

---

GLAZBA 20. STOLJEĆA - SMJERNICE USVAJANJA  
NOVOGA GLAZBENOG JEZIKA

---

*Izvorni znanstveni članak  
UDK: 78.01 "19"*

NACRTAK/ABSTRACT

---

*Opravdati razloge usvajanja glazbe 20. stoljeća s aspekta usvajanja glazbenog jezika znači sagledati stanje glazbe u cjelini, a osobito problem marginalizirane uloge suvremene glazbe. Pri tome pronalaženje smjernica proširivanja tradicionalno određenih okvira glazbene percepcije ima za glazbu i glazbenike daleko veće značenje od pukog upoznavanja glazbe 20. stoljeća. Međutim, upravo je glazba 20. stoljeća presudna u izboru ovih smjernica.*

**Ključne riječi:** Glazba 20. stoljeća; glazbena percepcija; glazbeni jezik; intonacija; ritam

Glazbu 20. stoljeća već odavno ne nazivamo suvremenom i s vremenskog aspekta gledano ona već pripada povijesti, međutim sa stajališta glazbenog obrazovanja ona je gotovo nepoznanica. Ono što izučavamo u glazbi, odnosno ono na čemu se temelji glazbeno obrazovanje (teorijsko i praktično), najvećim dijelom obuhvaća glazbu koja bi se ugrubo mogla smjestiti u razdoblje od 1600. do 1900. godine. Radi se o stilskim razdobljima baroka, klasike i romantike, tj. glazbi koju još običavamo zvati i tradicionalnom.

Nije pretjerano reći da se glazba 20. stoljeća nalazi negdje s druge strane naše percepcije, nameće nam takoreći neželjenu problematiku koja se podjednako odnosi na slušanje, razumijevanje i prihvaćanje. Osim toga, za suvremenu glazbu, koja na neki način nasljeđuje iste probleme, moglo bi se reći da pripada ekskluzivitetu, uskom krugu entuzijasta koji će teško napuniti koncertnu dvoranu.

Glazbeno obrazovanje, koje se postojano oslanja na provjerene vrijednosti iz sad već prilično davne prošlosti, čini se kao da s ovim problemima nema nikakve veze. Učiti glazbu znači učiti tradiciju, učiti prošlost i egzistirati na toj prošlosti. Glazba 20. stoljeća jednostavno se ne uklapa u takav koncept. Prisutna je doduše na glazbenim akademijama, ali obrađuje se više kao svojevrsan kuriozitet u odnosu na svu ostalu glazbu, zadnje poglavlje povijesti i kad se uspoređi sa svime što se uči o glazbi tradicije, tek kao usputna informacija. S druge strane, suvremeni skladatelj i suvremena glazba, prisiljeni su, možda više nego ikada u povijesti,

preispitivati svoju ulogu i mjesto u glazbenom životu, dotičući stalno pitanje "smisla postojanja". Suvremenom je skladatelju, osim toga, teško odabrati vlastiti put. Kakvu glazbu skladati? Može li se u glazbi uopće otkriti nešto novo? Kriju li se u zamršenoj evolucijskoj putanji 20. stoljeća i klice nekih novih puteva ili se treba vraćati još dalje u prošlost, možda opet tonalitetnoj sustavnosti? Još teže je suočiti se s pitanjem za koga skladati? Tko treba suvremenu glazbu? Može li takva glazba doista zaživjeti, opstati? Drugim riječima, mogu li suvremeni skladatelj i suvremena glazba doista naći publiku ili je u medijskom prostoru prenapućenom najraznolikijim izričajima (među kojima čak i tradicionalna glazba teško opstaje), bitka već odavno izgubljena?

Gdje je u svemu tome glazbeno obrazovanje? Što bi glazbenik danas trebao učiti, odnosno što bi se o glazbi danas trebalo učiti? Iako se na prvi pogled čini da se radi o posve odvojenim stvarima, problemi današnjeg glazbenog obrazovanja tijesno su povezani s problemom suvremene glazbe koji se kao takav jasno očitovao već u glazbi 20. stoljeća.

U tzv. novoj glazbi 20. stoljeća kao osnovni problem nameće se složenost komunikacije između skladatelja kao pošiljatelja i slušaoca kao primatelja. On započinje već s problematičnošću provođenja skladateljeve ideje u adekvatan zapis, potom se nastavlja u realizaciji takvog zapisa u djelo koje, takoreći, svaki put iznova mora dokazivati svoju glazbenost. Pri tome je posrednička uloga teorije, osobito one skladateljske, neizostavna karika u ostvarivanju kakvog-takvog komunikacijskog lanca između skladatelja, djela i publike. (v. tabelu I u Gligo 1987: 113) Nekadašnja neposredna komunikacija, kakvu je tradicionalnoj glazbi osiguravala tonalitetna sustavnost, nepovratno je nestala. Tonalitet je došao do kraja. Jedna se teško stečena sustavnost potrošila. Skladatelji koji su vjerno slijedili zakonitosti sazrijevanja glazbenog materijala morali su se pomiriti s gubitkom spomenute neposrednosti i nastajanjem rascjepa između skladatelja, glazbe i slušatelja kakav se u povijesti još nije dogodio.

Zbog čega je došlo do ovog raskola? Zbog čega se u 20. stoljeću sve promijenilo? Kao primarni uzrok obično se navodi gubitak tonaliteta, međutim problem je daleko složeniji i prirodne zakonitosti sazrijevanja glazbenog materijala tek su jedan aspekt u sagledavanju promjene koja se u glazbi dogodila početkom prošlog stoljeća.

## PROBLEM SUVREMENE GLAZBE

---

Govoreći o funkciji glazbe u 20. stoljeću (što u svakom slučaju vrijedi i za današnje vrijeme), N. Gligo kaže: "Ozbiljna glazba", u smislu funkcionalnosti, danas dvojako ustrajava, s jedne strane kao umjetno održavana tradicija, najčešće ona koja se oslanja na 19. stoljeće, s poznatom nam glorifikacijom izvođača od naglaska na virtuoznosti do raznih varijanti isticanja važnosti tumačenja, interpretacije glazbe." (Ibid.: 28) Suvremena glazba, odnosno ona glazba koja je

“sukladna avanturi na koju je tjera 20. stoljeće” (ibid.), prisiljena je na svojevrsnu specijaliziranost, a njezina “medijska disperzija, međutim, uvjetovana je i ujedno ograničena mnogim specifičnostima, među kojima su svakako najvažnije relativno velika neponovljivost reprodukcije (u skladateljskim zapisima otvorenijeg tipa ili u improvizaciji) i naglasak na vizualnim elementima realizacije, koji čistu auditivnu percepciju često lišavaju mogućnosti uvida u osnovne skladateljske intencije. No i bez obzira na ovakva ograničenja, širina medijske disperzije također je uvjetovana specijalističkim interesima publike”. (Ibid.) S druge strane, “‘zabavna glazba’ se mnogo elastičnije podvrgava zakonima efikasnosti medijske disperzije, odbacujući sva opterećenja izraza koja bi mogla umanjiti njezinu popularnost”. (Ibid.) Propitujući dalje koja glazba zapravo odražava duh vremena (što bi se uopće moglo jednoznačno takvim duhom proglasiti) i koliko “nova glazba” odgovara duhu 20. stoljeća, isti autor naglašava kako je “o duhu ovakvog vremena (bez duha) možda bolje ne govoriti”, a kada govorimo o funkciji glazbe u 20. stoljeću trebalo bi uzeti u obzir i “uzroke takve njezine očite ‘bezfunkcionalnosti’”. (Ibid.: 29)

Problem suvremene glazbe nameće preispitivanje problema suvremene umjetnosti općenito, odnosno uloge umjetnosti u životu čovjeka, razloga koji su doveli do njezinog marginaliziranja te, što je najvažnije, mogućih puteva za njezinu egzistenciju u budućnosti.

Uloga umjetnosti tijekom povijesti ne može se jednoznačno odrediti pa se u tom smislu i funkcija glazbene umjetnosti mijenjala prateći svojevrsan proces “humanizacije” čovjeka. Kako su se mijenjale faze u razvoju društva mijenjala se i funkcija glazbenog i općenito umjetničkog stvaranja, stoga je i shvaćanje svakog umjetničkog djela nepotpuno bez uzimanja u obzir društvenog okvira u kojemu je ono nastalo. Od izražene praktične funkcije, odnosno načina da se izravno djeluje na okolni svijet u primitivnim zajednicama, sazrijeva funkcija glazbe u kulturama velikih civilizacija staroga vijeka u kojima se povezuju glazbeni elementi sa zbivanjima na zemlji i u kozmosu, te počinje vjerovati u njezinu odgojnu funkciju. (V. Andreis 1974: 135) Od srednjeg vijeka nadalje glazba zrcali najrazličitija suprotstavljanja u društvu: svjetovno i duhovno, mistično i čulno, idealističko i realističko. Glazba se živo prožima s duhom vremena. Od baroka će postupno jačati umjetnost koja govori o pojedincu, njegovim bolima i radostima, i njegovom odnosu prema društvu u cjelini. Učenje glazbe još uvijek je povlastica vladajuće manjine, a radikalni obrat donijet će Francuska revolucija kada “građanstvo Evrope spoznaje da je umjetnost zajedničko dobro koje mora biti svakom dostupno”. (Ibid.: 138) Od tada započinje procvat u glazbenom obrazovanju koje je institucionalizirano. Glazba sve više gubi svoju aktivnu ulogu u društvu postajući postupno dio “opće kulture”, a glazbene izvedbe (osobito u 19. stoljeću) počinju se sve više okretati glazbi prošlosti. Osim toga, glazba je tijekom svog povijesnog puta stalno proživljavala podjele unutar nje same, slijedeći tako staleške, ali i druge podjele društva, na duhovno i svjetovno, vladajuće i potlačene, bogate i siromašne, sve dok potpuno nije izgubila svoj integritet u

vremenu kada je se promatra isključivo na žanrovski način. Negdje unutar tih rascjepa kojima je glazba postupno zrcalila sve veći rascjep u društvu, ali i unutar samog čovjeka kriju se i razlozi današnje marginalne uloge suvremene glazbe i umjetnosti općenito.

Problem se pojednostavljuje, ali ipak transparentno, može sagledati iz razmišljanja o glazbi N. Harnoncourta. Govoreći o zahtjevima današnjeg čovjeka, koji od glazbe očekuje tek da bude "lijepa", on kaže: "Iskreno, bespoštedno razračunavanje s našim duhovnim stanjem ne može biti lijepo, stoga nam smeta. Tako je nastala paradoksalna situacija da smo se udaljili od umjetnosti sadašnjice, jer nam je smetala, ili je, možda, morala smetati, željelo se uz pomoć ljepote odmoriti od svakidašnjice. Umjetnost, posebice glazba, postala je običan ukras, a počelo se razvijati zanimanje povijesti umjetnosti za ranu glazbu: u njoj se moglo pronaći ljepotu i harmoniju koja se traži." (2005: 10) Tako je naše doba "...potisnulo glazbu od središnjeg mjesta na rubno - od snage koja pokreće prema nečemu ljepuškastom". (Ibid.) S druge strane, zabavna je glazba, bez obzira koliko joj mi osporavali umjetničku kvalitetu ili joj prigovarali površnost izraza, brzu "potrošivost" i sl., zadržala ponešto od nekadašnje uloge glazbe. "U zabavnoj glazbi može se pronaći mnogo toga sačuvanog od starog poimanja glazbe: jedinstvo pjesništva i pjeva, što je bilo tako važno u počecima glazbe, jedinstvo slušatelja i interpreta, jedinstvo glazbe i vremena. Zabavna glazba i ne može biti starija od pet ili deset godina, ona je, dakle, sastavni dio sadašnjosti. Možda možemo na primjeru zabavne glazbe najbolje razumjeti što je glazba nekada značila u životu, jer je zabavna glazba, doduše u njezinu vrlo uskom području, još i danas važan sastavni dio života." (Ibid.: 18)

Tzv. ozbiljna glazba, kao glazba duge i bogate povijesti europskog nasljeđa, koja je, s više ili manje uspjeha opravdavala očekivanja da bude i umjetnička, ostala je podijeljena na "klasičnu" i "modernu", pri čemu je ova prva postala ures kulturnog čovjeka u kojoj on traži tek nešto više ljepote i plemenitosti nego što to pružaju druge "glazbe", a ova druga je pak kronično odvojena od masovne publike i kao što smo već rekli, ona odražava stanje cjelokupne suvremene umjetnosti, umjetnosti koja je izgubila stvarnu funkciju. Ta primarna funkcija umjetnosti da zrcali duhovnu stvarnost (iz čega je onda logično proizlazila tisućljetna vjera u njezinu odgojnu moć), izgubljena je, ne samo zato što čovjek nije u stanju, kako to kaže Harnoncourt, razračunati se sa sadašnjim duhovnim stanjem (bez duha), već prije svega zato što iz takve pustoši ne nazire nikakav izlaz. U rastućoj razjedinjenosti i otuđenosti, gdje sveopće više niti ne postoji, umjetnik je nemoćan u prepoznavanju zajedničkih objedinjavajućih značajki sadašnjice i usredotočen je uglavnom na vlastiti osebujni unutarnji svijet.

Vidljivo je to osobito u glazbi 20. stoljeća gdje se iz obilja različitih pojava u okviru individualnih skladateljskih puteva, čak niti uz najstrožu redukciju ne može provesti zadovoljavajuća povijesno-metodološka klasifikacija i sistematizacija. Tehnika i stil, nekad najuočljivije značajke prepoznavanja povijesnog identiteta,

postaju potpuno “nepodesni kao kriteriji periodizacije, ne samo zbog nestabilne uvjetovanosti nekog stila određenom tehnikom nego i zato što je teško utvrditi bilo koji osobni skladateljski stil koji bi se mogao smatrati pretežnom oznakom nekog, ma kako kratkog razdoblja”. (Gligo 1987: 22)

Današnji problemi bezfunkcionalnosti i marginaliziranosti suvremene glazbe i suvremene umjetnosti općenito, imaju očito vrlo duboke korijene koji izravno dotiču čovjekovu duhovnu egzistenciju. Tražiti stvarne ciljeve i zadatke učenja glazbe ili opravdavati potrebu učenja glazbe 20. stoljeća (odnosno proširivanje sadašnjih tradicionalnih okvira učenja), znači obuhvatiti problem glazbe u najširem smislu pri čemu se pitanje funkcionalnosti glazbe (sagledano kroz problem bezfunkcionalnosti suvremene glazbe), jednostavno ne može i ne smije zaobići.

Prije nego što pokušamo rasvijetliti jedan od načina, koji bi mogao značiti početak prevladavanja opisanih problema, potrebno je podsjetiti na još jednu, možda najvažniju značajku glazbe. Naime, govoreći prethodno o gubljenju funkcije glazbe u životu čovjeka, mislilo se u prvom redu na njezinu živu i aktivnu ulogu i mogućnost da se kroz nju izrazi, pretoči, komentira trenutna situacija. Međutim, osim što je glazba oduvijek zrcalila stanje čovjeka imala je još jednu, puno važniju funkciju. Govorila je oduvijek i da postoji nešto više, svjedočila o skladu koji čovjek nikada nije upoznao, jedinstvu koji nikada nije postigao. Svojim je osebnim govorom glazba uzdizala čovjeka iznad njega samog. Pomoću glazbe čovjek je uspijevaio spoznati da je dio većeg svemira od onog koji je njemu dokučiv. Glazba je to oduvijek činila iz jednostavnog razloga jer je glazba za to sposobna. Možda nikad ranije u povijesti nije bilo toliko potrebno razumjeti što je glazba zapravo, postaviti je iznad skladatelja, iznad vremena, osvijestiti ovu njezinu nadfunkciju. Ne zato da bi opstala glazba, jer njezino opstojanje zapravo i nije upitno, već zato da bi opstao onaj dio čovjekovog duhovnog potencijala koji takvu glazbu prepoznaje, prima, oblikuje, prenosi. Problem nije u glazbi. Problem nije niti u suvremenoj glazbi, niti u skladatelju, niti u glazbi prošlog stoljeća i napuštanju tonaliteta. Problem je jednostavno u čovjeku. Kriza ljudskog duha koju tako olako dijagnosticiramo i u kojoj najlakše pronalazimo opravdanje za postojanje mnogih zala današnjeg vremena, kriza je jednog čovjeka i započela je u jednom čovjeku. Konačno, teško da se može govoriti o promjeni općeg stanja, ako više ne bude puteva do jednog jedinog čovjeka.

Glazba je oduvijek lako pronalazila ove puteve i negdje u ovoj točki spoznaje moguće je ponovno pronaći stvaran i čvrsto utemeljen smisao skladanja, izvođenja, slušanja, učenja glazbe. Negdje u toj točki, u toj sposobnosti glazbe da osim ljepote prenosi i istinu, može se iz sadašnje bezfunkcionalnosti preći u nadfunkcionalnost. Iz marginalnog u pokretačko. Postojanje svijesti da se u glazbu može pretočiti istina, možda je i jedini put prema promjeni sveopćeg shvaćanja da je glazba tek ukras, kulisa, ali da to isto nije niti čovjek. Za takvu spoznaju u glazbi više nije dovoljno samo posjedovati instinkt, osjećaj, nesvjesni faktor prepoznavanja. Za takvu je spoznaju presudno UČENJE i to učenje kao proces

osvještivanja naših potencijala, učenje koje stremlji jasnom i jedinstvenom cilju - spoznavanju istine.

Bilo bi ipak prejednostavno tvrditi da je teško prihvaćanje suvremene glazbe od strane slušatelja (koje započinje s glazbom 20. stoljeća) povezano jedino s njezinim neučenjem, odnosno ograničenosti izučavanja glazbe isključivo na tradiciju. Iz te bi tvrdnje lako mogli izvući zaključak da bi proširivanje dosadašnjih (tonalitetnih) okvira učenja bilo potrebno prije svega radi lakšeg razumijevanja i prihvaćanja, ali i izvođenja glazbe 20. stoljeća i iz nje proizlazeće suvremene glazbe. Daleko je teže opravdati razloge učenja u samoj glazbi. Drugim riječima, postavlja se pitanje, zašto bi uopće ulagali trud u izučavanje glazbe koja je već u svoje vrijeme izgubila funkciju, koju se ne može niti sistematizirati na zadovoljavajući način i koja ne posjeduje jedinstvenu teoriju koja bi, poput teorije tradicionalne glazbe, jasno i nedvosmisleno određivala sadržaje učenja?

Bez obzira na koji način ćemo valorizirati ono što se u glazbi dogodilo u prošlom stoljeću ili ono što se događa danas, jedna je činjenica neupitna i dovoljan razlog da se učenje glazbe postavi na višu razinu i da se nadvladaju dosadašnji okviri: glazbi i glazbenicima trebaju novi putevi, odnosno, potrebna je neka nova glazba. Tradicionalna glazba, glazba na kojoj egzistira cjelokupna glazbena djelatnost, bez obzira na neprikosnovene vrijednosti na kojima je utemeljena, ne može više biti dovoljna! Mnogi današnji reproduktivni umjetnici osjećaju potrebu da "staru" glazbu prezentiraju na novi način, u novim obradama, s raznim dodacima preuzetim iz različitih popularnih izričaja, da bi se, tobože, lakše približili današnjoj publici. To doista ne može biti put glazbe, glazbi trebaju novi putevi.

Ova tvrdnja se može učiniti apsurdnom kad se uzme u obzir koliko je upravo takvih "novih" puteva bilo u glazbi 20. stoljeća. Međutim, ovdje ne možemo zaobići već spomenuti problem rascjepa između glazbe i publike i činjenicu da putevi glazbe u 20. stoljeću očito nisu bili sukladni mogućnostima glazbenog razumijevanja potencijalnih slušatelja. Govoreći o "novoj glazbi" (20. stoljeća), W. Gieseler ovaj pojam tijesno povezuje s "novim" slušanjem ("neues" Hören), naglašavajući kako glazba "nije svijet za sebe" (1975: 3), a osobito važnima za takvo novo slušanje smatra "...vježbe za brušenje senzibiliteta u odnosu na visinu tona, glasnoću i zvukovnu boju". (Ibid.: 6)

Činjenica da su skladatelji prihvatili nove izazove, bez obzira na prevelike zahtjeve koje su stavili pred slušatelja, dakako, ne znači da su se našli na krivom putu. Možda to najbolje ilustrira primjer A. Schönberga koji je, unatoč nerazumijevanju i neprijateljstvu što ga je njegova glazba svojevremeno izazivala, ostao vjeran svom umjetničkom izrazu, čvrsto vjerujući u ispravnost vlastitog skladateljskog puta. Govoreći o želji umjetnika da donekle šokiraju konformističku publiku s početka 20. stoljeća, ponašajući se potpuno suprotno njihovim očekivanjima, Ch. Rosen (2003: 21) ističe kako "...Schönbergov stil - kao uostalom i glavnina avangardnih pokreta u prvim desetljećima 20. stoljeća - nije se stvorio samo zato da bi izazvao šok. Umjetnici su, pa tako i Schönberg, bili ponajprije svjesni

poduzimanja sljedećeg razumnog i logičnog koraka, čina koji je pri ruci i koji samo treba provesti". Radi se prije svega o neminovnosti evolucijskog tijeka glazbenog materijala. Pronaći danas neki novi put glazbe svakako podrazumijeva generiranje svega što se glazbenom materijalu dogodilo tijekom prošlog stoljeća, međutim, to nije dovoljno. Glazbenici u prvom redu moraju proširiti okvire glazbenog razumijevanja koji su, ponajprije zahvaljujući tradicionalnom glazbenom obrazovanju, ograničeni na tonalitetnu sustavnost. To se odnosi na razumijevanje konkretnih glazbenih pojmova i na razumijevanje glazbenih oblika u cjelini, odnosno tonalitetnu predisponiranost na unaprijed određene forme.

Središnji problem koji ovdje želimo razmotriti stoga nije sama glazba 20. stoljeća, u smislu, trebamo li tu glazbu učiti ili ne, već se prije svega radi o zatvorenim i ograničenim mogućnostima naše glazbene percepcije koja nam otežava ne samo prihvaćanje i razumijevanje bilo koje glazbe koja je nastala nakon 19. stoljeća, nego općenito otvaranje prema bilo kakvoj "novoj" glazbi i koja na neki način sprječava i samu "glazbu", odnosno suvremenog skladatelja da doista kaže nešto novo, da prenese neku novu poruku, glazbu koja govori istinu.

Ipak, kada govorimo o tonalitetu i granicama našeg glazbenog shvaćanja, postavlja se pitanje, možemo li uopće sa sigurnošću tvrditi u kojem će se smjeru razvijati naša glazbena percepcija. Prema čemu uopće idemo ili bismo trebali ići? Hoće li se ljudi u budućnosti masovno radati s apsolutnim sluhom ili apsolutnim odnosom prema trajanju? Trebamo li stremiti k tome da u budućnosti razaznajemo četvrttonove i sl.? Odgovor na ovo pitanje može se djelomično pronaći i u glazbenoj povijesti. Prisjetimo li se npr. temperiranog sustava koji je nastao takoreći dogovorno i koji je predstavljao težnju da se u glazbu uvede svojevrsan red, opravdano je zapitati se kako bi danas izgledala naša glazbena percepcija, ili što bi smo uopće podrazumijevali pod "muzikalnošću" da se ovaj napor u jednom povijesnom trenutku nije ostvario. Drugim riječima, možemo bez daljnjeg tvrditi da je naša današnja (tonalitetna) glazbena percepcija velikim dijelom rezultat uspostavljanja reda koji se dogodio prije više stotina godina. (Konačno, bio je to i preduvjet afirmacije tonaliteta i njegove kasnije evolucije.)

Odgovor na pitanje kuda ide ili kuda bi trebala ići naša glazbena percepcija najlogičnije bi bilo potražiti u glazbi 20. stoljeća, odnosno putevima kojima je glazba krenula nakon napuštanja tonaliteta. To pak ne znači da bismo naše mogućnosti trebali (ili mogli) razvijati potpuno u skladu sa svim strukturnim kompleksnostima glazbenog materijala kakav je u glazbi 20. stoljeća bio prisutan, već jednostavno da se iz puteva evolucije glazbenog materijala mogu iščitati i putovi proširenja i daljnje nadgradnje naših glazbeno-percepcijskih mogućnosti. Konačno, povijest nas je već naučila da evolucija nije neki automatski proces koji se odvija sam od sebe i na koji čovjek nema utjecaja. Naprotiv, čovjek na njega itekako utječe. Na neki način, on sam odabire puteve vlastitoga razvoja. Naravno, ključno je pitanje koliko će u ovom odabiru biti uspješan. Mudrost odabiranja ovih puteva leži prije svega u razumijevanju prirode, a kad je glazba u pitanju

rekli bi smo, u razumijevanju prirode glazbenog materijala (kao živog materijala), i u razumijevanju naše vlastite prirode. Na taj način bi trebalo pristupiti glazbi 20. stoljeća i učenju nekog novog glazbenog jezika.

## GLAZBA 20. STOLJEĆA

---

Glazba 20. stoljeća ne posjeduje zajednički glazbeni jezik, barem ne onakav koji bismo, po njegovim drugačijim, ali opet zajedničkim karakteristikama, mogli uspoređivati s tonalitetom. Isto tako, ne radi se niti samo o nadvladavanju tonaliteta, njegovom raspadanju. Radi se prije svega o različitim načinima organizacije glazbenog materijala. Međutim, glazbeni jezik glazbe 20. stoljeća u izvjesnom smislu ipak ima opravdanje da se takvim (zajedničkim) pojmom i naziva, jer upravo sa stajališta glazbenog materijala ova glazba ima jednu, bitnu zajedničku karakteristiku: "Prijelaz na mikrorazinu strukturiranja, kako pojedinih glazbenih komponenti tako i njihovih međuveza. (Radica 2006: 123) U tom smislu može se u glazbi 20. stoljeća pratiti svojevrsna evolucija dviju bazičnih glazbenih komponenti - trajanja i visine tona. S obzirom na obilje stilova i skladbenih tehnika, ali isto tako i nepostojanje jedinstvene teorije koja bi, poput one u tradicionalnoj glazbi, osiguravala dosljednu sistematičnost učenja, u usvajanju glazbenog jezika glazbe 20. stoljeća, upravo se ovaj evolucijski put glazbenog materijala, i to kao izoliranih elemenata, nameće kao najbolji, a možda i jedini koji je moguć.

Tako bi usvajanje glazbenog jezika glazbe 20. stoljeća načelno podrazumijevalo usvajanje intonacije u smislu praćenja evolucijskog (mikro) tijeka razvoja visina tona, a usvajanje ritma, praćenje istog takvog analognog razvoja trajanja tona. U 20. stoljeću doista se krenulo u ispitivanje zakonitosti glazbenog materijala na mikrorazini. Moglo bi se reći i da su se ispitivale krajnje granice takvog razmišljanja, odnosno, u jednom trenutku činilo se "kao da je glazba došla do kraja i da daljnje usložnjavanje glazbene strukturiranosti više nije moguće". (Ibid.: 124) Pratiti evoluciju glazbenog materijala u smislu usvajanja glazbenog jezika, kao što smo već rekli, svakako ne znači i doslovno pratiti ovaj razvoj u ispitivanju nekih krajnosti.

## PROŠIRIVANJE UOBIČAJENOG SHVAĆANJA POJMA GLAZBENI JEZIK I SMJERNICE POMICANJA GRANICA GLAZBENE PERCEPCIJE

---

Ovdje ćemo krenuti od sljedeće pretpostavke: usvojiti glazbeni jezik u najopćenitijem smislu, znači posjedovati vještinu intoniranja i ritamskog izvođenja notnog teksta te slušnog prepoznavanja (razumijevanja) melodijskih, harmonijskih i ritamskih struktura. Mogli bismo reći da naša slušna percepcija (konkretno glazbeno razumijevanje), otprilike graniči s našim izvodačkim glazbenim sposobnostima. Ono što nismo u stanju otpjevati, zapisati nakon slušanja ili samo čuti "u sebi", dakle na bilo koji način rekonstruirati, zapravo ne percipiramo ili jednostavno,



glazbeno ne razumijemo. Radi se o složenom, reverzibilnom procesu koji se u biti svodi na stalno prevođenje apstraktnog (zvuka) u konkretno (notni zapis) ili obrnuto, konkretno u apstraktno. Pri tome ključnu ulogu imaju prije svega temeljni glazbeni pojmovi (intonacijski i ritamski), ali isto tako i teorijsko znanje o načinima njihovog strukturiranja.

## INTONACIJA

Usvajanje intonacije načelno podrazumijeva usvajanje melodijskih i harmonijskih glazbenih pojmova koji su određeni tonalitetom. Ključ njihovog slušnog usvajanja leži upravo u tonalitetnoj sveukupnosti, melodijsko-harmonijskom dijalektičkom odnosu i funkcionalnim zakonitostima. U najbitnijem smislu, usvojiti intonaciju zapravo znači osjećati tonalitetnu sveukupnost i osobito toničku funkciju kao stvarni temelj kod slušanja ili pjevanja. Ključni su pri tome upravo odnosi unutar tonaliteta, odnosno činjenica da se izolirani pojmovi ne bi niti mogli usvojiti (raspoznavati) da nisu određeni cjelinom. Ova uvjetovanost, u kojoj dolazi do izražaja da su temeljne značajke tonalitetnog sustava u potpunosti sukladne zakonitostima naše percepcije, glavni je razlog zašto je usvajanje intonacije tako tijesno povezano s tonalitetom.

U kojem bi se smjeru, izvan tonaliteta, trebala kretati naša percepcija u intonacijskom smislu? Kao polazišnu točku u određivanju ovog smjera uzet ćemo stanje glazbenog materijala (s aspekta visine tona) nakon napuštanja tonalitetne sustavnosti. Ono se, naravno, ne može jednoznačno odrediti, ali se mogu izdvojiti najvažnije odrednice.

“Osnovni glazbeni materijal u pogledu parametra visine tona, a u okvirima atonalitetne glazbe XX. stoljeća je temperirani kromatski total. Načini prevladavanja njegove glazbene neutralnosti su različiti, ali cilj im je, uglavnom, isti, a taj je: kidanje veza s tradicijom što, na harmonijskom planu, znači poricanje tonaliteta i osnovnih principa klasične glazbe.” (Babić Sirišćević 2001: 131) Ovo se prevladavanje, prema M. Babić Sirišćević, odvija u okviru predserijalne atonalitetne glazbe, zatim dodekafonije i serijalne tehnike skladanja, te postserijalne atonalitetne glazbe. (V. *ibid.*: 131 i dalje) Osim toga, može se izvući još jedna važna, opća značajka: “Harmonijska komponenta atonalitetne glazbe, u odnosu na njenu melodijsku komponentu, najčešće je u drugom planu. Akordi obično nastaju kao vertikalni presjek samostalnih melodija.” (*Ibid.*: 136)

Međutim, osim ovakvog, atonalitetnog načina razmišljanja, u obzir se mora uzeti i impresionistički pravac s početka 20. stoljeća, koji također proizlazi iz glazbe kasne romantike. U impresionizmu se tonalitet ne odbacuje, već se sintetizira u okvire novog načina razmišljanja u kojemu se u prvom planu nalazi zvukovna boja.

Intonaciju u prvom redu vezujemo uz melodijsku komponentu, a u tom smislu njezini tonalitetni temelji sadržani su u durskoj i molskoj ljestvici. Kad se radi o glazbi 20. stoljeća, moguće su različite podjele. Govoreći o tipovima sustavnosti u

organizaciji visine tona, N. Gligo (1987: 116) predlaže sljedeću podjelu ljestvične organizacije:

- a) središnji ton/akord (izvan tonalitetne hijerarhije)
- b) polarizacije u netonalitetnoj hijerarhiji
- c) neodijatonika
- d) pentatonika
- e) cjelostepena ljestvica
- f) skladateljske ljestvice
- g) hijerarhiziranje kromatske ljestvice: modusi (Hauer, Messiaen) dvanaesttonska tehnika (Schönberg).

Iz navedenih podjela i tipičnih značajki koje se tiču melodijske i harmonijske komponente, odnosno elementarnije gledano, visine tona, potrebno je nadalje izdvojiti ono što je intonacijski relevantno. Sagledamo li to s praktično-izvedbene strane npr. možemo reći da je sa stajališta intoniranja gotovo potpuno irelevantno je li neka skladba skladana strogom dvanaesttonskom tehnikom ili se zasniva na slobodnoj atonalitetnosti, pa prema tome gornje podjele se ne mogu uzeti kao dosljedna sistematizacija u učenju, usvajanju intonacije, već samo kao smjernice.

S harmonijskog aspekta gledano, a sukladno promjenama koje su se u glazbi dogodile početkom 20. stoljeća, moglo bi se reći sljedeće: glavna značajka tonalitetne percepcije harmonije jest njezina funkcionalna ili konstruktivna uloga u glazbi. U tom smislu naša polazna harmonijska percepcija svodi se na razumijevanje funkcije pojedinih akorda i osobito značenjsku distinkciju triju glavnih funkcija, tonike, subdominante i dominante, koje su podupirale razumijevanje glazbenih oblika od motiva i fraza do rečenica i perioda, i konačno većih cjelina.

Načelno određivanje glavne smjernice daljnjeg razvijanja naše harmonijske percepcije podrazumijeva promjenu shvaćanja uloge harmonije, od njezine funkcionalno-konstruktivne uloge ka shvaćanju harmonije kao boje. Ovaj pomak imao bi i dosljedno opravdanje u glazbenoj povijesti, osobito u značajkama glazbenog jezika C. A. Debussyja koji je redefinirao tonalitetne uloge i odnose glazbenih komponenti, postavivši do tada zanemareni element, glazbenu boju, u središte glazbenog događanja.

Što bi to konkretno značilo? To bi značilo da bi se dosadašnje tonalitetno-funkcionalno usvajanje i razumijevanje harmonije trebalo proširiti na:

- usvajanje i prepoznavanje različitih varijanti akorda s pet, šest ili sedam superponiranih terci
- prepoznavanje različitih varijanti akorda s dodanim tonovima
- prepoznavanje dvostrukih harmonija
- prepoznavanje akorda kvartne građe.

Usvajanje ovakvih konkretnih intonacijskih glazbenih pojmova trebalo bi, prije svega, voditi, kako smo već rekli, promjeni shvaćanja značenja harmonije (koloristička uloga harmonije), osvještavanju harmonije u funkciji “odebljanja”

melodijskog tijeka (tzv. melodijska harmonija), te općenito osvještavanju harmonijskog tijeka u kojemu slabi međusobna ovisnost pojedinih suzvučja.

Proširivanju tradicionalnih okvira shvaćanja harmonijske komponente doprinijelo bi također i slušno usvajanje (prepoznavanje) nekih specifičnih akorda koji se nedvosmisleno vežu uz pojedine skladatelje, kao što su npr. dvostruka harmonija (durski kvintakord f-e-s-a-s-ces i dominantni kvintsekstakord g-b-des-es) iz *Pro-ljetnih vraćanja* Stravinskijevog *Posvećenja proljeća*, čuvena statična repetirana harmonija koja podupire pojavu poznate ritamske teme, ili isto tako čuveni kvartni akord (a-dis-g-cis-fis-h) iz Skrjabinovog *Prometeja* i sl.

Intonacija s melodijskog aspekta ima dvije smjernice odnosno dva načelna načina intonacijskog razmišljanja. Prvi se odnosi na intonaciju atonalitetno shvaćenih dvanaest tonova kromatskog totala, a drugi na intonaciju u okviru specifičnih ljestvičnih sustava.

Prvi način izravno proizlazi iz tonalitetne intonacije. Uobičajeno je mišljenje da je intonacija atonalitetnih primjera zapravo intonacija čistih intervala. Prema takvom, navodno isključivo intervalskom načinu razmišljanja vodi prethodno vježbanje intonacije, koje se kreće od učvršćivanja tonaliteta, njegovog proširivanja alteriranim tonovima, modulacijama, koje nakon što postanu jako učestale, dovode konačno do gubljenja tonalitetnog centra, odnosno raspada tonaliteta. Istodobno bi se trebali vježbati i intervali i to uvijek izvan tonalitetnog konteksta, koliko je to uopće moguće. U ovakvom načinu razmišljanja uočljiva je podudarnost navodnog intonacijskog mišljenja i evolucijskog tijeka raspada tonaliteta. Ipak, atonalitetna intonacija funkcionira ponešto drugačije. Naime, pokušamo li intonirati neku atonalitetnu skladbu oslanjajući se isključivo na intervalski tijek (kao što to nameće evolucijska logika), vrlo brzo ćemo izgubiti sigurnost u intoniranju, a upitna je i brzina takvog intervalskog razmišljanja.

Atonalitetna intonacija, kao sigurna intonacija, zapravo je rezultat puno složenijih mentalnih procesa. Ona u biti predstavlja sukus svih procesa koji su nadograđivani i usložnjavani u tonalitetnoj sustavnosti. Intonirati atonalitetni primjer u tom smislu znači kombinirati različite načine razmišljanja. Pojedini melodijski slijed tonova se, radi sigurnijeg intoniranja, može shvatiti potpuno tonalitetno, čak iako se radi o samo dva tona, ponekad se može raditi o oslanjanju na poznate razložene akordne formacije ili samo dijelove takvih formacija, a na pojedinim mjestima će biti doista potrebno razmišljati isključivo o intervalu. Ključ uspjeha je u brzini kombiniranja i pravilnom odabiru različitih mentalnih procesa. S obzirom na sukus različitih načina intonacijskog mišljenja i potrebe za njihovom brzom izmjenom, ovakva intonacija bi se s punim pravom mogla nazivati mikrointonacija.

Drugi način, tj. intonacija unutar specifičnih ljestvičnih sustava, zasniva se na drugačijem načinu razmišljanja. Pod specifičnim ljestvicama ovdje podrazumijevamo bilo kakav utvrđeni niz tonova (organiziranih po određenom principu), koji predstavljaju skladbeni okvir. To može biti npr. pentatonska ljestvica, neka specifična unikatna skladateljska ljestvica, Messienov modus ograničene trans-

pozicije i sl. Specifičnost intoniranja unutar ovakvih ljestvičnih sustava može se sagledati kroz specifičnosti intonacije srednjovjekovnih modusa (dorskog, frigijskog, lidijskog i miksolidijskog), koji su i svojevrsna priprema za ovakav način intonacijskog mišljenja. Za razliku od tonaliteta, tj. durske i molske ljestvice, glavna obilježja spomenutih modusa su u prvom redu melodijska, stoga je intonacijsko fokusiranje na središnji ton, notu finalis, melodijsko fokusiranje, za razliku od tonike koja se osjeća prije svega kao harmonijsko središte. Osim toga, bitno obilježje svakog od ovih modusa jesu karakteristični intervali, odnosno stupnjevi u ljestvici koji imaju karakterističan odnos naspram note finalis. Pjevamo li npr. glazbeni primjer koji je napisan u dorskom modusu, interval velike sekste, kojeg čini šesti stupanj ljestvice u odnosu na notu finalis, karakterističan je ton koji pak nakon dva-tri ponavljanja unutar ljestvično-modusnog konteksta postaje intonacijsko-melodijsko uporište. Upravo je ovaj fenomen, fenomen melodijske intonacije, odnosno intonacije koja je zasnovana na prepoznatljivim melodijskim karakteristikama, od ključnog značaja kao smjernica u intoniranju unutar specifičnih ljestvičnih sustava glazbe 20. stoljeća, i u tom smislu predstavlja suprotnost u načinu intonacijskog mišljenja u odnosu na onaj koji zahtjeva glazba zasnovana na slobodnoj upotrebi svih dvanaest tonova kromatskog totala. S obzirom na izrazito melodijski karakter, ovakav bi se način intonacijskog mišljenja mogao nazivati i modusnim.

## RITAM

Općenito shvaćanje usvajanja ritma odnosi se na usvajanje ritma u metru. Tradicionalni metar predstavlja okvir koji na neki način olakšava vremensku percepciju trajanja, a kao svojevrsan izvanjski regulacijski faktor, pandan je tonalitetu. Usvajanje ritamskih pojmova pretpostavlja osviješten odnos prema jedinici brojanja, ujednačenom pulsnom odbrojavanju, zahvaljujući kojem se odmjeravaju različita trajanja. Usporedimo li metar s tonalitetom, onda bi se jedinica brojanja mogla usporediti s tonikom, međutim uočljiva je u ovoj usporedbi daleko veća apstraktnost ritma spram melodije i harmonije zbog čega je vremenska domena u glazbi daleko kompliciranija kod usvajanja od, uvjetno rečeno, prostorne.

Postupnim oslobađanjem od tradicionalnih metarskih okvira, ritamska je komponenta u glazbi 20. stoljeća doživjela naglu afirmaciju i procvat. Od podređene uloge koju je imala u glazbi tonalitetne sustavnosti, ritamska je komponenta doživjela obrat, došavši gotovo u prvi plan. Ta je promjena započela sve češćim promjenama mjere (Stravinski), oslobađanjem zatomljene ritamske snage, a evolucijski razvoj se događao istodobno na horizontalnom planu u smislu sve veće diferencijacije među trajanjima i na vertikalnom planu, kod naslojavanja više ritamskih linija.

Jedna od najznakovitijih promjena sadržana je u obilježjima glazbenog jezika O. Messiaena te je upravo ovaj skladatelj najpouzdanija smjernica u odabiru sadržaja koji bi značili proširenje poimanja glazbenog jezika kad je u pitanju usvajanje

ritamskih pojmova. U tom smislu, usvajanje ritma načelno bi se odnosilo na usvajanje ritma izvan metarskog okvira ili tzv. slobodnog ritma. Messiaen je ovu promjenu opisao na sljedeći način: "...mi ćemo zamijeniti pojam 'mjera' i 'otkucaj' s osjećajem kratke vrijednosti (šesnaestinke na primjer) i njene slobodne multiplikacije. To će nas odvesti ka glazbi više ili manje 'ametričkoj', zahtijevajući precizna ritamska pravila." (Messiaen 1944: 6)

Pravila o kojima Messiaen govori odnose se na skladbene postupke u radu s ritamskom komponentom, a koje je prikazao u knjizi "Tehnika mog glazbenog jezika" (*Tehnique de mon langage musical*). Ona su pak zasnovana na Messiaen-ovom proučavanju indijskih ritamskih obrazaca, dešitāla, iz popisa preuzetog iz rasprave Samgītaratnākara (Ocean glazbe), indijskog teoretičara Śārīngadeve iz 13. stoljeća.

Kod usvajanja slobodnog ritma, tj. ritma od notne vrijednosti, svakako je značajno razumijevanje ovih postupaka (dodana vrijednost, augmentacija i diminucija, neretrogradni ritam, superpozicija ritma, ritamski kanoni i ritamski pedal), međutim ključna je stvar usvajanje novog načina brojanja. Ova promjena, brojanje, odnosno odmjeravanje trajanja koje se događa iz samog ritamskog nukleusa, u odnosu na uobičajeno brojanje doba predstavlja možda i traumatičniju promjenu nego što je to napuštanje tonaliteta u domeni intonacije. Moglo bi se reći da je upravo drugačije shvaćanje vremena u glazbi možda i najveća promjena koja se dogodila u 20. stoljeću. Shvatiti ovu promjenu u najelementarnijem smislu, usvajajući ritamski glazbeni jezik O. Messiaena, ujedno znači pomaknuti granice glazbene percepcije u smjeru koji potpuno mijenja shvaćanje glazbe i koji otvara nove puteve.

## ZAKLJUČAK

Pronaći nove puteve glazbe od egzistencijalnog je značenja za glazbu i za glazbenike. To prije svega znači uvažavanje evolucijske putanje kojom je glazbeni materijal već prošao, ali isto tako i jedan novi odnos prema glazbi općenito, koji se načelno mora zasnivati na usvajanju nekog novog glazbenog jezika, odnosno proširivanju uobičajenih okvira glazbenog razumijevanja uvjetovanog ponajprije isključivošću tradicionalnog glazbenog obrazovanja. Temeljem spoznaja o tradicionalnoj glazbi ili glazbi tonalitete sustavnosti bio je upravo takav "tonalitetni" glazbeni jezik, koji se kod usvajanja intonacije zasnivao na tonalitetnim značajkama melodije i harmonije, a kod usvajanja ritma, na ritmu organiziranom u metar. Nove spoznaje o glazbi moraju počivati na novom glazbenom jeziku. Radi se o smjernicama prema kojima bi se trebalo odvijati proširenje uobičajene intonacijske i ritamske percepcije. Te je smjernice najpouzdanije iščitati iz logike evolucijskog razvoja samog glazbenog materijala. Što se tiče harmonijske komponente, to bi značilo proširenje uobičajenog funkcionalno-konstruktivskog shvaćanja harmonije na shvaćanje harmonije kao boje. Melodijski aspekt bi se mogao usmjeriti prema dvjema načelnim smjernicama: intoniranju atonal-

itetno shvaćenog dvanaesttotskog kromatskog totala, odnosno mikrointonaciji i intoniranju unutar specifičnih ljestvičnih sustava, tj. melodijskoj ili modusnoj intonaciji. Na ritamskom planu spomenuta smjernica bi se odnosila na usvajanje slobodnog ritma. Pri tome ne treba zaboraviti da su to ipak samo smjernice i da je putanja razvoja cjelokupnog slušateljskog aparata nepredvidiva. Nov odnos prema glazbi ovisit će i o kvaliteti promjena u nezaobilaznom "tonalitetnom" obrazovanju i odnosu prema vrijednostima tradicionalne glazbe. Taj odnos se u svakom slučaju mora usmjeriti prema traženju onih vrijednosti koje su iznad ljepote, odnosno prema traženju glazbenoga nadsmisla.

## SUMMARY

---

Relation between composer and his audience is significantly changed from the beginning of the twentieth century. One of the main reason such a break of immediate communication is the breakdown of traditional tonality. However, the reasons for marginal role of the music today are much deeper and concern on human spiritual existence. The music teaching is constantly based on traditional music. The twentieth-century music, in the education of professional musicians, is almost completely leave out. Separation between contemporary music (including twentieth-century music) and wide audience in this way are more extensive. One of the way which might be represent the beginning of overcome this problem is extension traditional music teaching on twentieth-century music language. By such an approach to music teaching it could be possible to move boundary of our music perception. Twentieth-century music is main source to find out the basic directive for evolution listening and understanding of music in melody, harmony and rhythm.

## LITERATURA

---

ANDREIS, Josip, 1974., *Historija muzike*, MELZ, II, str. 135-142.

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana, 2001., *Teorije intervalskih napetosti i njihova primjena na modalitetnu, tonalitetnu i harmoniju sastavljenih modusa*. Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

GIESELER, Walter, 1975., *Komposition im 20. Jahrhundert*. Details - Zusammenhänge. Celle: Moeck Verlag.

GLIGO, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

HARNONCOURT, Nikolaus, 2005., *Glazba kao govor zvuka: Putovi za novo razumijevanje glazbe*. Prijevod: Antun Mrzlečki. Zagreb: Algoritam.

MESSIAEN, Olivier, 1944., *Technique de mon langage musical*. Texte. Paris: Leduc.

RADICA, Davorka, 2006., *Ritamska komponenta u glazbi 20. stoljeća*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Zagreb.

ROSEN, Charles, 2003., *Arnold Schönberg*. Prijevod: Nikša Gligo. Zagreb: Matica hrvatska.