

Dimitrije Bužarovski

SOCIOLOGIJA MUZIKE

Niš, 2016.

SADRŽAJ

Predgovor	1
MUZIKA I DRUŠTVO (predmet i metod sociologije muzike)	9
Društvo	11
Kriterijumi određenja kategorije društva	12
Nasleđene karakteristike od primata	13
Opšte klasifikacije razvitka čovečanstva.....	15
Društveni sistemi	17
Društvene institucije	20
Faze društvenog razvoja	22
Socijalna stratifikacija	26
Veliki tehnički sistemi	28
Muzika	29
Sadržaj i oblik muzičkog dela	29
Modusi muzičkog dela	32
Kreativni subjekt	33
Vanmuzički sadržaj	34
Muzička kultura	34
Muzički modeli.....	35
Metod	36
Sociologija muzike i ostale discipline	37
Kratak istorijski pregled	42
MUZIKA I SOCIJALIZACIJA	47
Ličnost	51
Oblikovanje muzičkih karakteristika ličnosti.....	52
Samosvest.....	53
Uzori	53
Percepcija.....	54
Mišljenje.....	55
Učenje	57
Emocije	57
Memorija	58
Motivacija.....	58
Životni ciklus	59
Kategorizacija generacija rođenih posle Drugog svetskog rata.....	61
Agensi socijalizacije	63
Porodica.....	63
Škola.....	67
Društvo (drugovi).....	68
Mediji.....	69

Socijalne mreže	71
Ostale institucije	72
Komunikacija	73
Verbalna i neverbalna komunikacija	75
Komunikacijsko rastojanje	76
Modeli prenosa poruke	77
Socijalna interakcija.....	79
MUZIKA I DRUŠTVENE INSTITUCIJE	81
Ekonomija i muzika	83
Ekonomija, menadžment, marketing	84
Muzak	88
Muzičke profesije	89
Finansije.....	91
Političko-pravne institucije i muzika	92
Ceremonije	94
Zakoni	96
Devijantnost	104
Obrazovanje i muzika	108
Zdravstvene institucije i muzika	110
Oštećenja sluha zbog preglasnog slušanja	111
Bolesti zavisnosti	112
Bolesti povezane sa radnim mestom	113
Muzikoterapija.....	115
Religija i muzika	116
MUZIKA I KULTURA	121
Definicija kulture	123
Kulturne norme, moralne norme, tabu	124
Kulturna dinamika	127
Progres ili regres.....	128
Teorije kulturne dinamike.....	129
Akulturacija	135
Podele kulture	136
Masovna kultura	138
Supkultura, kontrakultura	140
Muzička kultura i seksualnost	141
Rodna pitanja	142
Muzika i društvena odgovornost (kulturna politika)	143
Indeks	147

Predgovor

Najveći problem nauke XXI veka je integracija ogromnog broja pojedinačnih teorijskih radova, posebno u zemljama koje su zbog jezičkih i drugih barijera malo ili uopšte nisu zastupljene u dominantno zapadno-centričnom razvitku naučne misli od renesanse pa naovamo. Od Aristotela koji je veoma uspešno složio teorijska dostignuća svog vremena, preko Dekarta, do Kanta i Hegela, sa kojima se zao-kružuju veliki filozofski sistemi, postoje graničnici prema kojima možemo da se ravnamo i sagledamo celinu teorijskih radova njihovog vremena. U muzici veoma karakterističan primer je Gvidov *Mikrologus* koji integriše radove i teorijsku misao na početku drugog milenijuma naše ere.

Dvadeset prvi vek samo još više potencira metaforu o drveću i šumi. Zato pisanje rasprava koje treba da predstave naučno stanje u jednoj disciplini standardno uključuje veliki broj autora koji su specijalizovani za određene aspekte. Ovakav enciklopedijski pristup samo još više prati prostor u kojem se razvija u dosada neviđenim razmerama zbirka enciklopedijskih rasprava – internet. Međutim, obim ovakvih radova, i njihova velika specijalizovanost, čini ih još nedostupnijima, posebno za početnike, a njihova namena je svedena na nivo referentne literature.

Delo *Sociologija muzike* je rezultat mog dugogodišnjeg rada na problemima povezanosti muzike i društva, iz kojeg, između ostalog, su proizašla i dva velika istraživačka projekta o muzičko-žanrovskoj preferenciji srednjoškolaca i studenata izvedeni u Makedoniji i SAD krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina XX veka.¹ Tema *muzika i društvo* pratila me je još od mojih prvih tekstova o *šundu i kiču*,² prvih eseja o Platonu³ i posebno veliki broj referenci koji se na nju odnose u *Istoriji estetike muzike*.⁴

S druge strane evidentno je preklapanje polja interesa sociologije muzike, pored estetike muzike, i sa ostalim teorijskim disciplinama koje se bave muzikom – muzikonomijom, etnomuzikologijom i, poslednje tri decenije, sonologijom (elektroakustički aspekti i digitalizacija muzičke kulture) – discipline koje na svoj način obrađuju spoljno okruženje muzike, od socijalnog i ekonomskog, do tehnološkog i informacijskog. Sociometrijsko iskustvo stečeno prilikom pomenutih projekata o žanrovskoj preferenciji je bilo od posebne koristi pri dizajniranju velikog broja projekata u okviru magistarskih i doktorskih studija, izvedenih na Fakultetu za muzičke umetnosti u Skoplju i Fakultetu umetnosti u Nišu. U istom smislu statistička obra-

¹ Димитрије Бужаровски, Движењата во музичката култура кај средношколската младина, односно генерациите родени во периодот 1970–1973 во СР Македонија – инцидентција и пре-валентција на музичките жанри, 1989; Dimitrije Buzarovski, Jere Humphreys, and Barrie Wells, "College Students Attitudes Toward Music," *PMEA Bulletin of Research in Music Education*, 21, Fall, 1995/1996, 20–42.

² Димитрије Бужаровски, Шунд во музичката или..., *СОВРЕМЕННОСТ* 4, 1972.

³ Димитрије Бужаровски, За музичката во политичките списи на Платон, *ТРЕТА ПРОГРАМА НА РТ СКОПЈЕ*, пролет 1981.

⁴ Димитрије Бужаровски, *ИСТОРИЈА НА ЕСТЕТИКАТА НА МУЗИКАТА*, Факултет за музичка уметност, Скопје, 1989.

da sociometrijski sakupljenih podataka je bila vrata kroz koje je promovisana kvantitativna analiza, odnosno napravljen veliki pomak u uvođenju savremenih istraživačkih metodologija.

Stoga ova knjiga je više rezultat velikog račvanja u kojem je početna i težišna tačka konačno postavljena i izvedena iz sociologije muzike kao centralne discipline sa jasno određenim predmetom i metodom. Ona se konsekvntno nadovezuje na ostale četiri knjige koje sam objavio na srpskom jeziku poslednjih pet godina (*Istraživačke metodologije, Istorija estetike muzike, Muzikonomija i Sonologija*)⁵ i predstavlja veoma važnu kariku u njihovom umrežavanju u savremenom muzikološkom sistemu. U ovom smislu ona prati njihov koncept izrade rada koji će biti oslonac u daljem razmatranju teorijskih problema, posebno u današnjem veoma dinamičnom i kompleksnom okruženju u kojem s jedne strane svakodnevno se širi područje fenomena, i s druge, paralelno se širi lepeza teorijskih pristupa i tumačenja njegovih manifestacija.

Kao i u ostalim pomenutim disciplinama, i u području sociologije muzike u ovom trenutku postoji ogroman broj radova koji se detaljno bave različitim aspektima fenomena, nasuprot veoma malom broju zaokruženih metateorijskih rasprava o sociologiji muzike. U njima se često koriste i termini *sociomusicology* na engleskom, a na nemačkom *Musiksoziologie*. Ovako određen termin, koji nalikuje na izvođenje aplicirane sociologije u drugim disciplinama (na primer, sociolingvistika), mogao bi da vodi i ka terminu *sociomuzikologija* u srpskom jeziku.

Insistiranje na korišćenju termina *sociologija muzike* treba da obezbedi samostalnost discipline posebno u metodološkom smislu. Kao i kod izbora termina *estetika muzike* nasuprot *muzička estetika*, i u ovom slučaju, odredili smo termin kao odnos teorije (sociologija) prema fenomenu (muzika). Precizno upotrebljen termin *muzička estetika* bi označavao estetiku koja se peva i svira, i pored toga što se koristi i termin *muzička estetika* kao konvencija. Sociologija muzike, nasuprot terminu *sociomuzikologija*, preciznije definiše i odnos prema muzikologiji u kojem sociologija muzike pripada grupi apliciranih disciplina u području muzikologije. Radi ekonomičnosti izraza, ipak kao pridev može da se koristi i termin *sociomuzikološki* kao odredbeni za kategorije koje obrađuje sociologija muzike. Pri tome, kao i u ostalim pomenutim teorijskim radovima, postoji jasno razgraničenje koje se odnosi na termine socijalno i sociološki; odnosno termin koji se odnosi na društvene fenomene – socijalno, i termin koji se odnosi na kategorije discipline – sociološki.

Kompleksnost određenja i predmeta i termina oslikava knjiga *Muzika u društvu: Vodič kroz sociologiju muzike*, rodonačelnika discipline na bivšim jugoslovenskim i balkanskim prostorima Ive Supičića,⁶ koja je proširena verzija knjige *Elementi socio-*

⁵ Dimitrije Bužarovski, *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji*, „Nota“, Knjaževac, 2012.; *Istorija estetike muzike*, Fakultet umetnosti u Nišu, 2013.; *Muzikonomija: Uvod u muzički menadžment, ekonomiju i marketing*, Fakultet umetnosti u Nišu/Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu, 2014.; *Sonologija*, Fakultet umetnosti u Nišu/Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu, 2015.

⁶ Ivo Supičić, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1987.

logije muzike iz 1964.⁷ Ovo otvara dilemu da li i ova knjiga treba da nosi podnaslov *vodič*, imajući u vidu tendenciju da se u njoj na malom prostoru sakupi što više informacija o problemima/temama kojima se bavi sociologija muzike.

U izboru termina za disciplinu namerno je izbegnut termin *sociologija muzičke umetnosti* kao nešto što bi bilo paralelno sa *sociologijom umetnosti*, odnosno bilo deo njenog šireg koncepta. Za nas ne postoji različitost semantičkih polja muzike i muzičke umetnosti. Izdvajanje muzičke umetnosti od šireg koncepta muzike je rezultat elitističkog pristupa u kojem samo određena dela zaslužuju epitet – umetnička. Za nas sva muzička dela su umetnička, pre svega jer su artificijelni proizvod ljudske umešnosti/aktivnosti. Zbog toga smatramo da nema dovoljno argumenata za razgraničenje, bez obzira na vrednovanje muzičkih dela. Sociologija muzike nije aksiologija muzike jer posmatra podjednako sva muzička dela, bez obzira na njihov vrednosni rang. Ovaj problem biće često prisutan u našoj daljoj raspravi. On je neizbežan, posebno ako želimo da postavimo jasnu klasifikaciju i strukturu područja sociologije muzike.

Definisanje osnovnih koncepata bio je najteži deo našeg zadatka i u sadržinskom i u metodološkom smislu. S jedne strane jasno je da nauka ne može operisati na nivou zamagljenih, odnosno nedefinisanih koncepata. S druge, današnja nauka obiluje varijantama tumačenja istog fenomena koje su posebno izražene kod klasifikacija, periodizacija i nomenklatura.

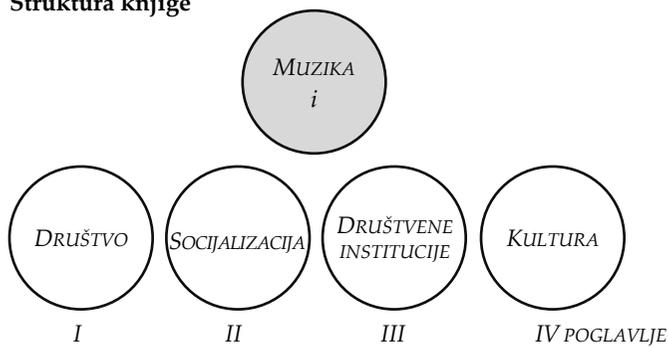
Osnovna namena ove knjige je da bude udžbenik koji na bazičnom nivou predstavlja probleme i definiše koncepte. S obzirom na njen obim u kome nema prostora za elaboriranje svih varijanata sociološkog tumačenja fenomena, odnosno polemike sa različitim teorijskim pristupima, izabrali smo neki srednji put, u kome su izloženi koncepti neophodni za shvatanje problema sociologije muzike, i gde je bilo moguće, predstavljena su i suprotstavljena različita mišljenja. Ona, kao i ostale četiri pomenute knjige, je referentna knjiga, pružajući oslonac iz kojeg može da se ide dublje u razumevanju društvenih aspekata muzičkog fenomena. Pored referenci sadrži i brojna stanovišta koja definišu interakcijski odnos muzike i društva na jednom višem teorijskom nivou.

Knjigu smo podelili u četiri poglavlja: Muzika i društvo, Muzika i socijalizacija, Muzika i društvene institucije, i Muzika i kultura (Dijagram 1). Vidljivo je da se u naslovima uvek javlja termin muzika. Ovaj paralelizam pre svega treba da potvrdi naš pristup u kojem su aplicirane sociološke kategorije u specifično područje muzičkog fenomena. Isto tako ova dvostrukost označava da muzički fenomen ima svoju autonomnost ali ujedno stupa i u interakcijski odnos sa društvenim fenomenima. Takođe postoji i izvesna gradacija razmatranja problema prema poslednjem poglavlju o muzici i kulturi, jer upravo to je centralno područje u kojem egzistira muzički fenomen.

Prvo poglavlje kreće od definicije osnovnih koncepata kojima se bavi sociologija muzike – muzika i društvo. U njemu kao i u celoj knjizi je dominantno primenjen

⁷ Ivo Supičić, *Elementi sociologije muzike*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1964.

Dijagram 1
Struktura knjige



neopozitivistički pristup u kojem su aksiomatski postavljene osnovne kategorije i u tom smislu kategorija *društva*, kao nešto što uopšte ne moramo da dokazujemo, i u čijim okvirima funkcioniše i druga kategorija koju takođe ne treba dokazivati – muzika, odnosno muzička kultura. Na ovaj način prvo poglavlje predstavlja i uvod u kojem se raspravlja o predmetu i metodu discipline sociologije muzike. Zato pored generalne rasprave o pojmovima muzike i društva, ovo poglavlje sadrži i istorijski deo u kome se nakratko osvrćemo na istorijski razvitak ove naučne discipline, kao i na preklapanje srodnih teorijskih disciplina koje isto tako izučavaju muzički fenomen.

Ovo je izuzetno važno pitanje u današnjem veoma kompleksnom okruženju svih fenomena i u istom smislu muzike, odnosno muzičke kulture, koji mogu da budu posmatrani iz različitih uglova raznorodnih naučnih disciplina. Stoga je za sociologiju muzike neophodno da odeli svoju oblast proučavanja od delokruga srodnih disciplina. Kao što upotreba termina *sociologizam* ima pežorativno značenje kada sociologija nekritički ulazi i tumači područja drugih disciplina, kao na primer filozofije, tako i tumačenje socioloških kategorija kroz teorijsku prizmu drugih disciplina ima svoje teorijske konsekvence. Interdisciplinarnost je bez dileme neizbežna situacija na današnjem stadijumu naučnog razvitka, međutim veoma je važno korišćenje adekvatnih metodoloških alatki koje se odnose na specifični ugao posmatranja mnogoznačnosti fenomena.

Problem socijalizacije u kojem posebnu ulogu igra i muzika, tema je drugog poglavlja. Čine ga tri celine: ličnost, agensi socijalizacije i komunikacija. Postojala je dilema da li da područje muzike i komunikacije postavimo u posebnom poglavlju. Komunikacijski aspekti su neminovni deo rasprave o bilo kom problemu sociologije, odnosno sociologije muzike. Na određeni način sociologija muzike veoma lako može da se prevede u sociologiju muzičko-komunikacijskog procesa. Kompleksno područje komunikacijskih procesa, sociologija često posmatra kao simboličku interakciju sa okruženjem. Zato u ukupnoj obradi teme muzika i komunikacija izabrali smo srednji put: komunikacijske aspekte smo najpre izveli iz pozicije socijalizacije,

koja ne bi mogla biti realizovana bez procesa komunikacije, uključujući ih podjednako dalje i u sve ostale teme zastupljenim u ovoj knjizi.

Treće poglavlje obrađuje interakciju muzike i društvenih institucija: ekonomija, politično-pravne institucije, nauka i obrazovanje, zdravstvo i religija. Ponovo vodeći računa o preklapanju problema, ovde su izostavljene društvene institucije koje su obrađene u ostalim ili posebnim poglavljima: porodica, mediji i kultura. I ovde smo imali dilemu kako da veoma raznorodan materijal interesa sociologije muzike rasporedimo u što manji prostor nasuprot metodološkoj konzistentnosti (svi problemi koji se odnose na istu materiju u istom poglavlju). Ipak, kao što smo već naveli, ova knjiga više ima intenciju da nabroji i otvori što više problema kojima se bavi sociologija muzike na štetu metodološke konzistentnosti, odnosno postavljanje problema kroz čvrsto određene metodološke granice posmatranja.

Kako smo već naglasili, težišna tačka našeg razmatranja problema ipak pripada mestu i odnosu muzike prema kulturi. Muzika i kultura za nas predstavlja centralni problem sociologije muzike, i zato poslednje poglavlje daje presek osnovnih teorijskih aspekata muzike kao kulturnog fenomena. Poslednje poglavlje se zaokružava još jednim područjem o kome se često govori, posebno u kritikama određenih žanrova, dela ili pojava koje su komplementarne muzičkom fenomenu – društvena odgovornost muzike. Ona na određeni način dodiruje i oblast jedne od prvih filozofskih disciplina – etike (prema tumačenju istorije estetike Gilbertove i Kuna, iz etike se iznedrila i estetika).

Unošenjem problema društvene odgovornosti muzike, odnosno njenih stvaralaca, distributera i publike, otvaramo još jednu temu u kompleksnom okruženju XXI veka. Muzička kultura u novom milenijumu doživljava neviđeni preporod sa velikim žanrovskim dijapazonom, velikom segmentacijom unutar pojedinih žanrova, revoluciju u tehnološkim sredstvima za distribuciju muzike i ogromnim kapacitetom razmene muzičkih dobara, ali s druge strane i podignutim intenzitetom zvuka, veoma često i iznad pragova tolerantnosti ljudskog auditornog sistema. Ono na šta je Kant reagovao – nekontrolisano širenje zvuka od muzičkih instrumenata, koji se nameće i kad ne želimo da ga slušamo; dobija nove razmere sa pojavom električnog ozvučenja. Zvučno zagađenje ima ozbiljne konsekvence i na čoveka, ali i na ostalo okruženje čime ulazi u registar savremenih ekoloških problema.

Ovakva struktura rada jasno ilustruje našu nameru da notiramo najveći deo teorijskih problema kojima su se bavili muzikolozi, sociolozi, antropolozi i filozofi, imajući u vidu već više puta navedeni rizik od metodološke nekonzistentnosti. Za nas u ovom trenutku je bitnije da se zainteresovanima pruži najšira lepeza problema i njihovih tumačenja, ostavljajući naučni skepticizam za neki drugi rad u kome pretežu metateorijske opservacije koje čak nadmašuju okvire sociologije i prelaze u području filozofije. To ne znači da rad nema svoju konzistentnost, odnosno da je on samo jedna miniciklopedija problema. Posmatrano na najopštijem nivou on integriše fenomen i okruženje u jednu celinu, bez obzira na brojne kolizije, koje su karakteristika svih naučnih disciplina XXI veka.

Kao i u ostalim sistemskim radovima iz oblasti društvenih i humanističkih disciplina, i u našem delu dominira deskriptivnost, što na prvi pogled čini materiju lako razumljivom i poznatom. Isto tako, u stilističkom smislu vodili smo računa o ekonomičnosti izlaganja da bismo rad smestili u što je moguće manji prostor. Ovakav pristup predstavlja veliki problem za autora jer simplifikacijom kratimo brojne komentare koje provocira izlaganje problema, ali s druge strane, omogućava brzo i efikasno kretanje kroz materiju.

Isto tako odlučili smo se za upotrebu velikog broja dijagrama koji šematizovano predstavljaju ionako dosta kondenzovan i ekonomični tekst. Naše dosadašnje iskustvo posebno u predstavljanju apstraktnih pojmova je pokazalo da se obrađena materija mnogo lakše prati i shvata kada je praćena dijagramima. Time se uklapamo u opštu tendenciju sve veće zamene pisane grafičkom komunikacijom. Zato je svakako zaslužna kompjuterska tehnologija počev od Eplovog grafičkog interfejsa osamdesetih godina XX veka, pa do prihvatanja i daljeg razvijanja u Aj-Bi-Emovim platformama, odnosno u Vindousovim nadgrađenim operativnim sistemima. Time je označena nova civilizacijska era u kojoj polako iščezava pisani tekst. Dvadeset prvi vek ide dalje: sličice gube direktnu asocijaciju i počinju da se zamenjuju apstraktnim simbolima (najčešće geometrijske slike) čije značenje treba da se zna unapred (na primer kvadrat sa mrežom koji vraća na osnovni meni). Ove promene očekivano imaju svoj odraz i na strukturu teorijskih radova u kojima grafika sve više zamenjuje tekst (sve do verovatno čisto grafičkog prikaza), jer se time doprinosi ekonomičnosti predstavljanja, odnosno mnogo bržeg usvajanja sadržaja u današnjoj eksploziji novih radova. Ova praksa je već sadržana i u prezentacijama na naučnim skupovima, odnosno sve veću upotrebu prezentacija u nastavi, tako da grafika postaje centar oko kog se više doobjašnjava (ako je uopšte potrebno) ono što grafika već prikazuje. Naše praktično iskustvo u nastavi samo još više dopunjuje i potvrđuje ove konstatacije. Predavanje predmeta iz prethodno objavljenih knjiga (*Istraživačke metodologije*, *Muzikonomija* i *Sonologija*) je bilo značajno olakšano korišćenjem grafičkog materijala koji je objavljen u njima.

S druge strane, ovakav pristup potvrđuje i naše zalaganje da se sve kategorije postavbe u strukturisanim sistemima sa jasno definisanim pozicijama. Grafika i šematizovanje po sebi znače jasno postavljanje granica, odnosno definisanje kategorija i njihovih razlika. Time smo želeli da izbegnemo još jednu karakteristiku društvenih i humanističkih disciplina u kojima korišćenje složene stilistike, posebno u predstavljanju apstraktnih pojmova, čini tekstove teško čitljivim, nerazumljivim i nejasnim.

Velika dilema je bilo i citiranje literature. Ako je do kraja XX veka citiranje literature bilo *conditio sine qua non*, pre svega zbog uvida u poreklo ideja, ali i zbog informacije o relevantnim referentnim radovima, druga decenija XXI veka i pretraživanje na internetu stvaraju potpuno novu situaciju. Danas je veoma lako pronaći povezanost tekstova sa određenom literaturom, i dovoljno je samo ime autora i ključnog termina da bi se došlo do preciznih bibliografskih podataka. Imajući u vidu da je ovo više pristupni rad, prolegomena, odlučili smo samo da navodimo

imena teoretičara, negde i radova, a da ostalo pretraživanje ostavimo onima koji će biti zainteresovani da produže sa detaljnijim istraživanjem literature za specifični problem. Time smo značajno smanjili fizički obim ovog rada i ujedno olakšali njegovu čitljivost.

Jedan od ozbiljnih problema sa kojima smo se suočili pri izradi knjige je i ravnoteža između opštih socioloških tema i njihove apliciranosti u području sociologije muzike. Imajući u vidu da je ova knjiga prvenstveno udžbenik koji je namenjen muzičkom krugu, posebno zbog veoma male prisutnosti opšte sociologije u muzičkom obrazovanju, odlučili smo da koliko je moguće u njoj uključimo opšte sociološke teme. Time smo želeli da sociomuzikološku materiju postavimo u relaciji prema teorijskom području iz kog ona proizlazi. Na jednom višem teorijskom stanovištu, svakako može da se pristupi direktno sociomuzikološkim temama. Međutim više puta navedeno iskustvo u izradi ostalih radova, kakve su prvenstveno *Muzikonomija* i *Sonologija*, uverilo nas je da treba da se držimo tog šablona, bez obzira na mogućnost da se pojavi određeni disbalans u zastupljenosti čisto sociomuzikološke materije. Na taj način su uspostavljene i čvrste veze između discipline iz koje proizlazi i predmet i metod sociologije muzike.

Na kraju, verovatno zbog obima problema i napisanih radova, često postoji dilema kada treba da prestanemo sa pisanjem i rad predložimo za objavljivanje. Finalizacija uvek donosi frustraciju da nije nešto ispušteno, pogrešno protumačeno ili zapostavljeno. Međutim, danas, upravo zbog izvanredne dinamike celokupne promene ljudskih civilizacija u kojima se ere već mere u decenijama (preddigitalna, digitalna, postdigitalna), još je važnije da se radovi završe što pre. Zato finalizacija podrazumeva balans između potrebe za ovakve radove, i želje za njihovu konzistentnost u veoma dinamičnom teorijskom okruženju.

Najdraži deo pisanja svih mojih knjiga je sastavljanje zahvalnice onima koji su doprineli da one stignu do čitalaca. Njihove sugestije i korekcije najčešće ostaju nevidljive i tokom vremena sve zasluge pripadaju autoru i pored *kolektivnosti* koja pre svega proizlazi i iz brojnih radova iz prošlosti i sadašnjosti iz kojih autor crpi gotova saznanja, ideje i motivaciju.

U ovom smislu posebno sam zahvalan recenzentima prof. dr Gjorgjiju Spasovu, prof. dr Draganu Žuniću i vanr. prof. dr Treni Jordanoskoj, koji su mi pre svega pružili izuzetno važnu podršku za ovaj kompleksan i ne manje riskantan poduhvat zaokružavanja delikatnog područja i materije sociologije muzike. Pored toga, prof. dr Gjorgji Spasov koji je među prvima pogledao radnu verziju rukopisa, suštinski mi je pomogao sugestijama o strukturi određenih poglavlja, zastupljenosti tema, kao i u pitanjima vezanim za područje stilistike. Prof. dr Dragan Žunić je minuciozno pregledao rad i svoja zapažanja, komentare, primedbe i sugestije sročio u jedan veći tekst pomogavši mi tako da iznova preispitam brojne teorijske probleme i dileme koje nameće sintetičnost i bazičnost sociologije muzike, posebno u odnosu na njenu matičnu disciplinu – opštu sociologiju. Profesor Žunić je doprineo i na planu ujednačavanja registra termina sa srpskim standardima oblasti, još jedan od veoma aktuelnih savremenih problema, posebno zbog tendencije da se kreiraju novi

termini sa veoma specifičnim značenjima koji treba da razgraniče i istaknu posebnost autorovog pristupa u tumačenju fenomena. Ogroman doprinos, kao i u ostalim mojim knjigama izdatim poslednjih nekoliko godina, ima i vanr. prof. dr Trena Jordanoska. Prateći rad kroz sve njegove faze, ona je odigrala ulogu ključnog korektiva i filtera proveravanja velikog broja podataka, konstatacija, imena i definicija. Kao i dosad njena zasluga je i pretočavanje mojih ideja u grafičke prikaze, celokupno grafičko uređenje knjige, kao i ne manje važnog indeksa koji predstavlja sumarnu listu svih obrađenih koncepata.

Među prvima koji su pogledali moj rukopis bila je i dipl. pravnik Olgica Trajkovska, koja je svojim velikim poznavanjem zakona o kulturi i autorskog prava, i iskustvom stečenim dugogodišnjim radom u Ministarstvu za kulturu Republike Makedonije, pomogla u proveru iznesenih stavova o uticaju pravnog i političkog okruženja na muzički fenomen i posebno na kulturnu politiku.

Izdavanje ove knjige je rezultat i velikog entuzijazma koji je dekan Fakulteta umetnosti u Nišu, prof. dr Suzana Kostić, unela u stimulisanje naučnog rada i izdavaštva u ovoj instituciji, koja je prema obimu ovakvih aktivnosti poslednjih godina, nadmašila ostale regionalne institucije, sa mnogo većom tradicijom i godinama postojanja. Taj entuzijazam je imao presudno značenje za moju motivaciju da na ovakav način zaokružim ovaj ciklus bazičnih teorijskih radova iz područja apliciranih teorijskih disciplina u muzici. Izvanrednu saradnju u toku objavljivanja ove knjige imao sam i sa vanr. prof. dr Danijelom Zdravić Mihailović, upravnikom Izdavačkog centra Fakulteta umetnosti u Nišu, koja je uložila istovetan entuzijazam i energiju da se na vreme završe brojne procedure koje podrazumeva jedan ovako složen izdavački poduhvat. Stilistika materije, brojni termini i svakako činjenica da srpski nije moj maternji jezik, po sebi govori o složenosti zadatka lektorisanja ovog teksta, koji je veoma odgovorno i kreativno izvršila Marija Šapić.

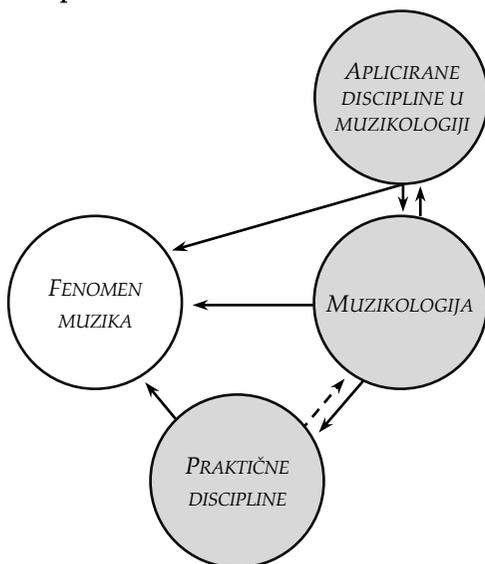
Svima, još jednom, moja velika zahvalnost.

Skopje, septembar, 2016.

Muzika i društvo (predmet i metod sociologije muzike)

Sociologija muzike je aplicirana teorijska disciplina u obradi muzičkog fenomena koja pripada širem području muzikologije (Dijagram 2). Ona iz sociologije uzima i predmet i metod, ali predmet sužava na posebne aspekte interakcije društva i muzičkog fenomena. Poslednjom formulacijom mi smo definisali predmet sociologije muzike.

Dijagram 2
Odnos muzičkog fenomena i teorijskih disciplina



ciologije muzike: društvo i muzika. Pošto se radi o najopštim kategorijama, i društvo i muzika biće razmatrani do nivoa potrebnog za naše koncipiranje sociologije muzike.

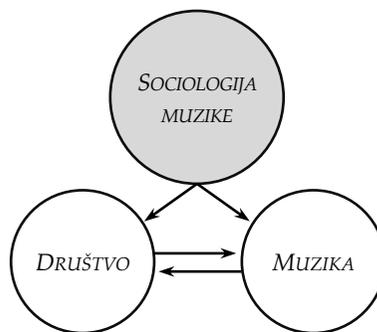
Društvo

Definicija društva je veoma složen teorijski problem koji je pre svega predodređen filozofskom orijentacijom autora. U predgovoru smo već naznačili da je fenomen *društva* aksiomatski, ne moramo da ga dokazujemo jer smo sigurni da postoji ljudsko društvo, odnosno *društvenost* čoveka (može da se koristi i socijalnost kao potpuni sinonim; mi smo se opredelili za reč koja nije pozajmica). Još Aristotel u *Politici* daje definiciju čoveka kao društvenog bića (πολιτικόν ζῷον, *Politika*, prva knjiga 1253a, doslovni prevod bi bio *društvena životinja*). I kad je čovek sam (na primer kaluđer koji se povlače u isposništvo), on ipak produžava da živi u okviru društvenih normi u kojima je odgojen i živio pre toga. Realno, čovek ne bi mogao da opstane bez društva. Romantične priče o Robinzonu na pustom ostrvu ipak uključuju veliki deo veština i predmeta koji on preuzima iz razvijenog društva kome pripada.

Sociologija muzike istražuje međusobni uticaj muzike i društva.

To znači da društvo utiče na oblikovanje muzike, ali i muzika oblikuje društvo (Dijagram 3). Da bismo odredili međusobni uticaj najpre treba da definišemo kategorije koje čine suštinu definicije predmeta so-

Dijagram 3
Odnos sociologije muzike i fenomena



Kriterijumi određenja kategorije društva

Sociologija postavlja tri kriterijuma za prostorno i vremensko određenje društva: *teritorija*, *politički autoritet* i *zajednička kultura* (Dijagram 4).

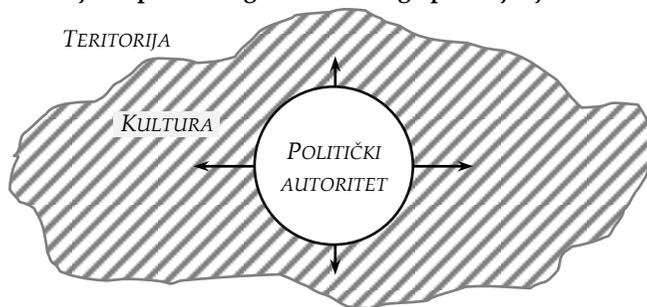
Društvenost čoveka podrazumeva učešće većeg broja pojedinaca koji bi se udruživali na različitim nivoima. Hijerarhija društvenosti čoveka počinje na nivou *grupe*, sledeći nivo je *zajednica* i najviši nivo je *društvo* (Dijagram 5). Umesto termina *društvo* u nekim slučajevima se koristi i termin *društvena zajednica* (da bi se odvojila od drugih tipova zajednica; poljoprivredna zajednica na primer). U tom slučaju društvena zajednica je na najvišem nivou opštosti sa ciljem da se potencira koncept udruživanja.

Društvenost čoveka, odnosno činjenica da on živi u zajednici sa drugim ljudima, znači da mora da poštuje norme koje su te društvene zajednice uspostavile. Zato su u kriterijumima društva bili uključeni politički autoritet kao pravno regulisani mehanizam za poštovanje uspostavljenih normi, i kultura kao veoma složen sistem nepisanih i pisanih normi i pravila. Ukoliko ih neko ne poštuje, ljudske zajednice razvijaju različite mehanizme za prinudu, od opomene do potpunog isključenja (upotrebljava se i reč ekskomunikacija). Ekskomunikacija, posebno u prošlosti, značila je ugrožavanje opstanka isključenog sve do nivoa potpune fizičke eliminacije, odnosno smrti. Kao i kod primera isposnika, i pojedinci koji su živeli u samoći i izolaciji, ipak su koristili odnosno morali su da koriste proizvode i usluge društva u kome su živeli.

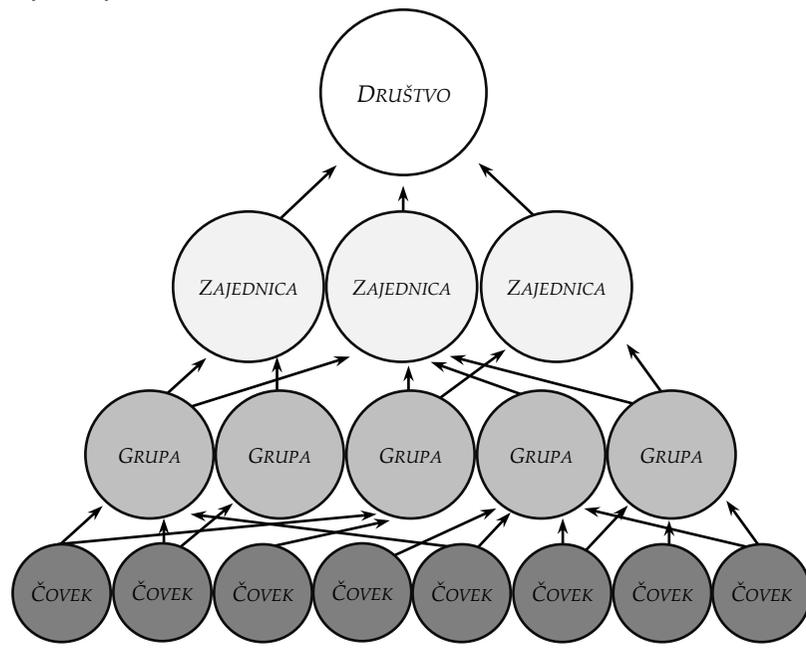
Posebno važan pojam u definiciji društvenost čoveka je *kultura*, kao nešto što čovečanstvo razlikuje od ostalih živih bića na našoj planeti. Kao što ćemo kasnije videti u posebnom poglavlju o kulturi, termin kultura se javlja relativno kasno u teorijskom diskursu i u današnjoj upotrebi prati ga višeznačnost koja odgovara i disciplinama koje se bave kulturom: sociologija kulture, kulturologija, kulturna antropologija i studije kulture. U najširem smislu kultura je sinonim za društvo jer karakteristike ljudskih aktivnosti i ponašanje čoveka odražava strukturu određenog društva. Veoma blizak pojam i termin kulturi je *civilizacija*.

Bliskost pojmova civilizacija i kultura, otvara teorijske dileme koje su prisutne još od XVIII veka do danas. Najčešće u svakodnevnoj upotrebi termina mi podjednako koristimo i civilizaciju i kulturu, a civilizovanom, koje znači kultivisano pona-

Dijagram 4
Kriterijumi prostornog i vremenskog opredeljenja društva



Dijagram 5
Hijerarhija društvenosti čoveka



šanje, suprostavljeno je necivilizovano (nekulturno, primitivno) ponašanje. Ova dihotomija ima očiglednu vrednosnu konotaciju u kojoj, sve do početka XX veka, civilizacija ima evropocentrično (kolonijalističko, a danas i neokolonijalističko) značenje, dok ostale kulture spadaju u primitivne kulture, odnosno ili nisu civilizacije, ili su na nižem stepenu razvitka. Kako ćemo kasnije videti ovakav tretman je primenjen i u muzičkoj kulturi u kojoj su izvedene razlike na nivou ozbiljne (klasične), nasuprot popularne muzike i folkloru.

Jedno od rešenja problema upotrebe termina kultura i civilizacija je njihovo posmatranje na nivou rasprostiranja: kultura je nešto što karakteriše manje (etničke) ljudske zajednice, dok je civilizacija širi termin koji pokriva više etničkih i nacionalnih kultura. Međutim kao i kod ostalih dilema koje prate sociologiju, imamo problem sa pojavom termina *globalna kultura* koji isto tako ujedinjuje sve nacionalne kulture. Olakšavajuća okolnost u upotrebi termina u području muzičke kulture je njegova isključivost, odnosno veoma retka upotreba termina muzička civilizacija.

Nasledene karakteristike od primata

Kultura i civilizacija kao ekskluzivne kategorije ljudskog roda su rezultat dugotrajne evolucije u kojoj ljudski rod proizlazi iz reda primata sa najbližim srođnicima – čovekolikim majmunima. Od primata čovek nasleđuje više karakteristika, između kojih je i *društvenost*, odnosno život u zajednicama. U evolucijskom razvitku, između ostalog, društvenost primata je rezultat promene njihovih aktivnosti od noktu-

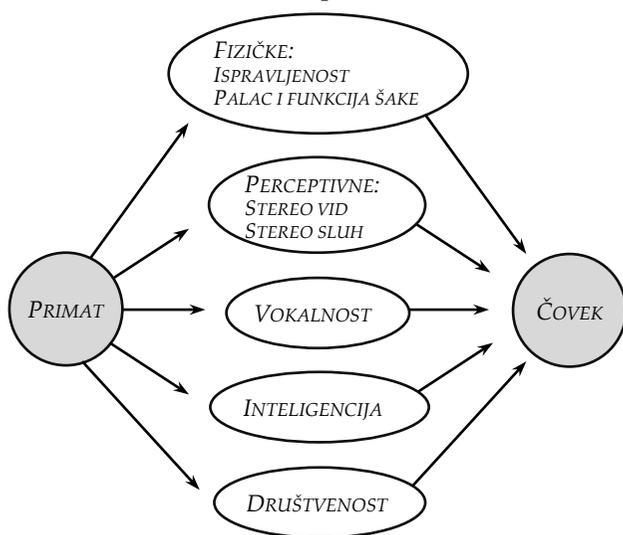
ralnih (noćnih) u dnevne, što je tražilo veću zaštitu, odnosno udruživanje u većim grupama.

Pored društvenosti od primata čovečanstvo je nasledilo i druge karakteristike (Dijagram 6). Od fizičkih karakteristika prva je *ispravljenost*, koja će evolutivno dovesti do bipedalnosti, odnosno isključivo kretanje na dve noge (kod primata postoji ispravljenost, ali je kretanje kombinovano – četvoronoško). Druga i veoma važna karakteristika je pojava *palca* nasuprot drugih prstiju, koja zajedno sa velikom osetljivošću šake, predstavlja veoma važnu karakteristiku u otkrivanju i razvoju alatki koje i danas koristi čovek.

U području percepcije, čovečanstvo nasleđuje od primata *stereo gledanje* i *stereo slušanje*. Posebno stereo gledanje, a ne i u manjoj meri stereo slušanje, potiskuju čulo mirisa, kao i druga čula koja su dominirala u prethodnoj evoluciji životinja. I pored svoje dvodimenzionalne strukture (retina, bazilarna membrana), različite draži se već u moždanom stablu čoveka kombinuju u prostorno trodimenzionalne predstave, sa finalizacijom u (neuralnom) korteksu sa specijalizovanim regijama za vid i sluh. Trodimenzionalnost ljudske percepcije prostora omogućuje mnogo bolju orijentaciju, odnosno određenje lokacije i prostornog okruženja.

Vokalnost je još jedna veoma važna karakteristika preuzeta od primata. Vokalnost dovodi do pojave intonacionog izražavanja koje je u osnovi i govora i muzike. Od primata čovek nasleđuje i *inteligenciju* koja menja status čoveka u prirodi; on više nije samo deo prirode, nego i aktivni faktor u oblikovanju istorije planete na kojoj živi. Zato najnoviji geološki period u kojem se nalazi naša planeta već se naziva *antropocen* (engl. anthropocene) da bi se označio uticaj čovečanstva na ekosistem planete od sredine XX veka naovamo.

Dijagram 6
Nasleđene karakteristike od primata

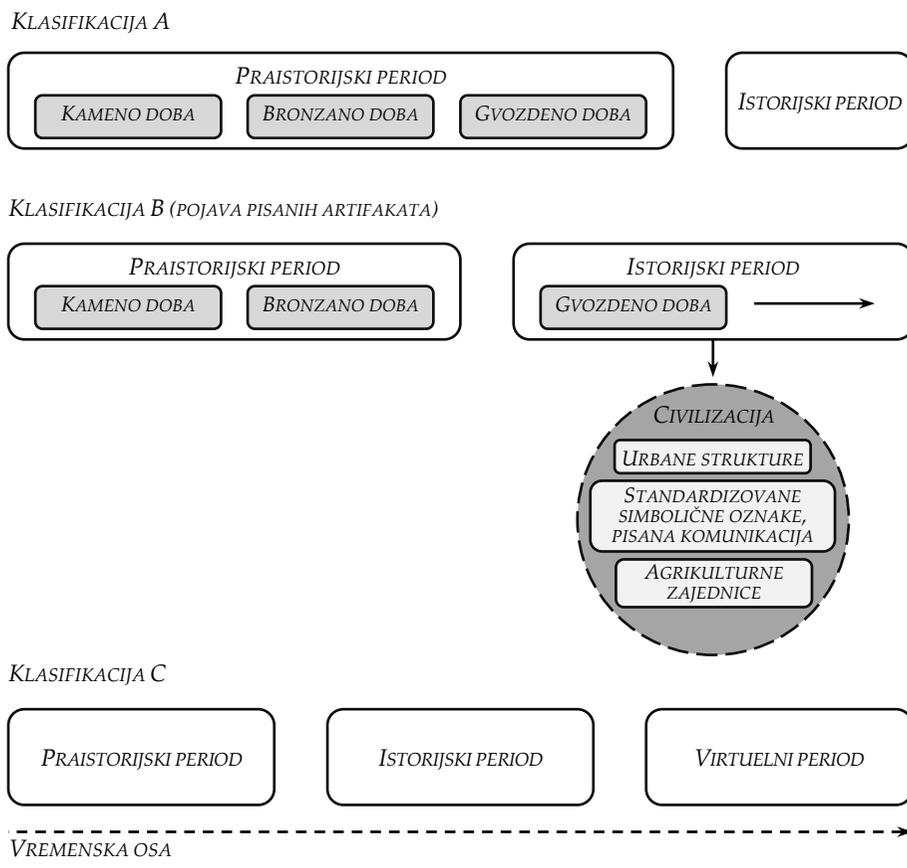


Opšte klasifikacije razvitka čovečanstva

Savremena ljudska vrsta spada u kategoriju *homo sapiens*-a (takozvana binomijalna nomenklatura obuhvata na latinskom *homo* kao *rod* i atribut *sapiens*, *mudar*). Pojavila se u Africi između 200,000 i 100,000 godina P. S. (pre sadašnjosti, engl. B. P. – before present, vremenska mera koja se često koristi kada se radi o većim vremenskim jedinicama od više hiljada godina, umesto P. N. E. – pre naše ere i N. E. – naše ere). Kao i kod ostalih *hominida*, *homo sapiens* još od početka živi u zajednicama, koje se polako povećavaju tokom vremena i dostižu više hiljada na prelazu iz praistorijski u istorijski period.

Podela ljudske istorije na *praistorijsku* i *istorijsku* u kojoj je praistorijski period podeljen na tri doba (engl. three-age system): kameno doba i dva metalna doba – bronzano doba i gvozdeno doba, jedna je od više podela koja se koriste u klasifikaciji razvitka čovečanstva (Dijagram 7). Prema drugoj klasifikaciji početak istorijskog perioda je označen pojavom pisanih artefakata (koji se javljaju na prelazu mladog kameno i bronzanog doba) čime je istorijski period lociran na početku gvozdеног doba

Dijagram 7
Klasifikacije istorijskih perioda razvitka čovečanstva



doba. U ovom smislu je izveden i pojam *civilizacije*, koji označava stadijum pojave kompleksnih ljudskih zajednica, (a) sa urbanim strukturama, (b) standardizovanim simboličnim oznakama i pisanoj komunikaciji i (c) poljoprivrednim aktivnostima na velikim površinama (agrikulturne zajednice).

Digitalna era omogućava još jednu klasifikaciju koju smo označili kao klasifikacija C. Ona je označena širenjem prostora (AR, engl. advanced reality, proširena realnost) u kojem naša čula dobijaju veštačke informacije koje ne postoje u realnom prostoru. Kompjuterski kreirane senzacije koje dolaze do naših čula brišu granice realnog i virtuelnog prostora i vremena. U trenutku pisanja ove knjige samo možemo da pretpostavljamo kako će se promeniti koncept čovečanstvo i njegov odnos sa univerzumom. U svakom slučaju čovečanstvo se nalazi na početku jedne kompletno nove faze njegovog razvitka.

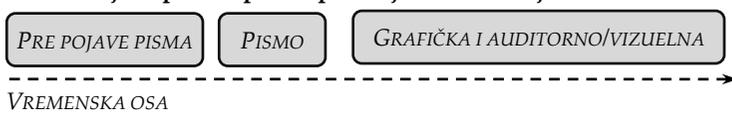
Ove promene su vidljive na svakom koraku. Neverovatno brzi prelazak u virtuelni svet je posebno uočljiv na planu komunikacije. Seoba realnog života u virtuelni svet profila socijalnih mreža, koji, za razliku od istorijskih materijalnih individua paradoksalno su večni (ako se ne brišu), produžava postojanje kreatora profila i posle fizičke smrti. Deo socijalnih mreža već sadrži veliki broj profila (korisnika) koji nisu među živima i koji održavaju ili rodbina ili softver koji imitira ponašanje pojedinca (na osnovu analize prethodnog ponašanja profila). Time se metafizički zamrzava individua koja je pre toga kreirala profil i zadire u jedno od najosetljivijih pitanja ljudskih civilizacija – smrt.

U ovom smislu moguća je još jedna podela civilizacija prema upotrebi pisma, odnosno prema korišćenju pisanih artifakata u tri faze: pre pisanja, pisana komunikacija i grafička komunikacija (Dijagram 8). Grafička komunikacija je karakteristična za digitalni period u kojem grafički simboli preuzimaju pisanu komunikaciju zamjenjujući cele fraze. Ovo svakako značajno ubrzava proces komunikacije, odnosno prenosa poruka i značenja. Današnja digitalna tehnologija već omogućuje i audio-torno/vizuelnu komunikaciju (kada se kompjuteru izdaju govorne komande ili kada kompjuter prati naš pogled) u kombinaciji sa grafičkim simbolima.

Pošto se u ovom trenutku veoma intenzivno radi na *treniranju* kompjutera da interaktivno odgovara/čita ljudske misli, možemo predvideti i sledeću fazu u kojoj će ljudske misli biti direktno digitalizovane i premošćena audio-torno/vizuelna komunikacija. Kombinovano sa potpunim umrežavanjem celokupnog okruženja (engl. IoT, Internet of Things, umrežavanje prostorija, odeće i obuće, transportnih sredstava i ostalih mašina preko elektronike, senzora, aktivatora koji sakupljaju, analiziraju i razmenjuju podatke preko interneta) možemo da pretpostavimo da nas očekuju i ogromne promene i u komunikacijskim sistemima.

Dijagram 8

Civilizacijska podela prema pisanoj komunikaciji



Društveni sistemi

Pored ove klasifikacije razvitka čovečanstva, sociologija gradi i svoju kategorizaciju koja polazi od centralnog koncepta njenog interesa – društva. Razvitak, odnosno faze razvitka društva podrazumevaju promene u društvenim strukturama koje karakterišu različite društvene zajednice. Predstavljena šema od pojedinca, preko grupa i zajednica, do društva, jedan je veoma opšti strukturni model. Njena dalja razrada, kao što smo više puta pomenuli, podleže teorijskom uglu, odnosno filozofskoj orijentaciji autora. Zato objašnjenje različitih društvenih sistema ćemo predstaviti kroz prizmu dva suprostavljena teorijska pristupa: funkcionalističkog i teorije sukoba. Pored njih, postoje i druga tumačenja društvenih sistema u kojima se prave paralele sa životinjskim zajednicama (darvinizam) i biološkim struktura organizma (biologizam).

Prema funkcionalističkom pristupu strukturu društva čine četiri kategorije: *status, uloge, grupe i institucije* (Dijagram 9).

Status koji pojedinac dobija u okviru društva je najopštija kategorija koja prati čoveka od rođenja do smrti. Različiti statusi muzičara u orkestru određuju da li su oni koncertmajstor, vođa grupa, sede na petom pultu itd. U našem folkloru se čak koristi muzička metafora da bi označila status pojedinca: *poslednja rupa na svirali*.

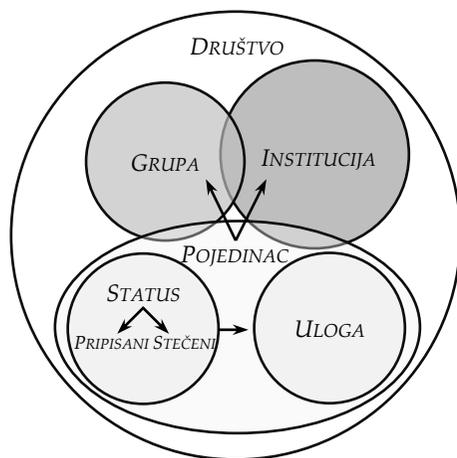
Statusi mogu biti *pripisani* (engl. ascribed) i *stečeni* (engl. achieved). Pripisani status znači da je dobijen po automatizmu, odnosno nasleđen od porodice. Pojedinci rođeni u kastinskom sistemu dobijaju pripisani status kaste kojoj pripadaju. Članovi poznatih porodica umetnika dobijaju pripisani status (sin, ćerka, supruga kompozitora, slikara itd.) bez obzira na njihove sposobnosti (posebno muzikalnost, talent itd.) i kakvi su bili odnosi sa članom porodice koji im je doneo pripisani status. Stečeni status je onaj koji je pojedinac svojim aktivnostima i radom dobio,

odnosno izborio u životu. Koncertmajstor je stečeni status, isto kao i sve pozicije u orkestru za koje muzičari moraju da polažu audicije.

Pojedinac očekuje da zajednica poštuje njegov status, odnosno da se odnosi prema statusu koji on smatra da ima. Jedan od razloga hirova i konflikta sa velikim umetnicima je što oni smatraju da zajednica mora da toleriše njihovo ponašanje bez obzira na to što na trenutke ono izlazi iz okvira društvenih normi koje važe u određenoj sredini i određenom vremenu.

Ponašanje pojedinca u društvu prema njegovom statusu uključuje i *uloge* koje pojedini status podrazumeva. Tako koncertmajstor pored toga što kao

Dijagram 9
Funkcionalistički pristup društvenih struktura

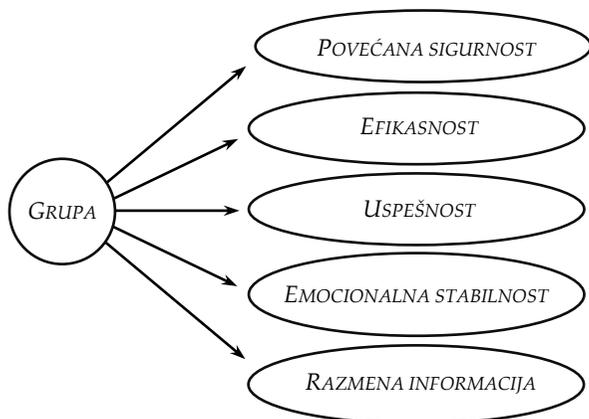


izvođač treba da ima najveće izvođačke sposobnosti (koncertmajstor je proizašao iz virtuozu koji je objedinjavao muzičare u baroknim orkestrima), ima i ulogu lidera orkestra, ulogu konsultanta za kompozitore i dirigente, ulogu spikera (onaj koji predstavlja orkestar) itd. Svaka uloga podrazumeva neka očekivanja koji od pojedinca imaju drugi u društvu, tako da koncertmajstor treba da najbolje izvodi sola koja se javljaju u orkestarskim partiturama, njegovo ponašanje treba da odražava sigurnost, dostojanstvo itd. Kompleksnost same strukture uloga stvara najrazličitije situacije u kojima pojedinac može da bude doveden u sukob između njegovih interesa i normi koje pripisuje njegova uloga. Orkestar očekuje od koncertmajstora da bude nepristrasan i realno ocenjuje rad svojih kolega. Međutim lične simpatije, u nekim situacijama različiti tipovi veza (porodične, političke itd.) mogu doprineti konfliktu između očekivanih i realizovanih rezultata uloge.

Ujedinjavanje ljudi po različitim osnovama (porodične, profesionalne, kulturne, sportske, interesne itd.) dovodi do formiranja grupa. Osnova formiranja grupa je nasleđena od primata kod kojih *pripadanje* (engl. belonging) grupi povećava sigurnost pojedinca, njegovu efikasnost i uspešnost, njegovu emocionalnu stabilnost i razmenu informacija (Dijagram 10).

Pošto je osnovna karakteristika grupe njena kohezija, pojedinci prilagođavaju svoje ponašanje prema normama i interesima grupe. To može dovesti i do promene statusa ili uloge koje pojedinac generalno ima u ostalim životnim situacijama. Ta težnja da se grupa ujednači ima svoje pozitivne strane kada deluje kao normativno sredstvo da poboljša ponašanje pojedinca u korist društva, međutim može da dovede i do *grupnog mišljenja* i *konformizma* u kojem se žrtvuju određeni principi sa negativnim posledicama. *Pripadanje* grupi donosi određena očekivanja koja, ukoliko se ne ostvaruju, dovodi do napuštanja grupe.

Dijagram 10
Uticaj pripadanja grupi na njene članove



Grupe treba da razlikujemo od tzv. *agregatskih* okupljanja u kojima ljudi mogu da se nađu ili nalaze na istom mestu, ali ne formiraju grupu. Tako na primer publika na koncertima nije grupa, ljudi koji večeraju u jednom restoranu isto nisu grupa. Grupa podrazumeva da se pojedinci sakupljaju na određenom mestu, ali na organizovan način u kojem postoji strukturna povezanost i uzajamna funkcionalnost. Svi ansambli u muzici, od najmanjih, do horova i simfonijskih orkestara, predstavljaju grupe. Veličina grupe igra veoma važnu ulogu u njenoj funkcionalnosti, pre svega zbog složenosti odnosa koji se grade između pojedinaca u grupi.

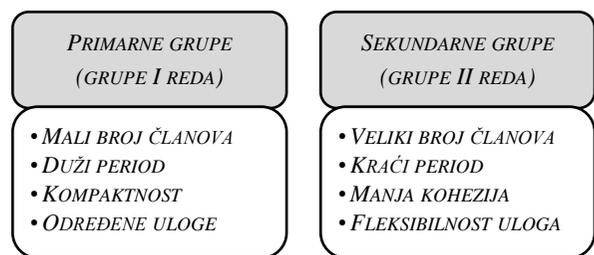
Grupe mogu da se dalje kategorizuju prema različitim principima. Primarne grupe su grupe koje su sastavljene od malog broja članova (porodica, susedi, drugovi) koje funkcionišu u dužem periodu, kompaktne su, i članovi imaju određene uloge. Sekundarne grupe su veće (mogu dostići i više hiljada), nemaju tako jake veze i deluju u kraćim periodima. Zato se primarne grupe nazivaju i grupe prvog reda jer pokrivaju neposrednu okolinu, dok sekundarne grupe se nazivaju grupe drugog reda (prema terminima se vidi da se radi o prevodnim sinonimima) (Dijagram 11).

Mali muzički ansambli (kamerni sastavi i kamerni orkestri) su tipični primeri primarnih grupa – deluju dugoročno, uloge su jasno podeljene i postoji jaka povezanost muzičara (dišu zajedno, komuniciraju pogledom, imaju veoma ujednačen pristup interpretaciji). Festivalski orkestri, primer za sekundarne grupe, sastavljeni su od različitih muzičara za posebne prilike i programe, odnosno imaju jednokratnu upotrebu. Kohezija muzičara je na mnogo manjem nivou i dirigent ima ključnu ulogu u povezivanju celog orkestarskog tkiva.

Pojavom socijalnih mreža mnogostruko je povećan sistem formiranja grupa po različitim osnovama koje bismo kategorizovali kao grupe drugog reda. Socijalne mreže označavaju veliki pomak u svim aspektima društvenosti čoveka. Kako ćemo kasnije videti, muzika je neotuđivi deo zvučnog okruženja u ovom novom komunikacijskom umrežavanju.

Između više disciplina koje se bave *grupama* najrazvijeniji pristup ima savremeni menadžment. Imajući u vidu uticaj grupa na efikasnost organizacije menadžment obraća posebnu pažnju na funkcionisanje grupa u svim oblastima njegovog interesa: od planiranja i odlučivanja, delegiranja poslova, rukovođenja, do kontrole. To

Dijagram 11
Karakteristike primarnih i sekundarnih grupa



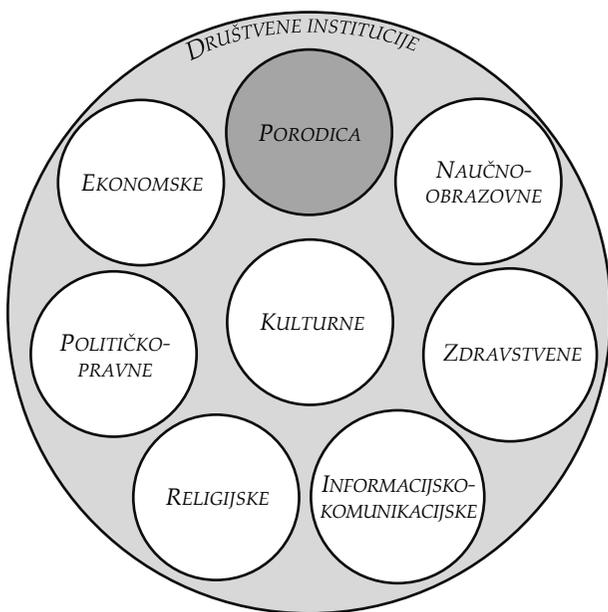
dovodi i do različitih dopunskih kategorizacija grupa (pored primarnih i sekundarnih), na ekspertske, savetodavne, anonimne (bez identifikacije pojedinaca koji formiraju grupu), formalne, neformalne, interesne itd.

Društvene institucije

Najsloženija strukturna jedinica društva su institucije. One ujedinjuju pojedince (sa različitim statusom i ulogama) i grupe radi zadovoljavanja određenih društvenih potreba. Pojavljuju se na početku istorijskog perioda čovečanstva, odnosno u agrikulturnim zajednicama, zbog potrebe za regulisanje složenih društvenih odnosa u kojima su učestvovala mnogohiljadne populacije. Veliki broj različitih društvenih institucija, o kojima ćemo detaljno raspravljati kasnije, svešćemo u osam kategorija: porodica, ekonomske, političko-pravne, naučno-obrazovne, kulturne, zdravstvene, informacijsko-komunikacijske i religijske institucije (Dijagram 12).

Istorijsko jezgro društvenih institucija je *porodica* iz koje je razvijena društvenost čovečanstva. Porodica je u pravom smislu bila *nukleus* iz kojeg se dalje šire i razvijaju grupe i veće društvene zajednice i ona je postojala mnogo ranije od pojave ostalih društvenih institucija. Socijalizacija (podruštvljavanje) čoveka počinje u porodici i do danas (i pored javljanja i drugih oblika podizanja dece) ostaje osnovni mehanizam oblikovanja u periodu pre punoletnosti. Ekonomske institucije bave se proizvodnjom i razmenom dobara. Političko-pravne institucije regulišu društvenu efikasnost. Naučno-obrazovne su institucije koje razvijaju veštine i znanje o okruženju čovečanstva, a kulturne institucije se bave kulturnim normama i ljudskom dokoli-

Dijagram 12
Društvene institucije



com. Današnje globalno umreženo čovečanstvo je nezamislivo i bez funkcionisanja informacijsko-komunikacijskih institucija. Zdravstvene institucije treba da štite i leče čovečanstvo od bolesti, dok se religijske institucije obraćaju duhovnosti čoveka.

Društvene institucije karakteriše nekoliko zajedničkih osobina: otpornost prema promenama, međusobna zavisnost, zajedničke promene i na kraju, one su izvor socijalnih problema (Dijagram 13). Funkcionalnost društvenih institucija je izražena preko njihovog sinhronog delovanja u celini društva.

Institucije po prirodi trebaju da budu *robustne*, izdržljive, odnosno otporne prema promenama koje se svakodnevno dešavaju i često potresaju društvo. Institucija po svojoj prirodi podrazumeva stabilnost i nepromenljivost, posebno u kratkom roku. Bilo koja od institucija o kojima ćemo kasnije govoriti, na primer porodica, ukoliko ne bi bila robustna, raspala bi se u svakoj kritičnoj situaciji. Na ovaj način se uspostavlja određena statičnost (metafizičnost) institucija, nasuprot veoma kompleksne dinamike društva. Ovo posebno važi za savremeno društvo koje je na primer samo u toku poslednje dve decenije prošlo kroz digitalnu i postdigitalnu fazu. To ne znači da institucije nemaju ugrađenu adaptivnost prema pozitivnim promenama. Sve institucije koje smo nabrojali pokušavaju da na svoj način reše problem akcelerativnih promena savremenog društva. Zato robustnost institucija treba da posmatramo kroz dijalektičku prizmu kao pokušaj da se održi određena funkcija i struktura neprestanim prilagođavanjem, promenama i inovacijama.

Robusnost filharmonijskih ansambala je karakterističan primer jer s jedne strane oni moraju da održavaju funkciju zbog koje postoje – izvođenje simfonijskog orkestarskog repertoara; ali s druge, moraju naći i rešenja za konkurenciju koju stvaraju ostali žanrovi i elektronski mediji. Zato je vidljiva tendencija promene repertoara u kojem se inkorporiraju i drugi žanrovi, bira popularni repertoar itd. Ovo s druge strane pretpostavlja da orkestar izgubi svoju fizionomiju, uključujući i pad kvaliteta zbog bavljenja repertoarom koji ne doprinosi njegovoj specijalizaciji i razvitku. Zato menadžment filharmonija mora da balansira između održavanja kvaliteta orkestra i njegove kondicije u izvođenju standardnog repertoara, i uvođenja repertoara koji prati ukus koji nameću popularni žanrovi, odnosno žanrovska konkurencija.

Međusobna zavisnost institucija i iz iste oblasti, ali i različitih oblasti (na primer ekonomija, obrazovanje, kultura) je sledeća generalna karakteristika institucija. Savremene institucije ne mogu opstati bez veoma kompleksnog umreženja sa svim ostalim jednorodnim, ali i različitim institucijama. Kao institucija, simfonijski orkestar direktno zavisi od obrazovnih institucija (fakulteti muzičke umetnosti iz kojih dobija novi kadar), štampanih i elektronskih medija (distribucija informacije, snimanja), ekonomije (faktora proizvodnje, tržišta, razmena dobara, u ovom slučaju usluga, marketinga itd.), političko-pravnog sistema (vlada, ministarstva) i drugih kulturnih institucija.

Dijagram 13
Karakteristike institucija



Zajedničke promene ukazuju na paralelizam koji prati opšte kretanje društva. Sve institucije su morale da se prilagode promenama koje je donela digitalna i još više danas postdigitalna era. Muzičke institucije moraju da prate promene koje je uvela digitalna komunikacija i umrežavanje: moraju da otvore internet stranicu, Jutjub kanal, da otvore profile na Fejsbuku, Tviteru, da snimaju svoj repertoar i da ga nude na nosačima zvuka koji su aktuelni u datom trenutku itd.

Na kraju, institucije su i razlog određenih *socijalnih problema*. Porodica iz koje proizlazi i nadgrađuje se ceo institucionalni sistem društva, trpi veoma snažne potrebe u postindustrijskim sredinama. Veliki broj razvoda sa problemima daljeg odgoja dece; veliki broj mladih, a i starijih koji žive zajedno, ali nisu u formalnoj bračnoj vezi (registracija i svadba); homoseksualni brakovi i njihova legalizacija, samo su neki od primera koji su izvor neslaganja i problema savremenog društva. Isto podjednako važi i za ostale društvene institucije. Religijska netolerancija, kulturni elitizam, loše obrazovanje, veoma skupa zdravstvena zaštita, trošenje budžetskih sredstava na nepotrebne kulturne i umetničke aktivnosti, mogu dovesti do veoma ozbiljnih socijalnih problema.

Faze društvenog razvoja

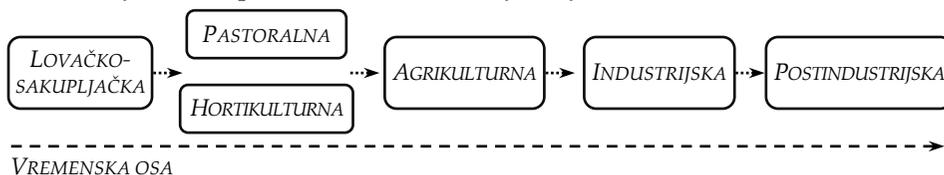
Različiti teorijski smerovi u sociologiji grade i različite kategorizacije razvitka, odnosno promena društvenih sistema. Mi ćemo predstaviti samo dve: funkcionalističku i teoriju sukoba. Njihove kategorizacije se koriste najčešće i sadrže elemente i ostalih teorija društva kojih zbog ograničenog prostora nećemo obraditi.

Funkcionalistička teorija objašnjava društvo biologistički, odnosno kao biće u kome različiti organi doprinose funkciji i celini organizma. Prema ovoj teoriji, kontinuirane društvene promene dovode do pet faza društvenog razvitka: lovačko-sakupljačka, pastoralna/hortikultura, agrikultura, industrijska i postindustrijska faza (Dijagram 14).

Lovačko-sakupljačka faza započinje pojavom hominida (paleolit, odnosno korišćenje prvih kamenih alatki, kamene sekire, koplja i slično). U praistorijskoj fazi *homo sapiensa* javljaju se i prvi muzički instrumenti (koštane frule). Međutim mnogo je verovatnije da su i pre njih naši preci koristili intonirani glasovni izražaj kao i ritmično tapšanje rukama. Lovačko-sakupljačke zajednice imaju i prvu izraženu podelu rada na muške (lov i sakupljanje hrane) i ženske poslove (briga oko dece i kuće, priprema hrane).

Dijagram 14

Faze razvoja društva prema funkcionalističkoj teoriji



U *pastoralnoj* i *hortikulturnoj* fazi paralelno sledi specijalizacija poslova u odgajanju životinja (pripitomljavanje divljih životinja), kao i obrađivanju malih površina (vrtova) oko mesta stanovanja. Ova faza je veoma važna jer u njoj se javlja *svojina*, verovatno najbitnija karakteristika celokupnog sledećeg društvenog razvitka. Interes čoveka za sticanje svojine kao sredstva za rešavanje svojih potreba utiče na sve aspekte društvenih odnosa. U istom smislu, promena načina života (nomadi i stacionirane grupe) ima svoj direktni uticaj i na muzičku kulturu. Potreba za postojanom mobilnošću kod nomada određuje i mobilnost muzičkih instrumenata: pastiri koriste frule, a karakterističan je na primer, jedan vid gusala koji Tuarezi sklapaju na licu mesta od drvene posude za jelo (korpus), štapića i konjskih ili kamiljih dlaka (za žice i gudalo), koja se rasklapaju pri seobi od jedne do druge lokacije.

Agrikulturnu fazu smo već označili kao početak istorijskog perioda ljudskih civilizacija. Osnovna karakteristika po kojoj je ovaj period dobio i ime je obrada zemlje na velikim površinama, što je tražilo i razrađene sisteme za navodnjavanje (irigacioni sistemi). *Svojina* i novi način proizvodnje hrane direktno utiču na razvoj nauke koja još nije odvojena od religije (prve filozofske škole koje nisu mističan red su jonsko-miletske u VI veku p. n. e.). U Mesopotamiji, regionu koji se smatra za kolevkom svetske kulture (sumerska, asirsko-vavilonska), sveštenici postavljaju osnove prvih nauka: astronomija (zbog kalendara, odnosno godišnjih doba i poljskih radova) i matematika (proračuni potrebni za određenje svojine). Razvitak umetnosti i posebno muzičke umetnosti je dvostran: kao deo religijskih obreda, odnosno službe i kao deo dokolice. Aristotelov koncept slobodnog čoveka odgovara robovlasničkom sistemu raspredle svojine: oni koji je imaju i koji ne rade, i oni koji nemaju svojinu i zato nisu slobodni i moraju da rade. Muziciranje ima dvojnu vrednosnu poziciju u kojem je vrlina samo kad je upražnjava slobodan čovek, nasuprot muzičaru koji radi to zbog novca. Stvaranje imperija dovodi i do upotrebe muzike u velikim svetkovinama u kojima proporcionalno raste i broj muzičara (horista i izvođača na instrumentima).

Razvoj mašina u proizvodnji dobara je posebno intenziviran u XVII veku koji se i naziva mehanički (mašinski) vek. Mašine višestruko povećavaju efektivnost proizvodnje, međutim nedostaje im stabilna pokretačka snaga (koristio se vetar, voda i ljudska ili životinjska snaga). Pojavom parne mašine u XVIII veku rešen je i ovaj problem koji dovodi do znatnog povećanja autputa (proizvoda i usluga). Prvi put u istoriji čovečanstva proizvodi se višak hrane što dovodi do naglog povećanja stanovništva, posebno u razvijenim industrijskim sredinama.

Zato kao početak *industrijske* faze društva smatra se pojava industrijske revolucije koja je podeljena u dve potfaze. Prva potfaza je označena pojavom parne mašine u drugoj polovini XVIII veka, dok drugu obeležava pojava motora sa unutrašnjim sagorevanjem u drugoj polovini XIX veka.

Funkcionalistička teorija današnju fazu razvoja društva naziva *postindustrijskom* i njena glavna karakteristika je veća zastupljenost usluga (u odnosu na proizvode) u celokupnom autputu određenog društva. Naime dobra koja su cilj proizvodnje mogu se podeliti u dve kategorije: proizvodi i usluge. Proizvodi su materijalni odnosno

dodirljivi, dok usluge nisu dodirljive i pored distribucije i održavanja (servisiranja) proizvoda sadrže veliki deo različitih duhovnih aktivnosti (muzičko delo je proizvod, izvođenje istog dela je usluga). U strukturi ekonomije (proizvodnje) industrijskih društava dominiraju proizvodi, a usluge učestvuju sa mnogo manjim procentom celokupnog autputa. U postindustrijskim sredinama situacija je obrnuta i ne samo zbog mnogo većeg procenta učešća usluga (rast prema ekonomskom rečniku) u ukupnoj proizvodnji, nego i u povećanju raznorodnosti usluga. Uslužne delatnosti prati postojano račvanje u supspecijalističke oblasti, posebno od polovine XX veka naovamo.

Ovi društveni modeli su samo orijentir prema kome određujemo dominantni model određene sredine. Tako na primer, današnje SAD klasifikujemo u kategoriji postindustrijskih društava i pored toga što delovi SAD imaju industrijski strukturni model i čak i u pojedinim nerazvijenim sredinama nalazimo i agrikulturni model. I danas u određenim delovima reke Amazon, Afrike i Azije, mogu se naći hortikulturne i pastoralne društvene zajednice, tako da ne postoji univerzalna skala društvenog razvitka prema kojoj bi napravili rang zemalja na svetskom nivou.

Imajući u vidu osnovnu premisu ovog rada o međusobnom uticaju društva i muzike, očekivano bi bilo da postoji određeni paralelizam kultura koja se razvijaju na određenom stadijumu društvenog razvitka. Međutim to za muzičku kulturu važi samo u određenom stepenu. Ako je antički period muzičke kulture paralelan agrikulturnoj fazi, veliki vremenski raspon između agrikulturnog i industrijskog društva sadrži znatan broj faza razvitka muzičke kulture: od srednjovekovne muzičke kulture do klasicizma. Uopšte, kako ćemo videti i kasnije, muzička kultura ne samo što nije paralelna, već u određenim fazama (romantizam) kasni i u odnosu na ostale umetnosti.

Gledano iz muzičkog ugla period od industrijske do postindustrijske sredine je isto tako bogat transformacijama muzičke kulture u različite stilove, kao i pojavom novih žanrova od kojih se posebno ističe džez. Prva polovina XX veka najavljuje razgranjavanje, odnosno segmentaciju muzičke kulture u nove muzičke žanrove i supžanrove, nešto što će biti glavna karakteristika muzičke kulture postindustrijskog društva.

I pored toga što ne postoji striktni paralelizam koji bi odgovarao relacijama muzike i društva, odnosno korelacija promena (promene u društvenom modelu donose promene u muzici i obratno), funkcionalistička matrica je najopštiji orijentir koji omogućuje polaznu tačku u posmatranju uticaja društvenih promena na muziku, odnosno muzičku kulturu.

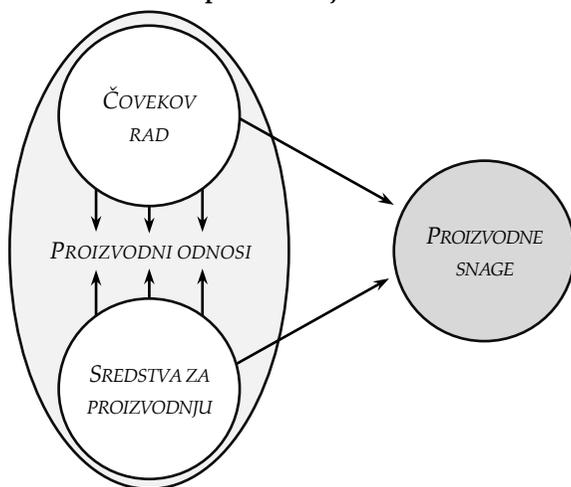
U ovom smislu kao orijentir podjednako, a i kombinovano, može da se koristi i nomenklatura društvenih promena razvijena u teoriji koja kretanje društva posmatra dijalektički, odnosno kroz sukobe društvenih struktura. Kao i kod funkcionalističkog pristupa kategorije su još više podređene ekonomskim principima. *Teorija sukoba* je direktno povezana sa marksizmom, odnosno marksističkom *političkom ekonomijom*, termin koji je koristio Karl Marks u analizi društvenih i ekonomskih odnosa.

Osnovna kategorija teorije sukoba je svojina, odnosno ljudski interes za posjedovanje dobara. Prema marksizmu glavni faktor razvitka ekonomije su *proizvodne snage* koje se dalje dele u dve kategorije: *sredstva za proizvodnju* i *ljudski rad* (Dijagram 15). U muzikonomiji, proizvodne snage smo nazvali: resursi, input odnosno faktori proizvodnje, i podelili ih u tri kategorije: zemlja, rad i kapital.

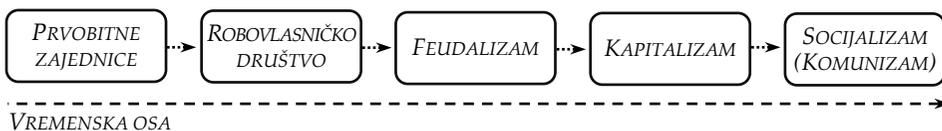
Rezultat interakcije sredstava za proizvodnju i čovekovog rada je proizvodnja dobara. Dalje razmatranje ovih kategorija izvedeno je kroz prizmu svojine u kojoj posjedovanje sredstava za proizvodnju u odnosu na čovekov rad gradi proizvodne odnose. To dovodi do podele na klasna i besklasna društva. U klasnim društvima postoji bipolarnost, odnosno jedna klasa poseduje sredstva za proizvodnju, a druga rad. Ovo je osnova za određenje pet tipova društava, od prvobitnih zajednica, preko robovlasničkog društva, feudalizma, kapitalizma do socijalizma/komunizma (Dijagram 16).

Ako ovu klasifikaciju uporedimo sa fazama funkcionalističkog pristupa, onda prvobitne zajednice odgovaraju lovačko-sakupljačkim i pastoralnim/hortikulturalnim zajednicama, robovlasničko društvo odgovara agrikulturnom periodu i feudalizmu, dok kapitalizam odgovara industrijskom i postindustrijskom periodu. Razlike se javljaju u uvođenju nove kategorije *socijalizma* koja prema marksističkoj teoriji treba da dovede do komunizma u kojem će biti ukinuta svojina, kao što je bilo i u prvobitnim zajednicama. Na taj način biće ukinuto i *otuđenje (alijenacija) rada* koje je karakteristično za sve periode klasnih društava. Prema ovoj teoriji čovek se otuđuje od svoje imanentne potrebe da radi jer u klasnim društvima nastaje *eksploatacija* njegovog rada od onih koji poseduju sredstva za proizvodnju. U utopijskom društvu komunizma, zahvaljujući potpunoj automatizaciji biće ostvarena proizvodnja koja će zadovoljavati sve potrebe čovečanstva, a ljudi će raditi u okviru svojih mogućnosti i sa zadovoljstvom.

Dijagram 15
Društveni odnosi prema teoriji sukoba



Dijagram 16
Faze razvoja društva prema teoriji sukoba



Gledano iz ugla sociologije muzike, hibrid između funkcionalističkog i pristupa teorije sukoba, odnosno delimičnu inkorporaciju faza teorije sukoba u fazama funkcionalističke teorije, može pomoći u preciznijem tumačenju faza razvitka muzičke kulture. Tako na primer, ekonomsko jačanje feudalaca dovodi do povećanja tražnje svetovne muzike na dvorovima, koja je pre toga u ranom srednjem veku bila svedena na nivo vašara i zabavljača. Jačanju pozicije svetovne muzike u istom periodu doprinose i trubaduri, koji proizlaze iz redova novog plemstva i razvoj gradova, i u kojima se javljaju novi socijalni slojevi trgovaca i zanatlija. Posebno impresivan primer ovog perioda je velika kolekcija pesama i dramskih tekstova kreiranih u periodu između XI i XIII veka, *Carmina Burana*, koji u potpunosti odražava društvene promene i pripremu za period ranog kapitalizma. Renesansa kao muzički stil odgovara periodu ranog kapitalizma, a barok već razvijenog kapitalizma. Mehaničko-mašinski XVII vek igra ključnu ulogu u odvajanju instrumentalnog od vokalnog idioma, pre svega zbog standardizacije muzičkih instrumenata. Standardizacija je najdirektnije povezana sa tehnologijom i ekonomskim faktorima perioda u kojem će se između prvih standardizovati gudački instrumenti. U ovom periodu se javljaju i metalni delovi (klapne) na drvenim duvačkim instrumentima. Prava revolucija instrumenata nastaje tek nakon industrijske revolucije. Jeftinija obrada metala dovodi do finalnog oblikovanja drvenih duvačkih instrumenata (klapne) i metalnih duvačkih instrumenata (ventili) u XIX veku. Postindustrijski povećani udeo usluga u biznis strukturi, direktno utiče na broj novih supspecijalizovanih profesija (snimatelji, producenti, tehničari za scensku podršku – svetlo, scenografija itd.).

Socijalna stratifikacija

Različite klasifikacije društvenog razvitka utiču i na različito određenje *socijalne stratifikacije* (strata, množina od lat. stratum, sloj; odatle i stratifikacija). Ljudske civilizacije poznaju tri tipa socijalne stratifikacije: *kaste*, *klase* i *slojeve*.

U kastinskom sistemu status pojedinca je određen (pripisan, engl. ascribed) još od rođenja i barijere između kasta ne dozvoljavaju prelaz iz jedne u drugu kastu. Zato pojedinci mogu stupati u brak isključivo sa pripadnicima iste kaste (*endogamija*) jer se smatra da ulazak pojedinca iz niže u višu kastu dovodi do *ritualnog zagađenja* (engl. ritual pollution). Kastinski sistem postoji i danas u delovima Afrike i Azije.

Klasna socijalna stratifikacija je sledeća velika podela. Kako što smo već naveli, teorija sukoba koristi bipolarnu klasnost društava, odnosno na jednoj strani je klasa

koja poseduje sredstva za proizvodnju odnosno robovlasnici, feudalci, kapitalisti, a na drugoj su robovi (u robovlasničkom društvu), kmetovi (u feudalizmu, oni koji nisu bili robovi, ali su bili dužni da plaćaju porez za korišćenje zemlje, a nisu smeli da napuste posed) i radnici/proleterii (u kapitalizmu). Sistem klasa je samo donekle liberalniji prema mešanju između klasa (romantična priča o siromašnoj devojci i princu). Kao i u kastinskom sistemu i kad su robovlasnici ili feudalci imali konkubine iz potčinjene klase, deca nisu bila priznata.

Najliberalnija je svakako današnja socijalna stratifikacija u kojoj se javlja veliki broj slojeva kod kojih razlike nisu tako drastične kao u klasnom sistemu i postoji velika mobilnost između slojeva. Slojevi savremenog društva se oblikuju i organizuju prema socioekonomskom statusu (SES) koji nije isključivo ekonomska kategorija nego sadrži i pojam socijalnog da bi ukazao i na društvene faktore određenja.

Veoma kompleksan pojam SES pojedinca određuju tri osnovne komponente: moć, prestiž i bogatstvo. Sve tri kategorije i zajedno i pojedinačno utiču na formiranje slojeva u postindustrijskom društvu XXI veka. To znači da slojevi mogu biti formirani samo na osnovu prestiža ili moći ili bogatstva ili od bilo koje njihove kombinacije. Kao i kod kastinskih i klasnih podela, kao što smo već pomenuli, dominantan je ekonomski faktor, međutim uvođenje kategorija prestiža i moći govori da drugi faktori podjednako oblikuju socijalnu stratifikaciju. Prestižne pozicije, kao na primer akademska ili umetnička, proizlaze iz naučnog, umetničkog i profesorskog statusa neke ličnosti, bez obzira na nivo bogatstva ili moći. Moć koje neke pozicije u društvu daju pojedincima, na primer predsednik države, ne podrazumeva i bogatstvo.

Socijalna stratifikacija i muzika su oduvek bili u korelaciji. Još od kastinskog sistema, preko klasa, velikom broju slojeva postindustrijskih sredina, odgovara veoma razgranjena, segmentirana struktura muzičkih žanrova XXI veka. Kao što su muzički žanrovi marker postojeće socijalne stratifikacije i socijalna stratifikacija sa svoje strane postaje glavni indikator za određivanje uzajamnog uticaja muzike i društva. Svaki sloj karakteriše određeni kulturni model u kojem jedan od glavnih identifikatora je muzika. I pored individualnih razlika u preferenciji za određene žanrove, pripadnik određenog sloja mora da posećuje kulturne događaje koje ulaze u matricu njegovog sloja – mora da bude viđen, odnosno prisutan. Kulturne norme koje važe za određeni sloj, pojedinci tog sloja moraju da poštuju. Ukoliko ih ne poštuje pojedincu preči ekskomunikacija, koja može da ima dugoročne posledice u karijeri, napredovanju, ekonomskom opstanku, socijalizaciji itd. Zato se može reći da postoji određena konzistentnost u paralelizmu žanrovske publike i socijalne pozicije, bez obzira na pojavu velikih razlika u preferencijama članova pojedinih socijalnih slojeva.

Uvođenjem sociometrijskih istraživanja, socijalni status, odnosno SES, postaje obavezni deo svih upitnika za sakupljanje podataka. On je tretiran kao nezavisna varijabla u odnosu na zavisne varijable koje se odnose na muziku (žanrovska preferencija na primer), što bi uputilo na jednosmerni uticaj SES-a na muziku. Svakako veoma bi bilo teško izvući obratnu liniju, odnosno uticaj muzike na SES, sa isključ-

cima kada se radi o velikim talentima, koji su zahvaljujući svojim sposobnostima promenili SES nabolje. Najdrastičniji primer je svakako kastracija dece u periodu uspona opere u XVII i XVIII veku gde su porodice pokušavale da promene svoj SES kastrirajući nadarenu (muzički i pevački) decu. Nažalost od impozantnog broja dece koje je prošao ovo sakaćenje sa tragičnim fizičkim i psihičkim posledicama, samo veoma mali procenat je sačuvao pevačke sposobnosti. Generalno visoki SES koji uživaju slavni umetnici (isto je i sa sportom) oduvek je bio privlačan za slojeve koji su u tome gledali jedinu šansu da premoste duboki socijalni jaz.

Veliki tehnički sistemi

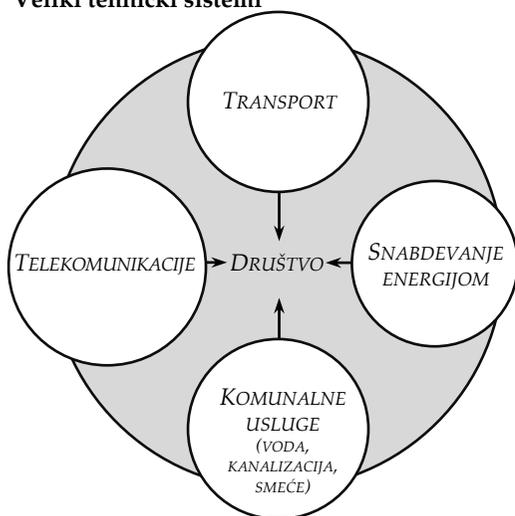
Još jedan društveni aspekt ima važnost i uticaj na oblikovanje muzičke kulture. *Veliki tehnički sistemi*, VTS (engl. large technical systems, LTS) obuhvataju: telekomunikacije, transport, snabdevanje energijom i komunalne usluge (voda, kanalizacija i odstranjivanje smeća) (Dijagram 17). Današnja postindustrijska društva su nezamisliva bez funkcionisanja velikih tehničkih sistema.

Pojava VTS je direktno povezana sa pojavom civilizacije u kojima su u manjoj ili većoj meri zastupljeni sve četiri delatnosti. Rimska civilizacija imala je organizovan sistem transporta, komunikacije, komunalnih usluga i snabdevanje energijom. Zavisnost današnjih postindustrijskih društava od VTS je ogromna. Postindustrijska društva trpe velike štete ukoliko bilo koji od ovih sistema bude u prekidu, čak i nekoliko sati. Jedan od osnovnih zadataka vlade je i obezbeđivanje funkcionalnosti ovih sistema bez kojih ne može da se zamisli savremeno društvo.

I kultura i saglasno muzika ne mogu da funkcionišu bez upotrebe VTS. Kao i za sve oblasti prenos informacija je od ključne važnosti za razvitak kulture. Transport omogućava prenos i širenje kulturnih dobara, a snabdevanje energijom u post-

digitalnoj eri još više čini zavisnom kulturu i muziku pre svega zvog velikog učešća energije u radu tehničkih sredstava. Isto tako i komunalne usluge su još od početka bile uslov za odvijanje masovnih kulturnih događaja. VTS su samo još jedna ilustracija o veoma kompleksnom međuzavisnom okruženju u kojem se nalazi muzička kultura XXI veka.

Dijagram 17
Veliki tehnički sistemi



Muzika

Definicija pojma muzike je podjednako veoma težak i kompleksan teorijski zadatak. Pitanje koje smo godinama postavljali studentima fakulteta za muzičku umetnost u različitim zemljama – šta je muzika, odnosno šta studiraju, kod svih je izazivalo zbuñjenost, jer i pored toga što svi smatraju da znaju šta predstavlja ovaj fenomen, kada to saznanje treba da prenesu u verbalni izraz, definisanje muzike postaje skoro neizrecivo.

Ipak postoji početni oslonac iz kojeg možemo da krenemo u definiciji problema, a to je *muzičko delo*. Ako prihvatimo muzičko delo kao osnovu muzike, onda muzika postaje opštiji, zbirni pojam koji obuhvata sva muzička dela. Tako dolazimo do sledećeg problema: a šta je muzičko delo?

Za većinu današnjeg čovečanstva muzičko delo je zaokružena celina (harmoniska progresija sa kadencom) u binarnim/trinarnim ritmičkim celinama (metrima) sa melodijskom linijom koja je osnovni sadržaj dela. To bi bili opšti okviri današnjeg shvatanja pojma muzike za koje bi postojala neka univerzalna saglasnost. Međutim i geografski i istorijski javiće se i drugi koncepti u kojima uopšte neće biti harmoniske progresije, muzika će biti prateća struktura pevanja nekog teksta, ne postoji jasna određenost u binarnim/trinarnim ritmičkim obrascima, muzičko delo neće biti zatvorenog tipa, drugi elementi kao na primer vizuelnost biće osnova muzičkog dela, muzičko delo neće biti fiksni sistem odnosa, nego slučajni izbor u vreme stvaranja odnosno izvođenja.

Današnji homogenizovan koncept muzike je rezultat masovne kulture i globalizacije prema zapadnim muzičkim modelima. Homogenizacija se odnosi i na princip štimovanja koji zbog dominacije elektronskih i u poslednje vreme kompjuterskih muzičkih instrumenata, označava kompletni preokret prema jednakoj temperaciji koja je i istorijski i geografski u akustičkom smislu, različita od lokalnih tradicija iz prošlosti. Dalje razmatranje muzičkog dela ćemo izvesti pomoću strukturne i modalne analize.

Sadržaj i oblik muzičkog dela

Strukturno, muzičko delo se sastoji od sadržaja (građe) i oblika. Sadržaj čine motivi i veće celine teme, kao i pridružni ili vezni materijali figure i pasaži. Sadržaj je izložen u vremenskim jedinicama koje u celini daju oblik muzičkog dela. Struktura muzičkog sadržaja se dalje može razlagati preko razmatranja sedam planova muzičkog dela.

Planovi muzičkog dela su ljudsko-perceptivna kategorija, odnosno način na koji čovek organizuje i doživljava zvučne draži muzičkog porekla.⁸ Oni su različiti od akustičkih kategorija zvuka i postojali su od samih početaka stvaranja muzike.

⁸ Detaljnu razradu planova muzičkog dela i njegove vremenske strukture sadrži rad Dimitrija Bužarovskog, *УВОД ВО АНАЛИЗАТА НА МУЗИЧКОТО ДЕЛО*, Факултет за музичка уметност, Скопје, 1996; cf. D. Bužarovski, *Sonologija*, op. cit., 55–56.

Dijagram 18

Planovi muzičkog dela sa pojavom grafičkih simbola u različitim istorijskim periodima

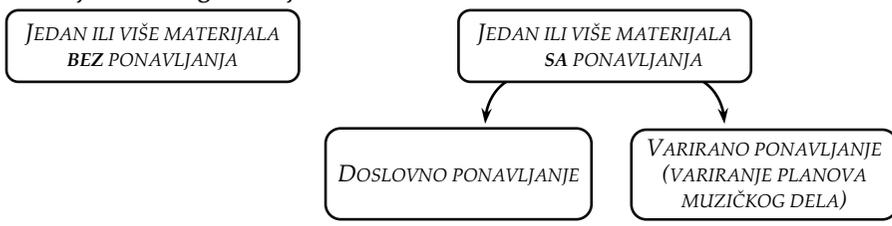


Kognitivna registracija planova dovodi i do pojava oznaka u muzičkim zapisima koja se zaokružava u klasicizmu (Dijagram 18).

Planovi muzičkog dela su osnovna kategorija muzičkog materijala koji u gradnji muzičkog sadržaja može da se reši na dva načina: izlaganjem jednog ili više muzičkih materijala bez ponavljanja, i izlaganjem jednog ili više muzičkih materijala sa ponavljanjem (Dijagram 19). Ponavljanje može da bude doslovno ili varirano (promenjeno). Variranje materijala znači variranje karakteristika jednog od sedam muzičkih planova koje smo nabrojali.

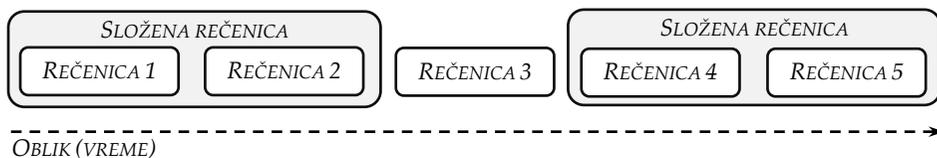
Dijagram 19

Gradnja muzičkog sadržaja



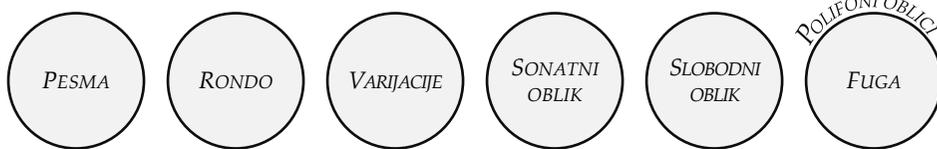
Slično govoru sadržinski materijal je oblikovan u zaokruženim vremenskim celinama – rečenice (Dijagram 20). Rečenice zajedno formiraju oblik muzičkog dela.

Dijagram 20
Gradnja oblika (muzičko vreme)



Oblici muzičkog dela su definitivno zaokruženi u muzičkom klasicizmu u nekoliko grupa: *pesma*, *rondo*, *varijacije*, *sonatni oblik* i *slobodne forme* (Dijagram 21), i od tada do danas celokupno muzičko stvaralaštvo se kreće u njihovim varijantama. Pored njih, kao polifoni oblik izdvaja se i *fuga* koja se oblikovala u baroku. Bogatstvo muzike proizlazi iz mnoštva odstupanja i prelaznih, odnosno kombinovanih muzičkih oblika.

Dijagram 21
Osnovni muzički oblici



Kombinacija više muzičkih stavova sa različitim ili sličnim oblicima u jednoj većoj zaokruženoj celini naziva se *ciklični oblik* (Dijagram 22). Oni su se javili još u renesansi (*pavana*, *galjarda*), a njihov broj se naglo povećava u baroku: *svite*, *sonate*, *koncerti*, *opere* i *oratorijumi*.

Dijagram 22
Vremenska struktura muzičkih dela



Razvitak (poreklo – etimologija) oblika je rezultat velikog broja faktora, dihotomno grupisanih u dve kategorije: unutrašnji (samorazvitak materijala i oblika) i spoljni (okruženje) između kojih je posebno važno i društveno/kulturno okruženje. Pošto sve fenomene delimo na kategorije materijalnih i duhovnih fenomena, postavlja se pitanje da li je muzičko delo materijalni ili duhovni fenomen, ili i jedno i drugo. Uobičajeno u definiciji kulturnog nasleđa, muzika, odnosno muzička dela pripadaju kategoriji *nematerijalnog/nedodirljivog* (engl. *intangible*) kulturnog nasleđa.

Ipak muzičko delo ima svoju materijalnu prezentaciju najpre u partituri, a kasnije se javljaju i nosači za mehaničku reprodukciju (mehanički zapisi na pločama i papiru), kao i snimci izvođenja određenog muzičkog dela (voštani cilindri, ploče, CD, DVD itd.).

Modusi muzičkog dela

Estetika, odnosno filozofija muzike, problem egzistencije muzičkog dela rešava *modalnom analizom*, odnosno *modusima postojanja muzičkog dela* (Dijagram 23). Prema ovoj analizi muzičko delo sadrži pet osnovnih modusa: *autorski, partitura, izvođački, izvođenje i slušateljski (publika)*.

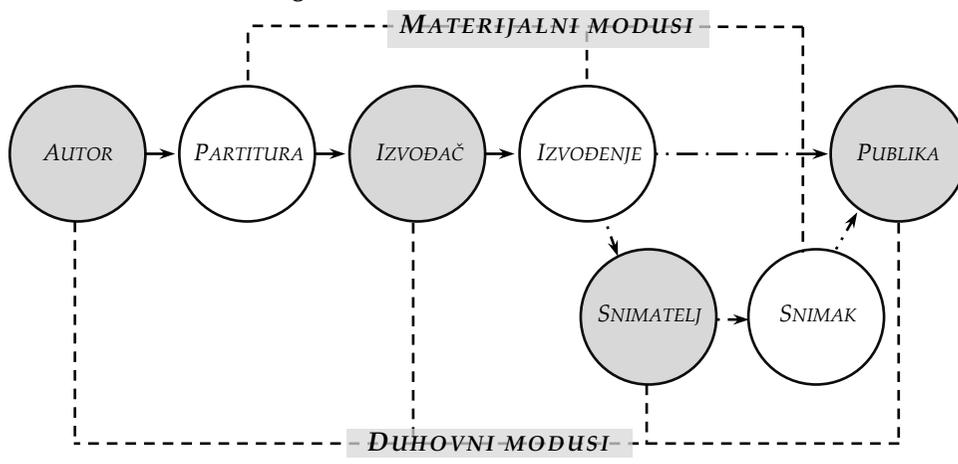
Pojavom nosača dodaju se još dva modusa: *snimateljski* i *snimak*. Ova dva modusa nisu obavezna, a u vreme kompjuterskog stvaranja muzike oni mogu da se integrišu sa modusima izvođač i izvođenja. Isto tako i partitura nije obavezni modus, jer postoje muzička dela koja nemaju partituru, posebno u popularnim žanrovima, ali i kod elektronske, odnosno kompjuterske muzike u kojoj autorska ideja prelazi u izvođački koncept koji se u izvođenju direktno snima.

Modusi muzičkog dela imaju izraziti ljudski karakter i u tom smislu se razlikuju od realne akustičke, ili elektroakustičke manifestacije istog materijala. Verodostojne argumente o razlikama između istog muzičkog materijala u akustičkom, psihoakustičkom i elektroakustičkom smislu posebno pružaju psihoakustička i elektroakustička istraživanja.⁹

Estetika muzike izdvaja materijalne od duhovnih modusa, odnosno one koji su duhovni (psihički) procesi i one koji imaju materijalnu egzistenciju:

- a) duhovni – autor, izvođač, (snimatelj,) publika
- b) materijalni – partitura, izvođenje, snimak.

Dijagram 23
Modalna analiza muzičkog dela



⁹ v. D. Bužarovski, *Sonologija*, op. cit.

Kreativni subjekt

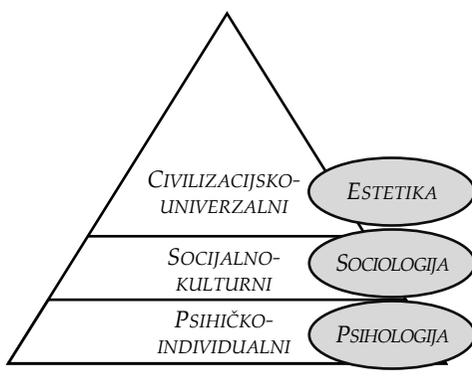
Duhovni modusi formiraju kategoriju *kreativnog subjekta*, odnosno čoveka. Polazeći od kategorije doživljaja muzičkog dela, kreativni subjekt može biti posmatran na tri različita nivoa: *psihičko-individualni*, *socijalno-kulturni* i *civilizacijsko-univerzalni* (Dijagram 24). Oni se rangiraju na nivou opštosti što odgovara broju jedinki koji različito doživljavaju fenomen.

Na prvom nivou, psihičko-individualnom, doživljavanje ima pojedinačne karakteristike, odnosno ne postoje dva subjekta koji će potpuno identično doživeti isto muzičko delo. Razlike mogu biti veoma male, ali polazeći od anatomsko-fiziološke konstitucije, preko okruženja, do aktivnosti pojedinca (kojima se zaokružuje oblikovanje ličnosti), stvaraju se individualne razlike doživljaja koje su prisutne čak i kod jednojajčanih blizanaca.

Psihičko-individualni nivo je svakako osnova umetničkog i muzičkog stvaranja. Umetnost stvara pojedinac čak i u području *kolektivnog stvaranja* kao na primer u folkloru, gde se kulturni proizvod rafinira kroz ponavljanja u zajednici i gubi, odnosno postaje nepoznat prvi autor. Cela umetnost je rezultat talentovanih pojedinaca, što u potpunosti važi i za muziku. Deo kulturnih teorija koje se odnose i na umetnost, odnosno muziku, razlog nastajanja umetnosti nalaze u *erosu*. Ovakve naznake nalazimo još u prvim estetičkim raspravama o muzici u antici, a jedan od najznačajnijih početnih estetičkih radova Platonova *Gozba*, nosi i podnaslov *O ljubavi*. Eros u smislu ljudske seksualnosti postaje osnova psihoanalitičke freudijanske teorije sa tendencijom da se fenomeni objasne ne samo na individualno-psihičkom nivou, nego i na socijalno-kulturnom.

Socijalno-kulturni nivo je pozicioniran na većem nivou opštosti u kojem *društvenost* čoveka dovodi do usaglašenosti doživljaja skupina ljudi koji su deo te zajednice. Jedan isti koncert tradicionalne muzike, odnosno kombinacije urbanog i ruralnog folkloru, proizvešće sasvim različiti doživljaj kod publike koja proizlazi iz iste kulturne zajednice (na primer kod iseljenika, kad se organizuju koncerti u inostranstvu) i ostalih koji nisu odrasli u tom muzičkom okruženju.

Dijagram 24
Nivoi kreativnog subjekta



Na kraju muzička (umetnička) dela očigledno sadrže i civilizacijsko-univerzalni sloj koji im omogućuje opstanak u različitim geografskim sredinama i istorijskim periodima. Ta dela dobijaju epitet *svetska, remek-dela, antologijski primer, klasika* itd., da bi se ukazalo na njihovu izvanvremenost i izvanprostornost.

Prema tome svaka ljudska jedinka kao kreativni subjekt gradi unikatni doživljaj istog dela koji je zbir kodiranja na individualno-psihičkom, socijalno-kulturnom i civilizacijsko-

univerzalnom planu. Predmeti pojedinačnih disciplina: psihologija, sociologija i estetika muzike, u potpunosti odgovaraju nivoima kreativnog subjekta. Sociologija muzike obrađuje područje socio-kulturnog sloja kreativnog subjekta.

Vanmuzički sadržaj

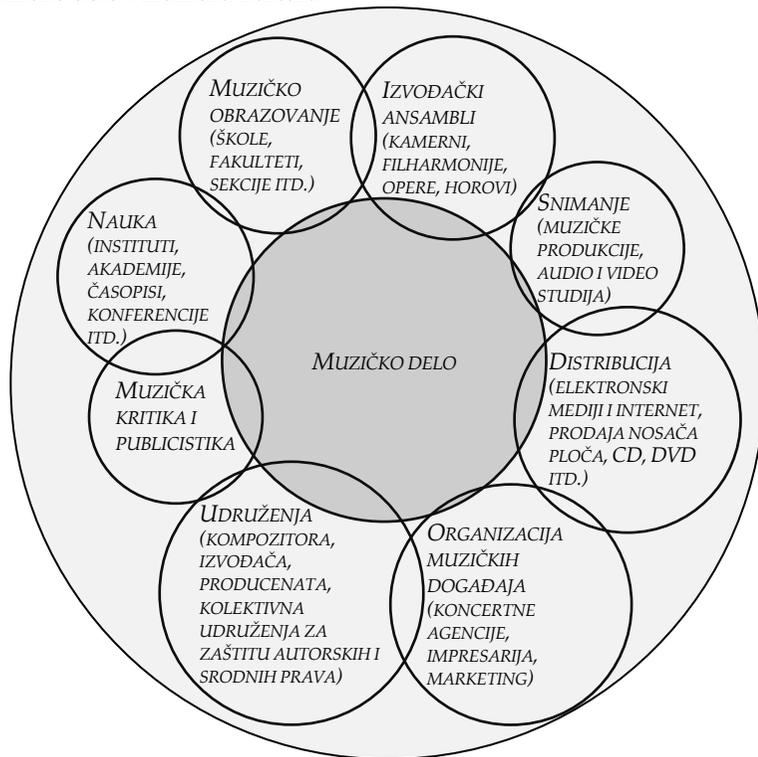
Pored muzičkog sadržaja, muzičko delo sadrži i vanmuzički sadržaj. Suština vanmuzičkog sadržaja je značenje koje delo dobija u interakciji sa kreativnim subjektom. *Otvorenost* muzičkog dela za različite doživljaje i tumačenje njegovog muzičkog sadržaja od prvog (kompozitorskog) do poslednjeg modusa (publika) otvara prostor i za interakciju muzike i društva, odnosno interakciju muzičkog sadržaja i oblika na sociokulturnom nivou kreativnog subjekta.

Muzička kultura

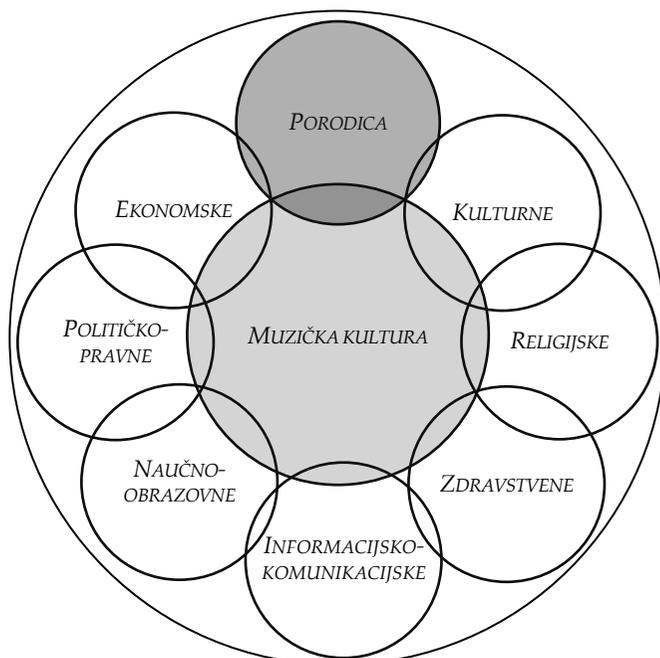
Muzičko delo je kao takvo deo opštijeg koncepta *muzičke kulture*. Ono je fundament oko kojeg se konstruiše muzička kultura. Kao širi koncept muzička kultura obuhvata sve društvene institucije koje smo već nabrojali u opštoj klasifikaciji: obrazovanje, nauku, izvođenje, organizovanje muzičkih događaja, produkcije, distribucije preko elektronskih medija i interneta i nosača, muzičku kritiku i publicistiku, i udruženja kompozitora i muzičara (Dijagram 25).

Dijagram 25

Muzičko delo i muzička kultura



Dijagram 26
Muzička kultura i društvene institucije



Drugim rečima prikazana mreža muzičkog dela i institucija po sistemu svi prema svima oblikuje savremenu muzičku kulturu. Na ovaj način je omogućeno definisanje termina *muzika* u užem i širem značenju. U užem značenju muzika će biti skup (zbir) svih muzičkih dela u istoriji čovečanstva, u širem muzika je sinonim za *muzičku kulturu*. Prema tome sociologija muzike razmatra prikazanu mrežu odnosa između muzičkog dela i muzičkih institucija kroz prizmu sociokulturnog nivoa kreativnog subjekta.

Pošto su muzičke institucije deo šireg okruženja, i muzičku kulturu možemo da posmatramo kao rezultat interakcije na jednom još opštijem nivou odnosa muzičke kulture i društva, odnosno društvenih institucija (Dijagram 26).

Muzički modeli

Ova interakcija svih faktora koji oblikuju muzičko delo dovodi do pojave *kulturnih* odnosno *muzičkih* modela koji su od posebnog značenja za sociologiju muzike. Oni imaju dominantnu žanrovsku karakteristiku, odnosno možemo da kažemo da je muzički žanr rezultat interakcije unutrašnjih i spoljnih faktora u oblikovanju muzičkog dela. Žanrovi su slika kulturnog modela u kojem pored muzičkih karakteristika i karakteristika okruženja, spada i ukupno ponašanje kreativnog subjekta (autora, izvođača, producenta, publike) uključujući i igru, određene pokrete, izražavanje emocija, seksualnost, scenografija, kostimografija, jelo, piće, čak i kod odre-

denih žanrova i psihoaktivne supstance (PAS). Kulturni, odnosno muzički model, može da se razlikuje i na supžanrovskom nivou, do nivoa pojedinačnih dela, koja postaju egzemplarna zbog veoma specifičnog značenja (na primer posmrtni marš iz Betovenove Pete simfonije koji kao model produžava kod Šopena i Malera). Zato je muzički žanr direktni odraz *životnog stila* pojedinca, odnosno društvenih slojeva.

Ova kategorizacija produžava se na dubljem nivou muzičkih stilova koji se isto tako mogu tretirati kao muzički, odnosno kulturni modeli. Životni stil još više odgovara konceptu *muzički stil* koji se pretvara u muzički model. Rokoko, klasicizam, romantizam itd., svi imaju jasno naznačene karakteristike koje su bile identifikator za određeni životni stil (način življenja). Zato kad se kaže da mi različito doživljavamo muziku iz prošlosti nego njeni savremenici, misli se na promenu senzibiliteta ljudi različitih istorijskih perioda. Muzički model istog stila može da pretrpi promene u kojima muzički sadržaj dobija potpuno novo značenje i funkciju. Zato muzički model postaje jedno od centralnih pitanja odnosa društva i muzike odražavajući sve karakteristike za koje se interesuje sociologija muzike. Na ovaj način sociologija muzika može da istražuje interakciju društva i muzike kroz različite prizme muzičkog dela, sociokulturnog konteksta kreativnog subjekta i muzičkog modela.

Određenje kategorije muzičkog modela pre svega podrazumeva da je muzika u osnovi akustički fenomen. U razmatranju modusa muzičkog dela mi smo isto tako ukazali da postoje tri realnosti u kojima se realizuje muzičko delo: akustička, psihoakustička i elektroakustička, i da se one u velikoj meri podudaraju ali nisu identične. S druge strane, danas već standardno u elektronskim medijima pored audia postoji i komplementarni video, koji sinkretično povezuje oba medija, čak se može reći da u većini slučajeva muzičkih videa (klipova, spotova) muzika je komplementarna veoma složenim vizuelnim poduhvatima. Ipak, vizuelni elementi nisu uopšte novina u celini muzičkog dela, jer izvođenje muzičkog dela je oduvek bilo ritual u kome su se kombinovali akustički i vizuelni elementi. Sa pojavom zvučnih nosača samo prividno je prekinuta audiovizuelna veza jer su vizuelne asocijacije opet prisutne i u trenutku kada samo slušamo neki zvučni nosač. To znači da ne postoji izolovano akustički muzički primer, on je uvek povezan sa nekom slikom. Muzika XX veka sadrži i celu kategoriju *vizuelne muzike*, u kojoj u potrazi za originalnošću, u trenutku kada su bila iscrpljena sva akustička muzička sredstva, poseže se za vizuelnim elementima koji su oduvek bili deo akustičko-vizuelnog čina izvođenja muzike. Zato su vizuelni aspekti muzike prisutni kroz više tema koje obrađuje sociologija muzike.

Pored predmeta za oblikovanje discipline veoma važan je i metod istraživanja.

Metod

Kao što smo rekli metod sociologije muzike proizlazi iz metoda sociologije. Ona podjednako koristi i kvantitativne i kvalitativne metode. Sociologija je među prvim disciplinama, paralelno sa psihologijom, koje su počele sa metrijskim (merenje) istraživanjima, koji po svojoj prirodi pripadaju kvantitativnim metodama. Anketni

upitnici koji se danas svakodnevno koriste za istraživanja javnog mnjenja jedan su od instrumenata koji je razvijen u sociologiji i koji neprestano prolazi kroz rafiniranje i šablonizovanje pitanja. Međutim sociologija podjednako koristi i kvalitativne metode koje su neophodne pre svega zbog humanog karaktera materije, sa velikim brojem pojedinačnih duhovnih fenomena koji nisu prikladni za kvantifikaciju. Veliki deo pitanja vezanih za kvantitativne i kvalitativne metode obradili smo u knjizi *Istraživačke metodologije* (već smo je pomenuli) tako da je ona u celosti referentna i za metode sociologije, odnosno sociologije muzike.

U toj knjizi nismo pomenuli *baznu teoriju* (engl. grounded theory, GT; upotreбили smo prevodni ekvivalent bazna jer smisao GT je da se postavi teorijska i praktična baza). GT se najviše vezuje uz imena Barnija Glasera (Barney Glaser) i Anselma Štrausa (Anselm Strauss) koji su je razvili početkom šezdesetih godina XX veka. Prema autorima ona se suprostavlja pozitivističkim pristupom i traži inovativna rešenja posebno za svaku empirijsku situaciju kretajući se od *kodova* kao indikatora, preko *koncepta* koji su grupisani kodovi, *kategorija* (grupisani koncepti), do *teorije* koja treba da grupiše kategorije u teorijske modele istraživanog predmeta. Dominantno kvalitativni pristup ima svoje posebnosti u sistemu kodiranja i konceptualizacije.

U mnoštvo pristupa obrade socioloških problema pripada i *etnometodologija*. Njen tvorac Harold Garfinkel zasniva svoj pristup prema pretpostavci da su društvene pojave *samogenerišući* (engl. self-generating) fenomen kome ne može da se pristupi na osnovu prethodnih saznanja, empirijske generalizacije ili formalno strukturisanih sistema. Prema Garfinkelu *metod* označava način prema kome članovi zajednice rešavaju svakodnevne situacije. U našem *metodološkom* smislu etnometodologija upotrebljava konverzaciju sa učesnicima i njihovo posmatranje u svakodnevnom situacijama, i zato je svrstavaju u grupu kvalitativnih pristupa.

Izbor metoda kao i kod drugih disciplina odražava veliku lepezu različitih teorijskih škola i smerova. Sociologija muzike u ovom smislu samo preuzima ono što je već postavljeno i razrađeno u opštoj sociologiji, pa prema tome pristupi različitih teorijskih smerova u sociologiji imaće i svoj direktni odraz u sociologiji muzike.

Mi smo već naglasili da je ova knjiga jedan vid kompilacije i da u njoj često koristimo kombinovani pristup uz, koliko je moguće, komentare o dobrim stranama i slabostima pomirenja različitih i neki put suprostavljenih smerova. Ovo ne smatramo kao metodološku nekonzistentnost, posebno u jednom ovakvom udžbeniku koji ujedno predstavlja i bazični teorijski rad o sociologiji muzike.

Neodvojivo pitanje od teme – predmet i metod, jeste i pokrivanje problema u srodnim teorijskim područjima, odnosno odnos sociologije muzike i ostalih srodnih disciplina koje se bave muzičkim fenomenom.

Sociologija muzike i ostale discipline

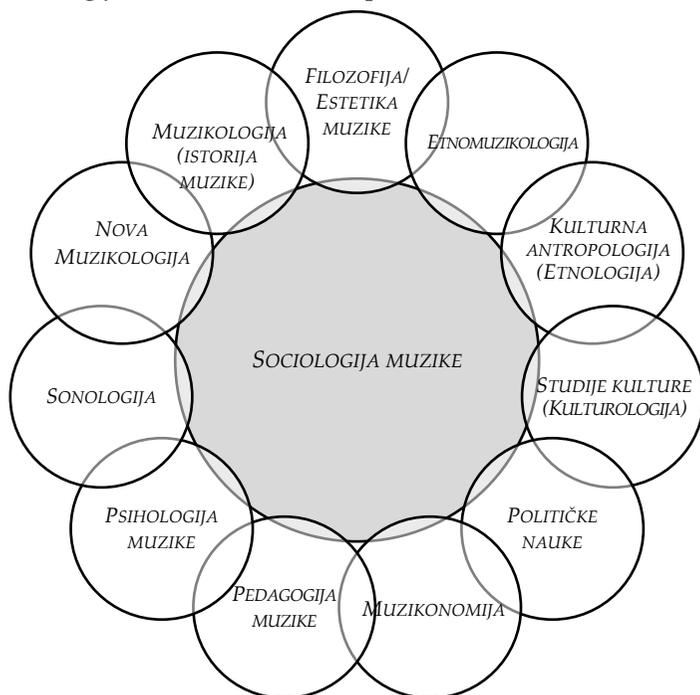
Savremena nauka izobiluje preklapanjem disciplina, interdisciplinarnim područjima i u nekim slučajevima nekritičnim preuzimanjima oblasti iz drugih disci-

plina. Oblikovanje pojedinačno razgraničene naučne discipline je teorijski nemoćuće jer svaka disciplina koristi, odnosno mora da koristi gotova saznanja iz drugih naučnih područja, čime počinje proces pretapanja i uzajamnog nadopunjavanja. U nekim slučajevima to je dovoljan razlog za proglašavanje primarnosti i dominacije jedne discipline iznad drugih, što dovodi do brojnih metateorijskih rasprava i kritika. Svakodnevno se javljaju nove discipline koje definišu međuprostor, posebno što se društveni fenomeni sa svoje strane računaju, razvijaju i rasitnjavaju u delove koji nisu postojali dosada. Dovoljno je da pogledamo samo muzički fenomen, koji je do kraja XIX veka još imao izvesnu žanrovsku i stilsku konzistentnost što se ogledalo u broju muzičkih modela, i da uporedimo stanje i broj modela na početku novog milenijuma.

Stanje fenomena prati i stanje u nauci. Pošto su iscrpljene varijante za nova sistematska rešenja, naučna istraživanja su koncentrisana na pronalazak *niša* (engl. niche) u kojima je metodološka konzistentnost razvijena na mikroplanu. Ovo otvara problem integracije svih tih mikrosistema u jednu veću kompaktnu teoriju.

U daljem razmatranju mi ćemo izdvojiti discipline sa kojima sociologija muzike ima dodirne tačke. U dijagramu 27 smo nabrojali najveći deo tih disciplina od kojih od nekih koristi gotova saznanja, sa nekim deli područja istraživanja fenomena, a sa nekim ima spor oko primarnosti područja teorijskog interesa.

Dijagram 27
Sociologija muzike i srodne discipline



Sociologija muzike se izdvoja od filozofije, odnosno estetike muzike kao samostalna disciplina u XIX veku. Kao što ćemo kasnije videti u kratkom istorijskom pregledu, još od prvih radova u antici, sociološki i filozofski problemi su razmatrani kao jedna celina što će ostati norma sve do oblikovanja sociologije kao discipline sredinom XIX veka. I pored toga veliki deo filozofskih radova o muzici do danas pokrivaju i područje sociologije muzike.

Slična situacija prati i odnos sociologije muzike i muzikologije shvaćene u užem smislu kao istorija muzike. Prve rasprave o istoriji muzike (Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Niethens, Dresden, 1690; Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia musica*, Constantini, Perugia, 1695; Bourdelot/Bonnet, *Histoire de la musique et de ses eff ets, Depuis son origin jusqu'à présent: & en quoi consiste sa beauté.*, Cochart, Paris, 1715) neminovno sadrže i socijalnu istoriju muzike.

Definisanje muzikologije, odnosno muzičke nauke (Adler upotrebljava reč Musikwissenschaft) zaokružuje se Adlerovim (Guido Adler) esejom „Područje, metod i cilj muzikologije“ (Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft) objavljenog u 1885. godini. U ovom eseju muzička nauka je podeljena na *istorijske* i *sistemске* discipline, a u sistemskoj grupi pod D postoji i *muzikologija*, koja prema Adleru istražuje i upoređuje (komparacijom, termin iz kog će biti izvedena komparativna muzikologija) etnografske materijale (Adler upotrebljava reč Ethnographischen Zwecken – etnografski ciljevi). Komparativna muzikologija Berlinske škole (Carl Stumpf, Erich von Hornbostel) vodi prema stvaranju novog termina *etnomuzikologija* koji prvi put koristi Jaap Kunst 1950. godine (A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities).

Ovo dovodi do dvojnog preklapanja područja muzikologije, odnosno etnomuzikologije sa sociologijom muzike. S jedne strane istorija muzike, koja se tradicionalno indentifikuje sa muzikologijom, jeste istorija muzičke kulture, odnosno istorija civilizacija (socijalna istorija), što prema određenju predmeta *društva* pripada sociologiji. I kulture i civilizacije ne mogu biti objašnjene bez upotrebe koncepta i metodoloških alatki koje dolaze iz područja sociologije. Još veći akcenat na područje društvenog okruženja je evidentan u etnomuzikologiji u kojoj veoma jednostavni muzički materijali i oblici dobijaju smisao samo u okviru određenog društvenog konteksta.

Žanrovsko račvanje muzike XXI veka dovodi do pojava supžanrova koji se prema pretraživačima na internetu broje u stotinama. Ipak u mnogim slučajevima razlike su samo nominalne, jer na muzičkom planu muzički modeli su identični. Osnovne razlike ovih supžanrova su izvedene kroz poziciju vanmuzičkog sadržaja, odnosno značenja muzičkih modela.

Povrh svega je i kontroverzno pitanje šta pokriva etnomuzikologija. Ona svakako ne pokriva džez, veliki deo urbane popularne muzike, alternativne žanrove i posebno nove kategorije *muzaka*.

Pokušaj da se reši problem definicije predmeta etnomuzikologije i da se otvori veći prostor za analizu svih žanrova dovodi do pojave *studija kulture*. One su još

bliže sociologiji, odnosno *sociologiji kulture/muzike*. Sociologija kulture koja se javlja i pod nazivom *kulturologija*, sa veoma jasno određenim sociološkim pristupom, jeste disciplina koja akcent stavlja na obradu odnosa umetnosti i društva. Prema našem shvatanju termin sociologija kulture je veoma pogodan teorijski naziv, jer u tom smislu sociologija muzike bi bila jedna od supkategorija različitih oblika ljudske kulture.

Od sedamdesetih godina XX veka javlja se i koncept *nova muzikologija* koji nije jasno predmetno i metodološki razgraničen, što u izvesnom smislu važi i za ostale discipline koje okružuju sociologiju muzike. Mi smo ga uključili u naš dijagram zbog toga što on na svojevrsan način povezuje više disciplina: studije kulture, estetiku, antropologiju i sociologiju. Nova muzikologija se često tumači i kao reakcija prema pozitivističkoj sociologiji muzike. Međutim, njen interes za područja koja ranije nisu bila zastupljena i u muzikologiji i u sociologiji muzike, kao na primer rodne studije, feminizam, postkolonijalne studije i studije manjina, doprinose širenju shvatanja problema muzičkog fenomena.

Sociologija kulture ima dodirne tačke i sa *kulturnom antropologijom*, što je odraz većeg sukoba mišljenja oko preklapanja polja *antropologije* i sociologije. Antropologija obuhvata više pojedinačnih disciplina: arheologija – materijalna kultura prošlosti, fizička antropologija – evolutivne karakteristike čovečanstva, lingvistika i posebno onomastika i toponimija, kulturna antropologija i etnologija/etnografija.

Problem sa definicijama *etnologije* i *etnografije* i njihov odnos prema kulturnoj antropologiji samo pojačavaju ukupnu neusaglašenost teorija i teritorija koje pripadaju pojedinim disciplinama. Uobičajeno objašnjenje razlike etnologije i etnografije je da se etnologija bavi kulturama naroda (etničkih zajednica), a da je etnografija sakupljanje materijala na terenu, odnosno deskripcija pojedinačnih slučajeva. U ovakvom konceptu etnologija je zadužena za formiranje teorije na makroplanu, dok se etnografija bavi sakupljanjem materijala na mikroplanu.

Između objašnjenja o različitosti teorijskih područja antropologije i sociologije, nalazimo tumačenje da je antropologija disciplina koja se bavi ljudskom prošlošću dok sociologija istražuje sadašnjost. U literaturi se susreće i termin *sociokulturna antropologija* koja je još jedna od mnoštva segmentiranih klasifikacija.

U istom smislu u mreži disciplina koje pokrivaju ovaj srodni prostor je i *kulturna geografija*. I pored interesa u XVIII veku da se muzičke razlike tumače geografsko/klimatskim uslovima, muzička geografija nije razvijena kao posebna disciplina.

Razvoj ekonomije kao teorijske discipline posebno je intenziviran u XVIII veku (Adam Smith), čime je otvoren još jedan prostor za preklapanje ekonomskih i socioloških problema koji su granični, odnosno veoma bliski jedni drugima. U tom smislu Veberova sociologija muzike je rezultat suprostavljanja *ekonomskim* tumačenjima, koja su deo opšte naučne klime krajem XIX veka. Sociologija muzike i *muzikonomija* dele zajedničku sudbinu zbog socioekonomske povezanosti istraživanih područja, tako da se često susrećemo sa spajanjem oba područja (kao na primer već navedeni SES, odnosno socioekonomski status). U celini sociologija muzike i muzikonomija imaju veliki nivo srodnosti. Društenost čoveka je rezultat *ekonomičnosti* u

izboru alternativa (racionalni lični interes) – dominantna kategorija koja određuje ljudsko ponašanje u konkretnim situacijama.

U našoj definiciji muzikonomije¹⁰ svrstali smo i *marketing* muzike, koji između ostalog direktno koristi sociološke metode istraživanja javnog mnjenja. Marketing koji kombinuje istraživanja iz nekoliko disciplina da bi dobio podatke o kretanjima u ukusu i preferencijama određenih ciljnih grupa, odnosno da bi odredio interes potrošača za određene proizvode i usluge, daje neočekivano veliki broj podataka koji su korisni za istraživanja sociologije muzike. Korišćenje muzike u marketinške svrhe najbolje ilustruje muzak koja kao prostorno okruženje treba da pojača interes kupaca za proizvode i usluge u određenom zvučnom okruženju. Demografski podaci koje koristi marketing su preuzeti iz kombinacije geografskih i socioloških istraživanja. Međutim marketing razvija i usavršava i svoje alatke koje su podjednako primenljive i u sociologiji muzike.

Psihologija i sociologija muzike imaju manje problema sa razgraničenjem srodnih teritorija. Već smo ukazali da sociologija muzike uzima u obzir biološke i psihičke karakteristike čoveka. Isto tako u metodološkom smislu, kako smo već rekli, *metrijske* (psihometrijske i sociometrijske) *tehnik*e su se razvijale paralelno i direktno su doprinele usavršavanju statističkih postupaka odnosno analizi kvantitativnih podataka.¹¹ Psihoakustika, koja je granična disciplina između akustike i psihologije, u istom smislu pomaže sonologiji, i time sociologiji muzike.

Sonologija doseže i do teritorije društva jer je fenomen muzike smešten u tri zvučne realnosti (akustička, psihoakustička i elektroakustička). Veoma neuobičajeno preklapanje između sociologije muzike i sonologije imamo u Veberovoj sociologiji muzike gde se obilato koriste podaci iz akustičke i psihoakustičke teorije (Helmholz). S druge strane, sonologija pokriva i problem zvučnog zagađenja, karakterističan za savremeno zvučno okruženje u kojem se javljaju zvučni intenziteti za čovečanstvo potpuno nepoznati do pre jednog veka (osim u situacijama elementarnih nepogoda, vulkana, zemljotresa, gromova). Ekološka dimenzija je samo jedan aspekt razvitka elektroakustičke realnosti koja ima svoje konsekvence u zvučnom okruženju čoveka u novom milenijumu.

Veoma blisko područje je i *pedagogija muzike* koja prati sociologiju još od prvih rasprava o obrazovanju i obrazovanju dece u antičkom periodu (Damonov *Areopagiticus*). U celini može se reći da je preklapanje korisno i za obe discipline u kojem pedagogija koristi faktore društvenog okruženja da bi objasnila fenomene iz njenog područja interesa.

Političke nauke koje ulaze u područje društvenih disciplina koje se bave problemima političkih sistema i političkih subjekata (partije) sledeće su polje preklapanja sa sociologijom muzike. Različiti politički sistemi imaju i različitu distribuciju moći uređenja društva i u tom smislu kulture. *Kulturna politika* koja u savremenim demokratijama pripada području vladinih ingerencija (deo zemalja u svetu ima i posebna

¹⁰ v. D. Bužarovski, *Muzikonomija*, op. cit.

¹¹ D. Bužarovski, *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji*, op. cit., 43.

ministarstva za kulturu), tema je od interesa i za sociologiju muzike jer je ona jedan od bitnih faktora oblikovanja okruženja muzičkog fenomena. Zato je analiza kulturne politike veoma česta tema u sociomuzikološkim raspravama. Teme kao na primer *muzika i revolucija* su jedne od prvih koji se javljaju još početkom XX veka (Lunačarski), posebno zbog korišćenja muzike u političke svrhe, najčešće u totalitarnim režimima. Totalitarni režimi su oduvek bili primer velikih državnih ulaganja u kulturi i umetnosti kao mehanizam kontrole i oblikovanja javnog mnjenja.

Rezimirajući deo o preklapanju polja interesa sa različitim prirodnim, društvenim i humanističkim disciplinama želimo da istaknemo stav da je sociologija muzike ključna disciplina u shvatanju uticaja okruženja na muzički fenomen. Današnja muzikologija je nezamisliva bez saznanja i metodoloških postupaka koji dolaze iz područja sociologije muzike. Poštujući interdisciplinarnost kao neizbežni uslov savremene nauke, uvek moramo da imamo u vidu da je sociologija muzike, zajedno sa estetikom muzike, psihologijom muzike, muzikonomijom i sonologijom, bazični teorijski korpus disciplina bez kojih je nemoguće shvatanje veoma kompleksnog i dinamičnog muzičkog fenomena XXI veka.

Kratka istorijski pregled

Prvi teorijski radovi o muzici u antici imaju izraženu sociološku orijentaciju. Platonova *Država* i *Zakoni* sadrže brojne reference iz sociomuzikološkog područja u kojima je krajnji cilj vaspitanje omladine putem regulisanih muzičkih obrazaca. Muzika i muzičari imaju dvojni status: pošto muzika proizlazi iz pitagorejskog božanstvenog numeričkog reda (nebesna muzika), oni koji shvataju tu vezu (muzikolozi) su iznad onih koji izvode ovozemaljsku muziku (muzičari). Zato muzičari imaju niži društveni status (u *Gozbi*, muzičari su poslani kod žena, da bi oni mogli da vode ozbiljne razgovore). Aristotel koji samo nadopunjuje Platonove konstatacije, zaokružuje i jasno upotrebljava koncept *mimesis* koji je u najrazličitijim oblicima ideje muzike kao podražavanje prisutan do danas. Kod Aristotela koncept podrazumeva podražavanje emocija, međutim u kasnijem razvitku ideja muzika kao podražavanje otvara područje za sve događaje iz ljudske okoline. Velika novina kod Aristotela je postavljanje muzike kao veštine koja ispunjuje *slobodno vreme*, odnosno *dokolicu*. Dokolica je jedna od posebno važnih tema sociologije kulture jer po sebi sadrži interes i ušešće pojedinca u različitim oblicima kulturnih, odnosno umetničkih događaja.

Druga velika šizma, odnosno reformacija u XVI veku, reafirmiše teme o muzici i društvu i posebnog statusa muzike u religijskoj službi. Jedni je brane (Luter), drugi uništavaju orgulje (Kalvin), ali definitivno kod svih se uvodi kongregacijsko pevanje kao veoma važan društveni čin. Sledeći vek donosi eksploziju italijanske opere, koja se slobodno može nazvati prvom masovnom kulturom koja se u nekoliko decenija proširila kroz celu Evropu i postala najpopularniji umetnički medij. Ona je bila stimulaturna i za teorijsku misao u kojoj se otvara više novih socioloških pitanja: poreklo muzike, geografska inferiornost određenih muzičkih kultura posebno

zbog klimatskih uslova (na primer Mersenova diskusija u *Univerzalnoj harmoniji*, 1636–1637, o nacionalnim i geografsko-klimatskim uslovima, koji stvaraju razlike u nacionalnim stilovima), pogodnost jezika (sociolingvistički aspekti) za oblikovanje muzičkog izraza i društveni status muzičara (na primer Marčelov traktat *Teatar u modi*, 1720., gde su ironično obrađeni sve profesije teatarsko-muzičkog spektakla – poet, kompozitor, kastrat, peвица, pevičina majka, orkestarski muzičari, scenski radnici itd.). Veliki deo socioloških tema su deo estetičkih rasprava, posebno u grupi enciklopedista (Ruso, Didro, Dalamber).

Odvajanje sociologije od filozofije kao posebne discipline se vezuje sa pozitivizmom Ogista Konta. U sledećem periodu Karl Marks, Emil Dirken, Herbert Spenser i Maks Veber definitivno oblikuju disciplinu određujući područje i metod. Dirken i Spenser važe za osnivače funkcionalističkog pristupa, Marks postavlja društvene odnose kroz prizmu sukoba interesa, a Veber je poznat po kritici kvantitativnih (ekonomskih) tumačenja socioloških fenomena, posebno posle velikog oduševljenja sociometrijskim postupcima sredinom XIX veka.

Herbert Spenser obrađuje muziku u tekstu „O poreklu i funkciji muzike“ (On the Origin and Function of Music) objavljenog u oktobru 1857. (*Fraser's Magazine*). Tema koja je već bila veoma aktuelna u XVIII veku, razmotrena je u duhu njegovog strukturalnog funkcionalizma koji je u slučaju muzike izveden kroz biologističke principe.

Mi imamo ovde princip koji je u osnovi svih vokalnih fenomena, uključujući i muzičke, i kao konsekvencija opšte principe muzike. Mišići koji pokreću grudi, larinks i vokalne žice; svaka različna kontrakcija od ovih mišića, utiče na različite odgovore vokalnih organa; svaki različni odgovor vokalnih organa stvara promenu u emisiji zvuka; on prati varijacije glasa kao psihološki odgovor različitih osećanja; on prati svaku promenu ili modulaciju kao rezultat prolaznih emocija ili senzacija; i on prati objašnjenje u kojem sve vrste vokalnih izraza moraju da budu posmatrani kroz opštu relaciju mentalnih i mišićnih uzbuđenja. (str. 2 i 3/13)

Marks i Engels se veoma malo bave umetnostima, međutim izvedeni *marksizam* iz njihovih radova, veoma brzo, posle Oktobarske revolucije i formiranja Sovjetskog Saveza, dobija veliki broj radova koji povezuje muziku i društvo. Jedan od prvih koji muziku posmatra kroz *marksističku* prizmu odnosa sa društvom je komesar za obrazovanje Lunačarski. U duhu pokreta i vremena on otvara već pomenutu temu muzike i revolucije koja će ući u standardni repertoar velikog broja eklektičkih radova sledećih decenija. Dijalektički materijalizam, u kojim se definicije kulture oblikuju na partijskim kongresima, posebno je odražen u delu *Muzički oblik kao proces* Borisa Asafjeva koji će biti jedan od velikih kritičara – *formalizma, dekadencije, buržoaskog pristupa dela savremenih sovjetskih kompozitora* (misli se na Šostakoviča). Prema Asafjevu, svaki društveni period je odražen korišćenjem određenog muzičkog intervala (na primer kvarta postaje interval Francuske buržoaske revolucije, seksta romantizma, povećana kvarta-umanjena kvinta interval ruske petorke, kvinta francuskih impresionista). Socijalistički realizam koji u potpunosti prihvata teoriju

odraza (podražavanja) je osnova Ždanovljevih kritika na partijskim kongresima u kojima su žrtve Prokofjev, Šostakovič i Hačaturjan. Posle Drugog svetskog rata između zapaženijih teoretičara koji pokušavaju da podignu teorijski nivo rasprava je svakako Zofja Lisa u čijim esejima se prepliću estetičke i sociološke teme.

Početkom veka je i nedovršena rasprava Maksa Vebera *Racionalne i društvene osnove muzike* (Die rationalen und sociologischen Grundlagen der Musik) koja je posthumno objavljena 1921. godine (Drei Masken Verlag, Munich). Ova rasprava je karakteristična po svom *sociologizmu* u kojem Veber karakteristike razvoja muzičkog materijala (intervali, ritam, harmonija, melodija, instrumenti) objašnjava kao rezultat socijalne akcije racionalnog ljudskog ponašanja. Veberov diskurs pre svega koristi akustička i psihoakustička istraživanja koja su intenzivirana Helmholtzovim radom *O osetima tona kao psihološka osnova teorije muzike* (1875). Još na samom početku rasprave jasno je prikazana linija po kojoj se kreće ovaj rad Vebera.

Cela racionalizovana muzika počiva na oktavi (vibracija u proporciji 1 : 2) i njenoj podeli u kvintu (2 : 3) i kvartu (3 : 4) i konsekvetne dalje podele prema formuli $n / (n + 1)$ za sve manje intervale od kvinte. Ako neko se kreće naviše ili naniže u krugovima kvintama najpre kružno u oktavama, a onda prema kvintama, kvartama ili neke druge sukcesivno određene odnose, stepeni ovih podela, neće nikad da se sretnu na istom tonu, bez obzira koliko dugo produžavamo sa ovom procedurom. Dvanaest savršenih kvinta (2 : 3) su veće za pitagorejsku komu od sedam oktava koje bi trebalo da budu jednake (1 : 2). Ovo nepromenljivo stanje stvari, zajedno sa faktom da su oktave sukcesivno deljive samo u dva nejednaka intervala, formira fundamentalno jezgro za sve fakte muzičke racionalizacije. Zato ćemo najpre razmotriti muziku kroz ovaj osnov. (str. 3)

Novina u Veberovoj nedovršenoj raspravi je uključivanje novih saznanja o van-evropskim kulturama koje dolaze iz istraživanja tadašnje komparativne muzikologije. Ipak jedan od najvećih problema ovog rada koji se često navodi kao početni u oblikovanju discipline sociologije muzike je njegovo ograničenje na muzičke periode iz prošlosti. Dvadeset prvi vek i posebno muzičko okruženje u kojem je živeo Veber, kasni romantizam, impresionizam, čak i prva zapaženija dela Stravinskog i Šenberga, daleko su od interesa njegove sociologije muzike.

Zato u teorijskim radovima Adorna (Theodor Wiesengrund Adorno, 1903–1969), kome je dat atribut rodonačelnika sociologije muzike, savremeni kompozitori i kretanja u savremenoj muzičkoj kulturi, uključujući i pojavu radija i masovne kulture, zauzimaju veoma važno mesto. Sociologija muzike je prisutna kroz njegov veoma bogat teorijski opus uključujući i dela kao što je *Filozofija nove muzike*, koja imaju filozofski format. Kao pripadnik tzv. Frankfurtske škole, u kojoj je pored njega i više istaknutih filozofa (Maks Horkhajmer, Herbert Markuse, Valter Benjamin i Erih From), on učestvuje u oblikovanju socijalne teorije koja je prisutna i u njegovim raspravama o muzici. Ono što je za nas svakako od izuzetne važnosti je njegov interes za muziku i muzičku kulturu posebno imajući u vidu da je on posedovao solidno muzičko obrazovanje i verovatno neostvaren san da postane kompozitor.

Adorno nije napisao kompaktno delo koje bi bilo posvećeno sociologiji muzike (ako u jednom veoma raširenom konceptu ne smatramo da je to *Filozofija nove muzike*), te su njegovi sociološki stavovi sadržani u većem broju eseja i predavanja. Ovakvo sakupljeni opus koji se štampa pod naslovom *Sociologija muzike (Einleitung in die Musiksoziologie, Uvod u sociologiju muzike, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1962.; engleski prevod je Introduction to the sociology of music, The Seabury Press, New York, 1976.)* pokriva veoma širok spektar teorijskih problema kojima će se baviti sociologija muzike: od pozicije muzičara u društvu, funkcije muzike, do pitanja tehnologije (radio), masovne kulture, opere, kamerne muzike, nacije itd.

Uz Adornovo često se pominje i ime Alfonsa Zilbermana (Alphons Silbermann, 1909–2000) koji daje svoj doprinos brojnim tekstovima o sociologiji muzike i pojavi novih medija. Jedna od prvih rasprava koji nosi naslov *Sociologija muzike* je rad austrijskog, kako ga nazivaju, *sociomuzikologa* Kurta Blaukopfa (Kurt Blaukopf, 1914–1999) objavljena u Beču 1950.: *Sociologija muzike* (detaljnije *Uvod u osnovne pojmove sa posebnim osvrtom na sociologiju tonskog sistema, nem. Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*). Između zapaženijih rasprava koje teže da budu kompletne sociologije muzike je i Kadenova (Christian Kaden, 1946–2015) objavljena u Berlinu 1984. godine (*Musiksoziologie*).

Ivo Supićić je jedan od najvećih autoriteta na bivšim jugoslovenskim prostorima objavivši još 1964. godine u Zagrebu rad *Elementi sociologije muzike*. Kao što smo napomenuli u predgovoru, ova knjiga je prerađena i proširena 1987. godine i objavljena pod naslovom *Muzika u društvu: Vodič kroz sociologiju muzike*. Ubrzo, početkom sedamdesetih počinje i izdavanje časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* u Zagrebu koji je odigrao posebnu ulogu u afirmaciji sociomuzikoloških tema ne samo na našim prostorima, nego i šire u evropskoj i svetskoj muzikologiji.

Ulaz popularnih žanrova i posebno džez u muzikološko polje interesa uglavnom teče kroz sociološke rasprave koje se intenziviraju od sedamdesetih godina XX veka pa nadalje. Najbrojniji radovi o popularnim žanrovima i džezu dolaze iz SAD u kojoj sociolog Pol Lazarsfeld (Paul Lazarsfeld) još u toku četrdesetih realizuje sistemsku kvantitativna istraživanja o muzičkoj industriji. Godine 1978. Sajmon Frit (Simon Frith) izdaje *Sociologiju roka (The Sociology of Rock)* kao jedan od prvih većih radova posvećenih popularnim žanrovima. Istovremeno javlja se veliki broj pojedinačnih studija koji obuhvataju skoro sve aspekte relacije muzike i društva, uključujući i nove teme, kao na primer: rodne studije, muzika u socijalnoj interakciji, muzika i identitet, muzika i muzička industrija itd. Veoma je teško napraviti presek autora ili izdvojiti neke autore koji slede posebno posle osamdesetih. Između poznatijih bismo izdvojili Tiu Denoru (Tia DeNora), Suzan Makleri (Susan McClary) i Džona Šeparda (John Shepherd).

S druge strane, i danas u svim mašinskim (kompjuterskim) pretraživačima najpre je indeksirana literatura koja je na engleskom jeziku i delimično na ostalim evropskim jezicima (najčešće nemački i francuski). To odgovara i pravom stanju jer koncentracija sociomuzikoloških radova je uglavnom na ovim jezicima. U svakom

slučaju jezične barijere, kao i korišćenje ćirilice i drugih alfabeta, posebno u grupi slovenskih jezika pa nadalje prema istočnim kulturama, imaju direktni uticaj na manje poznavanje radova iz ovih sredina u svetskim razmerima.

Muzika i socijalizacija

Proces socijalizacije je jedan od oblika socijalne interakcije. Socijalizacija je osnovni mehanizam putem koje se utiče na oblikovanje ličnosti pojedinca i njegovog ponašanja u društvu. Društvo je nezamislivo bez socijalizacije i ono bi bilo samo jedan zbir individua koje bi se ponašale svaka na svoj način, dolazilo bi do sukoba interesa sa teškim fizičkim, psihičkim i materijalnim posledicama. Preko socijalizacije ljudske jedinice, od prvog trenutka posle rođenja, uče norme, vrednosti, jezik, veštine i druge sposobnosti koje će im biti potrebne za dalji opstanak u ljudskom društvu. Održavanje ljudskog društva zavisi od socijalizacije. Ali i održavanje ljudskog roda, kako smo već videli, zavisi od održavanja ljudskog društva, čime se zatvara krug i važnost socijalizacije u podruštvljavanju čoveka. Proces socijalizacije obuhvata sve faze ljudskog života i može se reći da traje od rođenja do duboke starosti, međutim najintenzivniji je u periodu do punoletstva.

Veoma retki slučajevi izolacije dece u prošlosti su argumenat za važnost socijalizacije u razvitku ličnosti. U svim istraženim slučajevima radilo se o porodicama koje su zapostavile svoju decu, odnosno čuvali su ih u potpunoj izolaciji. Priče o *feralnoj* deci, koje su odgojile životinje, zasada nemaju naučnu potvrđenost, i zbog oskudnosti fakata može da se pretpostavi da se radilo o deci koja su bila ostavljena neposredno pre nego što su ih pronašli, da su već bila sa posebnim potrebama (na primer autistička), da su već rasla u izolaciji koja je stvorila porodica itd.

Važnost socijalizacije u razvitku ličnosti je istraživana i u institucijama u kojima su bila zbrinjavana deca bez roditelja, odnosno koja su imala samo grupne kontakte sa odraslima. Rezultati ovih istraživanja su pokazali razlike u razvitku ličnosti, posebno na emocionalnom i kognitivnom planu.

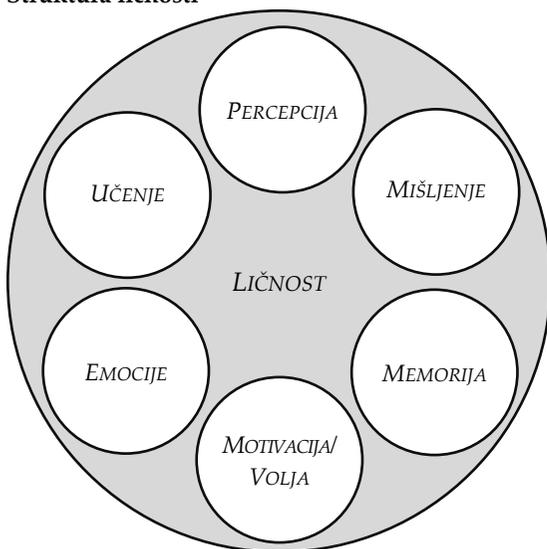
Kao i u svim ostalim oblastima interesa sociologije, različiti teorijski uglovi daju različita posmatranja i tumačenja problema socijalizacije. Tako na primer u funkcionalističkom konceptu socijalizacija je neminovan proces oblikovanja jedinice da bi se uklopila u sistem društvenih odnosa i time doprinela daljem razvitku društva. Sasvim suprotno od ovog gledišta je tumačenje teorije sukoba u kojem se smatra da je socijalizacija još jedan od mehanizama uticaja na pojedinca da bi lakše postao sredstvo za eksploataciju i time se još više povećale klasne razlike.

U centru socijalizacije je *ličnost*, koja je predmet istraživanja različitih disciplina, pre svega psihologije, psihijatrije, pedagogije i antropologije. Sociologija postavlja ugao posmatranja prema svojim potrebama objašnjenja problema socijalizacije. Ona koristi saznanja psihologije u kojoj su izdvojeni: *percepcija, učenje, mišljenje, memorija, emocije, motivacija i volja* (Dijagram 28).

Ljudsko ponašanje je pod uticajem svih ovih kategorija i predstavlja njihov rezultat, a za nas iz sociološkog ugla ono se direktno manifestuje u socijalnoj interakciji. *Asocijalnost* čoveka, odnosno nemogućnost da svoje ponašanje prilagodi prema normama određenog društva, jedan je od simptoma kojima se bavi psihijatrija i koji sa svoje strane obrađuje i sociologija u delu o devijantnom ponašanju.

Muzika igra veoma važnu ulogu u procesu socijalizacije još od prvih uspravanki, te prvih igara tapšalica kroz koje dete uči i usavršava motorne pokrete. Muzika je jedna od najvažnijih aktivnosti i u sledećem, predškolskom periodu. Sve bogatije

Dijagram 28
Struktura ličnosti



muzičko okruženje novog milenijuma prati ličnost kroz život, od dečjih igara, pa do muzike u elektronskim medijima, mobilnim telefonima, kompjuterima i javnim prostorima. Neprestano razgranjavanje žanrova omogućuje različite oblike socijalizacije od kojih se neki prihvataju spontano, a neki su organizovani planski od društvenih institucija koje se brinu o očuvanju lokalne tradicije i kulture.

Pored generalne povezanosti muzike sa procesom socijalizacije postoji još jedan uži aspekt koji se odnosi na kategoriju koju smo mi nazvali *muzička socijalizacija*, odnosno proces u kome se prenose *muzičke norme* kao deo šireg područja kulturnih normi. Pošto je struktura muzičke kulture segmentirana u više različitih žanrova i unutar njih stilova, muzička socijalizacija označava upravo prenošenje normi interakcije sa određenim žanrovima i stilovima. Kao i kod socijalizacije ličnosti prilikom koje ona uči norme ponašanja u socijalnoj interakciji, u muzičkoj socijalizaciji ličnosti ona uči muzičke norme ponašanja u okviru muzičke interakcije. Kao i socijalizacija u opštim okvirima, i muzička socijalizacija treba da dovede do harmonizacije sa sredinom bez obzira na lične interese i ukus. Muzička socijalizacija je određeni kompromis kada se radi o muzici u javnim prostorima, javnim događajima i ostalim javnim muzičkim nastupima (koncerti, razne zabave, svečanosti, svadbe itd.). Bez obzira na to da li se nekome dopada određeni žanr, stil i na kraju muzičko delo, učesnici u muzičkom događaju u manjoj ili većoj meri moraju da se prilagode i postupaju kao i ostali. Karakterističan primer su svadbe u kojima i mladoženja i nevesta i ostali gosti moraju da se prilagode celokupnom ritualu i u muzičkom smislu. Muzičari koji sviraju po narudžbi moraju da znaju ceo repertoar, ili da se na licu mesta prilagode i nepoznatom repertoaru.

Zato razmatranje odnosa muzike i socijalizacije treba jasno da razgraniči na probleme koji se odnose na *socijalizaciju kroz muziku*, i *muzičku socijalizaciju* kao harmonizaciju sa normama interakcije sa različitim muzičkim žanrovima i stilovima. Ovo je finesa u tretmanu problema socijalizacije i muzike, jer muzička socijalizacija pripada socijalizaciji kroz muziku, ali u jednom tesnom području koji se odnosi isključivo na muzičke sadržaje koji su žanrovski, stilski i čak u nekim situacijama autor-ski opredeljeni.

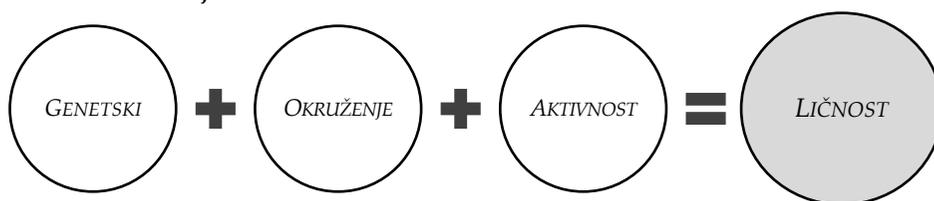
U razmatranju socijalizacije, sociologija izdvaja dva područja od teorijskog interesa: *ličnost* i *agensi socijalizacije*. Kako ćemo videti postoji više agensa socijalizacije: porodica, društvo (u smislu druženja, drugova, vrsnika itd.), škola, odnosno obrazovni sistem, mediji, institucije sa posebnim hijerarhijskim sistemima (vojska, religijske institucije, vaspitni, korekturni i drugi domovi). Imajući u vidu muzičku socijalizaciju i u daljem razmatranju, tamo gde je potrebno, izdvojićemo aspekte učešća muzike u socijalizaciji i muzičke socijalizacije. Poglavlje ćemo zaokružiti obradom problema komunikacije kao osnovnog sredstva za realizaciju socijalne interakcije.

Ličnost

Sociologija posmatra formiranje ličnosti kroz dva faktora: priroda (engl. nature) i okruženje (engl. nurture). Mi ćemo proširiti ovu klasifikaciju koristeći psihološki pristup u kojem se navode tri faktora: *nasledni* (genetski), *okruženje* i *aktivnost* ličnosti (Dijagram 29), pošto smatramo da je ona adekvatnija za posmatranje oblikovanja ličnosti i problema socijalizacije.

Tročlani model oblikovanja ličnosti polazi od genetske strukture, koja pojedincima daje određene prednosti ili slabosti. Talent je sinonim za pojedince koje su genetski predodređeni odnosno imaju neku prednost u odnosu na druge ljude. Savršena kombinacija gena bi značila visok koeficijent inteligencije, motoričke sposobnosti i stabilnu emocionalnost. Međutim, u zavisnosti od okruženja, deo ovih sposobnosti može da se razvije ili da ostane neispoljen. Pored genetskih predispozicija i uticaja okruženja, kao treći faktor u finalnom oblikovanju ličnosti je njena aktivnost. To znači da nije dovoljno da ličnost ima pozitivne genetske predispozicije i da se nalazi u idealnom okruženju, već da ove kvalitete dalje razvija i unapređuje svojom aktivnošću. Psihologija jasno ukazuje na uticaj aktivnosti na promenu karakteristika ličnosti.

Dijagram 29
Faktori oblikovanja ličnosti



Oblikovanje muzičkih karakteristika ličnosti

Ova klasifikacija faktora oblikovanja ličnosti potpuno može da se primeni i na muzičke karakteristike ličnosti. Veoma kompleksan pojam muzičkih sposobnosti s jedne strane sadrži nivo identifikacije (prepoznavanja) intonativnih i ritmičkih muzičkih obrazaca, ali i mogućnost da ih ponovi preko pevanja i drugih ritmičkih pokreta (tapšanje, stepovanje itd.). Motoričke sposobnosti su od posebne važnosti za razvijanje virtuozyteta, a bez adekvatne anatomske-fiziološke strukture vokalnog aparata (genetski faktor) niko ne može da postane pevač (najveći deo pevača, posebno u popularnim žanrovima nema nikakvo vokalno-muzičko obrazovanje ili trening). Pored toga muzička profesija traži i posebnu muzičku memoriju. Tako na primer jedan recitalni nastup sadrži nekoliko stotina strana muzičkog teksta sa mnogohiljadnim specifičnim znacima. U knjizi Alberta Lorda o guslarskoj tradiciji u našim krajevima, *Pevač priča (The Singer of Tales)*, navode se guslari koji znaju napamet impozantan broj epova, odnosno stihova. Pri memorisanju muzike važna je i apstraktna intelektualna analiza muzičkih sadržaja i njihovih kompleksnih struktura. Memorisanje muzičkih materijala se bazira na memorisanju modela i njihovom brzom prepoznavanju. Muzičar treba da poseduje i posebnu senzibilnost (emocionalnost) za doživljavanje muzike, da bi mogao da izazove empatijsku reakciju kod onih koji ga slušaju. Tumačenje muzičkih sposobnosti polazi od pretpostavke da postoje pojedinačne urođene razlike u intonacionom i ritmičkom prepoznavanju i reprodukciji muzičkih materijala.

Urođene muzičke sposobnosti, kao na primer apsolutni sluh, se dalje razvijaju i nadograđuju preko kontakta sa sredinom. Tako neko može da bude veoma talentovan, ali okruženje (nivo muzičke kulture, obrazovni sistem i obrazovne muzičke institucije, stavovi okruženja prema muzici i status muzičara, ekonomska atraktivnost muzičke profesije itd.) utiče na dalji razvitak tih sposobnosti. Zemlje u kojima postoje škole za muzičke talente, svakako će biti mnogo pogodnije okruženje, od zemalja u kojima nema nikakvih muzičkih institucija. Veliki broj izvanrednih izvođača koji su dolazili iz Sovjetskog Saveza i ostalih zemalja Istočnog bloka, bio je rezultat velikih ulaganja tih zemalja u muzičko obrazovanje. Danas smo svedoci velikog broja izvođača i u simfonijskim orkestrima, i na koncertnim podijumima, iz delova sveta (Daleki istok) koji do pre XX veka nisu imali nikakvu muzičku tradiciju okcidentalnog tipa. Ovo ne važi samo za područje *ozbiljne* muzike, nego i za popularne žanrove koje su u drugoj polovini XX veka imali isključivo zapadnu provenijenciju. Prodor pojedinaca posebno iz orijentalnih (istočnih) kultura na svetskim top listama, govori o promenama i u ovom muzičkom području. Pesma „Gangnam Style“ južnokorejskog izvođača Saja (Psy) je dostigla neviđene rekorde gledanosti na Jutjubu. Ove promene su rezultat globalizacije kulture koja je započela u XX veku sredstvima za masovnu komunikaciju.

Veoma karakterističan primer uticaja muzičkog okruženja na oblikovanju muzičke ličnosti su tonski nizovi koji u zatvorenim ruralnim sredinama mogu da sačuvaju specifične intervalske strukture (četvrt tonovi, kome, mikrointervali, prekomerne intervale sa mikrotonalnim odstupanjima i uopšte posebnu strukturu ukup-

nog tonskog niza). Neprestanim ponavljanjem ovi nizovi postaju uobičajena praksa koja se adekvatno imitira u pevanju cele zajednice. Na taj način ličnosti koje dolaze iz tih sredina imaju i posebne sposobnosti suptilne identifikacije tih muzičkih intervala i tonskih nizova.

Ličnost može da ima urođene muzičke sposobnosti, da živi u okruženju koje stimuliše takve aktivnosti, ali ako nije aktivna ili ima mali nivo aktivnosti, ona neće do kraja razviti pogodnosti koje joj je priroda dala i omogućilo okruženje. Tako neko ko vežba neki instrumenat ili glas, oblikuje i svoju ličnost, jer vežbanje otvara nova gledišta o muzičkom delu i mogućnosti za bolje i kvalitetnije nastupe. Aktivnost, odnosno muzičke aktivnosti pokreću ličnost naviše u muzičkoj karijeri i na taj način menjaju njene stavove, shvatanja, mišljenje i emocionalnost, odnosno njeno celokupno ponašanje. Kompozitor ili muzički umetnik koji je postao *slavan* menja svoje ponašanje prema ostalima, kao što i sredina menja ponašanje prema njemu. Aktivnosti koje su ga izdvojile iz sredine omogućavaju mu bolji materijalni status, putovanja i širenje saznanja i vidokruga o kulturama i muzici. S druge strane svedoci smo i kako veliki deo studenata na instrumentalnim odsecima, zbog nemogućnosti da se bave koncertnom delatnošću, posle završetka studija prestaju da vežbaju i polako gube izvođački nivo koji su imali za vreme studija.

Samosvest

I ostali aspekti ličnosti imaju svoju društvenu dimenziju zbog uticaja okruženja. U jednom širem kontekstu sociologija najpre posmatra ličnost kroz razvijanje svesti o sebi, *samosvesti* (engl. self, self-conscious), kao faktora ponašanja i pozicioniranja ličnosti prema ostalima u procesu socijalne interakcije. Američki ekonomist i socijalni psiholog Kuli (Charles Horton Cooley, 1864–1929) razvija koncept *gledajući sebe u ogledalu* (engl. looking-glass self) u kojem mi gledamo sebe kroz pretpostavku kako bi nas gledali drugi i kako bi drugi interpretirali naše postupke. Ova naša pretpostavljena reakcija na sopstveno ponašanje biće dalje razvijena u radovima američkog sociologa Mida (George Herbert Mead, 1863–1931) koji uvodi koncept *simboličke interakcije* kao osnovu socijalne interakcije. Simbolička interakcija polazi od stanovišta *subjektivnosti* značenja koji ljudi pripisuju svom okruženju i posebnu ponašanju drugih prema njima. Na taj način ljudsko društvo predstavlja zbir odnosa koji su kreirani na osnovi subjektivne ljudske interpretacije okruženja. Mi ćemo se kasnije u delu o komunikaciji ponovo osvrnuti na simboličku interakciju i njeno tumačenje u području muzike.

Uzori

Prema Midu za nas je od posebne važnosti da razvijemo sposobnost da anticipiramo šta drugi očekuju od nas i prema tome da oblikujemo naše ponašanje. Da bismo to postigli mi *preuzimamo uloge drugih* (engl. role-taking) kako bismo na taj način pogledali svet i okruženje iz njihovog ugla.

U ovom *štimovanju* pojedinca prema sredini posebnu ulogu igraju *uzori* (engl. role model, termin koji je uveo sociolog Robert K. Merton). Uzori su pojedinci koji

služe kao primer za društvene vrednosti, stavove i ponašanje u odnosu na određene uloge koje pojedinac treba da ostvaruje u društvu. Na ovaj način pravimo referencu na funkcionalistički pristup društvenim strukturama u kojima pojedinac ima određeni status i ulogu.

Uzori su sinonim za uzore uloga koji se oponašenjem prenose od pojedinca na druge. Dete oponaša svoje roditelje, zato često ukupno oponašanje stvara iluziju da potomci liče fizički na svoje roditelje i pored vidljivih fizičkih razlika. Oponašaju se drugovi, prijatelji, i posebno poznate javne ličnosti. Marketing veoma vešto koristi ovu ljudsku osobinu da bi identifikacijom motivisao pojedinca da kupi određeni proizvod. Klasični primer su reklame za cigarete u *kantri* stilu, u kojima je predstavljen kauboj (tradicionalni kaubojski šešir, čizme i džins) kako sedi na ogradi nekog korala.

Javne ličnosti iz muzičkog života su oduvek bili uzori i u smislu mode (odeće i obuće), ali i u ostalim aspektima ponašanja, kao na primer pušenja, korišćenja alkohola i psihoaktivnih supstanci (PAS), seksualnost itd. Poznati muzičari svih žanrova su uzor za mlade muzičare koji pažljivo prate sve detalje o njihovom životu i ponašanju.

Zato oponašanje može da dobije i devijantne dimenzije kada poznate muzičke ličnosti uzimaju ili propagiraju uzimanje PAS, alkohola i pušenja. Veoma karakterističan primer je holivudska filmska industrija koja je decenijama (posebno sredinom XX veka) gradila model u kojem su glavni likovi tokom najvećeg dela filma neprestano pušili, bili su sa čašom u ruci, ili nudili gostima još pri ulasku čašu alkohola.

U muzici karakterističan primer je *rebetiko*, žanr gradske grčke muzike koji je posebnu popularnost stekao posle Prvog svetskog rata, i uz nekoliko uspona, ostao da bude sinonim za popularnu grčku muziku do danas. Rebetiko je još od početka popularnosti postao i sinonim za žanr koji promovise korišćenje PAS i posebno hašiša, prema čemu je imenovana i jedna od grana rebetika – hasiklidika. *Psihodelični* rok, pop, folk ili soul su sličan primer. Kopiranje ponašanja ovih rok grupa i izvođača ima negativno delovanje na pojedince promovisanjem pojava koji se u društvu tretiraju kao devijantne.

Dalje razmatranje problema socijalizacije kroz prizmu socijalne interakcije, sociolozi glavno ograničavaju na dve psihološke komponente ličnosti – *mišljenje* i *emocije*. Mi ćemo ipak proširiti razmatranje problema na sve komponente ličnosti jer smatramo da oni podjednako oblikuju proces socijalizacije i zato su i od važnosti za sociologiju muzike, jer kao što smo više puta ponovili, muzika igra veoma važnu ulogu u ovom procesu.

Percepcija

Socijalizacija započinje sa *percepcijom* u kojoj *pažnja*, pored psiholoških karakteristika ima i socijalne karakteristike. Mi se učimo na šta treba da obraćamo pažnju. Zato u sociološkom smislu pažnja povezuje percepciju i socijalizaciju. Ljudska pažnja je jednosmerna, odnosno čovek može da obraća pažnju samo na jednu aktiv-

nost. Ako je potrebno da obraća pažnju na više paralelnih događaja, onda koristi disociranu pažnju, a ako treba da izvodi više radnji paralelno, onda koristi principe automatskih radnji. U toku socijalizacije mi učimo na šta treba da obraćamo pažnju, drugim rečima socijalizacija određuje i smer pažnje. Na taj način se dobija selektivna percepcija, odnosno zapažanje onih stvari koji su važni za socijalnu interakciju i usaglašavanja ponašanja čoveka sa kulturnim normama zajednice kojoj pripada.

Selektivna pažnja utiče na različitom perceptivnom rezultatu kod muzičara i nemuzičara. Kroz obrazovanje, a ako ga nemaju onda intuitivno i intelektualno, muzičari uče da obraćaju pažnju na određene muzičke aspekte. Posmatrano isključivo kroz prizmu psihičko-individualnog nivoa, ljudi gledaju iste stvari različito. Na isti način, svi slušaju muziku različito. Međutim na višem socijalno-kulturnom nivou postoji unificiranost selektivne percepcije kod socijalnih grupa koji funkcionišu na istim principima. Zato muzičari na koncertu procesiraju različite perceptivne informacije od ostalih. Selektivna percepcija je veoma važan faktor u upotrebi muzike kod svih agenata socijalizacije o kojima ćemo govoriti kasnije.

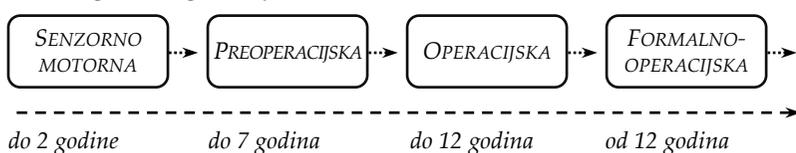
Mišljenje

I sledeći elemenat ljudske psihe – *mišljenje* ima svoju povezanost sa procesom socijalizacije. Prema Midu um (engl. mind) je društveni proizvod. U tom smislu socijalizacija direktno doprinosi razvoju dela kognitivnih (intelektualnih) sposobnosti koji obuhvataju aspekte percepcije, memorije, mišljenja i verovanja. Drugim rečima čovek u socijalizaciji uči kako da misli i shvata ostale iz njegovog socijalnog okruženja, odnosno kako da stupa u simboličku interakciju sa drugima. S druge strane, pošto se mišljenje koristi stavovima, ne znači da ne postoje razlike u individualnim stavovima odnosno da svi ljudi misle na isti način. Sloboda mišljenja je veoma važna društvena komponenta razvitka čovečanstva, ali i ona ima određene društvene okvire. Sloboda mišljenja ne znači da neko ima pravo da opravdava stav da uništavanje života drugih ljudi može da prođe nekažnjeno.

Pošto čovek uči da misli u okviru društvenih, kulturnih i moralnih normi, postoji paralelizam faza socijalizacije i faza razvitka ljudskog mišljenja do njegove zrelosti. Sociologija uobičajeno koristi Pijaževu klasifikaciju (Jean Piaget, 1896–1980) faza kognitivnog razvoja. Klasifikacija je izvedena na osnovu *operacija* odnosno intelektualnih procesa koje individua može da obavi. Prema Pijažeu postoje četiri takve faze: senzornomotorna, preoperacijska, operacijska i formalno-operacijska (Dijagram 30).

Dijagram 30

Faze kognitivnog razvoja



U *senzornomotornoj* fazi koja traje do uzrasta od dve godine, deca ostvaruju intelektualni kontakt sa sredinom kroz razvijanja čula i motornih sposobnosti. U ovom periodu za njih okruženje postoji samo ukoliko sa njim imaju direktnu komunikaciju. U sledećem *preoperacijskom* periodu koji traje od dve do sedam godina razvijaju se osnovne mentalne sposobnosti u kojem se shvataju prostorne i vremenske karakteristike okruženja, međutim veliki deo pojmova težine, brojenja, brzine, količine, kauzalnosti su još izvan intelektualnog kapaciteta njihovog shvatanja. U *operacijskoj* fazi koja traje između sedam i dvanaest godina deca mogu da mišljenjem rešavaju konkretne empirijske situacije, ali još nemaju apstraktno i hipotetičko mišljenje. Apstraktni pojmovi se povezuju odnosno shvataju samo ako su povezani sa konkretnim događajima, međutim deca imaju intelektualni kapacitet da se bave osnovnim matematičkim operacijama, da mere i kauzalno vezuju pojmove. U *formalno-operacijskoj* fazi koja počinje od dvanaest godina pa nadalje, razvija se apstraktno mišljenje, povezuju se apstraktni pojmovi, shvataju se matematičke operacije, kao i društvene i moralne norme. Socijalizacija igra veoma važnu ulogu u svim fazama kognitivnog razvitka, i, kao što smo rekli, doseže do perioda duboke starosti.

Muzika je prisutna u svim fazama kognitivnog razvitka, i naročito je važna za preoperacijski period (kojem i Pijaže posvećuje posebnu pažnju). Muzika je jedna od prvih komunikacijskih sredstava sa decom u senzornomotornom stadijumu. Još bebe reaguju na različite ritmove pokretima ruku, nogu i celog tela. U ovom smislu muzika je jedno od prvih sredstava preko kojih se uspostavlja kontakt sa sredinom, odnosno socijalizacija, jer sredina podržava i stimuliše igranje na muziku kao socijalni čin. Od tog trenutka *igra* (kasnije će postati ples) prati čoveka kroz ceo život. Ljudi igraju i sami, ali njihova igra dobija svoje značenje u društvu sa ostalim (poznatim ili nepoznatim). Mi se nećemo ovde baviti sociologijom igre jer smatramo da je ona posebna disciplina. Muzika i igra imaju najdirektniju vezu, odnosno predstavljaju sinkretički medij koji traži drugačiju teorijsku obradu, odnosno pristup. Svakako, mi možemo izolovano ili iz ugla njene funkcionalnosti da posmatramo, odnosno analiziramo muziku u igri.

U preoperacijskom periodu muzika ima izuzetno značajnu ulogu jer je veoma pogodan medij za razvijanje kognitivnih sposobnosti. Kroz pesmu i igru deci se prenose informacije o kompleksnim logičkim strukturama. Ujedno ceo čin se odvija u zajednici sa drugom decom i vaspitačima (u vrtićima) što podiže nivo socijalne interakcije. Sam čin ima perceptivne, kognitivne i veoma značajne emocionalne komponente, deo je učenja, motiviše decu da ga ponavljaju i ostaje duboko u memoriji do kraja ljudskog života. Iz muzičkog ugla ovaj period je formativan za muzičke sposobnosti koje imaju najbrži razvoj u ovom i sledećem operativnom periodu. Kognitivni aspekti funkcije muzike u socijalizaciji za vreme preoperativnog perioda, utiču na stvaranje svesti o okruženju i reagovanje u društvenim situacijama. Isto tako smatra se da i u preoperacijskom i u operacijskom periodu muzika indirektno utiče na razvoj ostalih intelektualnih sposobnosti i pomaže shvatanju apstraktnih matematičkih pojmova.

Izučavanje muzike u operacijskoj fazi (od 7 do 11 godina) pomaže i razvitku *apsolutnog sluha*, i on se skoro nikad ne razvija kod muzičara koji su počeli sa izučavanjem muzike posle 11. godine. Apsolutni sluh podrazumeva i percepciju ali i kogniciju, jer deca treba svesno da identifikuju i imenuju visinu zvuka. U ovom periodu uči se i notno pismo koje treba da pomogne u savladavanju muzičkih veština. Formalno-operacijska faza obuhvata shvatanje apstraktnih elemenata harmonskih progresija, kontrapunkta, oblika, instrumentacije i orkestracije, i intelektualnog savladavanja interpretacijskih problema. Interpretacija kroz koju delo se *saopštava* javnosti ima izuzetno važnu funkciju u socijalizaciji, odnosno socijalnoj interakciji. Izvođači veoma vešto koriste različite šablone, posebno u nastupima sa velikim brojem posetilaca da bi ih ujedinili u jedan veliki društveni organizam.

Učenje

Ovi primeri podjednako ilustruju i funkciju učenja, sledeću kategoriju psihičkih osobina ljudske ličnosti, u procesu socijalizacije. Dete *uči* reakcije na muziku i u kognitivnom i u emocionalnom smislu u društvu sa drugima, izvođači uče kako da se ponašaju na bini, a publika uči kako da se ponaša za vreme muzičkih događaja. Bez učenja nema socijalizacije. Muzička socijalizacija je učenje, proces u kome pojedinac uči norme ponašanja u interakciji sa određenim žanrom, stilom, pa čak i autom i delom.

Emocije

Emocije su najsnažniji elemenat doživljaja umetnosti, odnosno muzičke umetnosti, u svim ljudskim civilizacijama. I pored tendencije intelektualizacije savremene umetnosti (na primer dela koja koriste apstraktne matematičke principe i teoriju slučajnosti, operisanje sa aluzijama na druga umetnička dela, autore, njihove poruke itd., što znači da treba da se poznaju ta dela, njihove poruke, njihova struktura, materijal itd.) emocije ostaju ključni identifikator muzičkog doživljaja. Umetnost i muzika koji ne ostavljaju emocionalni utisak na publiku, nisu umetnost, odnosno muzika, jer umetnosti oduzimaju najjače oruđe, razlog njenog postojanja, uzbudjenje koje privlači čovečanstvo od praistorije do danas.

Još od pojave prvih teorija o filozofskoj suštini muzike u antici (pitagorejci, Platon, peripatetici) posebno je naglašavana moć muzike na ljudsku dušu. Pri tome ovi autori su imali u vidu učešće muzike u misterijama i njihovom slavljenju božanstva. U mitovima o Amfionu i Orfeju, muzika ne samo što pokreće ljudske duše, nego i životinje, mrtvu prirodu i još važnije i same bogove.

Od početka ljudskih civilizacija pa do danas muzika je utisnuta u sve velike individualne i društvene događaje čovečanstva: od rađanja do smrti, u svetkovinama, proslavama, promocijama i komemoracijama i najvažnije u dokolici. Njena funkcionalnost kao faktora socijalizacije se zasniva na njenoj emocionalnoj moći. I pored mišljenja određenih filozofskih škola (kao na primer formalizam Herberta i Hanslika), da je kontekstualnost muzike bazirana isključivo na posebnim karakteristikama njene muzičke građe i oblika, kontekstualnost ima podjednaku društvenu

dimenziju. Ljudi *uče* kako da reaguju emocionalno na određenu situaciju u kojoj upravo empatijske (sa-osećanje sa drugima) društvene situacije podstiču mehanizam doživljavanja jakih emocija (afekata). Zato su još prve civilizacije koje su imale ekonomski kapacitet da grade velike objekte u kojima će se sakupljati više hiljada ljudi, koristili emocionalni naboj koji vlada u ovakvim masovnim društvenim situacijama. Taj ključ ljudskog ponašanja se koristi do danas, i u njemu postoje različiti formati kontrole i oblikovanja masovnih emocija.

Različiti tipovi prikazivanja emocionalnosti su karakteristika muzičke socijalizacije u muzičkim događajima različitih žanrova i stilova. Tako, kod većine popularnih žanrova afektivno izražavanje emocija deo je celog ambijenta, odnosno socijalizacije. Sasvim suprotno publika na koncertima ozbiljne muzike pokazuje oduševljenje jedino na kraju izvođenja dela. Nasmijana lica igrača (što treba da prikaže izražavanje nastrojenja veselosti), sastavni su deo izvođenja narodnih igara, što nije slučaj sa drugim tipovima igre.

Memorija

Sve društvene situacije ostavljaju trag u ljudskoj memoriji u kojoj je utisnuta ne samo slika i zvuk, nego i informacija iz svih ostalih čula. Za muziku je od posebne važnosti motorička memorija (pamćenje organa i tkiva) koja se stiče postojanim vežbanjem, odnosno ponavljanjem određenih muzičkih obrazaca i muzičkog repertoara. Bez nje je nezamisliva izvođačka praksa koja se u velikoj meri zasniva na pamćenju *mišića*. Kao i kod memorijske rekonstrukcije događaja iz prošlosti, i rekonstrukcija muzičkih događaja iz memorije može proizvesti sinestetičke senzacije (istovremene oseće iz drugih čula) najpre slike, ali i miris, ukus itd. Isto se odnosi na senzacije koje su povezane sa ostalim čulima – na primer pojava nekog mirisa vraća memoriju na određeni događaj. Sećanje, posebno kod muzičkih senzacija može da bude praćeno odnosno da pobudi veoma jake emocije. Jedan od faktora homogenizacije brojne publike na koncertima popularne muzike je upravo izvođenje već poznatih (hitova) pesama. Publika ide na te koncerte da bi čula omiljene pesme koje izazivaju sećanja na događaje iz prošlosti. Zato i memorija, odnosno muzička memorija postaje funkcionalna u procesu socijalizacije.

Motivacija

Funkcionalnost muzike u motivaciji ličnosti za određene aktivnosti najviše je istražena u marketingu. Marketing koristi muziku da bi motivisao ljude na određeno ponašanje (interes za kupovinu određenih proizvoda). Tržni centri i određene prodavnice koriste veoma vešto izabrane muzičke numere, a muzak u liftovima i drugim *društvenim* prostorima treba da stvori određeno nastrojenje i ponašanje u tom okruženju. Šopenhauerova *muzika kao volja* i Blohova *muzika kao nada* u potpunosti su realizovane u višestruko povećanom muzičkom okruženju koje prati čovečanstvo u XXI veku.

Životni ciklus

Proces socijalizacije ima i svoje izražene generacijske karakteristike. Životni ciklus pored bioloških karakteristika, ima i društvene karakteristike. Biološke karakteristike (dužina života) imaju svoje geografske i istorijske determinante. Tako uticaj na dužinu života imaju geografski faktori u smislu geografske lokacije i klime, dok na istorijskom planu vidimo postojano povećanje prosečne dužine ljudskog života (engl. life expectancy). Ekonomski i socijalni faktori (u kojima ulogu igra i zdravstvena zaštita naseljenja) utiču na javljanje velikih razlika između društvenih zajednica u različitim geografskim regionima i istorijskim periodima.

Kao što smo dosada naveli, najveći deo procesa socijalizacije se odvija u periodu do punoletstva, odnosno u ranom detinjstvu i detinjstvu. Međutim intenzivna socijalna dinamika savremenog postindustrijskog perioda sa velikim promenama u veoma kratkim periodima (na primer digitalna i postdigitalna era), produžava period socijalizacije u kojoj čovek mora da uči i da se prilagođava do duboke starosti. Socijalne mreže koje su novina socijalne interakcije novog milenijuma, primer su za nove oblike socijalizacije u kojima se paradoksalno javlja velika grupa korisnika penzionera, aktivnijih od mlađih generacija, koje su zapošljene i nemaju dovoljno vremena za aktivnosti na socijalnim mrežama. Uopšte XXI vek kompletno menja karakteristike životnog ciklusa i u biološkom i u društvenom smislu. Pošto ćemo o ovim aspektima govoriti kasnije i u delu o agensima socijalizacije, kao i u delovima o društvenim institucijama, ovde ćemo se nakratko zadržati samo na promenama životnog ciklusa koje su nastale sa prelaskom iz agrikulturne u industrijsku fazu društvenog razvitka.

U preindustrijskim društvima životni ciklus je imao samo tri faze: detinjstvo (podeljeno na rano detinjstvo, engl. infancy, i detinjstvo), zrelost i starost (Dijagram 31). Granica između prve i druge faze je bila biološka – pubertet, posle kojeg su u predistorijskim društvima deca prolazila kroz inicijaciju (na primer odlazak u lov, preživljavanje u divljini i sl.) koja je označavala prelaz u drugi period (zrelost).

Sa prelazom u industrijsku fazu društva počinje segmentacija na manje delove: rano detinjstvo i detinjstvo se izdvajaju, a adolescencija pokriva period do punoletstva. Slede mladost, zrelost i starost. Paralelno se pomeraju i generacijske granice. Pubertet biološki ne može da se menja, međutim periodi mladosti i zrelosti, i ade-

Dijagram 31

Životni ciklus u preindustrijskim i industrijskim sredinama

PREINDUSTRIJSKA DRUŠTVA



INDUSTRIJSKA DRUŠTVA



kvatno starosti, trpe postojana pomeranja. Ovo možemo da pratimo i u različitim propisima koji se odnose na različite uzraste. I pored toga što je na globalnom nivou punoletstvo određeno na 18 godina, veliki broj osiguravajućih kompanija postavlja granicu na 21 godinu, do koje se plaćaju veće premije za osiguranje (vozačka dozvola već se dobija sa 16 godina). Ranije, odlazak u vojsku (što bi se poklapalo sa periodom mladosti) je bio ograničen sa 27 godina, a sada već ima država u kojima je ovaj rok pomeren do 35 godina. Ovo se sreće i u velikom broju dokumenata o stipendijama za *mlade* do 35 godina. Granični period zrelosti je bio obeležen propisima o penzionisanju, donedavno najčešće 65 godina, ali zbog ekonomskih, i nekih drugih razloga u evropskom zakonodavstvu se pomera na 68 i čak 70 godina. Zakonodavstvo određenih zemalja omogućuje produžetak rada pod određenim uslovima i posle roka za penzionisanje i iznad 70 godina. Glavni razlog su problemi fondova za penzijsko osiguranje (sve više penzionera, i sve manje zapošljenih). Na ovaj način se pomera i početak perioda starosti na 75, pa čak i na 80 godina. Prognoze za značajno povećanje broja stogodišnjaka, koje će se odnositi na generacije koje se sada nalaze u periodu mladosti, veoma su ostvarljive, imajući u vidu opšte poboljšanje životnog standarda, posebno u ishrani čovečanstva.

Poboljšanje životnog standarda je posebno karakteristično za postindustrijska društva. Produžavanje raspona životnog ciklusa u postindustrijskim sredinama doprinosi promenama u populacijskoj distribuciji (upotrebljava se i termin *starenje nacije*). Pomeranje populacijske distribucije ima i svoje direktne ekonomske konsekvence jer u kategoriji penzionera sve se više javljaju pojedinci koji imaju veću ekonomsku moć od ostalih generacija. Ovo je praćeno i restrukturiranjem ekonomije zbog povećanog interesa za ovu kategoriju potrošača koja ima specifične potrebe (zdravstvo, nega, turizam, ali i sve ostale potrebe posebno one koje se odnose na domaćinstvo). Restruktuiranje prati i sve ostale društvene institucije koje se prilagođavaju ovoj novonastaloj situaciji.

Veoma važna faza životnog ciklusa je i njegov kraj, odnosno smrt. Činom smrti i enigmom šta se dešava sa ljudskim duhom posle smrti oduvek se bavila religija. U naučnom smislu, fenomen smrti je predmet istraživanja skoro svih naučnih disciplina, od prirodnih do društvenih i humanističkih. Kao veoma važan društveni čin, ona je i predmet istraživanja sociologije. U različitim aspektima problema smrti izdvaja se i socijalizacija. Socijalizacija u ovom smislu se odnosi na pripremu za suočavanje sa ovim činom u kojem je utkan veliki deo društvenih, kulturnih i moralnih normi.

Muzika je oduvek bila sastavni ceremonijalni deo pogrebnih aktivnosti sa specifičnim repertoarom koji je stvaran za tu svrhu. Imajući u vidu da je ovom činu čovečanstvu oduvek pridavalo posebnu pažnju, on ima izraženu kulturnu raznolikost i u geografskom i u istorijskom smislu. Ona se prenosi i na muziku u kojoj srećemo rekvijeme, džez bendove u Nju Orleansu i narikače u našim krajevima. Socijalizacija treba da pripremi i uvede pojedinca u pogrebnim običajima/obredima koji su karakteristični za kulturne norme određene sredine.

Velika raznovrsnost muzičkih obrazaca upravo ukazuje na specifičnost konotacije upotrebe muzike koju pojedinac treba da *nauči* da bi mogao da prilagodi svoje ponašanje i posebno emocionalni odgovor. Veoma interesantan primer je Šopenov posmrtni marš, treći stav iz njegove druge klavirske sonate, koji se veoma često koristi kao pridružni element uz pogrebne povorke zapadnih tradicija. Srednji deo ovog marša koji ima dursku fakturu i uz to razvijenu i zaokruženu melodijsku liniju (nasuprot prvom delu koji je sastavljen iz isprekidanih motiva) kao da vraća život i u jednom freudijanskom konceptu *ljubavi*. Ovaj stav u tom smislu predstavlja veoma direktnu ilustraciju za freudijanski princip *erosa i tanatosa*, ljubavi i smrti, koji prema psihoanalitičkoj teoriji balansiraju ljudski životni ciklus.

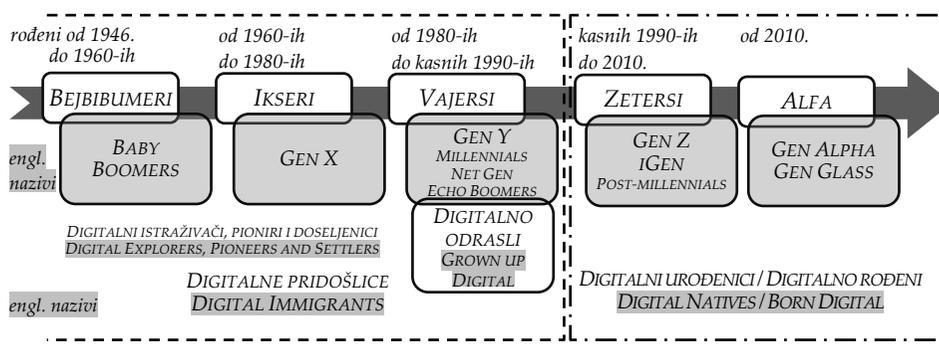
Kategorizacija generacija rođenih posle Drugog svetskog rata

Veoma dinamične promene ukupnog okruženja posle Drugog svetskog rata, utiču i na pojavu izraženih razlika između generacija rođenih u poslednjih 70 godina. Čovečanstvo koje je do XX veka živelo u relativno nepromenljivim generacijskim sistemom, baziranim na jednostavnu podelu mladih i zrelih generacija, u drugoj polovini XX veka doživljava veliku promenu društvenih uloga i posebno SES mladih generacija. Ove promene su bile najuočljivije u SAD, međutim ubrzo postaju karakteristika i drugih postindustrijskih sredina u Evropi i delimično na Dalekom istoku. Generacijska klasifikacija bazirana na biološkim principima životnog ciklusa koju smo ranije prikazali, nije odgovarala ovoj novonastaloj situaciji u kojoj se pomeraju centri moći odnosno vodeće uloge određenih segmenata generacija koje pripadaju u istoj biološkoj grupi. Zato je nastala kategorizacija koja uzima u obzir ekonomske i tehnološke promene okruženja posle kraja Drugog svetskog rata. U ovoj klasifikaciji sve generacije rođene u ovom periodu su podeljene u pet grupa: bejbibumeri, ikseri, vajersi, zetersi i najnovija alfa generacija (Dijagram 32).

Prva generacija obuhvata period od desetak godina nakon Drugog svetskog rata i naziva se *bejbibumeri*. Sam naziv ukazuje na povećanje novorođene dece zbog vraćanja stabilnosti i ekonomskog prosperiteta, posebno u SAD. Mnogi smatraju da je

Dijagram 32

Kategorizacija generacija rođenih posle Drugog svetskog rata



ova generacija jedna od najmoćnijih do danas, jer je prati relativno dug stabilan ekonomski razvoj bez velikih ratova i sa dugim periodima blagostanja. Oni su u ovom trenutku penzioneri, međutim godinama stican visok socijalno-ekonomski status ih čini i dalje veoma moćnim i uticajnim u ekonomskom, socijalnom i kulturnom smislu.

Generacija *iksersa* je generacija dece čiji su očevi bejbibumeri. Neki je smatraju izgubljenom generacijom jer je u potpunosti zavisna od moćnih roditelja koji, kao što smo rekli, dominiraju i dalje na svim ključnim pozicijama u društvu. Generacija *vajersa* označava početak digitalne revolucije, tako da ih svrstavaju u digitalno odrasle generacije. Oni su delimično rezultat porasta nataliteta tokom osamdesetih i devedesetih godina, a neki ih nazivaju simbolično i *eho bumeri*, što znači *eho* bejbibumerske generacije (neki su i deca bejbibumera). Vajersi su nazivani i *milenijumska* generacija jer njeno punoletstvo počinje u novom milenijumu. Za razliku od *iksersa*, vajersi su generacija koja vešto koristi novu informatičku tehnologiju i time značajno poboljšava svoj SES. Kao direktni učesnici u informatičkoj revoluciji, oni već imaju moćne pozicije u društvu i ujedno imaju i veoma visok ekonomski status.

Generacija *zettersa* je već rođena digitalno i kompletno adaptirana na novo postdigitalno okruženje. Najnovije generacije (pošto su iscrpljena zadnja slova latinične azbuke) kreću sa slovima grčke azbuke, i oni odgovaraju ubrzanju promena koji se dešavaju u tehnološkom okruženju ljudskog društva. Za generaciju *alfa* već postoji i sinonim *staklena* generacija, da bi se simbolično označilo vreme koja ona provodi gledajući u različite ekrane (od telefona, kompjutera do televizora). Imajući u vidu digitalnost sve generacije pre *zettersa* nazivaju se *digitalne pridošlice* (engl. digital immigrants).

Već smo više puta naznačili da je ovo ubrzanje u promeni generacija rezultat velikih tehnoloških promena koje slede čovečanstvo poslednjih decenija. Međutim ova klasifikacija ne uzima u obzir samo informatičku tehnologiju koja je utkana u sve pore društva, nego i sve ostale aspekte ekonomije, odnosno proizvodnje dobara (proizvoda i posebno usluga).

Kao i u svim društvenim kategorizacijama, neprestano moramo da imamo u vidu da nema jasno ograničenih društvenih fenomena. Podela na digitalne urođenike i digitalno rođene je samo generalizovano uopštavanje u kojem čak i u postindustrijskim društvima ima *digitalno rođene* koji ne koriste digitalnu tehnologiju i obratno, kod *urođenika* pojedince koje odlično vladaju sa digitalnom tehnologijom, čak bolje i od *rođenih*. Mešanje generacija je još izraženije kada se klasifikacija upotrebi u globalnim razmerama u kojim i u *nerazvijenim* zemljama delovi populacije podjednako koriste digitalnu tehnologiju kao i njihovi vršnjaci iz razvijenih zemalja (na primer mobilni telefoni). Pri tome treba da se ima u vidu i da su čitav koncept digitalnog društva stvorili i razradili *digitalni urođenici* i da su *digitalno rođeni* samo dobili nešto što su im pripremile prethodne generacije.

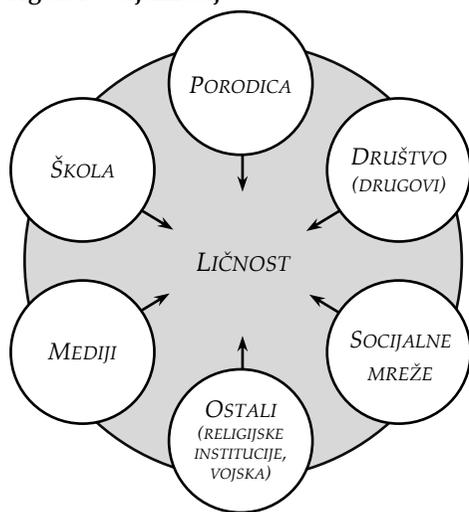
Ova situacija ima i svoj direktni uticaj na ulogu muzike u procesu socijalizacije. I u slučaju muzike imamo s jedne strane najveću generacijsku segmentaciju publike u dosadašnjoj istoriji muzičke kulture, koju podjednako prati i najveća segmentacija

u žanrovskim i stilskim preferencijama, često i u veoma malim homogenizovanim grupama. Nasuprot tome, s druge strane, je veoma moćni opstanak bejbibumerske muzičke kulture koja se još održava na svim medijima i mrežama. Rok grupe ili pojedinci koji su dominirali popularnu kulturu šezdesetih i sedamdesetih godina (najtipičniji primer su Rolingstonsi i Mik Džeger, ili Pol Makartni iz Bitlsa) i dalje održavaju koncerte koje masovno posećuju sve generacije. Kao i u ozbiljnoj muzici u kojoj je najzastupljen repertoar od baroka pa naovamo, i u popularnoj muzici graničnik je postavljen na početku druge polovine XX veka i izdvojen repertoar koji se smatra za antologijskim u razvitku popularnih žanrova.

Agensi socijalizacije

Moć muzike i njena uloga u procesu socijalizacije je posebno uočljiva kod *agensa socijalizacije*, odnosno društvenih faktora koji utiču na ovaj proces. Mi smo izdvojili šest takvih faktora (agensa): porodicu, škola, društvo (drugovi), društvene mreže, mediji i ostali agensi (religijske institucije, vojska, policija itd.) (Dijagram 33).

Dijagram 33
Agensi socijalizacije



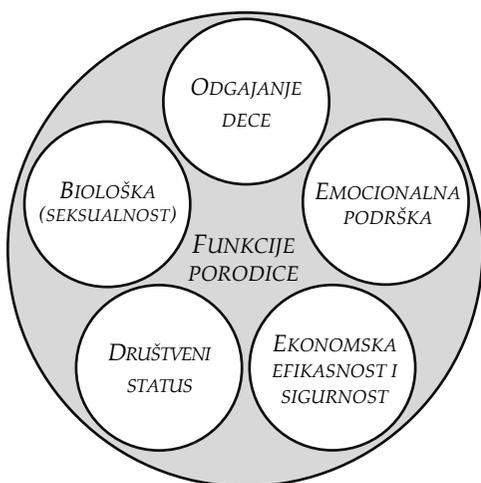
Porodica

Porodica je osnovni agens socijalizacije. Porodica je još od prvih ljudskih zajednica bila osnova uspešnosti, sigurnosti i kvaliteta života. Ona proizlazi iz bioloških potreba koje su vidljive u formiranju sličnih zajednica u životinjskom svetu, i posebno kod primata. Funkcije porodice možemo da grupišemo u pet područja: biološka (seksualnost), odgajanje dece, emocionalna podrška, ekonomska efikasnost i sigurnost i društveni status (Dijagram 34).

U biološkom smislu porodica reguliše seksualnost čoveka, koji je jedan od osnovnih utisnutih vitalnih mehanizama preko kojih treba da se obezbedi reprodukcija i održavanje čovečanstva. Zato biološka funkcija sadrži dva aspekta: regulisanje seksualnosti i reprodukcija.

Porodica obezbeđuje seksualnu sigurnost i stabilnost, i ujedno smanjuje rizik od polno prenosivih bolesti, PPB (engl. STDs, sexually transmitted diseases). Drugi važan segment funkcionalnosti porodice je odgajanje dece sve do njihove punoletnosti. Kao agens socijalizacije porodica igra veoma važnu ulogu u odgoju, obrazovanju i socijalizaciji dece. Prema funkcionalističkoj teoriji porodica je jedan od

Dijagram 34
Funkcije porodice



ključnih instrumenata za učenje *uloge* koje pojedinac preuzima kasnije u ljudskom društvu. Kako smo već pomenuli, roditelji, starija braća, sestre i drugi rođaci su *uzori* koji se oponašaju i time uče uloge. Veliki deo dečjih igara su povezani upravo sa socijalizacijom kroz oponašanje starijih i njihovih uloga.

Veoma važna je i emocionalna podrška koja porodica omogućuje njenim članovima posebno u teškim situacijama. Ekonomska efikasnost porodice je isto tako bila jedan od prvih motivacionih faktora za održavanje porodice. Udružene snage u korišćenju resursa i podela rada uvek je omogućavala mnogo veću efika-

snost i sigurnost. Na kraju, porodica je u prošlosti igrala važnu ulogu i kod stečenog društvenog statusa u kojem se prenosi i prestižnost pripadnosti njenih članova.

Nasuprot funkcionalističkom pristupu, teorija sukoba smatra da je porodica osnov za eksploataciju privilegovanih nad ostalim članovima porodice, odnosno diskriminacija žena i dece, diskriminacija naslednika i zloupotreba moći pojedinih članova porodice. U XIX veku se javljaju prvi pokreti protiv diskriminacije žena, međutim prvu jednakost odnosno punu ravnopravnost žene dobijaju posle Oktobarske revolucije u Sovjetskom Savezu, upravo polazeći od stanovišta marksizma, odnosno teorije sukoba. Kao rezultat u potpunosti se ukida podela na ženske i muške poslove. Ovo je jedino bilo moguće oslobođanjem od dela kućnih poslova i posebno brige o deci. To je bilo rešavano uvođenjem masovne društvene ishrane (u radničkim restoranima), i sve većem prestonju dece u vrtićima u kojima je postojao i takozvani *kruglosutočni* (danonoćni), odnosno celonedeljni prestonj dece koja su roditelje viđala samo za vreme vikenda.

Ipak, najvažniji faktor u uspostavljanju ravnopravnosti je bio ekonomski. Gubljenje podele na muške i ženske poslove i diskriminacije pri zapošljavanju, kompletno menja status žena koje ranije nisu radile i uvek bile u podređenoj ekonomskoj zavisnosti. Ekonomska nezavisnost žene je imala svoj uticaj i na druge aspekte formiranja porodice kao na primer seksualnost, reprodukcija, prestiž, što je dovelo i do mnogo većeg broja razvoda nego u ostalim zemljama u istom periodu.

Oslobođanje žene od patrijarhalno podređene funkcije u porodici u ranim godinama Sovjetskog Saveza nagoveštava situaciju postindustrijskih sredina u kojima žene ostvaruju sve veća ekonomska prava. Zato ekonomska analiza društava ne koristi porodicu kao osnovu ekonomske efikasnosti. Osnovna jedinica merenja u ekonomskoj teoriji je *domaćinstvo*.

Domaćinstvo može da bude sastavljeno od jednog ili više članova. Današnje urbane postindustrijske sredine sadrže veliki broj domaćinstva od samo jednog čoveka, dva čoveka koji žive zajedno ali nisu porodica, samohrane majke (a i očevi) itd. Ekonomiju interesuje domaćinstvo kao nosioca svojine resursa koji su osnova za proizvodnju dobara. U postindustrijskim sredinama svojina resursa je nejednako raspoređena između velikog broja ekonomski moćnih domaćinstava sastavljenih od jednog do nekoliko članova, nasuprot domaćinstava sa velikim brojem članova koji su oblikovani po sistemu proširene porodice. Ovoj promeni strukture porodice, nasuprot koncepta domaćinstvo, doprinosi i sve veće korišćenje IVF (engl. in vitro fertilization) posebno u postindustrijskim sredinama u kojim se javlja depopulacija i starenje stanovništva.

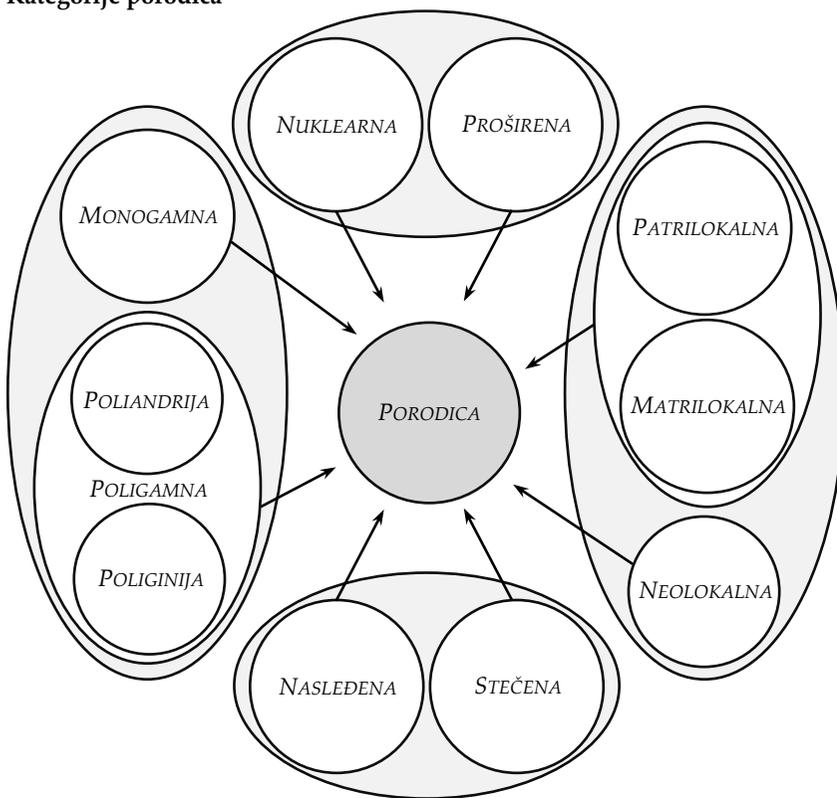
Sociološko stanovište se razlikuje od ekonomskog stanovišta, pre svega imajući u vidu da na globalnom nivou porodica ostaje osnovna društvena institucija i osnovni agens socijalizacije, čak i u situacijama samohranih roditelja i usvojene dece. Pri tome sociološka istraživanja uvek uzimaju u obzir ekonomski status porodice kao faktor koji utiče na sve ostale karakteristike njene strukture i daljeg funkcionisanja. U svojim okvirima sociologija gradi više kategorizacija strukture porodice. Tako porodica najpre može da bude *monogamna* ili *poligamna*. Kod poligamnih porodica postoje varijante *poliginije* – jedan muž i više žena, kao i *poliandrije* koja je ređa – jedna žena i više muževa. Porodica može da bude *osnovna* (nuklearna) sastavljena od muža, žene i dece, i *proširena* sa roditeljima, a danas već i praroditeljima i rođacima po raznim osnovama. U *nasleđenu* porodicu ulaze samo direktni rođaci po bilo kojoj liniji majke ili oca, dok u *stečenu* (engl. procreational) ulaze rođaci koji nisu u krvnom srodstvu. Novoformirana porodica može da živi kod roditelja: kod majke – *matrilokalno*, ili kod oca – *patrilokalno*, ili na novoj lokaciji – *neolokalno* (Dijagram 35).

Sociologiju interesuju i ostali fenomeni koji su povezani sa porodicom: razvod, homoseksualni brakovi i problemi nasleđivanja. Struktura i odnosi u porodicama su deo i zakonodavstva, odnosno pravnog sistema jedne države. U ovom smislu postoje velike razlike u zakonodavstvu država XXI veka koji se odnose na ravnopravnost, monogamiju, istopolne brakove, nasleđivanja, razvode itd.

Ovaj kratki pregled socioloških tema o porodici, koje se ne odnose samo na porodicu kao agensa socijalizacije, nego i na njenu širu ulogu u društvu, prosledićemo i kroz prizmu sociologije muzike. Kako smo već napomenuli u delu o institucijama koji čine muzičku kulturu, porodica nije samo osnovni agens muzičke socijalizacije, nego igra posebno važnu ulogu u svim aspektima oblikovanja muzičke kulture.

Prvi kontakti sa muzikom deca ostvaruju u porodičnom okruženju u preoperacijskom periodu. U ovo porodično muzičko okruženje ulaze ne samo pesme koje roditelji i ostali iz šire porodice (deda, baka, tetke itd.) pevaju deci, nego i muzika koja se sluša kod kuće ili koju deci izaberu sami roditelji. Zato pored socijalizacije u porodici se neguje određeni muzički ukus, a slušanje iste muzike i posle decenija dovodi do asocijativnih emocija. Roditelji, odnosno porodica utiču i na kasniji muzički razvitak, upisujući decu u muzičke škole, kupujući instrumente kod kuće,

Dijagram 35
Kategorije porodica



vodeći ih na određene muzičke događaje, i svakako i dalje slušanjem određenog muzičkog repertoara. Posebno u zreom periodu i starosti ljudi rado ukazuju na neki muzički primer koji su slušali njihovi roditelji.

Dinamika muzičke interakcije porodice se ne odnosi samo na decu, nego na sve članove porodice. Mladi članovi mogu da budu ulazna vrata za određeni muzički repertoar koji inače ne bi slušali stariji članovi iste porodice. Braća i sestre igraju posebnu ulogu u procesu muzičke socijalizacije, posebno ako su stariji. Ako neko od članova porodice nastupa kao solist ili u određenom ansamblu, onda i ostali deo porodice prolazi kroz proces muzičke socijalizacije, preko slušanja repertoara koji se vežba kod kuće, a kasnije i na samim nastupima.

I socijalizacija kroz muziku i muzička socijalizacija trpe adekvatne promene sa promenama faza životnog ciklusa. Tako kod dece ulazak u školski period otvara mnogo veći prostor za uticaja drugih agenata socijalizacije, najpre škola ali i društvo (drugovi/vršnjaci). Njihovo upisivanje u muzičke škole, različita pevačka društva, horovi, folklorne grupe, povećava stepen muzičke socijalizacije, odnosno harmonizacije sa muzičkom tradicijom koja se gaji u tim institucijama. Zato kod svakog agensa socijalizacije možemo da govorimo o određenoj dinamici u kojoj mogu da

se javljaju periodi pojačanog ili oslabljenog uticaja. Muzička socijalizacija je duži proces i potrebna su mnogo veća ulaganja (priprema, obrazovanje, vežbanje itd.) da bi se ostvarila integracija ličnosti sa određenim muzičkim sadržajem.

Porodica kao institucija je važna i kao genetski faktor i kao faktor okruženja. Kao i kod svih profesija, postoje muzičke porodice kod kojih se javlja više generacija muzičara. Ovo je posebno karakteristično za manje poznate, u određenom smislu *zanatske* porodice muzičara, koji u nekoliko generacija održavaju, odnosno produžavaju zanat. Kod nas karakterističan primer su muzičari koji sviraju narodnu i popularnu muziku, posebno po svadbama, kafanama i slično. Generalno ne postoji pravilo da veliki muzičari i kompozitori dolaze iz porodica koje su se tradicionalno bavile muzikom. Postoje primeri porodica kao na primer Kupren, Mocart, Bah, u kojima su najmanje dve generacije profesionalni muzičari. Postoje i primeri u kojima majke (na primer Prokofjev) uvode decu u muziku. Postoje muzičke porodice koje se povezuju (Listova ćerka Kozima i Vagner, pre toga je bila udata za fon Bilova). Genetske (nasleđene) predispozicije ipak ne znače da će potomci biti značajni muzičari, i pored veoma povoljnog muzičkog okruženja. Deca koja rastu u tom okruženju, kao i kod svih ostalih porodičnih profesija, imaju bolje uslove za muzički razvitak zbog rane socijalizacije kroz muziku, dostupnost instrumenata, muzičke literature, muzičke nastave i muzičke događaje. Ipak, za finalni uspeh u karijeri potreban je i treći faktor oblikovanja ličnosti – njena aktivnost, odnosno muzička aktivnost talentovane dece u specifičnom porodičnom okruženju.

Sva sociološka istraživanja i u tom smislu istraživanja u području sociologije muzike uzimaju sve faktore porodičnog okruženja: SES, obrazovanje roditelja, braća, sestre i ostali koji žive u domaćinstvu, profesije, slobodne aktivnosti, geografske lokacije, tehnološko okruženje (aparati koji se koriste u domaćinstvu za reprodukciju muzike) i religijska pripadnost. Muzika i socijalizacija su samo jedan aspekt veoma razvijene interakcije koja se odvija u porodičnom okruženju. Zato sva sociološka istraživanja ličnosti kompozitora, izvođača ili publike moraju da uzmu u obzir sve faktore porodičnog okruženja kao osnovne društvene institucije, bez obzira nato da li će imati presudni ili veoma mali uticaj na istraživani fenomen.

Škola

Sledeći agens socijalizacije, *škola*, obuhvata veoma raširenu tipologiju obrazovnih institucija, od opšteobrazovnih do specijalizovanih, vrtiće, predškolske ustanove, škole na različitim nivoima osnovnog, srednjeg i visokog obrazovanja. Zbog razlika u obrazovnim sistemima različitih zemalja, posebno u Evropi, postoje inicijative (ESPB, evropski sistem prenosa bodova, engl. ECTS, European Credit Transfer System) ujednačavanja (harmonizacije) obrazovnih sistema, čime se omogućava bolja i lakša emigracija studenata u obrazovne sisteme različitih zemalja. Današnji obrazovni sistemi su regulisani posebnom zakonodavnom i drugom pravnom regulativom. Muzičko obrazovanje kao predmet istraživanja pripada muzičkoj pedagogiji, koja je jedna od najrazvijenijih primenjenih teorijskih disciplina u području muzike, pre svega zbog državnog interesa planiranja obrazovanja.

Pošto ćemo kasnije posvetiti posebnu pažnju obrazovanju kao društvenoj instituciji, ovde ćemo ukratko samo naglasiti aspekte koji su povezani sa socijalizacijom. Kako smo već ukazali muzika je veoma pogodan medij za komunikaciju u prvim periodima kognitivnog razvitka i zato predstavlja veoma važan segment nastave u predškolskim ustanovama i osnovnim školama.

Muzička socijalizacija uobičajeno koristi lokalne muzičke idiome da bi se lakše ostvarila komunikacija (pretpostavljajući da su deca već slušala te muzičke obrasce kod kuće), i da bi se očuvao kontinuitet sa lokalnom muzičkom tradicijom. Ovo se ogleda u sadržaju muzičkih udžbenika koji se koriste za nastavu na svim nivoima, čiji izbor sadržaja prate i odobravaju državne institucije koji se bave ostvarivanjem zakona i propisa u obrazovanju (ministarstvo za obrazovanje, zavodi za školstvo i slične institucije). Pored delova sa muzičkim primerima iz lokalne tradicije, sledeće najzastupljenije područje je zapadnoevropska muzička tradicija iz perioda baroka do romantizma.

Kao i u ostalim područjima, promene koje donose sistemi dopunskog i kontinuiranog obrazovanja menjaju i koncept socijalizacije kroz muziku, odnosno muzičku socijalizaciju, koja je ranije bila zaokružena do perioda mladosti. Koncept *učenje tokom celog života* (engl. LLL, lifelong learning) u sebi sadrži inicijativu, motivaciju pojedinca da održava kontakt sa sredinom, posebno zbog velikih tehnoloških promena bez kojih je nemogući opstanak u kulturi XXI veka. Već odavno obrazovne klupe nisu rezervisane samo za mlade i u njima se sreću predstavnici svih generacija. Medicinski nalazi da učenje u starosti smanjuje rizik i produžava period mentalne vitalnosti i zdravlja, stimulišu penzionere da posećuju kurseve jezika i uzimaju časove sviranja instrumenata (posebno ako su to bile neostvarene želje iz mladosti).

Dopunske aktivnosti (horovi, orkestri, ostali muzički ansambli i sastavi, folklorne grupe) koji neguju specifični repertoar isto tako doprinose socijalizaciji svih generacija, najpre preko interakcije koja se odvija u grupama, ali i preko muzičke socijalizacije koja se odnosi na specifični repertoar koji se neguje u ovim aktivnostima. Osnovne muzičke škole su deo ovih dopunskih aktivnosti, a neretko pojedinci uzimaju i privatne časove, čime se javlja još jedan od oblika muzičke socijalizacije.

Društvo (drugovi)

Društvo, drugovi su veoma moćno sredstvo socijalizacije i često nadmašuje uticaj koji imaju porodica i škola. Želja za poistovećivanjem sa grupom vršnjaka dovede do prihvatanja i imitacije ponašanja u grupi, posebno *uzora* (koje smo već pomenuli). Uzori mogu biti članovi grupe ali i uzori koji se javljaju kod drugih agenasa socijalizacije (na primer mediji). Tako ako lideri grupe oponašaju neke poznate javne ličnosti, i ostali članove grupe slede primer lidera. Za razliku od porodice i škole u kojima se pojedinac socijalizuje da bi preuzeo uloge koje slede u njegovom životu, odnosno da poboljšaju njegovu funkcionalnost i operativnost u proizvodnim društvenim strukturama, *društvo* (drugovi) utiče na razvijanje međuljudskih odnosa, odnosno pojedinac se socijalizuje i uči ponašanje zajednice kojoj pripada ta grupa.

Mediji

Ulazak termina *medij* kao glavnog sredstva za transfer informacija i masovnu komunikaciju najviše se vezuje uz ime Herberta Maršala Makluana (Herbert Marshall McLuhan, 1911–1980). Upotreba termina etimološki proizlazi iz latinske reči *medius* – srednji iz koje kroz vekove razvija različita značenja koja se odnose na *sredinu* i *prenos nečega*. Od Makluana upotreba množine reči u tesnom smislu se odnosi na elektronske i štampane medije. Pored uvođenja koncepta medija Makluanovo ime se povezuje i sa konceptom, odnosno terminom *globalno selo* (engl. global village) koji je osnovna kategorija homogenizovane kulture digitalnog vremena.

Sušтина medija da predstavljaju sredstvo za masovnu komunikaciju dovodi ih u vezu sa javnim saopštavanjem i informisanjem. Upotreba reči *javnost* u najopštijem smislu podrazumeva da je nešto dostupno neopredeljenom broju lica pod jednakim uslovima. Javno saopštavanje je veoma važna komponenta egzistencije umetničkih dela, jer kako smo već ukazali u delu o modusima muzičkog dela, delo zaokružava svoje postojanje u trenutku kada dostigne modus publike. Kao što ćemo kasnije ukazati, i diskusija o autorskom i srodnim pravima je koncentrisana oko javnog saopštavanja muzičkih dela. Razlika između informisanja i javnog saopštavanja je od posebne važnosti za umetnost, jer umetnost i muzička umetnost se izvode ne samo radi informisanja o postojanju muzičkog dela, nego saopštavanje dela treba da vodi prema posebnom doživljaju slušalaca.

U ovom istom smislu je i definicija u srpskom zakonu o javnom informisanju i medijima:

Medij je sredstvo javnog obaveštavanja koje rečima, slikom, odnosno zvukom prenosi urednički oblikovane informacije, ideje i mišljenja i druge sadržaje namenjene javnoj distribuciji i neodređenom broju korisnika.

Pod medijem se u smislu ovog zakona naročito podrazumevaju dnevne i periodične novine, servis novinske agencije, radio-program i televizijski program i elektronska izdanja tih medija, kao i samostalna elektronska izdanja (uređivački oblikovane internet stranice ili internet portali), a koji su registrovani u Registru medija, u skladu sa ovim zakonom. (član 29)

Definicije medija su u ovom tekstu kako je i naznačeno, izvedene kroz prizmu javnog informisanja. Shvatanja medija ipak ima i šire značenje u našem slučaju kao sredstvo javnog saopštavanja. Emitovanje muzike u elektronskim medijima nema samo za cilj da informiše slušaoce i gledaoce o postojanju određenog muzičkog dela, nego da izazove i određeni umetnički doživljaj. Zato u širem smislu mediji nisu samo sredstvo za prenos, nego oni direktno učestvuju u oblikovanju umetničkog proizvoda. Muzičko delo koje se emituje kroz radio ili televizijski program, prolazi kroz posebnu obradu da bi odgovaralo medijumu emitovanja. Neka dela su i specijalno izrađena za specifične medije radija ili televizije. U ovom smislu mediji nisu samo jednostavni distribucijski kanal, nego kreativno učestvuju u procesu transmisije do korisnika.

Sve teme kojima se bavimo u ovom radu su na određeni način povezane sa medijima – i kao distribucijski kanal (komunikacije), i kao društvene institucije, i kao deo kulture. Njihovo razmatranje u ovom poglavlju ćemo ograničiti samo na njihovo učešće u procesu socijalizacije.

Istorijski pojava medija je povezana sa pojavom Gutenbergove štamparske prese. Štampanje partitura ima direktni uticaj na širenje i popularizaciju određenih muzičkih primera, čime se indirektno ostvaruje funkcija muzike u procesu socijalizacije, ali i muzičke socijalizacije, imajući u vidu upravo repertoar koji se promovise novim štampanim partiturama. Ipak, do masovnog korišćenja nove tehnologije kao masovnog komunikacijskog medija (novine) prolazi još nekoliko vekova. Informacije o muzici, uključujući i muzičke kritike, već nalazimo u novinama krajem XIX veka (na primer o gostovanjima Beogradskog pevačkog društva po Balkanu i Evropi). Dvadeseti vek donosi i veliki broj specijalizovanih časopisa za popularnu muziku. Između prvih je *Bilbord* (engl. Billboard), osnovan 1894., koji pored informacija o pesmama, izvođačima i autorima do danas donosi i rang liste najpopularnijih pesama. Magazin *Rolling Stoun* (engl. Rolling Stone, osnovan u San Francisku 1967. godine) je isto tako primer za socijalizaciju kroz muziku, ali još više za muzičku socijalizaciju. Popularnost ovih magazina utiče na formiranje ukusa i javnog mišljenja, posebno kroz rang liste ponuđenog repertoara.

Mehanički instrumenti na javnim prostorima (počev od javnih satova pa do mehaničkih orgulja), pojava mehaničkih nosača – voštanih cilindara i Berlinerovih gramofonskih ploča, kao i pojava telharmonijuma koji se emitovao preko telefonskih linija, pripremaju teren za pojavu radija – prvog elektronskog medija koji donosi revoluciju u masovnoj komunikaciji. Gramofonske ploče su prve koje krče teren i internacionalizuju muzičku kulturu, vodeći prema globalizaciji prostora u kome će se odvijati socijalizacija preko muzike i muzička socijalizacija u XX i XXI veku.

Izborom specifičnih sadržaja radio postaje dominantni medij socijalizacije svih generacija sve do pojave televizije. Idilične slike porodice koja uveče okupljena oko radija sluša omiljene programe, prenose se u novo područje televizije. Postojala je bojaznost da će pojava televizije kompletno potisnuti radio, međutim čak i danas, kada umrežavanje omogućava izbor bilo koje muzike uz video podršku, radio ostaje sa svojom nišom i novim formatima, kao na primer internet radio. Pojava malih prenosnih tranzistorskih jedinica sa baterijskim napajanjem u drugoj polovini XX veka ima posebno važnu ulogu u daljem procesu socijalizacije izvan kućnih prostora. Pojava kasetofona (zbog skupih magnetofonskih traka magnetofon nije mogao da stekne široku upotrebu) dovodi i do pojave vokmena i drugih novih formata u kojima je socijalizacija individualizovana; proces se ne odvija u interakciji sa ostalima, nego pojedinac bira repertoar koji će ga pratiti kroz različite aktivnosti (rekreaciju i rad). Ovo je najava za prelazak u virtualni prostor digitalizovane civilizacije.

Kada govorimo o socijalizaciji kroz medije u XX i XXI veku, prvenstveno mislimo na elektronske medije, radio i televiziju. Digitalizacijom ovih medija omogućen je i njihov prelaz od kompjutera do prenosnih malih digitalnih jedinica u kojima se

ukrščaju najrazličitije putanje laptopa, ajpoda, ajpeda, tableta i mobilnih telefona. Tehničke inovacije su *bekgraund* preko kojeg se odvija socijalizacija i muzička socijalizacija. Kao što smo više puta pomenuli, s jedne strane muzika je osnovni *bekgraund* i radija i televizije čime direktno učestvuje u procesu socijalizacije, ali s druge, slušanjem određenog repertoara vrši se i muzička socijalizacija.

Žanrovski sadržaj elektronskih medija (radio i televizija) odražava oblikovanje opšteg ukusa i posebno muzičkog ukusa. Radio i televizija spadaju u medije koji se koriste za širenje masovne kulture o kojoj ćemo raspravljati u poslednjem poglavlju. Masovna kultura je označena dominacijom određenih žanrova koji po sebi sadrže određeni kulturni model. Kao što smo rekli, kulturni, odnosno muzički modeli su kompleksni fenomen sa velikim brojem identifikatora. Zato se socijalizacija preko medija ne odnosi samo na muzički ukus, nego i na celokupno ponašanje pojedinca, njegovo odevanje, pokrete, pa čak i korišćenje određenog jezika. Pomenuti rep *gangnam stajl* je primer u kojem je model ponašanja (životni stil) jednog od naselja Seula u Južnoj Koreji preko pesme postao muzički uzor na globalnom nivou. Sam termin *stil* upravo ukazuje na poklapanje *kulturnog/muzičkog modela* sa *životnim stilom*, što je u širem smislu sinonim za socijalizaciju. To što se u video spotu za ovu pesmu javlja i dete koje igra, tipična je karakteristika masovne kulture u kojoj deca oponašaju muzičke modele koji im se nude preko elektronskih medija. Na početku radio stanice nisu imali diverzifikovan muzički program kao što to imaju danas. Njihove dnevne šeme su sadržale više različitih žanrova u kojima je dominirala ozbiljna muzika. Javljanjem više radio stanica i time konkurencije, počinje diverzifikacija njihovog repertoara, do potpunog izdvajanja samo jednog žanra. Današnje radio stanice su specijalizovane za određeni repertoar, odnosno žanr, čime grade i programske niše za svoje slušatelje.

Distribucija žanrova u elektronskim medijima u kojima su dominantni određeni žanrovi i stilovi ukazuje na uticaj u izgradnji kulturnih i muzičkih modela i time određene socijalizacije kroz muziku i još više muzičku socijalizaciju. Tako na primer klasična muzika koja je ranije mnogo više bila prisutna u elektronskim medijima, postepeno je potisnuta u krug malog broja specijalizovanih radija i televizija koje neguju ovaj repertoar.

Pored radija i televizije kao treća kategorija elektronskih medija danas se navodi i internet. Već smo pomenuli da su radijski i televizijski programi distribuirani kroz internet radija i televizije posebno u striming formatu, ili kao *podkast*. Ipak posebni pomak u daljem razvitku elektronskih medija donose socijalne mreže, koje već i preko izabranog termina ukazuju na njihovu ulogu u novim oblicima globalne socijalizacije.

Socijalne mreže

Pojava interneta je dovela do drastičnih promena u kanalima distribucije muzike koja se danas dominantno emituje, odnosno koristi preko interneta i socijalnih mreža. Pomenuta kompozicija „Gangnam Style“ je jedna od prvih koja je na Jutjubu u veoma kratkom roku premašila broj od dve milijarde preuzimanja. Zato,

simbolično, 2012. godina, označava finalni preokret u korišćenju muzike preko distribucionih kanala socijalnih mreža. Ali ne samo u muzici, nego i u svim ostalim područjima razmena informacija, socijalne mreže potiskuju mnoge od ranijih komunikacijskih sistema.

Ovakvo stanje označava i pomeranje socijalizacije preko muzike i muzičke socijalizacije prema socijalnim mrežama. Ono je posebno evidentno kod digitalno rođenih generacija koje prihvataju socijalne mreže kao prirodno okruženje u kojem je proširena realnost deo prirodnog prostora u kome se gradi životni stil, odnosno oblikuju kulturni i muzički modeli.

Dominacija socijalnih mreža u procesu socijalizacije nosi i svoje opasnosti, jer se menjaju karakteristike dosadašnjih oblika socijalizacije čovečanstva. Najčešća primedba socijalizaciji preko socijalnih mreža je da ona dehumanizuje čovečanstvo koje gubi direktni kontakt u prirodnom prostoru. Veoma tipični primeri su deca koja mnogo manje provode vreme igrajući se napolju u grupama. Socijalizacija u proširenoj realnosti dobija specifične kreiranih profila koji mogu da budu veoma daleko od realnih ličnosti koje stoje iza njih. Tako profili postaju jedan tip kiborga (kibernetički organizam) u kome se kombinuju prirodni i veštački delovi odnosno karakteristike organizma.

Promene koje su socijalne mreže donele u komunikacijskim sistemima, svakako najavljuju velike promene koncepta ljudskih civilizacija u kojima će najverovatnije biti potrebna i revizija shvatanja nekih od osnovnih društvenih kategorija i u tom smislu i socijalizacije.

Ostale institucije

Religijske ceremonije su oduvek bile veoma važan segment u procesu socijalizacije. Pojava specijalizovanih religijskih institucija utiče na razvitak posebnih oblika socijalizacije i sveštenstva i vernika. Još od početka religijski redovi su razvijali svoje oblike socijalizacije u kojima je pored verovanja izgrađen i čitav niz normi i pravila koji se odnose na ponašanje, odevanje, ishranu itd. Tipičan primer je pitagorejski red u kojem su postojale veoma striktno norme i pravila i koji je za nas od posebne važnosti jer označava početak muzičke teorije. Sve religije podjednako koriste muziku u službi u kojoj dominira pevanje. Tretman instrumenata je različit i neke religije dozvoljavaju njihovu upotrebu, a neke kao na primer pravoslavlje, tretiraju ih kao dijabolične i ograničavaju njihovu upotrebu unutar religijskih objekata. Pevanje uz funkciju socijalizacije i prenošenje religijskog modela, podjednako učestvuje i u prenošenju kulturnih i muzičkih modela. U zavisnosti od religijskog modela sveštenstvo, za razliku od ostalih vernika, u toku obrazovanja i obuke prolazi i kroz poseban sistem socijalizacije u kojoj muzika ima veoma važnu funkciju. Kao što smo već pomenuli, socijalizacija u religijskoj službi nije ograničena samo na sveštenstvo, već u toku religijskih ceremonija i rituala utiče i na sve prisutne vernike.

Vojska je isto tako zatvoren sistem koji ima svoje modele socijalizacije. Buđenje sa trubom i muzikom proučene kondicione vežbe i ostale ceremonije, u duhu su

celokupne socijalizacije, u kojoj vlada hijerarhija, subordinacija i red kao osnovne norme ponašanja vojnih lica. U prošlosti muzika je bila korišćena i kao psihološko sredstvo protiv neprijatelja u toku pohoda (škotske gajde, frule i doboši, turska vojna muzika sa zurlama i tupanima i sl.). Slične karakteristike socijalizacije imaju i ostali sistemi u kojima vlada hijerarhija i subordinacija kao na primer policija, vatrogasna služba i slično. Pored vojnih orkestara u prošlosti su postojali i orkestri policije i vatrogasne službe.

Komunikacija

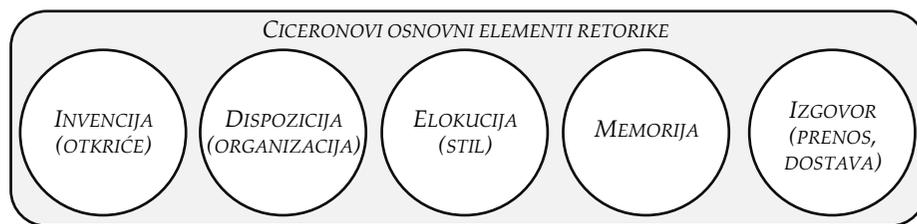
Sociologija, i u istom smislu sociologija muzike može da sprovede sva svoja razmatranja kroz prizmu problema komunikacije, jer bez komunikacije ne bi postojala društvenost čoveka, i muzika bi bila svedena na unutrašnje slušanje sopstvenog stvaralaštva. Zato poglavlje o socijalizaciji zaokružujemo problemom komunikacije koja je sastavni deo šireg pojma socijalna interakcija. Imajući u vidu da ćemo o komunikaciji govoriti i u ostalim poglavljima, ovde ćemo ukratko predstaviti osnovna stanovišta teorije komunikacije koje se odnose na socijalizaciju kroz muziku i muzičku socijalizaciju.

Naznake koje vode prema teoriji komunikacije nalazimo u antičkim raspravama o retorici (Aristotel). U rimskom periodu antike, Ciceron definiše osnovne elemente retorike: invencija (otkriće), dispozicija (organizacija), elokucija (stil), memorija i izgovor (prenos, dostava) (Dijagram 36).

Ciceronovi elementi retorike mogu da se preslikaju i na proces stvaranja i prenošenja poruka u muzičkoj interpretaciji. I muzička interpretacija sadrži kreaciju (invencija, otkriće suštine muzičkog dela), organizaciju izvođenja muzičkog dela, izbor stila izvođenja, memorisanje i prenos, odnosno samo izvođenje. U jednom širem kontekstu retorika i muzička interpretacija predstavljaju izvođačke veštine i očekivano imaju zajedničke karakteristike. Nažalost problemi muzičke interpretacije, koja je nagoveštena u antičkoj estetici muzike, biće zaboravljeni sve do njene aktuelizacije u završnom delu o muzici u Hegelovoj veoma obimnoj *Estetici*.

Elemente teorije komunikacije srešćemo i u svim sledećim poglavljima istorije filozofije koja slede posle antičkog perioda. Razvitak novih disciplina (sociologija, psihologija, ekonomija) u XIX veku neminovno postavlja pitanje socijalne komuni-

Dijagram 36
Ciceronovi osnovni elementi retorike



kacije. Posebni doprinos rasvetljavanju pitanja komunikacije daje razvitak lingvistike u XX veku. Razvitak informatičkih disciplina i tretman digitalne i postdigitalne ere kao informatička društva, širi područje teorije komunikacije koja se naziva i teorija informacije i komunikacije.

Teorija muzike podjednako prati ove trendove, posebno tokom osamdesetih, kada se javlja i pomenuta Kadenova *Sociologija muzike* koja je izvedena kroz prizmu komunikacijskog procesa. Razvitak digitalne tehnologije, paralelno sa razvitkom elektronske muzike, i posebno izrada ekspertskih sistema za kreiranje i interpretaciju muzike, doprinosi daljem otvaranju teorijskog problema informacije i komunikacije. I muzikonomija obrađuje pitanja komunikacije preko problema prenosa poruka u menadžmentu i marketingu. Menadžment razrađuje komunikacijski proces u sistemu rukovođenja, dok je marketing zadužen za prenos poruka koje treba da ubede korisnike u prednosti proizvoda i usluga za zadovoljenje njihovih potreba. I u oba slučaja, koriste se gotova saznanja iz drugih teorijskih disciplina koje se bave procesom komunikacije.

Mnogoznačnost kao i neizdiferenciranost čisto muzičke poruke (bez vanmuzičkog sadržaja) stvara poteškoće u objašnjenju muzičko komunikacijskog procesa. Razumljivo je da su za istraživanje komunikacijskog procesa mnogo pogodnije umetnosti koje imaju jasnu poruku, odnosno prikazivačke umetnosti (pre svega literatura).

Ipak, muzika kao neverbalna komunikacija otvara teorijska pitanja koja se odnose najpre na karakteristike njenih poruka, odnosno sadržaj, sistem prenosa (kanali transmisije), socijalni kontekst, i posebno njeno specifično ozvučavanje prostora. Pojava električnih/elektronskih sredstava za emitovanje muzike omogućuje njeno kontinuirano prisustvo podjednako i u javnim i u privatnim prostorima. Ozvučavanje javnih prostora u *pre-električnom* periodu su obezbeđivali pojedinci muzičari ili orkestri pri određenim povodima: svečane ceremonije, svetkovine, religijski i drugi praznici, vikend promenade u parkovima i slično. Mehanički instrumenti koji su imali ograničen repertoar najčešće se javljaju kao džinglovi kod javnih satova, ili kasnije kod velikih mehaničkih orgulja na vašarima. Pojavu električnog ozvučenja javnih prostora među prvima koriste političke institucije, posebno u totalitarnim režimima. Emitovanje marševa i patriotskih pesama preko zvučnika postavljenih kroz cela naselja za vreme ratnog stanja, ali i u mirnodopskim vremenima, odražava zvučnu sliku političkog okruženja i njegovih poruka. I marketing veoma brzo uključuje muziku u marketinške aktivnosti, imajući u vidu moć muzike da utiče na ljudsko raspoloženje. Danas, ozvučavanje kupovinskih centara sa muzikom je jedan od standardnih oblika neverbalne komunikacije prenosa marketinških poruka.

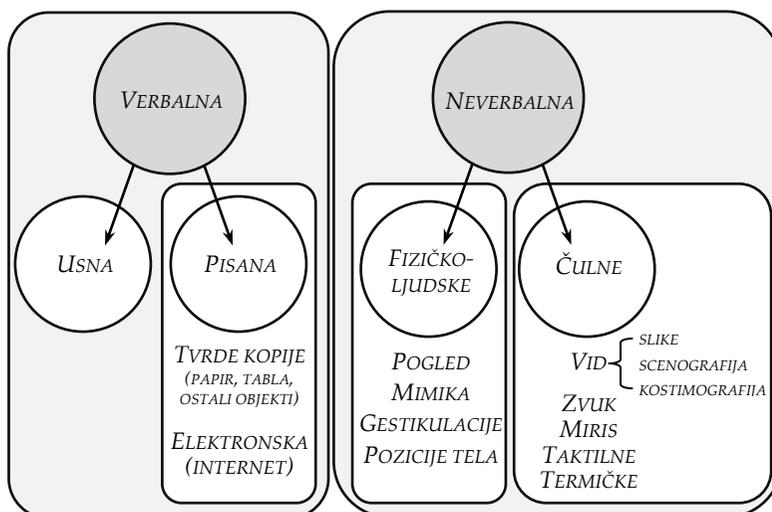
Pored marketinga, kako smo već naveli u muzikonomiji, menadžment posebno obrađuje komunikacijski sistem organizacije, različite komunikacijske mreže i neverbalnu komunikaciju. Pošto je jezik jedna od osnovnih komunikacijskih alatki, lingvistika detaljno obrađuje verbalnu komunikaciju. Korišćenje neverbalne komunikacije širi problem i u području semiologije, a pošto se radi o subjektu, i subjektivnoj interpretaciji okruženja; i psihologija pravi svoj osvrt na ponašanje pojedinca u procesu verbalne i neverbalne komunikacije.

Verbalna i neverbalna komunikacija

Osnovna komunikacijska alatka je jezik. Ovaj tip komunikacije se naziva *verbalna komunikacija*. Međutim, pored verbalne komunikacije, postoji i *neverbalna komunikacija* u kojoj se koristi ljudsko telo i u tom smislu pogled, mimika, gestikulacije i pozicije tela, i ostale informacije koje registruju ostala čula (vid, sluh, miris, taktilna i termička) (Dijagram 37). Imajući u vidu značaj čula vida, neverbalna vizuelna komunikacija uključuje slike, scenografiju (kako je uređen prostor) i kostimografiju (neverbalna komunikacija preko odeće i obuće).

Sami oblici komunikacije mogu biti *jednostavni* (samo jedan tip na primer govorna komunikacija preko telefona) ili *složeni* u kojima su uključeni različiti tipovi neverbalne komunikacije. Tako jedan pogled može da prenese veoma složene poruke, a mimika, gestikulacije (ruku) i ukupna pozicija tela mogu dati sasvim novi smisao verbalnim porukama (ironija, sarkazam i sl.). Veoma jake poruke registruju i ostala čula koje sakupljaju informacije iz celog okruženja. Slike (na primer ljudi koji sede u koncertnoj sali, ili za vreme velikih masovnih koncerata podignutih ruku), mirisi (miris parfema na ulazu u garderobu ili koncertnoj sali), temperatura (hladno, toplo, zagušljivo, vlažno), dodir sedišta u koncertnoj sali; samo su još jedan fragmenat ukupnog okruženja u kojem se razmenjuju poruke sa određenim socijalnim kontekstom. Zato se posvećuje posebna pažnja uređenju celog koncertnog i uopšte scenskog prostora (scenografija ne samo u smislu same scene, nego ukupnog gledališta, ulaznog atrijuma, garderoba, hodnika, stepeništa itd.) i kostimografiji (odeća i obuća izvođača, personala, a i kodovi same publike) da bi se označile poruke koje se prenose u komunikacijskom procesu muzičkih i drugih događaja.

Dijagram 37
Tipovi komunikacije



Komunikacijsko rastojanje

Pored komunikacijskih alatki (verbalna i neverbalna komunikacija) veoma važna komponenta komunikacijskog procesa je i *komunikacijsko rastojanje*. Različite društvene sredine određuju stroga pravila ponašanja u okviru teritorija komunikacijskog rastojanja, odnosno komunikacijsko rastojanje ima društvene, istorijske i geografske determinante. Komunikacijsko rastojanje se razlikuje kod različitih socijalnih slojeva, odnosno u različitim istorijskim periodima i različitim (geografski) civilizacijama. Svaka kultura određuje prostor, odnosno prostore u kojima se odvija socijalna interakcija pojedinca sa ljudskim okruženjem. Prostor je u direktnoj korelaciji sa fizičkim kontaktima između ljudi koji imaju svoje društvene i kulturne determinante. Invazija ovih prostora je dovoljan razlog za konflikt i zbog toga je od posebne važnosti u komunikacijskom procesu. Pri tome treba da se ima u vidu i da je shvatanje komunikacijskog prostora pored društvenih i kulturnih normi i individualna karakteristika, odnosno pojedinci različno reaguju na rastojanja sa ostalim ljudskim okruženjem.

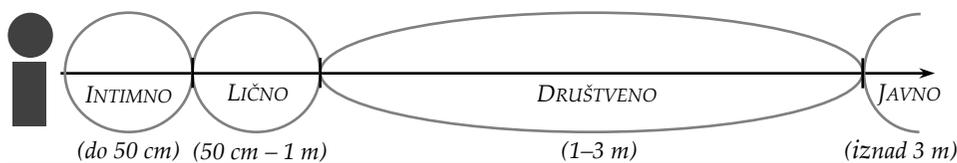
Društvene i kulturne norme današnjih postindustrijskih sredina utiču na oblikovanju četiri prostora u kojima se odvija komunikacijski proces (Dijagram 38). Nazivaju ih i četiri teritorije u kojima su određena pravila ponašanja i reakcija učesnika.

U ovoj kategorizaciji, *intimno rastojanje* je određeno do 50 centimetara i ono je veoma restriktivno u odnosu na pristup ostalih, odnosno u njemu mogu da se kreću samo najbliži (porodica, veoma bliski prijatelji, partneri i sl.). *Lično rastojanje* obuhvata prostor od 50 centimetara do 1 metar i u njemu se realizuju direktni kontakti sa prijateljima, sagovornicima, činovi pozdravljanja, potpisivanja dokumenata, zajedničkog muziciranja itd. *Društveno rastojanje* je od 1 do 3 metra, i to je prostor u kome se obavljaju zajedničke aktivnosti što znači da su pojedinci povezani na određeni način (na primer sviranje u orkestru). *Javni prostor* koji je iznad 3 metra podrazumeva još veću distancu (kao na primer izvođači na koncertnom podijumu i publika) u kojoj su učesnici nepovezana grupa pojedinaca (osim u interesu da učestvuju u događaju).

Ipak, treba da se ima u vidu da su ovo veoma relativna određenja rastojanja. Ima dosta situacija u kojima se prihvata invazija čak i u intimnom prostoru (na primer oni koji su veoma blizu u scenskim nastupima, pevanje u duetu). Isto tako različiti izvori navode i različite mere rastojanja (45 centimetara za intimno, 1.2 metra za lično i 3.6 metra za granicu društvenog rastojanja). Naše vrednosti uzimaju upravo relativnost komunikacijskog rastojanja, u kojoj postoji velika fleksibilnost u zavisnosti od poruke i socijalnog konteksta komunikacijskog procesa.

Dijagram 38

Komunikacijsko rastojanje



Modeli prenosa poruke

Različiti teorijski pristupi grade svoje definicije *modela komunikacijskog procesa*. Ipak *prenos poruka* je u centru interesa svih komunikacijskih teorija. Bez tendencije da ulazimo u kompleksnu raspravu veoma složenog pitanja komunikacijskog procesa, mi smo sumirali faze komunikacijskog procesa u nekoliko modela (Dijagram 39).

Najjednostavniji model svodi komunikacijski proces na tri činioca: *pošiljalac, poruka i primač*. Ubrzo je postalo jasno da u ovom modelu nedostaje prenosni sistem, odnosno *kanali distribucije*. Na sledećem višem nivou razmatranja ovog procesa dodali smo i *kodiranje/dekodiranje poruka* da bi mogle da se prenesu kroz sistem kanala distribucija. Nesavršenost kodiranja i dekodiranja dovodi do nove komponente procesa – *šuma*. Šum podjednako prati sve faze procesa, u kojem se javlja nova karakteristika – *socijalni kontekst*. Socijalni kontekst je karakteristika koja razdvaja ljudsku od mašinske komunikacije. Mašinska komunikacija (informatička tehnologija) ima veoma mali, skoro beznačajni nivo diskriminacije prenosa i tumačenja poruka. U digitalnoj tehnologiji prenos informacija klonira originale; u njoj ne postoje kopije, svaki pojedinačni primerak je original.

U ovom šematizovanom prikazivanju komponenti procesa, moramo dodati i *povratnu informaciju* (engl. feedback) koja zaokružuje komunikacijski proces. Pošiljalac treba da ima potvrdu da je primalac dobio poruku. Povratna informacija prolazi kroz iste faze procesa kodiranja-dekodiranja, šuma i dodavanja socijalnog konteksta.

Posmatrajući ceo proces kroz specifičnu prizmu sociologije i sociologije muzike, u centru interesa je uticaj socijalnog konteksta na oblikovanje komunikacije. U muzici, kao što smo već pomenuli, nosilac poruke je *muzičko delo*, a komunikacijski proces – prenos poruke (dela) od *autora* do *izvođača*. Na ovaj način modalna analiza postaje analiza komunikacijskog procesa. Zato i model komunikacijskog procesa u jednoj modifikovanoj verziji može da se primeni i na modalnu analizu (Dijagram 40).

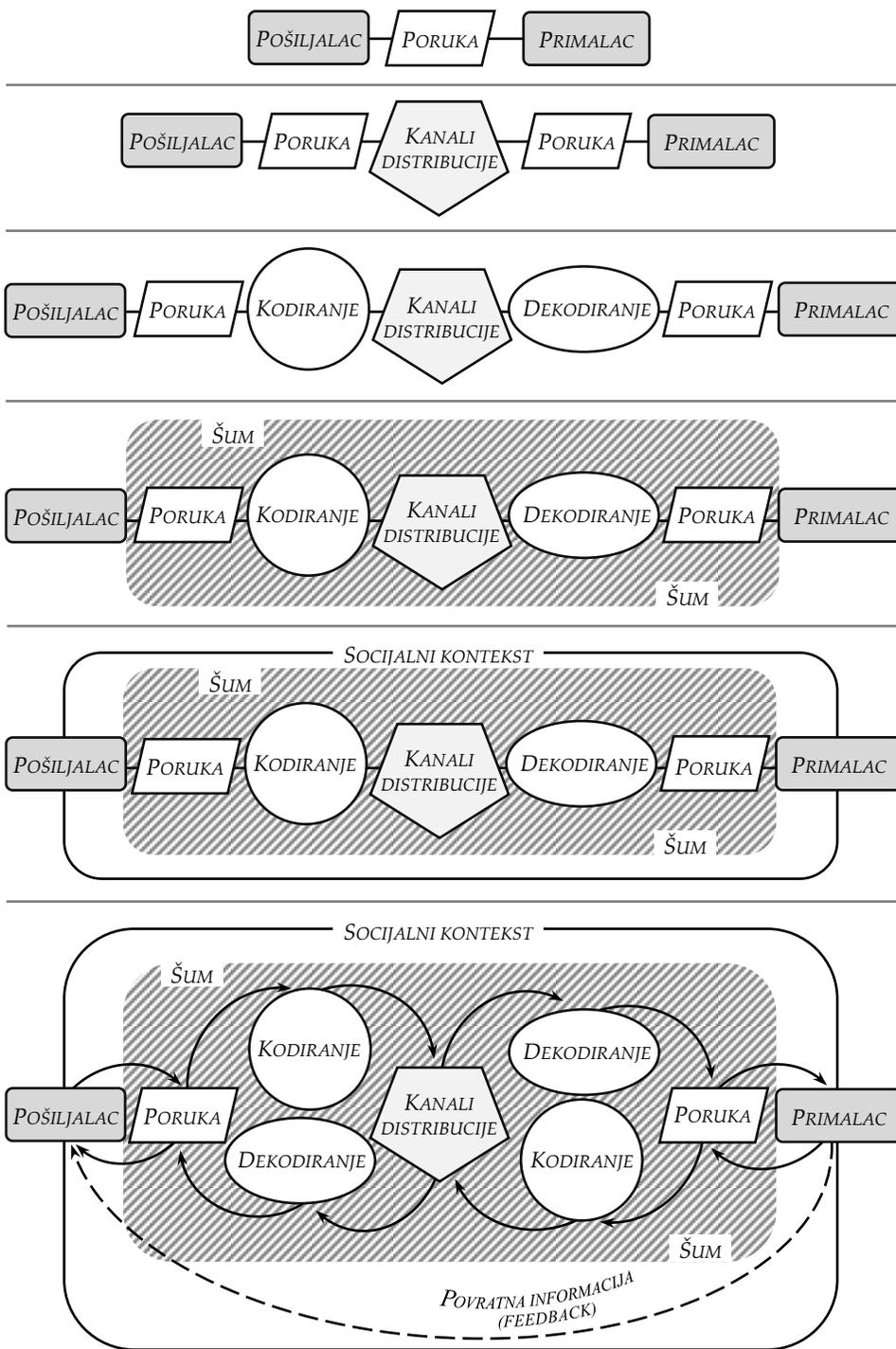
Najveća razlika u odnosu na uobičajeni komunikacijski proces je svakako specifičnost povratne informacije, koja za razliku od standardnog komunikacijskog procesa, ne prenosi ponovo muzičko delo kroz sve faze (izvođenje, partitura), nego prenosi samo poruku u obliku utiska o slušanom delu.

Svakako najteži deo u naučnom razmatranju problema muzičkog komunikacijskog procesa jeste definisanje poruke. Muzičko delo u ovom dijagramu je nosilac poruke u svim fazama komunikacijskog procesa. Mi smo već izdvojili dva tipa sadržaja koji su povezani sa muzičkim delom: muzički i vanmuzički sadržaj. U našem konceptu muzički sadržaj dela stvara mogućnost za prenos vanmuzičkih sadržaja, i posebno socijalnog konteksta. Isto tako, da istaknemo još jedan put, socijalni kontekst muzičkog dela je karakteristika kreativnog subjekta na sociokulturnom nivou.

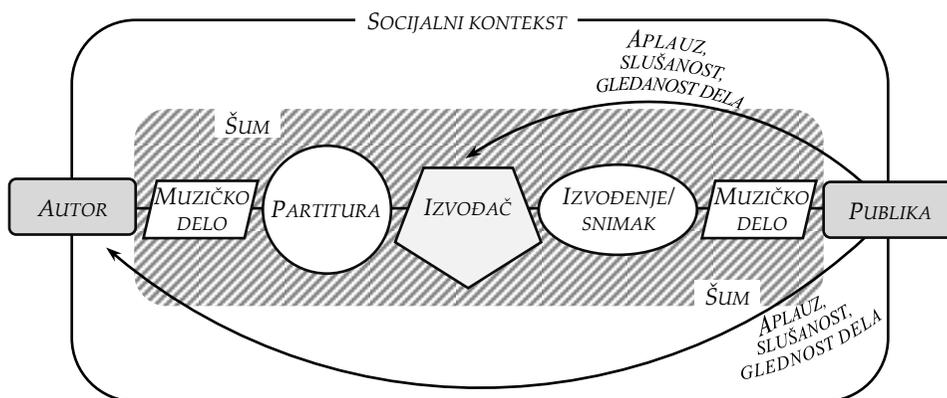
Pored teorijskog problema definisanja poruke muzičkog dela, gledano iz aspekta komunikacijskog procesa, sledeći teorijski problem je *tumačenje poruke (hermeneutika)* je posebna disciplina koja se isključivo bavi *tumačenjem*, odnosno interpretacijom tekstova). Prenos i tumačenje muzičkih poruka dovodi nas i do još dve discipline koje se bave istim predmetom iz različitih uglova: *semantika* (nauka o

Dijagram 39

Modeli komunikacijskog procesa (od jednostavnog prema složenim)



Dijagram 40
 Modalna analiza kao komunikacijski proces



značenju, koja proizlazi iz lingvistike, ali je primenljiva i na oblike neverbalne komunikacije), i *semiotika* (nauka o znacima i simbolima). Ove tri discipline, hermeneutika muzike, semiologija muzike i semantika muzike, bitne su za razumevanje procesa komunikacije u muzici. I pored određenih muzikoloških teorijskih radova, aplikacija ovih disciplina u području muzičkog fenomena je u začetku (između prvih koji obrađuju muzički komunikacijski proces je Suzana Langer koja muziku posmatra kao nesavršeni simbol).

S druge strane, posebno u ovom trenutku, pored muzičkih dela imamo i upotrebu muzičkih odlomaka koji se koriste kao auditorni znak za prenos jasno određenih nemuzičkih značenja, odnosno poruka. Najkarakterističniji primer je korišćenje muzike u vidu džinglova i špica u elektronskim medijima. Korišćenje muzike u ovakve svrhe je započela filmska industrija sa špicama pre početka filmova (engl. logos and jingles) prema kojima prepoznamo proizvodne kompanije i distributere (na primer fanfare 20th Century Pictures).

Ipak diskusija oko znakova koji za osnovu imaju muzički materijal, i njihovog značenja, pripada sociologiji muzike samo do nivoa socijalnog konteksta. Sve izvan toga je područje interesa drugih teorijskih disciplina.

Socijalna interakcija

Socijalizacija treba da pripremi čoveka za učešće u *socijalnoj interakciji*. Društvenost čoveka se realizuje upravo u socijalnoj interakciji u kojoj pojedinac komunicira, razmenjuje iskustvo i znanje, deli svoje emocije sa drugima i saoseća sa njima, i saraduje na ostvarivanju različitih aktivnosti od njegovog ili društvenog interesa. Kao i većina pojmova koji se odnose na interes sociologije i sociologije muzike, i socijalna interakcija je bila predmet istraživanja od više različitih disciplina. Postoje različita objašnjenja suštine socijalne interakcije koje smo već pomenuli: *simbolička interakcija*, *dramaturgija* i *etnometodologija*.

Simbolička interakcija polazi od stanovišta *subjektivnosti* značenja koji ljudi prisipuju njihovom okruženju i posebno ponašanju drugih. Na taj način ljudsko društvo predstavlja zbir odnosa koji su kreirani na osnovi subjektivne ljudske interpretacije okruženja. Simbolička interakcija direktno ukazuje na problem socijalnog konteksta u ljudskoj komunikaciji. U centru komunikacije su *simboli* koji sadrže *znak, označeno i subjektivno tumačenje* (reference prema određenim pojmovima). U ovom trouglu (zovu ga i *Ogdenov trougao*, prema lingvisti Čarlsu Keju Ogdenu (Charles Kay Ogden, 1889–1957); isto tako naziva se i trougao značenja, referentni trougao), socijalni kontekst nalazi svoje mesto u subjektivnom tumačenju, dok kao znak mogu da se koriste sve alatke verbalne i neverbalne komunikacije.

Simbolička interakcija uključuje koncept *ceremonije* (koristi se i termin *ceremonija na ulazu*, engl. door ceremony, u kojoj postoji ceo sistem ko ulazi prvi, ko kome pri-država kaput itd.), u kojoj pojedinac tumači relacije između učesnika ceremonije. Ceremonije su veoma važan deo i dramaturgije (razvio je sociolog Erving Gofman, Erving Goffman, 1922–1982) koja pretpostavlja različite uloge koje pojedinac preuzima u društvu. Svaki muzički nastup sadrži veoma razrađenu dramaturgiju, koja ima svoje šablone za određene muzičke žanrove i stilove. Celokupno ponašanje učesnika je usmereno prema predstavljanju ličnosti, ulozi koju deca uče kroz proces socijalizacije. Celokupno ponašanje pijaniste za vreme koncerta je deo dramaturgije u kojoj on prikazuje svoju ličnost, odnosno ulogu koja pripada činu muzičke socijalne interakcije.

Povezana sa simboličkom interakcijom i dramaturgijom je i etnometodologija. Kao što smo već pomenuli u prvom poglavlju (deo o metodu), ovde *metod* označava *način* prema kome članovi zajednice rešavaju svakodnevne situacije. Autor ovog pristupa Harold Garfinkel (1917–2011), uobičajeno istražuje situacije u kojima socijalna interakcija odstupa od standardizovanih normi (na primer ako neko pravi galamu za vreme koncerta ozbiljne muzike, ili aplaudira između stavova).

Muzika i društvene institucije

U ovom poglavlju razmotrićemo društvene institucije koje nisu obuhvaćene posebnim poglavljima, ili delovima poglavlja. Dosada smo raspravljali o porodici, i informacijsko-komunikacijskim institucijama, a poslednje poglavlje je posvećeno kulturi. Zato je ovo poglavlje komplementarno sa svim ostalim temama koje smo dosada obradili ili će biti obrađene u završnom poglavlju o kulturi. Poseban prostor ćemo stoga posvetiti ekonomiji, političko-pravnim institucijama, nauci i obrazovanju, zdravstvu i religiji.

Ekonomija i muzika

Proizvodnja i razmena dobara je osnovna i egzistencijalna potreba ljudi. U knjizi o muzikonometriji naveli smo područja koja pokriva ova disciplina: proizvodnju (menadžment), teoriju cene muzičkih dobara (mikroekonomija) i razmenu/prodaju muzičkih dobara (marketing). Sociologija muzike i muzikonometrija koriste iste principe, preuzimajući osnovne koncepte i metodologiju iz opšte discipline iz koje potiču.

Ono što razlikuje muzikonometriju od sociologije muzike je različiti ugao gledanja istog problema: dok je muzikonometrija isključivo orijentisana prema principu profitabilnosti celog procesa od proizvodnje, organizacije proizvodnje do prodaje proizvoda i usluga, sociologija muzike treba da sagleda socijalne implikacije razmene muzičkih dobara. U upotrebi, često nalazimo i termin *socijalno-ekonomski*, da bi se ukazalo na neodvojivost obe oblasti. Međutim samo socijalno je mnogo širi termin koji prevazilazi područje koje je povezano sa ekonomskim aspektima. Odluka o društvenim aktivnostima čoveka nije uvek određena od ekonomske koristi shvaćene u jednom veoma širokom smislu (ekonomsko ne znači ovde samo materijalni dobitak, nego i duhovnu satisfakciju, ono što se u ekonomiji naziva *cena šanse*, engl. opportunity cost). Društveni interes čoveka pokriva i druge aspekte koji se odnose na njegovo materijalno i duhovno okruženje, i u tom smislu posebno kultura i muzika. Umetnosti su uvek bile teorijska enigma jer na površini ne postoji direktna utilitarna (korist) ili pragmatična (praktična) upotreba njihovih dobara. Njihovim korišćenjem niko neće zadovoljiti ni jednu od vitalnih potreba (jelo, piće) pa ni potrebe višeg ranga (zaštita i sklonište). Njihove tajne leže u mnogo višim slojevima piramide ljudskih potreba u kojima čovek doživljava najintenzivnija zadovoljstva u procesu duhovnog stvaranja i otkrivanja.

Termin koji je oformljen u marksističkoj teoriji – *politička ekonomija*, na određeni način obezbeđuje dominantnu poziciju ekonomske discipline. Ipak kako smo već naglasili, mi smo uveli poseban termin za ekonomiju muzike, muzikonometrija, nasuprot sociologiji muzike. Muzikonometrija u ovom smislu je prilagođena savremenom funkcionalističkom principu u kojoj ne samo što se meri efikasnost proizvodnje i prodaje proizvoda i usluga, nego donekle je obezbeđena i zaštita od mogućih zloupotreba pri dominantnoj orijentaciji ka profitabilnosti organizacije. Zato u ovako oblikovanoj muzikonometriji uvedeni su i koncepti o piramidi korporativne odgovornosti, rešavanju etičkih pitanja i u proizvodnji i u plasmanu proizvoda i usluga,

uvođenje brige i o *zaposlenima* i o *korisnicima* (mi smo koristili termin *korisnik* da bismo izbegli pežorativno značenje termina potrošač, koji u sociologiji kulture dobija i još intenzivnije značenje kao *potrošačka kultura*). Birokratski model organizacijskog dizajna (definisao ga je Veber) koji je hijerarhijski, depersonalizovan, sa strogo propisanim pravilima i bezličnim vođenjem biznisa; zamenjuje se bihejviorističkim modelima koji podižu ovlašćenja svakog pojedinca i njegovu kooperativnost preko oblikovanje radnih grupa i poboljšavanje međuljudskih procesa. Menadžment totalnim kvalitetom (engl. TQM, total quality menagement) postaje strateška obaveza, a marketing se ograđuje od neetičkog i diskriminišućeg marketinga i ostalih zloupotreba kojima treba da se kreira lažna slika o samom proizvodu i njegovoj koristi za kupca.

I u ovom slučaju krajnje tumačenje ljudskog ponašanja u okviru društva je rezultat velikog broja faktora u kojima su ekonomski često vodeći, ali nisu isključivi, a u nekim situacijama mogu biti i potpuno eliminisani. U principu, bilo koje razmatranje interakcije muzičkog i društvenih fenomena, mora da krene od ekonomske osnove, bez obzira na to da li će kasnije odbaciti ekonomske faktore i protumačiti fenomen na osnovu nekih unutrašnjih ili drugih vanmuzičkih uticaja.

Ekonomija, menadžment, marketing

Više puta smo upotreбили reč *ekonomsko dobro*, što bi u našem slučaju značilo *muzičko dobro*. Definicija ekonomskog dobra se zasniva na konceptu *retkosti*, nešto što ne postoji u neograničenim količinama, imajući u vidu neograničenu ljudsku želju za sticanjem dobara. *Mehanizam potrebe i zadovoljstva*, u kojem treba da se javi potreba i da se rešavanjem potrebe pojavi zadovoljstvo, utisnut je u biološkim karakteristikama čovečanstva. Taj mehanizam je obrađen još u antici (Aristotel) i on ima hijerarhijsku strukturu koja kreće od vitalnih potreba (glad, žeđ) i doseže na vrhu potrebe za samopotvrđivanjem, ili još važnije, za otkrivanjem. Pojava *svojine* samo pojačava potrebu za sticanjem što više dobara, bez obzira na to da li količina dobara koje poseduje pojedinac, daleko nadmašuje njegove ukupne životne potrebe. Svojina u ovom slučaju je alternativno dobro koje ljudima omogućava sticanje svih ostalih dobara. Posebno danas imamo brojne milijardere koji imaju svojinu koju ne mogu da potroše za vreme životnog ciklusa, što ih ipak ne sprečava da produže širenje i sticanje novog bogatstva.

U ovom kratkom ekonomskom pregledu osnovnih elemenata ekonomskog ponašanja ljudi dolazimo i do tri kategorije dobara: *proizvoda*, *usluga* i *ideja*. Za proizvodnju dobara potrebni su *resursi* koje ekonomija grupiše u tri celine: *zemlja* (svi prirodni resursi, minerali, organski građevinski materijal, voda i zemlja kao fizički prostor), *rad* (fizičke i intelektualne usluge ljudi uključujući i njihovo obrazovanje, obuka i lične veštine i sposobnosti) i *kapital* (hardver – mašine, oprema, i softver za proizvodnju). Pošto resursi nisu neograničeni, čovek mora da vrši izbor koji se bazira na *racionalnom ličnom interesu*, i da plati cenu šanse, kao najviše vrednovane alternative koja se gubi pri izboru. U ekonomskom preseku ljudskog ekonomskog ponašanja, pomenućemo i *komparativnu prednost* (proizvodnja po najma-

njoj ceni šanse, odnosno gubitka) koju čovek koristi da bi razmenio svoje proizvode, usluge i ideje sa ostalima, čime se omogućava povećanje uzajamne koristi onih koji razmenjuju dobra.

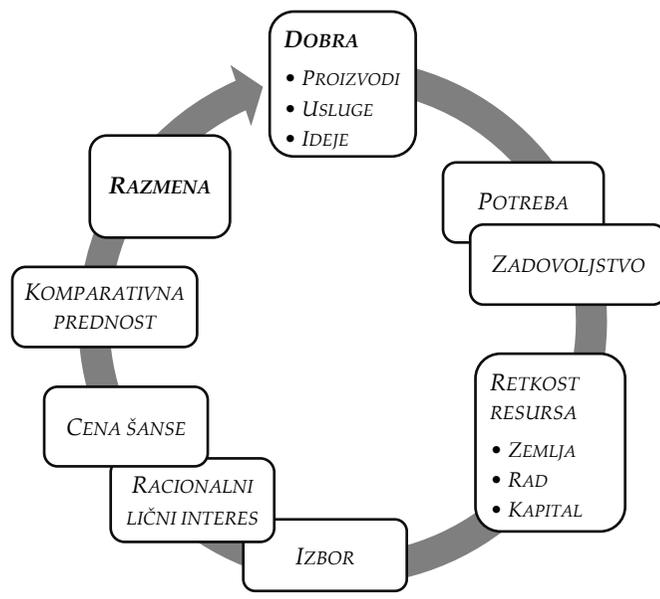
Od posebnog interesa za shvatanje ekonomskog ponašanja čoveka je koncept kojeg smo već pomenuli, *cena šanse* – najviša vrednovana alternativa koja je izgubljena posle izbora. Kako smo već rekli, izbor može da se odnosi na materijalna, ali i na duhovna dobra u koja spadaju nauka i umetnost. Zato bavljenje umetnošću u bilo kojoj poziciji kreativnog subjekta ispunjava dokolicu gubeći pri tome visoko vrednovane materijalne alternative. U ovako široko shvaćenom pojmu ekonomskog interesa čoveka, kultura, nauka i umetnost dobijaju drugačije značenje koje je u saglasnosti sa kvantifikovanom merom *korisnosti* koju koristi muzikonomija (engl. util – korisnost: mera zadovoljstva zbog posedovanja proizvoda i usluga).

Sve ovo smo zbirno predstavili u dijagramu 41 preuzetom iz muzikonomije u kojoj je detaljnije objašnjen čitav proces.

Dobra u isključivim situacijama mogu biti i *slobodna dobra*, što znači da ih ima u neograničenoj količini, kao na primer vazduh. Za muzikonomiju, a u istom smislu i za sociologiju muzike su veoma važna *javna dobra* za koja *neko plaća, a koriste ih svi*. Inače u pravnom rečniku postoji drugačije određenje termina *javna* (i u tom smislu muzička) dobra, kao dobra koja mogu da se koriste bez ograničenja (slobodno i bez naplate) pod uslovima i na način uređen zakonom.

Veliki deo besplatnih koncerata spadaju u ekonomsku kategoriju javnih dobara. Sociologija muzike ima i svoj interes za *ekonomska loša* koja spadaju u kategoriju

Dijagram 41
Osnove razmene dobara



dobra za koji plaćamo da ih nemamo, kao na primer zvučna izolacija (o fenomenu zvučnog zagađenja govorićemo kasnije kod devijantnih pojava u društvu).

Sociologija muzike u velikoj meri koristi i gotova saznanja iz područja mikro-ekonomije: formiranje troškova i prihoda; dva tipa tržišta – tržište proizvoda i usluga i tržište resursa; ekvilibrijum i elasticitet ponude i tražnje. Muzika se podjednako javlja i na oba tržišta – muzičko delo i njegovo izvođenje na tržištu proizvoda i usluga, i umetnički rad koji se razmenjuje na tržištu resursa. Muzikonomija daje osnovu tumačenja ponašanja komercijalne muzike koja se po svojoj prirodi razmenjuje na tržištu *savršene konkurencije* proizvoda i usluga, nasuprot velikog dela neprofitnih žanrova koji se nude kao slobodna dobra, i traže alternativne izvore finansiranja. S druge strane svetski afirmisani muzički umetnici, mnogo manje autori, imaju *monopolističku* poziciju u prodaji svog resursa. Određene situacije stvaraju bilateralni monopol – jedan kupac resursa (monopsonist) i jedan vlasnik resursa (na primer jedna opera u gradu i jedan bas).

Muzikonomija objašnjava parametre profitabilnosti ali i uticaj *determinanata tražnje i ponude*, odnosno drugih faktora koji pored cene utiču na finalni izbor korisnika (kao na primer kod tražnje: prihodi, ukus, cena srodnih proizvoda i usluga, očekivanja i broj kupaca, a kod ponude: cena resursa, tehnologija, produktivnost, očekivanja, cene srodnih proizvoda i usluga, i broj proizvođača). U tom prostoru se susreću ekonomski, socijalni i psihološki faktori ličnosti. Tu se kreće i sociologija muzike kada treba da koristi ekonomska saznanja u tumačenju ljudskog ponašanja.

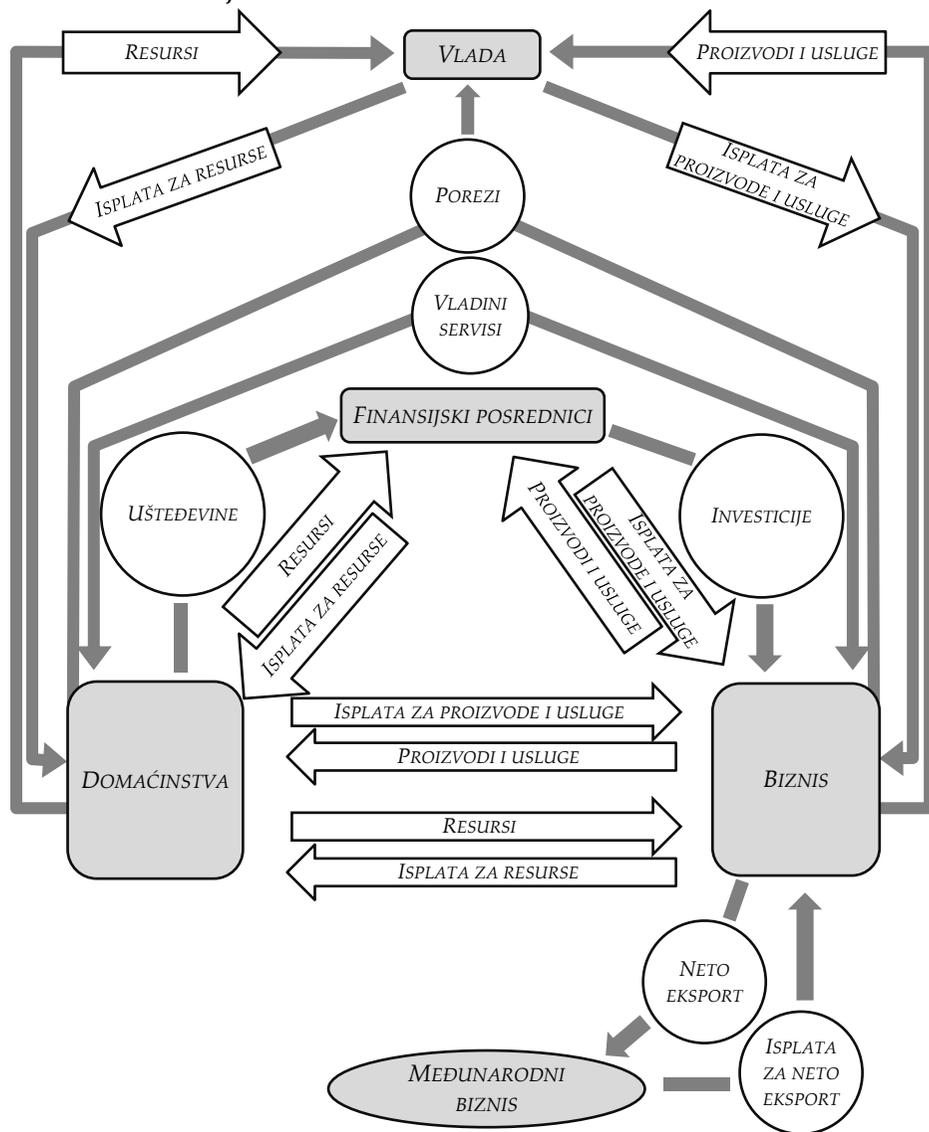
Veoma važna saznanja za sociologiju muzike dolaze iz makroekonomije i posebno njenog tumačenja kružnog toka ekonomije, u kojem su predstavljeni svi učesnici ekonomske razmene u jednoj nacionalnoj ekonomiji.

U dijagramu 42 *biznis* u potpunosti pokriva i područje *muzičkog biznisa* čime šema postaje primenljiva i na područje razmene muzičkih dobara. Pored muzičkog biznisa koji je oblikovan na profitabilnoj osnovi, slična pravila važe i za neprofitabilno stvaranje i razmenu muzike, s tim što će se izgubiti neke od veza, a neke se transformišu u mecenatstvo o kojem ćemo kasnije govoriti.

Mi smo više puta ukazali na račvanje, razvijanje i javljanje novih muzičkih modela, što održava postojani uspon (engl. market growth) muzičkog tržišta poslednjih decenija, isto kao i učešća (engl. market share) novih muzičkih dela i izvođenja u celokupnom tržištu proizvoda i usluga. Muzički proizvodi i usluge su veoma važna komponenta kreativne industrije, koja je u ovom trenutku jedna od najbrže rastućih, upravo zbog otvaranja novih mogućnosti muzičke kreacije u postdigitalnoj eri.

Muzički menadžment više koristi sociološka saznanja i metode istraživanja, nego što se to dešava u obratnom smeru. Ipak i sociologija muzike upotrebljava gotova saznanja iz sve oblasti menadžmenta, posebno – *organizovanja* i *rukovođenja*, ali i *planiranja* i *odlučivanja* i *kontrole*. Dizajn radnog mesta, dizajn organizacije, kadrovski menadžment, liderstvo, motivacione strategije, sistem nagrađivanja, komunikacijski oblici i radne grupe i timovi su samo neke teme koje imaju svoje

Dijagram 42
Kružni tok ekonomije



socijalne implikacije. Organizacijska kultura, kao veoma specifičan kulturni model, veoma je važan segment tumačenja složenih odnosa u kulturi muzičkih organizacija.

Veće značenje za sociologiju muzike ima marketing, jer muzika ima dvojnju povezanost sa marketingom, prvu – kao proizvod i usluga za prodaju, i drugu – kao sredstvo koje se koristi u promotivnom marketinškom miksu. Kao i za sve ostale proizvode i usluge, marketing razvija strategiju u odnosu na razvitak muzič-

kih proizvoda i usluga, cene, distribucije i korišćenje *promotivnog miksa* kao reklama, odnose sa javnošću i prodaje preko interneta. Sociologiju muzike posebno interesuje promotivni miks u marketiranju muzičkih proizvoda i usluga kao područje koje ima svoje direktne društvene implikacije. Promotivni miks je od posebne važnosti za opstanak određenih muzičkih žanrova, posebno u savremenom veoma konkurentnom okruženju, u kojem se javlja dosada najveća segmentacija u raznorodnosti muzičkih proizvoda i usluga. Svako izvođenje, odnosno javno saopštavanje autorskog dela (termin koji koristi pravna terminologija o kojoj ćemo kasnije govoriti), već po sebi pozicionira proizvode i usluge u korisničkoj svesti i adekvatno stvara potrebu za njihovom sticanjem. Time se na indirektni način ostvaruje i osnovna funkcija promotivnog marketinškog miksa. Izvođenje je društveni čin sa učešćem većeg broja ljudi, (*publika* u muzičkim modusima), što sa svoje strane pomaže promotivnom miksu, jer je na tom prostoru već sakupljena ciljna grupa korisnika.

Marketing koristi veoma agresivan promotivni miks sa ciljem da se razvije potreba za određene muzičke proizvode i usluge. Između ostalog često ponavljanje određenih pesama dovodi do eho efekta kod slušalaca, posebno ako se radi o tzv. *lepljivim pesmama* (engl. sticky tunes) koje opsesivno okupiraju ljudski imaginarni muzički svet. Čestim ponavljanjem i distribucijom kroz glavne elektronske medije kreira se zvučni prostor koji opседа pojedinca. On je već standardno sinkretično povezan i sa videom što odgovara širem konceptu muzike kao audiovizuelnog fenomena.

S druge strane muzika je jedno od veoma važnih sredstava koji se koriste u promotivnom marketinškom miksu drugih proizvoda i usluga, pre svega u reklamama, ali i u ozvučavanju distributivnih centara (radnje, šoping molovi itd.) kao i generalno u odnosima sa javnošću. Ovaj drugi aspekt korišćenja muzike u marketinške svrhe je najviše izražen kod marketinga u elektronskim medijima u kojima je muzika glavno pridruženo sredstvo koje oblikuje zvučnu pozadinu reklama. U ovom drugom aspektu povezanosti muzike i marketinga, javlja se i poseban format muzičkog stvaranja *prijatnog* zvučnog okruženja koji ima i svoj naziv – *muzak*.

Muzak

Muzak je poseban žanr primenjene muzike koje svoje korene ima u jednom od prvih električnih muzičkih instrumenata – *telharmonijumu*. Gigantski instrument koji je stvorio Tadeuš Kahil radi distribucije muzike sa jednog centra (u Njujorku) do restorana, hotela i privatnih kuća preko telefonskih linija, donosi revoluciju u okviru već postojeće masovne muzičke kulture gramofonskih ploča u prvoj deceniji XX veka. Sredinom druge decenije XX veka Kahilova kompanija bankrotira zbog velikih troškova i ubrzo ovaj zvučni prostor popunjuje novi medij radija.

Koncept stvaranja ambijentalne muzike ubrzo nadograđuje general američke vojske Džordž Oven Skvajer (George Owen Squier, 1865–1934) koji je tridesetih godina XX veka smislio kovanicu *muzak* kao fuzija reči *muzika* i *Kodak*. Od tada

nadalje *pozadinska* (engl. background) muzika je doživela veliki uspon sa razvijanjem posebnih muzičkih modela za različite prostore (prodavnice, šoping centri, liftovi, hoteli, restorani, veliki javni prostori, pa čak i avioni, vozovi i ostala prevozna sredstva).

Muzak se veoma brzo integriše u socijalni prostor u kojem *subliminalno* treba da obavi svoju funkciju *prijatnosti* i time obezbedi raspoloženje i podsticaj za određeno ponašanje pojedinca. U ovom smislu muzak predstavlja veoma interesantan muzički model za posmatranje socijalne integracije pojedinca u društveni prostor, uloge, pa čak i osećaja određenog statusa. Kompanije koji nude muzak konstruišu svoje modele koristeći socijalnu stratifikaciju i tražeći precizne korelacije između tipa ponašanja koji treba da se promovise i muzičkih elemenata (planovi muzičkog dela i oblik dela).

Saznanja i iskustva u upotrebi muzaka nalaze svoju primenu i pri korišćenju muzike u reklamne svrhe u elektronskim medijima. Marketing veoma vešto koristi i asocijativne tehnike u kojima se povezuje *imidž* određenih žanrova, pesama i popularnih izvođača sa određenim proizvodima. Na taj način se aludira na potrebu kupca za identifikaciju sa omiljenim pesmama, pevačima, sportistima i uopšte idolima. Fragmentarnost (zbog kratkog trajanja reklama) donekle razlikuje pristup ovakvog korišćenja muzike za razliku od muzaka u kojem kompozicije traju mnogo duže. Zato oni imaju i svoje tipične strukturno-muzičke karakteristike u korišćenju muzičkih planova. Međutim, kao i muzak, muzika za reklamu ima posebnu socijalnu funkciju jer ispunjuje veliki deo udarnih programa u elektronskim medijima.

Ovime nismo iscrpili listu aspekata uticaja društvene institucije – ekonomije na muziku. Veliki spektar problema obuhvataju i *muzičke profesije* koje se javljaju na određenom stadijumu razvitka društvenih odnosa i *podele rada*.

Muzičke profesije

Sociologija muzike razmatra dva aspekta povezana sa kategorijom muzičkih profesija: pozicija (prestiz) muzičkih profesija u društvu i nagrađivanje muzičara.

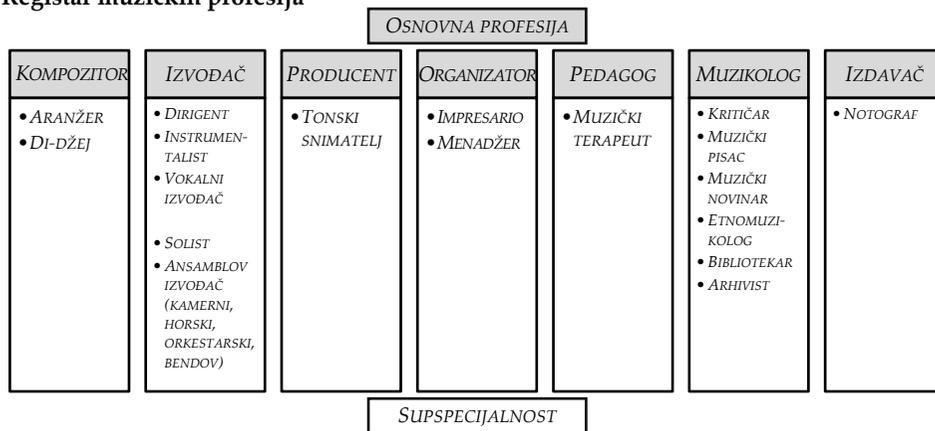
Između prvih koji koriste muziku u ritualne svrhe su šamani i magovi koji su uživali veliki ugled, ali i dobijali određenu naknadu za svoje usluge. Međutim, kako smo već pomenuli, Aristotel u *Politici* kategorizuje muzičare kao *neslobodne ljude*, jer moraju da se bave muzikom da bi zaradili za život. U antici se javlja i prva profesionalizacija izvođačkih profesija sa utvrđenom naknadom koju je organizovao polis (grad) za članove antičkih horova. Građani atinskog polisa koji su imali prihode iznad određene granice (3 talenta) imali su dužnost da finansiraju horove koje su nastupali na Dionizijskom festivalu (dužnost je nazivana horegija). Srednji vek preuzima Aristotelovu klasifikaciju ali i stvara teren za izdvajanje profesionalnih muzičara od amatera (čak i sama reč upućuje da oni to rade od ljubavi, a ne zbog novca). Proces počinje podelom na teoretičare – *oni koji znaju šta je muzika* i muzičare – *oni koji je izvode*.

Ipak najveći korak u podeli muzičkih profesija počinje u periodu baroka. On je direktni rezultat razgraničenja idioma vokalne i instrumentalne muzike. U baroknoj diverzifikaciji muzičkih profesija postoje razgraničene instrumentalne izvođačke specijalnosti, virtuoz/solisti, pevači, kompozitori, pedagozi i teoretičari. Mocart je jedan od prvih impresarija organizacijom svojih koncerata, čime se javlja i menadžerska profesija.

Današnji registar muzičkih profesija (Dijagram 43) sadrži veoma razgranatu strukturu prema velikim oblastima: kompozitori, izvođači, producenti, organizatori, pedagozi, muzikolozi, izdavači. Kod kompozitora kao supspecijalnost se javljaju aranžeri i di-džejevi; kod izvođača imamo podelu na dirigente, instrumentalne i vokalne izvođače, soliste i učesnike u ansamblima (kamernim do orkestarskih); muzički producenti se razlikuju od producenata u drugim umetničkim oblastima jer se bave oblikovanjem estetike snimljenog dela, zajedno sa supkategorijom tonskih snimatelja; kod organizatora se javljaju supkategorije impresarija i menadžera; i kod muzikologa – kritičari, muzički pisci, etnomuzikolozi, bibliotekari, arhivisti; i na kraju kod izdavača – notografi.

Ova podela može da se razvija dalje prema žanrovskim, supžanrovskim, a negde i stilskim kategorijama. Veliki deo navedenih profesija briše granice između profesionalaca i amatera, posebno u novim tehnološkim područjima. Sa pojavom elektronske muzike elektroinženjeri i informatičari postaju kompozitori (jedan od prvih je Pjer Šefer, Pierre Henri Marie Schaeffer 1910–1995, rodonačelnik konkretne muzike), a i druge profesije. Isto se dešava i sa profesijama izvođača, a sa digitalizacijom javlja se i veliki broj snimatelja muzike koji rade u sopstvenim, najčešće kućnim studijima. Definisanje muzičke profesije je još više otežano zbog velikog broja kompozitora i izvođača kojima muzička profesija nije osnovna delatnost. Ipak njihovi prihodi od honorarnog rada u nekim slučajevima višestruko nadmašuju prihode od njihove osnovne delatnosti (najčešće pedagoška, u radiodifuznim institucijama itd.). Broj autora koji imaju prijavljene kompozicije u udruže-

Dijagram 43
Registar muzičkih profesija



njima za kolektivnu zaštitu autorskih prava, a nisu zapošljeni kao kompozitori, daleko nadmašuje veoma mali broj kompozitora koji isključivo zarađuju preko stvaranja novih dela.

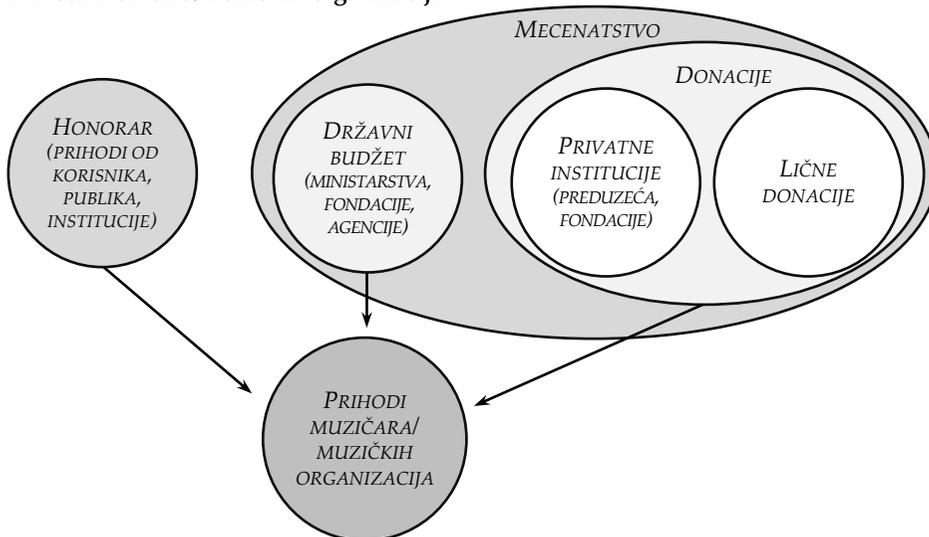
Veliko razgranjavanje muzičkih profesija u XX i XXI veku ima direktne socijalne implikacije, jer pod profesijom u našem sociološkom smislu podrazumevamo *ulogu* koju pojedinac preuzima u društvu. Uloge su u direktnoj korelaciji sa socijalnim statusom pojedinca i već smo videli da su u antici i srednjem veku muzičari bili rangirani niže u društvenoj hijerarhiji profesija. Veoma slična situacija vlada i u našim sredinama gde stav pravoslavne crkve da je instrumentalna muzika neprikladna duhovnim objektima dovodi do degradiranja profesije muzičara koji se nisu bavili duhovnom muzikom i njihovo rangiranje na nižim nivoima socijalnih statusa. Doprinos ovakvom rangiranju kod nas ima i shvatanje muzike kao puke zabave koja lako može da se naruči. Međutim poznati muzičari i u prošlosti, a i danas, posebno muzičari popularnih žanrova (turbo-folk, rok, itd.), uživaju posebni status i za njihove usluge se isplaćuju veliki honorari. Čak i u lokalnim sredinama u prošlosti, najistaknutiji muzičari su uživali posebno poštovanje, a svečanosti su zakazivane prema njihovim slobodnim terminima (kao na primer svadbe).

Finansije

Dosta veliko dodirno područje interesa ekonomije i društva predstavlja i finansiranje muzičkih aktivnosti (Dijagram 44). Materijalna kompenzacija muzičkog rada (kompozitora i izvođača) je još od početka bila povezana sa mecenatstvom (dolazi od prvog poznatog finansijskog podržavača umetnosti u Rimu – Mecena, lat. Gaius Cilnius Maecenas, koji je živeo u I veku pre n. e.). Kako smo pomenuli mecenatstvo u antičkoj Grčkoj je uređivala sama država koja je zaduživala bogate građane po rotacionom principu da finansiraju nastupe horova u antičkoj drami. Mecenatstvo dovodi do pojave javnih dobara jer njihovo korišćenje nije ograničeno samo na one koje su platili proizvod i uslugu. Današnje mecenatstvo ima format donacija koje mogu biti od fondacija, pojedinaca, društvenih i privatnih institucija. U menadžmentu postoji čitava oblast koja je posvećena obezbeđenju (privlačenju) finansijskih sredstava (engl. fundraising) za rad muzičkih organizacija. Na ovaj način prihodi muzičara mogu doći od dva izvora: honorar, odnosno prihodi od korisnika (publika, institucije itd.) kao direktna nadoknada, ili od mecenatstva. Mecenatstvo može da bude od državnog budžeta preko institucija kojima pripadaju ministarstva za kulturu, državne fondacije, agencije i slično. Donacije mogu biti od privatnih institucija (preduzeća, fondacije) i lične donacije (od pojedinaca).

Ovakav model finansiranja podjednako važi i za pojedince, odnosno kompozitore i izvođače, ali i za muzičke ansamble od kojih neki mogu biti i institucionalizovani (kamerni orkestri, filharmonije i opere). Kao što smo rekli, samo veoma mali deo muzičara, a još manje muzičkih institucija, može da obezbedi direktan prihod od korišćenja njihovog autorskog i izvođačkog rada. Veliki deo muzičkih aktivnosti i kod profesionalnih muzičara i kod amatera pripada kategoriji *volonterskog rada*

Dijagram 44
Prihodi muzičara/muzičkih organizacija



(dobrovoljni i bez nadoknade). Ovo je posebno uočljivo kod žanrova koji su dobili i naziv *nekomercijalni*, što znači da ne mogu da obezbede dovoljno prihoda da bi pokrili troškove delatnosti.

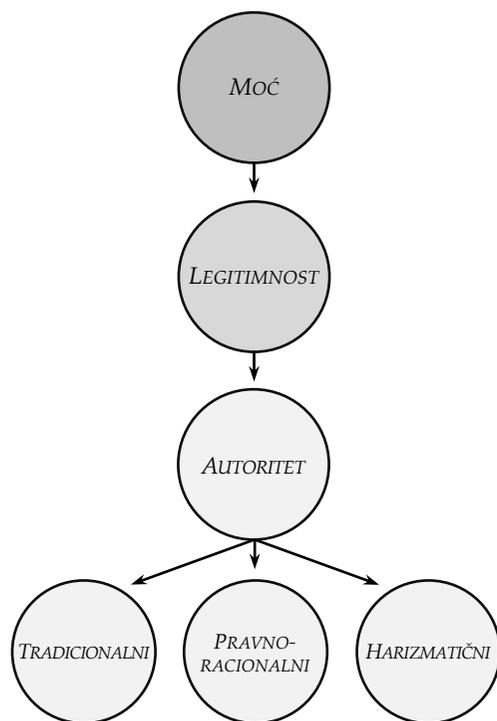
Finansiranje muzičkih aktivnosti najdirektnije odražava odnos ekonomije i muzike. One su najvažniji segment u opstanku muzičke kulture i zbog toga utiču i na sve ostale odnose društvenih institucija i muzike i time oblikovanja finalnih muzički proizvoda i usluga. Ekonomski status muzičara ima mnogostran uticaj na rezultate njihovog rada i poziciju muzike u društvu.

Političko-pravne institucije i muzika

Političko-pravne institucije su organizacije koje kreiraju i primenjuju zakone u najvišem političkom entitetu – državi. Već smo pomenuli da politički sistem određene države odražava raspodelu moći, koja je dalje osnova za vođenje ekonomske i socijalne politike. Prema Veberu *moć* je mogućnost da se kontroliše ponašanje drugih čak i u situaciji kada druga strana nije saglasna sa time. Zato, ta moć treba da bude *legitimna* i da je uređena u okviru pravila političkog sistema. Razume se, neko može da nameće svoju moć bez legitimiteta, odnosno da nelegitimno kontroliše ostale. *Kontrola* može da bude nametnuta silom, korupcijom ili propagandom.

Moć je direktno povezana sa pitanjem *autoriteta* (Dijagram 45). Kada se smatra da neko nema legitimnu moć, ne priznaje se njegov autoritet. Nelegitimni autoritet zato koristi *prinudu* da bi nametnuo svoju kontrolu, za razliku od legitimnog autoriteta čiju kontrolu prihvatamo kao ispravnu.

Dijagram 45
Moć kao osnova političkog sistema



Prema Veberu postoje tri tipa autoriteta:

- tradicionalni autoritet (prema nekom postojećem običaju koji se smatra nepisanim pravilom, istorijska praksa, monarsi na primer, porodice velikih umetnika, naučnika itd., Vagnerova porodica na primer)
- pravno-racionalni autoritet (prema pravilima i procedurama u kojima su definisana prava i obaveze, na primer premijer određene države, predsednik udruženja muzičara, kompozitora itd.)
- harizmatični autoritet (prema posebnim kvalitetima ličnosti koje ih prave liderima, na primer lideri pokreta za ljudska prava, Bitlsi, Rolingstonsi).

Moć u određenom društvenom sistemu može da bude *vidljiva* kada se radi o institucijama političkog sistema, ili *nevidljiva* kada se radi o pojedincima i organizacijama koji su ekonomski moćni i preko razli-

čitih sredstava (lobiranje, odnosi sa javnošću, donacije, ali i nelegalne aktivnosti) ostvaruju svoje političke, odnosno ekonomske interese, posebno kada se radi o određenju misije, strateških ciljeva i planova političkog sistema.

Pravila političkog sistema (njegova strateška misija, planovi i ciljevi) su regulisana zakonskim aktima, od vrhovnog – ustava, do zakona za sve pojedinačne društvene i ekonomske aspekte, koju su razrađeni u podzakonskim aktima, propisima, pravilima itd. Pravila su povezana sa pojavom države, koja odgovara periodu agrikulturnih društava. Ipak hijerarhijski postoje i međunarodni zakoni, koji kada se prihvate (potpisivanjem međunarodnih konvencija) postaju obavezujući za zemlje potpisnice.

Istorijski postoje različiti modeli raspodele političke moći odnosno različiti modeli političkih sistema. Postindustrijska društva teže da se definišu kao *demokratije* u kojima demokratski izabrani pojedinci dobijaju ovlašćenje da zastupaju interese populacije. To ovlašćenje se dobija putem organizovanja demokratskih izbora u kojima učestvuju svi nosioci pasivnog i aktivnog biračkog prava, bez obzira na rasnu, etničku, religijsku, rodnu i ekonomsku pripadnost. Ovlašćeni pojedinci su predstavnici u zakonodavnim institucijama (parlament, skupština itd.) i uobičajeno

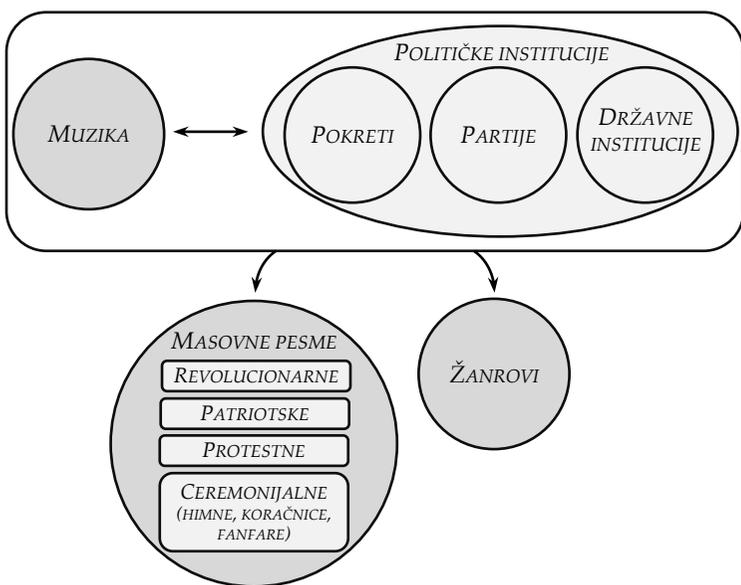
su grupisani oko političkih partija, međutim postoji mogućnost da budu i nezavisni poslanici.

Ovaj veoma kratki uvod u pitanja političko-pravnog uređenja države treba samo da da osnovne naznake za povezanost muzike i društva kroz prizmu političko-pravnih institucija. Postoje dve oblasti u kojima sociologija muzike razmatra odnose političko-pravnih institucija i muzike. U prvoj, muzika je deo različitih aktivnosti političkih institucija u kojima ona ima ceremonijalnu ulogu, a druga se odnosi na tretman muzike u normativno pravnoj regulativi.

Ceremonije

Politički pokreti i partije kao osnovni entiteti savremenih demokratskih društava koriste jasno određene muzičke žanrove, stilove i čak pesme, kao identifikacija njihovih političkih opredeljenja. Pored pokreta i partija muziku koriste i državne institucije u ceremonijalne i druge svrhe (Dijagram 46). Ova veza muzike i političkih institucija je karakteristika svih ljudskih civilizacija i u istorijskom i u geografskom smislu. Mi smo generalno podveli svaku kategoriju muzike koja političke institucije koriste u političke svrhe kao *ceremonijalnu* u širem značenju reči. Na muzičkom planu to znači da bilo koje muzičko delo može da se koristi kao muzika za ceremonijalne svrhe (na primer Betovenova *Oda radosti* koja se izvodi i koncertno, ali veoma često se koristi i u ceremonijalne svrhe). Međutim postoji i muzika koja je napisana i isključivo se koristi u ceremonijalne svrhe (na primer himne), što bi u ovom slučaju označilo korišćenje termina u tesnom značenju.

Dijagram 46
Muzika i političke institucije



Na najopštijem nivou, relacija muzike i političkih institucija može da se svede na dve kategorije: *masovne pesme* i *upotreba žanrova*. U prvoj kategoriji spadaju pojedinačne (određene) pesme koje pripadaju različitim žanrovima (popularna, narodna, klasična). U drugoj kategoriji *upotreba žanrova* imamo samo žanrovsku repertoarsku naznaku (na primer rok, ili turbo-folk). To znači da bilo koja pesma iz tog žanra, ali i čisto instrumentalna dela, dobijaju identifikacijski kod određenih političkih institucija (rep kao identifikacija hip hop kulture, odnosno pokreta).

Masovne pesme su često povezane sa određenim istorijskim događajima, odnosno imaju strogo socijalnu kontekstualnost. Za vreme ratnih sukoba, protesta, štrajkova i slično, koristi se određeni muzički repertoar kao identifikacijska karta sukobljenih strana. Ključni mehanizam je moć muzike da izaziva jake emocije, posebno kada su u pitanju masovna okupljanja, čime se pojačava empatijsko delovanje i time prenos osnovnih poruka.

U jednoj najširoj podeli možemo da ih grupišemo u četiri kategorije: *revolucionarne (borbene)*, *patriotske*, *protestne* i *ceremonijalne pesme*. Deo masovnih pesama dobijaju i transnacionalno značenje, prevode se na druge jezike i čak se koriste i tekstovi sa prilagođenim sadržajem. Svakako najkarakterističniji primer je „Internacionala“, koja je odmah prepevana na velikom broju jezika (tekst je napisao Eužen Potjer, Eugène Pottier, 1816–1877, 1870. godine, a muziku Pjer Degejter, Pierre Degeyter, 1848–1932, 1888. godine). Takav primer su i pesme iz Oktobarske revolucije, koje su partizanski pokreti za vreme Drugog svetskog rata preuzimali, prevodili, a često i pevali sa novim tekstovima („Varšavjanka“ na primer).

Korišćenje muzike u političke svrhe je izraženo i kod državnih i drugih himni. Izvođenje himne za vreme raznih ceremonijalnih događaja je u funkciji društvenosti čoveka, jer se time potvrđuje pripadnost određenoj zajednici. Sličan primer je i muzika koja se koristi u vojnim i drugim jedinicama prilikom vežbi, jutarnje gimnastike, marševa i egzercira, koji čak i u situacijama kada ne svira vojna muzika, imaju izraženi ritmički karakter koji je pojačan prirodnim zvukovima zveckanjem oružja i druge opreme vojnika.

Muzika se najčešće koristi od političkih pokreta kao njihova identifikaciona karta. Oni za razliku od političkih partija, nemaju cilj da direktno preuzmu vlast preko ulaska u parlament, nego je njihova funkcija da budu korektiv društvenih problema, odnosno da odrede osnovni smer kretanja društva u ekonomskom i socijalnom smislu. Mogu se navesti brojni primeri, između kojih jedan od istorijski najbližih je *hipi pokret* iz šezdesetih i sedamdesetih godina, u kojem je jedan od glavnih nosilaca aktivnosti muzika. Muzika je bila najisturenije identifikacijsko obeležje i to upravo u čisto muzičkom smislu, jer često puta engleski jezik nije bio razumljiv u sredinama izvan engleskog govornog područja (imajući u vidu da je hipi bio globalni pokret). Tako tekst pesama koji je imao i veoma složeno metaforičko značenje, donekle je bio u drugom planu, a pesme su identifikovane muzičkim sadržajem, odnosno pamte se kroz muzičke odlomke (melodije, ritam, harmonija, uvodni delovi itd.).

U istom pokretu postojale su i pesme u kojima je tekst od posebne važnosti. Takav primer su *protestne pesme* Boba Dilana koje ubrzo postaju sinonim za pokrete za građanska prava i antiratne demonstracije.

Zakoni

Muzika gradi posebne relacije i sa pravnim društvenim institucijama (Dijagram 47 i 48). Muzičko stvaralaštvo (kao i bilo koje stvaralaštvo) već po sebi (sui generis) spada u *prirodna prava*, za razliku od *pozitivnih pravnih propisa* koji uređuju odnose u društvu, propisuju uslove za ostvarivanje određenih prava i određuju sankcije kao zaštitu kod neostvarivanja i zloupotreba određenih prava. U ovom smislu muzičko stvaralaštvo je shvaćeno kao širi koncept koji podrazumeva i kreaciju dela, ali i izvođenje, odnosno pevanje i sviranje. Prema konceptu prirodnog prava, niko nema pravo da ograniči nekome da stvara muziku, da peva i da svira (razume se osim ako ne uznemirava druge). Prirodna prava garantuju ustavni akti kao vrhovni normativni akti u zakonodavstvu zemlje.

Pozitivna pravna regulativa ima više funkcija: pre svega treba da omogući ostvarivanje i zaštitu *ekonomskih* i *moralnih* prava muzičkih autora, izvođača i producenata, i uopšte prava učesnika u ekonomskoj razmeni proizvoda i usluga u muzičkog kulturi, nasledna i druga prava, ali i da zaštiti društvo od zloupotrebe muzike odnosno devijantnih pojava povezanih sa izvođenjem muzike u javnim prostorima.

Autorsko i srodna prava su deo većeg kompleksa prava koji se odnose na *intelektualnu svojinu*. Već sama reč *svojina* treba da ukaže na pravo stvaralaca nad njihovim stvaralaštvom. Ovo je posebno važno jer kreacija sama po sebi je nedodirljiv čin koji se reflektuje u konkretnoj realizaciji u materijalnom delu (kao što smo videli i muzička dela imaju svoje materijalne manifestacije). Materijalne realizacije dela mogu dalje da se multiplicitiraju kopiranjem, obradom i drugim sredstvima.

Gledano istorijski, autorstvo i kreacija nisu imali uvek svoje društveno i pravno priznanje. Autorstvo, odnosno plagijatorstvo, nisu bili od važnosti u srednjem

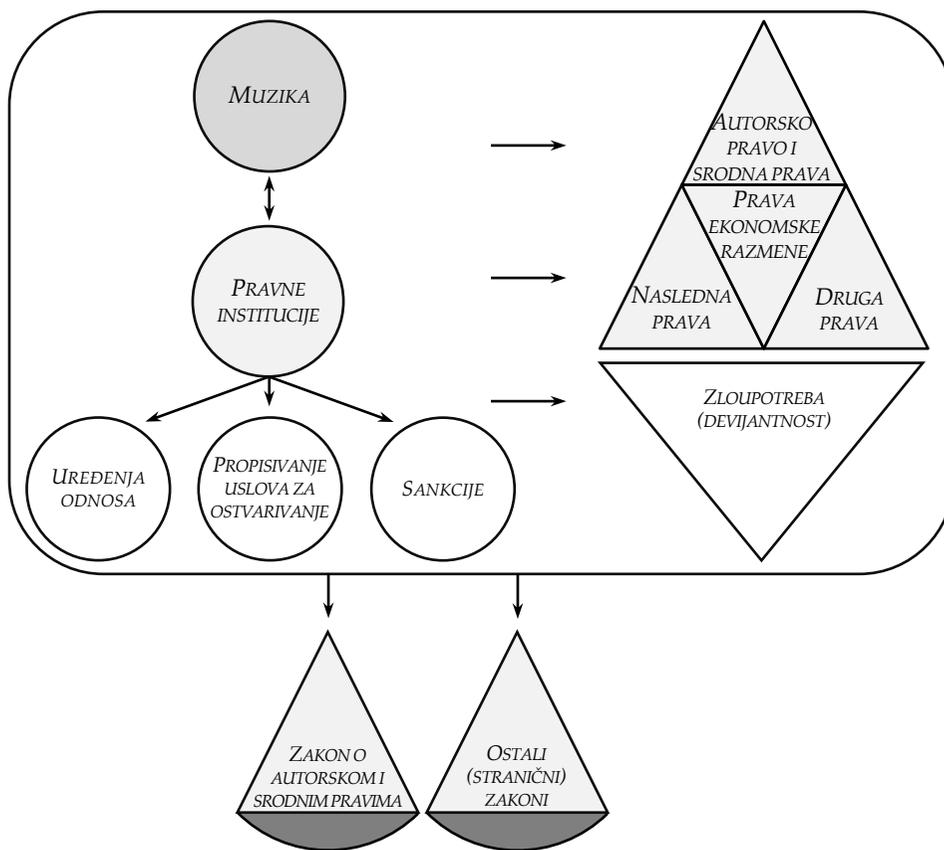
veku, jer je glavni kreator bio *bog*, a čovek prenosnik njegovih ideja. Reafirmacija ljudske intelektualne kreativnosti (nešto što je postojalo u antici) nastaje u periodu humanizma i renesanse, da bi definicijom naučnog metoda (Dekart) i nauke u XVII veku, napravljen konkretni iskorak u priznanju ljudske kreativnosti.

Sledi prvi zakon koji je engleski parlament prihvatio u 1624. i kojim se uređuje industrijska svojina, odnosno patenti. *Statut (Zakon) monopola* (Statute of Monopolies), kao i sledeći zakon *Statut kraljice Ane* poznat i kao Kopirajt akt (Statute of Anne, Copyright Act) iz 1710., postaju osnova autorskog prava u anglo-američkom području.

Dijagram 47
Pravni aspekti muzičkog stvaralaštva



Dijagram 48
Muzika i pravne institucije



Sledeći događaji važni za razvitak zakonske regulative o autorskom pravu odigrali su se u Francuskoj krajem XVIII veka. Njihov inicijator je Pjer Bomarše (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732–1799), inače polimat, bavio se pravljenjem satova, pronalazaštvom, teatrom, muzikom, diplomatijom, izdavaštvom, hortikulturom, prodajom oružja itd., što upravo pokriva veoma širok koncept intelektualne svojine. Bomarše 1777. godine oko sebe okuplja 22 autora koji se organizuju protiv francuskog teatra (Théâtre-Français) zbog slabo plaćenog korišćenja njihovih dela. Za Bomaršea je od posebne važnosti izvođenje njegovog dramskog teksta *Figarova ženidba* (deo većeg ciklusa *Seviljski berberin*) koja je imala i veliki broj adaptacija (jedna od najpoznatijih je Mocartova opera sa istim naslovom). Njegove političke veze dovode do pojave prvog Zakona o autorskom pravu 1791. godine koji je prihvatio tadašnji francuski parlament. Francuska prednjači i u sledećem periodu u organizovanju autora u zaštiti njihovog autorskog prava. Godine 1829. dramski pisci i kompozitori formiraju zajedničko udruženje (SACD, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), a 1851. sledi i prvo udruženje

autora, kompozitora i muzičkih izdavača (SACEM, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique). Njegov cilj je organizacija kolektivne zaštite, čime su postavljeni temelji savremene zaštite autorskih prava.

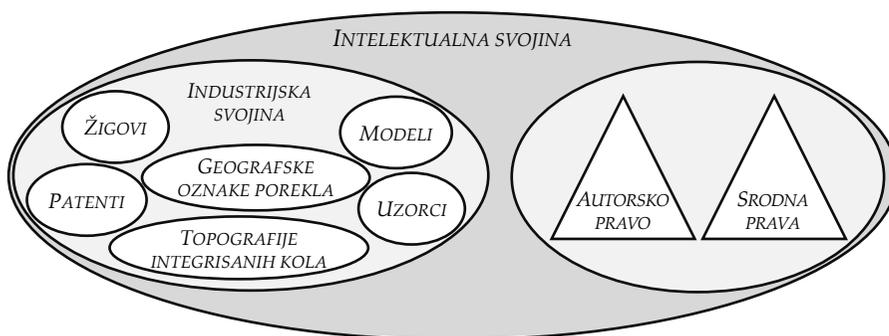
U isto vreme industrijska revolucija i dalje stimuliše veliki broj otkrića proizvoda i usluga (uključujući i tehnologiju i same mašine) koji prevazilaze nacionalne granice. Zato se javlja potreba za potpisivanjem međunarodnih konvencija koje će štititi intelektualnu svojinu na globalnom nivou. Prva je Pariska konvencija za zaštitu industrijske svojine (1883), posle koje sledi Bernska konvencija za zaštitu literarnih i umetničkih dela (1886) čime su određene dve osnovne oblasti zaštite intelektualne svojine, odnosno prava autora na svojinu njihovih kreacija.

Pravni aspekti intelektualne svojine su regulisani konvencijama Svetske organizacije za intelektualnu svojinu – WIPO-a (World Intellectual Property Organization) koja je oformljena 1967. godine sa ciljem da zaštiti prava intelektualne svojine u sledećim oblastima:

- literarna umetnička i naučna dela
- izvođenje i izvedbe izvođačkih umetnika, fonograma i radiodifuzije
- otkrića u svim oblastima ljudskih aktivnosti
- naučna otkrića
- industrijski dizajn
- žigovi, servisni žigovi, komercijalna imena i oznake
- zaštita od nepravedne konkurencije i
- sva druga prava koji proizlaze iz intelektualnih aktivnosti u industrijskim, naučnim, literarnim ili umetničkim područjima.

Pojavom Svetske organizacije za intelektualnu svojinu definitivno su određena područja koja pokrivaju probleme prava na intelektualnu svojinu. Ova prava su grupisana u dve oblasti: pravo na industrijsku svojinu i autorska i srodna prava. Industrijska svojina obuhvata oblasti patenata, žigova, modela, uzoraka, geografskih oznaka porekla, topografije integrisanih kola, dok druga celina obuhvata autorsko i srodna prava (Dijagram 49).

Dijagram 49
Intelektualna svojina



Srpski zakon o autorskom i srodnim pravima (ZASP) najpre određuje definiciju autorskog dela.

Autorskim delom smatraju se, naročito:

- 1) pisana dela (knjige, brošure, članci, prevodi, računarski programi u bilo kojem obliku njihovog izražavanja, uključujući i pripremni materijal za njihovu izradu i dr.);
- 2) govorna dela (predavanja, govori, besede i dr.);
- 3) dramska, dramsko-muzička, koreografska i pantomimska dela, kao i dela koja potiču iz folkloru;
- 4) muzička dela, sa rečima ili bez reči;
- 5) filmska dela (kinematografska i televizijska dela);
- 6) dela likovne umetnosti (slike, crteži, skice, grafike, skulpture i dr.);
- 7) dela arhitekture, primenjene umetnosti i industrijskog oblikovanja;
- 8) kartografska dela (geografske i topografske karte);
- 9) planovi, skice, makete i fotografije;
- 10) pozorišna režija.

Prema istom zakonu:

Autor je fizičko lice koje je stvorilo autorsko delo.

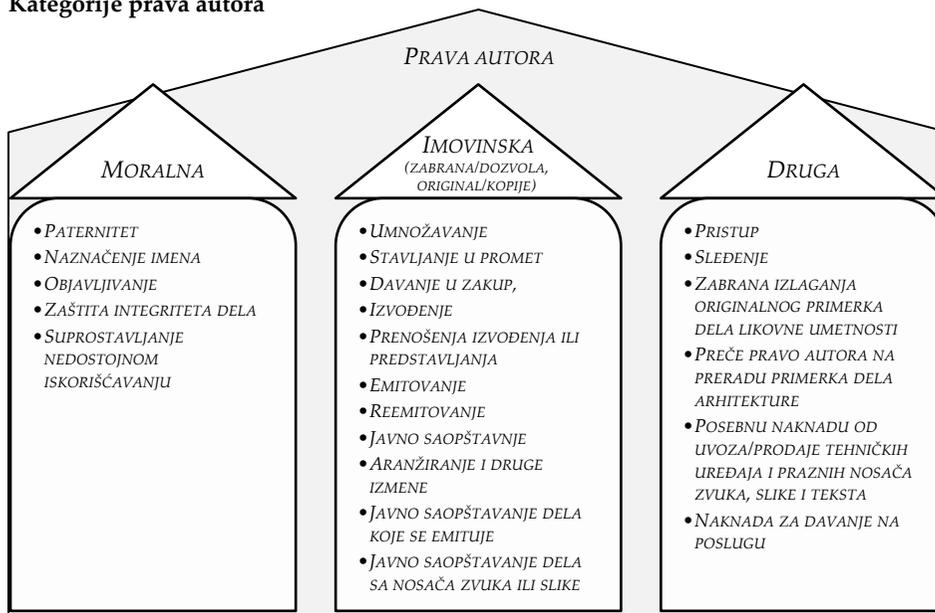
Srodna prava obuhvataju:

- pravo interpretatora
- pravo proizvođača fonograma
- pravo filmskog producenta (proizvođača videograma)
- pravo proizvođača emisije
- pravo proizvođača baze podataka i
- pravo izdavača.

Određenje *prava* koja pripadaju autoru grupisana su u tri kategorije: *moralna*, *imovinska* (ekonomska) i *druga* prava. Još od prvih konvencija do danas, registar prava se postojano usavršava i dopunjuje, posebno što se neprestano javljaju i novi oblici umetničkih dela, kao i novi oblici njihovog iskorišćavanja. Sledi popis ovih kategorija prema srpskom ZASP (Dijagram 50). Istorijski najpre se javljaju imovinska, odnosno ekonomska prava i onda moralna prava, i zato se na početku navode samo ove dve kategorije. Međutim vremenom je sagledano da su ove kategorije nedovoljne za pokrivanje svih aspekata koji se odnose na definiciju autorskog prava, što dovodi do pojave kategorije *drugih prava* (u srpskom zakonu su navedena kao *Prava autora prema vlasniku primerka autorskog dela*). Očekivano, ova poslednja kategorija je najpodložnija menjanju tokom vremena.

Moralna prava autora su: *prava paterniteta* (priznanje autorstva), *pravo na naznačenje imena* (ime, pseudonim, ili znak moraju da budu naznačeni na svakom primerku ili saopštavanju dela), *pravo objavljivanja* (isključivo pravo da objavi svoje delo i da odredi način na koji će se objavljivati, uključujući i informacije o objavljivanju), *pravo na zaštitu integriteta dela* (neovlašćene izmene, nepotpuno ili izmenjeno objavljivanje, dozvola za preradu) i *pravo na suprotavljanje nedostojnom iskorišćavanju dela* (način koji ugrožava njegovu čast i ugled).

Dijagram 50
Kategorije prava autora

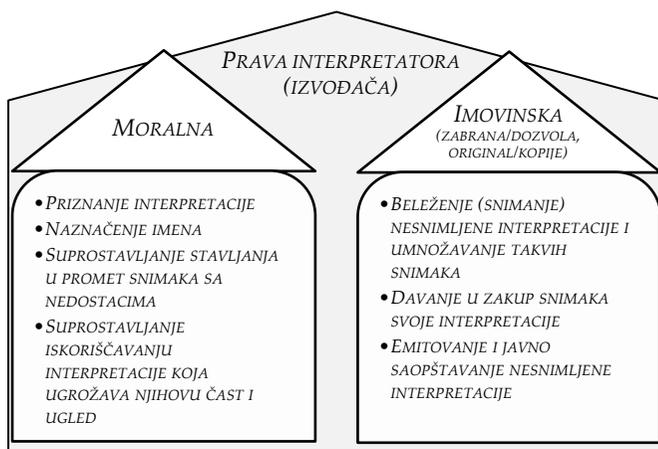


Imovinska prava autora uključuju zabranu ili dozvolu prava koje se odnose i na originale i na kopije: *na umnožavanje* (u celosti ili delimično u bilo kom obliku), *stavljanje dela u promet*, *davanje primeraka dela u zakup*, *izvođenja*, *prenošenja izvođenja ili predstavljanja*, *emitovanja*, *reemitovanja*, *javno saopštavanje* (uključujući interaktivno činjenje dela dostupnim javnosti), *aranžiranje i drugu izmenu dela*, *javnog saopštavanja dela koje se emituje* (ako je u radiodifuziji da ga na primer preuzmu kafići) i *javnog saopštavanja dela sa nosača zvuka ili slike* (emitovanje muzike iz CD-a u javnim prostorima).

Druga prava uglavnom obuhvataju dela iz likovne umetnosti, ali pojedine kategorije se odnose i na muziku: *pravo na pristup primerku dela* (tamo gde je izloženo), *pravo sleđenja* (gde se preprodaje), *pravo zabrane izlaganja originalnog primerka dela likovne umetnosti*, *preče pravo autora na preradu primerka dela arhitekture*, *pravo na posebnu naknadu* (od uvoza, odnosno prodaje tehničkih uređaja i praznih nosača zvuka, slike i teksta za koje se opravdano može pretpostaviti da će biti korišćeni za umnožavanje) i *pravo na naknadu za davanje na poslugu* (na primer u bibliotekama).

I izvođači (u zakonu interpretatori) imaju svoja prava definisana Zakonom o autorskom i srodnim pravima. I ona mogu da budu *moralna* i *imovinska* (Dijagram 51). Isključiva moralna prava interpretatora bez obzira na to da li su pojedinci ili nastupaju u ansamblu su: da budu priznati kao takvi, da njihovo ime bude naznačeno na svakom primerku snimaka, na programu ili na drugi prikladan način prilikom svakog iskorišćavanja njegove interpretacije, da se suprotstave stavljanju u promet snimka svoje interpretacije ako snimak sadrži tehničke nedostatke koji

Dijagram 51
Kategorije prava interpretatora (izvođača)



ugrožavaju integritet interpretacije, a time i renome interpretatora, da se suprotstave iskorišćavanju njihove interpretacije na način koji ugrožava ili može ugroziti njihovu čast i ugled.

Imovinska prava interpretatora obuhvataju isključivo pravo da drugome zabrane ili dozvole: beleženje (snimanje) svoje nesnimljene interpretacije i umnožavanje takvih snimaka interpretacije, u bilo kom obliku i na bilo koji način, stavljanje u promet snimaka njihove interpretacije, davanje u zakup snimaka njihove interpretacije, emitovanje i javno saopštavanje svoje nesnimljene interpretacije, osim u slučaju kada se radi o već emitovanoj interpretaciji i interaktivno činjenje dostupnim interpretacije javnosti žičanim ili bežičnim putem.

I za ostale kategorije srodnih prava (proizvođači fonograma, filmski producenti, proizvođači emisija, baze podataka i izdavači) postoje adekvatne zakonske odredbe koje određuju kategorije prava koje se nosiocima zakonski garantuju.

Zakoni o autorskom i srodnim pravima su svakako jedan od najkonkretnijih oblika koji odražavaju interakciju muzike i društva. Njihovi članovi konkretizuju odnose između kategorije kreativnog subjekta i samog dela u društvenom okruženju. Posebno važan aspekt ostvarivanja ovih zakona su *kolektivna udruženja autora*, odnosno u oblasti srodnih prava – izvođača, producenata i radiodifuzera. Kolektivna udruženja se javljaju kao nužan oblik udruživanja bez kojeg ne može da se realizuje zaštita autorskih i srodnih prava. Već smo pomenuli da su se autori odmah posle donošenja prvih zakona o autorskom pravu organizovali na isti način kao i druga strukovna udruženja (proces počinje organizovanjem trgovaca u gilde i hanze još krajem srednjeg veka). Osnovni razlozi su ekonomski, jer troškovi pojedinačnog autora za zaštitu bi bili mnogo veći nego kada se oni dele na veće grupe (ekonomija obima), uz svakako mnogo veći uticaj udruženja na okruženje, čak i u situacijama kada je autor veoma poznata ličnost.

Pošto je korišćenje muzike nadnacionalna kategorija, nacionalna udruženja za kolektivno ostvarivanje autorskih prava su shvatila potrebu od udruživanja kolektivnih udruženja na međunarodnom planu. Na taj način dobijaju smisao međunarodne konvencije jer ako ne postoji mogućnost zaštite autora izvan njegove zemlje, otvaraju se vrata za zloupotrebu autorskog prava u mnogo širem geografskom području. Prva organizacija koja ujedinjava kolektivna udruženja autora iz oblasti muzičkih prava je CISAK (CISAC, the International Confederation of Societies of Authors and Composers). Godine 2015. CISAK ujedinjava 230 kolektivna udruženja iz 120 zemalja. Ova udruženja za kolektivno ostvarivanje autorskih prava, u saglasnosti sa njihovim statutima, pokrivaju prava autora u muzičkom, audiovizuelnom, dramskom, literarnom sektoru i sektoru vizuelnih umetnosti. Međunarodna dimenzija zaštite nameće i usaglašavanje nacionalne legislative, odnosno zakone o autorskim i srodnim pravima, koji treba da obezbede jednake ili najmanje slične uslove zaštite.

Udruženja za kolektivno ostvarivanje autorskih ili srodnih prava imaju članstvo koje se sastoji od autora odnosno nosioca autorskih prava. Prema srpskom ZASP u kome se kao sinonim umesto termina udruženje koristi generički termin organizacija:

Nosioci autorskog, odnosno srodnih prava preko organizacije kolektivno ostvaruju isključiva imovinska autorska, odnosno srodna prava, kao i pravo na potraživanje naknade za sva svoja dela, odnosno predmete srodnog prava...

...Imovinska prava autora traju za života autora i 70 godina posle njegove smrti.
Moralna prava autora traju i po prestanku trajanja imovinskih prava autora...

U srpskom ZASP isto tako stoji da:

Organizacijom upravljaju njeni osnivači i članovi u skladu sa statutom organizacije.
Organi organizacije su: skupština, upravni odbor, direktor i nadzorni odbor.

Imajući u vidu da udruženja (organizacije) za kolektivno ostvarivanje autorskih i srodnih prava prvenstveno postoje radi ostvarivanja imovinskih prava, njihove aktivnosti se sastoje od: formiranja baze sa podacima o nosiocima prava, percepcije (sakupljanje podataka o korišćenju dela), naplate (od korisnika) i reparticije (raspodele naplate prema autorima) (Dijagram 52). Organizacije ujedno preko svoje administrativne službe obezbeđuju i druge usluge za svoje članstvo i ostale autore odnosno nosioce prava, u smislu administrativno-pravne zaštite. Deo udruženja autora posebno u Evropi u svoju delatnost uključuje i socijalne aktivnosti, odnosno podržavanje oblasti muzičkog stvaralaštva koje ne mogu da opstanu na profitabilnoj (ekonomskoj) osnovi.

Globalno postoje dva različita pristupa *socijalnim* komponentama zaštite: anglo-američki i evropski (uglavno francuski) koji imaju i sopstvene termine (engl. copyright i fr. droit d'auteur). U našem jeziku uobičajeno unificirano se prevode i oba termina kao autorska prava, i pored toga što imaju značajne razlike. U njihovom objašnjavanju mi ćemo koristiti pozajmicu *kopirajt* da bismo mogli da ih raz-

Dijagram 52

Aktivnosti organizacija za kolektivno ostvarivanje autorskih i srodnih prava



dvojimo. Inače ove razlike su posebno izražene u području audiovizuelne produkcije i kinematografije.

Osnovna razlika ova dva pristupa je polazna tačka: u autorskom pravu autorska prava polaze od autora, dok kopirajnt polazi od prava producenta. Ona je najizraženija u području moralnih prava, jer kopirajnt, a time i udruženja koja su postavljena na tom principu, ne pokrivaju zaštitu moralnih prava. Osnova kopirajnta je *kopiranje*, odnosno prava na kopiranje. Time u konceptu autorskih prava težište pada na autora, a u kopirajntu na delu.

Ovaj kratki pregled o pravnim aspektima zaštite autorskog i srodnih prava odražava odnose koje je savremena civilizacija izgradila između muzike i društva. Muzičari (kompozitori, izvođači) imaju neprikosnovenu kontrolu njihovog autorskog rada i naknade, što ima svoje reperkusije na karakteristike savremenog muzičkog stvaralaštva. Posmatrano iz čisto ekonomskog ugla celokupna muzička produkcija može da se svede na dve kategorije: *komercijalna muzika*, koja funkcioniše prema tržišnim zakonima i naplatom preko kolektivnih udruženja za zaštitu; i *nekomercijalna muzika* odnosno tzv. *manje* (engl. underrepresented) *prisutni žanrovi*, koji opstaju od donacija i dobrovoljnog autorskog rada. Današnja autorska zaštita je isključivo bazirana na ekonomskim parametrima, dok je ostali deo muzike stimulisan od različitih izvora, što sa svoje strane isto traži i zakonsku regulativu, preko koje je utvrđen javni interes i koja odražava kulturnu politiku na državnom nivou u odnosu na stvaralaštvo, izvođenje, izdavaštvo i zaštitu.

Pored zakona o autorskom i srodnim pravima, kao što smo pokazali u dijagramu 48 postoje i drugi zakoni, koji regulišu ostale aspekte muzičke kulture, odnosno ostvarivanja prava učesnika u razmeni muzičkih dobara i usluga, nasledna i druga prava. Pošto se radi o veoma širokoj oblasti koja je inkorporirana u različitim zakonima i ostaloj pravnoj regulativi, imajući u vidu upravo sociološki ugao posmatranja, ovde smo se ograničili samo na zakon o autorskom i srodnim pravima kao osnov za određenje odnosa autora, izvođača, producenata i drugih koji učestvuju u interakciji društva i njegovih pravnih institucija i muzike.

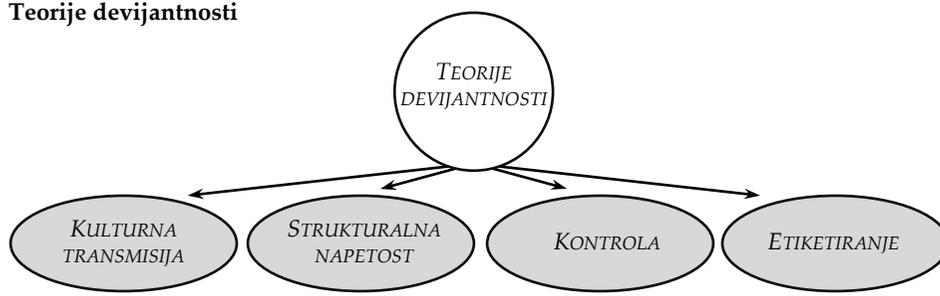
Devijantnost

Pravni aspekti odnosa muzike i društva su prisutni i u problemu *devijantnosti*. Prema sociološkoj definiciji devijantnost je ponašanje koje ne odgovara socijalnim i kulturnim normama određenog društva. Muzika je na različite načine bila povezivana sa devijantnim pojavama od kojih je svakako stigmatizovanje čitavih žanrova i njihova kategorizacija kao kontrakultura.

Postoji više teorija za pojavu devijantnog ponašanja (Dijagram 53). *Teorija kulturne transmisije* sadrži akcenat na okruženje u kojem su dominantne devijantne pojave. Ovu teoriju možemo da nazovemo i teorija lošeg društva. Ako je neko rođen u četvrti u kojoj se javljaju kriminal, droga, prostitucija, bande, očekuje se da će okruženje imati negativni uticaj na ponašanje pojedinca. Međutim, kao i kod drugih teorija, postoje suprotni slučajevi, kada ljudi koji su odrasli u takvim četvrtima upravo uviđajući destruktivnost koju takvo ponašanje nosi, postaju najveći borci protiv takvih modela ponašanja. Hip hop kultura, koja je rođena sedamdesetih godina prošlog veka, i koja ima svoja supkulturna geografska, rasna, etnička i socijalna obeležja, postupno prelazi u socijalne slojeve koji prema bilo kojem statusu – rasnom, etničkom i ekonomskom, i posebno globalnom (geografskom) širenju, ne pripada izvornom okruženju u kojem je nastala. Rep koji je veoma važan muzički deo hip hop kulture sadrži i podžanr gangsterski rep (engl. gangsta rap). Kulijeva (Coolio) kompozicija “Gangsta’s Paradise” (Gangsterski raj) osvaja svetske top liste i slušaju je najrazličitiji slojevi koji uopšte nisu odrasli ili živeli u takvom okruženju.

Teorija strukturalne napetosti (engl. structural-strain theory) koristi Dirkegov koncept *anomije* (nemanje zakona, odnosno nemanje čvrsto određenih socijalnih normi) koju Robert Merton (Robert King Merton, 1910–2003) dalje postavlja u disbalansu između socijalno priznatih ciljeva i mogućnosti da se ti ciljevi postignu socijalno prihvaćenim sredstvima. Varijanta te teorije je i opšta teorija napetosti (engl. GST, general strain theory) koja kreće od pozitivnih i negativnih stimulusa u ostvarivanju ciljeva. Tako devijantno ponašanje bespravnog kopiranja i korišćenja muzičkih materijala, polazi od želje da se sluša muzika bez plaćanja potrebne naknade. Da bi se opravdalo ovakvo devijantno ponašanje, često se u javnosti plasiraju stavovi da je sva muzika javno dobro i da kao takva treba da bude dostupna svima bez plaćanja naknade.

Dijagram 53
Teorije devijantnosti



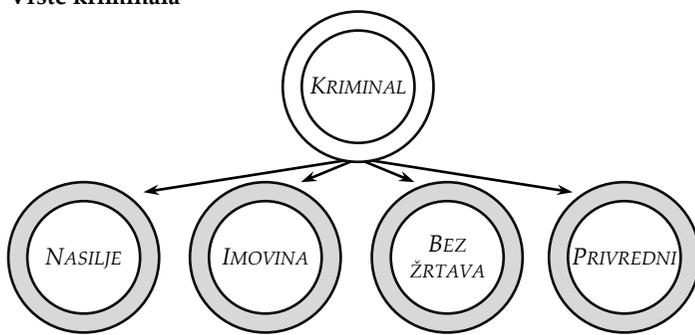
U istom smislu se nadovezuje i *teorija kontrole* u kojoj je devijantnost rezultat nemanja kontrole. Neovlašćeno (piratsko) kopiranje muzike je klasičan slučaj nemanja kontrole, posebno od trenutka kada se pojavila tehnologija koja je uz male troškove omogućavala proizvodnju velikog broja nelegalnih kopija. Sa pojavom interneta piratsko kopiranje softvera, ali i muzičkih dela, dobija još veći zamah (posebno preko P2P, engl. peer to peer, mreže). *Napster* je jedan od prvih servisa koji je omogućavao razmenu muzičkih fajlova bez plaćanja autorskih prava još 1999 godine.

Teorija etiketiranja (engl. labeling theory) objašnjava devijantnost kao rezultat dugotrajnog etiketiranja određene ličnosti od sredine koja posle izvesnog vremena počinje da se ponaša devijantno u skladu sa etiketom koja joj je već pripisana. Tako u našim krajevima veoma dugo su muzičari tretirani kao *muzikanti* i građani drugog reda. Mi smo već pomenuli da je tome pridoneo i stav pravoslavne crkve koja ne dozvoljava instrumente u hramovima. Ovakav tretman muzičara doprinosi da i danas na našim svadbama ili u kafanama, gosti lepe novac na čela muzičara, koji ovi prihvataju kao dopušteno ponašanje, i pored toga što sam čin označava jasnu degradaciju statusa ličnosti i stigmatizovanje profesije.

Različita društva tolerišu devijantnost na različiti način, odnosno postoje različiti nivoi osude devijantnosti u istorijskom i u geografskom smislu. Osim toga neke pojave mogu da se smatraju za socijalno devijantne, ali da ne ugrožavaju fundamentalne principe društva. U trenutku kada se smatra da su ugroženi principi opstanka društva, devijantno ponašanje se smatra za *kriminogeno*. Da bi se zaštitila od kriminala, društva uvode zakone koji određuju kategorije kriminala i saglasno tome kazne (mere).

Sociologija izdvaja četiri vrste kriminala: *nasilje, kriminal protiv imovine, kriminal bez žrtava* i *privredni kriminal* (Dijagram 54). Kod nasilja se misli na nasilje protiv čoveka, a već postoje i zakoni koji sankcionišu i nasilje protiv životinja. Nasilje protiv čoveka može da bude i fizičko, ali i psihičko. Druga vrsta kriminala obuhvata uništavanje imovine u smislu fizičkog uništavanja i krađe, bez obzira na to da li je imovina lična, društvena, državna ili imovina neke firme. Kriminal bez žrtava se

Dijagram 54
Vrste kriminala



odnosi na prostituciju i korišćenje psihoaktivnih supstanci. Privredni kriminal (nazivaju ga i kriminal belih kragi, engl. white-collar crime) obuhvata sve vrste mita, korupcije, nedozvoljenih finansijskih transakcija itd. Postoje i druge vrste kriminala, kao na primer izborni kriminal, kibernetički kriminal itd. Neke kategorije kriminala su i kombinacija više tipova gorenavedenih vrsta kriminala.

Postoji više devijantnih pojava koji su povezani sa muzikom od kojih je jedna od najčešćih nedozvoljeno kopiranje muzičkih materijala (piraterija). Ovaj tip kriminala spada u imovinski kriminal, jer se time oštećuju imovinska prava autora i izvođača.

Nasuprot piraterije, postoji pokret koji zastupa koncept *slobodne kulture* (engl. free culture) u kome je uz saglasnost autora, dozvoljen legalan način kopiranja materijala koji su postavljeni na internetu. On je posebno važan za shvatanje relacije pravnih institucija i muzike u novom milenijumu, naročito u odnosu na autorsko pravo. Autor ovog koncepta je Lorens Lesig (Lawrence Lessig) koji još u podnaslovu svog rada koji postavlja temelje slobodne kulture, naglašava da se on odnosi na pitanje kako veliki mediji koriste tehnologiju i zakone da bi zatvorili kulturu i kontrolisali kreativnost. Ono što je bitno za koncept slobodne kulture je da *slobodno* nije upotrebljeno kao *besplatno*, nego kao slobodno u smislu slobodnog izražavanja, slobodnog tržišta, slobodnih preduzeća, slobodne volje i slobodnih izbora. Prema Lesigu slobodna kultura zaštićuje i podržava autore i inovatore, i to se već ostvaruje priznanjem intelektualne svojine. Ovde želimo da naglasimo da je moralno autorsko pravo u postojećim pravnim sistemima jedino neotuđivo pravo (ne postoji način oduzimanja autorstva IX simfonije Betovenu, ili teoriju relativiteta Ajnštajnu).

Veoma česta devijantna pojava je i *zvučno zagađenje* koje pripada kategoriji nasilja. Razvitkom elektroakustičke tehnologije za reprodukciju zvuka u XX veku, počinje proizvodnja zvučnika koji nadmašuju kapacitete prirodno proizvedenog zvuka prema kojem je evolucijski razvijan naš auditorni sistem. Koncentracija naseljenosti u gradskim sredinama kombinovana sa moćnim izvorima zvuka, otvara problem zvučnog zagađenja muzikom. Veoma su pogođena i naselja u blizini otvorenih prostora na kojima se organizuju koncerti i drugi javni događaji. Zvučna izolacija samo donekle može da reši ovaj problem. Veoma teška je zvučna izolacija od niskih registara u kojima su uglavnom basovne deonice i ritam, što čini još više nepodnošljivo muzičko-zvučno zagađenje (percepiraju se samo delovi zvuka, a ne sve linije muzičkog dela). Zvučno nasilje ima štetne posledice na ljudsku psihu stvarajući dugotrajnu uznemirenost i time ima negativni uticaj na zdravlje ljudi i životnu sredinu.

Problemi sa muzičko-zvučnim zagađenjem su uglavnom deo zakona o zaštiti od buke u životnoj sredini. Zaštita od buke u ovim dokumentima je tretirana kao ekološki problem i ne odnosi se na buku od aktivnosti u domaćinstvu ili buku iz susednog domaćinstva. Buka iz susednih domaćinstava je regulisana posebnim pravilnicima u kojima su postavljene norme za dozvoljenu buku od 35 dB preko dana i 30 dB noću. Zakoni sadrže i članove koji se odnose na održavanje javnih skupova i aktivnosti. Tako u srpskom Zakonu o zaštiti od buke u životnoj sredini je određeno:

Organizatori javnih skupova, zabavnih i sportskih priredbi i drugih aktivnosti na otvorenom i u zatvorenom prostoru dužni su da u prijavi za održavanje javnih skupova i aktivnosti dostave podatke o merama zaštite od buke ukoliko upotreba zvučnih i drugih uređaja može prekoračiti propisane granične vrednosti.

Mere zaštite od buke određuje jedinica lokalne samouprave na zahtev organizatora javnih skupova i aktivnosti.

Zakoni zvučno nasilje tretiraju kao *prekršaj* i u tom smislu sadrže određene kaznene odredbe.

Pored pravne regulative koja se odnosi na zvučno zagađenje, postoje i pojedinačni propisi koji regulišu nivo (jačinu) signala za sve vrste slušalica. U ovom trenutku se smatra da je 90 dB maksimalni nivo koji treba da se koristi kod dugotrajnog slušanja muzike preko slušalica. Zato su proizvođači zaduženi da poštuju ograničenja i da informišu korisnike o štetnim posledicama dugotrajnog slušanja muzike na visokim nivoima. Postoje i posebni propisi koji uređuju korišćenje slušalica na radnom mestu, posebno u bučnim prostorima, kod kojih zbog mogućeg maskiranja, slušalac podiže nivo i time ograničava zvučnu komunikaciju sa okolinom (govor postaje nerazgovetan) što može da ugrozi sigurnost i onog koji upotrebljava slušalice, ali i okoline. Štetne posledice dugotrajnog izlaganja zvukom koji nadmašuje 90 dB na radnom mestu (orkestri, bendovi, ljudi koji ozvučavaju javne događaje itd.), dovodi i do zakona koji se odnose na povrede na radnom mestu. Ovo je još jedna ilustracija o složenoj interakciji pravnih institucija i muzike u regulisanju odnosa muzike i društva.

Muzika je još od antike (antičke misterije) bila povezana sa korišćenjem alkohola i psihoaktivnih supstanci (PAS). U ovom smislu devijantno ponašanje bi bilo kategorizovano u području kriminala bez žrtava. I pored pojava smrti poznatih muzičara od predoziranja alkoholom ili PAS koje izazivaju medijske senzacije, ne postoje studije koje bi bile urađene na relevantnim uzorcima i koje bi potvrdile korelaciju između muzičke profesije i korišćenja alkohola i PAS, posebno kod nas. U ovom trenutku nije utvrđeno da li nivo korišćenja alkohola i PAS kod muzičkih profesija je signifikantno različit od nivoa ostalih profesija stanovništva.

S druge strane konzumiranje alkohola, a u nekim žanrovima i PAS za vreme *muzičkih zabava* su pojave koje prate čovečanstvo od prvih civilizacija do danas. Dosada ne postoje relevantne studije koje bi potvrdile da li dugotrajno ritmičko ponavljanje određenih pokreta (kao na primer kod različitih redova derviša, i posebno u mevlevijskom redu koji koristi okretanje oko sebe, da bi se postigla duhovna ekstaza) utiče na posebnost duhovnog doživljavanja. Ono što je posebno važno da su ovi događaji *društveni* događaji, odnosno da ih ljudi izvode na javnim skupovima. Društvenost čina, odnosno zajedničko učešće u igri ili slušanju muzike, veoma je važan komplementarni segment ukupnog doživljaja.

Između ostalih aspekata devijantnog ponašanja su i *mentalne bolesti*. Današnja zakonska regulativa posebno tretira krivicu kada su dela izvršena u stanju neuračunljivosti. Ipak mentalni bolesnici nisu po pravilu i neuračunljivi, i neuračunljivost

pri izvršavanju dela kao i kod ostalih treba da konstatuje vešto lice (psihijatar). Zato i kažnjavanje krivičnih dela koja su izvršili mentalni bolesnici se sastoji ili u udaljavanju i izolovanju u specijalnim psihijatrijskim institucijama, ili stavljanju pod stalni nadzor.

Sve do XIX veka zapadna civilizacija je primenjivala veoma nehuman agresivan i fizički invazivan tretman mentalnih bolesti. Počev od XIX veka menja se odnos prema mentalnim bolesnicima, posebno u specijalizovanim psihijatrijskim ustanovama, sa ciljem korišćenja humanih metoda i posebno metoda koji treba da sačuvaju dostojanstvo pacijenta. Nasuprot zapadne civilizacije, veoma human odnos prema mentalnim bolesnicima imamo u istočnim kulturama i posebno u srednjem veku u islamu, gde se u lečenju i između ostalog koristila i muzika. Poseban odnos prema mentalnim bolesnicima srećemo i u pravoslavlju i naročito u Rusiji, gde su mentalni bolesnici tretirani kao božji ljudi, nazivani su jurodivi, a deo njih je ruska pravoslavna crkva i kanonizovala. Korišćenjem muzike u medicinske svrhe (ne samo kod mentalnih bolesti) se bavi muzikoterapija, o kojoj ćemo govoriti u delu o zdravstvenim institucijama.

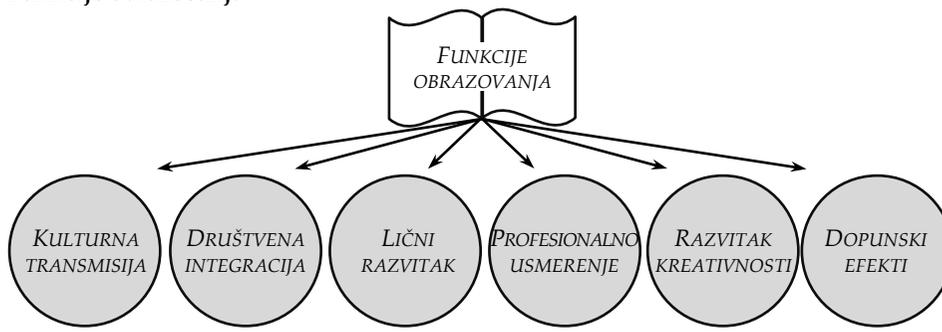
Političko-socijalni aspekti su utkani u srž interakcije muzike i društva. Njihovo razmatranje je u osnovi svih socioloških istraživanja muzike. Strateško planiranje muzičkih aktivnosti svih društvenih institucija (uključujući i muzičkih) je osnova muzičko kulturne politike. Ovo pitanje ćemo razmotriti na kraju ove knjige, kroz prizmu društvene odgovornosti muzike. Društvena odgovornost muzike je sumam svih aspekata njene interakcije sa okruženjem, političkim i pravnim normama, zaštitom okoline, devijantnog ponašanja, neetičkog marketinga i diskriminacije po svim osnovama.

Obrazovanje i muzika

Društveni aspekti odnosa obrazovanja i muzike se pre svega odnose na koncept *muzičkog obrazovanja*. Međutim muzika isto tako može biti korišćena i u nemuzičkim obrazovnim aktivnostima radi boljeg savladavanja ostalih veština i znanja. Tako na primer muzika se koristi u fizičkom vaspitanju radi ritmizovanja aktivnosti, a veliki broj vizuelnih obrazovnih programa u pozadini koristi muziku da bi olakšala prenos sadržaja. Seganova TV serija *Kosmos* snimljena tokom osamdesetih i devedesetih, izuzetno uspešno koristi muziku, pored veoma jasnog i jednostavnog predstavljanja kompleksnih problema savremene astrofizike.

Prema funkcionalističkoj teoriji obrazovanje služi kulturnoj transmisiji, društvenoj integraciji, ličnom razvitku, profesionalnom usmeravanju, razvitku kreativnosti, a ima i druge dopunske efekte (Dijagram 55). Kulturna transmisija omogućava prenošenje informacija kod novih generacija, društvena integracija je deo socijalizacije, lični razvitak podrazumeva napredovanje ličnosti u znanju i veštinama, profesionalno usmeravanje omogućuje specijalizaciju ličnosti i time postizanje komparativne prednosti, razvitak kreativnosti afirmiše kreativne osobine ličnosti i njene sposobnosti za inovaciju i istraživanje u naučnom i umetničkom smislu, a dopunski

Dijagram 55
Funkcije obrazovanja



efekti (nazivaju ih i latentni) obogaćuju život ličnosti kulturnim, sportskim i drugim aktivnostima, pronalaženju partnera za obaveze koje slede kroz život (radne, brak itd.), pomažu porodici da skрати vreme direktne brige oko dece itd.

Teorija sukoba kritikuje obrazovne institucije kao izvor segregacije i diskriminacije prema različitim osnovama. Nejednakost kvaliteta obrazovnih institucija proizlazi pre svega iz ekonomske nejednakosti, odnosno mogućnosti finansiranja njihovih aktivnosti. Državnim obrazovnim institucijama konkurišu privatne obrazovne institucije kod kojih se visinom troškova nameće selekcija onih koji ih posećuju. U istom smislu javlja se i izbor profesija posebno u visokom obrazovanju u kojem studenti iz niskih i srednjih ekonomskih slojeva izabiru tehničke struke i medicinu, za razliku od visokih slojeva kod kojih dominiraju društvene i humanističke discipline. U ovom smislu posebno je evidentna situacija sa muzičkim obrazovanjem koje je u najvećem delu zemalja uključeno samo u elementarnom nivou, odnosno u predškolskim ustanovama i prvih godina osnovnog obrazovanja. Neke obrazovne institucije imaju i dopunske aktivnosti u smislu horova ili instrumentalnih izvođačkih sastava, folklorne grupe i sl. Specijalizovano muzičko obrazovanje za obuku izvođača, a kasnije kompozitora i dirigenata, najčešće ima oblik privatne nastave, ili u retkim slučajevima, muzičkih škola, koje se kao kod nas subvencionišu državno-budžetskim sredstvima.

Društveni aspekti muzičkog obrazovanja, pored didaktičkih (kojima se bavi pedagogija), kao što smo više puta pomenuli, jedni su od prvih koji se javljaju u raspravama o obrazovanju još u antici, i uopšte jedni od prvih kojima se bavi muzička teorija. Ono je u srednjem veku inkorporisano u religijske institucije koje koriste muziku u duhovnoj službi i zanatskom učenju kod istaknutih muzičara. Privatni časovi ostaju do danas jedno od najraširenijih sredstava izučavanja muzike. Sovjetski Savez, a kasnije posle Drugog svetskog rata i ostale zemlje koje su funkcionisale po istom socijalističkom političkom sistemu, štedro su pomagali muzičko obrazovanje u specijalizovanim osnovnim i srednjim muzičkim školama, što je do danas sačuvano i u svim bivšim jugoslovenskim republikama. Socijalistički sistemi su formirali i specijalne škole za talente koje produciraju veliki broj

virtuozu izvođača u području klasične muzike. U bivšim zemljama Istočnog socijalističkog bloka formirane su i posebne škole za estradne umetnike i negovanje folklor. U zapadnom muzičkom obrazovnom sistemu nalaze se akademije za džez, a u SAD javljaju se i džez odseci na koledžima za umetnost, odnosno fakultetima za muziku.

Mi smo već pomenuli da je muzičko obrazovanje jedan od ključnih faktora u socijalizaciji ličnosti i indirektno igra posebnu ulogu i u njenom kognitivnom razvitku. Ono što muzičko obrazovanje razlikuje od obrazovanja svih ostalih umetnosti je njegovo trajanje. U ovom trenutku muzičko obrazovanje uključujući i osnovne studije (bez mastera i doktorata) u instrumentalnim odsecima sa glavnim predmetom klavir ili violina, zbirno traje 15 godina (7 godina osnovnog, 4 godina srednjeg i 4 godina visokog obrazovanja). Ako se dodaju još 4 godine za master i doktorat, onda zaokruženi obrazovni proces traje 19 godina. Slično je i sa izučavanjem ostalih instrumenata, dirigovanja i kompozicije. I teorijski odseci pretpostavljaju da je neko prošao minimum kroz srednje muzičko obrazovanje. Ovaj sistem ipak važi samo za područje klasične muzike, jer kod drugih žanrova nailazimo i na izvođače i na kompozitore sa mnogo manjim vremenom školovanja. Dužina školovanja pre svega obuhvata savladavanja *tehlike* sviranja i komponovanja, odnosno savladavanja repertoara, a kod kompozitora poznavanja harmonije, polifonije, oblika i orkestracije. U celini ovo podrazumeva *učenje* zanata, koji je zbog bogatstva i raznolikosti stvaralaštva nemoguće proći u nekoliko godina.

Društveni aspekti muzičkog obrazovanja imaju svoju kulturnu dimenziju koju je postavio Aristotel u *Politici* konceptom slobodnog čoveka koji uči i izvodi muziku radi korisnog ispunjavanja slobodnog vremena. Do danas pored muzičkih talenta, osnovne muzičke škole imaju i veliki broj učenika koje porodice šalju sa ciljem da steknu muzičko obrazovanje kao deo opšte kulture. Ta dvojnost statusa s jedne strane kao *muzikanti*, koji su bili tretirani kao građani drugog reda (o čemu smo isto tako već više puta govorili), i s druge, potrebe za identifikacijom sa delom *elitne kulture* i posebno *klavirom* u kući kao statusnim simbolom, samo je ilustracija kompleksnosti odnosa koji postoje između muzike i društva. Ipak poznavanje određenog muzičkog instrumenta je oduvek bilo cenjeno kao posebni kvalitet u druženju, i posebno u porodičnim i drugim zabavama u tesnom krugu prijatelja, poznanika i slično.

Zdravstvene institucije i muzika

Društvene veze između muzike i zdravstvenih institucija se često prevodi u relacije muzike i medicine (koja je po sebi teorijska i praktična disciplina). Društvo razvija zdravstvene institucije da bi rešilo probleme koje proizlaze iz bolesti koji prate ljudski život od rođenja do smrti. S jedne strane su humani aspekti održavanja ljudskog života i pomoći onima kojima je ona potrebna. S druge strane, ljudske bolesti su uvek imale direktni uticaj i na okolinu posebno u ekonomskom smislu, iscrpljujući sve resurse uključujući i ljudske, jer bolesnici ne mogu da

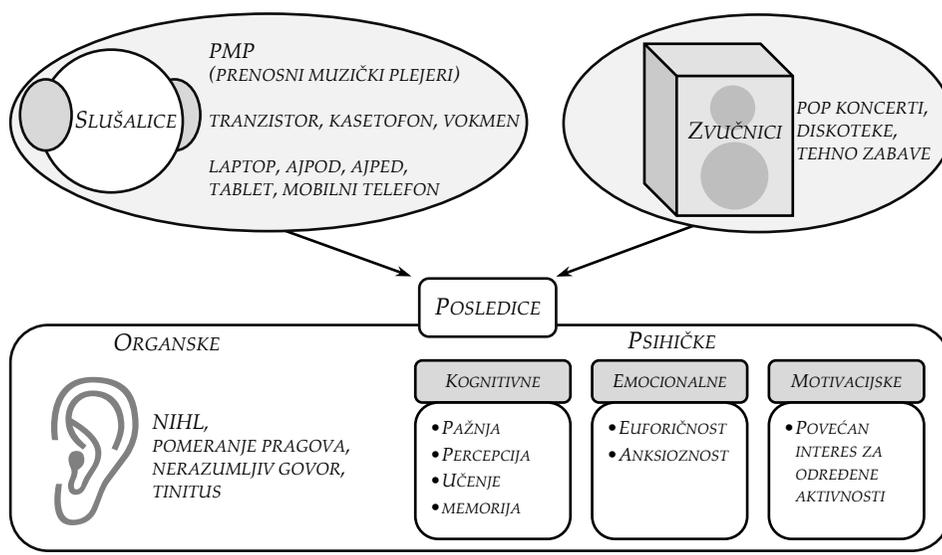
privređuju i apsorbuju dopunski ljudski rad onih koji treba da se brinu o njima. Vizantijska surova strategija da oslepljuje zarobljene vojnike, pored psihološkog, pre svega je imala u vidu i ekonomski faktor, jer neko je trebalo da se brine o mladim vojnicima koji su se vraćali kući, bez mogućnosti da dalje samostalno privređuju. Zato postoje predanja da se tada povećavao broj slepih pevača (nalik na Homera i drugih grčkih rapsoda). U domovima koji su zbrinjavali slepu decu, muzika je bila uvek jedan od glavnih predmeta, da bi često postala i profesija za koju su smatrali da im daje prednost, posebno zbog kompenzacija i razvitka čula sluha na račun nedostatka čula vida.

Pitanja odnosa medicine i muzike možemo da posmatramo kroz dva aspekta: *bolesti i muzikoterapija*.

Oštećenja sluha zbog preglasnog slušanja

Bolesti koji su povezane sa slušanjem muzike se odnose pre svega na oštećenja sluha zbog preglasnog slušanja (Dijagram 56) i kao pojava nisu bile poznate pre druge polovine XX veka. Rizik od štetnih posledica je povećan korišćenjem slušalica kod prenosnih muzičkih plejera (engl. PMP, portable music player), od tranzistora, preko kasetofona, vokmena, pa do digitalne opreme laptopa, ajpada, ajpeda, tableta i mobilnih telefona. Kod korišćenja zvučnika izdvajaju se dve kategorije: otvoreni i zatvoreni prostori. Kada je reč o otvorenim prostorima na najopštijem nivou možemo da govorimo o koncertima, dok kod zatvorenih o diskotekama. Veoma česta pojava danas su i tehno zabave, kao i drugi žanrovski specijalizovani oblici (džez na primer) koji dovode do upotrebe još jednog termina, odnosno naziva ovakvih muzičkih događaja u zatvorenom prostoru – klabinjg.

Dijagram 56
Posledice preglasnog slušanja muzike



Klasični muzički koncerti uobičajeno ne prelaze 100 dB (isključivi su pikovi od 120 dB) i sadrže i veliki broj veoma slabih intenziteta. Za razliku od njih koncerti popularnih žanrova na otvorenom ili u zatvorenom prostoru, imaju relativno konstantan i izjednačen intenzitet koji često prelazi iznad 100 dB. Ovakve situacije dovode do organskih (auditornih) oštećenja (engl. NIHL, noise-induced hearing loss, oštećenja sluha izazvana bukom) sa redukcijom slušnog spektra i u visinskom i u jačinskom smislu (pojava useka – engl. notched audiogram), pomeranja (podizanja) pragova registracije zvuka, smanjenja razumljivosti govora i tinitusa (zujanje u ušima). Zasad nema relevantnih istraživanja koja bi ukazala na štetne posledice na biološkom ili fiziološkom nivou.

Preglasno slušanje muzike ima i psihološke efekte koje možemo da pratimo na kognitivnom, emocionalnom i motivacijskom nivou, a indirektno dovode i do kardiovaskularnih promena (puls i pritisak). Na kognitivnom nivou prvi efekat se odnosi na pomeranje pažnje odnosno gubljenje koncentracije, što ima reperkusije na percepciju, učenje i memorisanje, ukoliko se izvodi paralelno sa drugim aktivnostima. Dugotrajno slušanje muzike sa visokim intenzitetima ima i svoje emocionalne efekte, najčešće u vidu anksioznosti (uznemirenosti), međutim može da dovede i do euforije sa podignutom motivacijom, odnosno stimulusom za određene aktivnosti. Tako na primer ubrzani ritam muzike pri vožnji, dovodi do motivacije za bržu vožnju. Uopšte slušanje muzike pri vožnji, koja zbog buke od motora traži da se podigne njen intenzitet, može da ima negativne i opasne posledice zbog maskiranja spoljnog zvuka o drugim događajima u okruženju vozača – o vozilu ili o ostalim učesnicima u saobraćaju. Zato je važno da muzika ima pozitivni, relaksirajući uticaj na vozača i da mu stvara lepo raspoloženje.

Bolesti povezani sa oštećenjem sluha zbog preglasnog slušanja muzike se odnose na sve kategorije kreativnog subjekta od kompozitora do publike. Oni se odnose na generalnu populaciju, što dovodi i do zakonskih propisa o proizvodnji aparata za slušanje muziku (zvučnici i slušalice).

Bolesti zavisnosti

Pored bolesti oštećenja sluha zbog preglasnog slušanja u epidemiološkom smislu (*epidemiologija* je grana medicine koja se bavi pojavom, širenjem i kontrolom bolesti i drugih faktora u ljudskim populacijama), postoji još jedno područje povezanosti muzike sa bolestima koje su izazvane korišćenjem alkohola, pušenja i PAS. Osnovu ovakvih istraživanja daje tekst „Analiza sadržaja tutuna, alkohola i drugih droga u popularnoj muzici”¹² objavljen u časopisu američke medicinske asocijacije *JAMA Pediatrics* 2008. godine. U njemu je analizirano 279 najpopularnijih pesama u 2005. godini prema časopisu *Bilboard*, od kojih 93 (33.3%) tematski sadrže korišćenje supstanci. Muzika u ovom smislu je prenosni mehanizam preko kojeg se

¹² Brian A. Primack, Madeline A. Dalton, Mary V. Carroll, Aaron A. Agarwal, Michael J. Fine, “Content Analysis of Tobacco, Alcohol, and Other Drugs in Popular Music,” *Arch Pediatr Adolesc Med.*, 162(2), 169–175, 2008, doi:10.1001/archpediatrics.2007.27.

stiču informacije i stimuliraju populaciju (posebno mlada) za korišćenje ovih supstanci. Osnova za utvrđivanje povezanosti je analiza tekstova pesama u kojima se pominju ove supstance u pozitivnom smislu, što u startu isključuje samu muziku kao direktni faktor u uticaju na korisnike. Isto tako korelacije se odnose na posebne žanrove, najviše u popularnoj muzici, koja je po sebi isto širok pojam i u kojoj samo u pojedinim žanrovskim segmentima nailazimo na pesme sa ovakvim sadržajem. Povezanost PAS sa određenim muzičkim žanrovima, koju smo već pomenuli, svakako je deo šireg konteksta okruženja, zabave i religijskih rituala. Čisto muzički sadržaj je samo u funkciji celog čina u kojem je iskorišćena emocionalna moć muzike. Inače, i u našem folkloru postoji veliki broj pesama koje pozitivno prikazuju alkohol i posebno vino i u smislu veselja, ali i u smislu tuge (najčešće zbog ljubavi).

Bolesti povezane sa radnim mestom

Posmatranje bolesti kroz prizmu muzičkih profesija obuhvata problem muzike i radnog mesta. Zdravstvenim posledicama određenih profesija bavi se medicina rada, relativno nova disciplina, koja pored humanitarnog aspekta zaštite polazi i od ekonomskih posledica efikasnosti ljudskih resursa. Obavezni pregledi koji ulaze i u zakonsku regulativu, posebno kod preduzeća sa privatnim vlasništvom, polaze od novog pristupa u savremenom menadžmentu prema kome briga o radnicima je u funkciji uspešnosti proizvodnje. U zapadnim zemljama određene kompanije su godinama redovno vršili skrininge (preglede) radnika o prisustvu alkohola ili PAS u urinu i krvi. Sistem mera koji je obuhvatao od opomene do otkaza, pored efikasnosti u proizvodnji je bio namenjen i smanjivanju troškova beneficija (invaliditet, osiguranja itd.).

Bolesti muzičara mogu da se kategorizuju u dve grupe: one koje su izazvane izvan profesije i mogu da utiču na profesiju, i one koje proizlaze bavljenjem muzikom. Tako na primer od degenerativnih bolesti koje dovode do potpune gluhoće je i otoskleroza, bolest od koje se pretpostavlja da je patio i Betoven. Gluhoća Betovena je oduvek privlačila veliki broj istraživača iz oblasti medicine i muzikologije, imajući u vidu uticaj bolesti na njegovo stvaralaštvo. Opšta pretpostavka je da je Betoven patio od kohlearne otoskleroze. Progresivan razvitak bolesti dovodi do sve većeg oslanjanja na unutrašnju zvučnu sliku, a ne na realnu akustičku draž. Ovo je posebno evidentno kod klavirskih kompozicija u kojima se javljaju akordi u niskim registrima koji prema psihoakustičkim zakonima stvaraju sukobe disonanci alikvotnih nizova u srednjem registru. Međutim, ta psihičko-individualna karakteristika Betovenovih klavirskih dela, prelazi u muzički rezultat koji kreira sasvim drugačiju zvučnu sliku, odnosno doživljaj kod publike koja nema ovakva oštećenja sluha.

I ostale bolesti, posebno mentalne bolesti muzičara, uvek su privlačile pažnju nauke ali i javnog mnjenja, posebno ako se radi o poznatim ličnostima. Međutim, generalno ne postoje istraživanja koja bi relevantnim statističkim pokazateljima potvrdile specifične *incidencije* i *prevalencije* određenih bolesti kod populacije muzičara. (Incidencija je termin koji u medicini označava učestalost pojave neke bolesti,

a prevalencija broj slučajeva pojedinih bolesti kod određenog stanovništva u određenom periodu.) Pošto se radi o veoma poznatim javnim ličnostima, njihove bolesti su često tema medija. Tako na primer smrt od side Fredija Merkurija, pevača popularne grupe *Queen*, privukla je veliku pažnju čitave svetske javnosti. Ovakva popularizacija zdravstvenih problema muzičara doprinosi javnom mišljenju da između umetnika i u istom smislu muzičara vladaju slobodnija shvatanja i prema korišćenju PAS i posebno seksualnosti (veći promiskuitet, odnosno promena partnera i veći nivo homoseksualnosti). To bi značilo da je i pojava PPB (polno prenosive bolesti), veća u krugu umetnika i muzičara za šta ne postoje relevantni i statistički signifikantni podaci.

Sa naučne tačke gledišta seksualnost čoveka sadrži dve komponente: *biološku* (reproduktivnu) i *kulturnu* (odnos različitih kultura prema seksualnosti). Mi ćemo posvetiti posebnu pažnju kulturnim aspektima seksualnosti u delu u kulturi koja je kao što smo već pomenuli, veoma važan činilac u pojavi i razvitku umetnosti i muzike. Ulazeći u najdublje slojeve ljudske intime, seksualnost je oduvek bila okružena mitovima, tabuima i neznanjem.

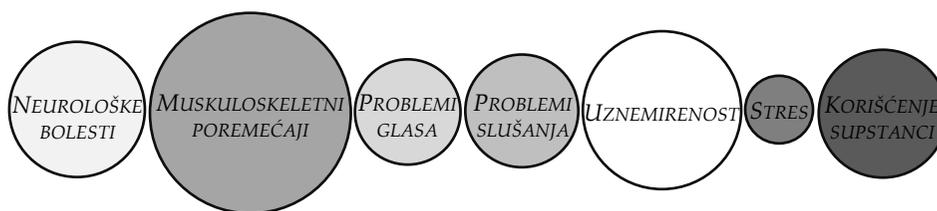
Slično shvatanje prema profesionalnim bolestima muzičara vlada i u odnosu na mentalne bolesti. U muzičkoj istoriji poznati su slučajevi velikih kompozitora (Robert Šuman, Hugo Volf, Anton Brukner) koji su patili od različitih oblika mentalnih bolesti, međutim kao i kod ostalih bolesti, ne može se reći da postoji njihova prevalencija kod populacije koja se bavi muzičkom profesijom.

Označavanje muzičara u konceptu *boema* u kojem je inkorporisano i korišćenje alkohola, samo je deo etiketiranja, odnosno stereotipa, koji u mnogim slučajevima daju pogrešnu perspektivu posmatranja muzičke profesije. Tako na primer u američkom izveštaju Nacionalnog istraživanja o korišćenju droga i zdravlja (engl. The National Survey on Drug Use and Health, NSDUH), objavljenog 16. aprila 2015. godine, područje *umetnosti, zabave i rekreacije* nije na prvom mestu. Tako u periodu 2008–2012., zaposleni u ovim oblastima, uzrasta 18–64 godine, četvrti su na listi prema teškoj upotrebi alkohola (11.5%) (prvi su rudari sa 17.5%, drugi su građevinski radnici sa 16.5% i treći su hotelijeri i ugostitelji sa 11.8%). Nažalost kod upotrebe teških droga, područje umetnosti, zabave i rekreacije je drugo (13.7%) posle *hotelijerstva i ugostiteljstva* (19.1%). Međutim kada pogledamo procenete koji su distribuirani između 19 kategorija industrije, nisu dobijeni rezultati koji bi imali izraženu statističku razliku, odnosno signifikantnost, posebno što se *ova* industrija razlikuje od prvorangirane za prosečno 6% u oba slučaja. Pri tome treba uzeti u obzir i činjenicu da je muzika samo deo velikog područja umetnosti, zabave i rekreacije.

S druge strane postoje i bolesti koje su, kao i kod svih profesija, direktno povezane i sa fizičkim i psihičkim aspektima bavljenja muzikom (tzv. profesionalne bolesti). Tako na primer u prošlosti kod nas svirači zurla su često dobijali hernije (kila, ispupčenje tkiva najčešće creva ili masti pod kožom kroz prirodni ili stečeni otvor kroz trbušni mišićni zid) zbog težine, odnosno nesavršenosti tehnike proizvodnje tona. Problem sviranja na instrumentima sa dvostrukim jezičkom, poznat

Dijagram 57

Najčešće profesionalne bolesti kod izvođača u muzici



je još od antike, kada su u početku muzičari nosili poseban steznik za obraze (forbeja, gr. φορβεία) da bi pojačali pritisak na jezičak. Tokom vremena i tehnika sviranja, a još više i tehnologija proizvodnje instrumenta, doprinele su usavršavanju i pojavi oboe i fagota, kod kojih izvođači nemaju ovakve probleme. Kao i kod svih profesija mogu da se jave fizičke promene zbog dugotrajnog vežbanja i korišćenja određenih delova tela, mišićno-skeletnih sastava, kože, usta i vilice (na primer držanje violine, prsti kod žičanih instrumenata, problemi sa ustima, vilicom itd. kod duvača).

U velikim razvijenim zemljama u svetu već decenijama postoje specijalizovani medicinski centri za bolesti muzičara, specijalizovana međunarodna organizacija PAMA (Performing Arts Medicine Association) i časopis koji se u Australiji objavljuje još od 1986. godine, *Medicinski problemi izvođača* (Medical Problems of Performing Artists). Među najčešćim profesionalnim bolestima kod izvođača u muzici navode se neurološke bolesti, muskuloskeletni poremećaji, problemi glasa, problemi slušanja, uznemirenost, stres i korišćenje supstanci (Dijagram 57). Ovi problemi mogu ozbiljno da utiču na njihovu radnu sposobnost i karijeru.

Međutim kako smo više puta naglasili, ono što svakako zaokružava pitanje bolesti muzičara, jeste to da one uvek dobijaju sasvim drugačiju dimenziju (kao i kod svih ostalih poznatih ličnosti) i privlače opštu pažnju, čime ostvaruju posebnu društvenu funkciju u afirmaciji problema, posebno prenosivih bolesti.

Muzikoterapija

Veoma važan aspekt odnosa muzike i medicine je *muzikoterapija*. Njene naznake nalazimo još u antici i pitagorejskom konceptu o uticaju muzike na ljudsku dušu. U Porfirijevom opisu Pitagorinog života se kaže da je *umirivao emocije duše i tela ritmom i pesmama*, što će se preneti dalje tokom srednjeg veka i renesanse u fantastičnim pričama da je Pitagora kontrolisao ljudsku dušu promenom različitih modusa. Već smo pomenuli da je muzika korišćena u specijalnim ustanovama za duševne bolesnike u srednjem veku kao sredstvo za smirivanje duha.

U savremenoj istoriji veći razvitak muzičke terapije imamo u drugoj polovini XX veka i posebno u SAD. Najpre 1950. godine se formira prvo Nacionalno udruženje za muzičku terapiju, NAMT (The National Association for Music Therapy), i onda 1971. godine Američko udruženje za muzičku terapiju, AAMT (American

Dijagram 58

Korišćenje muzičke terapije



Association for Music Therapy). Od oba udruženja 1998. godine je formirana AMTA kao međunarodna organizacija (The American Music Therapy Association) koja broji više od 5,000 muzičkih terapeuta, što svakako svedoči o obimu aktivnosti na planu muzikoterapije.

Prema dokumentima ove organizacije:

Muzička terapija je kliničko, i prema sakupljenim dokazima, korišćenje muzičkih intervencija radi ostvarivanja individualnih ciljeva u okviru terapijskih odnosa, ostvarenih od specijalista koji su završili priznate muzičko terapijske programe.

Muzička terapija je ustanovljena zdravstvena profesija u kojoj se muzika koristi u terapiji za fizičke, emocionalne, kognitivne i socijalne potrebe pojedinaca. Posle procene stanja i potreba svakog pacijenta, stručni muzički terapeut se bavi opredeljenim tretmanom koji uključuje kreaciju, pevanje, pokrete i/ili slušanje muzike. Preko muzike u terapeutskom kontekstu, pojačavaju se sposobnosti pacijenta i prenose u druge oblasti njihovog života. Muzička terapija isto tako obezbeđuje komunikacijske puteve za one koji imaju poteškoće da se izražavaju preko govora. Istraživanja u području muzičke terapije doprinose njenoj efektivnosti u različitim oblastima kao: ukupna fizička rehabilitacija i olakšavanje kretanja, povećanje motivacije za učešće u tretmanu, obezbeđenje emocionalne podrške pacijenata i njihovih porodica, i otvaranje prostora za izražavanje emocija.

Generalno, muzička terapija se koristi radi poboljšanja opšteg stanja pacijenta, menadžiranja stresa, smanjenja boli, izražaja emocija, poboljšanja memorije, poboljšanja komunikacije i fizičke rehabilitacije (Dijagram 58).

Društveni aspekti muzikoterapije u celini omogućuju lakšu resocijalizaciju pacijenata sa zdravstvenim problemima. U tom smislu muzikoterapija na najdirektniji način ostvaruje vezu između muzike i društva, odnosno medicinske upotrebe muzike u društvu.

Religija i muzika

Najdublja relacija muzike i društva vodi preko religijskih institucija. U jednom širem kontekstu može da se kaže da su koreni muzičkog izražavanja u prvim ritualima (obredima) čovečanstva. Religija prati čovečanstvo još pre istorijskog perioda o čemu svedoče materijalni ostaci religijskih rituala iz perioda paleolita. *Ritual* je osnovna manifestna forma religijskog čina koji može da se izvodi i individualno, ali dominantno ima društveni karakter. U širem smislu koncept rituala označava bilo

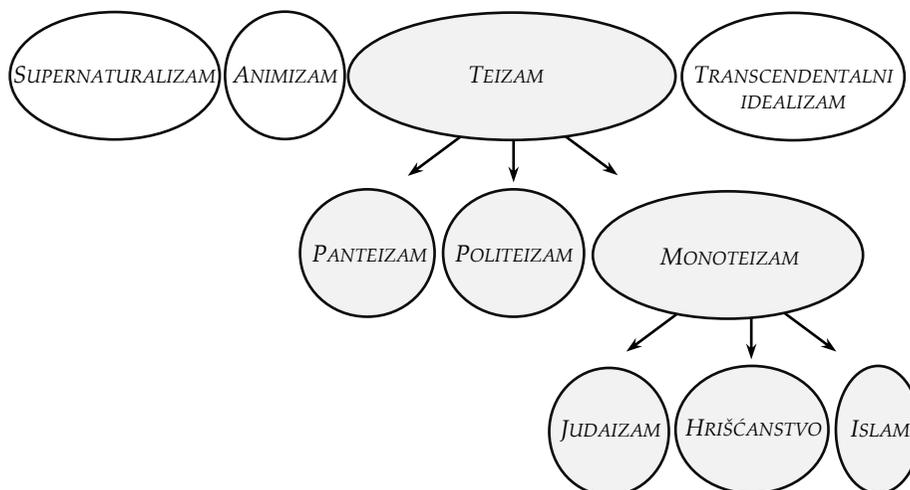
koju ceremoniju u privatnom (ritual ustajanja) ili društvenom životu čoveka (dodela diploma).

Celokupna muzička kultura i u tom smislu muzičko stvaralaštvo deli se na kategorije *duhovne* i *svetovne* muzike, u kojoj duhovna muzika predstavlja deo stvaralaštva koji je povezan sa duhovnim službama (ritualima, liturgijama) ili inspirisan i posvećen religijskim sadržinama.

Istorija čovečanstva poznaje veliki broj različitih religija koje mogu da se grupišu u četiri kategorije (Dijagram 59). *Supernaturalizam* je verovanje da postoje natprirodne snage koje imaju uticaj na ljudski život i u potpunosti ga kontrolišu. U *animizmu* životinje, predmeti, priroda (planine, reke itd.) poseduju duhove koje utiču na sve što se dešava u ljudskoj okolini. *Teizam* veruje u postojanju bogova koji kontrolišu prirodu i ljudski život. Teizam se javlja i kao *panteizam* (bog je u svemu), *politeizam* (više bogova koji su hijerarhijski ili ravnopravno raspoređeni u vladanju prirodom i čovekom, religije starog sveta, hindu) i *monoteizam* (postoji samo jedan bog koji je kreator svega što postoji u univerzumu). Monoteizam se dalje deli u tri glavna smera: judaizam, hrišćanstvo i islam. U okviru monoteističkih religija postoje i dalje podele posebno u hrišćanstvu. *Transcendentalni idealizam* počiva na shvatanju univerzalnosti principa mišljenja (svesti) i ponašanja i posebno pitanja pravičnosti, istine, života i tolerancije drugih (budizam).

Religija je veoma kompleksna pojava koja je pre svega pokušaj da se odgovori na osnovna ontološka i gnoseološka pitanja kreacije univerzuma, ljudske duše i života i smrti. Najpre preko usnog (slušnog) predanja, a kasnije sa pojavom pisane tradicije i u pisanom formatu, ona sadrži veoma složena objašnjenja njenih principa i pojava kojima se bavi. Pored nauke o religiji, pitanjima religije se najviše bavi filozofija, a društvene aspekte, odnosno konsekvence istražuje sociologija.

Dijagram 59
Podela religija



Religijske institucije grade složene odnose sa svim društvenim institucijama i posebno sa političkim institucijama; u nekim slučajevima religijske institucije su potisnute, čak i zabranjene, u drugima su bile iznad političkih institucija, odnosno posedovale su političku moć. Političke institucije su vešto iskorišćavale religijske institucije u ostvarivanju svojih ciljeva i posebno kontroli stanovništva. Tamo gde nisu mogli da silom okupiraju teritorije, slali su misionare da bi ostvarili političku moć preko religijskih institucija. Kao deo bogoslužbe muzika u potpunosti prati i odražava sve ove pojave i sukobe i u istoj meri je direktni učesnik u njima.

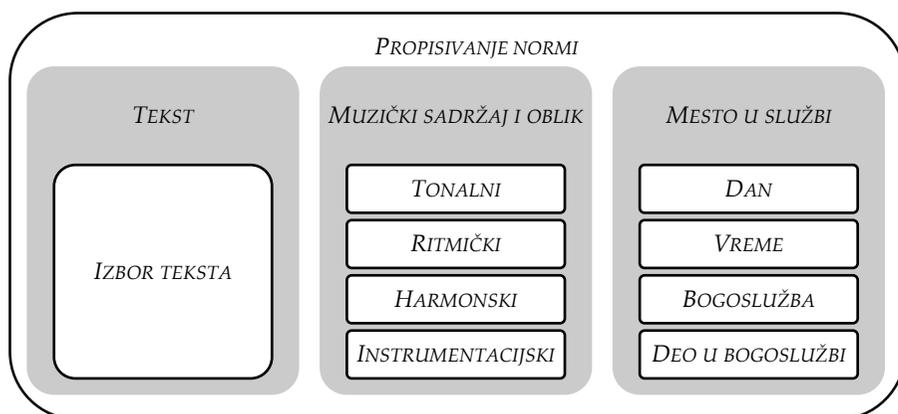
Zbog toga sociologija muzike posvećuje posebnu pažnju relaciji religije i muzike, pošto su i obe specifično ljudski fenomen. Očekivano, emocionalna moć muzike nalazi svoj najjači medij u području religije, posebno u konceptu religije da se stvari osećaju a ne da se one shvataju.

Sociologija muzike posmatra odnos muzike i religije kroz dva ugla: *odnos religijskih institucija prema muzici i muzika i duhovno muzičko stvaralaštvo*.

Među najranije zapisanim muzičkim primerima, koji datiraju iz antičkog perioda (II vek pre n. e.) su dve Apolonove himne, odnosno Delfijske himne, prema inskripcijama na kamenu iz Delfijskog proročišta. One najavljuju dugotrajno prisustvo muzike u bogoslužbi u kojoj religijske institucije propisuju veoma striktno norme korišćenja muzike (Dijagram 60). Te norme najpre se odnose na izbor tekstova; onda na različite muzičke aspekte (tonalne, ritmičke, harmonijske, instrumentacijske u smislu muzičkog materijala; i oblike vremenske organizacije); i na kraju mesto muzike u određenoj bogoslužbi (dan u godini, vreme, koja bogoslužba i u kom delu bogoslužbe). Na taj način je striktno određena funkcionalnost upotrebe muzike.

Kanonizovanje upotrebe muzike u bogoslužbi ima direktni uticaj na muzičke strukture. Tako je najpre propisivana tonalna struktura (modusi, makami, oktoih i tonalitet), ritam (binarni, trinarni, slobodni, u islamu – usuli), harmonija (monodija

Dijagram 60
Muzika i religijske institucije



ili višeglasje sa tonalnom harmonijom) i instrumentacija (koji instrumenti pored glasa su dozvoljeni u službi). Harmonijski elementi su bili rezultat polifonije koja je razvijana u zapadnom hrišćanstvu posle IX veka. Muzički oblici su proizlazili iz mesta u službi u kojem se koristila muzika. Najveći deo su u obliku pesme, koje se onda ciklično povezuju u veće ciklične oblike. Međutim funkcionalnost je nametala i veliki deo fragmenata koji su popunjavali prostor između tekstualnih delova. Religijske institucije su stvarale i striktno propise izvođenja muzičkih dela prema crkvenom kalendaru, u kojem satu (jutrena, pre podne, posle podne, večernja), u kojoj bogoslužbi, odnosno koji tip bogoslužbe (o svecima, o živima, o mrtvima) i kako je distribuirana muzika između delova osnovnog čina (rituala).

Kako smo već potencirali, interakcija društvenih institucija i muzike je najizraženija u slučaju religije. Korišćenje muzike u bogoslužbi direktno utiče na razvoj muzičkih sredstava. Sa svoje strane muzika odražava sve događaje koje se odnose na interakciju religije i ostalih društvenih institucija. Tako na primer dve velike šizme u hrišćanstvu (prva između pravoslavlja i zapadne crkve, a druga između katolicizma i protestantizma) koje pre svega imaju političku i ekonomsku pozadinu, imaju svoje direktne muzičke konsekvence. Pravoslavlje je zadržalo oktoih i monodiju u prvoj šizmi, dok je zapadno hrišćanstvo preko modusa stiglo do tonaliteta u renesansi. Pravoslavlje ne dozvoljava upotrebu instrumenata u crkvi, a i kalvinisti u protestantskoj crkvi su uništavali orgulje po Evropi za vreme religijskih sukoba u XVI veku. Nasuprot tome Martin Luter, koji je i sam komponovao motete, preporučuje svakom protestantu da svojoj deci obezbedi muzičko obrazovanje. Protestantizam je vratio kongregacijsko pevanje formirajući protestantski koral u kome se koristi popularni repertoar tog vremena.

Primere nalazimo i u islamu kod derviša koji su, kao posebni duhovni redovi, negovali i koristili muziku u svojim ritualima. Derviški religijski objekti (tekije) su bili centri razvijanja svih umetnosti i posebno poezije i muzike i u njima su postojale javne prostorije u kojima su imali pristup i pripadnici drugih vera. Derviški redovi su bili pogođeni Tanzimatskim reformama u Otomanskoj imperiji u sredini XIX veka, i zabranjeni u Turskoj republici Kemala Ataturka 1925. godine.

Ruska pravoslavna crkva, koja je sa reformama Petra Prvog započela približavanje ka zapadnoj tradiciji, postupno uvodi tonalitet i harmonizaciju što je potpuno različito od muzičke prakse oktoiha koji je monodijski, sa arhaičnim tonskim nizovima. Kao i kod protestanata i u ruskim crkvenim reformama počinje upotreba folklornih napeva. Posebno je karakteristično širenje ruskog uticaja na Balkanu, preko promocije panslavizma i uopšte slovenske kulture u duhu ćirilometodijevske tradicije. Makedonija je veoma karakterističan primer ukrštanja Mokranjčevog harmonizovanog horskog sloga i starije monodijske vizantijske tradicije u XX veku.

Kao što smo pomenuli, promene koje nameću crkvene institucije, posebno u zapadnoj tradiciji utiču na razvitak muzike. Reforme pape Grgura koje su imale eklezijastički cilj kanonizacije, direktno utiču na oblikovanje modusa, polifonije, ritma i notnog pisma. Zahvaljujući gregorijanskom koralu i kasnije polifoniji, celo-

kupna zapadna muzika je krenula u jednom novom smeru evolucijski dovevši i do razvitka oblika, sa najsloženijim strukturama koje se globalno koriste do danas.

S druge strane religija je bila inspiracija za nastanak ogromnog muzičkog opusa koji se izvodio, odnosno namenjen je za izvođenje i izvan bogoslužbe. Frankov muzički opus (Cesar Frank), i posebno njegova Simfonija d-mol, Sonata za čelo (violinu) i klavir i Simfonijske varijacije, imaju razrađen vanmuzički religijski sadržaj. Mračni tonovi u molskom tonalitetu na početku uvek završavaju prosvetljenim krajem u durskom tonalitetu. Ceo niz rekvijema (Mocartov, Verdijev, Foreov itd.) su sastavni deo redovnog koncertnog repertoara. Isto se odnosi i na oratorijume koji su svojom biblijskom tematikom pandan mitološkoj tematici u operi. Poseban primer prelaska iz oratorijuma u gudački kvartet je Hajdnovo delo *Sedam poslednjih reči Spasiteljevih*, koje se i danas izvodi u instrumentalnoj verziji. Među savremenim kompozitorima čije je stvaralaštvo protkano religijskim sadržajima treba pomenuti Olivijea Mesijana. Njegovo delo *Dvadeset pogleda na dete Isusa* (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*) za klavir, izuzetan je primer u kojem religijski simboli imaju svoje odgovarajuće muzičke simbole (motive).

S obzirom na značenje duhovne muzike u celokupnom muzičkom repertoaru, nailazimo na srazmerno veliki broj muzikoloških radova koji se bave ovom tematikom. U njima, pored analiza muzičkog materijala i njegovih vremenskih oblika, neophodna su i tumačenja okruženja koja po svojoj prirodi pripadaju području sociologije muzike.

Muzika i kultura

Više puta smo naznačili da je *kultura*, odnosno njen deo *muzička kultura*, centralni pojam oko kojeg se koncentrišu teorijski sudovi sociologije muzike. Isto tako već smo rekli da pojam sadrži višeznačnost koja se odnosi na ugao posmatranja, ili generalno pripadnosti određenom sociološkom smeru i metodi. Zato od posebne važnosti je da preciznije odredimo kategorije koje se odnose na pojam kulture, i posebno – muzičke kulture.

Definicija kulture

Višeznačnost pojma *kultura* dovodi do različitih upotreba termina. U užem smislu kultura se odnosi na *zbir umetnosti*; u najširem značenju kultura je sinonim za ljudske civilizacije. Zato imamo i kulturu odevanja, političku kulturu, sportsku kulturu, kulturu jela itd. Čovek stiče/uči kulturu svog okruženja već od rođenja. Učenje kulture treba da omogući čoveku da stekne kulturne navike i da ih primenjuje automatski u odgovarajućim situacijama. Ekvivalent u grčkom jeziku je reč *πολιτισμός* koja upućuje na grad/polis, odnosno civilizaciju. Sam termin je prvi put upotrebio Ciceron u antičkom rimskom periodu, i njegov koren reči koristimo do danas. Termin simbolično još tada pokriva *kultivisanje* zemlje, kao osnove za proizvodnju hrane i opstanka čovečanstva.

Srednji vek koji je pod dominacijom sholastičkog tumačenja univerzuma, eliminiše kategoriju *kultivisanja* jer je ona određena prema pravilima vrhovnog kreatora – boga. Da bi se kultivisanje vratilo i potvrdila kreativna moć čovečanstva, bitku vodi epoha humanizma, što dalje dovodi i do pojave koncepta *genija* u XVIII veku. Tada se i reafirmiše pojam kulture, koji će jedan vek kasnije dobiti i svoju prvu definiciju u delu *Primitivna kultura* (Primitive Culture, 1871) antropologa Edvarda Tajlora (Edward Burnett Tylor, 1832–1917).

Sledi period postavljanja velikog broja definicija ovog pojma. U kritičkom radu Krebera (Alfred L. Kroeber) i Klukhona (Clyde Kluckhohn) iz 1952. godine (*Culture: a critical review of concepts and definitions*) navedene su čak 257 definicija, tako što možemo da pretpostavimo da je taj broj u međuvremenu dalje povećan. Zato do danas ne postoji jedna univerzalno primenljiva definicija i termin se koristi višeznačno, prema različitim situacijama.

Ne manji teorijski problem predstavlja grupisanje definicija u pet kategorija: pozitivističke, normativističke, metafizičke, kulturalističke i naturalističke teorije. Različite teorijske discipline isto tako definišu pojam kulture kroz njihovu predmetnu i metodološku prizmu. Tako na primer u menadžmentu se upotrebljava termin *kultura organizacije* koji pokriva shvatanja, vrednosti i očekivanja pojedinca, koje određuju njegovo ponašanje (uključujući i scenografiju, kostimografiju, jezik, gestikulaciju i govor tela) u mikrokulturi organizacije.

Ipak u svim konceptima kulture u centru je ljudsko ponašanje, čime kultura nedvosmisleno nosi antropogenu karakteristiku. U najširem smislu odraz je ljudske socijalizacije i time postaje način/stil života; ona podrazumeva sistem vrednosti prema kojem se ravna ponašanje pojedinca i obuhvata sve aspekte koje određuju

mesto i odnos pojedinca prema društvu, odnosno ljudske zajednice u kojoj živi. Konsekventno kultura se na određeni način može izjednačiti sa društvom, jer identifikacija svih ljudskih odnosa u određenom društvu proizlazi iz interakcije pojedinca sa društvenim okruženjem, odnosno sa kulturom tog društva. Hijerarhija ili identifikacija kulture i društva je veoma kompleksno teorijsko pitanje u kojem treba da se odgovori da li je društvo opštiji i širi termin, odnosno da li je društvo iznad kulture, čime bi kultura bila deo i rezultat razvitka njegovih strukturnih elemenata; ili je kultura samo sinonim za sistem društvenih vrednosti koji se primenjuje u svakodnevnim situacijama.

Postoje i različite podele unutar kulture. Već smo pomenuli par materijalna/duhovna, odnosno dodirljiva/nedodirljiva kultura, što delimično odgovara i paru nepokretna/pokretna kultura. Muzika sa svojim materijalnim i duhovnim modusima nalazi svoje mesto u ovim parovima sa obe strane.

Kulturne norme, moralne norme, tabu

Dalje i dublje razmatranje fenomena kultura donosi još veće dileme koje se odnose na određenje sistema vrednosti. Sociologija muzike samo konstatuje vrednosne rangove ako ih je već neko dao ili uspostavio, jer je sistematizacija vrednosti područje aksiologije. Zato, sociologija muzike ne kategorizuje određena dela kao više ili manje vredna. Ipak, kako smo već pomenuli, određene sociološke teorije kulture, elitistički ili (neo)kolonijalistički rangiraju kulture određenih zajednica. Prema našem shvatanju vrednost dela u socio-kulturnom smislu treba da bude posmatrana isključivo kroz funkcionalnosti u interakcijskom, komunikacijskom smislu. Kako smo već naveli, kulturna komunikacija je rezultat subjektivne simboličke interakcije učesnika kulturnih događaja.

Mi smo već odredili naše shvatanje pojma, odnosno značenja termina muzička kultura kao mrežu odnosa između muzičkog dela i muzičkih institucija. Sa svoje strane muzičko delo odražava karakteristike kreativnog subjekta, a kreativni subjekt je deo nekog društvenog okruženja i odgovarajuće kulture. Na ovaj način muzička kultura dvostruko odražava interakciju muzike i društva: i preko institucija, ali i preko kreativnog subjekta. Drugim rečima muzička kultura je mreža odnosa u kojoj je određeno mesto i odnos učesnika: autora, izvođača, producenata i publike prema kulturi (kulturnim normama) određenog društva.

Neutralnost sociologije kulture u vrednosnom rangiranju različitih fenomena je teorijska i istraživačka neutralnost. Svako društvo, odnosno društvena zajednica, ima svoj sistem kulturnih vrednosti. Način njihovog oblikovanja, odnosno vrednosno-kulturni sistem određenog društva je jedan od osnovnih teorijskih problema kojima se bavi sociologija kulture. U kulturi određenog društva, vrednosti se manifestuju kao *norme ponašanja*. Kultura podrazumeva nepisane i pisane norme/pravila ponašanja pojedinca. Nepisano pravilo je da se ne aplaudira između stavova velikih cikličnih formi za vreme koncerta. Onoga ko ne poznaje pravilo utišaće ostala publika. Odeća i obuća izvođača članova simfonijskog orkestra može da ima

pisana i nepisana pravila (engl. dress code, kod oblačenja): kravate ili leptir kravate, smoking ili frak, dužina suknje, boja odeće kod ženskih članova, tip i boja cipela itd. Pisana su ako ih menadžment odredi i odluku prenese orkestru; nepisana su kad svi znaju u kojim okvirima treba da se kreću. Ali ako se radi o koncertu pop/rok muzike, džez-a ili folklornog ansambla (u narodnim nošnjama), važe potpuno druga nepisana/pisana pravila.

U engleskom jeziku se upotrebljava reč *folkways* kao nešto što je različito od reči *custom*, *običaj* u srpskom jeziku. Etnomuzikologija prepoznaje razlike između *običajnih* i *obrednih* (engl. ritual) aktivnosti: obredne aktivnosti imaju religijski značaj, dok se običaji odnose na svakodnevne situacije. Zato bi adekvatniji prevodni ekvivalent za *folkways* bio *kulturne norme* kao termin koji pokriva šire područje od termina običaj. Veoma važna karakteristika kulturnih normi je da su one društveno određene, ali nisu značajne na nivou moralnih normi.

Muzička kultura obiluje sa kulturnim normama. Svaki javni nastup u izvesnom smislu je ritual koji je već usaglašen, i zato kreativni subjekt mora da se ravna prema normama koje već postoje. Oni koji ne poznaju norme, prate šta rade drugi i prilagođavaju se, odnosno uče norme (socijalizacija). Kako smo rekli, različiti žanrovi, različiti oblici javnih nastupa, mogu imati svoj sistem normi. Važnost javnih događaja u kojima učestvuje veliki broj ljudi, gradi svoj sistem u kome pored centralnog događaja (na primer sam koncert, odnosno izvođenje muzičkih dela) kaleme se pridružne aktivnosti koje isto tako imaju svoj sistem kulturnih normi. Tako na primer pauza između dva dela koncerta, odnosno više pauza između operskih činova, bile su veoma važan društveni događaj, u kojem su kreirane dopunske norme, kao na primer šta se pije, šta se jede itd. Izlazak pojedinca na scenu uređen je čitavim sistemom normi koji utiču na ukupni utisak publike. Generalno može se reći da javni nastupi, odnosno muzički događaji imaju veoma složen sistem *konvencija* (nepisanih ali dogovorenih normi) koje pojedinac treba da nauči, da bi mogao da usaglasí svoje ponašanje sa ponašanjem koje od njega očekuju drugi.

Kulturne norme, odnosno norme ponašanja za vreme muzičkih događaja, time dobijaju standarde koji su društveno dogovoreni, ali nisu moralno značajni nego više odgovaraju poštovanju tradicije. Zato ako neko aplaudira u pogrešno vreme na koncertu klasične muzike biće suptilno ukoren, ali neće biti kažnjen. Ako produži da aplaudira, ili razgovara za vreme istog koncerta, kršenje normi prelazi u devijantno ponašanje, za koje može da ima i propisane mere kažnjavanja, odnosno u ovom slučaju udaljavanja iz koncertne sale. Veoma je teško odrediti granicu između grešaka u poštovanju dogovorenih normi i devijantnog ponašanja. Propisane mere kažnjavanja mogu biti znak da je kršenje normi prešlo granicu tolerancije. Tako slušanje glasne muzike se tretira kao zvučno zagađenje i kako smo rekli, zakonom je uređeno nivo glasnosti koji je dozvoljen u određenim uslovima (gradska sredina, koje vreme dana ili noći itd.) o kojem smo govorili.

Pored kulturnih normi, postoje i *moralne norme* (engl. mores) koje još dublje određuju kategorizaciju ponašanja pojedinca u određenoj kulturi, i ukoliko se ne poštuju, prouzrokuju još veću reakciju sredine. Nepoštovanje moralnih normi

dovodi do isključenja pojedinca iz sredine, zajednice ili celog društva (ekskomunikacija), a može da bude i sankcionisano preko određene zakonske regulative. Tretman muzike u islamskom ekstremizmu danas je najradikalniji primer propisivanja kazni onih koji ne poštuju određene norme, uključujući i smrtnu kaznu za one koji slušaju zapadnu muziku.

Moralne norme gledane kroz sociološku prizmu imaju četiri karakteristike:

- nisu svaki put u saglasnosti sa željama, potrebama ili nagonima pojedinca;
- prihvaćene su kao neizbežna obaveza;
- ispunjavanje moralnih normi dovodi do zadovoljstva;
- one se smatraju svetim i nečim što je izvan pojedinačne ljudske kontrole.

Zato najveći deo društvenih zajednica prihvata moralne norme kao nešto što je neizbežno i mora da se poštuje. Muzički i umetnički krugovi su često posmatrani kao *preslobodni* za moral društva, posebno kada su u pitanju žene. Žene koje su se bavile umetničkim, odnosno muzičkim profesijama, uvek su bile na listi rodne diskriminacije.

S druge strane posebna pozicija proslavljenih muzičara podiže nivo tolerancije prema njihovom ponašanju koje bi se kod drugih smatralo za devijantno, ili nemoralno. Alkoholizam, pa čak i korišćenje PAS, smatrani su kao stimulansi kreativnosti. Seksualne slobode koje nisu bile tolerisane kod drugih, ignorisane su ako se radilo o istaknutim umetnicima. Kontroverze života Čajkovskog i posebno njegova smrt, ostaju prikrivene ispod plašta veličine njegovog stvaralaštva. Veliki deo filmova o muzičkim velikanima gradi romantičnu sliku odstupanja od kulturnih i moralnih normi.

Pored kulturnih i moralnih normi, sociolozi uvode još i kategoriju *tabua*, kao normu izričite zabrane određenog ponašanja, koja ima i svoju verbalnu stranu – tabu je nešto o čemu ne sme da se govori. Muzika nije karakterističan prostor za stvaranje tabua, osim kao na primer već pomenuta seksualnost muzičara, o kojoj se nije govorilo. S druge strane u procesu oslobađanja društva od tabua, posebnu ulogu igraju umetnički medijumi, koji su prozor i za ulazak novih ideja i promena u kulturnim i moralnim normama. Revolucionarnost određenih umetničkih proizvoda je upravo revolucionarnost u promociji drugačijih ili novih kulturnih vrednosti.

Kulturne norme i vrednosti imaju izražen *etnocentričan* karakter, odnosno lokalnu prizmu u tumačenju tuđih kulturnih normi i vrednosti. Tipičan primer je diskriminatorski odnos prema ostalim *ne-evropskim kulturama*, još od vremena Kristofora Kolumba, kada su na dvorovima Evrope donošeni i pokazivani domoroci iz novoosvojenih teritorija. Etno-evropocentrično rangiranje ostalih kultura i u istom smislu muzičkih kultura rezultat je superiornog elitističkog shvatanja vrednosti sopstvene kulture. Zato sasvim suprotan je Debisijev primer, koji je inspirisan gamelanskim orkestrima na Svetskoj izložbi u Parizu 1889. godine, njihove pentatoničke i celostepene tonske nizove pretočio u veoma važno izražajno sredstvo muzičkog impresionizma.

Etnocentizam ima svoje izražene karakteristike i u teorijskim radovima o muzici. Tako na primer dva velikana filozofije i sociologije muzike Bloh i Adorno,

univerzalne sudove svojih teorija zasnivaju dominantno na primerima iz nemačke muzičke kulture (v. D. Bužarovski, *Istorija estetike muzike*). Adornovo pozicioniranje Šenberga nasuprot Stravinskog, u kojem Šenberg predstavlja *pravu* muziku, ne bi bilo opravdano ako se njihove razlike posmatraju kroz prizmu kulturnog relativizma u kojem je na vrhu postavljeno shvatanje razlika, a ne njihovo rangiranje.

S druge strane čovečanstvo je uvek težilo ka globalizaciji superiorne muzičke kulture. Razvitak tehničkih sredstava krajem XIX veka (pojava gramofona i gramofonskih ploča) prvi put u istoriji čovečanstva doseže globalne razmere. Globalno umreženo čovečanstvo XXI veka veoma uspešno ruši etnocentrične barijere koje su bile izraženije u civilizacijama i kulturama prošlosti u kojima su postojale velike lokalne kulturne enklave (ostrva). Glavno obeležje muzičke kulture XXI veka je njena *segmentacija* u sve manje i manje žanrovske i stilističke celine koje imaju metaetnički prostor. Ovaj proces doprinosi jačanju *kulturnog relativizma*, odnosno shvatanju razlika u individualnom ili grupnom vrednovanju različitih segmenata kulture, odnosno muzičke kulture. Prihvatanje kulturnog relativizma u muzičkom smislu znači prihvatanje jednakosti različitih žanrovskih ili stilskih opredeljenja. Jedan muzički žanr nije bolji ili vredniji od drugog; muzička kultura se ne može deliti na elitnu i primitivnu (stanovište zastupljeno u muzikologiji XIX veka).

Kultura je veoma kreativan, živ i promenljiv fenomen. U tom smislu posebno su vidljive promene kroz koje prolazi muzička kultura u kojoj se javljaju ciklusi sa kulminacijama u određenim žanrovima i oblicima, kao na primer pojava i razvitak opere u XVII veku. Kako smo naveli, posebno dinamične promene trpi muzička kultura XX i još više XXI veka. Zbog toga objašnjenje kulturne dinamike predstavlja jedan od centralnih problema sociologije kulture, odnosno sociologije muzike.

Kulturna dinamika

Veliki dinamizam kulturnih i muzičkih promena nadmašuje dinamizam opštih društvenih promena. Tako i u relativno stabilnim dužim društvenim periodima mogu da se dese dramatične promene u muzičkoj kulturi. Kao što smo već ukazali, muzička kultura je rezultat umrežavanja velikog broja individualnih kreacija u kojima su utkani i društveni faktori. Tako na primer, gledano u širem smislu, društveno okruženje u SAD prati relativna politička i ekonomska stabilnost kroz celu drugu polovinu XX veka. Međutim u kulturno-muzičkom smislu, isti period obiluje sa izvanrednom dinamikom i dramatičnim promenama u muzičkoj kulturi u kojoj se javljaju novi žanrovi i u njihovim okvirima brze promene stilova. Ovo je svakako najveći dokaz da se relacija muzika – društvo, ne može posmatrati pravolinijski i društvene promene, koje su same po sebi isto tako rezultat kompleksnog uticaja svih faktora okruženja, ne moraju nužno da dovedu i do promena u muzičkoj kulturi. Globalizacija muzičke kulture sa izraženom akulturacijom o kojoj ćemo kasnije govoriti, doprinosi afirmaciji muzičkih obrazaca koji uopšte ne odgovaraju potpuno različitom okruženju u drugim sredinama od onog u kojem su nastali. Tipično kašnjenje muzičkih stilova klasicizma i romantizma su u raskoraku sa društvenim

promenama koje donosi Francuska revolucija krajem XVIII veka. Tako dok u literaturi krajem XVIII veka uveliko vladaju romantičarske ideje pokreta *Sturm und Drang*, muzički klasicizam beleži svoje vrhunce u stvaralaštvu klasičarske trojke Hajdna, Mocarta i Betovena.

Raznovrsnost savremene muzičke kulture, u kojoj po prvi put u istoriji čovečanstva sve muzičke tvorevine iz svih sredina dobijaju jednaki prostor na socijalnim mrežama i posebno na globalnom džuboksu – Jutjubu, rezultat je veoma složene kulturne dinamike. Ona prati i istorijski i geografski muzičku kulturu od njenih početaka do danas.

Jedno od najčešće postavljenih pitanja u teoriji koja pokušava da objasni kretanja u muzičkoj kulturi, jeste da li je globalna putanja muzičke kulture progresivna (napredna) ili regresivna (nazadna).

Progres ili regres

Muzička kultura obiluje primerima u kojima su muzičke novine dočekivane žestokim reakcijama javnosti i publike. Svakako najpoznatiji primer je premijera *Posvećenja proleća* Igora Stravinskog, koja je bila praćena skandalom. Danas je ovo deo redovnog simfonijskog repertoara. Reakcije podjednako prate koncerte avangardne i eksperimentalne muzike, ali i pojavu roka u šezdesetim godinama XX veka. U socijalističkim zemljama, muzičke novine koje su dolazile iz zapadnih zemalja osuđivane su na partijskim kongresima kao dekadentne, buržoaske i elitističke. Deo današnje publike posmatra turbo-folk, odnosno novokomponovanu narodnu muziku, kao pojavu koja ugrožava nacionalne kulturne vrednosti i posebno vrednosti izvornog folklora. Karakterističan primer je i razvitak polifonije u XVI veku, i reakcije i reformacije i kontrareformacije koje su polazile od nerazumljivosti teksta u složenim polifonim pevačkim fakturama. Kao rezultat, i reformacija i kontrareformacija podržale su razvitak homofonije.

Između više *romantičnih* prikaza muzičara i kompozitora koji su plasirali mediji (najviše film), često se javlja zabluda da su veliki kompozitori i muzičari neprihvaćeni od svojih savremenika, ali da će ih publika i kritika kasnije otkriti i postaviti na mesto koje zaslužuju. Ova zabluda ne odgovara muzičkoj istoriji u kojoj su svi veliki kompozitori, manje ili više već bili dovoljno priznati i popularni i u svom vremenu. Čak i ekstremni primeri kao što je američki kompozitor Čarls Ajvz, koji je na početku XX veka pisao radikalno različite kompozicije od opšteg ukusa, kasnije, još za vreme života, priznat je i prihvaćen kao jedan od osnivača američke savremene muzike.

Globalizacija muzičke kulture koju prati i velika segmentacija žanrova i stilova, još više potencira pitanje *progres* ili *regres* u drugoj deceniji XXI veka. Jedan od najvećih problema sa kojima se suočava postdigitalna kultura novog milenijuma je kretanje u krugu već postojećih obrazaca najvećeg broja muzičkih žanrova. Ovo je posebno vidljivo u osnovnim muzičkim materijalima u kojima su i melodijske linije i harmonske progresije dosada višestruko iskorišćene i u okviru jednog žanra, a i šire u okviru celokupne muzičke kulture. Velika muzička produkcija, posebno sa

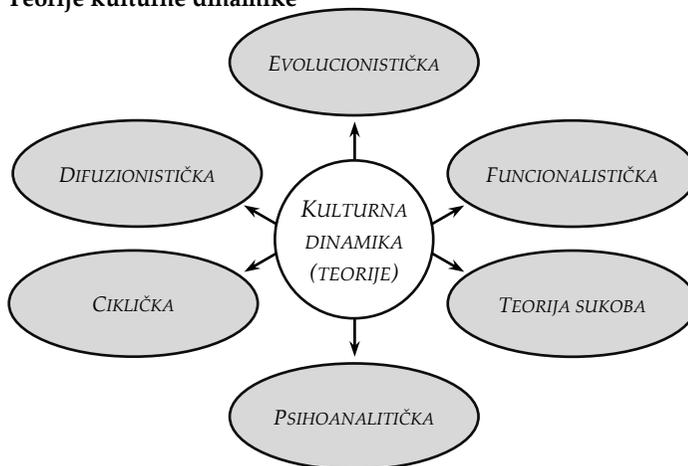
pojavom digitalnih tehnologija, teorijski anulira mogućnost da se pojavi neki novi muzički materijal, tako da je muzika XXI veka još više reinterpretacija postojećih melodijskih i harmonskih obrazaca. Ovo je najizraženije u popularnim žanrovima koji koriste male muzičke oblike sa veoma ograničenim muzičkim prostorom; za razliku od velikih muzičkih oblika, u kojima razvitak čak i poznatih materijala (nešto što su koristili svi kompozitori i u prošlosti) može da dobije individualni stvaralački pečat.

Kriza umetnosti i u tom smislu kriza muzičke umetnosti, nije nova tema i u praktičnom, ali i u teorijskom smislu. Krajnja konsekvencija krize bi bila odumiranje umetnosti, nešto što je implicitno sadržano u Hegelovoj estetici. U Hegelovom dijalektičkom sistemu trijadnog razvitka duha, prelazak duha u religijsko/filozofsku fazu zatvara prostor na oba nivoa simbolično-klasično-romantičarske trijade, i u okviru podela umetnosti i u okviru istorijskog razvitka. Nasuprot ovome stoji istorijski fakt da u istorijskoj segmentaciji umetnosti, žanrova i stilova ništa ne propada; umetnosti se samo množe. Uz to i ljudski senzibilitet se stalno menja, i nove generacije doživljavaju i reinterpretiraju i umetnosti prošlosti na sasvim drugačiji način. Na kraju, uvek postoji mogućnost i redizajniranja koncepta originalnosti, koji i bez toga ima različita istorijska tumačenja.

Teorije kulturne dinamike

Postoji više različitih objašnjenja odnosno teorije fenomena kulturne dinamike: *evolucionističke, difuzionističke, cikličke, funkcionalističke, teorije sukoba i psihoanalitičke* (Dijagram 61). Pored ove klasifikacije postoje i klasifikacije koje kulturnu dinamiku svrstavaju u širi koncept *društvenih promena* (engl. social change). Mi smo već naglasili da je naše stanovište da je kultura samo do određenog nivoa sinonim za društvo, odnosno da je društvo opštiji i širi pojam od pojma kulture.

Dijagram 61
Teorije kulturne dinamike

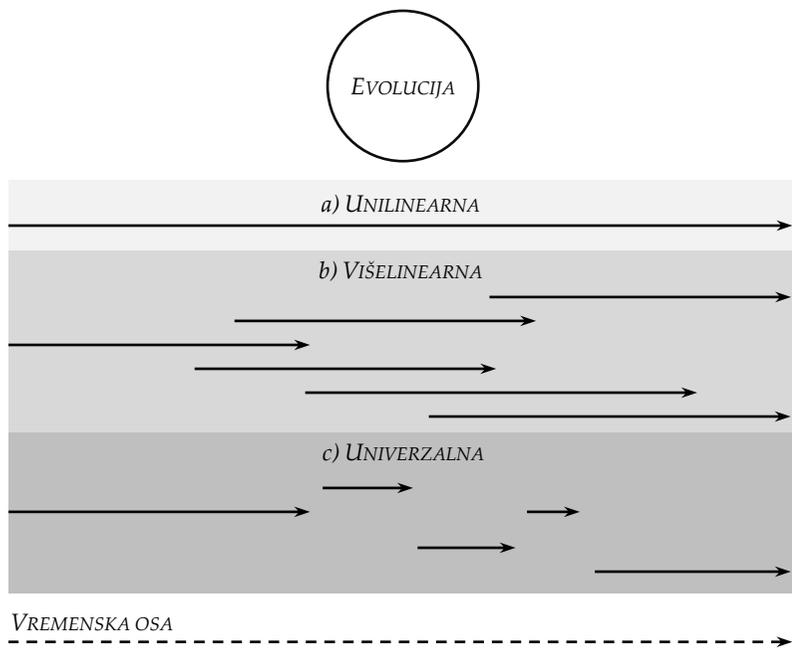


Jedna od najraširenijih teorija kulturne dinamike je *evolucionistička* u kojoj kultura i adekvatno muzička kultura imaju postojano progresivno kretanje. To kretanje može da bude jednolinearno (unilinearno) ili višelinearno (multilinearno) (Dijagram 62). Pored ovih kretanja postoji i treća varijanta koja je bliža jednolinearnom kretanju, ali se naziva univerzalna teorija evolucije (engl. universal theory of evolution) u kojoj svaka ljudska zajednica ne mora da prolazi kroz sve faze evolucije, nego su evolucijske promene locirane na nivou čovečanstva kao celina.

Upotreba evolucionizma jasno upućuje na vezu sa darvinizmom, koji je bio kreativna ideja druge polovine XIX veka, i zato je povezana sa sociolozima koji su delovali pre i posle Darvina, od Konta, preko Spensera do Morgana (Lewis Henry Morgan). Evolucionistički pristup određuje različite faze u razvitku društva i kulture, postupak koji je jednako primenljiv i u razvitku muzičke kulture. On je na direktan način upotrebljen u hronološkom slaganju događaja u zapadnoj istoriji muzike koja koncentrisano prati muzičku kulturu od prvih civilizacija, preko antike, srednjeg veka, renesanse i nadalje do XX veka. Muzički stilovi se nadovezuju prema principu evolucije, koji u zapadnoevropskoj muzičkoj kulturi ima progresivni razvoj i koji je evidentan i na planu materijala (sadržaja) i na planu vremenski organizovanih celina (oblika).

Evolucionizam u ovako koncipiranoj istoriji muzike ima izražene nedostatke. Pre svega on ne obuhvata sve muzičke kulture sveta i još više muzičke žanrove koje

Dijagram 62
Evolucionistička teorija



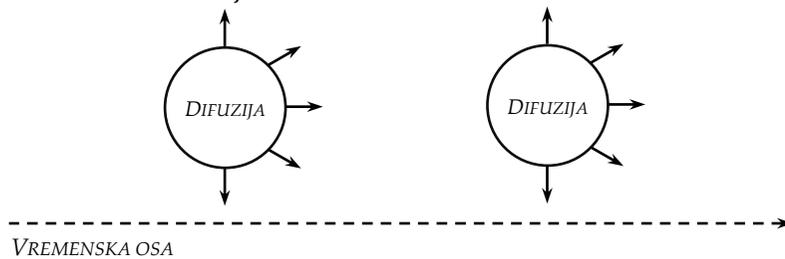
paralelno postoje u zapadnoevropskoj tradiciji. On elitistički prati samo razvitak *umetničke* (tzv. ozbiljne) muzike. Zato on je nepodesan za tumačenje pojave velikog broja novih žanrova u XX veku, koji otvaraju polemiku o predmetnim i metodološkim problemima savremene definicije muzikologije. Paralelne istorije, kao na primer istorija džeza, produžavaju isti evolucionistički pristup tumačenja razvitka ovog žanra.

Teorija *difuzije kulture* pretpostavlja da se kultura rađa u određenim centrima i dalje difuzijom širi u susedne sredine (Dijagram 63). Prema difuzionistima čitava kultura ima poreklo iz jednog centra i zato ne može da se posmatra kao progresivni razvitak od jednostavnog prema složenom. To je razlog zašto (prema predstavnicima ove teorije) kulture ne mogu da se kompariraju, jer ne postoje koncepti primitivnog i razvijenog. Predstavnici difuzionističkog koncepta kulturne dinamike su grupisane u tri geografski određene škole: britanska (Grafton Elliot Smith, William James Perry, W. H. R. Rivers), nemačka (Friedrich Ratzel, Leo Frobenius, Fritz Graebner, William Schmidt) i američka (Clark Wissler, Alfred Kroeber, Robert Lowie). Dok britanska škola smatra da je difuzija ograničena na jedan glavni centar kao na primer egipatska kultura (zato je nazivaju i panegipatska/heliolitička), arealnost (prostornost) dobija i svoju vremensku dimenziju u nemačkoj difuzionističkoj teoriji, dok američka škola izučava manje geografske celine koje su pod uticajem jednog izvora.

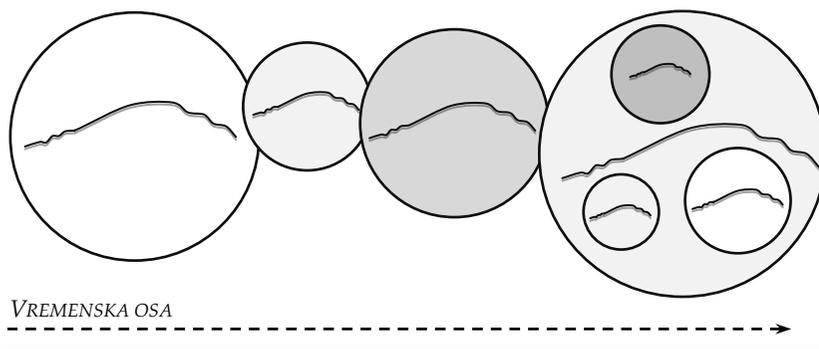
Difuzionistička teorija kulture može lako da se primeni na današnje globalno širenje muzičke kulture iz anglo-američkog centra. Adornovo i Blohovo posmatranje muzičke kulture kroz prizmu nemačke muzičke kulture isto tako može da se podvede pod difuzionistički pristup, posebno imajući u vidu da tri noseća muzička stila – barok, klasicizam i romantizam – imaju dominantno nemačko poreklo.

Predstavnici *cikličke teorije* kulturne dinamike (Oswald Spengler, Arnold J. Toynbee) smatraju da je razvitak kulture u ciklusima rađanja, razvitka, kulminacije i opadanja, što nalikuje na životni ciklus čoveka, odnosno biologističko tumačenje pojava u poznatom univerzumu. Teorija ciklusa se naziva i teorija krugova (Ernst Bloh), čime je omogućeno da više krugova postoji paralelno, koncentrično, da se delimično poklapaju itd. (Dijagram 64). Na ovaj način nemamo vrednosnu gradaciju određenih kultura. Sve kulture su jednake, bez obzira na dominacije (elite)

Dijagram 63
Difuzionistička teorija



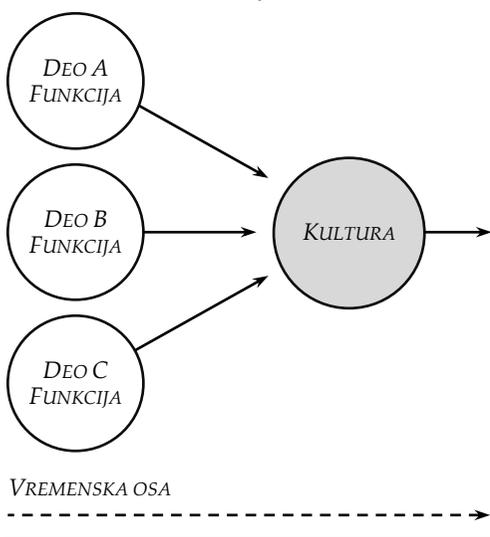
Dijagram 64
Ciklička teorija



kulture u određenim istorijskim periodima. Između primedbi, odnosno slabosti koje se pripisuju cikličkim teorijama je da su one metafizički određene, da ne objašnjavaju razloge kretanja, odnosno mešanja kultura.

Ovakvo objašnjenje muzičke kulturne dinamike je veoma pogodno kada su u pitanju usponi i padovi određenih muzičkih kulturnih centara i posebno paralelno postojanje velikog broja različitih žanrova i različitih folklornih obrazaca. Cikličke teorije mogu objasniti uspon i pad, odnosno interes prema korišćenju određenih muzičkih sredstava (od sadržinskih, do vremenskih, odnosno oblik, tehnoloških itd.). Tako na primer i interes prema pojedinim instrumentima i instrumentalnim sastavima, pokazuje ciklične faze od pojave, rasta interesa, kulminacije i opadanja njihovog korišćenja, odnosno obraćanja prema nekim drugim ciklusima (krugovima).

Dijagram 65
Funkcionalistička teorija



Funkcionalističke teorije se javljaju kao reakcija na evolucionističke i difuzionističke teorije kulturne dinamike. Funkcionalisti takođe koriste biologistički pristup, objašnjavajući kulturu kao organizam u kome svaki deo ima svoju funkciju (Dijagram 65). Početak funkcionalističkih teorija nalazimo kod Spensera i Dirkema, a u antropologiji najpoznatiji zastupnik je Bronislav Malinovski (Bronisław Kasper Malinowski, 1884–1942). Kao tvorac strukturalnog funkcionalizma navodi se i Talcot Parsons (Talcott Parsons, 1902–1979). Parsonsov koncept je da se društvo kreće od jednostavnijih prema složenijim sistemima. Pošto nikad ne

može da se postigne *ekvilibrijum* (izjednačavanje svih delova društva, neki će biti napredniji, razvijeniji itd.), javlja se *kretanje* radi postizanja tog ekvilibrijuma. U tom procesu kretanja (poboljšanja funkcija) javlja se *diferencijacija* – drugi veoma važan princip funkcionalističkog pristupa. Pojedine društvene institucije se usavršavaju (specijalizuju) za određene aktivnosti putem diferencijacije.

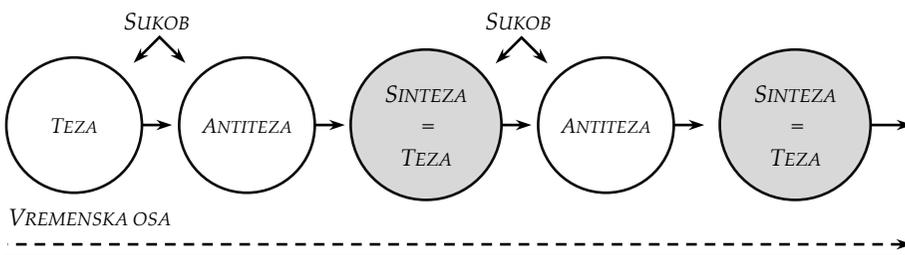
Muzička kultura bogata je primerima koji se mogu posmatrati kroz funkcionalističku prizmu kulturne dinamike. Diferencijacija/specijalizacija muzičkih profesija (izvođač, dirigent, kompozitor) dovodi do poboljšanja stvaralačkih i izvođačkih performansi. Podela na izvođačke i kompozitorske poslove (imajući u vidu da i danas postoje pojedinci koji podjednako uspešno obavljaju i obe aktivnosti) treba da pomogne ne samo njihovom usavršavanju, nego i podizanju funkcionalnosti čitavog muzičkog organizma.

Teorije sukoba kulturnog dinamizma svoje korene imaju u dijalektičkim filozofskim sistemima u kojima je kretanje rezultat sukoba suprotnosti (Dijagram 66). Zato najčešće, teorija sukoba se povezuje sa marksizmom, a preko Bloha i Adorna, i šire sa levim hegelijanskim krilom. Sa marksizmom su povezane i *ekonomske* teorije, jer u teoriji sukoba osnova su ekonomski interesi. U tom smislu razvitak kulture može da se posmatra kao rezultat ekonomskih sukoba koji su se pojavili u trenutku kada se pojavila svojina.

Međutim tumačenje kulturnog razvitka, a još manje progressa, pomoću teorije sukoba, ne nudi objašnjenje o kretanju kulture u praistorijskim lovačko-sakupljačkim zajednicama koje nisu poznavale svojinu. Nostalgično gledanje na prvobitne zajednice i njihove navodne sreće (zbog jednakosti i nepostojanja svojine) zato sadrži stav (prema zastupnicima ove teorije, Ruso na primer) da se čovečanstvo kreće u regresivnom smeru.

Marksistički koncept otuđenja (alijenacije) koji prati liniju od prvih zajednica do perioda kapitalizma, ponavlja isto stanovište, ali na malo drugačiji način. Otuđenje koje ima klasne karakteristike, otuđenje je sredstava za proizvodnju, i u najvećoj meri odnosi se na rad – ljudski resurs koji preobražava ostale resurse u proizvode i usluge. Utopijsko rešenje problema je postavljeno u komunizmu, koji treba da ukinе svojinu. Tako ako prihvatimo teoriju sukoba razvitka kulture, onda kultura gubi svoj progresivni razvitak i preobražava se u sredstvo za eksploataciju.

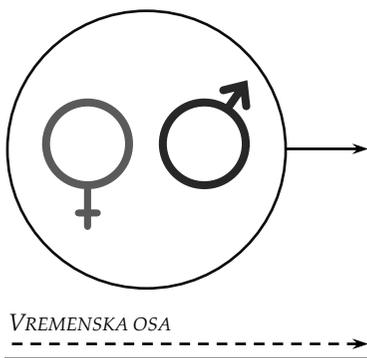
Dijagram 66
Teorija sukoba



Prihvatanje teorije sukoba u objašnjenju kretanja muzičke kulture je najočiglednije u Adornovoj filozofiji muzike u kojoj se muzička avangarda suprostavlja i buni zbog *neljudskosti, i privida smisla savremeno organizovanog društva*. Adornovo posmatranje avangarde je puno mračnih tonova društvenih sukoba između dva svetska rata. Regres je vidljiv i u društvenom razvitku, ali i u umetničkom, u kojem se prema Adornu javlja kič, kao lažna vrednosna kategorija.

Mi smo već napomenuli da sociologija muzike ne treba da vrši vrednosno rangiranje muzičkih fenomena, nego da tumači njihovu interakciju sa društvenim okruženjem. Ipak Adornov pristup i teorija sukoba su funkcionalni u objašnjavanju muzičkih dela koji se javljaju kao rezultat društvenih sukoba. Takvi primeri su revolucionarne pesme, kao na primer pesme Francuske revolucije u XVIII veku, pesme proleterskih pokreta i građanskog rata u Rusiji, pesme španske revolucije, partizanske pesme iz Drugog svetskog rata, ceo žanr protestnih pesama koje prate hipi pokret, i u poslednje vreme hip hop kulturu.

Dijagram 67
Psihoanalitička teorija



Psihoanalitički pristup je veoma malo zastupljen u objašnjenju muzičko-kulturnog razvitka, a i generalno, muzika je veoma malo prisutna u radovima koji svoje ishodište nalaze u Frojdovim konceptima značenja seksualnosti u celokupnom ljudskom ponašanju (Dijagram 67). Psihoanalizi više odgovara literatura ili ostale prikazivačke umetnosti (likovne pre svega), u kojima je lakše tražiti simbole za dalju obradu. Prve veće radove koji muziku posmatraju kroz prizmu psihoanalize srećemo posle 1950. (*Psihoanaliza muzike* Andre Mišela, fr. *Psychanalyse de la musique*, André Michel). Razvitak i sve veća otkrića neurologije umetnosti (engl. neuroscience of art) u XXI veku, polako potiskuju psihoanalitički pristup.

Kao i kod ostalih problema kojima se bavi sociologija muzike, u kojima se javlja više različitih pristupa, i u slučaju kulturne i muzičke dinamike najbolje funkcionišu kombinovani pristupi. U hierarhiji te primenljivosti prema našem stanovištu, svakako najvišu poziciju ima ciklička teorija, odnosno teorija krugova. Međutim podjednako su funkcionalne i sve ostale teorije posebno kada se obrađuju pojedini događaji iz svetske i lokalne muzičke istorije.

Pored interakcije muzike i društva u kulturnoj dinamici posebnu ulogu igra i međusobni uticaj različitih muzičkih kultura. Proces uticaja jedne kulture na drugu naziva se *akulturacija*.

Akulturacija

Akulturacija je jedno od najobrađenijih teorijskih područja u sociologiji muzike i uopšte u muzikologiji. Strah od hegemonizacije superiornih iznad lokalnih kultura je utisnut još u pre-teorijskom periodu, odnosno u antičkim mitovima, kao na primer mit o Apolonu i Marsiji. Ovaj mit jasno ilustruje otpor prema akulturaciji i nije iznenađenje što ga koristi i Platon u klasifikaciji muzičkih instrumenata. Stigmatizovanje aulosa, označava suprostavljanje akulturacijskih procesa u muzici koja je dolazila od razvijenijih istočnih civilizacija. Sve koje će dalje koristiti aulos, prema pouci iz mita, prati prokletstvo Atine.

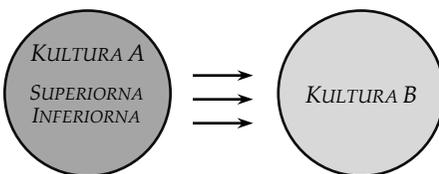
Osnova protivljenja, kao što smo već ukazali je strah od asimilacije i gubljenja svoje kulture. I pored naše tendencije da ne gradimo vrednosni rang kultura, fakt je da svako vreme sadrži superiorne i inferiorne kulture. Superiornost u ovoj upotrebi ne znači vrednosnu dominaciju, već poziciju u razvitku muzičke kulture, korišćenje tehnologije, posedovanje više resursa i u kreativnom delu, ali i u distribucijskim kanalima. Popularna muzika koja dolazi preko elektronskih distributivnih kanala postdigitalnog vremena, nije više vredna nego lokalna popularna muzika. U našem smislu *inferiornost* nema pežorativno značenje, nego samo ukazuje na obim uticaja.

Međutim, bez obzira na sva lokalna protivljenja, upravo akulturacija igra ključnu ulogu u razvitku globalne muzičke kulture. Mešanje kultura ima pozitivne efekte na opšti kulturni razvoj i direktno doprinosi kulturnoj dinamici. S druge strane, akulturacijski procesi nisu jednostrani, i posebno jednosmerni od superiorne prema inferiornoj kulturi (Dijagram 68). Iako su ređi postoje i primeri koji ukazuju na uticaj u obratnom smeru: Debisi i gamelanski orkestar; džez, koji potiče iz rasno i ekonomski diskriminisanе populacije, danas, čak i kod nas, što znači da je globalno proširen, postaje omiljeni žanr slojeva sa veoma visokim SES-om. Džez obrasci i posebno harmonije, utkane su u velikom broju drugih žanrova od popularnih pa sve do ozbiljne muzike.

Isto tako, veoma je teško odrediti koje su specifikе superiornosti (veće moći): da li je u pitanju veličina, opseg (veličina geografskog područja) i brojnost učesnika kulture; da li je odlučujući kvalitet muzičkih dela; da li je u pitanju ekonomska moć onih koji je propagiraju; da li je marketing odgovoran za nametanje određenog repertoara itd. Zato, nomenklatura superiorna/inferiorna je veoma uslovna i sama po sebi nije dovoljna za objašnjenje akulturacijskih procesa.

Pravo objašnjenje akulturacijskih procesa je u otvorenosti muzičara i publike za sve obrasce koje će im se dopasti. Zato akulturacijski procesi, posebno u muzici, ne poznaju etničke granice i povezuju mnogo veće geografske prostore. Karakterističan primer je prihvatanje rumelijske tradicije, koja je bila popularna muzika Otomanske imperije druge polovine XIX veka i koja premo-

Dijagram 68
Akulturacija



šćuje etničke, socijalne i religijske barijere kultura naroda Balkana. Muzički identična pesma, odnosno identični muzički obrazac, dobija brojne varijante u kojima se javljaju i potpuno novi tekstovi na različitim jezicima balkanskih etničkih grupa. Zato jezik postaje jedina identifikaciona karta različitosti. Veoma slična situacija vlada i danas u balkanskoj turbo-folk tradiciji u kojoj se koriste potpuno isti muzički obrasci (melodija, harmonija, ritam, čak i u pripevima), isti instrumentarij i isti interpretacijski pristup.

Pored akulturacije srećemo i termin *enkulturacija*, posebno u antropologiji. Prema antropološkoj definiciji enkulturacija je proces u kojem pojedinac stiče znanje, veštine, stavove i vrednosti koji mu omogućuju da postane funkcionalni član svog društvenog okruženja. Ovakav pristup definiciji termina, enkulturaciju u najvećoj meri izjednačava sa socijalizacijom, posebno zbog uloge koje u ovom procesu dobijaju agensi socijalizacije i društvene institucije.

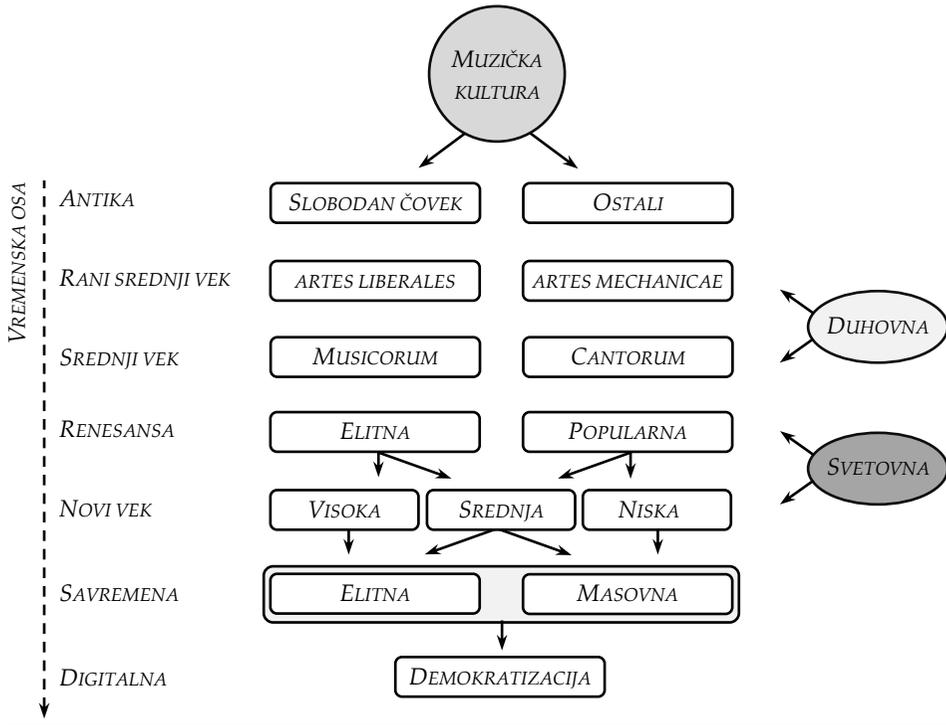
Poddele kulture

Kultura je veoma širok fenomen koji omogućava najrazličitije klasifikacije i podele. Sve podele imaju dominantno društveno obeležje, odnosno u direktnoj korelaciji su sa okruženjem, posebno sa ekonomskim, političko-pravnim i tehnološkim okruženjem. Muzička kultura podjednako sadrži i sve opšte kulturne karakteristike, i pored toga što u određenim periodima (kao što smo već naveli klasicizam i romantizam) kaska iza promena koje su se već desile na opštem kulturnom nivou. Isto tako podele kulture, odnosno muzičke kulture, mogu da se izvode i na nivou društvenih institucija, od kojih je svakako najpoznatija podela na *duhovnu* i *svetovnu* muzičku kulturu.

Kao i sve kategorizacije, i podele kulture, odnosno muzičke kulture (Dijagram 69), sadrže više nedostataka, posebno zbog nejasnih i zamagljenih granica između kategorija, koje veoma često postupno prelaze jedna u drugu. Najopštija podela kulture koja se jednako odnosi i na muzičku kulturu je podela na *elitnu* i *masovnu* kulturu. Ceo proces ima svoj istorijat koji počinje Aristotelovom podelom na kulturu slobodnih ljudi i ostalih. Slobodni ljudi se bave muzikom radi ispunjavanja slobodnog vremena (dokolice) prijatnim duhovnim aktivnostima, dok ostali uopšte nemaju vremena za kulturne aktivnosti, a oni koji se bave muzikom to rade zbog materijalnih interesa. Ova podela do danas sadrži vrednosnu (aksiološku) naznaku u kojoj *elitna* kultura ima mnogo veću vrednost i značenje. Ovo proizlazi iz ekonomske pozicije onih koji sebi mogu da priušte sredstva da angažuju muzičare, odnosno da prisustvuju *elitnim* muzičkim događajima, da steknu muzičko obrazovanje i da nabave instrumente i ostala sredstva (partiture, notni materijal, literaturu, nosače zvuka itd.). Ekonomski status je direktno povezan i sa socijalnim (zajedno SES), jer elitna muzika odgovara određenim društvenim slojevima.

Ovakva podela je nasleđena i u ranom srednjem veku podelom na slobodne i mehaničke umetnosti (*artes liberales* i *artes mechanicae*) koje će se pretočiti u veoma čestu pripisivanu frazu o razlici između *muziciranja* i *pevanja* u kojoj je muziciranje

Dijagram 69
Podela muzičke kulture



intelektualna aktivnost, aktivnost koja se bavi otkrivanjem suštinom stvari (odatle i formulacije „Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia.”).

Prelaskom u srednji vek, još više se ističe razdvajanje područja duhovne i svetovne muzike, u kojoj zbog liturgijskih potreba, duhovna muzika ima intenzivniji razvitak i poklapa se sa kategorijom elitne muzike. Reformacija postupno ruši ove granice prenoseći popularne pesme u protestantski koral uz opšte učešće kongregacije u duhovnoj službi.

Novi vek u kojem se javljaju građanski slojevi društva, dovešće i do trojne podele na visoku, srednju i nisku kulturu. Termini proizlaze iz engleskih ekvivalenata *highbrow*, *middlbrow* i *lowbrow* koji prave frenološku analogiju sa visokim, srednjim i niskim čelom. Sam termin *highbrow* se javlja na prelazu XIX u XX vek i popularan je u klasifikaciji kulture posebno u prvoj polovini XX veka.

Druga polovina XX veka u kojoj masovni elektronski mediji prodiru u najzabačenije delove planete, zaokružuje podelu na elitnu i masovnu kulturu, u kojoj područje elitne kulture prati postojani proces sužavanja broja učesnika. Digitalna era pravi još veći iskorak u demokratizaciji kulture u kojoj se brišu skoro sva ograničenja pristupu kulturnih i posebno muzičkih događaja. Danas skoro i ne postoji bilo koji muzički događaj koji nije snimljen i to ne samo kao audio, nego već standardno

i u formi muzičkog videa. Socijalne mreže i posebno Jutjub, centralni su distribucijski prostor u kojem se podižu tehničke performanse reprodukcije, i u kojem je audio već doveden do profesionalnih standarda (44.1, a već i 44.8 kHz, sa 16-bitnom rezolucijom). Veliki deo značajnih muzičkih događaja imaju i direktni prenos, ili odloženi snimak, koji može da se prati na sve većem broju kablovskih, ili satelitskih operatera, čime su smanjene razlike u pristupu događaja koji su se ranije smatrali kao ekskluzivni deo elitne kulture (posebno one dvorske).

Masovna kultura

Poseban fenomen u ovoj kategorizaciji je svakako pojam *masovna* kultura. On je direktno povezan sa pojavom *masovnih* medija kao sredstava za globalnu distribuciju kulturnih proizvoda i usluga (Dijagram 70). Već smo više puta pomenuli događaje koji su pripremili globalnu masovnu muzičku kulturu počev od voštanih cilindara i gramofonskih ploča, telharmonijuma i radija. Zvučni film je sledeći iskorak koji doprinosi demokratizaciji muzičke kulture i kulturne vrednosti, a sredinom XX veka televizija preuzima vodeću ulogu u masovnoj distribuciji muzičkih proizvoda i usluga. Paralelno se razvijaju i magnetni nosači (magnetofonske trake, kasete), a sredinom osamdesetih i optički nosači zvuka (CD), koji su veoma važna karika u *masovnom* širenju muzičke kulture. Digitalna era, personalni kompjuteri i internet donose novu eksploziju u razmeni muzičkih proizvoda na globalnom nivou. Rezultat svega, danas u postdigitalnoj eri, jeste brisanje granica između elitne i masovne kulture, i može se hipotetično reći da je celokupna muzička kultura danas masovna.

Pojava masovne kulture ne samo što u krajnjoj instanci dovodi do brisanja granica između elitne i popularne kulture, nego i brisanja granica i po drugim osnovama. Tako za masovnu kulturu uobičajeno se navodi da doprinosi *homogenizaciji* kreativnog subjekta prema različitim osnovama: socijalnim, ekonomskim, kulturnim, geografskim, religijskim, rasnim, etničkim i rodnim. Tako na primer Novogodišnji koncert Bečke filharmonije preko televizije preuzima veliki broj zemalja (već iznad 90) i prate ga milioni gledalaca sa najrazličitijim SES.

S druge strane homogenizacija se posmatra kao još jedno sredstvo kulturnog neokolonijalizma, preko koje se nameću određeni kulturni proizvodi, onih koji poseduju sredstva za masovnu distribuciju. Upravo isti taj bečki Novogodišnji koncert potiskuje lokalne oblike novogodišnjih proslava, a bečki valceri i bečki balovi postaju prestižni događaji koji se kopiraju u lokalnim sredinama (drugim rečima, akulturacija).

Kao poseban oblik homogenizacije javlja se i uzrasna homogenizacija. Kod uzrasne homogenizacije nastaje *infantilna regresija* starijih osoba i *hiperstimulacija* dece. Ovim procesima je posebno doprinela televizija u kojoj sve programe paralelno prate sve starosne grupe. Obavezno označavanje programa prema uzrasnim kategorijama jedna je od pravnih normi koje treba da zaštite decu od programa koji sadrže nasilje i seksualne scene. Na isti način većina kompjuterskih softvera sadrži i

Dijagram 70

Razvoj masovnih sredstava (hardver, nosači i javni servisi) za distribuciju muzičke kulture

	<i>Decenije</i>	<i>Godine</i>
VREMENSKA OSA	1870-ih	ELEKTROMEHANIČKI UREĐAJI I NOSAČI
		1877. CILINDRI, FONOGRAM
	1880-ih	KOMERCIJALNI TELEFONSKI SERVIS
		1881. TEATROFON
		ELEKTROMEHANIČKI UREĐAJI I NOSAČI
		1889. GRAMOFONSKA PLOČA, GRAMOFON
	1890-ih	
		1895. POČETAK ŠELAK EPOHE
		1897. TELHARMONIJUM
		MAGNETNI UREĐAJI I NOSAČI
		1898. ŽICE (SNIMANJE)
	1900-ih	ELEKTROMEHANIČKI UREĐAJI I NOSAČI
		ŠELAK EPOHA (PIK U PRVOM KVARTALU XX VEKA, 1920-ih STANDARD 78 rpm)
	1910-ih	
	1920-ih	JAVNI RADIO SERVIS
		ZVUČNI FILM
		ANALOGNI UREĐAJI I NOSAČI
		1927. PRVI ZVUČNI IGRANI FILM
		1928. MAGNETOFONSKA TRAKA (1930-ih MAGNETOFON)
1930-ih	JAVNI TV SERVIS	
	MUZAK	
	1934.	
1940-ih	ELEKTROMEHANIČKI UREĐAJI I NOSAČI	
	VINIL PERIOD, KRAJ 1940-ih DO POČETAK 1990tih, STANDARD 33 1/3 rpm i 45rpm	
1950-ih	MAGNETNI UREĐAJI I NOSAČI	
	MAGNETOFONSKA EPOHA (PIK U PERIODU 1950–1980-ih)	
1960-ih	ANALOGNI UREĐAJI I NOSAČI	
	1962. AUDIO KASETA, KASETOFON	
1970-ih		
	1971. VHS KASETA (1970tih PRVI VCR)	
	1979. VOKMEN	
	SATELITSKI PRENOS	
1980-ih	DIGITALNI UREĐAJI I NOSAČI	
	PERSONALNI KOMPJUTER (AUDIO FAJLOVI AIFF I SDII FORMATA)	
	1981. CD (PLEJER)	
	1987. DAT	
1990-ih	INTERNET, STRIMING SERVIS	
	DIGITALNI UREĐAJI I NOSAČI	
	1995. DVD (PLEJER)	
	1997. PORTABL MP3 PLEJER (1993. MP3 FORMAT)	
	1999. MOBILNI TELEFON (SA MP3 PLEJEROM)	
2000-ih		
	2001. AJPOD	
	2007. AJFON (2000-ih PRVI SMARTFONI)	
2010-ih		
	2010. TABLET (AJPED) I TABLET	

zaštitu odnosno filtriranje određenih programa kod kompjutera koji su dostupni deci. Međutim, oznaka na početku ili za vreme trajanja programa, ne znači da će roditelji izolovati decu, ili još više u obratnom slučaju, stariji ljudi prestati da gledaju dečje programe sa unucima. Odvajanjem i specijalizacijom televizijskih kanala za decu olakšava se selekcija i pored toga što i ti programi često sadrže nasilje (crtani filmovi). Dosadašnja ispitivanja uticaja programa sa nasiljem su pokazala da oni ne utiču direktno na ponašanje pojedinca (prema Aristotelovom konceptu katarze, oni bi čak trebalo da *pročiste* potrebu za nasilje), ali u svakom slučaju obezbeđuju informaciju kako da se izvrši nasilje, što je dokazano slučajevima u kojima su kopirani realni događaji prikazani preko televizije i drugih medija.

Supkultura, kontrakultura

Klasifikacije kulture veoma često sadrže i pojam *supkultura*. Supkulturna grupa bi bila deo neke veće kulturne grupe, međutim sa posebnim karakteristikama koje je dopunski razlikuju od glavne (engl. mainstream) kulture. Supkulturna ostrva u okviru većih nacionalnih kultura su tipični za muzičku kulturu. Jedna od većih supkultura u savremenoj istoriji čovečanstva je svakako *hipi* kultura, koja se iz SAD šezdesetih godina prošlog veka širi globalno – u Evropi, Južnoj Americi sve do Dalekog istoka. Identifikator hipi kulture je poseban životni stil, između ostalog preko principa zajedničkog života (hipi zajednice), harmonijom sa prirodom, i posebno razvijanjem posebnih (rokenrol) žanrova u muzici. Koreni hipi pokreta prate raniji supkulturni koncept *boemstva* na prelazu XIX u XX vek, pretežno razvijen kao deo *La Belle Époque* (Lepe epohe) u Francuskoj. Muzički segment hipi kulture je veoma bitan za njenu identifikaciju, a kao centar se javlja festival u Vudstoku (Woodstock Festival) koji je prvi put održan 1969. godine noseći naziv *3 dana mira i muzike* (3 Days of Peace and Music). U okviru supkulture može da se razvija i *kontrakultura* kao oblik u kome se zastupaju radikalnija odstupanja od društvenih normi. Zato delovi hipi pokreta, posebno oni koji su se zalagali za korišćenje PAS, često se klasifikuju i kao *kontrakulturni*. U tom smislu i deo muzike, posebno sa pesmama u kojima se pominje korišćenje droge, uvrštavaju se u kategoriju kontrakture.

Ipak razdvajanje supkulturnih, i još više kontrakulturnih žanrova u kulturi XXI veka je skoro nemoguće. Veliko žanrovsko račvanje slabi koheziju koju su imali žanrovi u prošlosti (kao na primer zabavna muzika), tako da je nemoguće odrediti osnovni (engl. mainstream) žanr u popularnoj muzici. Žanrovske granice su nejasne ili se preklapaju, kao na primer u slučaju turbo-folka, zabavne muzike i roka u koje dopunski ulaze i rep elementi iz supkulturnog kruga hip hopa.

Kultura XXI veka unosi i druge termine za grupisanje, odnosno formiranje posebnih kulturnih zajednica. Između njih je svakako kultura *fanova* odnosno *fandom* za celu zajednicu. Fandom kultura, posebno karakteristična za određene popularne žanrove, povezuje veoma heterogenu masu fanova iz različitih društvenih slojeva odnosno SES, transnacionalnog porekla.

Pored fandoma, postdigitalna era kreira i termin *netizen*, koji se odnosi na one koji intenzivno koriste internet i umrežavanje. Međutim taj termin tokom vremena gubi svoje značenje jer praktično sa mobilnom telefonijom čitavo čovečanstvo postaje deo globalnog umrežavanja.

Muzička kultura i seksualnost

Kako smo već pomenuli, seksualnost čoveka je u osnovi biološki fenomen, a veliki deo aspekata ponašanja koji proizlaze iz njegove biološke suštine pripada području interesa psihologije. Ipak u širem smislu, ljudska seksualnost ima i društvene komponente jer ona nije individualni čin, a individualno ponašanje je modelirano prema društvenim normama zajednice. U istom smislu seksualnost je utoliko značajnija za umetnost, jer je još od antike uspostavljena veza između erosa i lepog, odnosno erosa i umetnosti.

Različiti pristupi prema tretiranju seksualnosti u različitim društvenim, odnosno istorijskim i geografskim sredinama, ipak imaju i opšti okvir koji se naziva *kulturne univerzalije*. Kulturne univerzalije su kategorije koje su zajedničke za sve ljudske civilizacije i one obuhvataju: *incestni tabu, brak i heteroseksualnost*.

Incestni tabu je veoma snažna moralna zabrana koja se odnosi na seksualne odnose između određene kategorije rođaka sa krvnim srodstvom. On je direktno proizašao iz sagledavanja degenerativnih procesa odnosno genetske bolesti kod dece koja su se rađala iz ovakvih odnosa. Različite društvene zajednice su određivale do kog kolena važi incestni tabu, međutim kao kulturna univerzalija svuda i u svim istorijskim periodima bili su zabranjeni brakovi između roditelja i dece, i braća i sestara. U nekim sredinama ekonomski razlozi odnosno očuvanje svojine porodice, dovode do veza između rođaka drugog kolena, što povlači ozbiljne zdravstvene posledice sa teškim genetskim bolestima.

Brak smo već obradili u delu o porodici, a treća univerzalija – heteroseksualnost, podrazumeva seksualnu orijentaciju prema suprotnom polu. Veoma aktuelna pitanja povezana sa ovom kategorijom su homoseksualnost, biseksualnost, transseksualnost i aseksualnost. Različita društva i u istorijskom i u geografskom smislu, grade različite odnose prema vezama koje nisu heteroseksualne, stigmatizirajući i čak teško kažnjavajući pojedince ovih određenja. U ovom smislu posebno je interesantan slučaj *hidra* (transseksualci, engl. hijra) u Indiji, koji su sve do aprila 2014. godine bili izloženi teškoj diskriminaciji. Tada je Vrhovni sud Indije doneo zakon kojim su hidre proglašene za *treći rod*, čime su dobile i jednaka prava kao i ostala dva roda (muški i ženski).

Mi smo više puta u okviru ove knjige pominjali vezu seksualnosti sa muzikom i muzičkom kulturom. Isto tako ukazali smo da dosada ne postoje relevantna šira teorijska istraživanja koja bi potvrdila vezu između kreativnosti, emocionalnosti i seksualnosti čoveka, posebno kod velikih kompozitora kakvi su na primer Čajkovski, Britn itd.

Vraćajući se konceptu erosa kao stimulusa za stvaranje umetničkih i u istom smislu muzičkih dela, može se reći da su *ljubavne teme* u jednom veoma širokom kontekstu najzastupljeni vanmuzički sadržaj. Ljubav je nedvosmisleno centralna tema muzičke umetnosti, posle čega dolaze sve ostale kategorije vanmuzičkih sadržaja.

Seksualnost i muzika su posebno povezani u području igre. Igra je oduvek direktno asocirala na seksualnost jer u njenoj osnovi su pokreti tela. Antički koncept trojne horeje (poezija, muzika i igra) najavljuje sinkretičnu vezu muzike i igre koja se održava do danas. Čak i neme igre (bez muzike) koje se javljaju u folkloru i u modernom baletu, ipak pretpostavljaju ritam kao muzičku komponentu igre.

Seksualna asocijativnost igre doprinosi stavu posebno hrišćanskih religijskih institucija da je ona dijabolična i profana. Ipak svetkovine oko religijskih objekata, posebno za vreme vašara, koji su direktno bili povezani sa nekim religijskim praznikom, uključivali su i veliki broj lokalnih igara. Reafirmaciji igre je pomoglo unošenje karakternih igara na dvoru Kralja Sunce (Luj XIV). One su najpre bile sastavni deo opere, ali postupno, njihovo osamostaljivanje vodi ka pojavi nove umetnosti – baleta.

Reafirmacija igara postupno menja i tretman seksualnosti. Tako igra utiče na promene shvatanja pokazivanja delova tela, jer se do XVII veka nemoralno smatralo i najmanje otkrivanje ženskih nogu, na primer gležnja. Igre u kojima su igrači potskakivali ili eventualno okretali ženske partnere (engl. *whirl*, nazivane su i visoko igranje, fr. *haute danse*) u prvo vreme smatrane su za preslobodne za moral vremena. U delovima Balkana donedavno (pre Drugog svetskog rata) muški i ženski igrači nisu smeli da se uhvate za ruku ako nisu rođaci, tako da su koristili maramice da bi se povezali u kolo.

Otkrivanje delova tela kroz balet i posebno kroz igranje koje razvijaju popularni žanrovi je ulazna vrata za kršenje velikih delova seksualnih tabua koji su vladali zapadnom kulturom do XIX veka. Uopšte popularni žanrovi, posebno danas u video spotovima, obavezno koriste igru, koja često sadrži aluzije na ljudsku seksualnost.

Rodna pitanja

Rodna pitanja kao teorijski problem sociologije muzike posebno obrađuje Suzan Makleri u veoma iscrpnim radom *Ženski završeci* (*Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, [1991] 2002). U ovom radu, između ostalog, spojeni su muzički aspekti, sa socijalnim, tretmanom rodova u različitim društvima, izbor profesija itd.

Između više rodnih pitanja kojima se bavi sociologija muzike izdvaja se i pitanje kastrata koji su u prošlosti, skoro tri veka, imali veliki uticaj na karakteristike muzičke kulture. Njihovi glasovi u registru alta/mecosoprana su na prvi pogled u koliziji sa utiskom koji stvaraju muški glasovi, koji imaju i dubinu i drugačiju boju (strukturu harmonika). Cezar (u Hendlovoj istoimenoj operi) koji peva alt kastrat je pri prvom slušanju u zvučnoj koliziji sa likom koji tradicionalno treba da predstavlja

oličenje muškosti. Još više u muzičkom smislu igraju ulogu kolorature u kastratskim arijama, koje su karakteristične za visoke ženske glasove. U pomenutoj operi, nasuprot glavnim likovima – Rimski imperator i Egipatski kralj koji pevaju kastrati, jesu generali (rimski i egipatski), koji imaju basovske partije. Još interesantniji lik u istom ovom smislu je pastorač Kornelije, koji peva sopran *en travesti* (preodeven, odnosno kada muške uloge tumače žene i obratno).

Zabrana kastracije je dovela do korišćenja altova (u stvari *en travesti*) u tumačenju kastratskih uloga. Međutim postupno u drugoj polovini XX veka, težnja za autentičnost interpretacije dovodi do razvitka interpretacija (kontratenori) u kojima se dobija sličan utisak kao u pevanju kastrata. Jedna od tehnika koja se koristi u ovakvim situacijama je pevanje falset (it. falsetto) koje je veoma uspešno uvedeno i u popularnoj muzici sedamdesetih godina prošlog veka, posebno preko grupe Bidžiz (Bee Gees).

Ipak, ovo je samo jedna od velikog broja rodniha tema koje čekaju obradu u sociologiji muzike. Muzika je vekovima tretirana kao muški posao, i žene su bile delimično uključene u muzičke aktivnosti (pevanje, veoma izabran broj instrumenata i mnogo ređe kompozitori, ili dirigenti). Jedno sveobuhvatno tumačenje relacija muzike i društva ne može da se izvede bez detaljne razrade rodniha implikacija u svim socijalnim aspektima kreativnog subjekta.

Muzika i društvena odgovornost (kulturna politika)

Strateško planiranje kulturnih aktivnosti političkih, državnih i privatnih institucija naziva se *kulturna politika*. Strateški ciljevi kulturne politike određuju koordinate u kojima se kreću kulturne aktivnosti i time oblik i sadržaj kulturnog modela koji žele postići. Oni su definisani u misiji političke, državne ili privatne institucije/organizacije. Tako na primer ako je misija simfonijskog orkestra X negovanje repertoara svetskih i posebno nacionalnih autora ozbiljne muzike, ova misija će biti razrađena u strateške ciljeve i adekvatno planove aktivnosti orkestra u dužem periodu (3–5 godina) koji će odražavati kulturnu odnosno muzičku politiku tog orkestra. Ako u tim strateškim ciljevima i planovima pored osnovnog žanra postoje i drugi žanrovski sadržaji, onda će se i oni naći u aktivnosti orkestra, odnosno određeni broj koncerata sa proširenim repertoarom.

Definisanje kulturne/muzičke politike na nivou zemlje u parlamentarnim demokratijama najpre se vrši u političkim entitetima (na primer partije) i sadrži u njihovim programima o strateškim aktivnostima. I politički pokreti zastupaju određenu kulturnu odnosno muzičku politiku, međutim ona je uglavnom samo implicitno sadržana u njihovim aktivnostima, jer oni nemaju intenciju da preuzmu vlast, nego samo da budu korektura društvenih procesa.

Ciljeve i planove kulturne/muzičke politike zemlje utvrđuje parlament, a za njihovu realizaciju su zaduženi izvršni organi (kao na primer ministarstvo za kulturu). Izvršni organi dorazrađuju i sprovode strateške kulturne ciljeve i planove u tak-

tičke i operativne ciljeve i planove (prioritetne kulturne i muzičke aktivnosti, kulturni i muzički programi, koncerti, gostovanja, štampanje monografija, CD-a itd.).

Veliki broj država u svetu ima ministarstva za kulturu (kao samostalna ili deo drugih ministarstva za obrazovanje, nauku i informatiku), koja su zadužena za realizaciju kulturne/muzičke politike na nacionalnom nivou. Intervencije u kulturnoj politici se izvode preko neposrednog finansiranja institucija, projekata i programa, kao i preko stimulacije određenih aktivnosti u vidu stipendija, nagrada, doprinosa (za penzijsko, socijalno i zdravstveno osiguranje), poreske politike (oslobađanje, olakšice) i dr. U ovom smislu ministarstva za kulturu imaju vidljivu moć da utiču na oblikovanje kulture/muzike posebno u području neprofitabilnih kulturnih aktivnosti (kao na primer filharmonije, opere, orkestri, horovi, festivali, folklorna udruženja itd.). Drugim rečima ove institucije koje deluju u području neprofitabilnih žanrova, potpuno su finansirane iz državnog budžeta.

Ipak finalno oblikovanje određene muzičke kulture je veoma kompleksan proces u kojem učestvuje mnogo lokalnih i globalnih faktora. Taj proces je dopunski usložen demokratizacijom kulture preko kablovskih i internet kanala za distribuciju, čime se smanjuje mogućnost za veći uticaj i kontrolu lokalnih institucija. Veliko takmičenje koje je otvoreno u postdigitalnoj eri je mač sa dve oštrice: s jedne strane ekvilizira mogućnosti za afirmaciju lokalnih kulturnih vrednosti, s druge ostavlja otvoreni prostor za spoljne uticaje svih igrača u areni globalne muzičke kulture. Zato kulturna politika u kojoj se odvajaju budžetska sredstva za stimulisanje neprofitabilnih muzičkih aktivnosti, nema uvek vidljiv rezultat u oblikovanju kulturnih/muzičkih parametara određene sredine.

Jedan od karakterističnih primera kulturne politike je balkanska muzička kultura koja je skoro do kraja XIX veka imala dominantno orijentalno obeležje i tradiciju. Velika ulaganja, posebno u periodu posle Drugog svetskog rata, utiču na potpunu transformaciju muzičke kulture u kulturni model zapadnoevropske provenijencije. Muzičko obrazovne institucije po zapadnim modelima (muzičke škole i fakulteti), kao i muzičke institucije (različiti vidovi orkestri, od kamernih do simfonijskih, pa sve do opere i baleta) finansirani uglavnom iz državnih budžeta, imaju glavni doprinos u radikalnom menjanju karakteristika muzičke kulture balkanskih zemalja.

S druge strane, pored oficijalne kulturne politike, nevidljivu (skrivenu) političku moć koju ima privatni ekonomski sektor (bogatiji pojedinci i institucije) kreira još jedan nevidljivi nivo kulturne politike. Njihova stimulacija određenih popularnih žanrova (donacije) koji i bez toga funkcionišu na profitnoj osnovi, najčešće polazi od marketinških promotivnih efekata (reklama i odnosi sa javnošću). Često je mnogo teže naći i najmanje sponzorstvo za neki koncert ozbiljne muzike, nego za koncert nekog popularnog pevača. Iako se daje sponzorstvo za neprofitabilne žanrove, sredstva su uglavnom mnogo manja i isključivo kao forma odnosa sa javnošću. Imajući u vidu efekat ove *nevidljive* kulturne politike na brojnu publiku koja je u interakciji sa popularnim žanrovima, posebno što ona nije ograničena samo na javne nastupe, nego se rasprostire veoma često i dalje u elektronskim i štampanim medijima (koji su sa svoje strane često u posedu istih ekonomskih centara moći);

postavlja se teorijsko pitanje o odnosu uticaja oficijalne i ove neoficijalne kulturne politike na finalno oblikovanje muzičke kulture.

Zbog toga u ovom završnom poglavlju knjige mi smo otvorili temu društvene odgovornosti muzike kroz prizmu kulturne politike. Očigledno ta prizma pokriva veliki deo tema sociologije muzike koje smo obradili u različitim poglavljima ove knjige. Generalno kulturna politika je najdirektniji odraz svih aspekata relacije muzike i društva i zato je prisutna u različitim formatima još od početaka ljudskih zajednica. Mi smo više puta naglasili da su još u antici otvorena pitanja kulturnog odnosno muzičkog identiteta preko borbe za očuvanje sopstvene kulture nasuprot uticaja stranih kultura (akulturacija). Kulturni identitet od tada do danas je u osnovi planiranja kulturne politike.

Mogućnost uticaja i kontrole velikih delova populacije je izražena u frazi *panem et circenses* (hleba i igara) koja još u antičkom Rimu odražava ideju odstranjenja pažnje građanstva od ekonomskih, socijalnih i političkih problema. Zloupotreba kulturne politike je posebno vidljiva i u totalitarnim režimima u kojima postoje velika ulaganja u određene segmente muzičke kulture koji treba da produciraju repertoar koji podržava ideologiju režima. Karakteristični primeri novijeg datuma su muzička kultura Nemačke za vreme Trećeg rajha, muzika Sovjetskog Saveza za vreme staljinizma itd.

Između ostalih pitanja koja se odnose na društvenu odgovornost muzičke kulturne politike su i problemi zvučnog zagađenja, diskriminacija po različitim osnovama (rodna pitanja), devijantno ponašanje i neetični marketing. Kao i u ostalim aspektima društvene odgovornosti pojedinca i institucija, pored zakonskih rešenja (na primer nivoi zvučnog zagađenja), veoma važno je građenje svesti svih učesnika u kreiranju muzičke kulturne politike, i u tom smislu i muzičara, u odnosu na njihovu društvenu odgovornost. Tako pitanja zaštite kulturnog nasleđa i korišćenja novih tehnologija izbijaju u prvi plan dugoročnih interesa nacionalnih muzičkih kultura. Svi učesnici i u planiranju muzičke kulturne politike i u njenoj realizaciji, pored neminovnog iskorišćavanja i prilagođavanja novih tehnologija za muzičke potrebe čovečanstva, moraju ujedno biti sastavni deo izgradnje jednog eko-muzičkog sistema koji će sačuvati artefakte koje su stvarale ljudske civilizacije iz prošlosti.

Indeks

- Adler, Gvido 39
Adorno, Teodor 44–45, 126–127, 131, 134
agencijske socijalizacije 4, 51, 59, 63–67, 136, dij. 63
agregatsko okupljanje 19
agrikulturna zajednica 16, 20, 24, 25, 93, dij. 15
Ajvz, Čarls 128
aksiologija muzike 3, 124
akulturacija 127, 134(135)–136, 138, 145, dij. 135
alfa generacija 61–62, dij. 61
alijenacija rada 25, 133
alkoholizam 54, 107, 112–114, 126
Amazon 24
Amfion 57
anketni upitnik 27, 36–37
anomija 104
antičke misterije 57, 107
antropocen 14
antropologija 40, 49, 132, 136, *vidi i* kulturna antropologija
Apolonove himne 118
apsolutni sluh 52, 57
Aristotel 1, 11, 23, 42, 73, 84, 89, 110, 136, 140
artes liberales 136, dij. 137
artes mechanicae 136, dij. 137
Asafjev, Boris 43
asirsko-vavilonska kultura 23
asocijalnost 49
aulos 135
autorsko delo 88, 99
autorsko i srodna prava 8, 69, 91, 96–103, 105–106, dij. 34, 97, 98, 103, *vidi i* prava interpretatora
autput 23–24

balet 142, 144
barok, muzički 18, 26, 31, 63, 68, 90, 131, dij. 30
bazna teorija (grounded theory) 37
Bečki Novogodišnji koncert 138
bejbibumeri 61–63, dij. 61

La Belle Époque 140
Bernska konvencija za zaštitu literarnih i umetničkih dela 98
Betoven, Ludvig van 36, 94, 106, 113, 128
Bidžiz (Bee Gees) 143
Bilbord 70, 112
biologizam 17
Bitlsi 63, 93
Blaukopf, Kurt 45
Bloh, Ernst 58, 126, 131, 133
boemstvo 114, 140
bolesti
 mentalne 107–108, 113–114
 povezane sa radnim mestom 107, 113, 115
 polno prenosive *vidi* polno prenosive bolesti
Bomarše, Pjer 97
brak 22, 26, 65, 109, 141
Britn, Bendžamin 141
buka 106–107, 112

Carmina Burana 26
cena šanse 83–85, dij. 85
ceremonija 60, 72, 74, 80, 94–95, 117, dij. 94
Ciceron 73, 123, dij. 73
ciklička teorija 129, 131–132, 134, dij. 129, 132
CISAC 102
civilizacija
 kultura i 12–13, 39, 123, 127
 podela prema upotrebi pisma 6, 16, dij. 16
 razvitak čovečanstva i 7, 15–16, 28, 58, 70, 72, 76, 94, 103, 107, 108, 130, 145, dij. 15
copyright 102

Čajkovski, Petar Ilič 126, 141
čovečanstvo, klasifikacija razvitka 15–16, dij. 15

Damon 41

- darvinizam 17, 130
 Debisi, Klod 126, 135
 Dekart, Rene 1, 96
 demokratija 41, 93, 94, 143
 Denora, Tia 45
 derviški red 107, 119
 determinante tražnje i ponude 86
 devijantnost
 definicija i teorije 104–108, dij. 104
 ostalo 49, 54, 86, 96, 125–126, 145, dij. 97
 difuzionistička teorija 129, 131–132, dij. 129, 131
 digitalizacija 1, 16, 70, 77, 90
 digitalna era 7, 16, 21–22, 59, 69–70, 74, 137–138, dij. 15, 137
 digitalno rođeni 62, 72, dij. 61
 dijalektički materijalizam 43
 Dilan, Bob 96
 Dirkem, Emil 43, 104, 132
 dokolica 20, 23, 42, 57, 85, 136
 domaćinstvo 60, 64–65, 67, 106, dij. 87
 donacije 91, 93, 103, 144, dij. 92
 dramaturgija 79–80
 droit d'auteur 102
 društvena grupa 12, 17–20 passim, 55, 59, 68, 140, dij. 13, 17, 18, 19
 društvena institucija 17, 20–22, 34–35, 50, 59–60, 65, 67–68, 70, 81–120 passim, 133, 136, dij. 17, 20, 21, 35
 društvena odgovornost 5, 108, 143–145
 društvena uloga 17–20 passim, 54, 61, 63–64, 68, 80, 89, 91, dij. 17, 19
 društvena zajednica 12–13, 17, 20, 59, 68, 124, 126, 141, dij. 13
 društveni razvoj, teorije *vidi*
 funkcionalistička teorija, teorija sukoba
 društveni sistem
 funkcionalistički 17
 teorija sukoba 17
 društveni status 17, 18, 20, 26, 42, 43, 52, 54, 63, 64, 89, 91, 110, dij. 17, 64
 društvenost 11–14, 19–20, 33, 40, 73, 79, 95, 107, dij. 13, 14
 društvo
 besklasno 25
 definicija 11
 klasno 25, 26–27
 kriterijumi opredeljenja 12–13, dij. 12
 razvoj *vidi* društveni razvoj, teorije
 društvo (drugovi) 19, 51, 54, 63, 66, 68, dij. 63
 duhovna muzika 91, 109, 117–120, 136–137, dij. 137
 dužina života 59

 džez 24, 39, 45, 60, 110, 111, 125, 131, 135
 džingl 74, 79

 ekologija 5, 41, 106
 ekonomija 5, 21, 24–26 passim, 40, 60, 62, 65, 73, 83–84, 86, 89, 91, 92, 102, 103, dij. 87, *vidi i* makroekonomija, mikroekonomija, muzikonomija
 ekonomska institucija 5, 20, dij. 20, 35
 ekonomski resursi 25, 64, 65, 84, 86, 110, 113, 133, dij. 85, 87
 ekonomsko dobro
 definicija 84, dij. 85
 ekonomsko loše 85
 javno 85, 104
 razmena 86, 96, dij. 85
 slobodno 85–86, 106
 ekonomsko pravo 96, 99, dij. 97
 ekskomunikacija 12, 27, 126
 ekspertske sistemi za kreiranje i interpretaciju muzike 74
 eksploatacija 25, 49, 64, 133
 ekstremni islamizam 126
 elektronska muzika 32, 74, 90
 emocije 18, 35, 42, 43, 49, 51–54 passim, 56(57)–58, 61, 63–65 passim, 79, 95, 112, 113, 115, 116, 118, 141, dij. 18, 50, 64, 111, 116
en travesti 143
 enciklopedisti 43
 endogamija 26
 Engels, Fridrih 43
 enkulturacija 136
 epidemiologija 112
 eros 33, 61, 141–142
 estetika muzike 1, 2, 32–34 passim, 39, 42–44 passim, 73, dij. 38
 etika 5

- etiketiranje, teorija devijantnosti 105,
dij. 104
- etnocentrizam 126–127
- etnografija 39–40,
- etnologija 40, dij. 38
- etnometodologija 37, 79–80
- etnomuzikologija 1, 39, 125, dij. 38, *vidi*
i studije kulture
- evolucionistička teorija 129–131, 132,
dij. 129, 130
- evropocentrizam 13, 126
- faktor proizvodnje 21, 25
- falset 143
- fan 140
- fandom 140–141
- feminizam 40, 142
- feralna deca 49
- feudalizam 25–27 *passim*, dij. 26
- finansiranje muzičkih aktivnosti 86, 89,
91–92, 144, dij. 92
- folklor 13, 17, 33, 66, 68, 99, 109, 110,
113, 119, 125, 128, 132, 142, 144
- folkways *vidi* kulturne norme
- forbeja 115
- formalistička estetika 57
- Frank, Cesar 120
- Frankfurtska škola 44
- Frit, Sajmon 45
- Frojd, Zigmund 33, 61, 134
- funkcionalistička teorija
društvene institucije i 83, 108
društveni razvoj 22–26, 54, dij. 22
društveni sistem 17, dij. 17
osnivači 43
socijalizacija i 49, 54, 63–64
teorija kulturne dinamike 129, 132–
133, dij. 132
- Gangnam Style 52, 71
- gangsterski rep 104,
- Garfinkel, Harold 37, 80
- generacije, kategorizacija 59, 60, 61–63,
dij. 61
- genij, koncept 123
- gilda 101
- gledajući sebe u ogledalu 53
- globalizacija 13, 21, 29, 52, 70, 71, 127–
128, 131, 135, 138, 140, 141, 144
- globalno selo 69
- Gofman, Erving 80
- grafički interfejs 6
- gramofonska ploča 70, 88, 127, 138, dij.
139
- gregorijanski koral 119
- Grgur Veliki, papa 119
- GT *vidi* bazna teorija
- gusle 52
- Gvido Aretinski 1
- Hačaturjan, Aram 44
- Hajdn, Jozef 120, 128
- hanza 101
- hasiklidika 54
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih 1, 73,
129, 133
- Helmholz, Herman 41, 44
- Hendl, Georg Fridrih 142
- hermeneutika 77, 79
- heteroseksualnost 141
- hidra 141
- himna 94, 95, 118, dij. 94
- hip hop 95, 104, 134, 140
- hiperstimulacija dece 138
- hipi pokret i kultura 95, 134, 140
- hominid 15, 22
- Homer 111
- homo sapiens 15, 22
- homofonija 128
- homogenizacija 29, 58, 63, 69, 138
- homoseksualnost 22, 65, 114, 141
- horegija 89
- hortikulturalna zajednica 22–25 *passim*,
dij. 22
- igra 49, 50, 56, 58, 71, 72, 142, 145
- ikseri 61–62, dij. 61
- impresario 90, dij. 34, 90
- impresionizam, muzički 43, 44, 126
- incestni tabu 141
- incidencija 113
- industrija umetnosti, zabave i rekreacije
114
- industrijska revolucija 23, 26, 98
- industrijska svojina 96, 98, dij. 98

- industrijski period 22–25, 59, dij. 22
 infantilna regresija 138
 informacijsko-komunikacijske
 institucije 20, 21, 83, dij. 20, 35
 input 25, *vidi i* faktor proizvodnje
 instrumentalni idiom 26, 90
 intelektualna svojina 96–98, 106, dij. 98
 interdisciplinarnost 4, 37, 42
 Internacionala 95
 internet 1, 6, 16, 22, 34, 39, 69, 70, 71,
 88, 105, 106, 138, 141, 144, dij. 34, 75,
 139
 Internet of Things 16
 irigacioni sistem 23
 islam 108, 117, 118, 119, dij. 117
 istorija muzike 39, 62, 128, 130–131,
 134, dij. 38
 istorijski period 15, 20, 23, 116, dij. 15
 italijanska opera 28, 42

 javni servis dij. 139
 javnost 57, 69, 88, 93, 100, 101, 104, 114,
 128, 144
 jezik 49, 71, 74, 75, 123, 136
 jezik i muzika 43
 jonsko-miletska škola 23
 jurodivi 108

 Kaden, Kristijan 45, 74
 Kahil, Tadeuš 88
 Kalvin, Žan 42
 kalvinist 119
 Kant 1, 5
 kantri 54
 kapitalizam 25–27 *passim*, 133, dij. 26
 karakterne igre 142
 kasetofon 70, 111, dij. 111, 139
 kasta 17, 26–27
 kastracija 28, 143
 kastrat 43, 142–143
 katolicizam 119
 kič 1, 134
 klabinig 111
 klasa, socijalna 25, 26–27, 49, 133
 klasična muzika/klasicizam (ozbiljna
 muzika) 13, 24, 30, 31, 46, 52, 58, 63,
 71, 80, 95, 110, 112, 125, 127, 128, 131,
 135, 136, 143, 144, dij. 30

 klimatski uslovi 40, 43
 kmetovi 27
 kod oblačenja 125
 kognitivni razvoj, faze 55–57, 68, 110,
 dij. 55
 kohlearna otoskleroza 113
 kolektivna zaštita autorskih i srodnih
 prava 91, 98, 101–103, dij. 34, 103
 komercijalna muzika 86, 103
 komparativna muzikologija 39, 44, *vidi i*
 etnomuzikologija
 komparativna prednost 84, 108, dij. 85
 komunikacija
 auditorno/vizuelna 16, 79, dij. 16
 grafička 6, 16, dij. 16
 mašinska 16, 77
 modeli komunikacijskog procesa 77,
 dij. 78
 neverbalna 75
 pisana 6, 15–16, 117, dij. 15, 16, 75
 rastojanje 76, dij. 76
 socijalizacija i 73, 79–80
 verbalna 29, 74, 75, 76, 80, dij. 75
 vidi i pismo
 komunizam 25, 133, dij. 26
 koncertmajstor 17, 18
 kongregacijsko pevanje 42, 119, 137
 Kont, Ogist 43, 130
 kontrakultura 104, 140
 kontratenor 143
 kontrola
 moć i 92, 145
 teorija devijantnosti 105, dij. 104
 kopirajt 102–103
 korisnost (mera) 85
Kosmos (Segan) 108
 koštana frula 22
 Kralj Sunce 142
 kreativna industrija 86
 kreativni subjekt 33–34, 35, 36, 77, 85,
 101, 112, 124, 125, 138, 143, dij. 33
 kriminal 104, 105–106, 107, dij. 105
 kruglosutočni 64
 Kuli, Čarls 53
 kultura
 civilizacija i *vidi* civilizacija: kultura i
 definicija 12, 123–124
 demokratizacija 137, 138, 144, dij. 137

- društvenost i 12
elitna 3, 22, 110, 124, 126, 127, 128,
131, 136–138, dij. 137
globalna 13, 29, 52, 70, 127, 128, 131,
135, 138, 140, 144
inferiorna 42, 135, dij. 135
masovna 28, 29, 42, 44, 45, 71, 88,
136–138, dij. 137, 139
muzička *vidi* muzička kultura
nacionalna 13, 128, 140, 145
nedodirljiva 31, 124
nepokretna 124
niska 137, dij. 137
podela 136–138, dij. 137
pokretna 124
primitivna 13, 127, 131
srednja 137, dij. 137
superiorna 126, 127, 135, dij. 135
svetovna 136, dij. 137
visoka 137, dij. 137
kultura organizacije 87, 123
kulturna antropologija 12, 40, dij. 27
kulturna dinamika 127–134, dij. 129
kulturna geografija 40
kulturna institucija 20, 21, dij. 20
kulturna politika 8, 41–42, 103, 108,
143–145
kulturna transmisija, teorija
devijantnosti 104, dij. 104
kulturne norme 20, 27, 49–51 *passim*,
55, 57, 60, 72, 76, 104, 124–125, 126
kulturne univerzalije 141
kulturni relativizam 127
kulturologija 12, 40, dij. 38
Kunst, Jaap 39
- Langer, Suzana 79
Lazarsfeld, Pol 45
lepljive pesme 88
Lesig, Lorens 106
ličnost 4, 33, 49–58, 67, 80, 86, 110, dij.
50, 51, 63
lingvistika 40, 74, 79, 80
Lisa, Zofja 44
Lord, Albert 52
lovačko-sakupljačka zajednica 22, 25,
133, dij. 22
Lunačarski, Anatolij 42, 43
- Luter, Martin 42, 119
- magnetni nosač 70, 138, dij. 139
magnetofon 70, dij. 139
makam 118
Makleri, Suzan 45, 142
Makluan Herbert, Maršal 69
makroekonomija 86
Maler, Gustav 36
Malinovski, Bronislav 132
Marčelo, Benedeto 43
marketing 21, 41, 54, 58, 74, 83, 84, 87–
88, 89, 108, 135, 144, 145, dij. 34
Marks, Karl 24, 43
marksizam 24–25, 43, 64, 83, 133
masovna pesma 95, dij. 94
mecenatstvo 86, 91, dij. 92
medicina *vidi* zdravstvene institucije
medij(i)
definicija termina 69
elektronski 21, 34, 36, 45, 50, 69–71,
79, 88, 89, 106, 137, 140, dij. 34
masovni 5, 51, 63, 68, 69–71, 114, 128,
137, 138, 140, 144, dij. 63
mehanički instrument 70, 74
mehanički nosač 32, 70, dij. 139
mehanički vek 23, 26
mehanizam potrebe i zadovoljstva 84,
dij. 85
Merkjuri, Fredi 114
memorija
motorička 58
muzička *vidi* muzička memorija
psihološki aspekti 49, 55, 58, 112, 116,
dij. 50, 111
menadžment 19, 21, 74, 83, 84, 86, 91,
113, 123, 125
menadžment totalnim kvalitetom 84
mentalne bolesti 107–108, 113, 114
Merton, Robert 53, 104
Mersen, Maren 43
Mesijan, Olivije 120
Mesopotamija 23
metod
kvalitativni 36–37
kvantitativni 36–37, 41, 43, 45
vidi i bazna teorija, etnometodologija
mevlevije 107

- Mid, Džordž Herbert 53, 55
mikroekonomija 83, 86
mimesis 42
ministarstvo za kulturu 42, 91, 143, 144
Mišel, Andre 134
mišljenje 49, 53, 54, 55–56, dij. 50
mit o Apolonu i Marsiji 135
modalna analiza
 definicija i modusi 29, 32, 34, 69, 88,
 124, dij. 32
 kao komunikacijski proces 77, dij. 79
Mokranjac, Stevan Stojanović 119
monodija 118, 119
moralne norme (mores) 55, 56, 60, 124,
125–126, 141, 142
moralno pravo 96, 99, 100, 102, 103,
106, dij. 100, 101
Morgan, Luis Henri 130
motivacija 49, 58, 64, 68, 86, 112, dij. 50,
111
muzak 39, 41, 58, 88–89, dij. 139
muzička industrija 45
muzička kultura 4, 5, 34–35, 39, 50, 62,
63, 65, 117, 123–145 passim, dij. 34, 35,
137, 139
muzička memorija 52, 56, 58
muzička socijalizacija 50–51, 57, 58, 65–
73 passim
muzičke profesije 26, 43, 52, 67, 89–91,
105, 107, 111, 113–115 passim, 126,
133, dij. 90
muzički modeli 35–36, 38, 39, 71, 72, 86,
89
muzičko delo
 definicija 29
 kreativni subjekt *vidi* kreativni
 subjekt
 modalna analiza *vidi* modalna
 analiza
 muzička kultura i 34–35, dij. 34
 oblik 29–31, dij. 30, 31
 planovi 29–30, dij. 30
 sadržaj 29–30
 vanmuzički sadržaj *vidi* vanmuzički
 sadržaj
muzičko obrazovanje 7, 34, 41, 52, 55,
67, 108–110, 119, 136, 144, dij. 34
muzički video 36, 71, 88, 138, 142
muzika
 muzička kultura vs 35
 problem definisanja 29
muzikant 105, 110
muzikologija 2, 11, 39–40, 42, 45, 79, 90,
113, 120, 127, 131, 135, dij. 11, 38, 90,
vidi i nova muzikologija
muzikonomija 1, 2, 6, 7, 25, 40–42
 passim, 74, 83–88 passim, dij. 38
muzikoterapija 108, 111, 115–116, dij.
90, 116
Napster 105
narikače 60
naučno-obrazovna institucija 20, dij.
20, 35
nedodirljivo kulturno nasleđe 31, 124
nekomercijalna muzika 92, 103
neokolonijalizam, kulturni 13, 138
neopozitivizam 4
neprofitni žanrovi 86, 144
netizen 141
neurologija umetnosti 134
nomad 23
norme ponašanja 50, 73, 76, 124–125
nova muzikologija 40, dij. 38
običaj 60, 125
obrađivanje zemlje 23
obred 23, 60, 116, 125
Ogdenov trougao 80
oktoih 118, 119
Orfej 57
organizacijski dizajn 84, 86
oštećenja sluha 111–112, 113
otuđenje rada *vidi* alijenacija rada
ozvučavanje javnog prostora 74, 88,
107
Pariska konvencija za zaštitu
 industrijske svojine 98
parna mašina 23
Parsons, Talkot 132
PAS *vidi* psihoaktivne supstance
pastoralna zajednica 22–25 passim, dij.
22
patriotska pesma 74, 95, dij. 94
pažnja 54–55, 112, dij. 111

- pedagogija, muzička 41,67, 109, dij. 38,
90 *vidi i* muzičko obrazovanje
- percepcija 14, 29, 49, 54–55, 56, 57, 106,
112, dij. 14, 50, 111
- peripatetici 57
- Pijaže, Žan 55, 56
- piraterija 105, 106
- pismo 16, 57, 119, dij. 16
- Pitagora 115
- pitagorejci 57, 72
- pitagorejska muzika sfera 42
- plagijat 96
- Platon 1, 33, 42, 57, 135
- PMP *vidi* prenosni muzički plejer
- podela rada 22, 64, 89–90, *vidi i*
specijalizacija
- podražavanje 42, 44
- polifonija 110, 119, 128
- politička ekonomija 24, 83
- politička kontrola 42, 92, 118, 145
- politička moć 93, 118, 144, dij. 93
- političke nauke 41, dij. 38
- politički autoritet 12, dij. 12, 93
- politički pokret 94, 95, 143, dij. 94
- politički sistem 21, 41, 92, 93, 109, dij.
93
- političko-pravne institucije 20, 35, 74,
83, 92, 94, 118, 143, dij. 20, 94
- polno prenosive bolesti 63, 114
- popularna muzika 13, 21, 32, 39, 45, 52,
54, 58, 63, 67, 70, 91, 95, 112–114
passim, 129, 135, 137, 138, 140, 142–
144 passim, dij. 137
- porodica
domaćinstvo vs 64–65
kao agens socijalizacije 51, 63–67, dij.
63, 64
kao društvena institucija 5, 20, 21, 22,
65, 67, 83, dij. 20, 35
kategorije 65–66, dij. 66
muzičko okruženje u 17, 65–67, 110
- postindustrijski period 22–28 passim,
59–62 passim, 64, 65, 76, 93, dij. 22
- postkolonijalne studije 40
- potrošačka kultura 84
- pozadinska muzika 88, 89, 108
- pozitivizam 37, 40, 43, 123
- pozitivni pravni propisi 96, dij. 96
- PPB *vidi* polno prenosive bolesti
- praistorijski period 15, 22, 133, dij. 15
- prava interpretatora 91, 96, 99–101
passim, dij. 101
- pravoslavlje 72, 91, 105, 108, 119
- prenosni muzički plejer 70, 111, dij. 111
- prevalencija 113–114
- primati 13–14, 18, 63, dij. 14
- pripadanje 18, 95, dij. 18
- pripitomljavanje 23
- prirodno pravo 96, dij. 96
- progres ili regres 128, 130, 131, 133, 134
- proizvodi i usluge 12, 21, 23–24, 26, 41,
62, 74, 83–88 passim, 91, 92, 96, 98,
103, 133, 138, dij. 85, 87
- proizvodne snage 25, dij. 25
- Prokofjev, Sergej 44, 67
- proleter 27, 134
- promiskuitet 114
- promotivni miks 87–88
- protestantizam 119
- protestantski koral 119, 137
- protestna pesma 95, 96, 134, dij. 94
- proširena realnost 16, 72
- prvobitna zajednica 25, 133, dij. 26
- psihoaktivne supstance 36, 54, 106, 107,
112–114 passim, 126, 140
- psihoakustika 32, 36, 41, 44, 113
- psihoanalitička teorija 33, 61, 129, 134,
dij. 129
- psihologija muzike 34, 41, 42, dij. 38
- psihometrija 41
- racionalni lični interes 41, 84, dij. 85
- radio 44, 45, 69–71 passim, 88, dij. 139
- rebetiko 54
- reformacija 42, 128, 137
- religija
kao agens socijalizacije 63, 72, dij. 63
muzika i 42, 67, 72, 74, 109, 113, 116–
120, dij. 35, 118
podela 117, dij. 117
- religijska institucija 5, 20, 21, 51, 83,
109, 116, 118, 119, 142, dij. 20, 35, 118
- renesansa, muzička 26, 31, 96, 115, 119,
130, dij. 30, 137
- rep 71, 95, 104, 140
- resurs/i *vidi* faktor proizvodnje

- retkost 84, dij. 85
 retorika 73, dij. 73
 revolucionarna pesma 95, 134, dij. 94
 ritual 36, 50, 72, 89, 113, 116–117, 119, 125, *vidi i* obred
 ritualno zagađenje 26
 robovlasništvo 23, 25, 27, dij. 26
 rodna diskriminacija 126, 145
 rodna pitanja 142–143, 145
 rodne studije 40, 45
Roling Stoun 70
 Rolingstonsi 63, 93
 romantizam 24, 36, 43, 44, 68, 127, 128, 131, 136, dij. 30
 rumelijska tradicija 135
- samosvest 53
 seksualnost
 biološki aspekti 114, 141
 kao funkcija porodice 63, 64, dij. 64
 kulturni aspekti 33, 35, 54, 63, 114, 134, 141–142
 semantika 3, 77, 79
 semiologija 74, 79
 SES *vidi* socioekonomski status
 simbolička interakcija 4, 53, 55, 79–80, 124
 sinestezija 58
 Skvajer, Džordž Oven 88
 slobodan čovek 23, 89, 110, 136, dij. 136
 slobodna kultura 106
 slobodno vreme 42, 110, 136, *vidi i* dokolica
 sloj, socijalni 26–28, 36, 76, 104, 109, 135–137, 140
 slušalice 107, 111, 112, dij. 111
 smrt 12, 16, 17, 57, 60–61, 102, 107, 110, 114, 117, 126
 socijalizacija
 agensi *vidi* agensi socijalizacije
 definicija 20, 49
 ličnost *vidi* ličnost
 muzička *vidi* muzička socijalizacija
 socijalizam 25, dij. 26
 socijalna interakcija 45, 49–59 *passim*, 73, 76, 79–80
 socijalna istorija 39
 socijalna mreža 16, 19, 22, 52, 59, 63, 71–72, 128, 138, dij. 63
 socijalni kontekst 36, 39, 57, 75–77 *passim*, 79, 80, 95, dij. 78, 79
 socijalnost *vidi* društvenost
 socioekonomski status 27, 28, 40, 61, 62, 67, 135, 136, 138, 140
 sociolingvistika 2, 43
 sociologija kulture 12, 40, 84, 124, *vidi i* kulturologija
 sociologija muzike
 definicija 2–4 *passim*, 11, dij. 11
 istorijat 42–46
 metod 36–37
 srodne discipline 37–42, dij. 38
 sociologizam 4, 44
 sociometrija 1, 2, 27, 41, 43
 sociomuzikologija 2, 7, 42, 45
 sonologija 1, 2, 6, 7, 41, 42, dij. 38
 Sovjetski Savez 43, 52, 64, 109, 145
 specijalizacija 1, 21, 23, 24, 26, 90, 109, 133, dij. 90
 Spenser, Herbert 43, 130, 132
 srednji vek (muzički) 24, 26, 89, 91, 96, 101, 108, 109, 115, 123, 130, 136, 137, dij. 30, 137
 standardizacija muzičkih instrumenata 26
 Statut kraljice Ane 96
 Statut Monopola 96
 stereo gledanje i slušanje 14, dij. 14
 stratifikacija, socijalna 26–27, 89
 Stravinski, Igor 44, 127, 128
 striming 71, dij. 139
 strukturalna napetost, teorija
 devijantnosti 104, dij. 104
 strukturalni funkcionalizam 132
 studije kulture 12, 39, 40, dij. 38
 studije manjina 40
 Sturm und Drang 128
 sumerska kultura 23
 Supićić, Ivo 2, 3, 45
 supkultura 104, 140
 svetovna muzika 26, 117, 136, 137, dij. 137
 Svetska organizacija za intelektualnu svojinu 98
 svojina 23, 25, 65, 84, 133, 141

- Šefer, Pjer 90
 Šenberg, Arnold 44, 127
 Šepard, Džon 45
 šizma 42, 119
 škola (agens socijalizacije) 51, 63, 65,
 66, 67–68, dij. 63
 Šopen, Frederik 36, 61
 Šopenhauer, Artur 58
 Šostakovič, Dmitrij 43, 44
 špica 79
 štampanje partitura 70
 štimovanje 29
- tabu 114, 124, 126, 141, 142
 Tajlor, Edvard 123
 talentovani pojedinac 33
 tanatos 61
 televizija 69–71 passim, 138, 140
 telharmonijum 70, 88, 138, dij. 139
 teorija odraza 43–44
 teorija sukoba
 društvene institucije i 109
 društveni razvoj 22, 24–26, dij. 25
 društveni sistem 17
 socijalizacija i 49, 64
 teorija kulturne dinamike 129, 133–
 134, dij. 129, 133
 tinitus 112, dij. 111
 tonski niz 52–53, 119, 126
 treći rod 141
 trojna horeja 142
 trubadur 26
 tržište, tipovi 86, 106
 Tuarezi 23
 turbo-folk 91, 95, 128, 136, 140
- učenje 49, 56, 57, 64, 109, 110, 112, 123,
 dij. 50, 111
 učenje tokom celog života 68
 usul 118
 uzor/i 53–54, 64, 68, 71
- vajersi 61, 62, dij. 61
 vanmuzički sadržaj 34, 39, 74, 77, 84,
 120, 142
 varijabla 27
 Varšavjanka 95
 Veber, Maks 40, 41, 43, 44, 84, 92, 93
- veliki tehnički sistemi 28, dij. 28
 virtuelni period *vidi* digitalna era
 višak 23
 vizuelna muzika 36
 vojna muzika 73, 95
 vojni orkestri 73
 vojska (kao agens socijalizacije) 51, 63,
 72, dij. 63
 vokalni idiom 26, 90
 vokalnost 14, dij. 14
 vokmen 70, 111, dij. 111, 139
 volonterski rad 91
 voštani cilindar 32, 70, 138, dij. 139
 VTS *vidi* veliki tehnički sistemi
 Vudstok 140
- whirl 142
 WIPO *vidi* Svetska organizacija za
 intelektualnu svojinu
- zakoni 8, 60, 65, 67–69 passim, 85, 92,
 93, 96–103, 105–107 passim, 112, 113,
 125–126, 141, 145, dij. 97
 zaštita od buke 106–107
 zdravstvene institucije 5, 20, 21, 60, 83,
 108, 110–116, dij. 20, 35
 zetersi 61–62, dij. 61
 Zilberman, Alfons 45
 zvučna realnost 32, 36, 41
 zvučnici 74, 106, 107, 111, 112, dij. 111
 zvučno zagađenje 5, 41, 86, 106–107,
 125, 145
- žanr/ovi
 muzički modeli i 27, 35
 popularni 21, 24, 27, 32, 39, 45, 52, 58,
 63, 89, 91, 95, 104, 111–113 passim,
 129, 131, 135, 140, 142, 144
 stil/ovi vs 24, 38, 50, 51, 57, 58, 63, 71,
 80, 90, 94, 127–129
 žanrovska preferencija 1, 27, 41, 63
 Ždanov, Andrej 44
 životni ciklus 59–61, 66, 84, 131, 132,
 dij. 59
 životni stil 36, 71, 72, 123, 140