatelji pasivno percipiraju. Stajalište o glazbi kakvo donosi zapadna umjetnička tradicija problematično je za one koji se zalažu za interkulturalno glazbeno obrazovanje. Kako ističe Previšić, „interkulturalizam u svom izvornom značenju jest koncepcija koja polazi od pluraliteta kultura i njihove jednakopravnosti, ali uvijek aktivna suodnosa. Naglašena dimenzija dijaloga među kulturama daje interkulturalizmu potrebnu otvorenost i socijalnu dimenziju dodira” (1994, 20). Pobornici interkulturalnoga glazbenog obrazovanja smatraju pogrešnom ideju o neovisnosti glazbenog djela i njegovoj primarnoj ulozi u odnosu na subjekt koji percipira, budući da poruka glazbenog djela ovisi, osim o skladateljevim uvjerenjima i namjerama, i o društveno konstruiranom značenju koje mu slušatelj pridaje. Stvaranje takvog značenja rezultat je slušateljeva kognitivnog i afektivnog bavljenja glazbom tijekom vremena. S tim u vezi, Green (2006, 102-103) ističe kako je glazbeno iskustvo pojedinca rezultat interakcije njegove percepcije *inherentnog* i *konotiranog* značenja glazbenog djela. *Inherentno* značenje predstavlja manje ili više objektivnu definiciju glazbe, stvarne glazbene osobine djela, odnosno njegovu glazbenu sintaksu. Za razliku od toga, *konotirano* značenje sastavljeno je od brojnih neglazbenih konotacija: društvenih, kulturnih, religijskih

i političkih. Budući da svako glazbeno iskustvo posjeduje i *inherentne* i *konotirane* aspekte glazbenog značenja², ni jedna se glazba ne može percipirati kao da je u društvenom vakuumu.

Imajući u vidu navedene razlike između zapadne umjetničke glazbe i ostalih vrsta glazbe, jasno je da se takvim glazbenim stilovima ne može pristupati identično. Osim zapadne umjetničke glazbe, u nastavu treba uvesti i primjere ostalih kultura, kako bismo obogatili dječje glazbeno iskustvo. Mogućnosti za to, osim redovite glazbene nastave, pružaju i izvannastavne aktivnosti, u kojima je rad „...slobodan, spontan, dinamičan, raznovrstan, elastično organiziran, polazi od interesa učenika, njihovih želja, sklonosti i nadarenosti” (Previšić, 1987, 28).

Glazba: struktura, funkcija, komunikacija i jezik

Unatoč navedenim razlikama, možemo se zapitati postoji li općenita ljudska sposobnost za glazbu te postoje li sličnosti koje se mogu prepoznati u glazbama različitih kultura. U potvrđivanju prvog dijela pitanja treba istaknuti da sva društva imaju nešto što bi se, iz zapadne perspektive, moglo prepoznati kao glazba. Ipak, tu postoje velike razlike, budući da su u zapadnim kulturama ljudi uglavnom konzumenti glazbenih proizvoda, dok se u nezapadnim društvima od njih očekuje aktivno sudjelovanje i kolektivno stvaranje glazbe. Još jedan argument koji potvrđuje prvi dio pitanja govori o tome da je ljudsko dojenče sposobno za slušanje glazbe i za stvaranje složenih zvučnih obrazaca (Trehub, 2001), što nas navodi na zaključak da je sposobnost bavljenja glazbom upisana u naše gene.

Kada govorimo o sličnosti glazbenih ponašanja u različitim kulturama, ponajprije mislimo na *struk-*

turu glazbe. Naime, moguće je govoriti o generičkim strukturalnim glazbenim osobinama, u prvom redu preferenciji prema zvukovima koji se javljaju u pravilnim vremenskim intervalima (Trehub, Ibid.).

Razmatrajući glazbene univerzalije, Sloboda (1985) navodi *notaciju*, koja omogućuje doslovno prisjećanje složenoga tonskog materijala, širenje i migraciju takvog materijala te odvajanje sadržaja izraza od njegova konteksta. Ono što se može zapisati i očuvati, točno je i definitivno, stoga mnogi pismeni ljudi smatraju da su život i znanje pismene kulture na određeni način superiorni usmenoj kulturi. Ipak, tu nije riječ o superiornosti niti jedne kulture, nego o činjenici da su pismene i usmene kulture jednostavno različite. U pismenim kulturama povećana je dostupnost i trajnost znanja te je omogućeno razvijanje složenih i geografski raširenih socijalnih struktura i struktura znanja. U usmenim kulturama stjecanje znanja ne može se odvojiti od temeljnih ljudskih interakcija u društvu te je znanje očuvano u običajima i ritualima koji povezuju društvo. Ograničavanje znanja na ono koje je dovoljno važno da bude pohranjeno unutar usmenih tradicija jamči da svaki pojedinac zna ono što treba. Pismenost, za razliku od toga, uključuje mogućnost da znanje postane ezoterično i teško savladivo. Često su potrebni stručnjaci koji će ljudima prenositi znanje, povećava se količina beskorisnog znanja, a čovjek troši mnogo vremena i energije kako bi otkrio korisno znanje.

Postojanje notacije utječe i na *formu* glazbe koja postoji unutar kulture. Generalno gledajući, forme usmene glazbe ne odgovaraju formama pisane glazbe kad je riječ o arhitektonskoj složenosti. U usmenim tradicijama uglavnom nalazimo strukture u kojima se kratki elementi ponavljaju i variraju.

Glazba u različitim kulturama ima niz individualnih i kolektivnih *funkcija*. Ipak, jedna forma

² Ovdje možemo napraviti analogiju s lingvistikom. Naime, središnje i unutarnje značenje jezičnog izraza njegova je denotacija ili smisao, dok slučajne i katkad s njim povezane promjenjive asocijacije čine njegove konotacije (Trask, 2005, 395).

Još jedna analogija s lingvistikom povezana je s problematikom jezičnog obrazovanja. Cummins (1984) rabi metaforu ledenog brijega, čiji se vrh nalazi iznad, a ostatak ispod vode. Vidljivi vrh ledenog brijega predstavlja formalne aspekte jezika, kao što su izgovor, temeljni vokabular i gramatika, a dio ispod vode odnosi se na aspekte jezika koji se bave konceptualnim razumijevanjem. U kontekstu dvojezičnog obrazovanja inicijalna se ideja proširuje na metaforu *dvostrukog ledenog brijega*, gdje se temeljna međuovisnost konceptualnog razumijevanja nalazi u osnovi učenikove vještine u oba jezika. Kada dijete uči prvi jezik, ono ne uči samo njegovu površinsku strukturu, već i konceptualno razumijevanje koje je podjednako relevantno i za drugi jezik. Princip međuovisnosti koji sugerira metafora *ledenog brijega* može se primijeniti i na interkulturalno glazbeno obrazovanje. Dok vrh ledenog brijega predstavlja novo glazbeno iskustvo, led ispod površine sastavljen je od konceptualnoga glazbenog razumijevanja proizašlog iz sveukupnoga glazbenog iskustva pojedinca. Pri doživljavanju nepoznate glazbe polazimo od vlastitoga, prije stečenoga glazbenog iskustva i uspoređujemo ga s novim glazbenim iskustvima.

glazbenog ponašanja koja se čini univerzalnom, i po strukturi i po funkciji, jest glazba u interakcijama majke i dojenčeta, posebno u obliku uspavanki. Dissanayake (2000) ističe da interakcija majke i dojenčeta osigurava najvažniji univerzalni kontekst za upotrebu glazbe, u kojemu majka iskorištava sposobnost glazbe kako bi pobudila emocije te regulirala emocionalno stanje i raspoloženje dojenčeta.

I u ostalim ljudskim interakcijama glazba se upotrebljava za regulaciju raspoloženja. Iako se glazba promatra kao fenomen čije je značenje smješteno primarno u afektivnoj domeni, teško je odrediti bilo kakvu konzistentnost u načinima na koje ona pobuđuje emocije i donosi određena značenja. Glazba je iznimno prilagodljiv i fleksibilan fenomen, čije se značenje teško može točno odrediti, pa stoga zaključujemo da je ona inherentno neodređena. Isto glazbeno djelo može imati potpuno drukčija značenja za izvođača i slušatelja, za dva slušatelja, pa čak i za jednog slušatelja u različitim kontekstima. Značenje glazbe dvosmisleno je i nejasno. To Cross (Ibid.) naziva *plutajućom intencionalnošću*, odnosno glazba dobiva značenje iz konteksta u kojem se izvodi.

Najistaknutija osobina ljudi, koja je, čini se, u temelju naše kognitivne i socijalne fleksibilnosti, jest sposobnost komuniciranja putem jezika. Kako ističe Pinker (1994), čini se da je jezik, podržavajući našu kognitivnu i socijalnu vještinu, bio adaptivni faktor u čovjekovoj evoluciji. Omogućio je ljudima da međusobno prenose korisne i točne informacije i na taj način prežive u situacijama u kojima druge vrste ne bi mogle.

Komunikacija je univerzalna osobina živih organizama. Polazeći od pretpostavke da je ljudska muzikalnost uključena u ontogenezu komunikacije, ona bi mogla biti uključena u zajednički proces evolucijske selekcije i imati sljedeće karakteristike: 1) urođene anatomske predispozicije; 2) univerzalnu prisutnost unutar skupina različite dobi, spola i kultura; 3) rano funkcioniranje tijekom ontogeneze.

Glazba se obično promatra kao fenomen koji je tijesno povezan s emocionalnošću jer gotovo svako glazbeno iskustvo izaziva neke osjećaje. Tijekom evolucije pojedine su vrste, uključujući i ljude, iskoristile fizičke potencijale auditorne komunikacije za specifične potrebe, poput podjele životnog prostora, reprodukcije ili socijalne organizacije. Proizvodnja i

percepcija zvučnih signala te razvoj odgovarajućih organa i živčanih struktura odvijali su se prema univerzalnim, biološkim principima, ali i prema specifičnim prilagodbama ekološkim uvjetima, što znači da se u interpretacijama kulturnog i emocionalnog značenja zvukova mora uzeti u obzir i evolucijska pozadina njihova stvaranja.

Komunikacijski zvukovi kod bića koja ne govore, poput životinja, ili kod dojenčadi obično se tretiraju kao ekspresije afektivnih stanja. Svaki takav signal nosi tri nivoa informacije (Marler i sur., 1992): ekspresiju afektivnog stanja; reprezentaciju komunikativnog konteksta i obraćanje socijalnoj okolini. Vokalni zvukovi mogu modificirati svoje kvalitete, poput visine, jačine, trajanja i boje, i za komunikativne i za glazbene svrhe. Iako su ljudski govor i vokalna glazba različite kategorije, njihova tijesna povezanost otežava razlikovanje. Teško je reći koja se kategorija pojavila prije u ljudskoj evoluciji jer su već spomenute predispozicije izabrane u određenu povoljnu kombinaciju, moždane funkcije dosegnule su jedinstvenu razinu složenosti, omogućujući složene kognitivne operacije s riječima i kreativne modifikacije akustičnih elemenata u vokalnoj glazbi. S takvom fleksibilnošću ljudi mogu stvoriti interni svijet simboličkih reprezentacija u kojemu su svi aspekti ljudskog iskustva i akumulirana informacija odijeljeni i integrirani u nove pojmove, izražene verbalnim ili glazbenim simbolima, te podijeljeni sa socijalnom okolinom. Ljudi mogu rabiti kombinacije vokalnih zvukova i tjelesnih pokreta za neograničen repertoar izraza, a ta je prednost zasigurno pridonijela evoluciji kultura, uključujući znanost, umjetnost i religiju, koje ne postoje u životinjskom svijetu.

U glazbi, kao i u jeziku, postoje određena pravila. Nadalje, i glazba i jezik utjelovljuju sposobnost rekurzije (Hauser i sur., 2002). Kao što se rečenica može neograničeno produživati umetanjem riječi ili drugih rečenica, tako se i glazbeno djelo može promijeniti umetanjem fraza ili drugih glazbenih cjelina. Glazbeno djelo može biti transformirano ne samo u horizontalnoj ili melodijskoj, već i u vertikalnoj, harmonijskoj dimenziji. Unatoč transformaciji, identitet poznatoga glazbenog djela obično je očuvan, što implicira da glazba ima apstraktnu jezgru koja je u temelju njezine površinske forme.

Što se tiče značenja glazbe i jezika, iako oba sustava izražavanja pokazuju dvojnost strukturiranja, budući da se elementi bez značenja kombiniraju kako bi nastale smislene strukture, glazbena djela nisu smisljena na isti način kao verbalni izrazi. Drugim riječima, glazbi nedostaje „semantičnost”, pa je zbog toga znanstvenici obično promatraju kao zanimljiv, ali evolucijski irelevantan artefakt (Pinker, Ibid.). Takvo stajalište zanemaruje njezinu povijesnu i interkulturalnu rasprostranjenost, kontinuiranu važnost u svakodnevnom životu te utjecaj na emocije slušatelja i izvođača.

I glazba i jezik su komunikacijski mediji i uklapaju se u teorijski model komunikacije – model „teorije informacija” (Shannon i Weaver, 1949). Prema tom modelu, pošiljatelj se koristi kanalom kako bi poslao informaciju primatelju; pošiljatelj i primatelj mogu biti bilo kakav entitet, kanal može biti bilo koji medij, a informacija koja se šalje može biti u bilo kojem obliku. U glazbenom kontekstu pošiljatelj može biti izvođač, primatelj slušatelj, kanal je zrak, a prenesena informacija zvučni obrasci koji konstituiraju glazbu. U jeziku je pošiljatelj govornik, primatelj slušatelj, kanal je zrak, a informacija koja se šalje su strukturirane fluktuacije zračnog tlaka koji konstituiraju govoreni zvuk. Informacija se šalje primatelju, koji dekodira informaciju kodiranu u primljenoj poruci. Kad je riječ o jeziku, sposobnosti pošiljatelja i primatelja moraju biti dovoljno slične da bi primatelj mogao točno dekodirati poruku. Određeni stupanj neodređenosti inherentan je svima, pa čak i lingvističkim činovima ljudske komunikacije. Slijedom toga, ni glazbu zbog njezine neodređenosti ne možemo isključiti iz komunikacijskih medija.

Iako ovaj model dobro funkcionira u jeziku, on nije potpuno primjenjiv na glazbu. U većini glazbenih situacija u suvremenoj zapadnoj kulturi lako je kategorizirati sudionike kao pošiljatelje ili primatelje, izvođače ili slušatelje. Međutim, postoje mnoge glazbene situacije u kojima nije moguće napraviti takvu distinkciju. U nekim nezapadnim glazbenim praksama ne radi se o prenošenju glazbene informacija od aktivnog izvođača do pasivnog slušatelja, već o kolektivnom angažmanu u istodobnoj proizvodnji i percepciji složenih obrazaca zvuka i pokreta.

Bez obzira na to što glazba, za razliku od jezika, ne manifestira jasna i nedvosmislena značenja, njezina *plutajuća intencionalnost* omogućuje sudi-

onicima interpretaciju tijekom glazbenih ponašanja i zvukova na individualan način, a temporalne regularnosti njezine građe djeluju kako bi koordinirali svoje ponašanje i odredili središte pozornosti (Cross, Ibid.). Sudionici kolektivnoga glazbenog čina mogu doživjeti glazbeno djelo kao nešto što ima i osobna i drugačija značenja. Glazba osigurava uspjeh socijalne integracije stvarajući uvjete za minimiziranje konflikta putem svoje semantičke otvorenosti, a istodobno stvara osjećaj zajedničkoga djelovanja koje je orijentirano prema zajednički doživljenim temporalnim regularnostima.

Kultura i razvojni korijeni muzikalnosti: mogućnosti pedagoške intervencije

Kultura je, smatra Williams, „...jedna od dvije ili tri najkompliciranije riječi u engleskom jeziku. Uzrok se jednim dijelom nalazi u njezinom zamršenom povijesnom razvoju u nekoliko europskih jezika, ali većim dijelom u činjenici da je ona postala važan pojam u nekoliko različitih intelektualnih disciplina, kao i u nekoliko zasebnih i nespojivih sustava razmišljanja” (1983, 87). O kulturi se obično raspravlja sa sljedećih stajališta: *kultura kao umjetnost i umjetnička djelatnost, kultura kao način života te kultura kao proces razvoja* (Baldwin, 1999, 7).

Kultura ima nekoliko temeljnih karakteristika: uči se putem enkulturacije i socijalizacije, zajednička je većini članova društva te je prilagodljiva i dinamična (Gollnick i Chinn, 1986). Proces glazbenog obrazovanja, kao snažno sredstvo enkulturacije i postizanja kulturne kompetencije, nije izolirana djelatnost u kulturi, već ono utjelovljuje kulturu. Temeljne vrijednosti kulture često se reflektiraju u načinu na koji se glazba uči i podučava. Takvo stajalište Nettl (1985, 70) ilustrira primjerom Irana, gdje se tradicionalni način učenja klasične glazbe temelji na proučavanju *radifa*, odnosno repertoara koji čini 300 kratkih djela, pod vodstvom učitelja. Iranci na taj način od najranijih dana uče da postoji samo jedan glazbeni autoritet kojemu se moraju pokoriti prije nego što se izraze kao putem improvizacije. *Radif* predstavlja sredstvo prenošenja vrijednosti iranskog društva, on je temelj i polazište glazbenog individualizma te utjelovljuje važne aspekte iranske kulture.

Kako bi opstala u određenom vremenu i mjestu, grupa ljudi mora prilagoditi i modificirati svoju fizičku, društvenu i metafizičku okolinu. Kultura, stoga, nije nešto što ljudi imaju, već nešto što ljudi čine. Kultura društvene grupe njen je zajednički program prilagođavanja, življenja i razvoja u određenom vremenu i mjestu, pa se, promatrano s takvog stajališta, bit kulture nalazi u uzajamnom djelovanju grupnih vjerovanja, djelovanja i rezultata takvih djelovanja (Elliot, 1990, 149).

Kultura nije ni potpuno ljudski fenomen ni fenomen koji je ovisan o jeziku, budući da su njezini počeci i pokazatelji biološkog podrijetla dokumentirani kod nekih primata (Kawai, 1963). Ljudske kulture tijesno su povezane s jezicima i simboličkom reprezentacijom, pa stoga dostižu nezapamćene razine složenosti. Upotreba riječi omogućuje akumuliranje i sistematsku integraciju velike količine informacija. Nadalje, većina ljudskih kultura ima institucije koje sakupljaju i distribuiraju informacije u različitim područjima ljudskih aktivnosti, uključujući bavljenje glazbom i obrazovanje, čime se olakšava usvajanje vještina i znanja. Posjedovanje kolektivnog znanja daje ljudskoj kulturi novu razinu samoregulacije koja nadilazi onu individualnu (Porges, 1991). Dojenčad profitira ne samo od roditeljskog iskustva, već i od cijeloga kulturnog naslijeđa, i to na načine koji nisu dostupni primjerice životinjskim vrstama.

Izrazi rane muzikalnosti istraženi su putem analize percepcije glazbenih obrazaca i pjevanja usmjerenog dojenčetu. Prema mišljenju Trehub (Ibid.), dojenče može detektirati promjene u melodijskoj konturi, vremenskom strukturiranju, visini i boji. Dojenačka reprezentacija melodije je apstraktna, a u takvoj reprezentaciji glavna uloga pripada konturi melodije. Budući da dojenče uočava najmanje razlike koje su glazbeno relevantne u bilo kojoj kulturi, možemo zaključiti da su rudimenti glazbene percepcije darovi prirode, a ne proizvodi kulture.

Dojenče percipira govor, posebno riječi koje za njega nemaju značenje. Iako ono ne raspoznaje semantički sadržaj u govoru, istraživanja pokazuju da je tu ipak riječ o određenoj vrsti komunikacije. Dojenče sluša intonacijske obrasce majčina glasa koji za njega imaju barem afektivno značenje (Trehub, Ibid.).

Uočeno je i to da dojenče preferira govor usmje-

reno prema njemu, u odnosu na govor usmjeren prema odraslima (Trehub, Ibid.). Razlike između tih vrsta govora temelje se na glazbenim osobinama jer je govor usmjeren prema dojenčetu ritmičniji i sadržava više tonove. Govor usmjeren prema dojenčetu ima različite funkcije, uključujući usmjerenje njegove pozornosti, prenošenje emocija te pomaganje u učenju jezika rasvjetljavanjem različitih jezičnih struktura i važnih riječi. U istraživanjima se obično razmatraju dva aspekta glazbe za dojenče: izvođačke karakteristike, odnosno stil ili način na koji je glazba izvedena, te strukturalne ili formalne karakteristike povezane s temeljnim visinama i odnosima trajanja, koji su nepromijenjeni u različitim izvedbama.

Uspavanke i pjesme za odrasle razlikuju se po strukturi. Trehub i sur. (1993a) sakupili su parove uspavanki i pjesama za odrasle iz različitih dijelova svijeta. Parovi su se slagali po tempu, stilu pjevanja i orkestraciji. Zapadni sudionici prepoznavali su uspavanke u svakom paru i nije uočena razlika između zapadnih i nezapadnih primjera. Kao glavni kriterij za prepoznavanje uspavanki sudionici su navodili jednostavnost i repetitivnost.

Kako bi ispitali utjecaj izvođačkih modifikacija napravljenih u prisutnosti dojenčadi, Trehub i sur. (1993b) snimili su majke s engleskog i indijskog govornog područja koje su pjevale pjesme prema svojem izboru kada je dojenče bilo prisutno i kada ga nije bilo. Odrasli sudionici razlikovali su verziju izvedenu pred dojenčecom i verziju izvedenu u njegovoj odsutnosti. Rezultati potvrđuju da postoji distinktivan stila pjevanja usmjeren dojenčadi čiji su aspekti prepoznatljivi u različitim kulturama i glazbenim sustavima.

Rezultati istraživanja Trainor (prema Trehub, Ibid.) pokazuju da majke modificiraju pjevanje kada pjesme pjevaju dojenčadi, da dojenčad percipira te promjene, da pjesme za igru i uspavanke pripadaju glazbenim stilovima koji se razlikuju po ritamskoj kvaliteti te da je ono što odrasli percipiraju kao nježan ton glasa vrlo značajno za dojenčad.

Glazba ima važnu ulogu u dojenačkoj dobi. Antropološki izvori sugeriraju da je uspavanka glazbena forma koju nalazimo širom svijeta, a njezina je svrha u različitim kulturama ista – uspavati dojenče. Postoje tri funkcije pjevanja usmjerenog dojen-

četu: pomoć roditelju da privuče pažnju dojenčeta; reguliranje stanja dojenčeta te podučavanje dojenčeta o auditornim obrascima strukture, poput strukture fraze, ritma i očekivanja.

Zaključak

Na temelju iznesenoga možemo zaključiti da dojenče detektira male promjene glazbenih obrazaca s pomoću istih globalnih i relacijskih principa perceptualne organizacije kao i odrasli. Budući da su takvi principi univerzalni za različite dobi i spol te funkcioniraju rano tijekom ontogeneze, čini se da su utemeljeni na biološkim predispozicijama.

Bolje razumijevanje tijesne veze između glazbenih kvaliteta vokalnih zvukova u pjesmama i govoru može se zamijeniti pitanjem - koja se od te dvije sposobnosti javlja ranije u evoluciji. U ljudskim kulturama i glazba i jezik kontinuirano evoluiraju te nose adaptivne potencijale: stoga je važnije dokazati relevantnost ta-

kvih potencijala i doći do zaključaka u vezi odgovarajuće brige za iduće generacije dojenčadi.

Budući da dojenče posjeduje fiziološke pretpostavke za percipiranje glazbe, nameće se zaključak o potrebi rane i primjerene glazbeno-pedagoške intervencije. U dojenčakoj dobi riječ je o neformalnim izlaganjima glazbi, a u predškolskoj i školskoj dobi takve se aktivnosti sve više formaliziraju.

Dojenče ne dolazi na svijet kao glazbena *tabula rasa*. Ono ima predispozicije za percipiranje glazbene konture i ritamskih struktura, bez obzira na to je li riječ o glazbi ili govoru. Promatrano iz šire perspektive, glazba obuhvaća sve što je zajedničko različitim glazbenim sustavima, pa u tom smislu dojenče počinje život kao glazbeno biće osjetljivo na glazbene univerzalije koje stoje u temelju svih glazbenih stilova. Zbog toga rana glazbena iskustva treba obogatiti, kako bi obuhvaćala glazbene primjere različitih svjetskih kultura i stilova.

Literatura

- Baldwin, E., Longhurst, B., McCracken, S., Ogborn, M., Smith, G. (1999), *Introducing Cultural Studies*. London: Prentice Hall Europe.
- Becker, J. (1986), Is western art music superior?. *The Musical Quarterly*, 72 (3), 341-359.
- Cross, I. (2005), Music and meaning, ambiguity and evolution. Miell, D., MacDonald, R., Hargreaves, D. (ur.), *Musical Communication*. Oxford: O.U.P, str. 27-43.
- Cummins, J. (1984), *Bilingualism and Special Education: Issues in Assessment and Pedagogy*. San Diego, CA: College-Hill Press.
- Dissanayake, E. (2000), Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interactions. U: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. (ur.), *The origins of music*. Cambridge, MA: MIT Press, str. 389-407.
- Elliott, D. J. (1990), Music as culture: Toward a multicultural concept of arts education. *Journal of Aesthetic Education*. 24 (1), 147-166.
- Gollnick, D. M., Chinn, P. C. (1986), *Multicultural Education in Pluralistic Society* (2nd ed.). Columbus: Charles E. Merrill.
- Green, L. (2006), Popular music education in and for itself, and for 'other' music: Current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, 24 (2), 101-118.
- Hauser, M. D., Chomsky, N., Fitch, W. T. (2002), The faculty of language: What is it, who has it and how did it evolve? *Science*. 298 (5598), 1569-1579.
- Kawai, M. (1963), On the newly acquired behaviours of the natural troop of Japanese monkeys on Koshima Island. *Primates*. 4 (1), 113-115.
- Marler, P., Evans, C. S., Hauser, M. D. (1992), Animal signals: motivational, referential or both? U: Papoušek, H., Jürgens, U., Papoušek, M. (ur.), *Non-verbal vocal communication: comparative and developmental aspects*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 66-86.
- Nettl, B. (1985), Montana and Iran: Learning and teaching in the conception of music in two contrasting cultures. U: McAllester, D. P. (ur.), *Becoming Human through Music*, (69-76). Reston, VA: Music Educators National Conference, str. 69-76.

- Pinker, S. (1994), *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York: William Morrow.
- Porges, S. W. (1991), Vagal tone: an autonomic mediator of affect. U: Garber, J., Dodge, K. A. (ur.), *The development of emotion regulation and dysregulation*. (111-128). Cambridge: Cambridge University Press, str. 111-128.
- Previšić, V. (1994), Multi- i interkulturalizam kao odgojni pluralizam. U: Matijević, M., Pranjić, M., Previšić V. (priredili), *Pluralizam u odgoju i školstvu*. Zagreb: Katehetski salezijanski centar, str. 19-22.
- Previšić, V. (1987), *Izvanastavne aktivnosti i stvaralaštvo*, Zagreb: IGRO Školske novine.
- Shannon, C. E., Weaver, W. (1949), *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sloboda, J. A. (1985), *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Trask, R. L. (2005), *Temeljni lingvistički pojmovi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Trehub, S. E., Trainor, L. J. (1993b), Maternal singing in cross-cultural perspective. *Infant Behaviour and Development*. 16 (3), 285-295.
- Trehub, S. E., Unyk, A. M., Trainor, L. J. (1993a), Adults identify infant-directed music across cultures. *Infant Behaviour and Development*. 16 (2), 193-211.
- Trehub, S. E. (2001), Musical predispositions in infancy. *Ann. NY Acad. Sci.* 930, 1-16.
- Williams, R. (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.