



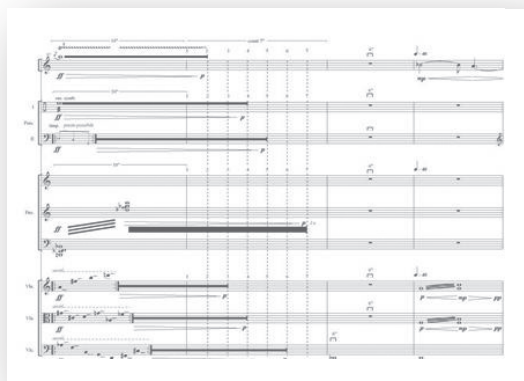
Filozofska razmišljanja o glazbi (2)

Nova iskušnja filozofije glazbe

20. stoljeće je donijelo mnoge glazbene inovacije u organizaciji zvuka/tona, poput dodekafonije, politonalne, atonalne, serijalne i aleatoričke glazbe, jazza kao izrazito improvizacijske glazbe, a razvoj tehnologije je omogućio nove izvedbene aparate, koji su dali zamah elektroničkoj glazbi, koja je specifična po izrazitom polariziranju (pod istim nazivom), na umjetničku, koja se izvodi u koncertnim prostorima i na tzv. dance music (plesnu glazbu) ili »klupsku« glazbu, čiji su elementi (bilo tehnički ili stilski) u posljednjih 10 godina integrirani u većinu popularnih žanrova.

Pop glazba je fenomen koji su omogućili tehnika tonskog zapisa i novonastali mediji, poput radija, televizije, a naposljetku interneta, odnosno dostupnost, a format pjesme, kao lako primjetljiv,¹ postao je najrašireniji »glazbeni oblik« modernog društva.²

Nadalje, pojava *sound arta* (umjetnosti zvuka) proširila je dodatno značenje organiziranja zvuka, što je potaknulo filozofe na traženje definicije glazbe koja ju jasno ograđuje od neglazbenih nastojanja organizacije zvuka. Kao dva glav-



Prikaz aleatoričke notacije u programu za pisanje nota Finale

na uvjeta da bi što bilo glazba, većina izdvaja **tonalnost** (esencijalna glazbena svojstva poput tonske visine i ritma) i/ili **estetska svojstva**, odnosno estetsko iskustvo. Iako se čini logičnim tražiti zadovoljenje oba uvjeta, neki filozofi zagovaraju teoriju esencijalno glazbenih svojstava, koja je nepostojana samim postojanjem netemperiranih perkusija u npr. simfonijskom orkestru. Ipak, ignoriranje ili

subjektivne interpretacije te teorije dovode do nejasnoća o tome da li je neglazbeno (»netonalno«) estetski organiziran zvuk (poput poezije ili *sound arta*) glazba ili ne.³

Andy Hamilton brani oba uvjeta,

čime je iz domene glazbe izbačen svaki neglazbeni (netonalni) estetski pokušaj organiziranja zvuka, ali isto tako i glazba koja ne zadovoljava estetski uvjet, poput npr. ljestvica ili tzv. *Muzaka*⁴. Andrew Kania donekle proširuje estetski uvjet, smatrajući da ne moramo svu glazbu zvati umjetnošću, a

¹ S obzirom na duljinu od svega nekoliko minuta ne zahtijevaju dužu pozornost, poput recimo simfonije, a uglazbljeni tekstovi dopuštaju slušatelju da doživi djelo bez fokusa na ostale glazbene sadržaje i njihovo (ne)razumijevanje.

² Usp. A. KANIA, *The Philosophy of Music*, u: E. N. Zalta, (ur.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (online izdanje), Stanford, 2012.

³ Isto.

⁴ Tzv. *elevator music*, pozadinska glazba puštana u npr. lobijima hotela, dizalima i sl.

glazbu definira kao »svaki namjerno proizveden ili organiziran događaj, koji je namijenjen slušanju, a koji ima neka osnovna glazbena svojstva, ili koji slušamo radi takvih svojstava«⁵, čime ujedno dopušta svakom pojedincu da, s obzirom na vlastite afinitete, neovisno o postojećim estetskim normama, nešto smatra glazbom, ali mu isto tako ne dopušta da negira, ovisno o vlastitim afinitetima, glazbeno u svakom pokušaju koji sadrži navedene odlike. Iako je ta teorija vrlo široka i naizgled liberalna te kao takva sukladna suvremenom društvu, ona dopušta da se karikiranje glazbe i potpuni amaterizam vrednuje kao glazba, dok, recimo, nesvjesno pjevušenje kao nenamjerna radnja nije glazba.

Marksistički filozofi, poglavito Theodor W. Adorno, pokušavali su razumijevati glazbu u kontekstu društvene i političke povijesti i okolnosti, a na novu mašineriju glazbene proizvodnje i konzumacije reagirali su naglašavanjem bitnosti glazbe u tradiciji visoke umjetnosti. Adorno je smatrao da je jedna od štetnih posljedica prelaska društva na monopolni kapitalizam ili socijalistički kolektivistički sustav svođenje kulture na »industriju kulture«.⁶ Po

njegovom mišljenju, iako mnogi pop glazbenici pokušavaju svojom glazbom pokazati otpor političkom *statusu quo*, pjesma kao glazbena forma i uključenost pop umjetnika u kapitalizam (s obzirom na to da su oni sami proizvod glazbene industrije) rezultira glazbom koja odgaja publiku koja prihvaća stvari kakve jesu te ne potiče kritičnost prema stanju društva, kakvo god ono bilo.⁷ Ako pogledamo današnje glazbene potrebe i afinitete šire publike, način na koji se nameću te pomirenost ljudskog roda s društvom koje je podređeno profitu, i pritom nehumano i destruktivno, možemo zaključiti da je Adorno bio donekle u pravu, iako, izdvajajući eksperimentalnu glazbu kao jedinu koja potiče slušatelja na kritiku svijeta oko sebe, zaboravlja da upravo eksperimentalna glazba, radi nemogućnosti »prosječnog uha« da se veže za išta u njoj, može biti kontraproduktivno – jedino što će slušatelj kritizirati jest glazba koju ne razumije, ako mu se ona nameće kao kakav elitistički standard. Iako o glazbi kao umjetnosti učimo u školi, glazba koju danas svjesno ili nesvjesno »učimo« putem medija uistinu jest tvorevina glazbene industrije, koja nastaje podređena profitu i uz, čast iznimkama, i daleko je od glazbe koja kultivira um, o kakvoj je Platon pričao. Ona se oslanja isključivo na emociju

(bolje rečeno senzaciju) koju izaziva, a glazbene karakteristike koje čine glazbu autonomnom umjetnošću su marginalizirane, pa se time Hanslickova kritika »estetike osjećaja« čini pomalo proročanska.



Theodor Adorno

No da nije sve tako crno i besmisleno vezano uz glazbu popularne kulture, objasnio je Theodore Gracyk u svom djelu *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin (Slušanje popularne glazbe: ili kako sam naučio prestati brinuti se i voljeti »Led Zeppelin«)*. Gracyk objašnjava da ne moramo tretirati popularnu glazbu kao umjetnost da bismo se bavili njenom autentičnom estetskom vrijednošću (čak, dapače, on smatra da su sve konceptualne kategorije i osobine nastale estetskom analizom umjetničke glazbe neprimjenjive na pop glazbu), da različite glazbene pozadine utječu na slušateljsku sposobnost prepoznavanja estetske vrijednosti i dovodi u

⁵ »... music is (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features«, u: A. KANIA, nav. dj.

⁶ Kategorija koju su Adorno i Horkheimer tematizirali u djelu *Dijalektika prosvjetiteljstva*.

⁷ L. ZUIDERVAART, Theodor W. Adorno, u: E. N. ZALTA, (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (online izdanje), SAD, 2012.; <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/adorno/>.



pitanje elitističku perspektivu, koja tumači svu *pop* kulturu kao drugorazrednu domenu estetike.⁸

Problematiziranje razlike između »popularne« i »visoke« umjetnosti pridonijelo je proširenju perspektiva glazbenih istraživanja te prekida isključivost zapadnjačkog kanona remek-djela kao objekta istraživanja. Brojni novi filozofski i muzikološki pristupi i discipline imaju različite načine određivanja glazbene prirode, tako da se ona više ne gleda kao fenomen⁹ koji posjeduje općenito određena značenja¹⁰. Iako je nužno glazbu istraživati u kontekstu, suvremena filozofija glazbe ustraje, iako na fleksibilan način, na istraživanju vrijednosti glazbe u njoj samoj, a pri traženju odgovora najčešće se okreće sposobnosti glazbe da izražava emocije, ostajući pritom apstraktna umjetnost, baveći se ponajprije pitanjem kako instrumentalna glazba izražava ili prenosi emociju.¹¹

Ekspresivnost glazbe

Formalistička tradicija je nastavila igrati važnu ulogu u 20. stoljeću, što je očito pri osvrtnu na glazbeni kurikulum, koji još

uvijek stavlja naglasak na strukturne analize.¹²

Ipak, ekspresivni kapaciteti glazbe i dalje privlače pozornost filozofa, često se i dalje fokusirajući ponajprije na apsolutnu glazbu, kao najapstraktniju, pa time i najzamršeniju da se odgonetne.

Klišej da je glazba jezik emocija često se uzima kao polazna točka za teoriju glazbene ekspresivnosti. Tako kognitivistička teorija pokušava objasniti ekspresivnost glazbe, uspoređujući ju sa simboličkim sustavom, nalik jeziku, uzimajući u obzir sličnost njezina dinamičkog karaktera s dinamičkim karakterom različitih aspekata ljudskih emocija. Susan Langer tvrdi da glazba govori o emocijama na simbolički, nelingvistički način. Ta tvrdnja se odnosi na pokušaje traženja sličnosti u izražajnosti glazbe i govora. Npr., rečenica »Tužna sam«, jest o emociji, no ne izražava tugu poput tužnog lica. Većina se slaže da je veza glazbe s emocijom sličnija tužnom licu nego rečenici koja emociju opisuje.¹³

Peter Kivy naglašava da je ekspresivnost svojstvo same glazbene građe, odnosno, polazeći od formalističke glazbene analize, daje određenim strukturnim komponentama samovoljan ekspresivni potencijal, neovisan o raznim emocionalnim stanjima slušatelja koji ju percipiraju¹⁴ te tvrdi da slušatelji često miješaju užitak izazvan ljepotom glazbe, u svoj

njenoj ekspresivnoj individualnosti, s osjećajem koji ona izražava.¹⁵ Stephen Davies također tvrdi da ekspresivnost glazbe ne proizlazi iz njene moći da pokrene emocije kod slušatelja, već ju treba tražiti u samoj glazbi, jer je ona bitno svojstvo kvalitete zvuka te se oslanja, za razliku od Kivyja, koji smatra da glazba prenosi emocije putem ikoničke sličnosti s vokalnim fleksijama (modulacijama u intonaciji glasa), koje odgovaraju određenim emocionalnim stanjima, na teoriju sličnosti dinamike glazbenih pojava s neverbalnim, bihevioralnim izrazima emocija.¹⁶

Ako se glazbena ekspresivnost ogleda u potencijalu skladatelja ili izvođača da djelom izraze vlastitu emociju, ističu se dva problema. Prvi je činjenica da skladatelji i izvođači često ne osjećaju ono što glazba koju skladaju/izvode izražava, a postoji i mogućnost nedostatka iskustva emocije koju djelo izražava, pri čemu to neuskustvo skladatelja ili izvođača ne osporava i ne briše ekspresivnost djela ili izvedbe. Drugi problem je mogućnost da skladatelj, namjeravajući izraziti emociju koju prolazi, doživi neuspjeh, odnosno glazbeno djelo postaje ekspresivno, neovisno o emociji svog stvoritelja.¹⁷

Zagovarač formalističke teorije Roger Scruton razmatra pitanje ekspresivnog sadržaja apsolutne glazbe, premještajući fokus analize s pitanja ekspresije u glazbi na pitanje glazbenog

⁸ Usp. http://www.academia.edu/152983/Listening_to_Popular_Music.

⁹ Ovdje je važno osvrnuti se na Kantovu teoriju saznanja i njegova fundamentalnog zaokreta, koji je baziran na shvaćanju da je svaki objekt za nas objekt svijesti – odnosno fenomen.

¹⁰ Usp. J. RISTOVSKI, *Ekspresija i značenje u muzici*, u: *Balkanski književni glasnik*, edicija Studije, 25, Beograd, 2010., str. 35.

¹¹ Usp. A. KANIA, nav. dj.

¹² Usp. P. ALPERSON, nav. dj., 1994., str. 9.

¹³ Usp. A. KANIA, nav. dj.

¹⁴ Usp. J. RISTOVSKI, nav. dj., str. 103.

¹⁵ Usp. A. KANIA, nav. dj.

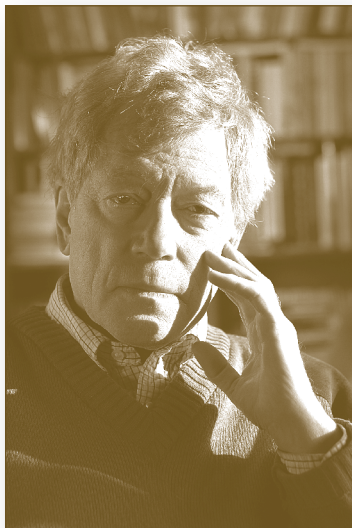
¹⁶ Usp. J. RISTOVSKI, nav. dj., str. 106.

¹⁷ Usp. A. KANIA, nav. dj.

značenja. Scruton smatra da se analiza kognitivnim kategorijama može provesti analizom opisnog jezika kojim slušatelji opisuju svoje utiske. Bazične kategorije koje upotrebljavaju slušatelji nisu povezane s fizičkim svojstvima zvuka, ali su od velike važnosti za razumijevanje glazbe. Praveći razliku između estetskog i znanstvenog poimanja, Scruton ističe da je znanstveni pristup ograničen na materijalne objekte i uzročno-posljedične odnose stanja slušatelja koji ju percipiraju, a glazbu ne smatra dijelom materijalne realnosti, već ju vidi kao objekt percepcije koji utjelovljuje misao. Dakle, Scruton ne pokušava opisati materijalna svojstva glazbe kao objekta, već mu pripisuje kvalitete koje potiču od percepcije. Za njega ekspresivnost nije svojstvo glazbe, već daje važnost prepoznavanju ekspresije i njenom mjestu u estetskom iskustvu.¹⁸

Razumijevanje glazbe

Evolucijska psihologija glazbe opisuje glazbu kao tonski i metrički aranžiran zvuk, sličan onome kakav proizvode neke životinjske vrste. No Scruton u svom djelu *Understanding Music (Razumjeti glazbu)* dovodi u upit tu sličnost, tvrdeći da glazba postoji samo ako je ritmički, melodijski i harmonični red zvuka namjerno stvoren i svjesno slušan¹⁹ te da su za takvo uređenje zvuka sposobne samo samosvjesne vrste (odnosno



Roger Scruton

ljudi). Nadalje Scruton tvrdi da zvuci koje čujemo kao glazbu, čujemo odvojeno od njihovih fizikalnih uzroka i posljedica (poimajući ju neznanstveno), odnosno akustičkih svojstava, a to akuzmatsko²⁰ iskustvo, u kojem glazbeno djelo razumijemo pomoću njegova virtualnog kretanja tonskog reda, smatra sržnim za razumijevanje glazbe. Argumentira tu tezu uspoređujući dvije osobe: prvu, koja čuje samo akustička svojstva tonova (glasnoću, visinu itd.), a gluha je na virtualno kretanje melodijske linije, i drugu, koja je zaokupljena glazbenom linijom, iako ne zna ni kako ni gdje tonovi koji ju čine nastaju. Utoliko druga osoba čuje glazbu, dok prva ne, pa ju time prva osoba niti ne može razumjeti.²¹

Malcolm Budd je donio slične zaključke tvrdeći da, iako se

glazbene kvalitete mogu objasniti glazbeno-teoretskim rječnikom, naše se razumijevanje glazbe, neovisno o poznavanju glazbene teorije koja konceptualizira te kvalitete, bazira na sposobnosti da te kvalitete čujemo i iskusimo.²² Treba uzeti u obzir da i Scruton i Budd ovdje opisuju načine razumijevanja glazbe neovisno o njenoj kompleksnosti.

Što se tiče kompleksnijih i opsežnijih instrumentalnih oblika, poput sonata i simfonija, uvriježeno je mišljenje da, iako nam je za opis takvih djela poznavanje glazbene teorije potrebno, za razumijevanje takvog djela nije, i dalje se vraćajući na iskustvo kao temelj razumijevanja. Tako Jerrold Levinson zagovara teoriju »lančanosti«, tj. tvrdi da takva djela razumijemo slijedeći glazbene i emocionalne odlike kraćih glazbenih odlomaka i prijelaza između njih, koji su dovoljno kratki da bi ih usvojili kao zaokruženo iskustvo, odnosno da doživljaj prethodnog dijela glazbenog djela i iščekivanje dijela koji slijedi, zajedno s onim što tog trena čujemo čini nečije glazbeno iskustvo u trenu (tzv. kvazi slušanje, u kojem ne percipiramo formu u teoretskom smislu). Ipak, neki zagovaraju »arhitektonizam«, koncepciju koja veže glazbeno razumijevanje uz poznavanje glazbenih oblika, a time i teorije, poput Petera Kivyja, koji iskustvo obuhvaćanja cijele glazbene forme vidi u percepci-

¹⁸ Usp. J. RISTOVSKI, nav. dj., str. 108.

¹⁹ Argumentirajući to tvrdnjom da iako čovjek čuje glazbu u pjeva slavuja, slavuj u tome ne čuje glazbu.

²⁰ Akuzmatsko jer se ne obaziremo na / ne znamo izvor zvuka.

²¹ Usp. R. SCRUTON, *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, Continuum International Publishing Group, SAD, 2009., str. 7-8.

²² Usp. M. BUDD, M. TANNER, *Understanding Music*, u: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 59, SAD, 1985., str. 234.



ji djela u okvirima sofisticiranih koncepata. Kivy i Levinson su rijetki koji su skloni isključivosti u toj debati, s obzirom na to da se većina slaže da su oba aspekta glazbenog razumijevanja nezanemariva, odnosno, iako većina ne smatra poznavanje glazbene teorije neophodnim za razumijevanje, ipak mu daje ulogu u produbljivanju glazbenog razumijevanja i opisivanju i razumijevanju vlastitog i tuđih glazbenih iskustava.²³

Vrijednost glazbe

Postoje mnoge rasprave o prirodi vrijednosti glazbe (kao i ostalih umjetnosti), koje ju tumače često uzimajući u obzir i neglazbena svojstva i efekte, poput onog iscjeliteljskoga, ili pak izdvajaju njenu moć u izgradnji identiteta pojedinca ili skupine kroz glazbena iskustva ili aktivnosti.²⁴ Iako se spoznaje psihologije, sociologije ili pak antropologije u nekim točkama podudaraju s filozofskim, većina se filozofa bavi temom vrijednosti glazbe, tražeći vrijednost glazbenog djela u njemu samom, u smislu da je vrijednost djela vezana prvobitno uz glazbeno (estetsko) iskustvo koje pruža, pitajući se pritom što nam to iskustvo pruža.²⁵

Iako užitak koji nam glazbeno iskustvo pruža nije zanemariv aspekt, uglavnom se smatra odveć trivijalnim da bi bio temelj velike vrijednosti koju dajemo glazbi. Filozofi ju radije

traže u njoj apstraktnosti, odnosno čistim glazbenim odlikama i/ili ekspresivnosti, i dalje se fokusirajući na apsolutnu glazbu, kao najzagonetniju.

Većina se slaže da se vrijednost glazbe skriva u raznim iskustvima, no neki stavljaju naglasak na ekspresivnost i sposobnost prenošenja emocija kao važne elemente, ne negirajući pritom vrijednost čistih glazbenih odlika, već izdvajajući načine na koji se ekspresivnost kao svojstvo glazbe može vrednovati. Prema Levinsonu, naša emocionalna reakcija omogućuje da iskusimo i razumijemo emocije izražene djelom te nas dovodi u »komunikaciju« s skladateljem i u zajedništvo s ostalim članovima naše glazbene kulture. Scruton smatra da vrsta glazbe na koju neki pojedinac ili kultura reagiraju reflektira stanje »duše« tog pojedinca ili kulture.²⁶

Ipak, neki stavljaju manje težine na taj element u svojim teorijama o vrijednosti glazbe, smatrajući da je vrijednost ekspresivnosti glazbe precijenjena (počevši od Hanslicka, koji je potpuno negirao ekspresivnost kao svojstvo glazbe), locirajući vrijednost »čiste glazbe« upravo u njoj apstraktnosti, poput Alana Goldmana i Malcolma Budda.²⁷

Budd, proširujući ispitivanje našeg interesa za apstraktno na šire područje apstraktnih formi, poput onih u prirodnim formacijama ili pak u dekorativnim umjetnostima, nalazi u

tim formama estetske odlike poput ljepote i elegancije, te upravo zato ne smatra neobičnim naše visoko vrednovanje apstraktne umjetnosti, koja izlaže mnogo kompleksnije apstraktne forme od onih prirodnih ili dekorativnih. Ipak, i dalje ostaje pitanje zašto iskustvo apstraktnih formi smatramo toliko vrijednim.²⁸

Goldman tvrdi da kompleksnost glazbenog djela zahtijeva naš aktivni kognitivni angažman, ali ne radi ostvarenja kojega praktičnog cilja, pa u tom slučaju taj kognitivni angažman ne izaziva frustraciju te nalazi vrijednost glazbene apstraktnosti u njenoj moći da nas odvuče od praktičnih problema »stvarnog svijeta«. Ipak, za razliku od Petera Kivyja, koji donekle neutemeljeno brani oslobađajuću moć glazbe, tvrdeći da je glazbeno iskustvo oslobođeno veze s našim radnim životom (pritom smatrajući da je najvažnije svojstvo glazbe vezano uz iskustvo, njena ekspresivnost), Goldman u svom prikazu vrijednosti glazbenog iskustva nalazi vezu između »stvarnog svijeta« i glazbe.²⁹ Kao prvo, cijenimo djela koja vode zadovoljavajućem rješenju, posebice ako su prošarana negativnim afektom, jer je takvo iskustvo rijetko u svakodnevnom životu. Kao drugo, osjećamo izrazito blisko zajedništvo s umom skladatelja i ostalih slušatelja, budući da osjećamo da prolazimo isto

²³ Usp. A. KANIA, nav. dj.

²⁴ Usp. D. HODGES, *Why study music?*, u: *International Journal of Music Education*, 23:2, SAD, 2005., str. 113 – 114.

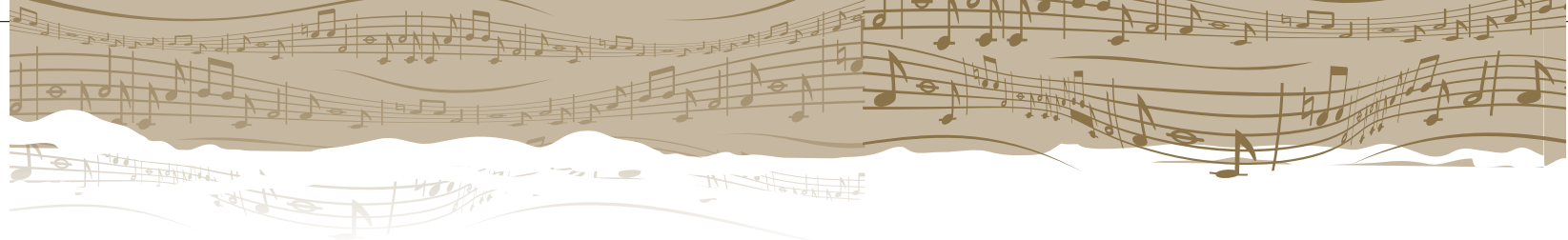
²⁵ Usp. A. KANIA, nav. dj.

²⁶ Isto.

²⁷ Isto.

²⁸ Isto.

²⁹ Isto.



iskustvo koje su i oni imali.³⁰

Možemo zaključiti da, koliko god filozofija glazbe pokušava izolirati prirodu vrijednosti glazbe od neglazbenog, činjenica da ju čak i ona vrednuje njenim djelovanjem na um i emocije, u kontekstu kulture, i doživljava kao medij zbližavanja ili pak očišćenja od svjetovnog, poziva na multidisciplinarni pristup istraživanju te teme. Uostalom, Platonov stav da glazba ima moć »kultiviranja uma« i ideja *ethosa* svakako su potkrijepljeni detaljnim nefilozofskim istraživanjima o utjecaju glazbe na zdravlje, harmoniju pojedinca i zajednice, intelektualni, društveni i osobni razvoj³¹, iako se, za razliku od Platonovog koncepta glazbenog obrazovanja, upravo aktivni glazbeni angažman djece i mladih dokazao kao koristan za razvoj drugih vještina i sposobnosti.³² Dakle, da bi se spoznala vrijednost glazbe, glazbu treba naučiti cijeniti kao visoku umjetnost, na temelju estetskog iskustva, ali istovremeno omogućiti svakom pojedincu i kulturi da se

³⁰ »For one, we value pieces that lead to a satisfying resolution, particularly if they are colored with negative affect, since this experience is rare in everyday life. For another, we feel a particularly close communion with the minds of the composer and other listeners, since we feel we are going through an experience just like one they have also had«, u: A. KANIA, nav. dj.

³¹ Usp. D. HODGES, nav. dj., str. 113 – 115.; S. HALLEM, *The power of music: its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, u: *International Journal of Music Education*, 28:3, London, 2010., str. 269 – 289.

³² Usp. S. HALLEM, nav. dj., str. 269 – 272.

praktičnim bavljenjem glazbom »poboljšava«. Poznate riječi F. Nietzschea »život bez glazbe bio bi pogreška«, uzevši sve to u obzir, mogu se zato shvatiti kao utemeljena tvrdnja, a ne samo još jedno subjektivno viđenje glazbe, koje se često citira bez dubljeg razmišljanja.

Zaključak

Većina glazbenika provede život baveći se glazbom, bez da se zapitaju čime se to zapravo bave. Glazbena teorija objašnjava nam strukture unutar kojih se glazba kreće, povijest glazbe kronološki iznosi razvoj tih struktura, umijeće sviranja i pjevanja nam omogućuje da prezentiramo glazbeno djelo konstruirano od tih struktura, no sve to znanje u suštini je besmisleno ako ne postoji znatiželja da se glazbu shvati na apstraktnoj razini, u jedinstvu duha i intelekta, kao što je teološko znanje samo suhoparan skup informacija bez vjere. Filozofija je istraživala glazbu od samih početaka »vjerujući« u nju, otkrivajući i istražujući njene aspekte, koje je nemoguće usustaviti i jasno definirati, uviđajući da je upravo ta neobjašnjivost glazbe njena glavna pokretačka sila, ona koja nas može potaknuti na razmišljanje i preispitivanje svijeta, društva i samih sebe, a istovremeno nam pružati estetski užitak ili izazivati koje druge senzacije, čiji su intenzitet i kvaliteta uvelike vezani uz naše individualno poimanje stvarnosti.

Činjenica da intenzitet i prirodna iskustva jednog te istog glazbenog djela variraju u pojedinca

samog³³, pa čak i u autora tog djela, ne govori toliko u prilog ekspresivnosti kao svojstvu glazbe, već u prilog njenoj moći da nas potakne da se izrazimo, ili pak nas same upozna s vlastitim stanjem duha, čime postaje snažan medij komunikacije pojedinca sa samim sobom, a time ne jezik emocija, već prevoditelj s podsvjesnog na svjesno, pa se time i njeno oslobađajuće djelovanje ne odnosi samo na oslobođenje od »stvarnog svijeta«, već i na oslobađanje naših emocija djelomično uvjetovanih tim »stvarnim svijetom«, čime Scrutonovo davanje važnosti prepoznavanju i opisivanju ekspresije te njenoj moći da reflektira stanje duše postaje esencijalno za daljnje razmišljanje o glazbi u kontekstu komunikacije i izražavanja, a time i njenog razumijevanja i vrijednosti.

Platon i Adorno, kao zagovornici podjele glazbe na onu koja potiče intelekt i kultivira društvo i pojedinca te tako potiče napredak, i na onu koja to ne čini (naravno, objašnjavajući svoje teze različitim riječima, ovisno o kontekstu vremena u kojem su živjeli), zasigurno su bili u pravu ako se glazbu

³³ Npr. nakon intelektualno iscrpljujućeg dana *Drugi klavirski koncert* S. Rachmaninova može biti gotovo nepodnošljivo sadržajan, nakon emocionalno bolnog iskustva može poslužiti kao okidač za oslobođenje duševne boli, dok u idealnim okolnostima postaje objekt našeg fokusa radi svoje ljepote; bezlična pop pjesma ne izaziva u nama nikakvu reakciju ako ju usput čujemo na radiju, no izvođena u nekom kontekstu, npr. na političkom ili sportskom okupljanju, može izazvati iritaciju ili simpatiziranje.



promatra kao uzrok. Filozofija ipak ne gleda na glazbu samo kao uzrok, već i posljedicu, koja reflektira našu stvarnost i koegzistira s njom, a samim time dozvoljava da uz postojeće estetske smjernice i kompleksnost/osiromašenost (koja je zahvaljujući glazbenoj teoriji i drugim konceptualizacijama čak i mjerljiva) glazbe kojeg vremena i društva, imamo uvid u težnju za lijepim i sadržajnim življenjeme ili u nedostatak te težnje, odnosno, Scrutonovim riječima rečeno, »reflektira stanje duše kulture«.

Iz tog se ipak može zaključiti da će pojedinac sklon samorazvoju i napretku društva u duhovnom i humanom smjeru u glazbi i društvenim fenomenima uz nju vezanima otkrivati prepreke i mogućnosti napretka, ili otkrivati čežnju za harmonijom, koja naglašava društvene fenomene te time pomoću glazbe istraživati puteve do željene harmonije, osjećajući se manje usamljenim na tom putu. Potpuno prepuštanje društvenom fenomenu/trendovima i gradnja glazbenog ukusa ovisno o njima uistinu može djelovati zato kao pomanjkanje znatiželje i kritičnosti, nužnih za napredak bilo koje vrste, no manjak glazbenog senzibiliteta (slab intenzitet glazbenog iskustva) ne treba nužno vezati uz inertnost, jer mnogi pojedinci toleriraju postojanje glazbe u svim svojim oblicima, ne kritizirajući glazbu, već preispitujući okolnosti u kojima ona postoji, nalazeći poticaj u kojoj drugoj umjetnosti / ljudskoj aktivnosti. Vjerojatno upravo zato, neovisno o našem teoretskom znanju, glazbu razumijemo ili ne,

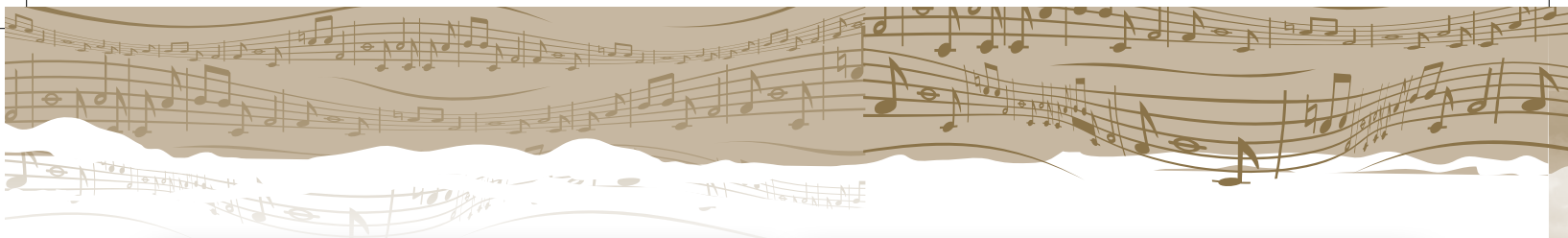


Plemenska glazba i ples – žene iz Chhattisgarha, Indija

a nerazumijevanje (a samim time i nemogućnost vrednovanja) nikako ne bi trebalo činiti pojedinca lošijim od onog koji glazbu razumije, osim ako se nalazi u ulozu posrednika (pedagog, izvođač, prenositelj glazbenog iskustva), jer svaki posrednik znanja ili umjetničkog djela bez istinskog razumijevanja tog znanja/djela i njegove dobrobiti uglavnom potiskuje kod drugih želju za usvajanjem tog znanja/onemogućuje poimanje vrijednosti djela.

Pitanje koje se automatski budi jest razumijemo li glazbu ili je glazba pokušaj da razumijemo nešto još apstraktnije od nje. Ako uzmemo u obzir primitivna društva, u kojima je glazba uglavnom imala ulogu približavanja božanstvima, kao i ulogu glazbe u religijama svijeta te ako gledamo njen razvoj kao svjedočanstvo tisućljetnih pokušaja da shvatimo prirodu svijeta i »obu-

hvatimo Volju« interakcijom duhovnosti i znanosti, možemo shvatiti današnju umjetničku glazbu kao svjedoka vremena u kojem je znanost zaglibila u pretjeranu analizu i razgranatost disciplina, koje umjesto da »obuhvaćaju Volju«, seciraju »predodžbe«, dok udaljavanje masa od umjetničke glazbe i sklonost repetativnoj (kakva su plemenska i ritualna) predstavlja odraz novih »početničkih pokušaja« tehnički napredne, no duhovno pogubljene civilizacije da se približi božanstvima, koja se odbijena količinom »predodžbi« i nedostatkom smislene povezanosti tih »predodžbi« vraća u pojednostavljene modele duhovnosti, u kojima nedostatak konkretnih spoznaja i nedostatak apetita za novim znanjem ostavlja prostora za praznovjerje i manipulaciju onih koji žele u što vjerovati.



Plemenska glazba i ples – žene iz Chhattisgarha



Indija; pleme Acholi iz Ugande



Konfucijanska ritualna glazba, Južna Koreja



Aktivno slušanje koncertne izvedbe umjetničke glazbe

Iako je na pitanje »što je glazba« obuhvatno odgovoriti nemoguće, kao i na pitanje »što je smisao života«, ipak težimo smislenom životu kao

sno usvajanje teoretskog znanja, filozofskih, antropoloških i spoznaja drugih znanosti o glazbi, te s druge strane svijest o tome koliko je nedokučiva,

apstraktnom cilju, pokušavajući si pomoći u ostvarenju tog cilja provjerenim metodama i konceptima (npr. usvajanje znanja učenjem i praktičnim radom, razvijanje duhovnosti prakticiranjem vjere, meditacijom, osnaživanjem tijela i zdravlja sportom i prehranom itd.), nalazeći smislenost ili ljepotu u nekim nezvučnim »pomičnim formama«, koje usmjeravaju ljudski život. Glazbu možemo doživjeti kao umjetničku manifestaciju te težnje, čije značenje i moć uspijevamo uvidjeti i bez ikakvog znanja i znatiželje, no poznavanje struktura i koncepata, odnosno usvajanje teoretskog znanja, filozofskih, antropoloških i spoznaja drugih znanosti o glazbi, te s druge strane svijest o tome koliko je nedokučiva, unatoč tome što je uvijek dostupna, uvelike mogu pridonijeti »smislenom uživanju« u glazbi, koje ne nudi samo kratkotrajni, površni užitak, već i osjećaj da slušanjem/produkcijom činimo nešto poticajno i dugoročno dobro za sebe i druge. glazbu zaokružuje kao »zvučne pokretne forme« – »die tönend bewegte Formen«, tj. tvrdi da lijepo u glazbi leži jedino u tonovima i njihovim vezama, odnosno u glazbi samoj, te je glazbeno lijepo autonomna vrsta lijepoga. Herman von Helmholtz, njemački fizičar i filozof, također je trivijalizirao važnost emocionalne ekspresivnosti kao estetskog objekta, tvrdnjom da tonovi i senzacija tonova te njihov efekt postoje sami za sebe.³⁴

³⁴ Helmholtz se bavio fizikom opažanja, a njegovo djelo »O senzaciji tona kao fiziološkom temelju teorije glazbe« (»Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik«), znatno je utjecalo na muzikološka istraživanja, U svrhu istraživanja ovog područja, izumio je Helmholtzov rezonator. P. ALPERSON, nav. dj., 1994., str. 8.