

Estetička svojstva i njihova izražajnost u glazbi

Sudar, Dorotea

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:046523>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Dorotea Sudar

**ESTETIČKA SVOJSTVA I
NJIHOVA IZRAŽAJNOST U
GLAZBI**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2016.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

HRVATSKI STUDIJI

ODJEL ZA FILOZOFIJU

DOROTEA SUDAR

**ESTETIČKA SVOJSTVA I
NJIHOVA IZRAŽAJNOST U
GLAZBI**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Davor Pećnjak

Zagreb, 2016.

SAŽETAK

Dorotea Sudar

Estetička svojstva i njihova izražajnost u glazbi

O estetičkim svojstvima razmišljamo kao o svojstvima nekog predmeta kojem onda pridajemo termine estetičkih svojstava. Estetička svojstva u glazbenim djelima značajan su dio u glazbenoj umjetnosti jer nam ona služe kao značenje da glazbu slušamo, razumijemo i da ona djeluje na nas. Teorija izražaja u osnovi zastupa činjenicu da je umjetnost uključena u to da ona prenosi osjećaje gdje oni mogu biti jednako spoznati i od umjetnika i od publike. U središte svih verzija spomenute teorije naglasak se stavlja na emocije. Cilj rada je, u području filozofije glazbe, odrediti što su estetička svojstva, predstaviti njihovu izražajnost u glazbenim djelima. U konačnici, nastoji se prikazati na koji način razumijemo i doživljavamo glazbenu umjetnost. Primjer djela Johna Cagea 4'33" predmet je rasprave može li tako nešto biti glazbeno djelo. Koliko god se razmatra činjenica kakva estetička svojstva glazbena djela posjeduju, Cageovo nastalo djelo zapravo prvotno nameće pitanje postoji li glazba.

Ključne riječi: *glazbeno djelo, teorija izražajnosti, estetička svojstva, razumijevanje glazbe*

SUMMARY

Dorotea Sudar

Aesthetic properties and their expressiveness in music

We think about aesthetic properties like a properties about some subject which attach terms of aesthetic properties. This properties in musical works are significant part of musical art because they serve us like a meaning that we hear music, understand it, and that music affects on us. Theories of expression in the main represent fact that art is included in conveying feeling where they can be perceive equally by artists and audience. At the center of all versions mentioned theories, stress is put on emotions. The purpose of this work, in domain philosophy of music, is to determine what are aesthetic properties, to present their expressiveness in musical works. Lastly, the aim is to represent how we understand and experience musical art. For example, work by John Cage, 4'33' is debated on way can be something like that musical work. Whatever we investigate fact about which aesthetical properties musical works have, Cage's work actually originally impose on question does music exist.

Keywords: *musical work, theory of expression, aesthetic properties, understanding music*

Sadržaj:

UVOD.....	1
1. O ESTETIČKIM SVOJSTVIMA.....	2
1.1. Odlike estetičkih svojstava	2
1.2. Izražajnost estetičkih svojstava u glazbi.....	6
2. ESTETIKA U GLAZBENOJ UMJETNOSTI	10
2.1. Umjetnost i estetika	10
2.2. Estetička definicija umjetnosti.....	12
2.3. Dvije vrste estetičkog iskustva	14
2.4. Estetička svojstva	16
2.5. Uvođenje u glazbenu estetiku.....	17
2.6. Estetika glazbe u Hrvatskoj	19
2.6.1. Viđenje estetike glazbe i stavovi Mile Cipre.....	19
2.6.2. Estetika glazbe s aspekta Franje Markovića.....	22
3. DOŽIVLJAJ, IZVOĐENJE, PERCEPCIJA I RAZUMIJEVANJE GLAZBE	25
3.1. Postoji li uopće glazba?	27
3.2. Doživljaj glazbenog djela	28
3.3. Razumijevanje glazbe i glazbene vrste.....	30
3.4. Izvođenje, transkribiranje i autentičnost glazbenih djela	31

3.5. John Cage (4'33") – nakon svega o glazbi - je li to glazba?	34
4. ZAKLJUČAK.....	38
5. POPIS LITERATURE.....	39
ŽIVOTOPIS	41

UVOD

Ovaj rad bavi se temom koja je iz područja filozofije glazbe, preciznije određeno, estetičkim svojstvima u glazbenim djelima. Polazi se od toga koje su to odlike estetičkih svojstava, nastoji se pobliže odrediti njihova izražajnost u glazbenim djelima. Središnji dio rada zauzima tema estetike u glazbenoj umjetnosti. Nudi se tumačenje toga što je estetika u umjetnosti, koja su to estetička svojstva, a dio se odnosi i na estetiku glazbe vezanu uz područje Hrvatske. Završni dio rada nakon prikaza o tome što su estetička svojstva, udjelu estetičnosti u glazbi donosi prikaz toga postoji li ona uopće, na koji je način doživljavamo, razumijemo, i o njezinu izvođenju. Na primjeru glazbenog djela Johna Cagea (4'33") nastoji se argumentirati oko toga je li ono glazbeno djelo ili nije. Okosnica rada temelji se na knjizi *Themes in the Philosophy of Music* Stephena Daviesa, a uz to su se u području filozofije glazbe, pa tako i ovdje većinski zastupali argumenti filozofa Noëla Carrolla.

1. O ESTETIČKIM SVOJSTVIMA

1.1. Odlike estetičkih svojstava

Po pitanju toga što se uopće smatra estetičkim u umjetničkim djelima, širok je raspon za razmatranje po pojedinim vrstama umjetnosti. Slikarstvo, kiparstvo, književnost, glazba, gluma – svaka od navedenih umjetnosti u sebi posjeduje estetička ili možda ne-estetička svojstva.

Proučavanje i raspravljanje o estetičkim svojstvima predstavlja poteškoće jer su to takva svojstva koja su ponekad apstraktna i teže dohvatljiva. Za mnoga se estetička svojstva smatra kako imaju visoko rangirane karakteristike, a one problematiziraju realističko stajalište koje se odnosi na njih.

Estetička svojstva, odnosno većina njih su takva da:

„(a) nisu u potpunosti opisna, (b) metaforička, (c) dijelom procjenjiva, (d) često apstraktna, (e) navodno „kulturalna“, (f) naizgled o subjektivnim i ponekad osjećajnim reakcijama, (g) dispozicijska, (h) relativna u odnosu na naše kanone ukusa, (i) retorička u svojim funkcijama, i (j) ne na jasan ili pravilno upravljani način osjetljiva na provjeru“ (Bender, 2005: 80).

Očito je da nabrojane značajke mogu predstavljati poteškoće, pogotovo, ontološki gledano, za realiste gdje se možemo zapitati može li se uopće biti realist kada se radi o estetičkim svojstvima, metaforičkim ili sekundarnim svojstvima? Ipak, bez obzira na status estetičkih svojstava, čini se kako realisti ne bi trebali zaobilaziti njihovu prisutnost barem kada je riječ o umjetnosti.

Estetički realizam svojstava može se predstaviti putem dviju tvrdnji. Jedna glasi kako postoji prepoznatljiva kategorija tvrdjenja ili pripisivanja koja se upražnjava opisujući umjetnička djela i druge predmete koji su dio naše estetičke pozornosti. Druga tvrdnja bila bi da je sasvim ispravno protumačiti pripisivanja na način da se putem njih izjašnjava o tome da postoje određena estetička svojstva, te da su objektivno istinita kada su u pitanju umjetnička djela i ostali predmeti (Bender, 2005).

S druge strane, kod onih koji nisu realisti, ove obje tvrdnje dovode se u sumnju, a općenito je upitan pojam estetičkih svojstava. Postoji li uopće razlika između estetičkih i ne-estetičkih svojstava? Je li fizičko svojstvo poput „biti crven“ (ovo svojstvo je moguće izravno provjeriti pregledom predmeta) ujedno i estetičko svojstvo pod pretpostavkom da je to unutarnje svojstvo predmeta, te je kulturalno identificirano kao svojstvo koje je vrijedno pozornosti?

Kada je riječ o pojmovima u estetici treba se napomenuti kako oni obuhvaćaju prilično širok raspon različitih vrsta te bivaju smješteni u različite vrste i podvrste. S druge strane, u obzir se treba uzeti i ono što je zajedničko tim estetičkim pojmovima. Pri uporabi riječi kao estetičkih pojmova prilično često koriste se i metaforički izrazi (dinamičan, melankoličan, balansiran, čvrsto povezan) koji u svakodnevnom govoru imaju drugačije značenje.

Postojeća kategorija estetičkih svojstava može se predočiti kao velika vreća u kojoj se nalaze izmiješani stavovi o estetičkom uopće. Goran Hermeren je tako estetička svojstva podijelio na pet kategorija, a to su: emocionalne osobine (veseo), ponašajne osobine (suzdržan), Gestalt osobine (ujedinjen), osobine ukusa (kičast, lijep), osobine reakcije (pokretljiv). Alan Goldman ponudio je osam kategorija prema kojima se mogu odrediti estetička svojstva, pa tako imamo svojstva čiste vrijednosti (lijep, prekrasan), emocionalna svojstva (tužan), formalna svojstva (balansiran), ponašajna svojstva (odvažan, smion), dočaravajuća svojstva (uzbudljiv), reprezentacijska svojstva (stvaran), sekundarno određena perceptivna svojstva (živahan) i povijesno povezana svojstva (originalan) (Bender, 2005).

Iz predviđenog se može zaključiti kako su različiti autori sa svojih gledišta nastojali odrediti što je ono što se može pripisati estetičkim svojstvima.

Frank Sibley (1959) smatrao je kako je ukus temelj kada su u pitanju estetička svojstva, i da je uključeno u pripisivanje svojstava više od neke zajedničke perceptivne sposobnosti. Vezano uz estetički koncept kod Sibleya stavljen je naglasak na ukus kao nešto što je nezaobilazno kod estetike općenito. Ukus kao takav sastavni je dio našeg društvenog djelovanja gdje smo, bez obzira na razinu obrazovanja i našu inteligenciju, u mogućnosti izraziti, vidjeti kako pojedine stvari posjeduju određene kvalitete.

Navedeni autor je mišljenja kako su riječi ili izrazi takve vrste da je potrebna prisutnost ukusa ili opažanja s ciljem njihove primjene. Takve pojmove on naziva estetički pojam ili izražaj, a sukladno tome on tumači estetičke koncepte ili koncepte ukusa (Sibley, 1959).

Sibley estetičkim pojmovima smatra neke od njih koji imaju raznoliku uporabu, a oni bi bili: ujedinjen, uravnotežen, integriran, beživotan, smiren, tmuran, dinamičan, snažan, živahan, ugladen, pokretački, banalan, sentimentaln, tragičan. Estetički pojmovi nisu samo predstavljeni putem pridjeva, već su u upotrebi pojmovi poput govori kontrasta, postavljanje napetosti, prenošenje osjećaja ili držati se zajedno koji također doprinose dobrom predstavljanju onog estetičkog (Sibley, 1959).

Ono što svakako treba uzeti u obzir jest činjenica da svatko od nas na svoj način doživljava neko umjetničko djelo. Netko će, primjerice, čuti nešto više slušajući glazbu u odnosu na nekog drugog. Teško je odgovoriti na pitanje zašto je tome tako – kako je moguće da netko vidi ili čuje nešto više u odnosu na nekog drugog. Sibley smatra da naše sposobnosti da zapazimo neku estetičku kvalitetu proizlaze iz toga što učimo. Izgleda da je netko naučio nešto više o gledanju ili slušanju što pak netko drugi nije. Pripadnost kulturi određuje naše ukuse po kojima se razlikujemo u odnosu na ostale. Najočigledniji primjer jest gruba podjela na istočnu i zapadnu kulturu gdje se na različit način njeguje i pristupa umjetnosti.

Monroe Beardsley predložio je da estetičke osobine budu tumačene kao područne osobine odnosno one ljudske. U tom smislu, naglasak se stavlja na osobine koje uključuju pojedinčeva intencionalna stanja, njihov stav i ponašanje. Beardsley nadalje drži kako su sve estetičke osobine prilično usko povezane s normativnim kritičkim rasuđivanjem. To bi značilo kako se većina estetičkih osobina odnosi na vrijednosno utemeljene osobine, one koje mogu biti navođene neovisno kao razlozi koji predstavljaju podršku za kritičku procjenu. U ovom kontekstu estetička svojstva tumače se u pojmovima estetičkih vrijednosti. Naime, samo doživljavanje i promišljanje o nekom umjetničkom djelu rezultira time da je ono izvor nagrađivanja iskustava perceptivne, kognitivne i emotivne prirode. Umjetnička djela zaokupljaju naša osjetila, misli, reakcije i emocije. Sve to produkt je složenih strukturalnih, sastavnih i perceptivnih karakteristika umjetničkog djela (Bender, 2005). Budući da umjetničko djelo ima funkciju da djeluje na nas tako da mu pripisujemo neke vrijednosti, te da se estetička svojstva mogu smatrati vrijednosnima valjalo bi pobliže objasniti što znači da su takva svojstva stvarna svojstva.

Onaj koji se smatra realinom, u ovom kontekstu estetičkim realinom, na svojstva će gledati kao na elegantna, složena, živopisna, ironična, te ona predstavljaju stvarna svojstva predmeta. Kada su u pitanju realisti, kod većine filozofa naići će se na tzv. fizička svojstva

poput toga da neki predmet ima težinu, veličinu, da je određenog oblika, da se sastoji od nekog materijala, itd. U tom smislu, dolazi se do razmišljanja o tome mogu li estetička svojstva biti u istoj relaciji s fizičkim svojstvima, i mogu li se estetička i fizička svojstva analizirati i proučavati na isti način? Činjenica je da se puno estetičkih svojstava oko nas može procijeniti, a ona se čak mogu i uspoređivati. To proizlazi iz toga što estetička svojstva izražavaju nešto na način da ljudi uviđaju kako neki predmet posjeduje određena svojstva. Bender (2005) estetička svojstva uspoređuje sa sekundarnim, primjerice, posjedovanje neke boje (predmet je plave boje). Ono što izaziva burniju raspravu jest ako su estetička svojstva takve prirode poput sekundarnih, kako možemo biti sigurni postoje li neke vrijednosti ili boje stvarno u svijetu? Zasigurno ne postoji točan odgovor na ovo pitanje. U okolnostima u kojima prethodno pitanje aludira na to da estetička ili osjetilna svojstva, da bi bila stvarna, trebaju biti istina pojedinog predmeta neovisno o tome kako mi ljudi reagiramo na njih, u tom je smislu to pitanje nezakonito iz razloga što implicitno osporava prirodu estetičkih i osjetilnih pojava. Stavljajući pak naglasak na ljudske reakcije i djelovanja može se odgovoriti da su estetička pripisivanja subjektivna, te ona ne opisuju stvarna svojstva koja predmeti imaju (Bender, 2005).

Postoje nepristrane činjenice u pogledu neke stvari po pitanju toga kako mi reagiramo na predmete, stoga mogu postojati stvarna svojstva pripisana tim predmetima. To je jedan od razloga zbog čega većina nas ne gaji sumnje vezane uz realizam svojstava vezan uz boje – nešto u stvarnosti može biti crveno neovisno o tome ako se meni čini da je zeleno. Naime, podrazumijeva se da oni koji nemaju problema sa svojim perceptivnim aparatom u uobičajenim uvjetima osvjetljenja vide predmet kao crven. Jednostavno, svijet je svijet činjenica, te uz to postoje i vrijednosti koje su svojevrsni dodatak odnosno neko naše viđenje koje imamo u odnosu na stvarno postojane činjenice (Bender, 2005).

Estetička svojstva ne moraju nužno biti subjektivne reakcije na neki predmet. Može se pretpostaviti kako su ona stvarna svojstva, da su ta svojstva jasno čuvana u umu. Međutim, ona nisu neovisna o umu u smislu u kojem su to fizička svojstva, ali ona mogu biti istinita za predmete neovisno o tome na koji način pojedina osoba može odgovarati na njih (Bender, 2005).

Da se ne ulazi u dublju raspravu o odnosu između realista i antirealista po pitanju estetičkih svojstava, ono što je ovdje ključno za prikazati jest prisutnost estetičkih svojstava u

glazbi kao vrsti umjetnosti. Očigledno je kako svojstva nekog predmeta mogu biti interpretirana različito budući da imamo različite ukuse. Kada je u pitanju neko umjetničko djelo postoje različito postavljena gledišta koja su rezultat pojedinačnih stavova, osjećaja, ukusa. Neko izvedeno glazbeno djelo na nas može, ali i ne mora ostaviti pojavne, perceptivne ili iskustvene utiske.

1.2. Izražajnost estetičkih svojstava u glazbi

Estetika kao ona koja se proučava u području glazbene umjetnosti zanimljiva je iz razloga što bavljenje glazbom u filozofiji postoji još od vremena antičke Grčke, te su se istaknuti filozofi poput Platona, Aristotela, sv. Augustina, Descartesa, Hegela, Kanta, Schopenhauera, Nietzschea i mnogih drugih u svojim stvaralaštvima dotaknuli rasprave o glazbi. Činjenica da umjetnost čini značajan dio u filozofiji uopće, došlo se do prekretnice bi li glazbena estetika trebala biti smatrana kao zasebna disciplina u filozofiji (Fubini, 1970). Proučavajući razvoj i nastanak glazbenih djela od antičkih vremena, pa sve do današnjih dana očigledno je kako su se glazbeni stilovi mijenjali iz jednog u drugo stilsko razdoblje po stoljećima. Razlog za pojavu različitih glazbenih stilova proizlazi upravo iz prethodno spomenutih formiranih ukusa odnosno koncepata ukusa. Naime, glazbeno stvaralaštvo razlikuje se od društva do društva, što nimalo ne treba čuditi kada postoje razlike u njegovanju raznih kulturnih obrazaca. Baveći se glazbenom estetikom u suvremenom dobu, Fubini ističe kako je ona spoj više različitih disciplina, te da se glazbenoj estetici može pristupiti interdisciplinarno (sa stajališta filozofije, psihologije, sociologije, muzikologije) (Fubini, 1970).

Tumačenje pojma glazbe temelji se na zamisli da je ona organizirani zvuk. Ovakvo objašnjenje može se smatrati prilično širokim uzme li se u obzir činjenica kako postoji mnoštvo primjera koji ukazuju na zvuk koji ne čini glazbu poput ljudskog govora, zvuka životinja i onog proizvedenog od strane raznih uređaja. Filozofi su stoga dodali dva nužna uvjeta u pokušaju što kvalitetnijeg reguliranja početne ideje. Prvi uvjet odnosi se na tonalitet ili središnje glazbene značajke kao što su visina tona i ritam. Drugi uvjet vezan je uz estetička svojstva ili iskustvo (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2012).

Središnji problem s prvom vrstom uvjeta leži u tome da se čini kako je svaki zvuk umiješan u to da biva uključenim u glazbenu izvedbu, te se tako karakterizacija glavnih glazbenih

značajki zvukova čini beznačajnom. Oni koji brane ovaj uvjet priklonjeni su sofisticiranim intencionalnim ili subjektivnim teorijama tonaliteta kako bi izbjegli navedeni problem.

Oni koji podržavaju uvjet estetičnosti, a ne uvjet tonaliteta, suočavaju se s problemom poezije za koju se smatra kako čini skup estetički organiziranih glasova koji nisu glazbenog karaktera. Levinson, koji se zauzeo za ovaj pristup, isključuje eksplicitno organizirane jezične zvukove (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2012). Takav stav iznjedruje pitanje postoji li daljnje razlikovanje koje bi se načinilo između umjetnosti zvukova.

„Čistom“ ili apsolutnom glazbom se smatra instrumentalna glazba koja nema popratne neglazbene sadržaje. Većina filozofa u svojoj raspravi stavlja naglasak na proučavanje apsolutne glazbe iz nekoliko razloga. Prvi je taj što apsolutna glazba predstavlja najteže probleme za filozofiju. Manje je zagonetno na koji način glazbene postavke nekog osjetljivog teksta mogu izražavati, npr. tugu, zatim, kako neki dio glazbenog djela može biti bez programatskog teksta kada je izražavanje emocija dijelom preneseno s glazbe na tekst. Drugi razlog odnosi se na činjenicu da iako su problemi teški, rješenja se lakše procjenjuju u slučaju apsolutne glazbe. U tom smislu, rješenje problema izražajnosti u glazbenim djelima bit će puno jasnije ako se nastoji objasniti izražajnost čiste glazbe. Treći razlog zbog kojeg se filozofi odlučuju na proučavanje čiste glazbe proizlazi iz toga da je očigledno kako izražajnost čiste glazbe ima važnu ulogu u izražajnosti „nečiste“ glazbe. Premda dodavanje teksta uz glazbenu podlogu može pridonijeti izražajnosti pjesme, glazbeni elementi pjesme moraju igrati istu ulogu. Prilično osjećajan tekst postavljen uz melodiju koja odiše optimizmom zasigurno neće imati istu izražajnost kao kada je isti tekst postavljen uz tužnu melodiju (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2012).

Glazbeno djelo može izraziti niz osobina kao što su tečnost, bombastičnost, ustrajnost, napadnost, neodlučnost, uvjerljivost, elegantnost, finoća, grubost, maglovitost, groznica, originalnost, genijalnost, nepredvidivost, duhovitost, ljubaznost i briljantnost koje mi kao slušatelji možemo, ali i ne moramo čuti i doživjeti. Vezano uz ono što neko glazbeno djelo izražava može nam pomoći teorija izražajnosti. Od 19. stoljeća umjetnici su sve više pokazivali interes za istraživanje njihovih subjektivnih iskustava. Primjerice, pri opisu nekog krajolika od strane umjetnika pokušavalo se uočavati njihove reakcije, način na koji oni osjećaju i doživljavaju taj krajolik (Carroll, 1999). Dakle, sve se više počinje stavljanje naglasak na unutrašnji svijet iskustva. Razdoblje romantizma je u povijesti umjetnosti

donijelo veliki preokret gdje je važno bilo to kakvi su utisci ostavljeni na nas nakon izvedbe nekog glazbenog djela odnosno što je ono izrazilo. Teorija izražaja, koja inače ima više svojih različitih inačica, u temelju drži da je umjetnost ono što izražava emocije. Sam pojam „izražaj“ značio bi pritisak izvanjskog (Carroll, 1999). Teorije izražaja zastupaju činjenicu da je umjetnost u suštini uključena u to da ona prenosi osjećaje gdje oni mogu jednako biti spoznati i od umjetnika i od publike. Budući da se prema teoriji izražajnosti prenosi emocija, kako bi onda skladatelj putem svoje kompozicije izrazio osjećaje?

Glazbeno djelo koje skladatelj sklada izražava atmosferu putem tonova. Umjetnost jest dostupna, i to prema različitim medijima – linijama, bojama, oblicima, zvukovima, radnjama, riječima (Carroll, 1999). Da bi kompozitor mogao glazbenim stvaralaštvom izraziti željeno, pretpostavka jest da on treba u sebi imati neki osjećaj ili emociju. Potrebno je naglasiti kako svako glazbeno djelo karakteriziraju neka druga estetička svojstva. Ono u čemu bi se donekle mogli složiti jest da glazba izražava emocionalna stanja. Kod ljudi ona pobuđuje različite emocije od onih pozitivnih (ljepota, ugodnost, ljubaznost, nježnost) do onih negativnih (tuga, srdžba, bijes, agresivnost, tmurnost) (Robinson, 1994). Ono što je prilično kompleksno jest to mogu li emocije koje je izrazio sam skladatelj biti identične s emocijama kod slušatelja? Odgovor na ovo pitanje i dalje će ostati neodgovoreno unatoč mnogim pokušajima iz razloga što je teško objasniti kako glazba može izraziti kognitivno složene emocije (Robinson, 1994).

Najbolje je da se na primjeru glazbenog djela pokuša približiti kako su estetička svojstva izražena u njemu. To će biti učinjeno na primjeru apsolutne i neapsolutne glazbe. Primjer za apsolutno glazbeno djelo jest ono Dore Pejačević iz razdoblja romantizma – *Ljubica*¹. Slušajući izvođeno, slušatelj se može orijentirati na način da obzirom na naslov skladbe pretpostavi o čemu se radi. Melodija navedene kompozicije karakteristična je za razdoblje u kojem je skladana. Prisutne su promjene tempa, naglija ubrzavanja i usporavanja. Također, evidentna je promjena u dinamici gdje se unutar glazbene rečenice može čuti prelijevanje tišeg i glasnijeg izvođenja. Slušajući *Ljubicu* kao da se istodobno nastoje izraziti osobine poput zaigranosti, mističnosti, ljupkosti, srdačnosti, nježnosti, gracilnosti, pokretljivosti, blage napetosti koja na kraju rezultira smirenošću i balansiranošću disonantnih

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0VdCF58O0mc>

Kompozicija *Ljubica op. 19* napisana je za glasovir. Ona je dio opusa pod nazivom “Život cvijeća”.

trenutaka. Uz samo poneke ponuđene primjere estetičkih svojstava, zagonetno se čini to na koji način bi netko kome bi se djelo pustilo, ne znajući o kome se radi i iz kojeg je razdoblja, ostavilo utisak te što bi ono po njemu izražavalo.

Još jedan primjer glazbenog djela, i to popularnog, gdje uz glazbeni sadržaj dolaze i riječi jest onaj grupe The Beatles – *Let it be*². Sam pristup slušanja ovakvoj vrsti glazbe u odnosu na onu klasičnu nešto je drugačiji. Uz samu melodijsku liniju pažnju još više plijeni tekstualni dio koji možda pokušava pojačati dojam, te pripomoći u tome koje su osobine izražene kroz pjesmu. Beatlesi su svojim komponiranjem htjeli učiniti prekretnicu u povijesti glazbe na način da su imali za cilj da glazbeni izričaj bude taj koji će ukazivati na probleme tadašnjeg vremena. Slušajući pjesmu *Let it be* s početka 70-ih godina 20-og stoljeća, sama glazbena podloga kao da odiše izražavanjem melankoličnosti, zagonetnosti, prepuštanju, iščekivanju i nadanju, suočavanju s realnošću. Tekst dodan uz glazbu upravo osnažuje spomenutu zagonetnost. U svakom slučaju, vraćajući se na sam početak Benderove definicije estetičkih svojstava, izgleda kako se možemo pozvati na nju i konstatirati, u duhu opisa Beatlesove pjesme, da su estetička svojstva dijelom i dalje apstraktna i zagonetna.

² <https://www.youtbe.com/watch?v=0D5JJ16MB0>

Kompozicija *Let it be* jedna je od najpoznatijih hitova u pop rock glazbenoj kulturi 20. stoljeća naovamo. Pjesma datira iz 1970. godine.

2. ESTETIKA U GLAZBENOJ UMJETNOSTI

Udio estetičnosti u glazbenoj umjetnosti općenito je značajan zbog razloga što po ocjeni toga što je ono što čini glazbeno djelo i koji su njegovi elementi nešto i prepoznajemo kao takvo. Na estetiku u glazbi se može gledati s više aspekata, a jedno od prvih susretanja s ovim područjem predstavlja se putem estetike klasične i popularne glazbe. Naime, klasična i popularna glazba gruba je podjela obzirom na vrste glazbe. Estetika glazbe nastoji razumjeti njezina svojstva, pogotovo ona koja se vežu uz iskustva glazbene vrijednosti nekog slušatelja. Naglasak kod proučavanja estetike klasične glazbe stavlja se na pitanja vezana uz vrijednost glazbe kulturne tradicije Zapada (Internet Encyclopedia of Philosophy). Neka od pitanja na koja se nastoji ponuditi odgovor su: kakav estetički sadržaj može ponuditi klasična glazba, sadrži li ona u sebi neke obrasce ugođe koji nemaju značenje izvan glazbenih struktura, može li ona izraziti naša unutarnja stanja poput emocija, osjećaja, nudi li ona neki sadržaj koji je povijesni, simbolički. To su neka od pitanja kojima se bave filozofi estetike glazbe.

Odnedavno je i popularna glazba postala predmet interesa filozofskih rasprava. Kakva je priroda popularne glazbe te može li se smatrati da ima estetičku vrijednost kao što ju ima i klasična glazba? Činjenica jest da se kreće s pretpostavkom kako se klasična glazba razlikuje od popularne i da je očigledna prisutnost razlike u estetici ozbiljne glazbe u odnosu na zabavnu. Ono što je sigurno, složiti ćemo se s time kako su Beatlesi stvarali popularnu glazbu dok Igor Stravinsky nije.

Tri su ideje postavljene prema kojima se treba razlikovati umjetnost od popularne umjetnosti. Prvo, umjetnost je proizvod nekoga tko je iznimno nadaren. Umjetnost se stalno razvija, stoga nova umjetnost uključuje napredak. Drugo, vrijednost umjetnosti je estetička, a estetička vrijednost se smatra autonomnom. Umjetnička vrijednost ne smije se svesti na korisnost, moralne učinke ili društvene funkcije. Treće, sve ono što vrijedi za lijepu umjetnost, vrijedi i za glazbu (Internet Encyclopedia of Philosophy).

2.1. Umjetnost i estetika

Pojam „estetika“ koristimo prilično često u našem govoru te ovisno o tome u kojem kontekstu to bude, njegova su značenja različita. Pri svakodnevnom govoru, on se odnosi na takvu i takvu estetiku, na primjer, estetiku neke Yeatsove pjesme. To se odnosi općenito na njegove umjetničke principe, prioritete i djelovanje. Čitatelj, slušatelj ili gledatelj također

posjeduju sposobnost za tumačenje estetike, a iz njihova kuta se to odnosi na poglede o umjetnosti ili nekim preferiranjima (Carroll, 1999). Termin estetike ima i svoju teorijsku upotrebu.

U širem smislu, estetika je ugrubo ekvivalentna s filozofijom umjetnosti. Ako je to ekvivalentno, u tom slučaju je naslov knjige umjesto „Filozofija umjetnosti“ mogao biti „Estetika“. U svrhe teoretiziranja, estetika ima uže značenje. Sam pojam estetike izravno potječe od grčke riječi *aisthesis* što znači „osjetilna percepcija“ ili „osjetilna spoznaja“. Sredinom 18. stoljeća Alexander Baumgarten termin je prilagodio tome kako bi označavao filozofsko proučavanje umjetnosti. On je smatrao da umjetnička djela prvenstveno naglasak stavljaju na osjetilnu percepciju i vrlo malo na oblike spoznaje. Po pitanju umjetničkog oblika pozornost je obraćao na opazajnu stranu stvari. Prema tome, kada filozofi govore o estetici u užem smislu, to znači da su oni u svojim raspravama zainteresirani za udio u kojem je publika uključena u odnos između umjetničkog djela i čitatelja, slušatelja ili gledatelja (Carroll, 1999).

Uobičajeno je da se estetika koristi kao pridjev, prilagođavajući imenice koje se odnose na dijeljenje s publikom. Neki od primjera su „estetičko iskustvo“, „estetička percepcija“ i „estetički stav“. Ove sintagme označavaju mentalna stanja koja promatrač nosi u sebi ili iskušava kao odgovor na umjetničko djelo ili prirodu. Ja mogu imati estetičko iskustvo koncerta ili zalaska sunca. Zadaća filozofa po pitanju estetike u ovom smislu je pokušati prikazati i dočarati razliku između estetičkog iskustva – estetičkih percepcija, stavova te drugih vrsta iskustava – percepcija, stavova. Ako se zapitamo koja je razlika između estetičkog iskustva i iskustva analiziranja nekog računalnog programa, naglasak se stavlja na doživljavanje subjekta prije negoli na to što objekt prouzrokuje na iskustvo (Carroll, 1999).

Prihvatljivo je da se za neko umjetničko djelo ili prirodne ljepote kaže da su veličanstveni, dinamički, balansirani, jedinstveni, dobrohotni, elegantni, itd. Suprotno tome, kada kažemo tuga ili mračnost to ne ukazuje na mentalna stanja ili antropomorfna svojstva. Međutim, poput izražajnih svojstava, ova nabrojena također nailaze na primjetna svojstva i strukture u umjetničkom djelu. Jesu li ili nisu estetička svojstva izražajna, ona su ipak prilično različita od svojstava da je nešto visoko tri metra – takva svojstva su odgovorno-zavisna. Kada je nešto visoko tri metra, to je svojstvo koje neki predmet ima bez obzira na ljudsko postojanje. No, svojstvo monumentalnosti ovisit će o ljudskoj percepciji.

Razumijevanje na koje ukazuje pojam „povezanost publike“ ili „povezanost slušaoca“ moguća je razlika između estetike i umjetnosti (Carroll, 1999). Recimo, teorija umjetnosti može biti postavljena bez upućivanja na potencijalnu publiku. U takvim okolnostima umjetnost se samo odnosi na značenje koje se usmjerava prema umjetničkom predmetu i njegovoj funkciji bez prisutnosti publike.

Isto tako, istraživanja vezana uz estetiku mogu postupiti bez toga da referiraju na umjetnički predmet. Predmeti u prirodi i događaji poput zvjezdanog neba noću ili oluje na moru potiču na estetička iskustva i imaju neka estetička svojstva. U tom smislu, filozofi mogu razviti teoriju estetike prirode bez ikakvog spominjanja umjetnosti. Umjetnost i estetika mogu biti tumačeni kao različita teorijska područja pri njihovu proučavanju. Umjetnost bi se prvenstveno odnosila na teorijsko područje određenih predmeta, dok bi estetika predstavljala teorijsko područje određenog oblika osjetilnog iskustva ili percepcije, ili pak odgovorno-zavisnih svojstava koji nisu nužno jedinstveni umjetničkim djelima (Carroll, 1999).

2.2. Estetička definicija umjetnosti

Estetički teoretičari umjetnosti polaze od pretpostavke kako postoji nešto posebno u našem pogledu na umjetnička djela. Ona donose jedinstvenu vrstu iskustva. Iskustvo koje dobijemo šetajući galerijom gdje su izložene slike ili slušajući neki koncert drugačije je vrste nego iskustvo popunjavanja poreznih obrazaca, gradnje zgrada, kupovanja namirnica. Svako od nabrojanih iskustava za sobom na jedinstven način, misleći djeluje na stanje (Carroll, 1999).

Spomenuto misleće stanje jest ono što teoretičari nazivaju estetičkim iskustvom. Umjetnička djela cijenjena su od strane publike kao potencijalni izvori tih estetičkih iskustava. Postavlja se pitanje što se događa s umjetnikom u ovom procesu? Donekle je jasno kako se nastoji potaknuti interes kod publike vezano uz neko djelo. Postoje očekivanja sa svake strane. Očekivanja od strane publike su poticanje estetičkih iskustava. Ono što umjetnici očekuju jest da ono što su stvorili s nekom namjerom stvara mogućnost da publika doživi ta estetička iskustva, primjerice, predmeti se u tu svrhu nastoje opskrbiti s estetičkim svojstvima (Carroll, 1999).

Slijedi nekoliko stvari koje zagovaraju teoretičari estetike. Publika upotrebljava umjetnička djela u svrhu izvora estetičkog iskustva i to je razlog zašto ona traga za njima. Publika očekuje da umjetnička djela funkcioniraju kao izvori estetičkog iskustva. Ako su

umjetnici zainteresirani za privlačenje publike, tada njihova djela trebaju biti pogodna za ostvarivanje očekivanja koja publika potražuje u tim djelima. Umjetnici su zainteresirani za to da imaju publiku. Dakle, umjetnici imaju namjeru privlačiti publiku kako bi njihova djela bila pogodna za ostvarivanje očekivanja koja publika potražuje u tim djelima. Dakle, umjetnici imaju namjeru svoja djela staviti u funkciju izvora estetičkog iskustva (Carroll, 1999).

Nakon stvari koje zagovaraju teoretičari estetike očito je kako su umjetnička djela predmeti rađeni s namjerom funkcije izvora estetičkog iskustva povezana s onime što mislimo da znamo o ponašanju stvaratelja i konzumenata umjetnosti. Estetička definicija umjetnosti bi glasila:

„x je umjetničko djelo ako i samo ako (1) je x proizveden s namjerom da posjeduje određeno svojstvo, naime (2) svojstvo pružanja estetičkog iskustva“ (Carroll, 1999: 162).

Ovako postavljena definicija smatra se funkcionalnom budući da umjetnost definira u pojmovima namjerne funkcije koju navodno imaju sva umjetnička djela. Estetička definicija umjetnosti sastoji se od nekoliko dijelova. Jedan dio je umjetnikova namjera. Nju se još može nazvati estetička namjera jer je to takva vrsta namjere za stvaranje nečeg sposobnog za pružanje estetičkog iskustva (Carroll, 1999).

Estetička teorija umjetnosti ne zahtijeva da estetička namjera bude jedino namjera niti da bude dominantno ili primarno namjera. Ona zahtijeva da estetička namjera bude jedna od onih efikasnih u nastanku djela. To bi značilo da se omogućava stvaranje umjetničkog djela koje će prikazivati određene religijske i političke namjere. Postavljanje estetičke namjere nužan je uvjet za status umjetnosti. Treba se istaknuti kako je relevantna namjera ona namjera koja donosi estetičko iskustvo, i nije ona koja stvara umjetnost. Ako postoji namjera za stvaranjem umjetnosti tada će definicija postati cirkularna, te u situaciji da se kaže je li djelo motivirano s namjerom stvaranja umjetnosti mi trebamo moći pretpostaviti što se smatra umjetnošću (Carroll, 1999). U tom slučaju, pretpostavit ćemo znanje prirode samih stvari koje bi teorija trebala definirati.

Intencija (namjera) tumači se kao mentalno stanje koje uključuje dvije sastavne vrste mentalnih stanja – vjerovanja i želje (Carroll, 1999). Na primjer, ako imam namjeru putovati u Zadar, nije mi samo dovoljno da imam želju ići tamo nego također moram posjedovati određena vjerovanja poput takvih da Zadar postoji i da se do njega može stići autobusom.

Kada se napravi analogija ovog primjera s umjetnošću pozivajući se na teoretičare estetike, namjera da se postavi estetičko iskustvo glavni je dio umjetničkog statusa. U namjeri da se umjetniku pripiše estetička namjera, moramo biti zadovoljni da ima potrebna vjerovanja i želje za tu vrstu namjere. Ako umjetnikovo ponašanje podbacuje u pokazivanju njegova posjedovanja relevantnih vjerovanja i želja, tada estetički teoretičari umjetnosti imaju osnovu za odbacivanje činjenice da posjeduju estetičku namjeru, te osnovu za odbacivanje da je to nastalo djelo umjetnost (Carroll, 1999).

Uz komponentu namjere, estetička definicija umjetnosti sadrži i onu funkcionalnu. Ona je uklopljena unutar komponente namjere. To je zahtjev da relevantna namjera bude namjera, da djelo ima mogućnost donositi estetičko iskustvo. Umjetničko djelo je tvorevina nastala kao funkcija izvora estetičkog iskustva. Ova namjeravana funkcija umjetničkog djela opisana je kao kapacitet donošenja estetičkog iskustva dok s umjetničkim djelom umjetnik nešto predlaže, a publika sluša (Carroll, 1999). U konačnici, činjenica je da estetičko iskustvo predstavlja središnji teorijski pojam u postavljanju ovakvih teorija. Dok su umjetnička djela namijenjena funkciji donošenja estetičkog iskustva, ona su spomenuta kao dobra kada postavljaju mogućnost za to iskustvo.

2.3. Dvije vrste estetičkog iskustva

Jedan iskaz o estetičkom iskustvu je onaj orijentiran na sadržaj. Estetičko iskustvo je prema njemu iskustvo estetičkih svojstava djela. Ovdje sadržaj iskustva čini iskustvo estetičkim. Estetička iskustva uključuju ekspresivna svojstva djela, svojstva koja su pružena kroz njegovu osjetilnu pojavu i formalne odnose. Iz praktičnih razloga ova svojstva mogu biti podijeljena u tri šira smjera – jedinstvenost, različitost i intenzitet. Pozivajući se na svaki od smjerova nekog djela ona iznose njegovo estetičko iskustvo (Carroll, 1999).

Jedinstvenost djela ovisi o njegovim formalnim odnosima. Kada su elementi djela povezani pojedinačno ili u cjelini ono je jedinstveno. Mogu biti povezani na osnovu ponavljanja motiva ili tema, ili postaviti svoj jedinstveni, dosljedan učinak kao radnju neke priče gdje većina njezinih elemenata vodi nekom zaključku. Dakle, jedinstvenost je sadržaj ili predmet našeg iskustva koje to iskustvo čini estetičkim (Carroll, 1999).

Djelo može posjedovati različita svojstva, primjerice, tugu ili zahvalnost, te su ona različitih intenziteta. Njegujući estetička svojstva djela, uočavajući njihove različite

intenzitete jest estetičko iskustvo djela. To iskustvo je kvalitativnih razmjera djela kao što ih nudi u svojem pojavljivanju. Dok će se te kvalitete pojavljivati kroz neki stupanj, bilo visoki, niski ili neki srednji, iskustva estetičkih kvaliteta djela uvijek će biti iskustva intenziteta djela (Carroll, 1999).

Kada je u pitanju različitost, ona se nalazi u umjetničkim djelima ne samo kroz prikaz različitih vrsta izražajnih svojstava nego i putem umnožavanja raspona značajki, događaja, rječnika koji su razmješteni u danom umjetničkom djelu.

Uključivanjem iskaza estetičkog iskustva orijentiranog na sadržaj u estetičku definiciju umjetnosti proizlazi da je x umjetničko djelo akko je namijenjeno za prikaz jedinstvenosti, različitosti i/ili intenziteta za razumijevanje (Carroll, 1999). Nešto što nije namjeravano da bi predstavljalo ove značajke publici nije umjetničko djelo.

Druga vrsta estetičkog iskustva je iskaz orijentiran na utjecaj. Pozivajući se na jednu verziju ovog drugog iskaza estetičko iskustvo je označeno suosjećajnom i nezainteresiranom pozornošću, te promišljanjem o bilo kojem predmetu svjesnosti koji god ide u korist samog sebe. Pod nezainteresiranom pozornošću se ovdje misli interes bez nekih skrivenih namjera. Ono što se ne zbiva kod gledatelja po pitanju nezainteresiranosti jest da se oni pitaju je li određeno djelo dobro ili loše za društvo, hoće li ono donijeti dobru zaradu, što će pobuditi u meni. Jednostavno, umjetničko djelo nastojimo cijeliti prema njegovoj vlastitoj koristi, a ne isključivo prema povezanosti s praktičnim pitanjima (Carroll, 1999).

Suosjećajnost u relaciji s nekim umjetničkim djelom uključuje puno više od pukih unutarnjih motiva koji utječu na našu pozornost. Ona uključuje predavanje tom djelu, svojevrsnu dozvolu da budemo vođeni njegovim strukturama i svrhama. Suosjećajna pozornost je usmjerena na predmet i prihvaća rukovođenje s istim kroz slijed naših mentalnih stanja od strane svojstava i odnosa koji izgrađuju predmet (Carroll, 1999).

Inače, estetičko iskustvo se opisuje kao oblik promišljanja. To se ne bi trebalo shvaćati kao pasivno stanje. Kada se promišlja o predmetu, mi ne primamo podražaje pasivno. Promišljati o predmetu znači biti svjestan njegovih detalja i međudnosa.

Uključivanjem iskaza estetičkog iskustva orijentiranog na utjecaj u estetičku definiciju umjetnosti proizlazi da je x umjetničko djelo akko je namjerno proizvedeno s mogućnošću utjecaja nezainteresirane i suosjećajne pozornosti te razmatranje x -a za njegovu vlastitu korist (Carroll, 1999). Valja naglasiti kako prirodni predmeti nisu proizvedeni s ovom mogućnošću

te se ne mogu smatrati umjetničkim djelima. Općenito, važnost umjetnosti proizlazi iz vrijednosti razvijanja naših kapaciteta i nezainteresirane i suosjećajne pozornosti i promišljanja.

2.4. Estetička svojstva

Gledajući plesačev okret, divimo se njegovim sposobnostima, čitajući neku priču nastojimo si dočarati opisane kvalitete. Jedan dobar dio naše pozornosti koji je usmjeren prema umjetničkom djelu posvećen je otkrivanju njegovih estetičkih svojstava. Kada raspravljamo o nekom djelu naš interes je usmjeren prema uspoređivanju naših opisa njegovih estetičkih svojstava s mišljenjima ostalih. Jedna od vrijednosti po pitanju umjetnosti jest naša sposobnost za razlikovanjem tijekom dobivenog iskustva u dodiru s umjetničkim djelom i naknadno pri sjećanju na njega (Carroll, 1999).

Ponekada je otkrivanje estetičkih svojstava pomiješano s namjerom razumijevanja kao u slučajevima traženja struktura koje potiču tajanstvenost, primjerice, razmišljanje o nekim stanjima koja su opisana u priči. Također, estetičko iskustvo se zbiva ondje gdje shvaćamo estetičke kvalitete djela za bilo koju dodanu strukturu.

Postoje različite vrste estetičkih svojstava. Pa tako imamo izražajna svojstva, uključujući emocionalna svojstva (tmurnost, melankoličnost) i karakterna svojstva (odvažnost, veličanstvenost, raskošnost). Može se naići i na ona estetička svojstva koja su neantropomorfna. Prisutna su i geštalt svojstva poput jedinstvenosti, balansiranosti, čvrstoće, kaotičnosti. Preostala svojstva mogu se nazvati probnim – zanovijetanje, vulgarnost, kičastost i drečavost. Estetička svojstva mogu se svrstati i u kategoriju reagirajućih jer proizlaze iz toga na koji način reagiramo na određeno umjetničko djelo, te ona potiču različita mentalna stanja. Takva svojstva uključuju ljepotu, uzvišenost, komičnost, neizvjesnost (Carroll, 1999).

Zapravo, različitim umjetnostima se na različit način pripisuju estetička svojstva. Većina estetičkih svojstava su opažljiva, ali ne sva. Neko književno djelo može izražavati otuđenost omogućujući nam da budemo dio takvog otuđenog svijeta. Književnost može posjedovati estetičke kvalitete snagom njezinih opažljivih svojstava, poput tonova i ritmova, koji se također mogu odnositi i na estetička svojstva kroz uređenje zamišljenog svijeta (Carroll, 1999).

Estetski je onaj način djelovanja glazbe koji se u cijelosti zadržava u osjetilnom. Primjerice, što se prije nego što se počne slušati treba znati o Mozartovoj instrumentalnoj glazbi? Ništa jer on piše glazbu za neposredno osjetilno razumijevanje, za publiku. Svaka glazba je koncipirana na estetski način. Naime, ono što ona želi priopćiti, značiti, reći, izraziti i oponašati preinačuje je u estetsko, u postojanje smisla za osjetila. Dakle, estetsko značenje odnosi se na slušanje, razumijevanje sluhom i na djelovanje, na publiku (Eggebrecht, 2009).

U suštini, mi o estetičkim svojstvima promišljamo kao o svojstvima predmeta, bilo o umjetničkim djelima ili stvarima u prirodi, te njima pridajemo termine estetičkih svojstava. Međutim, ono što ostaje do neke mjere maglovito jest to da ako mi razmišljamo da je tuga objektivno svojstvo nekog glazbenog djela kako možemo biti sigurni da je ono objektivno, a ne možda subjektivno?

2.5. Uvođenje u glazbenu estetiku

Glazbena estetika postoji kako bi opisala i protumačila izvore ljepote u glazbi, te način na koji djeluje na unutarnji život čovjeka. Estetika glazbe mora moći raspoznati koji su to elementi glazbenog jezika, što je ono što gradi glazbu kao umjetnost. Naime, uspoređujući glazbu s drugim umjetnostima odnos između materijala i krajnjeg rezultata prilično je složen. Ono što u nekim drugim vrstama umjetnosti postoji i sa čime se dalje lako može operirati, primjerice, boja, riječ, kamen, u glazbi nije tako očigledno postavljeno. Glazbena umjetnost ima neku privilegiju da se njezin materijal ne nalazi u vanjskom svijetu već da bi se ona izrazila i da bi nastao neki konačan proizvod jednostavno se treba sama pobrinuti za krajnji ishod. Onda kada glazbeno djelo postane cjelovito, tada uočavamo povezanost pojedinosti u kojima se nalazi tonska građevina, a elementi glazbenog materijala su ti koji su nositelji glazbenog djela (Andreis, 1944).

Usmjeravajući se na ono lijepo u glazbi, estetika glazbe ima u nastojanju proučavati zakone izražajnih sredstava u glazbi. Uz ton koji predstavlja primarni element na kojem glazba počiva postoje i ostali elementi u glazbi koji nisu za zanemariti – ritam, melodija, harmonija, boja i oblik. Obzirom na činjenicu da se glazba sastoji od apstraktnih elemenata, jedan od uvjeta za one koji se nastoje baviti glazbenom estetikom jest to da se bude upoznat s poznavanjem opće i specifične glazbene teorije, a sve s ciljem da se što lakše otkrivaju zakoni ljepote u tim elementima koji zapravo čine jezik u glazbi.

Pri bavljenju glazbenom estetikom na samome početku treba se preciznije postaviti i odrediti mjesto glazbe kao umjetnosti u odnosu na ostale umjetnosti te ukazati na specifičnosti po kojima se glazba razlikuje od njih. Josip Andreis postavlja dvije činjenice koje su prilično važne:

„glasba je umjetnost, koja se odvija u vremenu; ona djeluje izravno na naš čuvstveni život; a budući da se i naš osjećajni život odvija samo u vremenu, to je jasno, da je glasba najpodesnija, upravo jedina umjetnost, koja može neposredno utjecati na nj i postati mu idealnim odrazom“ (Andreis, 1944: 9).

Budući da glazba djeluje na nas, njezina unutarnja dinamika i dinamika našeg osjećajnog života se podudaraju. Nadalje slijedi, vezano uz djelovanje glazbe na nas, kako se naš duševni odnosno osjećajni život odvija turbulentnije, te je izazvan velikim bogatstvom utisaka iz vanjskog svijeta. Naše unutarnje reakcije počivaju dijelom na napetosti, dijelom na smirivanju i popuštanju. Obzirom na navedeno i glazbeni jezik će se manifestirati u svojevrsnom sukobljavanju napetosti i popuštanju (Andreis, 1944).

Načela sukobljavanja i popuštanja neće doći do izražaja isključivo u temeljnim utiscima gotovog glazbenog djela bez obzira na njegov opseg nego i pri analizi elemenata koji čine glazbu. Kako se došlo do zaključka da se po svojim obilježjima glazba razlikuje od ostalih umjetnosti, s pjesništvom se može pronaći zajednička poveznica. Ono kao i glazba obitava u vremenu, i to u oblicima koji postaju prilično vjernim odrazom života, na primjer, kazalište (Andreis, 1944). Ono u čemu se razlikuju jest to što se pjesništvo obraća umu, te njegovim posredstvom utječe na dušu. Ono se nalazi u svijetu pojmova i logičke misli, a to nije karakteristično za glazbu. Glazba ponajviše utječe na osjećajni život. U graditeljstvu, slikarstvu i kiparstvu cjelina postoji prije pojedinosti, pa se djelo upoznaje na način da se ide od općeg prema posebnom. U glazbi, ali i pjesništvu, situacija je obrnuta. Pojedinosti se pojavljuju prije cjeline, djelo postaje konačno kada se iz niza pojedinosti izgradi opća cjelina. Dok slikarstvo i kiparstvo uzore crpe iz prirode, glazba to ne čini. Svi zvukovi koje priroda nudi, od pjeva ptica, šuma mora, zavijanja vjetra, nisu pravi oblikovani tonovi. U tim zvukovima ne postoji pravilno titranje koje tonu daje plemenitost i naznačuje red i organizaciju koji upravljaju glazbenim tijekom.

Glazba je strogo kreativna umjetnost koja nešto stvara iz ničega. Ono što je svojevrsna prednost kod drugih vrsta umjetnosti je odsutnost posrednika koji nije potreban kao što je to slučaj u glazbi. Kada slikar odloži kist, graditelj napravi nacrt, djela koja su proizašla iz njihovih ruku počinju biti aktualna i govoriti neposredno za sebe. No, kod glazbe je nešto drugačija situacija. U trenutku kada skladatelj završi s pisanjem u svojoj partituri ona još nije aktualna. Kako bi se to dogodilo potreban je posrednik, izvođač, koji će omogućiti da se skladba prenese publici. Tu se pojavljuju neki nedostaci. Ne smije se isključiti činjenica da onaj koji izvodi djelo drugog skladatelja neće to možda učiniti kako je to zamišljeno. Naime, i onaj koji izvodi djelo će prema nekoj partituri doživjeti i osjećati na sebi svojstven način. Naravno, drugačiji su oni slučajevi u kojima je sam skladatelj izvođač ili dirigent. Kao što je prilično osjetljivo u području književnosti prevođenje na druge jezike, analogno je i u glazbi s njezinim izvođenjem. Puno je prisutnih glazbenika amatera koji bez obzira na određenu razinu razumijevanja glazbe kao umjetnosti ipak znaju više pogriješiti u prenošenju emocija na slušatelje prilikom izvođenja glazbenog djela. Treba se paziti kako se ne bi jako udaljilo od originala da umjetničko djelo ne izgubi svoj smisao (Andreis, 1944).

2.6. Estetika glazbe u Hrvatskoj

2.6.1. Viđenje estetike glazbe i stavovi Mile Cipre

Bazirajući se na europski kulturni krug po pitanju glazbe dolazi do izražaja kroz zadnjih nekoliko stoljeća to da su kompozitori naginjali racionalizaciji u estetici postavljenoj na razlaganjima Maxa Webera. Ovisno od vremena do vremena i od skladatelja do skladatelja estetički pogledi nisu uvijek bili racionalizirani. U razdoblju 19. stoljeća, koje je obilježio romantizam, velika većina kompozitora bila je zabrinuta oko estetičkih problema vezanih uz glazbu. Skladatelji su se tada malo odmakli od racionalne estetike koja je opet postala prisutna u 20. stoljeću. Bez obzira na primjesu racionalnog, suvremeni skladatelji i dalje nisu u potpunosti oslobođeni od onog iracionalnog – mitova i magičnog. U tom smislu, i dalje ostaje činjenica kako su moderni skladatelji zabrinuti oko istraživanja povezanih uz racionalnu estetiku iz područja glazbe, osobito s njezinim daljnjim umjetničkim smjerom i orijentacijom (Supičić, 1971).

Nije slučajnost da se mnogi istaknuti i nadareni skladatelji bave problematikom koja se tiče estetike glazbe. To je jedan složeni proces u razvijanju moderne kulture i ljudskog

uma, proces koji je suština značajnog i snažnog osvajanja svijesti u više područja. Moderni glazbenici postaju zamišljeni. Pristup moderne estetike glazbe nije isključivo aktivnost nastajanja kompozicije niti ono služi samo za teorijsko opravdanje ili je samo skladateljev doprinos za sadašnju racionalizaciju glazbe koja je temeljna karakteristika glazbe u Europi. Sve se više javlja interes za proučavanje glazbe s aspekta estetike, te ona predstavlja temelj u razumijevanju glazbenih djela (Supićić, 1971).

Neovisno o tome što je estetičnost bila jedan od glavnih izvora i određujući element neko glazbeno djelo s kreativnim idejama moglo je rezultirati kao ono s manjom dozom vrijednosti, te je moglo biti estetički oskudno, a to je neki fiktivni paradoks jer iza vrijednosnog djela uvijek postoje izravne i estetički dobro postavljene kreativne ideje.

Analizirajući glazbu u Hrvatskoj, uočljivo je kako su i hrvatski skladatelji bili zreli po pitanju estetike u glazbi. Ono što dolazi do izražaja cijeli je opseg problema – društvenih, kulturnih, moralnih, filozofskih i duhovnih – koji su zaokupljali većinu skladatelja. Raspon estetičkih ideja i pogleda na hrvatsku glazbu ide od onog tradicionalnog do avangardnog. Hrvatski skladatelji pratili su trendove i bili uz bok europskoj glazbi. Ipak, dostići razinu estetičnosti u usporedbi s nekim inozemnim kompozitorima nije lagano. U djelima hrvatskih skladatelja mnoga estetička i kreativna pitanja prije su samo iskušana negoli racionalizirana. To je rezultat neadekvatne orijentacije pri sistematičnom racionalnom istraživanju problema koji su postali obilježje mnogih kompozitora diljem europskog kontinenta (Supićić, 1971).

Filozofi koji su se bavili i koji se bave temama vezanim uz estetiku glazbe svjesni su toga da ona zaokuplja nešto što je prilično posebno. Filozofija kao znanost na glazbu gleda kao na ono što odražava red i usklađenost univerzuma i kao izražaj ljudskih ideja i osjećaja. Međutim, koliko god se filozofi trudili objašnjavati dubinu i značenje nekog djela nekada je jednostavno nemoguće protumačiti intimnu prirodu glazbene umjetnosti kao takve, sve dok ona služi kao početna točka ili izlika za određene metafizičare koji ju preusmjere daleko od sebe. Poteškoće današnjice koje utječu na estetiku glazbe jesu suvremeno otuđenje glazbe, i povezano s time, pitanje društvenih i kulturnih funkcija glazbe danas te njezine humanizacije i dehumanizacije (Supićić, 1971).

Milo Cipra³ je smatrao kako su problemi stila i tehnike u suvremenoj glazbi blisko povezani s pitanjima glazbene tradicije i pitanja prisutnosti i utjecaja, te tradicije na povijest glazbe općenito, te posebno na suvremeno glazbeno stvaralaštvo. Za njega je pitanje tradicije pitanje neprekidnosti. Neophodno je poznavati glazbenu tradiciju iz razloga što svaki kompozitor provlači svoje glazbeno stvaralaštvo upravo u doticaju s njom. Cipra je jako dobro poznao tzv. nacionalni stil u Hrvatskoj koji je bio na snazi između dvaju svjetskih ratova. U tadašnjoj Jugoslaviji aktualna je bila narodna glazba koja se je razlikovala od područja do područja. Ono čemu se nastojalo težiti bilo je na koji način nacionalna škola, a najutjecajnija je bila ona u Zagrebu, može konkurirati i biti uz korak onoj glazbi s područja Zapadne Europe. Obzirom da je glazba s područja Europe više utjecala na Hrvatsku i njezine skladatelje, glazbena djela koja su skladana na području Hrvatske imala su prilično slab utjecaj na ostatak kontinenta (Supičić, 1971).

Po pitanju komponiranja glazbenog djela Cipra je držao kako je oblik nešto predodređeno. Umjetnost bez odsutnosti oblika nije umjetnost. Oblik daje strukturu glazbenom materijalu. Sama djelatnost komponiranja je potpuna onda kada netko uspije ukloniti iz njega bilo kakvu osobnu komponentu. Cipra umjetnost općenito sagledava kao objektivni izražaj onoga što je subjektivno. Sav taj kreativni proces je gotov onog trenutka kada subjektivno pronade svoj objektivni izražaj u djelu, u potpunoj transformaciji subjektivnog koje nije „čisto“ subjektivno, ali je pretvorba nečeg subjektivnog u nešto objektivno (Supičić, 1971). Ipak, bilo kakvo ograničavanje u glazbenom stvaralaštvu značilo bi njezino osiromašenje.

Ovaj hrvatski skladatelj osvrće se i na pojavu humanizma u glazbi. Neko djelo može se smatrati humanim onda kada se susreću estetika i vrijednosti koje pojedinac stavlja ispred života. Djela koja su stvarana s ciljem zadovoljenja nekih prolaznih potreba imaju manju dozu humanosti u sebi. Termin „human“ ovdje se rabi u kontekstu u kojem se nadmašuje sebe u pravcu etičke univerzalnosti. Za Cipru se humanizam u umjetnosti odnosi na podnošenje žrtve u smislu koji se odnosi na bolje razumijevanje pojedinca kao tragične figure koji nije niti

³ Milo Cipra – hrvatski skladatelj i pedagog (13.10.1906., Vareš, BiH – 9.7.1985., Zagreb). Diplomirao je germanistiku i filozofiju, a na Muzičkoj akademiji u Zagrebu skladanje, te je u razdoblju od 1941. do 1977. godine bio profesor na istoj instituciji. Svojim stvaralaštvom obilježio je glazbu u Hrvatskoj za vrijeme svjetskih ratova, dok je još bila u sastavu Jugoslavije.

došao na svijet niti ne može nestati s njega svojom slobodnom voljom bivajući spriječen da tako čini od strane živahnosti, života i etike. Ljudskost je čovjekova realizacija istine o njemu samome, u njegovim nalazima snage i da ju dobro podnosi.

Također, još jedan važan segment u bavljenju glazbom s filozofskog aspekta je i vrijeme. Ono je važna odrednica u značenju i sadržaju glazbe. Vrijeme bi se trebalo razumijevati kao suprotnost prostora – zvuk je prostorna kvaliteta koju iskušavamo, dok ritam i melodija predstavljaju protok, te prostorne kvalitete u smislu jedinstva prostora i vremena. U razmatranjima Cipe vrijeme predstavlja jedan od najistaknutijih interesa. Nije lako reći koje je vrijeme u stvaranju glazbe najdragocjenije, ali Cipra je, primjerice, mišljenja kako će Bachovo stvaralaštvo dulje biti aktualno negoli Chopinovo, Schubertovo, Čajkovskovo ili čak Beethovenovo. Glazba potonje nabrojanih bit će pristupačna i možda popularnija u odnosu na Bachovu jer je emocionalnija, predmet je okolnosti tog vremena, te pojedinac kroz nju osluškuje svoje vlastite osjećaje (Supičić, 1971). Može se na kraju zaključiti kako je komponirana glazba povezana kozmički i metafizički s našim najdubljim znanjem života i svijeta, te je u glazbi pojedinčeva svijest obogaćena najvišim razinama u njegovim nastojanjima da spozna postojanje bića (Boga – božansko) (Supičić, 1971).

2.6.2. Estetika glazbe s aspekta Franje Markovića

Franjo Marković obilježio je hrvatsku filozofiju dijelom u 19. stoljeću, i početak 20. stoljeća. Uz njegova mnoga područja zanimanja istaknuo se i u promišljanjima u estetici. Estetika glazbe kod Markovića sva je u duhu formalizma. Osvrćući se na fizikalna istraživanja boje i zvuka, Marković je bio mišljenja kako zvuk nije nešto što je jednostavno već složeno i sastavljeno, iako nam se čini kada osjetilno doživljavamo zvuk da je to možda nešto jednostavno. Ako su titraji tona pravilno uređeni, u nama potiču ugodu i nekakvo svidanje, ako nisu uređeni izazivaju neku vrstu nemira (Barbarić, 2014). Ugodu koju nam zvuk priušti nije nešto površno i tjelesne prirode nego naš duh aktivno sudjeluje u tome da zahvati to bogatstvo.

Estetiku glazbe ne može se smatrati nečim tvornim jer ona prelazi ono osjetilno. Postavlja se pitanje kakve vrste su zakoni i principi koji bi nas doveli do toga da doživimo iskustvo ljepote i divljenja prema nekom glazbenom djelu? Markovićeva promišljanja o estetici glazbe odnose se na promatranje različitih gledišta glasovnog sklada gdje on

konsonancu (sklad jednakih glasova) razlikuje od harmonije koja je s aspekta estetike puno složeniji pojam koji podrazumijeva sklad različito spojenih tonova. Marković glazbu uspoređuje s arhitekturom iz razloga što i ona posjeduje određene zakonitosti kako bi krajnji rezultat bio što prihvatljiviji. Držeći se zakona zlatnog reza uz poštivanje pravilnosti prisutna je i svojevrsna neusklađenost koja se izmiri i stopi s usklađenošću. Tako je i u glazbi. Zbog toga je glazbena harmonija viši estetički oblik od konsonance jer se sve nepravilnosti „pomire“ s onim pravilnim (Barbarić, 2014).

Bez obzira na pokušaj u okviru formalizma da se analizira odnos između sklada i nesklada, protivnosti i pomirenja, još se uvijek ne dobiva konkretniji odgovor na pitanje koji je izvor glazbe i koja je njezina bit, što je zvuk ili ton, takt, ritam, melodija, harmonija. Markovićevom poimanju estetike prigovara se to da je ona usmjerena samo na oblik, da sadržaj odnosno materija bivaju predmetom estetskog užitka (Barbarić, 2014). Razdvaja se ono čuvstveno, subjektivni trenutak od predodžbe koja je objektivni trenutak, te u ovom smislu čuvstva kao dio subjektivnosti nisu značajna u objašnjenju estetičkih doživljaja. Estetička refleksija se stoga koncentrira na predodžbe. Slijedi kako će se estetička razmatranja prenijeti s pojedinačnog tona na usporedbu tonova i utvrđivanje njihovih uzajamnih odnosa što čini uopće krunu estetike glazbe (Barbarić, 2014). Budući da je Robert Zimmermann bio uzor Markoviću u polju formalizma, Zimmerman u kontekstu estetike glazbe ističe:

„u djelatnosti pojedinačnog tona leži individualni, a u uzajamnom odnosu tonova čisti formalni element tonske umjetnosti. Na prvom počiva sve što uzbuđuje, dira, razblažuje, zanosi, zavodi, dok ono lijepo glazbe počiva jedino na drugom. <...> U pojedinačnom tonu leži subjektivni, a u odnosima tonova objektivni dojam glazbe.“ (prema: Barbarić, 2014: 459).

Zimmerman kao formalist drži da je ideal u estetici čista formalna znanost. Može nam se sviđati ili ne jedino forma, a dijelovi izvan nje nisu toliko značajni.

S odmicanjem vremena i sve dubljim bavljenjem estetikom, konkretno, estetikom glazbe, Marković lagano popušta u svojim čvrstim formalističkim stavovima poput Zimmermanna te nadogradnjom iskustva zastupa stav kako ne pristaje posve uz formalizam, ali niti idealizam:

„Zato, kako ne pristadosmo uz pretjerani idealizam, tako ne pristajemo ni uz pretjerani formalizam u estetici, koji kaže, da umjetničkoj ljepoti ne treba i lep duševni sadržaj, nego da joj dostaje samo liepi vanjski pojavni oblik.“ (Barbarić, 2014:461).

Tako će Marković na glazbu gledati usmjeravajući se na njezin sadržaj dok će njezinu formu smatrati nužnim uvjetom i sredstvom njezina ostvarenja. Zaključno, estetika glazbe kod ovog hrvatskog filozofa plove između idealizma i realizma, te formalizma i psihologizma (Barbarić, 2014).

3. DOŽIVLJAJ, IZVOĐENJE, PERCEPCIJA I RAZUMIJEVANJE GLAZBE

Drugačiji je način na koji životinje čuju glazbu, a drugačiji je način na koji ju čuje ljudsko biće. Kada životinja čuje glasnu glazbu, na primjer pas, on se prestraši. Čovjek, pak, glazbu sluša s razumijevanjem (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2012).

Zvukove koje čujemo dio su partiture, a pojedine note u cjelini predstavljaju posebne melodije, harmonije, ritmove, dijelove te interakciju između ovih elemenata. Moje razumijevanje nekog glazbenog djela može biti duboko, ali može biti i površno.

Dok neki pribjegavaju tehničkim terminima kao što su „melodija“, „dominantni septakord“, „sonata“, kako bi objasnili glazbena iskustva, drugi ne moraju poznavati glazbene forme kako bi mogli pristupiti slušanju s razumijevanjem. Međutim, činjenica jest kako bolje poznavanje teorijskog glazbenog dijela može pripomoći njegovu cjelokupnijem razumijevanju i analizi. U temelju glazbenog iskustva stoji doživljaj tonova naspram konkretnih tonova, gdje se ton sluša kao u „glazbenom svemiru“ koji u sebi nosi odnos između tonova koji su visoki ili niski. Nadalje, postoji iskustvo kretanja kada čujemo melodiju lutajući u daljinu i zatim se zaustavi tamo gdje je počela (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2012).

Procjenjivanje nije nešto što je najvažnije u glazbenoj kritici, ali je poželjno i ponekada neizbježno. Procjena se može sastojati od posebnih izvedbi, izvođača, kompozitora, glazbenih žanrova i stilova te dijelova nekog glazbenog djela. Nema svako procjenjivanje vodeću ulogu, ali općenito ima takvu da nešto određuje. Procjena i ocjenjivanje imaju središnju ulogu u radu onoga koji podučava. Kod ocjenjivanja učenikova izvođenja istaknuto je ono što on nauči izvoditi. S druge strane, neko glazbeno djelo se ne procjenjuje samo u sklopu procesa obrazovanja, već je usmjereno i prema onima koji ga slušaju, prema izvođaču, organizatoru nekog koncerta, dakle može se ocjenjivati cjelokupan dojam. Kako će netko procijeniti glazbeno djelo ovisi o tome je li uopće zainteresiran za glazbu te obzirom na različita iskustva koja pružaju ugodu vezano uz nju (Davies, 2003).

Ne odišu sva glazbena djela na jednak način određenim raspoloženjem. To što nismo upoznati s nekim glazbenim djelom, kao i s onim što jesmo može biti izvor uživanja. Interes koji pokazujemo za glazbu potvrđuje potrebu za različitosti, ali i kvalitetom. Procjenjivanje

je u suštini korisno, bez obzira na veću ili manju upoznatost glazbenog djela iz razloga što nam ono potpomaže u namjeri da se s njime bolje upoznamo i da mu dodijelimo neku vrijednost. Općenito gledano, sama procjena se tumači kao prosuđivanje o predmetima. Ako se prosudba vrijednosti prikladno temelji na razlozima oni trebaju biti plauzibilni kao objašnjenje zašto bilo koja racionalna i razumna osoba dolazi do određenog suda. Prosuđivanje se može smatrati lažnim u slučaju kada razlozi ponuđeni u poticanju prosudbe mogu biti shvaćeni kao odbojni i nesnošljivi prema nečemu (Davies, 2003). Ono što svakako treba istaknuti jest činjenica da se ukusi razlikuju od osobe do osobe te da svatko od nas ima svoje preferencije po tom pitanju. Međutim, sposobnost procjene nije uvijek i isključivo stvar osobnog ukusa. Treba imati na umu da to što se meni sviđa neko glazbeno djelo ne znači da ono mora biti dobro. S druge strane, po kvaliteti postoje iznimno dobra glazbena djela za koja mogu priznati da su takva, ali za njih reći kako mi se ne sviđaju.

Budući da postoje različite razine zanimanja za glazbu, nekako gledajući s površine, u većini slučajeva postoji određena hedonistička nota. Glazba nam pruža ugodu na razne načine kao rezultat naših različitih interesa za glazbena djela. Bez obzira na primjesu hedonizma, postoji nešto puno važnije i značajnije što očitno ne možemo tek tako razumjeti i uvidjeti, a to je zanimanje za estetiku. Estetičnost je jedna viša razina ulaska u glazbeno djelo koje mu daje na vrijednosti. Kada se govori o standardima na koje bi se trebalo obratiti pozornost pri procjenjivanju, oni bi morali biti shvaćeni kao estetički standardi koji su nositelji glazbenog djela. Pozivajući se na tradicionalno gledište, zanimanje za estetiku je vrsta interesa u nečemu po sebi. To je interes uzet u individualnosti njegova predmeta. Ovdje se na predmet ne misli kao na nešto odvojeno nego intrinzično (Davies, 2003).

Ako se za primjer uzme Beethovenova simfonija, hoće li se njoj pristupati kao glazbi općenito, klasičnoj glazbi, simfoniji, simfoniji koja je nastala u 19. stoljeću? Kako god to nazvali, radi se o složenoj strukturi koja obilježava određeno razdoblje. U tom smislu, procjena nekog glazbenog djela ne leži isključivo u tome kako ona djeluje na naše osjećaje već ovisi o uključenosti naših kognitivnih sposobnosti putem kojih smo u mogućnosti razaznati karakteristike i obilježja koja su bila ključna za vrijeme kada je neko glazbeno djelo nastalo. Zauzeti se za zanimanje dimenzije estetike u glazbenim djelima znači zauzeti interes za samo djelo. Ako je neko glazbeno djelo simfonija, zanimanje za nju na odgovarajući način bit će zanimanje kao za simfoniju, a taj interes za nju onda podrazumijeva

upoznatost s vještinama, tradicijama, konvencijama koje se vežu uz simfoniju, te pomažu u tome da se razlikuje od ostalih glazbenih žanrova (Davies, 2003).

Sve u svemu, postoje tri načina gledanja na glazbu kao apstraktni umjetnički oblik koja uspostavlja povezanost sa životom – prvo, glazba izražava emocije, zatim, glazba predstavlja uzorke i oblike putem zvuka i glazba uključuje dinamičan pokret zvuka u vremenu i slušnom prostoru (Davies, 2003). Koliko god se trebali pozivati te obratiti pozornost na estetičnost nekog djela, očito je kako površno doživljavamo, konkretno, glazbu, slušajući je na način da ju doživljavamo isključivo kao dio zabave, dakle, putem osjetila. Iako nije u potpunosti isključivo da glazba ima zadaću zabaviti nas, ipak to je nešto prolazno. Ova vrsta umjetnosti ima za zadatak pobuditi u nama nešto što nije prolazno već ono što može trajno ostaviti utisak na nas, a to je doza obogaćivanja i oplemenjivanja bez obzira na to hoće li popratna emocija biti dobra ili manje dobra.

3.1. Postoji li uopće glazba?

Odgovor na pitanje postoji li glazba nije određen iz razloga što se sama ideja glazbe još uvijek nastoji shvatiti. Ta neodređenost proizlazi iz toga što se vodi stalan spor oko društvenih funkcija i estetičkih kriterija ozbiljne i zabavne glazbe. Naime, poteškoća se stvara oko toga bi li pojam glazbe trebao biti postavljen u množini upravo zbog različitih tradicija u različitim društvima. Na primjer, revolucija u pogledu glazbe koju je za sobom donio John Cage dovodi do razmišljanja jesu li zvukovni fenomeni, koji je priznaju tonski sustav, glazba u onom smislu u kojem se to sagledava u europskoj tradiciji. Ako se uzmu u obzir okolnosti gdje obitavaju jedva premostiva društvena, etnička i povijesna razmimoilaženja koja nas prisiljavaju na cijepanje pojma glazbe kako bi spasili njezin status može se krenuti od ideje glazbe koja počiva na Hegelovoj koncepciji svjetske povijesti koja je započela na Bliskom istoku, pa se preko Grčke i Rima proširila na romanske i germanske narode (Dahlhaus, 2009).

Glazba postoji kao što postoje i druge vrste umjetnosti. U našoj stvarnosti postoje mnoge pojave koje nazivamo glazbom. Recimo, Beethoven je utjelovitelj jednog perioda u glazbenom stvaralaštvu te ga se smatra velikanom među glazbenicima. Naravno da je sud o tome da je Beethoven istaknuti skladatelj u neku ruku subjektivan. U tom smislu, glazba ne postoji kao svevažeca već kao ona koja je „za mene“. Odgovor na pitanje o postojanosti glazbe može se dati i s apstraktnog, filozofskog i definicijskog gledišta. To znači da se ide za

traženjem pojma koji će nastojati obuhvatiti sve što postoji u prošlosti i sadašnjosti glazbe. Postoji upravo onoliko različitih iskaza o glazbi koliko je bilo i onih koji su ju pokušali definirati. Svaki od iskaza je uvjetovan nekim stajalištem, te je mnogostruko određen povijesnim vremenom i glazbenom stvarnošću, pripadnošću tradicijama i školama, ideologijama i nadasve uključenošću u filozofijske i estetičke sustave (Eggebrecht, 2009). Naposljetku, od svih tih definicija izgleda da mnogi nisu u potpunosti pogodili bit budući da se čini zahtjevnim da se pronađe temeljno objašnjenje koje bi svima odgovaralo i koje bi obuhvatilo ono ključno.

3.2. Doživljaj glazbenog djela

U trenucima kada nastaje glazbeno djelo skladatelj se prepusti što osjećajima, što umom. Um nastoji izbalansirati te osjećaje koji mogu biti kaotični. Ipak, osjećaji ovdje imaju određenu prednost nad djelovanjem uma. Slušatelj ton doživljava kao nešto što djeluje na njegova osjetila, što predstavlja puninu njegova emocionalnog života i estetskog doživljaja. Jednostavno, glazba je nešto nadosjetilno, nadsvijetovno (Andreis, 1944). Andreis postavlja pitanje je li moguće iz samih tonova prepoznati i kvalitetu osjećaja te smatra da ne, i da nikada to nećemo biti u mogućnosti. Ono što će kao dio osjećaja biti jasnije jest dinamičnost i pokretljivost tonova. U tom smislu, kroz melodiju ćemo moći prepoznati radost ili tugu (na to ukazuju i vrste ljestvica dur i mol). Dakle, površinski po melodiji ćemo moći reći je li glazba koju čujemo vesela, vedra, sjetna, tužna i tako procijeniti kako li se sam skladatelj osjećao stvarajući glazbeno djelo. Međutim, glazba nije u mogućnosti detaljnije predstaviti sadržajnu stranu osjećaja, ne može ništa iskazati o krajnjem cilju glazbenog djela (Andreis, 1944).

Sve što glazba donosi dio je sadašnjosti budući da ona ne razlikuje pojmove prošlosti i budućnosti. Glazba nije dio mogućnosti, unutar nje sve je stvarno i istinito. Glazba zapravo postoji i to je njezino značenje. Prilično je teško išta konkretnije govoriti o osjećajima ako uz melodiju nema riječi. Zato osim instrumentalne postoji i programna vrsta glazbe. U potonjoj, dodatkom teksta kod slušatelja mogu se bolje osvijestiti skladateljeve namjere koje u neku ruku zaokružuju glazbeno djelo i daju mu svojevrsnu potpunost. Prisutnošću riječi slušatelj se može bolje poistovjetiti s glazbenim djelom i pokušati si protumačiti kakve emocije nastoji prenijeti na njega (Andreis, 1944).

Kada nas glazba u potpunosti preuzme znači da djeluje na nas i našu duševnost pri čemu izaziva subjektivne osjećaje u kojima sadržaj djela u trenucima slušanja ne mora biti isti kod svakog slušatelja. Način na koji glazbeno djelo najispravnije djeluje na slušatelja jest taj da izvedba izvođača i onoga koji sluša trebaju biti u balansu. Ako između toga ne postoji ravnoteža, izvedba promašuje svoju svrhu koliko god ona bila kvalitetna. Slušatelj s druge strane mora imati sposobnost dobrog pamćenja i moći sintetiziranja onoga što čuje. Glazba počiva na usporedbama. Unutar djela ono što se trenutno čuje stoji u vezi s onime što je prethodilo i s onime što će slijediti. Stoga, spomenuta ravnoteža između glazbenog djela i slušatelja rezultirat će pojavom istinskih emotivnih stanja (Andreis, 1944).

U konačnici, nakon razmatranja o tome što je glazba, koje su njezine karakteristike kao umjetnosti dolazi se do onoga što je predmet interesa, a to je odgovor na pitanje što je glazba, a ovo je jedno od gledišta:

„Glasba je izvor dubokih objavljenja bitno nadosjetnog značaja, koji uzpostavlja jedinstven odnos između stvaraočeve duše i njoj srodnih duša. Umjetnik se služi jezikom tonova, da priobći ostalim ljudima svoje doživljavanje unutarnjeg i vanjskog svijeta, a slušalac mu se podaje, nalazeći u njemu ne samo umjetnika, već i sebe. Obojica vrše akt, koji zaokuplja sav duhovni život: misao se tada sljubljuje uz osjećajno valovlje, pa njihovim uzajamnim djelovanjem biva ostvaren onaj sklad višeg reda, u kojemu se još jednom odražuje sklad Svijeta, koji nužno vlada, kad se konačno stišaju bure strasti i oprečnosti“ (Andreis, 1944: 105).

Definicija glazbe koju nudi Levinson glasi da je glazba:

„vremenski organizirani zvukovi od osobe u svrhu obogaćivanja ili osnaživanja iskustva kroz aktivni angažman (npr. slušanje, pjevanje, izvođenje) sa zvukovima koji se prvotno smatraju, ili u značajnoj mjeri, kao zvukovi.“ (Levinson, 2011: 273).

Ovakva definicija glazbe nastoji pokriti sve što je moguće, od klasične, narodne, zabavne, avangardne glazbe, opere, itd.

Neupitna je činjenica da svatko od nas ima svoje viđenje i svoju vlastitu koncepciju glazbe, a ona se može razaznati u pojmovima ideala, normi i paradigmi. Različiti pojedinci

smatraju različite vrste glazbe važnijima prema njihovoj ideji što glazba za njih predstavlja. Na primjer, normativna ideja ponekada izražava sud o tome što je zaista dobra glazba, u smislu da je neka vrsta glazbe meni izuzetno kvalitetna. Onda kada se zapitamo zašto nam je glazba uopće važna slijedi odgovor da postoje različita obrazloženja. Ponekada glazba u nama potiče prenošenje emocija, ponekada stimulira naš um. Zaista postoje razne unutarnje i vanjske značajke koje ocrtavaju naše zanimanje i privrženost za glazbu.

3.3. Razumijevanje glazbe i glazbene vrste

Neka se pretpostavi da razumijem glazbu koju je Mozart skladao nakon 1778. godine. Pažljivo slušajući i prateći iz notnog zapisa mogu razaznati o čemu se radi. Znači li to da ja razumijem tu Mozartovu glazbu? Pojam razumijevanja dolazi u različitim kontekstima te se treba znati o kojem se radi. Ja znam da melodija počinje i negdje završava, da se neki dijelovi ponavljaju, da ima karakter izražajnosti u melodiji. Zapravo, način na koji doživljam glazbeno djelo s razlikovanjem melodije unutar njega, promjenom tonaliteta, primjene izdura u mol i slično, jest svjesnost cjelokupnog uzorka djela (Davies, 1994). Dakle, u stanju sam prepoznati događaje unutar djela. Ono što se dalje treba zapitati jest na koji smo način u mogućnosti razlikovati jednu vrstu glazbenog djela u odnosu na neko drugo? Da bi se to moglo, potrebno je određeno znanje i iskustvo. Naime, kako bih razlikovala Mozartovu sonatu od simfonije, potrebno je da se veliki broj puta preslušaju takva djela da ih se slušno može razlikovati. Nužno je da se usvoje znanja kakvu svrhu i funkciju ima simfonija, a kakvu sonata. Ako se pitam zašto je u Mozartovim koncertima veća i bogatija prisutnost melodije, tada odgovor može ležati u tome da do izražaja dolazi orkestar, a nekada solist (Davies, 1994). To je glazbena vrsta koja se počela sve više popularizirati.

Ne samo na primjeru Mozarta kojeg je Davies provukao kroz svoj članak, već i kod drugih skladatelja, očigledno je kako postoje određena pravila i tehnički termini prema kojima se može prepoznati neka vrsta glazbenog djela. Govoriti o razumijevanju glazbenog djela gotovo je apstraktno kao i sama glazba. Kada se postavi pitanje kako razumijevamo glazbu može se naići na veoma široku paletu odgovora. Razumije li uopće glazbu onaj tko ju izvodi? Ako ja i poznajem notni zapis i sve popratne oznake u partituri i izvedem djelo sukladno tome, znači li to da ga razumijem ili samo mehanički odrađujem što je potrebno? Ili pak, s druge strane, ako ne razumijem zapis u partituri mogu li razumjeti glazbeno djelo samo na temelju onoga što čujem?

Davies (1994) zaključuje kako se nalazimo u razdoblju sve veće demokratičnosti po pitanju na sagledavanje umjetnosti općenito pa tako i na glazbu. Ona je danas itekako dostupna putem raznih izvora, a njezini zaljubljenici bi možda za što bolje razumijevanje trebali pokušati odvojiti i ne izjednačavati ono što dubinski glazba prenosi na njih s užitkom koji ona proizvodi.

3.4. Izvođenje, transkribiranje i autentičnost glazbenih djela

Nužan je uvjet postojanja transkripcije glazbene partiture da je ona namjeravana. Ako je glazbena partitura transkripcija glazbenog djela, X, ona mora biti namjera skladatelja te partiture da napiše djelo koje je vjerno glazbenom sadržaju X dok je pisanje za i na prikladan način za drugačiji instrument od onog za koje je X pisano (Davies, 2003). Prisutnost prikladne namjere nije dovoljan uvjet za to da partitura bude transkripcija. Za nju još treba dovoljan uvjet da glazbeni sadržaj prepisivačeve partiture treba u dovoljnoj mjeri sličiti i odgovarati glazbenom sadržaju izvornog djela. Zajednička realizacija ovih dvaju uvjeta dovoljan je uvjet za uspjeh pokušaja transkribiranja. Namjera onog koji prepisuje jest prijepis tog djela i njegova uspješna realizacija te namjere jedino ako postoji takvo djelo da bude prepisano. U tom smislu, bez prijašnjeg postojanja djela koje će se transkribirati, cijeli proces nije moguć. Transkript se treba u dovoljnoj mjeri odmaknuti od originala kako bi se mogao smatrati različitim djelom, a ne isključivo kao kopija originala. Neki dijelovi originala trebaju biti promijenjeni u transkriptu. Uobičajeno je postojanje značajne izmjene u instrumentima za koje je djelo napisano. To povlači činjenicu kako promjena instrumenata uključuje promjene u organizaciji glazbenog djela. Mogućnost glazbenog transkripta počiva na tome da netko može napisati novo djelo iako očuvanje glazbenog sadržaja izvornog djela na kojem se temelji transkript može biti uvelike promijenjeno novim uvedenim instrumentima putem kojih su ti sadržaji predstavljeni (Davies, 2003). Prema tome, neko orkestralno djelo može biti transkribirano za klavir, violončelo, neki band, itd.

Očigledno je da ne postoji neko pravilo po kojem bi se moglo reći koliko se onaj koji transkribira djelo treba udaljiti od sadržaja originalnog djela u susretanju tih sadržaja za instrument za koji se djelo piše. Ono što se ne može smatrati transkriptom jest stvaranje aranžmana, varijacija (promjena) u djelu. Uspješan pokušaj transkribiranja vodi do, i ostvaruje izvrsnu vjerodostojnost glazbenog sadržaja originala, primjerice, uspješan pokušaj da se napiše skup varijacija na neku drugu temu (Davies, 2003). Također treba napomenuti

kako su transkripti glazbenih djela, a sadržaji originala očuvani kroz različite instrumente transkripta su njegovi glazbeni sadržaji.

Davies (2003) predstavlja četiri načina zbog kojih je izrada transkripata od nekog interesa. Prvo, transkripti se koriste u pedagoške svrhe. Prisutni su kod poučavanja, recimo u glazbi, kod poučavanja sviranja instrumenata, u orkestrima, zborovima, na predmetu harmonije, solfeggia, itd. Rad na transkriptima učenicima omogućava izravan uvid i daje iskustvo koje ne bi stekli na drugačije načine rukovanjem nekih glazbenih materijala. Drugo, treba se priznati da više u tolikoj mjeri ne možemo računati na nastavak interesa za transkribiranje kako je to nekada bilo. Današnja prisutnost tehnologije itekako je promijenila način u pristupu stvaranja glazbe. Razni mediji od radija, CD-a, snimanja glazbe u studiju pomažu u tome da glazba nastaje i izvodi se za što širu publiku. Treće, ono po čemu bi trebali pridavati vrijednost transkriptima leži u vještinama kompozitora koje on ima. No, njegove vještine neće nam toliko moći objasniti zašto je neki transkript dobar. Četvrto, razlog zašto bi trebali cijeniti i imati interes za transkripte je izvor njihova značaja koji nam oni ostavljaju. Naime, transkript je djelatnost koju krase kreativnost, a što snimanje i kopiranje nikako nisu. Onaj koji transkribira neko djelo, to čini iz svoje osobne perspektive predstavljajući ga na način da bude vjerno originalu uz uočljivu izmjenu medija kojim se služi. U konačnici, na transkripte treba gledati kao na ono što obogaćuje naše razumijevanje i cijenjenje vrlina i mana istog (Davies, 2003).

Kada je riječ o izvođenju, ono nužno uključuje odgovarajuću namjeru i prepoznatljivu očuvanost sadržaja glazbenog djela kao što je to slučaj kod transkripta. Kroz izvedbu se može procijeniti stupanj autentičnosti. Ona u transkriptima predstavlja relativni pojam koji djeluje unutar prostora između transkripata koji su jedva prepoznatljivi i onih s očuvanim glazbenim sadržajem izvornog djela koje je očuvano prema karakteristikama za koje je transkript raden. I onaj koji transkribira, ali i izvođač trebaju kroz svoj rad biti što vjerniji. Za razliku od onoga koji transkribira, onaj koji izvodi neko glazbeno djelo nalazi se u poziciji koja je ograničavajuća. To proizlazi iz takvih okolnosti u kojima se izvođač treba držati partitura u kojim se nalazi ono što je kompozitor htio da se izrazi, te se vođenost po notnom zapisu može smatrati idealnom autentičnom izvedbom (Davies, 2003). Za kraj se može konstatirati da sve dok bude originalnih djela, moći će biti i transkripata upravo kao reakcija na koji je stvaratelj transkripta doživio.

Onako kako bi trebala izgledati idealna izvedba nekog glazbenog djela počiva na zvučnom ostvarenju onakve slike kakvu je imao skladatelj prema svom duhovnom pogledu i trenutku kada je i zadnji takt bio napisan. Glazbom prolaze tzv. nepisani zakoni putem kojih se nastoji pokazati kako ne postoje konkretnosti za koje se čvrsto drži. Osjetljivost reprodukcije glazbenih djela u današnjem vremenu leži u tome što u prijašnjim notnim zapisima nije bilo toliko oznaka vezanih za dinamiku, tempo, fraziranje i slično. Naime, glazbena djela skladatelja iz prošlih stoljeća možemo čuti u približnoj verziji. Razlog tome je ondašnja nemogućnost dobivanja boja zvukova kako to možemo danas postići na instrumentima (Andreis, 1944). Uz razloge materijalne naravi postoje i unutarnji, ne toliko dohvatljivi koji se tiču odnosa između glazbenog djela i duhovne osjetljivosti onoga koji ga izvodi. Pritom, izvođač može izvesti djelo, a da u potpunosti promaši njegovu bit, a samim time potiskuje izravnu skladateljevu zamisao koju njime želi odaslati, a usput djelo gubi i svoju objektivnost koju prije svega treba dobro sačuvati.

Da bi glazbeno djelo bilo što ispravnije preneseno, naravno da je prvi uvjet za to točnost nota iz partitura, poštivanje ritma, tempa, dinamike uz prisutnost izvođačeva doprinosa u obogaćivanju tonske građe. Eventualna odstupanja od navedenog proizlaze upravo iz gore navedenog – nedostatka dodatnih znakova budući da skladatelji bez obzira što bi možda htjeli obogatiti zvuk, to nisu bili u stanju na instrumentima u prošlosti.

Najprihvatljiviji pristup da se očuva objektivnost u odnosu spram glazbenog djela jest zlatna sredina u odnosima na koji se donose elementi pojedinog djela. Iako će izvođač doprinijeti svojim subjektivnim viđenjem skladbe nikako nije poželjno pretjerati u dinamici, promjeni tempa, fraziranju i naglašavati to pretjerano ako skladatelj izvorno tako nije zamislio. Zapravo, poštivanjem onoga kako je skladatelj želio da se iznese njegova partitura na van jest jedan prihvatljivi omjer subjektivnosti i objektivnosti onoga koji glazbeno djelo promovira slušateljima (Andreis, 1944).

Kroz zadnjih 50-ak godina bio je izražen rastući interes za autentičnost u glazbenoj izvedbi. Težnja za autentičnošću u glazbenim izvođenjima bila je prilično selektivna. Cijena ulaznica, način na koji će se publika odjenuti, način na koji je program tiskan, sve su to faktori i razmišljanja u kontekstu izvođenja glazbe modernog doba. Visokoautentična izvedba bila bi ona u kojoj se koriste instrumenti koji su suvremeni obzirom na razdoblje u kojem je nastala kompozicija, uključujući interpretaciju u duhu stilova i izvedbenih pravila vremena

kada je djelo komponirano, zapošljavajući ansambl iste veličine i rasporeda kao suglasnost na kompozitorove odredbe. Po pitanju autentičnosti izvedbe treba se naglasiti važnost prostora u kojem se neko glazbeno djelo izvodi. U zadnjoj polovici 18. stoljeća nisu postojali uvjeti za, primjerice, orkestralnu glazbu. Danas imamo takve okolnosti u kojima se može postići izvrsna akustičnost u velikim koncertnim dvoranama za veliki broj ljudi. Legitimno je raspravljati o tome hoće li se postići autentičnost izvedbe budući da su se glazbena djela nekada davno izvodila u manjim dvoranama i za manji broj ljudi (Davies, 2003). Autentičnost bi se možda mogla postići, ali ako se najviše pažnje pridaje samoj izvedbi prema partiturama, a ne da se toliko pozornosti posvećuje izradi vizualnih, društvenih i drugih efekata.

3.5. John Cage (4'33'') – nakon svega o glazbi - je li to glazba?

Premijera Cageova djela 4'33'' zbilja se u koncertnoj dvorani Maverick (Woodstock, New York) u kolovozu 1952. godine. Djelo se može sagledati iz dva kuta. Jedan je da se sastoji od pasaja apsolutne tišine, a drugi uključuje bilo koje zvukove koji se proizvedu kroz to vrijeme. Dok se izvodi ovo glazbeno djelo, poželjno je da u njega upadaju glasovi sa strane od kašlja ljudi, zvukova sirene, šuštanja, itd. Bez obzira što je Cage to zamislio kao potpunu tišinu, očito je da ona ne postoji. To bi značilo da buka sa strane predstavlja pomućenost, odvratanje. Obzirom na činjenicu da se djelo izvodi u tri manje etape – 30'', 2'23'' i 1'40'', nastojalo se vidjeti kako će publika reagirati na njega. Čini se kako je autorova namjera bila skrenuti pozornost slušatelja na zvukove koji se općenito proizvode oko nas, ali im ne pridajemo pažnju. U tom smislu, slušajući ovo glazbeno djelo promašujemo njegovu poantu. Ne postoji tako nešto kao što je tišina. Mi smo ti koji ne znamo slušati. Cageova namjera bila je pokazati publici da je sve što se čuje može smatrati izvedbom, od hoda, žamora u javnom prijevozu, govora, zvuka kiše, itd. Ako ne postoji istinska tišina u prirodi, tada se ona u nekom glazbenom djelu može protumačiti kao zvuk bez neke namjene (Davies, 2003).

Jedan od Cageovih stavova je bio da u slučaju da glazba može podnijeti okolne zvukove i da time ona ne bude ometana, to je moderno glazbeno djelo. Ako pak, dijete plače ili netko u publici kašlje te na taj način ometa izvođenje, kao što je slučaj s Beethovenovom kompozicijom, tada to nije moderno. Zapitati se o tome kako odlučiti je li nešto korisno kao umjetnost jest promišljati o tome je li ono ometano radnjama drugih ili je li ono tečno u izvođenju bez obzira na djelovanje drugih.

Cage je jednom prilikom izjavio kako je težio tome da odbaci osobnost i namjere kompozitora iz njegova djela iz razloga što bi glazba trebala biti oslobođena njegovih osjećaja i ideja. Polagao je nadu u tome kako će publika nastojati shvatiti da zvukovi u njihovoj okolini čine glazbu koja je zanimljivija nego ona glazba koju bi čuli u koncertnoj dvorani (Davies, 2003).

U slučaju omogućavanja da smo zainteresirani u zvukove koji nastaju za vrijeme izvođenja 4'33", očite su tri mogućnosti: prvo, da zvukove čujemo kao da su oni glazbeni ili u povezanosti s glazbom. Na proizvedene zvukove se gleda kao na one načinjene s namjerom, kao što to kompozitori imaju u većini slučajeva. Ovakav stav može se smatrati tradicionalnijim. Drugo, možda zvukove proizvedene u Cageovu djelu doživljavamo jedino kao čujne događaje bez obzira na glazbu i njezinu izvedbu. Treće, i nekako najbliže Cageovu mišljenju, da možda iz proizvedenih zvukova za vrijeme djela čujemo neku novu vrstu glazbe koja nadilazi i dekonstruira ono što se gleda tradicionalno između glazbenog i neglazbenog. Čini se kako Cage naše zvukove iz okoline smatra više estetičkima nego one regularno proizvedene glazbom. Glazba je sveprisutna, međutim, odsutnost tišine i prisutnost zvukova i buke neizostavan je dio naše svakodnevice bilo gdje se nalazili (Davies, 2003).

Analogno ovom djelu, možemo se prisjetiti umjetnika Marcela Duchampa i njegovog korištenja već postojeće stvari kao umjetničkog djela „Fontana“. Primjeri su to koji i dan danas povlače zanimanje može li se tako nešto smatrati umjetničkim djelom, pogotovo kako se na to gledalo u 19. i 20. stoljeću.

Davies (2003) smatra kako je Cage promašio sa svojim 4'33" ako je njegova prvotna namjera bila da se pozornost slušatelja skrene na ogoljenu estetiku uobičajenih zvukova. Pogriješio je iz razloga namjere stvaranja takvog umjetničkog djela u čemu je i uspio, te time preinačio kvalitete zvuka koje djelo prenosi na nas.

Postoje neki razlozi koji se mogu ponuditi u prilog tome da je 4'33" umjetničko djelo. Za početak 4'33' ima naslov. Iako se prvotno misli da je to duljina trajanja djela, to nije tako. No, 4'33" je umjetničko djelo koje krasi temporalnost. Partiture služe kao savjetnik onoga što je Cage naumio. Nadalje, Cageovo djelo namijenjeno je tome da se izvodi. Ono što je potrebno za njegovu izvedbu jest prikladan kauzalni niz koji je u svezi s izvođačem koji djeluje u skladu s onime što je Cage napisao (Davies, 2003).

Izvođenje djela ne zahtijeva prisutnost publike, ako se ona skupi, potrebna je utoliko što omogućava postizanje snažnog utjecaja dok samo djelo izaziva na promišljanje o kontekstu nastanka, o miljeu relevantnom za razumijevanje glazbe te društvenim vrijednostima i statusom. 4'33" je pisano za instrument bez obzira što se on ne svira. U tom smislu, bilo koje djelo koje je namijenjeno za izvedbu poziva na kreativno ulaganje od strane izvođača koji posjeduju posebne vještine kako bi u tome uspjeli.

Obzirom na prirodu Cageova djela, dobro je promisliti o tome može li se i publika smatrati izvođačima. Ako netko za vrijeme izvedbe iz publike prokomentira kako je to djelo glupost je li on time postigao da je postao izvođačem? Postoje oni koji bi se složili s tom činjenicom da je Cage imao na umu da su svi izvođači, kako onaj koji izvodi, tako i prisutna publika (Davies, 2003).

Argumentirajući u prilog tome da djelo 4'33" ima naslov, da ga određuje svojstvo temporalnosti, da je višestruke funkcije i da služi tome da se izvodi, dolazi se do središnjeg pitanja je li ono glazba? Kakav će biti odgovor na to pitanje ovisi o tome kako se glazba definira. Davies (2003) postavlja pretpostavku da je nužan uvjet da se nešto smatra glazbom to da je ona organizirani zvuk. Navedeni nužan uvjet može biti zadovoljen jedino od strane izvođača kao rezultat slijeđenja kompozitorovih naputaka, a izvođač iste može razumjeti samo ako poznaje postavljena pravila.

Djelo 4'33" može se okarakterizirati kao neko događanje. Naime, Cageovo umjetničko djelo kao da je kazališno djelo. U njemu je prisutna doza teatralnosti, a i sam Cage je bio pristaša toga da bi umjetnička djela trebala sadržavati primjesu kazališnoga. To je ono što djelu daje čar. Ovaj umjetnik kao da je svojim djelima koja je ostavio iza sebe htio poručiti da je kazalište svuda oko nas.

Smatralo se Cageovo djelo 4'33" umjetničkim ili ne, jedno je sigurno. Ono je pomaknulo granice u umjetnosti i pristupu stvaranja umjetničkih djela. Ako 4'33" obzirom na nužan uvjet u kojem stoji da se glazbom mogu smatrati organizirani zvukovi nije glazbeno djelo, ako Duchampova Fontana nije umjetničko djelo, ako umjetnik postavi okvir za sliku bez slike, svejedno se postigla razlika između umjetnosti i svakodnevnog života u koji su uključene navedene izvedbe. Vrijednost takvih djela leži u kognitivnim, umjetnički smišljenim svojstvima, a ne u estetičkom prizivu njegovih osjetilnih kvaliteta. Je li to težnja

umjetnika prema apsurdnosti, te ukazivanje na odmak od tradicionalnih umjetničkih postavki na nama je da procijenimo.

4. ZAKLJUČAK

Filozofija glazbe, iako iznimno zanimljivo područje, prilično je neodređeno te je teško unutar njega definirati pojedine termine koji su bazični da bi se uopće moglo raspravljati i promišljati o nijansama poput udjela estetičnosti u glazbenim djelima. Polazišnim odgovorom na pitanje o tome što je glazba, da ona čini niz proizvedenih ili determiniranih zvukova s određenom namjerom, nije odgovor koji može u potpunosti zadovoljiti. Što bi onda predstavljala namjera, ako je prvotni smisao glazbe da je ona umjetnička djelatnost u kojoj su ljudski organizirani zvukovi s namjerom estetičkog razumijevanja?

Naime, htjeli to priznati ili ne, sve vrste glazbe koje su stvarane na svijetu nemaju za cilj postaviti estetičko razumijevanje. Pri slušanju glazbe rijetko kada slušatelju dođe do potrebe da se zamisli oko toga koja estetička svojstva posjeduje neko glazbeno djelo. Nadalje, glazbu ne možemo definirati isključivo kao niz proizvedenih zvukova zaboravljajući pritom da se isključuju i umjetnosti poput drame, poezije ili proze putem kojih se također proizvode organizirani zvukovi koji se trebaju cijeniti u estetičkom smislu. Postoji jedna misao nepoznatog autora koja glasi: „Učiti glazbu znači učiti cijeli novi jezik.“.

Razdoblje romantizma u umjetnosti za sobom je donijelo revoluciju društva, a pogotovo u umjetničkom stvaralaštvu jer su se umjetnici borili za to da se u prvi plan stavi naglasak na naša subjektivna iskustva, da se ne bojimo prenijeti ono što mislimo i osjećamo. Gledano s aspekta filozofije, reprezentacija više nije centar analitičkih promišljanja u smislu karakteriziranja predmeta u vanjskom svijetu. Jednostavno, treba priznati kako smo mi kompleksna i često puta nedokučiva bića po pitanju toga što se nalazi u našim umovima, te nemamo dovoljno bogatu sposobnost izreći što osjećamo. Uz sve napore filozofa po pitanju toga koja i kakva nam estetička svojstva pružaju glazbena djela, izgledno je da samo svatko od nas za sebe najbolje u sebi može doživjeti svoje jedinstveno iskustvo. Ukusi su raznoliki, te oni ne trebaju biti podređeni drugima jer ga imamo pravo istaknuti, barem kada je u pitanju glazba. U tom smislu, dozvolimo glazbi koja nije predmet vanjskog svijeta da u nekoj mjeri zadrži dozu mističnosti, te da nas obogaćuje u svojoj punini.

5. POPIS LITERATURE

1. Andreis, J. (1944) *Uvod u glasbenu estetiku*, Zagreb: Matica hrvatska
2. Barbarić, D. (2014) „Uz Markovićeovu estetiku glazbe“, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, sv. 2 (80): 451-465.
3. Bender J. W. (2005) „Aesthetic Realism 2“, u: J. Levinson (ur.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, str. 80-98.
4. Carroll, N. (1999) *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York: Routledge
5. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H. (2009) *Što je glazba?*, Zagreb: HDGT
6. Davies, S. (2003) *Themes in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press
7. Davies, S. (1994) “Musical Understanding and Musical Kinds”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 52 (1): 68-81.
8. Fubini, E. (1970) „Music Aesthetics and Philosophy“, *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, sv. 1 (1): 94-97.
9. Levinson, J. (2011) *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, New York: Oxford University Press
10. Robinson, J. (1994) „The Expression and Arousal of Emotion in Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 52 (1): 13-22.
11. Sibley, F. (1959) „Aesthetic Concepts“, *The Philosophical Review*, sv. 68 (4): 421-450.
12. Supičić, I. (1971) „Aesthetic Attitudes in Croatian Music... and a Talk with Milo Cipra“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, sv. 2 (1): 97-107.

Izvori s interneta:

Internet Encyclopedia of Philosophy, *The Aesthetics of Classical Music*, <http://www.iep.utm.edu/aest-c-1/> (stranica posjećena: 14. srpnja 2016.).

Internet Encyclopedia of Philosophy, *The Aesthetic of Popular Music*, <http://www.iep.utm.edu/music-po/> (stranica posjećena: 15. srpnja 2016.).

Stanford Encyclopedia of Philosophy, *The Philosophy of Music* (2007, 2012),
<http://plato.stanford.edu/entries/music/> (stranica posjećena: 13. srpnja 2016.)

ŽIVOTOPIS

Dorotea Sudar rođena je 17. studenog 1990. godine u Zagrebu gdje je završila osnovnu školu i opću gimnaziju. U gimnaziji je sudjelovala na natjecanju iz latinskog jezika. Za vrijeme osnovne i srednje škole pohađala je glazbenu školu gdje je završetkom osnovnog i srednjoškolskog glazbenog obrazovanja stekla zvanje glazbenika teoretičara. Donedavno je bila aktivna članica u nekoliko amaterskih zborova. Godine 2009. upisuje dvopredmetni preddiplomski studij filozofije i sociologije, te iste završava 2012. godine. Godine 2013. upisuje jednopredmetni diplomski studij filozofije (nastavnički smjer) te jednopredmetni diplomski studij sociologije (nastavnički i znanstveni smjer). 2015. godine uspješno završava program stručnog usavršavanja Šoa Akademije vezane uz *Holokaust, ljudska prava, obrazovanje*. Od ak. godine 2014./15. postaje demonstratorica na Odjelu na sociologiju na kolegijima *Sustavna sociologija 1* i *Sustavna sociologija 2*. Akademske godine 2015./16. demonstratorica je na kolegijima *Sociologija i nasilje u obitelji*, *Sustavna sociologija 2*, *Nasilje djece i maloljetnika*, *Sociologija razvoja* te *Kulturna antropologija*. U toj istoj ak. godini sudjeluje na projektu *Police Integrity in Croatia*, a u 2016. godini vezano uz navedeni projekt dobiva Rektorovu nagradu kao studentica sociologije za rad na temu *Društveni kontekst kao dimenzija profesionalnog integriteta policije*.