

Ontologija glazbenih djela

Pejnović, Andrej

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:165576>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za filozofiju

Andrej Pejnović
ONTOLOGIJA GLAZBENIH DJELA
Diplomski rad

Mentor:
Izv. Prof. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović

Rijeka, 2024.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za filozofiju

Andrej Pejnović
(0115061765)

ONTOLOGIJA GLAZBENIH DJELA

Diplomski rad

Mentor:

Izv. Prof. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović

Rijeka, 2024.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova Ontologija glazbenih djela izradio samostalno pod mentorstvom Izv. prof. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović.

U radu sam primijenio metodologiju znanstveno - istraživačkoga rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke i teorije koje sam izravno ili parafrazirajući naveo u diplomskom radu, na uobičajen način, citirao sam i povezo s korištenim bibliografskim jedinicama.

Ime i prezime studenta: Andrej Pejnović

Vlastoručni potpis:

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Uvod u fundacionalističku raspravu.....	4
3. Fundacionalistička rasprava.....	6
3.1 Idealizam.....	7
3.2 Nominalizam.....	12
3.3 Platonizam	17
3.4 Teorija historijskog individuuma.....	23
3.5 Zaključno o realističkim teorijama ontologije glazbenih djela.....	30
3.6 Tabela prikaz realističkih ontologija glazbenih djela.....	35
3.7 Eliminativizam.....	38
3.8 Fikcionalizam.....	42
4. Ontološki problemi više razine	44
4.1 Sonicizam.....	45
4.2 Instrumentalizam.....	49
5. Pojavni oblici glazbe.....	52
5.1 Nosači zvuka.....	54
5.1.1 Nosači zvuka i klasična glazba.....	56
5.1.2 Nosači zvuka i suvremena glazba.....	58
5.2 Improvizacija.....	67
5.3 Glazbeno izvođenje, izvedbe i izvedbe djela.....	72
6. Zaključak.....	78
7. Literatura.....	87

1. Uvod

Ako tek uzgred promislamo o glazbi, odnosno o svim pojavnim oblicima glazbe s kojima se susrećemo, uvidjet ćemo stanovitu složenost i mnogoznačnost. Dok se vozimo automobilom, na radiju čujemo pjesmu omiljenog izvođača i prstima udaramo ritam dok pjevušimo stihove. Odlazimo na koncerte te na njima uživamo u energiji i umijeću benda ukoliko smo na *rock* koncertu, odnosno u virtuoznosti solista ili cjelokupnog orkestra ako smo skloniji klasičnom izričaju. Ukoliko smo i sami glazbenici - bilo profesionalni, rekreativni ili tek početnici – često sviramo za vježbu (npr. vježbanje skala na gitari ili rudimenata na bubnjevima) ili improviziramo s nekim tek savladanim akordom ili ritmom. Neka mala djeca ne mogu zaspati bez uspavanke roditelja, a navijači na stadionima (doduše mnogo glasnije i u velikim grupama) pjevaju navijačke pjesme u pratnji bubnjeva kako bi voljenom klubu pomogli da se domogne toliko željene pobjede nad mrskim rivalom.

Kao što možemo vidjeti, glazba je u svojoj pojavnosti raznolika i njome smo na neki način okruženi. Nakon što smo okvirno detektirali neke od pojava oblika glazbe s kojima se svakodnevno susrećemo, možemo ih međusobno usporediti te time odškrinuti vrata glazbene ontologije. Primjerice, bismo li bili opravdani reći da nespretno odsviran gitarski *riff* s refrena pjesme *Enter Sandman*, uz to izveden na akustičnoj umjesto na električnoj gitari, pripada u istu ontološku kategoriju kao i snimka te pjesme na originalnoj ploči iz 1991.? Možemo li reći da smo, poslušavši kompilaciju klasične glazbe koja sadrži Mozartov „Koncert za klarinet“, doista imali pristup tome glazbenom djelu na isti način kao publika koja je davno čula izvornu izvedbu Antona Stadlera – klarinetista za kojega je Mozart djelo skladao? Ova pitanja otvaraju tek neka područja kojima se bavi glazbena ontologija – konkretno problem autentičnosti izvedbe i problem ontološke kategorije glazbenih djela. No, prije nego što krenemo u dublja razmatranja ontološke kompleksnosti glazbe, moramo se još kratko zadržati na ovoj, u određenoj mjeri laičkoj razini promatranja predmetnog fenomena.

Glazba se može podijeliti pomoću različitih kriterija te uzimajući u obzir znanstveno područje ili praksu unutar koje se glazbom bavimo. Pa tako glazbu, unutar npr. glazbenog novinarstva, možemo dijeliti na žanrove, dok će npr. povjesničara zasigurno više zanimati kronološki razvoj glazbenih praksi, ali i utjecaji između različitih kulturnih krugova. Za potrebe filozofije, a

poglavito ontologije, započeti valja s nešto drugačijom podjelom - onom koja će nam rasvijetliti samu prirodu nečega kao što je glazba ili glazbeno djelo. S obzirom na rečeno, započet ćemo sa kratkim rasvjetljavanjem filozofske grane ontologije.

Ontologiju možemo definirati kao filozofsko proučavanje onoga što postoji. Riječ je o grani filozofije koja se bavi problematikom postojanja određenih entiteta, što podrazumijeva pitanja kao što su „Postoji li neki entitet x ?“ i „Koja svojstva i relacije taj entitet ostvaruje?“.¹ Ontologiju valja strogo razgraničiti od prirodnih znanosti kao što su fizika ili kemija, iz razloga što spomenute znanosti teže dati najbolja objašnjenja objektivne fizikalne stvarnosti svijeta oko nas, kao što su npr. kemijski sastav tvari ili određivanje zakona gibanja tijela. Ontologija, s druge strane, nastoji pružiti objašnjenje same prirode postojanja entiteta oko nas, na način da analizira ljudska shvaćanja i koncepte koje, kao misleći subjekti, vezujemo uz entitete koji nas okružuju. Dok prirodne znanosti ekspliciraju objektivnu stvarnost otkrivajući njene značajke neovisne o čovjeku, ontologija eksplicira koncepte koji određuju na koji način misleći subjekti osjetilno i misaono zahvaćaju tu istu objektivnu stvarnost.

Ontologija nam, između ostaloga, daje odgovore na pitanja kategorizacije entiteta, pa tako možemo zaključiti da bi jedna od osnovnih ontoloških podjela bila podjela entiteta na empirijske (konkretne) i apstraktne, gdje pod empirijske entitete ubrajamo sve one koji imaju svojstvo protežnosti i smještenosti u prostor-vremenu (npr. moj laptop, ja ili biljka na stolu). Apstraktni entiteti konceptualno su izazovniji jer nedvojbeno postoje, međutim s njima se ne možemo susresti u svijetu empirije na isti način kako susrećemo empirijske objekte. Entitete kao što su brojevi, vrline ili svojstva ne možemo vidjeti same po sebi, već možemo vidjeti pet banana, mudroga čovjeka ili crvenu fotelju. Osim toga i podjednako važno, empirijski su entiteti neponovljivi, odnosno dva ista empirijska entiteta ne mogu postojati istovremeno na dvije različite lokacije. Iako postoji velik broj laptopa kao što je moj, u vlasništvu mnogih drugih ljudi, postoji samo jedan „moj laptop“, kao što postoji samo jedna „biljka na mojem stolu“ iako sam u cvjećarnici vidio još pet istih biljaka. Isto ne vrijedi za apstraktne entitete, koji se mogu pojaviti na više različitih mjesta u isto vrijeme. Rekli smo da su svojstva apstraktni entiteti, a ista svojstva nerijetko vidamo istovremeno, npr. crveni telefon na stolu pored crvene fotelje. Dakle, apstraktne entitete kao što su svojstva ne susrećemo same po sebi, ali ih možemo prepoznati u različitim empirijskim entitetima i to istovremeno.

¹ Hofweber, Thomas, "Logic and Ontology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.),

Gdje se u toj priči nalazi glazba? Već smo spomenuli primjere *rock* koncerata i glazbenih kompilacija, entiteta za koje možemo reći da su smješteni u prostor i vrijeme: neki se koncert održao u riječkom klubu Palach i trajao je od 21 do 22.30, a CD s kompilacijom Mozartovih simfonija nalazi se u računalu i ukupnog je trajanja 2 sata i 30 minuta. Hipotetski koncert grupe Grč u Palachu započeo je izvedbom pjesme „Jama“ koja traje 8 minuta i 50 sekundi. Istovremeno, nekoliko ulica dalje, noćni zaštitar i veliki fan grupe pomoću *streaming servisa* reproducira istu pjesmu, zamišljajući da se nalazi na koncertu omiljene grupe, a ne u malenome kontejneru na ulazu na gradilište. Isto tako možemo zamisliti mladoga studenta glazbene akademije u Beču, koji u svojoj sobi preslušava Mozartovu „Petu simfoniju“ pripremajući se za sutrašnji ispit klavira, dok nekoliko ulica dalje Bečka filharmonija izvodi to isto djelo pred stotinama razdraganih članova publike. Svrha ovih misaonih eksperimenata jest osvještavanje jednog od temeljnih postulata glazbene ontologije – glazbeno djelo može se manifestirati na više mjesta istovremeno posredstvom različitih empirijskih entiteta, u ovim slučajevima to se ostvaruje posredstvom glazbene izvedbe i *playbacka* (reprodukcije snimljene glazbe). Iz toga slijedi da glazbeno djelo ne može biti empirijski entitet jer je empirijski entitet neponovljiv, odnosno ne može postojati na dva ili više mjesta istovremeno. Iz istog misaonog eksperimenta slijedi još jedan važan postulat, a to je da glazbeno djelo nije isto što i izvedba djela ili zvučni zapis djela, već se radi o različitim entitetima s različitim svojstima, ali koji stoje u određenom odnosu.

Sada se već mogu detektirati ključni pojmovi unutar glazbene ontologije, a to su „glazbeno djelo“, „glazbena izvedba“, i „glazbena snimka (nosač zvuka)“. Navedeni će pojmovi biti detaljno analizirani kroz ostatak rada te ćemo otkriti što oni zapravo znače, u kakvim odnosima stoje i koja su im svojstva, odnosno kojoj ontološkoj kategoriji pripadaju. Započet ćemo s najopsežnijim i za ontologiju najvažnijim pitanjem određivanja i kategoriziranja pojma „glazbeno djelo“ i rasvjetljavanjem prirode odnosa koje djelo ostvaruje s drugim predmetnim entitetima. Drugi dio rada bavit će se pitanjima koja, strogo gledajući, nužno ne spadaju pod okrilje ontologije, no držim da su podjednako bitna za sveobuhvatno i potpuno razumijevanje fenomena glazbe u okvirima društvene stvarnosti i vremena kojem pripadamo.

2. Uvod u fundacionalističku raspravu

U filozofskom promišljanju o glazbi, razumnim se čini započeti s definiranjem pojma glazbe, koji se najšire može eksplicirati kao organizirani zvuk.² Međutim, takve zvukove koji stoje u nekom uređenom slijedu, možemo čuti u raznim situacijama koje nemaju veze s glazbom - primjerice ponavljajući zvuk na semaforu kojim se pješacima signalizira da je zeleno i da sigurno mogu prijeći cestu. Dakle, potrebni su nam još neki uvjeti kako bi preciznije definirali pojam glazbe, a ti uvjeti mogu biti unutar skupine glazbenih svojstava, kao što su primjerice ritam i tonalitet, ili unutar skupine estetskih svojstava, kao što je primjerice iskustvo slušatelja ili intencija autora da stvori djelo za slušanje. Ukoliko se priklonimo uvjetima iz reda zvučnih svojstava, dužni smo izostaviti razna djela eksperimentalne glazbe 20. st.³ iz skupine glazbenih djela, a ukoliko izaberemo estetska svojstva iskustva, odnosno intencije, dužni smo tvrditi da npr. sviranje jednostavnih ljestvica nije glazba.⁴

Nakon što smo naveli potencijalne principe definiranja glazbenih djela, vrijeme je da odredimo i prirodu tog pojma smještajući ga u određenu kategoriju. U tome će nam pomoći filozofska grana metafizike, konkretnije disciplina ontologije, koju smo već objasnili. Neki od najpoznatijih filozofskih problema zapravo su ontološki problemi – npr. problem slobode volje, postojanja Boga ili problem univerzalija. Ontologija se, dakle, bavi pitanjima prirode postojanja entiteta u svijetu, ali i pitanjima svojstava koja posjeduju i relacija koje ostvaruju. Nakon što ontološki proučimo određeni entitet i utvrdimo svojstva i relacije koje uz taj entitet vezujemo, spremni smo predmetni entitet smjestiti u određenu kategoriju.

Glazbeno djelo prije svega treba razlikovati od manifestacije djela, pri čemu kao manifestaciju djela valja shvatiti pojavu toga djela u bilo kojem obliku (notni zapis, studijska snimka, izvedba uživo). Izvedbe djela nisu ontološki „misteriozne“ jer je riječ o konkretnim materijalnim entitetima koji imaju jasno određene prostorne i vremenske odrednice: npr. *CD* na kojem se nalazi album s deset pjesama ukupnog trajanja 50 minuta. Zamislimo također i da su svi *CD-i* toga albuma nastali 2000. godine, a prestali su postojati 2010. kada su se počeli javno paliti jer

² Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), (posjećeno 13. studenoga 2023.)

³ Razvitak umjetničke misli i nastanak modernističkih i postmodernističkih tendencija u svim vrstama umjetnosti, u glazbi je doveo do nastanka raznih nekonvencionalnih skladbi koje ne posjeduju glazbena zvučna svojstva kao što su npr. melodija ili ritam. Jedan od primjera je skladba izvornog naziva *The Typewriter* američkog skladatelja Leroya Andersona, koja se sastoji od ritmičnog lupanja po pisačkoj mašini, a u literaturi se često spominje i djelo izvornog naziva *Toilet piece/Unknown* Yoko Ono koje se sastoji od zvukova puštanja vode u WC školjci i sličnih ne-glazbenih zvukova.

⁴ Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), (posjećeno 13. studenoga .2023.)

je autor albuma proglašen politički nepodobnim. S druge strane, sama glazbena djela, čini se, nisu materijalni entiteti i nemoguće ih je smjestiti u prostor i odrediti im točne vremenske odrednice. Čini se intuitivnim da izvedbe djela i sama djela stoje u određenoj relaciji, no daljnje promišljanje otkriva nam da priroda te relacije nije nimalo jednostavna. Izvedbe djela, koje su, ponovimo, različiti entiteti od samih djela, ta djela na neki način smještaju u prostor i vrijeme, a cilj glazbene ontologije jest rasvijetliti i objasniti srž toga fenomena.

Glazbena se ontologija bavi promišljanjem o glazbenim djelima i odnosima u kojima glazbena djela stoje. Glavni problemi koji se nameću nakon refleksije o prirodi glazbenih djela jesu „fundacionalistička rasprava“, odnosno pitanje kojoj ontološkoj kategoriji glazbena djela pripadaju i pitanje što znači proizvesti autentičnu izvedbu nekog djela, što se također naziva ontološkim problemima višega reda. U nastavku ovoga rada pobliže će biti prikazana i fundacionalistička debata i ontološki problemi višega reda, a započet ćemo s fundacionalističkom raspravom.

3. Fundacionalistička rasprava

Bilo koje glazbeno djelo ima višestruki broj svojih manifestacija. Te manifestacije, naučili smo, mogu biti u vidu nosača zvuka (glazbenih snimki) ili glazbenih izvedbi. Nosači zvuka su ponovljiv medij, na način da će isti nosač zvuka uvijek reproducirati iste manifestacije (glazbene numere) djela. Izvedbe se međusobno razlikuju te, iako mogu manifestirati isto djelo, dvije izvedbe nikada neće biti identične kao što je slučaj kod reprodukcija glazbenih numera.⁵ Do filozofskog problema dolazi kada se na tu pojavu gleda u kontekstu pitanja odnosa između univerzalija i partikularija, a i suprotstavljeni glazbeno-ontološki tabori odgovaraju podjeli strana u toj fundamentalnijoj metafizičkoj raspravi. Filozofijski rječnik Vladimira Filipovića univerzalije naziva i “općim pojmovima”, a problem univerzalija definira kao “pitanje postoje li opći pojmovi (roda, vrste) po sebi, prije stvarnosti, ili su tek subjektivna tvorevina”. Unutar te rasprave razlikujemo realiste, koji tvrde da univerzalije postoje neovisno od ljudskog uma, te nominaliste, koji smatraju da postoje samo pojedinačnosti (partikularije), a opće je dano tek u pojmu ili u riječi.⁶ Slikovitije prikazano, univerzalijom možemo shvatiti npr. svojstvo crvenosti, a do rasprave dolazi kada se pitamo postoji li doista crvenost kao nešto odvojeno od ljudskog uma ili je jedino što doista postoji tek crveni predmeti. Stoga, glazbene ontologe prije svega možemo podijeliti na realiste, koji zagovaraju postojanje glazbenih djela, i anti-realiste, koji tvrde da zapravo ne postoje stvari kao što su glazbena djela. Unutar kategorije realista postoje značajne razlike u tumačenju prirode postojanja glazbenih djela, pa tako prepoznajemo zastupnike idealizma, nominaliste, platoniste i zastupnike teorije historičkih individuuma. Antirealistički tabor, s druge strane, ima tek dvije podskupine – eliminativiste i fikcionaliste. U narednom dijelu spomenute će teorije i argumenti, odnosno odgovarajuće protuteze, biti detaljnije prikazane. Fokus rasprave u narednom dijelu bit će na klasičnoj glazbi te će se pod „glazbeno djelo“ u većini slučajeva smatrati djelo iz klasične tradicije, osim gdje nije naznačeno drugačije.

⁵ Teza o ponovljivosti sadržaja nosača zvuka, odnosno o razlikama između izvedbi bit će pobliže razmotrena u drugom dijelu rada, a u raspravu je uvodi Stephen Davies u knjizi *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (2001)

⁶ Donat, B. et al. ur. *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

3.1 Idealizam

Unutar skupine realista – ontologa koji drže da su glazbena djela stvarni entiteti koji ne ovise o svojim manifestacijama (izvedbama uživo, notnim zapisima te zapisima na medijima kao što su primjerice *CD* ili *streaming* servisi) – prvo će biti riječi o idealistima. Idealisti smatraju da su glazbena djela mentalni entiteti. Ideja je to koja se kroz literaturu provlači još od sredine prošloga stoljeća kroz zapise Collingwooda i Sartrea⁷, a suvremenu verziju idealizma donosi Renee Cox.

Idealist po pitanju postojanja glazbenih djela tvrdit će da glazbena djela obično egzistiraju neovisno od konkretnih pojedinaca, no ne neovisno od čovječanstva kao cjeline. Glazbena djela, shvaćena na taj način, postaju dinamična te se mijenjaju s obzirom na promatrača i njegovu kontingentnu perspektivu. Iz idealističke perspektive, glazbeno bi se djelo moglo definirati kao zvučna struktura koja se sastoji od tonova i tišina između njih, odnosno kao kombinacija između navedenih elemenata koje postulira određeni glazbeni sustav. Ton, kao fizička danost, ima značajke kao što su frekvencija, boja zvuka i trajanje, dok spojevi između tonova i tišina mogu biti melodični, harmonični, metrički ili ritmički. Ključ za idealizam, reći će Cox, jest to da navedene fizikalne značajke mora osjetilno zahvatiti ljudsko biće kako bi one postale glazba.⁸ Ta je bitna stavka idealizma izrečena u sljedećem odlomku:

Oznake na papiru koje nazivamo notacijom označavaju zvukove, a zvukovi koje čujemo u izvedbi djela simboliziraju glazbene tonove i međusobne odnose. Međutim, notacija označava zvukove samo za nekoga tko je upoznat s referencijama nota, a zvukovi simboliziraju glazbu samo onda ako ih ljudi shvaćaju kao glazbu. Isključivo su zvukovi ili imaginarni zvukovi shvaćeni kao glazbeni tonovi, a ne zvukovi sami za sebe, komponente glazbe. Glazba može postojati u umu skladatelja prije nego što je napisana ili izvedena te može nastaviti postojati u sjećanjima skladatelja i slušatelja neovisno o izvedbama i zapisima glazbenog djela.⁹

Zvučna struktura glazbenih djela, kao što je već rečeno, sastoji se od kombinacije tonova i estetskih tišina te može biti složena i raznolika. Elementi zvučnih struktura svoju glazbenu

⁷ Collingwood svoje stavove u kojima bilo koje umjetničko djelo shvaća kao esencijalan dio života uma, brani u djelu *Principles of Art*, 1938. Sartre u sklopu *The Psychology of Imagination (L'imaginaire)*, umjetničko djelo shvaća kao istovremenu dvojnost između idealno zamišljenog virtualnog (*irréel*) koje pripada domeni uma i stvarnog koje pripada empirijskom svijetu i nesavršeno je. Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.),

⁸ Cox, R. 1986. A Defence of Musical Idealism. *British Journal of Aesthetics*. 26 (2), str. 133.

⁹ Isto.

vrijednost i značenje posjeduju sami po sebi, ali i dobivaju nova u sprezi s drugim elementima unutar djela. Primjerice, određeni ritam odsviran na bubnjevima, već kao takav ima određenu vrijednost, a unutar djela, u kombinaciji s tonovima proizvedenima na drugim instrumentima, ostvaruje novu vrijednost kao dio cjeline. Te vrijednosti i značenja mogu biti shvaćena kako pri „običnom“ slušanju bez znanja o širem glazbeno-povijesnom kontekstu nekog djela, tako i pri slušanju dok smo svjesni širih odnosa koje djelo ostvaruje na nešto udaljenijim razinama glazbeno-povijesne strukture. Cox će nadalje reći kako „niti jedna analiza ili interpretacija ne može iscrpiti sve moguće veze u nekom značajnom glazbenom djelu, a u slučaju kada se djela dijele i bivaju komunicirana, čak ni koncepcija djela samog skladatelja nije ona konačna“¹⁰. Cox potvrđuje toga vidi u činjenici da svakodnevno nastaju nove interpretacije starih radova kojima se pridaje validnost i relevantnost. Koje veze određeno djelo sadrži ovisi o sustavu djela i povijesnom kontekstu kao „referentnim okvirima“ koje koristimo u pristupu tom djelu.¹¹ Cox navodi ove primjere kako bi oslikala važnost čovjekove interakcije s glazbom, odnosno bit aktivne recepcije glazbe.

1. Prvi akord u preludiju Tristana i Izolde neki teoretičari označavaju kao pojačani šesti akord, a neki kao napola smanjeni sedmi akord. Čini se da akord sam po sebi ne može imati dvije funkcije odjednom te teoretičari s jedne strane negiraju postojanje funkcije suprotnog tabora i obrnuto. Razlog zbog kojega se stručnjaci ne slažu po tom pitanju je taj što imaju različita shvaćanja o vrstama odnosa unutar tonalnih sustava devetnaestog stoljeća (ili samo krivo shvaćanje Wagnerova korištenja tih sustava); i takve su diskrepancije rezultat činjenice da pravila i smjernice tonalnog sustava nisu formalizirane ili fiksne. Točnost u ovom pitanju možemo odrediti samo s obzirom na pojedinačnu koncepciju tonalnog sustava.
2. Neki ljudi tvrde da glazba ima mogućnost da – bez tekstova, naslova ili programa – reflektira socijalne, političke, osjećajne ili druge izvan-glazbene obrasce ili strukture. Adorno je tvrdio kako veza između primarnog motiva i generalne strukture Beethovenovih sonata reflektira idealni odnos između pojedinca i njegova svijeta: u sonatama, motiv raste i razvija se, igra važnu ulogu u formiranju strukture i na kraju biva transformiran od strane strukture – sve to bez gubitka osnovnog identiteta. Takav je uvjet bio moguć za pojedince u odnosu prema društvenim strukturama u Beethovenovo doba te je Beethovenova svjesna ili nesvjesna pozornost na to imala

¹⁰ Cox, R. 1986. A Defence of Musical Idealism. *British Journal of Aesthetics*. 26 (2), str. 133.

¹¹ Isto

utjecaj na prirodu njegove glazbe.¹² Očito je da djelo ima drugačiju prirodu kad ga se sluša na taj način, a ne isključivo na temelju glazbenog doživljaja.¹³

Cilj ove diskusije o mogućim značenjima nije nametanje neke nužno točne interpretacije, već isticanje činjenice da se vjerodostojna i valjana shvaćanja određenog djela mogu značajno razlikovati, što znači da je srž djela kontingentna s obzirom na to kako je shvaćena. Cox u zaključku obrane idealizma napada stav da je djelo vječno i nepromjenjivo, odnosno da slušateljima pruža međusobno ekskluzivna, ali ista značenja, nazivajući takve stavove paradoksalnima i zbunjujućima. Pitanje koje preostaje jest da li različita shvaćanja djela predstavljaju različite aspekte istog djela ili svako novo shvaćanje stvara novo djelo. Cox drži da novo shvaćanje ne znači novo djelo jer je djelo samo po sebi već „nešto fluktuirajuće, dinamično i sastavljeno od različitih koncepcija (tonova, tišina i međusovnih odnosa), a ne nešto fiksirano i zatvoreno“¹⁴.

Jedna od kritika idealizma jest ta da, ukoliko prihvatimo idealističke postavke i izvedbu djela shvatimo kao takvu samo onda kada tu izvedbu netko sluša ili o njoj razmišlja, slijedi da glazbena djela postoje samo onda kada o njima aktivno razmišljamo, što bi pak značilo da naizmjenično nastaju i nestaju. Takva je posljedica problematična i krajnje neintuitivna, no Cox ima spreman odgovor. Neki odnosi i elementi u glazbenim sustavima postoje neovisno o promatračima, no čak i oni odnosi koji moraju (barem jednom) biti osjetilno zahvaćeni kako bi se shvatili, mogu postojati u nesvjesnim djelovima umova svih onih upoznatih s tim odnosima i odgovarajućim sustavima. Nije nužno da djelo mora biti pod izravnom predodžbom ili razmatranjem, a Cox potvrdu toga vidi u činjenici da se ljudi bez problema prisjećaju djela koja su čuli nekada u prošlosti te ih također mogu pjevushiti ili zasvirati.¹⁵ S druge strane, glazbeno djelo može prestati postojati pod sljedećim uvjetima:

Međutim, izgubljeno djelo mrtvoga skladatelja neće postojati kao djelo, osim i do trenutka kada bi djelo netko pronašao i interpretirao. Mogu postojati komponente djela koje bi na neki način postojale dok djelo ne bi bilo pronađeno: konvencionalni elementi,

¹² Jedan od poznatijih primjera u kojima uvidamo fenomen glazbe koja nešto prikazuje jest simfonijska poema *Vltava*, češkog skladatelja Bedricha Smetane. Za to se glazbeno djelo smatra kako svojom rastućom zvučnom strukturom zapravo opisuje tok tekućice od šumskog potocića do velike rijeke koja spaja gradove i ljude. Ekspresivna svojstva glazbe jedna je od tema unutar filozofije glazbe, no u ovome radu neće biti adresirana. Smatram da bi dobar početak istraživanja fenomena glazbene ekspresivnosti bila poglavlja *Emotions in the Listener* i *Musical Understanding* u knjizi *Philosophy of Western Music A Contemporary Introduction* Andrewa Kanie.

¹³ Cox, R. 1986. A Defence of Musical Idealism. *British Journal of Aesthetics*. 26 (2), str. 144-145..

¹⁴ Isto, 136. str.

¹⁵ Isto, 137. str.

akordi i progresije korišteni u djelu postojali bi dok god se koriste i pamte. Istovremeno, čini se da bi ti isti elementi i progresije imali drugačije značenje unutar konteksta izgubljenog djela naspram značenja u kontekstu drugih djela. Nadalje, u slučaju da čovječanstvo nestane, glazbena djela, odnosno sama glazba, bi također prestala postojati; ne bi postojala ni „u“ jednom preostalom zapisu iz razloga što ne bi bilo nikoga tko bi mogao tumačiti glazbu označenu ili simboliziranu kroz zapise. Reći da zapis ili slijed zvukova reprezentira glazbu znači reći da reprezentira glazbu za nekoga.¹⁶

Druga česta kritika idealizma počiva na onome što se čini kao nedostupnost glazbenih djela koja, shvaćena kroz prizmu idealizma, postoje isključivo unutar uma. Postavlja se pitanje mogu li i na koji način glazbena djela biti komunicirana između mislećih subjekata, s obzirom na to da je riječ o mentalnim entitetima. Cox odgovor nalazi u zajedničkim principima slušanja koji su karakteristični za određeno razdoblje: „u mogućnosti smo komunicirati zbog zajedničkih iskustava pojava i ideja“. Nadalje, glazbena djela mogu biti komunicirana putem fizičkih medija kao što su zvučni ili notni zapisi. Imamo sposobnost identificiranja određenih zvukova kao glazbu zbog načina na koji su ti zvukovi „uokvireni“, odnosno instancirani.¹⁷

Cox zaključno ističe da je glazbeni idealizam, iako postulira postojanje glazbenih djela kao mentalnih entiteta, u svojoj suštini „interkulturalan i transhistorijski“¹⁸, dok prigovor iz nemogućnosti dijeljenja mentalnih entiteta pada u vodu kao neutemeljen iz razloga što se glazbena djela, iako su mentalni entiteti, manifestiraju kroz razne oblike kao što su npr. notni zapisi ili izvedbe. Držim da bi potencijalan odgovor protiv te vrste prigovora mogao biti i analogija s ljudskim mislima: nedvojbeno je da su misli mentalni entiteti, no sadržaj misli neprestano dijelimo putem govora i nitko u tome ne vidi ništa neobično.

Na kraju, možemo izdvojiti sljedeće osnovne postavke glazbenog idealizma: (I) Glazbena su djela mentalni entiteti s kontingentnim svojstvima koja ovise o aktivnom slušatelju. (II) Ton kao fizička danost ima određena svojstva, no ta svojstva postaju glazba tek onda kada ih osjetilno zahvati ljudsko biće. (III) Glazbeno je djelo promjenjivo i na njega utječe splet društveno-povijesnih faktora. (IV) Glazbeno je djelo, iako je riječ o mentalnom entitetu, dostupno i drugim pojedincima putem svojih empirijskih manifestacija (izvedbi, notnih zapisa, itd.).

¹⁶ Isto, 138. str.

¹⁷ Isto, 138. str.

¹⁸ Isto, 138. Str.

Glazbeni idealizam brane i dorađuju Wesley Cray i Carl Matheson u “A Return to Musical Idealism” (2017.)¹⁹.

3.2 Nominalizam

¹⁹ Cray, Wesley D. & Carl Matheson, 2017, “A Return to Musical Idealism”, *Australasian Journal of Philosophy*, 95(4): 702–15. ¹⁹

Ukoliko prethodno predstavljena idealistička teorija glazbene ontologije ne pruža preveliku uvjerljivost te se kosi s intuicijom iz razloga što u svoje središte stavlja entitete koji, nezavisno od racionalnih subjekata, zapravo ne postoje; nominalistička teorija mogla bi se činiti kao razumna druga opcija, s obzirom na to da se temelji na nečemu puno konkretnijem.

Nominalisti za glazbena djela smatraju da su ona zapravo tek skup konkretnih entiteta, kao što su npr. zapisi i izvedbe; gdje kao zapise valja shvatiti notne zapise i snimke djela (npr. na cd-u), a kao izvedbe bilo koji čin sviranja određenog djela. Nominalizam, dakle, postulira da je sama ideja glazbenog djela kao neke apstrakcije koja se može manifestirati u stvarnosti pogrešna te da je jedino što zaista, empirijski ili kao mentalni entitet, postoji upravo manifestacije, odnosno zvučni zapisi i izvedbe. Iako se takav stav čini plauzibilnim jer se bazira na entitetima koji sami po sebi nisu ontološki nezamislivi, daljnja razmatranja otkrivaju potencijalne teškoće za nominalizam. Naime, do problema dolazi kada osvijestimo da se nerijetko ne referiramo na konkretne izvedbe ili zvučne zapise nekog djela, već izravno na to djelo – entitet koji za nominaliste *de facto* ne postoji.²⁰

Primjerice, kada kažemo da je pjesma *Bohemian rhapsody* grupe Queen remek-djelo, ne referiramo se na neku konkretnu izvedbu te pjesme (npr. kultnu izvedbu na koncertu *Live aid* iz 1985.), niti na zapis toga djela na albumu *A night in the opera* iz 1975. Svojstvo remek-djela pripisujemo tom glazbenom djelu, odnosno ne referirajući se ni na kakav konkretan entitet, nego na nešto apstraktno što čini to glazbeno djelo. Prije nego što krenemo na eksplikaciju nominalizma, koja će nam ipak pružiti razloge za njegovo prihvaćanje, valja se dotaknuti još jedne neintuitivne posljedice nominalističke teorije. Ukoliko prihvatimo nominalizam i na glazbena djela gledamo samo kroz prizmu zapisa i izvedbi tih djela, bili bismo dužni zaključiti kako većina izvedbi nekog *rock* klasika kao što je npr. *Smells like teen spirit*, imaju pogrešno odsviranu barem jednu notu (pogotovo ako uzmemo u obzir da je to jedna od pjesama na kojima mnogi uče svirati). Ako ćemo se slijepo držati nominalističkog shvaćanja postojanja glazbenih djela, slijedilo bi da glazbeno djelo *Smells like teen spirit* ili sadrži neke pogrešne note ili su izvedbe s pogrešnim notama zapravo izvedbe nekog drugog djela, što naprosto nije točno. Odgovore na taj i još neke prigovore donosi Chris Tillman u svom radu naslova *Musical materialism*.

²⁰ Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.),

Tillman svoju obranu nominalizma započinje navođenjem potencijalnih kandidata iz empirijskog svijeta, koji bi mogli biti konkretne manifestacije glazbenih djela. U tu skupinu ulaze kopije zvučnih zapisa, notni zapisi, glazbene izvedbe, snimke glazbenih izvedbi, ali i mentalna stanja kao što su prisjećanje nekog djela i slično. Ključni dio navedene strategije leži u pojmu „manifestacija“, a Tillman napominje da manifestacija glazbenog djela unutar nominalističkog shvaćanja sadrži dva aspekta. Prvi aspekt tiče se načina *kako* određeno djelo zauzima određeni prostor i vrijeme: jesu li glazbeni atomi, shvaćeni kao zapisi i izvedbe, tek dijelovi toga glazbenog djela i pitanje je li određeno glazbeno djelo u potpunosti smješteno bilo gdje gdje se nalaze atomi toga djela. Drugi aspekt manifestacije tiče se odnosa između djela i onoga od čega je djelo konstituirano: je li djelo identično nekakvom spoju glazbenih atoma koji ga tvore i pitanje da li se glazbeno djelo tek slučajno podudara s onim što ga konstituira. Prvi se aspekt, dakle, bavi glazbenom perzistencijom, a drugi glazbenom konstitucijom.²¹

Unutar glazbene perzistencije možemo razlikovati tri načina na koja djelo opstaje u svijetu. Međutim, za potpuno razumijevanje Tillmanove ideje, prvo valja pobliže objasniti jedan ključni pojam - *okupaciju*. Reći da neki objekt *okupira* određeno područje, znači reći da postoje materijalni objekti i prostorno-vremenske regije; objekti *okupiraju* te regije i nijedan objekt nije identičan nijednoj prostorno-vremenskoj regiji. Okupacija je jednostavna, odnosno materijalni objekt *okupira* bilo koju regiju u kojoj se trenutno nalazi.²² Oprimjerena, ideja okupacije može se prikazati ovako: „(...) ja ne okupiram svoju kuću, s obzirom na to da sam premalen, (...) ne okupiram regiju koju okupira donji dio moga tijela, s obzirom na to da je ta regija premalena“

Primijenjeno na glazbenu ontologiju, Tillman želi reći da svako glazbeno djelo, kroz svoje manifestacije, nužno okupira točno određeni prostor i određeni vremenski period. Jedan od načina na koji možemo konceptualizirati okupaciju o kojoj je ovdje riječ jest sljedeći: glazbeni su atomi elementi glazbenog djela koji okupiraju svoja zasebna područja, a glazbena su djela fuzija svojih elemenata i opstaju kroz vremenski period i prostor jednak fuziji područja koja okupiraju. Glazbena djela, kroz zapise i izvedbe, mogu postojati u više različitih vremena, odnosno možemo reći da ona perzistiraju (opstaju). Glazbeni perdurantizam je stav da su glazbeni atomi temporalni dijelovi glazbenih djela, a djelo je fuzija tih atoma.²⁴

²¹ Tillman, C. 2011. Musical Materialism. *British Journal of Aesthetics*. 51 (1), 6. str.

²² Isto, 7. str.

²⁴ U metafizici, perdurantisti smatraju da materijalni objekti kao što su ljudi, životinje i predmeti imaju temporalne dijelove, kao što imaju i prostorne. Primjerice, na isti način kao što se moje tijelo proteže od poda do gotovo dva metra iznad poda, tako opstajem i kroz vrijeme – moji raniji stadiji života su jedni dijelovi, a kasniji stadiji su drugi. Ti stadiji, smješteni u različitim vremenima, imaju i različita svojstva, a ja kao cjelina sam upravo spoj tih

Drugi način shvaćanja manifestacije glazbenih djela, odnosno njihove prostorno-vremenske protežnosti, jest da djela imaju određeni *raspon*. Za razliku od perdurantističkog stava koji se temelji na dijelovima i njihovoj fuziji, teorija raspona djelo vidi kao jedinstven entitet koji nema nikakve dijelove te u prostor-vremenu postoji u potpunosti i cjelovito u svakom području²⁵

Naposljetku, treća mogućnost manifestacije glazbenog djela jest *višestruka lociranost* ili *endurantizam*. Djelo je shvaćeno kao višestruko locirano ako okupira dva odvojena područja, a ne okupira sumu tih područja²⁶.

Što se tiče glazbene konstitucije, nameće se pitanje identiteta, odnosno je li doista i na koji način djelo identično sumi svojih atoma. Perdurantist po pitanju konstitucije, kao što već znamo, glazbene atome shvaća kao dijelove glazbenog djela te djelo kao sumu tih atoma. Pod već spomenutom postavkom da su atomi manifestacije djela (zapisi na mediju, izvedbe uživo, mentalna stanja...), područja koja okupiraju glazbeni atomi zapravo okupiraju ta glazbena djela. Tillman zaključuje da je djelo „identično sumi svojih atoma te da, prema glazbenim perdurantistima, glazbena konstitucija jest identičnost“²⁷

Zastupnici shvaćanja konstitucije glazbenog djela koji su u kontekstu manifestacije tvrdili da djelo ima određeni *raspon*, dužni su tvrditi da djela okupiraju područja koja okupiraju glazbeni atomi, no bez ikakvog preklapanja sa samim atomima. Na taj način djela nisu identična izvedbama, niti imaju izvedbe kao svoje dijelove. Čak i kada je fuzija područja koja atomi okupiraju dislocirana, djelo bi i dalje okupiralo isključivo i točno fuziju tih područja. Ta se teza može prikazati na primjeru riječi „raspon“ koja „okupira dislocirano područje – fuziju područja okupiranih (tokenima) „r“, „a“, „s“, „p“, „o“, „n“ – bez da okupira potpodručja tog područja.

temporalnih (i prostornih) dijelova. Perdurantizam se također naziva četverodimenzionalnom teorijom, jer se objekt proteže kroz tri prostorne dimenzije i četvrtu koja je vremenska. Hawley, Katherine, "Temporal Parts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.)

²⁵ Teorija raspona može se bolje razumjeti ako zamislimo neki objekt koji nema različite dijelove smještene u prostor-vremenu, već se kao cjelina proteže kroz određeni period vremena (i prostora). Correia, F. A General Theory of Location Based on the Notion of Entire Location. *Journal of Philosophical Logic* (2022) 51:555–582

²⁶ Višestruka lociranost odgovara teoriji endurantizma – objekt u različitim vremenima postoji u potpunosti i u cjelosti, a između različitih vremena ima i različita svojstva. Endurantisti ne priznaju postojanje temporalnih dijelova i zbog toga ne prihvaćaju poistovjećivanje prostornog i vremenskog postojanja objekata s kakvim smo se susreli u dijelu o perdurantizmu. Endurantistička se teorija, s obzirom na primjenu iste analogije, naziva trodimenzionalnom: neki objekt u potpunosti i trodimenzionalno (prostorne dimenzije širine, visine i dubine) postoji u različitim vremenima, te se stoga vrijeme ne smatra dodatnom dimenzijom kroz koju objekt opstaje kao što opstaje kroz tri prostorne. (Hawley, Katherine, "Temporal Parts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.))

²⁷ Tillman, C. 2011. Musical Materialism. *British Journal of Aesthetics*. 51 (1), 12. str.

Ako pak prihvatimo glazbeni endurantizam, valja biti svjestan određenih „sivih točaka“. Znajući da su glazbeni atomi izvedbe, glazbeni endurantizam je stav da su glazbena djela višestruko locirana i da okupiraju bilo koju regiju u kojoj se nalaze njihovi atomi. Endurantistička se ideja prvotno razvila u metafizičkim raspravama o prirodi opstojnosti materijalnih objekata u prostoru i vremenu te endurantisti unutar te rasprave priznaju da je prostorna višestruka lociranost izuzetno rijetka (jer bi to značilo da netko ili nešto postoji na dva mjesta u isto vrijeme), no za endurantizam u vremenskoj dimenziji tvrde da je plauzibilna pojava. Ako je endurantizam u pogledu osoba točna teorija, to znači da smo kao cjelina uvijek prisutni sada, a ne „rastegnuti“ kroz prostorno-vremenski kontinuum – egzistiramo na način da smo u potpunosti prisutni u svakom trenutku postojanja.

Nominalizam počiva na početnoj premisi da su glazbena djela pojam koji ne treba tražiti u stvarnome svijetu, već da, kada govorimo o glazbenome djelu kao nečemu što supervenira nad glazbenim izvedbama i zapisima, zapravo govorimo o skupu izvedbi i zapisa toga djela. Ti se skupovi (u koje spadaju i mentalni entiteti kao što je npr. prisjećanje melodije nekog glazbenog djela) nazivaju manifestacijama, a upravo su manifestacije jedino što doista i u punom smislu te riječi postoji. Glazbeno djelo na taj način postaje tek jezični i misaoni mehanizam koji nam omogućuje da na nešto praktičniji način govorimo o skupovima manifestacija, odnosno pojam glazbenog djela moramo shvatiti tek kao ime za nešto konkretno – skup glazbenih manifestacija. Upravo iz takvog shvaćanja potječe i ime za nominalizam (lat. *nomos* – *ime*), a može se poistovjetiti s nominalizmom u općenitijim metafizičkim raspravama o odnosu univerzalija i partikularija, gdje se tvrdi da univerzalije zapravo ne postoje, već je riječ o imenima za skupove predmeta koji dijele određeno svojstvo.

Pojmovi univerzalija i partikularija te njihova važnost za ontologiju glazbe bit će adresirani u idućem poglavlju, a iz teorije glazbenog nominalizma valja zaključiti sljedeće: (I) Glazbena djela, shvaćena kao zaseban entitet odvojen od izvedbi i zapisa, ne postoje. (II) Jedino što postoji su skupovi manifestacija (izvedbe, snimke, notni zapisi, mentalna stanja), a glazbeno djelo je tek ime za skup manifestacija koje dijele istu zvučnu strukturu. (III) Skupovi manifestacija opstaju u prostor-vremenu te unutar opstojnosti razlikujemo način na koji skupovi opstaju (perzistencija) i pitanje od čega se ti skupovi sastoje (konstitucija). (IV) Tri teorije koje objašnjavaju opstojnost skupova manifestacija glazbenih djela jesu perdurantizam, teorija raspona i endurantizam.

Nominalizam zastupaju još neki filozofi. Uz Tillmana, možda je najznačajniji Nelson Goodman, koji u svojoj knjizi *Languages of art* (1968.)²⁹ za glazbena djela tvrdi da se ne mogu poistovjetiti s jednim konkretnim materijalnim entitetom (npr. izvedbom), već su glazbena djela skupovi (setovi) materijalnih entiteta. Ben Caplan i Carl Matheson (2004.)³⁰ predlažu teoriju u kojoj su glazbena djela shvaćena kao fuzije svojih manifestacija, a valja spomenuti i Charlesa Nussbauma (2007.)³¹ koji glazbena djela poistovjećuje s vrstama.

3.3 Platonizam (tip-token teorija)

Platonizam u metafizici označava vjerovanje da, neovisno od uma, postoje određene *ideje*, a svijet oko nas te sve što ga nastanjuje i tvori, instancijacije su tih *ideja*.³² Jedna od modernijih

²⁹ Goodman, N. (1968.) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing.

³⁰ Caplan, B & Matheson, C 2004, "Can a Musical Work be Created?" *British Journal of Aesthetics*, 44(2)

³¹ Nussbaum, Charles O., 2007, *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, MA: MIT Press.

³² Platonizam je stav da postoje apstraktni (oni koji nisu smješteni u vremenu i prostoru) objekti te oni postoje

verzija te antičke teorije naziva se tip-token teorijom i odnos između univerzalija i partikularija shvaća kao odnos između tipova (vrsta) i tokena (jedinki). Stavljeno u kontekst teme ovoga rada, glazbeni će platonist za glazbena djela tvrditi da su tipovi, a manifestacije tih djela njihovi su tokeni. Tip-token teoriju³³ detaljno razrađuje Julien Dodd u svojoj knjizi *Works of Music: An Essay in Ontology*. Dodd glazbeno djelo shvaća kao „vrstu apstraktnog (ne-smještenog u prostoru) entiteta: tip čiji su tokeni konkretni zvučni uzorci.”³⁴

Prva ontološka zavrzlama koju nastoji riješiti tip-token teorija jest *ponovljivost* glazbenog djela: neku pjesmu možemo nebrojeno puta poslušati i svaki bi put opravdano rekli da smo, slušajući određeni zvučni zapis, zapravo slušali to djelo. Time se glazbena djela, ali i filmovi i fotografije, ontološki uvelike razlikuju od npr. umjetničkih slika, koje opravdano možemo poistovjetiti s konkretnim materijalnim objektima (s tim slikama) koji su jedinstveni i neponovljivi. Doddovim riječima:

Glazbena djela, s druge strane, imaju mogućnost višestrukih pojava ugrađenu u sebe. Simfonija može biti izvedena iznova i iznova, te, najvažnije, te izvedbe nisu tek obične kopije simfonije već njezine pojave: stvari koje manifestiraju djela. Dok je kopija slike zapravo novi rad koji tek nalikuje originalu, izvođenje simfonije je upravo način na koji se susrećemo sa samom simfonijom. Simfonije i ostala glazbena djela na ovaj su način intrinzično ponovljiva; te pozivanje na tip-token teoriju počiva na činjenici da elegantno objašnjava od čega se sastoji fenomen ponovljivosti.³⁵

Promišljanje o tip-token teoriji u kontekstu objašnjenja ponovljivosti glazbenih djela temelji se na razumnoj pretpostavci da je ponovljivost objašnjiva korištenjem termina ontološke kategorije kojoj glazbena djela pripadaju³⁶. Konkretnije i jednostavnije – glazbeno djelo

neovisno od ljudi. Zbog svoje apstraktnosti, ti objekti ne postoje u stvarnome svijetu, a isto tako oni nisu ni mentalni entiteti (da postoje kao zamisli u umovima ljudi). Kao takvi, apstraktni su objekti nepromjenjivi i kauzalno inertni, odnosno, barem u strogo fizičkom smislu, ne mogu na relevantan način sudjelovati u uzročno-posljedičnim odnosima. Međutim, apstraktni objekti sudjeluju u instancijaciji – susrećemo se s materijalnim objektima koji instanciraju određene apstraktne objekte. Primjerice, ideju crvene boje instanciraju svi crveni predmeti, a ideju stola instanciraju svi stvarni stolovi. U kontekstu ovoga poglavlja, neko glazbeno djelo bit će shvaćeno kao vrsta apstraktnog objekta, a sve izvedbe toga djela, kao i notni i zvučni zapisi, nazivat će se manifestacijama i predstavljat će, terminologijom platonizma, instancijacije glazbenog djela, odnosno tokene glazbenog djela (apstraktnog objekta) u stvarnome svijetu. Balaguer, Mark, "Platonism in Metaphysics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), posjećeno 14.7. 2024.)

³³ Tipovi unutar tip-token teorije mogu se shvatiti kao apstraktni entiteti unutar platonizma, a neka od najvažnijih svojstava su im nepromjenjivost i atemporalnost (entitet koji nema svoj vremenski početak i kraj, već postoji vječno, odnosno, bolje rečeno, izvan vremena). Upravo svojstva nepromjenjivosti i atemporalnosti predstavljaju prijetnju za analogiju glazbenih djela s tipovima – atemporalnost bi implicirala da skladatelji glazbu ne stvaraju, nego otkrivaju već postojeće zvučne uzorke, dok je svojstvo nepromjenjivosti predmet rasprave u idućem poglavlju.

³⁴ Dodd, J. 2007. *Works of Music An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press. 10. str.

³⁵ Isto, 10. str.

moramo shvatiti kao neku ontološku kategoriju koja podržava višestruku instancijaciju (ponovljivost), a Dodd tvrdi da je ta kategorija generički entitet.³⁶

Što se tiče problema identifikacije djelo-izvedba, Dodd pojašnjava da je token uzorak konkretnih zvukova, a mi zapravo slušamo djelo slušajući izvedbe djela (izvedba uživo, zapis na mediju...), koje se sastoje od prije spomenutih uzoraka zvukova, odnosno tokena. Token naspram djela stoji u *proxy*³⁷ odnosu, te time djelu daje protežnost, odnosno omogućuje identifikaciju djelo-izvedba/token. Ovaj se odnos može dodatno oslikati poznatom Quienovom metaforom, predlaže Dodd, u kojoj čovjeku želimo objasniti konkretan apstraktni termin „alfa“, pokazujući mu na simbol „ α “; čovjek će razumjeti da se referiramo na „alfu“, a ne na sam simbol koji alfu označava, zaključuje Quine.³⁸ Token glazbenog djela tako možemo shvatiti kao svojevrsnu oznaku koja upućuje na samo djelo, slično kao što su povezani singularni termini i njihove oznake.³⁹ Dodd bit identifikacije između djela i izvedbi izražava na sljedeći način:

Prisutnost jednog od konkretnih tokena nekog tipa osigurava mogućnost demonstrativne referencije. Kako vrijedi za demonstrativnu referenciju, vrijedi i za mogućnost perceptivnog zahvaćanja. Tip-token teoretičar može koristiti type/token aparat da bi objasnio kako je moguće slušati neko glazbeno djelo slušajući izvedbu toga djela. Isto kako je demonstracija slovo-termin osigurana pomoću tokena prisutnoga u prostoru, tako i pojedinac može poslušati tip zvučnog događaja kroz jednu od izvedbi, odnosno tokena tog tipa. (...) Čuti izvedbu djela nije ništa više ni manje nego čuti djelo u izvedbi, a odgovor na pitanje zašto je tako, leži u tome da djelo naspram izvedbe stoji jednako kao što termin stoji naspram svoga slova.⁴⁰

Pred tip-token teorijom ostao je još jedan naturalistički prigovor – problem kauzaliteta. Glazbena djela, shvaćena kao apstraktni tipovi zvučnih događaja, nisu smještena u prostoru. Spomenuta apstraktnost ostavlja prostora prigovoru da kao takva ne mogu sudjelovati u uzročno-posljedičnim odnosima, odnosno ne mogu utjecati na naš senzorni aparat, te stoga nije opravdano reći da doista slušamo neko glazbeno djelo.

³⁶ Pod „generički entitet“ Dodd shvaća, platonistički gledano, ideju nekog entiteta (npr. stola), dok su svi stvarni stolovi instancijacije te ideje, odnosno instancijacije generičkog entiteta stola

³⁷ Riječ *proxy* može se prevesti kao „zamjena“, a u kontekstu type-token teorije označava konkretne zvukove, stvorene za vrijeme glazbene izvedbe, koji stoje u *proxy* odnosu naspram apstraktnog djela. Drugim riječima, zvukovi u glazbenoj izvedbi služe kao reprezentacija ili zamjena (*proxy*) za apstraktniju kategoriju – glazbeno djelo.

³⁸ Quine, W. V. O. 1969. *Ontological Relativity*. U *Ontological Relativity and Other Essays*, 26–68. New York: Columbia University Press

³⁹ Dodd, J. 2007. *Works of Music An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press, 12. str.

⁴⁰ Isto, 12. str.

Dodd brani tip-token teoriju na način da izdvaja ključnu premisu prigovora – apstraktni entiteti kao što su tipovi ne mogu sudjelovati u kauzalnim odnosima – te napada tu premisu tvrdeći da apstraktni entiteti, kao što su tipovi, u određenim slučajevima ipak mogu biti kauzalno relevantni. Za početak treba osvijestiti da zapravo nisu objekti ti koji sudjeluju u kauzalnim odnosima, već su to *dogadjaji*:

Za objekte se može reći da su uzroci, no samo u smislu da na neki način sudjeluju u događaju: točnije, da se pojavljuju u stvari koja uzrokuje (...). Može se reći, primjerice, kako je Shem uzrokovao modricu na Shaunovom koljenu, ali jedino u smislu da je sudjelovao u događaju (udaranju Shauna) koji je kao posljedicu imao modricu na Shaunovom koljenu.⁴¹

Međutim, Dodd priznaje da takva obrana nije dovoljna te da naturalizmom inspirirani filozofi i dalje mogu napasti tip-token teoriju po sličnom ključu, opisujući *dogadjaje* kao nešto sastavljeno od triju sastavnica – objekta/objekata, svojstava i vremena. Ako ćemo uzročnost shvatiti u strogo fizikalnom smislu, odnosno tako da u kauzalne odnose mogu ući samo materijalni objekti emitirajući neku od četiriju osnovnih sila (gravitacijska, elektromagnetna, slaba nuklearna i jaka nuklearna), jasno je da ćemo onda morati izostaviti apstraktne entitete kao što su glazbena djela. Ipak, smatra Dodd, uzročnost u ovom kontekstu ne treba shvatiti na taj način. Valja osvijestiti činjenicu da se fizika bavi prirodnim silama i objašnjenjem istih, a filozofija se bavi pitanjem prirode percepcije posljedica prirodnih sila od strane mislećih subjekata. Fizika nam daje odgovore o prirodnim svojstvima objekata koji sudjeluju u određenim interakcijama (događajima) i svojstvima sila koji na objekte utječu, dok je posao filozofije da objasni na koji način ljudski intelekt zahvaća i shvaća spomenute događaje.⁴²

Ideja da se objekti gledaju kao kauzalno relevantni mora se shvatiti metaforički, a tip-token distinkciju valja još jednom detaljno promotriti da bismo bolje shvatili kako to apstraktni entiteti mogu sudjelovati u nečemu opipljivom. Dodd uvodi misaoni eksperiment u kojem je prikazivanje nekog filma uzrokovalo društvene neredne. Potrebno je napomenuti kako film ne možemo poistovjetiti s glazbenim djelom, no plauzibilno je, kao i glazbeno djelo, shvatiti ga kao tip unutar tip-token teorije zbog svojstva ponovljivosti. U sklopu misaonog eksperimenta, prikazivanje filma je to što uzrokuje neredne, no plauzibilno bi bilo reći da film, shvaćen kao tip unutar tip-token teorije, sudjeluje u događaju koji uzrokuje neredne. Pitanje jest sudjeluje li u

⁴¹ Isto, 13. str.

⁴² Isto, 14. Str.

tom događaju u kauzalno relevantnom smislu. Dodd tvrdi da je odgovor, barem u domeni prirodnog jezika, potvrđan, te da ne bi bilo neobično ili pogrešno reći da je određeni film, a ne prikazivanje filma, to što je uzrokovalo društvene neredе.⁴³ Nadalje, Dodd će tvrditi sljedeće:

No, još više od toga, filozofija nam otkriva kako nema obranjivog motiva za demanti (tvrdnje da je film uzrokovao neredе). Kao što je već napomenuto, ne baratamo razrađenom teorijom koja opisuje što to uistinu znači da objekt sudjeluje u događajima na kauzalno aktivan način. Bez takve teorije koja bi isključila mogućnost filma kao uzročnika neredа, slobodni smo reći da film to čini na način da je prikazivanje koje je izazvalo neredе njegov token. (Film je, na kraju krajeva, tek tip čiji su tokeni opipljive, prostorne izvedbe.). Nije važno što je film apstraktni objekt: kauzalno sudjeluje u kauzalnom procesu na način da je jedan od njegovih tokena karika lanca kauzalno povezanih događaja. (...). Glazbeno djelo, shvaćeno kao tip, može ući u kauzalne odnose derivativno na način da je tip zvučnog događaja: tip čiji tokeni mogu predstavljati *relatu* kauzalnih relacija. Dakle, pod pretpostavkom da su objekti koje percipiramo samo one stvari koje kauzalno utječu na to kakvima nam se stvari čine, tip-token teorija smije reći da se glazbena djela, uz svoje tokene, mogu čuti.⁴⁴

Doddova teorija uspješno odgovara na neke od postavljenih izazova, no zadržava određene neintuitivne značajke. Jedna je od tih značajki već spomenuta atemporalnost. Tip unutar tip-token teorije nepromjenjiv je i nemoguće mu je odrediti trenutak nastajanja i nestajanja. I doista, ako razmislimo o nekom apstraktnom pojmu, npr. broju jedan, zaključit ćemo da je nemoguće otkriti tko je i kada taj broj stvorio i na koji način. Zastupnik tip-token teorije reći će da skladatelji i glazbenici otkrivaju nove veze između već postojećih glazbenih elemenata, odnosno da rade neku vrstu selekcije između već iskorištenih i ne pretjerano zanimljivih (postojećih) zvučnih struktura i dosad neiskorištenih i zanimljivijih (ali i dalje postojećih) zvučnih struktura. Ti filozofi smatraju isto i za druge vrste umjetnosti – za njih Rodin nije stvorio *Mislioca* već je, na neki način, samo vrlo vješto odstranio višak bronce i otkrio skulpturu koja je u tom komadu bronce ležala od početka vremena.

Zaključno, ovo su najvažniji postulati tip-token teorije: (I) Odnos između glazbenog djela i manifestacija toga djela valja shvatiti kao odnos između određenih tipova i tokena tih tipova. (II) Tako shvaćen odnos objašnjava ponovljivost glazbenih djela – glazbeno djelo shvaćeno kao

⁴³ Isto, 15. str.

⁴⁴ Isto, 16. str.

tip ima veći broj svojih instancijacija (izvedbi, snimki, itd.) kao što npr. tip stola ima sve fizičke stolove kao svoje instancijacije. (III) Djelo se sa svojim manifestacijama može identificirati jer manifestacija naspram djela stoji u *proxi* odnosu

Prigovor platonizmu, ali i nominalizmu, donosi Victor Guerreiro. On podsjeća da na ontologiju općenito možemo gledati kao na tortu s više slojeva, gdje donje slojeve čine fundamentalne i jednostavne stvari, lišene bilo kakvog ljudskog utjecaja (npr. činjenica da stvari u svijetu možemo podijeliti na univerzalije i partikularije), a na višim slojevima nalazimo sve kompleksnije entitete koje često određuju ljudske, odnosno društvene intencije. Platonisti čine grešku nužnog poistovjećivanja glazbenih djela s nečim već postojećim u našem svijetu, odnosno s nečim što se nalazi na nižim slojevima „ontološkog kolača“. Guerreiro zaključuje da umjetnička djela općenito moramo potražiti na višim ontološkim razinama gdje umjetnička djela ostvaruju „složene veze s intencionalnim stanjima, funkcionalna svojstva nametnuta predmetima i događajima, kontekstualna okruženja i sustave reprezentacija“.⁴⁵

Dakle, Guerreiro nastoji pronaći ontološku teoriju koja uključuje neku vrstu društvenog *inputa*, odnosno intencionalnosti. To čini tako da estetski doživljaj umjetničkih djela unutar nominalističke i platonističke teorije - koje, podsjetimo, srž glazbenih djela nalaze u stvarima neovisnima od ljudi, odnosno glazbena djela uspoređuju s takvim stvarima stavljajući ih u iste „ontološke ladice“ (npr. platonistička teorija poistovjećuje glazbena djela i brojeve kao apstraktne entitete) – uspoređuje s doživljajem prirodnih ljepota. U prirodnim ljepotama uživamo zbog ljepote same, a nedvojbeno je da su oblici koje promatramo prirodni na način da nisu nastali ljudskim djelovanjem. U umjetničkim stvarima, tvrdi Guerreiro, uživamo imajući na umu kako su ona nastala te promišljajući o postignućima kojima autor kroz svoje umjetničko djelo teži. Također, umjetnička djela imaju stilove, nešto što ne možemo pripisati prirodnim ljepotama te je zasigurno značajka ljudske djelatnosti.⁴⁶ Zaključno, Guerreiro ovim riječima nastoji približiti što bi to zadovoljavajuća ontologija glazbenih djela trebala uključivati:

Ideja za kojom tragam (...) jest to da su umjetnička djela (uključujući glazbena) kompleksni funkcionalni entiteti, čija ontologija nije ispravno zahvaćena ni platonizmom ni nominalizmom. Strukture ili uzorci, bez obzira shvaćamo li ih kao platonske entitete ili kroz nominalističke parafraze, izvode tek ograničenu ulogu u

⁴⁵ Guerreiro, V. 2019. Are Musical Works Sound Structures? *Filozofija i društvo*. 30 (1): 36-52. 38. Str.

⁴⁶ Isto, 40-41. str.

činjenici da u svijetu postoje umjetnička djela. Iako su dio toga što ih čini neophodnima za postojanje u stvarnome svijetu, ne čine cijelu priču i zasigurno ih se ne može poistovjetiti sa samim djelima. Djela su više od sume svih umjetničkih stvari u svijetu.

Guerreiro je natuknuo smjer u kojemu će teći daljnja rasprava. Čini se da je pogrešno umjetnička djela objašnjavati isključivo pomoću ontoloških teorija, odnosno rezultat kreativnosti ljudskog duha uspoređivati s već postojećim neživim (apstraktnim ili konkretnim) stvarima, samo kako bi zadovoljili, isto tako ljudsku, potrebu za kategoriziranjem entiteta i razumijevanjem fenomena.

U literaturi se može pronaći i varijanta platonizma naziva „kompleksni platonizam“, unutar koje se glazbena djela određuju kao stvorena od strane mislećih subjekata. Time se rješava problem neintuitivne posljedice prethodno opisane verzije platonizma, u sklopu čije se teorije tvrdi da skladatelji zapravo otkrivaju već postojeće zvučne strukture. Kompleksni platonizam obrađuje Robert Howell u “Types, Indicated and Initiated” (2002.),⁴⁸

3.4 Glazbeno djelo kao historijski individuum

Glazbena, ali i druga ponavljajuća umjetnička djela, zahtijevaju posebnu ontološku kategoriju, tvrdi Guy Rohrbaugh. Takav zaključak izvodi iz činjenice da glazbenim i drugim umjetničkim djelima pripisujemo svojstva kao što su modalnost i temporalna fleksibilnost⁴⁹, a takva svojstva ne može dobro objasniti niti jedna postojeća ontološka teorija. Rohrbaugh smatra da se taj problem ne pojavljuje samo kod atribuiranja svojstava umjetničkim djelima, već i pri razmišljanju o pojmovima kao što su vrste, sorte i riječi. Stoga je, tvrdi Rohrbaugh, vrijeme za uvođenje nove vrste entiteta: *historijskog individuum*a koji je utjelovljen u, no ne i napravljen od, fizičkih stvari kao što su zapisi ili izvedbe.

⁴⁸ Howell, R. (2002). Types, Indicated and Initiated. *British Journal of Aesthetics*, 42(2)

⁴⁹ Temporalna fleksibilnost označava svojstvo entiteta da kroz vrijeme može mijenjati svoja svojstva. Modalna fleksibilnost označava mogućnost entiteta da doživljava promjene.

Rohrbaugh svoju misao o ontološkoj prirodi umjetničkih djela gradi na primjeru fotografije, no ističe da se sve rečeno može primijeniti i na ostala umjetnička djela koja imaju višestruke manifestacije, odnosno i na glazbena djela. Teorija historijskog individuuma počiva na kritici tip-token teorije, u sklopu koje se uvode svojstva za koja Rohrbaugh smatra da umjetnička djela posjeduju, no ako su shvaćena kao tipovi unutar tip-token teorije, ne mogu posjedovati.⁵⁰ Ta su svojstva umjetničkih djela sljedeća:

Modalna fleksibilnost: djela su mogla imati drugačije kvalitete od onih koje imaju (npr. pjesma *Smells like teen spirit* mogla je imati 3BPM-a⁵¹ sporiji tempo, a bila bi riječ o istoj pjesmi.

Temporalna fleksibilnost: djela su podložna promjenama u kvaliteti kroz vrijeme (npr. slika čije boje blijede zbog atmosferskih utjecaja).

Temporalnost: djela nastaju i nestaju⁵² (Primjerice, mnoge slike nastale u prošlim stoljećima izgorijele su u požarima stoga više ne postoje.).

Ova tri svojstva, tvrdi Rohrbaugh, tvore određenu koncepciju prirode umjetničkih djela. Unutar takve koncepcije, umjetnička djela nećemo identificirati s određenom formom ili strukturom, već ćemo ih vidjeti kao „objekte koji su u povijesti i kroz nju perzistiraju te samo imaju određen oblik.“⁵³

Rohrbaugh svoju teoriju započinje kratkim ponavljanjem osnovnih postulata tip-token teorije; unutar kojega podsjeća da se tipovima u suvremenoj raspravi naziva ono što je od antike znano kao univerzalije – nešto što je u svojoj esenciji svojstvo, a naspram svojih tokena stoji u odnosu instancijacije te se u rečenici izražava subjektom na koji možemo dodavati daljnje predikacije. Neki autori tipove vide kao apstraktne objekte koji postoje neovisno o nama, dok su drugi bliži nominalističkom shvaćanju tipova kao što su glazbena djela, odnosno smatraju da, strogo empirijski gledano, postoje samo skupovi manifestacija nekog djela. Ono u čemu se slažu jest da identitet tipa valja shvatiti pomoću uvjeta koje token mora zadovoljiti da bi bio token toga tipa.⁵⁴

⁵⁰ Rohrbaugh, G. 2003. Artworks as historic individuals. *European Journal of Philosophy*. 11 (2).177- 178. str

⁵¹ BPM (*Beats per minute*) oznaka je za tempo u glazbi, a označava broj otkucaja u minuti.

⁵²Isto, 178. str.

⁵³ Isto, 178. str.

⁵⁴ Isto, 179-180. str.

Modalna fleksibilnost, prisjetimo se, znači da umjetnička djela mogu imati neke drugačije značajke (kvalitete) od onih koje u stvarnosti imaju. Ovdje u fokus valja staviti značenje pojma „moći“, kaže Rohrbaugh, i zaključiti da za ovu raspravu ne tražimo *de re*⁵⁵ značenje glagola „moći“ već, takoreći, „značenje koje uzima prirode *resa* i njihove povijesti i njima doprinosi određivanju što je, odnosno što nije moguće za te objekte (res)“⁵⁶. Sljedeća bitna stavka modalne fleksibilnosti su svojstva određenog djela, odnosno pitanje određivanja onih svojstava koja su mogla biti drugačija u smislu relevantnom za modalnu fleksibilnost. Rohrbaugh odbacuje ekstrinzična svojstva i kao relevantna određuje intrinzična svojstva⁵⁷ djela.

Sada kada znamo na koja svojstva moramo obratiti pažnju, možemo detaljnije pojasniti Rohrbaughov koncept modalne fleksibilnosti umjetničkih djela. Autor svoju ideju oblikuje na primjeru poznate Picassove slike *Guernice*. Tvrdi da bi se svatko složio sa stavom da je ta slika mogla imati drugačije kvalitete (svojstva) da je Picasso tako odlučio; slika je mogla imati blago drugačiju kompoziciju ili drugačije pokrete kistom. Rohrbaugh će nadalje istaknuti kako ne želi tvrditi da je *Guernica* mogla biti bilo koja slika niti želi pokušati dokučiti do koje bi se mjere svojstva mogla promijeniti, a da je i dalje riječ o istoj slici. Ono na što Rohrbaugh nastoji ukazati jest da je *Guernica* očito, barem u određenoj mjeri, modalno fleksibilna, odnosno mogla je biti drugačija nego što jest.⁵⁸ Rohrbaugh svoj stav sumira sljedećim riječima:

Može li itko demantirati ove intuicije o modalnoj fleksibilnosti umjetničkih djela? Takav bi morao inzistirati u stavu da određena fotografija nije mogla biti okinuta ni na koji drugi način od onoga na koji je okinuta. Sve što bi umjetnik mogao napraviti jest da okine sličnu, no različitu fotografiju i nadjene joj isti naslov. Jednako tako, romani i simfonije nisu mogle biti drugačije, iako im slična djela mogu zauzeti mjesto. Problem jest kako objasniti zašto bi to bilo tako.⁵⁹

⁵⁵ *De re/de dicto* distinkcija odnosi se na razlikovanje između referencije prema objektu i referencije prema izjavi o objektu. *De re* prevodi se kao "o stvari" ili "o predmetu". Kada govorimo *de re*, fokusiramo se na svojstva ili osobitosti samog objekta, bez obzira na našu svijest o tome. *De dicto* prevodi se kao "o izjavi" ili "o riječima". Kada govorimo *de dicto*, govorimo o svojstvima ili karakteristikama objekta kako su izražene u nekoj izjavi ili opisu. Nelson, Michael, "Propositional Attitude Reports", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.) (posjećeno 14.7. 2024.)

⁵⁶ Isto, 181. str.

⁵⁷ Rečenica koja izražava intrinzična svojstva nekog objekta rečenica je kojom izričemo iskaze o svojstvima koja isključivo pripadaju tom predmetu. S druge strane, pripisivanje ekstrinzičnih svojstava nekom predmetu ne ovisi isključivo o tom predmetu, no može ovisiti o nekoj većoj cjelini koje je taj predmet dio. Primjer intrinzičnog svojstva nekog predmeta bila bi njegova masa, dok bi ekstrinzično svojstvo istog tog predmeta moglo biti, primjerice, svojstvo u čijem je posjedu taj predmet trenutno.

⁵⁸ Isto, 181-182. str.

⁵⁹ Isto. 182. str.

Najvažnije intrinzično svojstvo nekog umjetničkog djela jest njegova struktura, a type-teoretičari uvjete koje tokeni moraju zadovoljiti da bi bili manifestacije svoga tipa, najčešće traže upravo u strukturi. Rohrbaugh daje primjer romana *Emma* Jane Austen te uvodi tvrdnju da je struktura romana (red i odabir riječi) mogla biti drugačija, da je Austen odabrala neke druge riječi:

U jednom smislu riječi „slučajno“, nije slučajno da je Austen odabrala upravo te riječi koje tvore roman, no to nije smisao riječi „slučajno“ koji stoji u kontrastu s „modalno nužno“, već s „namjerno“. Onaj tko pokušava napasti modalnu fleksibilnost umjetničkih djela stoji pred dilemom. S jedne strane, može tvrditi da su umjetnička djela na neki način posebna jer su im sva intrinzična svojstva nužna, no tada se obvezuje za modalnu ne-fleksibilnost i u kontekstu djela kao što su *Guernica*, koju smo željeli identificirati s modalno fleksibilnim materijalnim objektima. Predlagati da bi Picassovo korištenje numerički različite tube s bojom rezultiralo nekom drugom slikom čini se apsurdnom. S druge strane, netko može tvrditi da su isključivo ponavljajući predmeti modalno ne-fleksibilni, no tada mora objasniti zašto je tako da samo ponavljajućim djelima nedostaje (modalna) fleksibilnost.⁶⁰

Tip-token teoretičari, kao što je već rečeno, identitet nekog tipa shvaćaju kroz uvjete koje tokeni moraju zadovoljiti da bi bili tokenima toga tipa. Ti su uvjeti zapravo karakterizacije svojstava zajedničkih svim manifestacijama određenog djela: prije svega njihova njihova zvučna struktura, odnosno akustička svojstva kao što su ritam, melodija, itd. S obzirom na navedeno i unutar okvira tip-token teorije, moglo bi se reći da je pitanje modalne fleksibilnosti zapravo pitanje o mogućim tokenima određenoga tipa. Rohrbaugh zatim navodi još nekoliko primjera u kojima oslikava opasnost poistovjećivanja nekih djela (odnosno njihovih tokena) samo na osnovu strukture te na sljedeći način pojašnjava kako identitet nekog djela ne treba tražiti u njegovoj strukturi:

Nismo svi mi ljudi, čak niti djelomično, zato što dijelimo istu strukturu. Dapače, zajednička je struktura nešto što se može objasniti pomoću toga nečega što nas čini ljudima, toga nečega što pripada povijesnoj prirodi vrsta. Umjetnička su djela artefaktične vrste i nemaju doslovni DNK, no kombinacija fizikalnih i socijalnih čimbenika igra sličnu ulogu kao mehanizmi očuvanja strukture koji umrežavaju

⁶⁰ Isto. 183. str.

kontinuirani život historijskog individuuma. Nimalo iznenađujuće, strukture koje se prenose podložne su i modalnim i temporalnim mijenama (...).⁶¹

Drugo svojstvo koje, za Rohrbaugha, sva umjetnička djela posjeduju jest temporalna fleksibilnost – djela kroz vrijeme mijenjaju svoja svojstva. Kao i u slučaju modalne fleksibilnosti i ovdje ćemo u obzir uzeti samo intrinzična svojstva (npr. struktura djela), a Rohrbaugh navodi kako je temporalna fleksibilnost lako uočljiva u neponavljajućim djelima kao što su slike i skulpture (npr. zamislimo sliku koja propada), no karakteristična je i za ponavljajuća djela kao što su npr. simfonije i fotografije – nastojat će dokazati Rohrbaugh. Iako se fizički objekti kao što su slike i skulpture zbog utjecaja prirodnih procesa nedvojbeno mijenjaju, mnogi će tvrditi da je struktura nekog djela zadana i određena onog trenutka kada je to djelo nastalo – slikar je po svojoj zamisli stvorio sliku i ta slika ostaje upravo takva, bez obzira na sve vanjske utjecaje koji je potencijalno zadese. Dakle, možemo prihvatiti da se, u strogo fizičkom smislu, neponovljiva umjetnička djela mijenjaju, no isto tako možemo prihvatiti da je autorova zamisao o intrinzičnim svojstvima djela na neki način konačna i nepromjenjiva.⁶² Međutim, Rohrbaugh po pitanju mogućnosti promjene intrinzičnih svojstava ističe sljedeće:

Istina je da (...) većina umjetnika nema namjeru stvaranja radova koji će kroz vrijeme evoluirati i da je zadatak konzervatora tipično da sačuvaju radove u stanju što bližem izvornom. Međutim, ove istine možemo zahvatiti generalnim okvirom koji dopušta promjene uz nužnu pažnju prema glagolskim vremenima naših rečenica. (...). Na primjer, činjenice o tome kako je Sikstinska kapela izgledala u Michelangelovo vrijeme mogu poslužiti kao opravdanje za izmjenu današnjeg izgleda kapele. Suprotstavljani stav nepromjenjivih umjetničkih djela jednostavno je manje deskriptivno snažan i ima tendenciju izražavanja svih osim središnjih slučajeva.⁶³

Do problema dolazimo kada se prisjetimo da Rohrbaugh svoju teoriju gradi na izjednačavanju svojstava ponovljivih i neponovljivih djela, konkretnije na izjednačavanju slika i fotografija. Problem s entitetima kao što su fotografije ili glazbena djela jest taj da ne postoji konkretan fizički objekt s kojim se takva djela mogu poistovjetiti i čije fizičke promjene možemo pratiti. Iako, reći će Rohrbaugh, nema previše smisla govoriti o promjenama u strukturi apstraktnih objekata (primjerice kruga), ima smisla dovesti u pitanje tvrdnju da umjetnička djela

⁶¹ Isto, 184.

⁶² Isto, 186-187. str.

⁶³ Isto, 187. str.

esencijalno moraju imati strogo određenu strukturu. Rohrbaugh uvodi misaoni eksperiment u kojem je originalni skup printova neke fotografije uništen, a negativ je poprimio određene promjene jer nije bio ispravno skladišten. Nanovo razvijeni printovi nosit će sve te promjene te, smatra Rohrbaugh, takav scenarij možemo opisati kao promjenu u intrinzičnim svojstvima nekog nepromjenjivog djela.⁶⁴ Također, već znamo da Rohrbaugh tvrdi kako ne postoji ontološka razlika između fotografija i glazbenih djela, te na sljedeći način pojašnjava na koji način možemo govoriti o temporalnoj fleksibilnosti kod glazbenih djela:

Uzmimo za početak u obzir tradicionalnu glazbu ili usmenu književnost (...). Kako opisati činjenicu da se pjesma ili priča izvodi drugačije dok se prenosi od osobe do osobe, ako ne promjenom u strukturi? Možda su neke promjene dovoljno radikalne da rezultiraju novom pjesmom ili pričom (...). Ne treba ići predaleko u drugom smjeru i opisivati izvedbe s malim promjenama kao netočne izvedbe djela i uvođenjem novog djela kada su promjene prevelike. U usmenim tradicijama o kojima govorimo, takve su promjene i više nego primjerene i nisu netočne izvedbe.⁶⁵

Jedan od potencijalnih problema Rohrbaughova stava jest razvoj tehnologije u modernom dobu, koji je autorima, prije svega skladateljima i glazbenicima, omogućio da sačuvaju svoja umjetnička djela na određenom mediju upravo u onom obliku u kojem su ih i zamislili. Rohrbaugh priznaje da nema razloga tvrditi da će, primjerice, Austenina *Emma* ili Beethovenova 9. Sonata doživjeti ikakve promjene, no zadržava optimizam te mogućnost obrane temporalne fleksibilnosti nalazi u prije spomenutom primjeru Sikstinske kapele. Tada je Rohrbaugh, prisjetimo se, naveo da je nedvojbeno kako se kapela s vremenom mijenja, no imamo jake razloge da je sačuvamo upravo onakvom kakvom ju je zamislio Michelangelo. Rohrbaugh taj „zub vremena“ koji ostavlja traga na neponovljivim djelima smatra promjenom, a izumi modernog doba, ali i sama mogućnost zapisivanja (npr. note nekog glabenog djela), alati su umjetnika kojima se bori protiv promjene – što ide u prilog Rohrbaughovu stavu o temporalnoj fleksibilnosti jer se promjene očito događaju.⁶⁶ Zaključno, Rohrbaugh ovim riječima pojašnjava opravdanost shvaćanja umjetničkog djela kao promjenjivog:

Ponovo, tvrdim da je opći okvir koji dopušta mogućnost promjene u svim umjetničkim djelima jednostavno snažniji. Unutar takvog okvira, možemo postavljati pitanja o tome

⁶⁴ Isto, 187-188. str.

⁶⁵ Isto, 188. str.

⁶⁶ Isto, 185-188. str.

da li neko kasnije stanje određenog umjetničkog djela odražava namjeru umjetnika ili načina na koji je trebalo biti prezentiran, no to radimo naspram pozadine radova koji perzistiraju kroz takve promjene. Jednom kada se oboružamo takvim okvirom, primjera je i više nego dovoljno.⁶⁷

Posljednje svojstvo koje ponovljiva i neponovljiva umjetnička djela posjeduju jest temporalnost, odnosno svojstvo objekta da u jednom trenutku nastane, a u nekom trenutku u budućnosti nestane. Temporalnost se ne čini kao nešto neobično ako je promatramo u kontekstu neponovljivih umjetničkih djela, kao što su slike i kipovi. Neka je slika nastala onoga trena kada je dovršena, a nestala je onoga trena kada je ili potpuno uništena ili uništena do razine neprepoznatljivosti i bez mogućnosti restauracije.⁶⁸ Rohrbaugh, koji svoju teoriju gradi na primjeru fotografije, drži da fotografija (kao ponovljivo umjetničko djelo) nastaje onoga trenutka kada fotograf pritisne okidač fotoaparata. Rohrbaugh ističe važna svojstva fotografije koja su određena upravo tim trenutkom, a to su kompozicija, osvjetljenje, kut snimanja i slično.⁶⁹

Primijenjeno na nastanak glazbenih djela, mogli bismo reći da je okidanje fotografije ekvivalent dovršetku pisanja notnog zapisa nove skladbe u slučaju klasične glazbe, odnosno snimanju prvog dema neke nove pjesme u slučaju moderne glazbe. Što se tiče trenutka nestajanja nekog ponovljivog umjetničkog djela, odgovor nije tako jednostavan kao što je bio kod slika i kipova. Rohrbaugh jedinu mogućnost nestajanja određene fotografije vidi u slučaju da se unište svi printovi i svi negativi te fotografije. Primijenjeno na glazbu, mogli bismo reći da je neko djelo nestalo onda kada se prestane izvoditi te kada se unište svi notni i zvučni zapisi toga djela.

Bit teorije historijskog individuuma jest to da su ponovljiva umjetnička djela, što uključuje i glazbena djela, „ontološko ovisni entiteti, čija kreacija, postojanje i nestajanje na kraju ovise o nekim drugim povijesnim entitetima“⁷⁰. Glazbena djela, za Rohrbaugha, nisu fizički entiteti i ne pripadaju u istu „ontološku ladicu“ kao stolovi, stolice ili glazbeni CD-i. Glazbena djela

⁶⁷ Isto, 188. str.

⁶⁸ S ovom se tvrdnjom, dakako, ne bi složili idealisti. S obzirom na to da je glazbeno djelo po idealističkim postavkama mentalni entitet, idealisti bi mogli tvrditi da neko, glazbeno ili općenito umjetničko djelo, postoji od onoga trenutka kada je nastalo kao ideja u umu autora. Isto tako, djelo unutar idealističkog shvaćanja postoji i nakon što više nema niti jedne fizičke manifestacije toga djela, dok god postoje pojedinci koji o tom djelu razmišljaju. Mentalne entitete kao manifestacije djela, prisjetimo se, smatraju i nominalisti.

⁶⁹ Rohrbaugh, G. 2003. Artworks as historic individuals. *European Journal of Philosophy*. 11 (2). 190. str.

⁷⁰ Isto, 191. str.

ovise o fizičkim entitetima utoliko što su utjelovljena u njih te su podložna utjecajima, kako prirodnima tako i društvenima, koji utječu na te entitete i, posljedično, na sama djela.

Zaključno, teorija historijskog individuuma postulira sljedeće: (I) Ponovljiva (glazbena) umjetnička djela posjeduju svojstva modalne fleksibilnosti, temporalne fleksibilnosti i temporalnosti. (II) Ponovljiva umjetnička djela utjelovljena su u fizičke objekte i o njima im ovisi opstojnost. Identitet svakog umjetničkog djela nalazimo u povijesno-kulturnom periodu nastanka djela, a svojstva djela mijenjaju se uslijed društveno-kulturnih čimbenika. (III). Umjetnička djela stoga pripadaju vlastitoj ontološkoj kategoriji.

3.5 Zaključno o realističkim teorijama ontologije glazbenih djela

U ovome trenutku možemo uvidjeti da, ugrubo rečeno, postoje dva suprostavljena tabora unutar fundacionalističke rasprave.

S jedne strane imamo platoniste, koji glazbena djela izjednačavaju s apstraktnim i nepromjenjivim tipovima što se materijaliziraju posredstvom svojih instanca. Platonisti ne prihvaćaju mogućnost društvenim čimbenicima uvjetovane kontingentnosti tih djela upravo zbog prihvaćanja apstraktnosti i konačnosti (nepromjenjivosti) entiteta kao što su glazbena djela, odnosno zbog poistovjećivanja glazbenih djela s apstraktnim entitetima kao što su tipovi. U isti tabor možemo staviti i nominalističko shvaćanje prirode glazbenih djela, prije svega zbog nominalističkih nastojanja objašnjenja fenomena glazbenih djela kroz kompleksne metafizičke parafraze i teorije. Nominalisti posljedično negiraju postojanje glazbenih djela kao nečega što

doista postoji kao zaseban entitet te zaključuju da subjekt koji misli da razmišlja o glazbenom djelu kao nečemu metafizički odvojenome od izvedbe ili zapisa (zvučnog ili notnog), zapravo razmišlja o skupu svih izvedbi i zapisa toga djela – razmišlja o entitetima koji nedvojbeno postoje i smješteni su u prostor i vrijeme.

S druge strane imamo dva stava (idealizam i teorija historijskog individuuma), koja glazbena djela prikazuju kao nešto za čije je shvaćanje potrebno uključiti pojam čovjeka, odnosno društva u cjelini. Idealist glazbeno djelo shvaća kao mentalni entitet, nešto što postoji samo u umu mislećeg pojedinca te ovisi o mnogobrojnim psihološko-društvenim faktorima koji utječu na stav pojedinca prema glazbenom djelu, ali i uzrokuju promjene u samome djelu. Rohrbaughova teorija historijskog individuuma naglasak stavlja na povijesni kontekst djela te, uspoređujući glazbena djela s drugim ponavljajućim umjetničkim vrstama kao što je fotografija, zaključuje da glazbeno djelo kroz vrijeme zadržava identitet, ali doživljava društveno-povijesno uvjetovane promjene u svojoj intrinzičnoj strukturi.

Prva skupina teorija (platonizam i nominalizam) osigurava nam sustavno objašnjenje prirode glazbenih djela kroz već postojeće metafizičke teorije, koje se pak temelje na raznim entitetima koji dijele određene značajke s glazbenim djelima. Nedostatak tih teorija su određene neintuitivne posljedice, kao što je, primjerice, nemogućnost promjene glazbenih djela i zaključak da se glazbena djela, strogo shvaćeno, ne stvaraju, već ih skladatelji na neki način otkrivaju. Druga skupina teorija u obzir uzima društvenu stvarnost i time prepoznaje glazbeno djelo kao plod društvenog stvaranja i civilizacijskog rasta, no predlaže pomalo neobične ontološke kategorije kao što je npr. mentalni entitet unutar teorije idealizma. Historijski individuum kao nešto utjelovljeno u fizičke stvari (izvedbe) pruža nešto plauzibilnije objašnjenje prirode glazbenih djela, no ostavlja otvorenim pitanje promjene intrinzičnih svojstava apstraktnih entiteta.

Upravo je mogućnost promjene glazbenih djela u fokusu Davida Friedella, koji u svome radu *Why can't I change Bruckner's Eighth Symphony?* nastoji izvući najbolje od dviju strana, adresirajući neintuitivne posljedice obje teorije. Friedell kreće od triju početnih premisa za koje smatra da su nedvojbeno istinite i duboko ukorijenjene u pred-teorijskim promišljanjima o glazbi. Te su premise sljedeće: 1. Ljudi stvaraju glazbena djela i to u strogom smislu značenja riječi „stvarati“. 2. Glazbena su djela apstraktni entiteti, odnosno nisu smještena u prostoru. 3. Glazbena djela ne sastoje se od dijelova, već su metafizički *simples*⁷¹.

⁷¹ Friedell, D. 2018 *Why Can't I change Bruckner's Eighth Symphony?*. Springer Nature B.V.:

Friedell ne pridaje previše pažnje prvim dvama premisama jer ih, bez obzira na određene teorije⁷², smatra nužno istinitima i intuitivno samorazumljivima. Međutim, treća premisa, koja postulira da glazbeno djelo nema svojih dijelova, ostavlja prostora za raspravu, a unutar te rasprave Friedel otkriva kako objasniti promjene koje neka glazbena djela doživljavaju. Friedelovu misao možemo prikazati na sljedeći način: glazbena djela često poistovjećujemo s određenom zvučnom strukturom, a zvučna struktura nedvojbeno ima određene dijelove. Zvučna struktura neke simfonije sastoji se od dijelova koje izvode gudači instrumenti, od dijelova koje izvode puhači instrumenti i od dijelova koje izvode udaraljke. Naravno da postoji još različitih instrumenata koji se mogu pojaviti u zvučnoj strukturi bilo kojega djela, no ono što je važno zaključiti jest da zvučna struktura nužno ima određene dijelove. Kako će ta zvučna struktura zvučati i kakvi će biti njezini dijelovi ovisi o pravilima izvođenja – Giuseppe Verdi je 1871. godine skladao *Aidu* tako što je osmislio i zabilježio pravila izvođenja koja, ukoliko ih se dosljedno prati, rezultiraju zvučnom strukturom opere *Aida*. Međutim, to ne znači da je ta zvučna struktura, niti pravila izvođenja koja za rezultat imaju upravo tu zvučnu strukturu, intrinzični i nepromjenjivi dijelovi toga djela. Friedell ističe kako „pravila izvođenja određuju kako bi djelo trebalo biti izvedeno, a ne kako se djelo izvodi“⁷³, no da bi doista shvatili prirodu odnosa između glazbenog djela, zvučne strukture i pravila izvođenja, moramo proučiti neke druge slučajeve.

Friedell nadalje prikazuje slučaj židovske religiozne pjesme naziva '*L'chah Dodi*' koja ima dvije varijacije unutar dviju različitih društvenih grupa – Aškenazija i Sefarda. Iako je riječ o istome glazbenom djelu, *L'chah Dodi* ima dvije različite zvučne strukture i dva različita pravila izvođenja⁷⁴. Iako bi platonisti bili dužni tvrditi da je ovdje riječ o dvama različitim djelima, Friedell, ali i židovska zajednica u kojoj je predmetna pjesma nastala i unutar koje se već vijekovima izvodi, drže da tome nije tako te da postoji samo jedno djelo s dvama različitim verzijama. S obzirom na navedeno, Friedell zaključuje sljedeće: „Glazbeno djelo *w* ima zvučnu strukturu *s* ako *w* ima skup pravila izvođenja *r*, takav da ne može postojati izvedba *w* koja prati

<https://doi.org/10.1007/s11098-018-1207-3> . (stranica posjećena 14.5. 2024.)

⁷² Podsjetimo: platonistička teorija postulira da glazbena djela, s obzirom na to da su ona apstraktni entiteti (tipovi), ne mogu biti stvorena u strogom smislu te riječi; odnosno platonisti tvrde da skladatelji koji stvaraju glazbena djela zapravo tek otkrivaju već postojeće zvučne strukture. S drugom Friedellovom premisom, vezanom za apstraktnost entiteta kao što su glazbena djela, ne bi se složili idealisti koji glazbena djela smještaju u um mislećeg subjekta i nominalisti koji tvrde da kada razgovaramo o glazbenim djelima, zapravo razgovaramo o skupovima manifestacija (izvedbi i zapisa).

⁷³ Friedell, D. 2018 Why Can't I change Bruckner's Eighth Symphony?. *Springer Nature B.V.*: <https://doi.org/10.1007/s11098-018-1207-3>. str 8. (stranica posjećena 14.5. 2024.)

⁷⁴ Isto

pravila izvođenja *r*, a ne rezultira instancom *s*⁷⁵. Dakle, zvučna struktura zasigurno ne može biti esencijalni dio nekog glazbenog djela, već su to, čini se, pravila izvođenja.⁷⁶ Ipak, Friedell uvodi misaoni eksperiment kojim nastoji utvrditi je li uistinu tako. Zamislimo glazbeno djelo „Bacanje novčića“. Jedino pravilo izvođenja toga djela jest da izvođač u jednom trenutku baci novčić te, ukoliko novčić padne na jednu stranu izvodi jednu melodiju, a ako padne na drugu stranu, izvodi neku drugu melodiju. U ovome slučaju imamo jedno pravilo izvođenja, a dvije različite zvučne strukture.⁷⁷

Ono što valja zaključiti iz prethodnih primjera, tvrdi Friedell, jest to da zvučne strukture nedvojbeno imaju određene dijelove, ovise o pravilima izvođenja te su esencijalan element bilo koje izvedbe; izvedbe, ali ne i djela. Zvučne strukture i pravila izvođenja nedvojbeno su na neki način u svezi s glazbenim djelima, no ona nikako nisu glazbena djela. O ontološkom statusu glazbenih djela Friedell kaže tek sljedeće:

Glazbena djela, unutar ovoga shvaćanja, pripadaju *sui generis* kategoriji stvorenih apstraktnih nedjeljivih objekata. Ne pripadaju niti jednoj poznatijoj ontološkoj kategoriji. Nisu tipovi. Nisu setovi. Nisu svojstva.⁷⁸

Motivaciju za ovaj sud Friedell nalazi u intuitivnom stavu da su glazbena djela nešto apstraktno. Glazbena se djela također mijenjaju, no metafizika nas uči da se intrinzična svojstva apstraktnih entiteta ne mogu tek tako mijenjati. Sva glazbena djela posjeduju određena svojstva kao što su „ima zvučnu strukturu“ ili „ima određeni tempo“, no sve su to ekstrinzična svojstva koja djelo dobiva kroz svoju izvedbu.⁷⁹ Nakon što je djelo posredstvom izvedbe smješteno u svijet empirije, ono postaje podložno promjenama u svojoj zvučnoj strukturi, međutim intrinzična svojstva ostaju nepromjenjena. Friedell stoga zadržava skepticizam naspram određivanja intrinzičnih svojstava glazbenih djela te zaključuje da se o njima „nema previše toga za reći, osim da su stvoreni apstraktni nedjeljivi objekti“⁸⁰

⁷⁵ Isto

⁷⁶ Friedell navodi još jedan primjer glazbenoga djela koje nema stalnu i jasno odredivu zvučnu strukturu. Riječ je o djelu *Child of a tree* Johna Cagea koje se izvodi koristeći deset prethodno odabranih „instrumenata“ koji su najčešće nekonvencionalni instrumenti, točnije biljke. Često ti „instrumenti“ budu dijelovi biljaka kao što su lišće ili grane, a izvođač sam odabire i izvodi melodiju koju želi svirati. Posljedično, ne postoji točno određena zvučna struktura koja se povezuje s tim glazbenim djelom.

⁷⁷ Friedell, D. 2018 Why Can't I change Bruckner's Eighth Symphony?. *Springer Nature B.V.*: <https://doi.org/10.1007/s11098-018-1207-3>.. (stranica posjećena 14.5. 2024.)

⁷⁸ Isto

⁷⁹ Isto

⁸⁰ Isto

Friedell na ovaj način uspijeva osigurati plauzibilno objašnjenje promjene u zvučnim strukturama glazbenih djela, bez da se poziva na promjene u intrinzičnoj strukturi apstraktnih entiteta – nečega što je zapravo nemoguće. Prisjetimo se da Rohrbaugh tvrdi da su glazbena djela „temporalno fleksibilna“, što znači da mijenjaju određena svojstva kroz vrijeme, a Rohrbaugh nastoji dokazati da mijenjaju upravo intrinzična svojstva. Friedellovo objašnjenje na neki način zaobilazi tu nedovoljno definiranu mogućnost promjene intrinzičnih svojstava apstraktnih entiteta tako što sva bitna svojstva glazbenih djela stavlja u domenu ekstrinzičnih svojstava, dok intrinzična svojstva određuje kao teško određiva i irelevantna.

Friedel naposljetku daje i odgovor na pitanje u naslovu, odnosno zaključuje da on ne može promijeniti Brucknerovu *Osmu simfoniju* zbog društvenih konvencija. Sam Bruckner je 1890. osmislio nova pravila izvođenja i time promijenio ekstrinzično svojstvo svoje simfonije – njezinu zvučnu strukturu. Friedell ističe da je kontingentna činjenica to da živimo u svijetu u kojemu nije moguće da bilo tko promijeni zvučnu strukturu stoljećima stare simfonije te da je lako zamisliti svijet u kojemu je takvo što moguće.⁸¹ Međutim, Friedelovim riječima:

Ova teorija objašnjava zašto ja ne mogu promijeniti zvučnu strukturu Brucknerove Osme simfonije, čak i da iskreno predložim nova pravila izvođenja za simfoniju. Društvene prakse koje se vezuju uz kulturu zapadnjačke klasične glazbe određuju da ja ne mogu mijenjati način na koji bi se ta simfonija trebala izvoditi. Moja predložena pravila izvođenja, za razliku od Brucknerovih, ne postaju pravila izvođenja toga djela. Moja pravila nemaju nikakvu normativnu snagu. Nitko ih ne poštuje. Ljude zanima Brucknerova intencija, ne moja.⁸²

⁸¹ Isto

⁸² Isto

3.6 TABELARNI PRIKAZ REALISTIČKIH GLAZBENO-ONTOLOŠKIH TEORIJA

Teorija	Ključna teza	Pitanje 1:	Pitanje 2:	Pitanje 3:	Pitanje 4:
		Kako jedno konkretno djelo može biti jednako mnoštvu manifestacija (pitanje modalnosti)	Kako glazbeno djelo, shvaćeno kao nešto apstraktno, može sudjelovati u kauzalnim odnosima, odnosno kako možemo čuti apstrakciju?	Kako doista funkcionira identifikacija djelo (tip)-token (manifestacija) ?	Bi li uništenje svih zapisa nekog djela značilo i uništenje toga djela?
Nominalizam	Glazbeno djelo shvaćeno kao apstraktni tip,	Glazbena djela nisu identična svojim manifestacijama, već ih imaju kao dijelove	Glazbena djela su skupovi partikularija (manifestacija toga djela), a te	Nominalizam negira postojanje glazbenih djela kao tipova	Sve ovisi o tome koje glazbene atome shvaćamo

	<p>univerzalija ili vrsta koja se instancira kroz svoje izvedbe zapravo ne postoji, već je riječ o konceptu prirodnog jezika. Jedino o čemu možemo govoriti su konkretne materijalne izvedbe, odnosno partikularije.</p>		<p>su partikularije fizički i protežni objekti koji mogu ulaziti u kauzalne relacije</p>	<p>unutar tip-token teorije, stoga 'je pitanje u kontekstu nominalizma bespredmetno</p>	<p>kao relevantne; ako je prisjećanje relevantan glazbeni atom, a je, tada djelo neće nestati kada nestanu sve fizičke manifestacije</p>
Platonizam	<p>Glazbena djela su tipovi zvučnih uzoraka, a sve manifestacije tih tipova (zvučni i notni zapisi, izvedbe uživo...) nazivaju se tokenima i s tipovima stoje u odnosu instancijacije na način da je token instancijacija tipa.</p>	<p>Djelo valja shvatiti kao neku ontološku kategoriju koja u sebi sadrži ponovljivost – kategorija tipa</p>	<p>Za početak, u uzročno posljedičnim vezama sudjeluju događaji, a ne objekti. Događaji se, između ostaloga, sastoje od objekata, a unutar događaja objekt može biti apstraktan. Apstraktni događaj na taj način neizravno sudjeluje u uzročno-posljedičnim odnosima.</p>	<p>Token naspram djela stoji u <i>proxy</i> odnosu, te time djelu daje protežnost, odnosno omogućuje identifikaciju djelo-izvedba/token/Quineova metafora alfa-alfa.</p>	<p>Za platoniste uništenje svih zapisa nekog djela ne bi značilo kraj tog djela jer je djelo zapravo tip (apstarktni entitet) koji je atemporalan i nepromjenjivih svojstava</p>
Historijski	<p>Glazbena djela su nematerijalni</p>	<p>Djelo je historijski individuum koji je utjelovljen u fizičke</p>	<p>Fotografije (ali i glazbena djela) su na neki način</p>	<p>Glazbena djela su kontinuantne koje stoje u</p>	<p>Glazbena djela u jednom</p>

individuum	historijski individuumi koji su utjelovljeni u fizičke objekte kao što su zvučni ili notni zapisi, no nisu konstituirani od njih.	stvari kao što su notni ili zvučni zapisi, koji su pak višestruki i ponavljajući.	apstraktne, no ne zato što nisu smještene u prostor-vremenu ili zato što su kauzalno izolirane, već zato jer je riječ o objektima „više razine“ koji ovise o, no ne sastoje se, od objekata koji imaju prostornost i materijalnost.	odnosu ontološke ovisnosti o kauzalno povezanoj seriji fizičkih (ili mentalnih) partikularija.	trenutku nastaju te, u nekom kasnijem trenutku, prestaju postojati.
Idealizam	Glazbena su djela mentalni entiteti s kontingentnim svojstvima koja ovise o aktivnom slušatelju.	Glazbeno je djelo mentalni entitet s fizičkim manifestacijama. Djelo je promjenjivo i kontingentno, kao i njegove manifestacije te stoga, u kontekstu idealizma, nema smisla govoriti o identifikaciji djela i manifestacija pošto su i jedno i drugo promjenjivi entiteti	Glazbeno je djelo, iako je riječ o mentalnom entitetu, dostupno i drugim pojedincima putem svojih empirijskih manifestacija (izvedbi, notnih zapisa, itd.).	Glazbeno je djelo mentalni entitet s fizičkim manifestacijama. Djelo je promjenjivo i kontingentno, kao i njegove manifestacije te stoga, u kontekstu idealizma, nema smisla govoriti o identifikaciji djela i manifestacija pošto su i jedno i drugo promjenjivi entiteti	Glazbeno djelo postoji čak i onda kada više nema niti jedne fizičke manifestacije toga djela. Djelo postoji dok god postoje ljudi koji barem razmišljaju o tom djelu

3.7 Eliminativizam

Nasuprot prethodno prikazanim realističkim stavovima stoje dva antirealistička stava: eliminativizam i fikcionalizam. Eliminativizam je, ukratko, stav da u ontologiji nema mjesta ničemu kao što su glazbena djela. Eliminativisti motiv za takav pomalo neintuitivan stav nalaze u misli da u raspravu o ontologiji mogu ulaziti samo materijalni objekti, a glazbeno djelo ne može se poistovjetiti ni sa čime takvime.

Eliminativizam zastupa i detaljnije razrađuje Ross Cameron u svome radu naslova *There are no things as musical works*. Cameron polazi od triju premisa koje se, same po sebi, čine istinitima, no ako svaku prihvatimo kao istinitu, dolazimo do nelogičnosti. Premise su sljedeće:

1. Glazbena su djela stvorena.
2. Glazbena su djela apstraktni objekti.
3. Apstraktni objekti ne mogu biti stvoreni.⁸³

Cameron uočava kako filozofi koji promišljaju o ontološkom statusu glazbenih djela nepotrebno otežavaju vlastite ontologije, tražeći kategorije u koje bi mogli smjestiti apstraktne objekte kao što su glazbena djela. Tri prethodno spomenuta osnovna postulata, shvaćena na ispravan način, tvrdi Cameron, ne moraju dovesti do nekonzistentnosti. Cameron svoju teoriju gradi na misaonom eksperimentu komada gline i kipa. Kip je napravljen od gline te se nameće pitanje odnosa između kipa i komada gline – postoje li ta dva entiteta odvojeno ili zapravo postoji samo komad gline koji je, nakon intencionalne intervencije autora, oblikovan tako da izgleda kao kip?⁸³ Cameron podsjeća na perdurantističke i endurantističke odgovore na to pitanje, te zaključuje kako i jedan i drugi zahtjevaju prihvaćanje postojanja krajnje „neobičnih“ entiteta – perdurantizam entiteta koji „nastaje danas u podne i prestaje postojati sutra u podne te okupira istu regiju prostora koju okupiramo i sami u tom vremenskom rasponu“⁸⁴, a endurantizam „dvaju potpuno distinktivnih objekata koji mogu okupirati isto područje prostor-vremena“. Cameron je skeptičan prema objema opcijama te predlaže novo tumačenje:

Problem se javlja kada naša zdravorazumska mišljenja o kipu i glini uzmemo kao ontološki obvezujuće stavove o stvarima kao što su kip i glina. (...). Sve što postoji, tvrdim, jest kolekcija (endurantistički shvaćeno) opstajućih jednostavnih objekata (*simples*), koji su određeno vrijeme posloženi na jedan način, a zatim presloženi na drugačiji način kao rezultat intencionalne radnje djelatnika. Unutar takvog stava ne postoji stvar kao što je kip (...). No, zapravo, ne smatram da je ovaj stav u sukobu sa zdravorazumskim stavom. Moramo uzeti kao činjenicu da je „postoje kipovi“ istinita rečenica u engleskom jeziku. U tom se slučaju nameće pitanje: kakav mora biti svijet da bi ta rečenica bila istinita? Mora li svijet sadržavati entitete kao što su kipovi da bi rečenica „postoje kipovi“ bila istinita? Tvrdim da ne mora. Da bi svijet osigurao istinitost rečenice „postoje kipovi“, samo mora sadržavati entitete koji su, barem u određenom vremenu svoga postojanja, posloženi u oblik kipa (i posloženi su tako zbog djelovanja intencionalnog djelatnika).⁸⁵

Cameron tvrdi da sve što (ontološki relevantno) postoji u svijetu su zapravo tek atomi posloženi na određene načine. Međutim, prirodni se jezik referira na kompleksne entitete koje ti atomi tvore, te time zadržava istinitost bez da ugrožava takvu ontologiju. Cameron zatim uvodi koncept jezika ontologije (*ontologese*), čije riječi označavaju isključivo stvari koje doista

⁸³ Isto, 297-299. str.

⁸⁴ Isto, 298. str.

⁸⁵ Isto, 299. str.

ontološki postoje. Unutar takvoga jezika, iskazi kao što su „postoje kipovi“ nisu istiniti.⁸⁶ Kako bi na primjeru поближе objasnio ulogu *ontologese*-a, Cameron u sljedećim retcima **podebljano** označava rečenice *ontologese*-a, dok su rečenice prirodnoga jezika napisane normalnim fontom u navodnicima:

Moja je tvrdnja ta da je rečenica „Postoje kipovi“ istinita, no također da **kipovi ne postoje**; i tu nema kontradikcije jer je riječ o rečenicama iz različitih jezika, „Postoje kipovi“ je istinita, tvrdim, jer postoje jednostavni objekti (*simples*) koji su posloženi u oblik kipa (kao rezultat intencionalnih radnji djelatnika). Ovakav stav nije u sukobu sa zdravim razumom jer zdravi razum traži samo da postoje kipovi, no ne i da **postoje kipovi**.⁸⁷

Kao što u rječniku ontologije nema mjesta za pojmove kao što su kipovi, tako nema mjesta ni za glazbena djela, tvrdi Cameron. Iako sam sebe ne smatra eliminativistom, s obzirom na to da ne tvrdi da je rečenica „postoje glazbena djela“ neistinita u prirodnom jeziku, tvrdit će, kao i za kipove, da svijet ne mora sadržavati nešto kao što su glazbena djela da bi rečenica „postoje glazbena djela“ bila istinita. Ono što je potrebno (i što doista postoji) da bi s pravom koristili pojam glazbenih djela u svakodnevnom govoru, jesu određeni objekti koji u trenutku iskaza imaju određenu ulogu. Traganje za nečim materijalnim s čime bi mogli identificirati pojam glazbenog djela, tvrdi Cameron, uzaludan je posao, jer na fundamentalnoj razini ne postoji takav objekt s kojim bi glazbeno djelo moglo biti identificirano. Objekti koji imaju spomenutu ulogu, odnosno koji su nužni za istinitost rečenica koje afirmiraju postojanje glazbenih djela, su apstraktne zvučne strukture. Međutim, upozorava Cameron, to ne znači da apstraktne zvučne strukture jesu glazbena djela. Te su zvučne strukture postojale i prije postanka živih bića, no isto ne možemo reći i za glazbena djela jer ona ovise o racionalnim djelatnicima i njihovim intencionalnim radnjama.⁸⁸

Još jednom, Cameron ne nastoji pobiti istinitost iskaza kojima tvrdimo da postoje glazbena djela, no ti iskazi ne govore o fundamentalnoj ontologiji koja je definitivno lišena entiteta kao što su glazbena djela. Zaključno, uočavamo da Cameron dijeli stav s platonistima. Naime, Cameron tvrdi da skladatelj „indicira određenu postojeću zvučnu strukturu i iznosi pravila za izvedbu te strukture“.⁸⁹ Dakle, sve su zvučne strukture atemporalne i nisu smještene u

⁸⁶ Isto, 299-300. str.

⁸⁷ Isto, 301. str.

⁸⁸ Isto, 304-305. str.

⁸⁹ Isto, 306. str.

stvarnome svijetu. Skladatelj donosi pravila izvođenja koja služe kao utjelovljenje tih apstrakcija u opipljiv oblik (notni zapis).

Autorov čin kreacije neupitna je činjenica i relevantan pojam u prirodnom jeziku, no, upozorava Cameron, valja ga preinačiti kada smo u domeni *ontologese-a*. Na fundamentalnoj razini, autori činom indikacije već postojećim entitetima daju novu ulogu – zvučnim strukturama, označujući ih, daju ulogu glazbenih djela.⁹⁰

Istinitost iskaza „postoji entitet koji je glazbeno djelo, no prije nije postojao“ ne traži da zaista postoji entitet koji je glazbeno djelo i koji prije nije postojao, već samo traži entitet koji izvodi ulogu glazbenog djela koju prije nije izvodio. Na taj način uviđamo da istina – doslovna istina- tvrdnje o činu stvaranja (tvrdnja prirodnog jezika) ne zahtijeva da u svoju ontologiju uvrstimo apstraktne objekte koji nastaju.⁹¹

Zaključno, o teoriji eliminativizma valja upamtiti sljedeće: (I) Iako se prirodni jezik često referira na kompleksne entitete kao što su glazbena djela, jedino što u ontološkom smislu doista postoji jesu atomi posloženi na određene načine. (II) Da bi neka tvrdnja u prirodnom jeziku bila istinita, nije nužno da se ta tvrdnja može dokazati pomoću stanja stvari u stvarnome svijetu. Npr. rečenica *Postoje glazbena djela* istinita je u prirodnome jeziku bez obzira na to što u strogo ontološkom smislu glazbena djela ne postoje. (III) U sustavu fundamentalne ontologije, skladatelji ne stvaraju glazbena djela, nego tek otkrivaju već postojeće zvučne strukture. Bez obzira na to, rečenica *Skladatelji stvaraju glazbena djela* istinita je u sustavu prirodnoga jezika.

⁹⁰ Isto, 306. str.

⁹¹ Isto, 306. str.

3.8 Fikcionalizam

Posljednja glazbeno-ontološka teorija unutar fundacionalističke debate koju valja razmotriti je fikcionalizam (deskriptivizam), a zastupa ga Andrew Kania u svome radu naslova *The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications*. Kania glavni problem u dosadašnjim filozofskim promišljanjima o ontološkoj prirodi glazbenih djela vidi u zanemarivanju metodološkog aspekta – metodologija koju valja koristiti pri konstrukciji glazbeno-ontoloških teorija trebala bi biti pragmatična, odnosno trebala bi nam osigurati teorije koje najbolje objašnjavaju fenomen glazbenog djela s kakvim se susrećemo u praksi. Postojeće su teorije u ontologiji glazbe, tvrdi Kania, suviše opterećene metafizičkim aksiomima te postuliraju postojanje glazbenih djela kao krajnje „misterioznih“ entiteta, čije se postojanje često kosi kako s našim intuicijama, tako i s promišljanjima glazbenika i drugih pojedinaca koji se, neposredno ili posredno, bave glazbom.⁹²

⁹² Kania, A. 2008. *The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications*. *British Journal of*

Kako bi približio svoje stajalište, Kania uvodi distinkciju između deskriptivne i revizionarne metafizike. Deskriptivna se metafizika, pojednostavljeno rečeno, bavi opisivanjem načina na koji razmišljamo i kako shvaćamo svijet oko nas, dok revizionarna metafizika nastoji dati „bolju strukturu, po mogućnosti onu koja učinkovitije opisuje svijet kakav doista je, nezavisno o našim razmišljanjima.“⁹³ Ukoliko bi neka teorija bila u potpunosti deskriptivna, ona bi negirala postojanje bilo kakve ontološke kategorije za glazbena djela, a opis prirode glazbenih djela tražila bi u stavovima laika, odnosno ne-stručnjaka. Takvi su stavovi često kontradiktorni, a u obzir treba uzeti i društveno-povijesna znanja potrebna za plauzibilne zaključke o glazbenim djelima, koja ne-stručnjaci najčešće ne posjeduju.⁹⁴ Ispravna metodologija nalazi se na nekom drugom mjestu unutar deskriptivističko-revizionističkog spektra.

Većina ontologa umjetnosti, dakle, sudove u razmatranju ograničava na one koji dolaze od pojedinaca koji razumiju tradiciju unutar koje je određeno djelo nastalo. Zatim se, s obzirom na to da i među takvim pojedincima postoje sukobljena mišljenja, većina ontologa eksplicitno ili implicitno poziva na racionalnu rekonstrukciju ili reflektivni ekvilibrijum između različitih sudova stručnjaka (...). Već je i ovo odmak od deskriptivističkog kraja spektra.⁹⁵

Na dijametralno suprotnoj strani deskriptivističko-revizionističkog spektra, smatra Kania, stoje neki suvremeni ontolozi glazbe kao što su Dodd i Rohrbaugh. Njihove su teorije ograničene onime što Kania naziva „*metaphysical constraint*“⁹⁶(metafizička zapreka) – svaka od tih teorija prirodu glazbenih djela nastoji objasniti koristeći se metafizičkom terminologijom te uvodeći nove ontološke kategorije i povezujući glazbena djela s raznim entitetima, što za posljedicu ima eksplanatornu ograničenost. Kania više naginje deskriptivizmu te smatra da bi svrha zadovoljavajuće teorije o ontologiji glazbenih djela trebala biti da osigura najtočniji opis ljudskog shvaćanja glazbenih djela, što treba tražiti u glazbenim praksama.⁹⁷ Problem je trenutnog stanja u raspravi o glazbenoj ontologiji, moglo bi se reći, taj da ontolozi previše razmišljaju o metafizici, a premalo o glazbi. Riječima Andrewa Kanie:

Iako su takve strategije poznate i, čini se, prihvaćene od strane većine ljudi uključenih u orakve rasprave, trebalo bi se na trenutak zaustaviti. Ukoliko je „pragmatični“,

Aesthetics, 48(4), 426.. str.

Isto, 437. str.

⁹⁴ Isto, 437-438 str.

⁹⁵ Isto, 439. str.

⁹⁶ Isto, 440. str.

⁹⁷ Isto, 442-443. str.

deskriptivistički pristup ontologiji umjetnosti taj koji je ispravan, tada nije jasno u čemu leži snaga pozivanja na općenite metafizičke tvrdnje ili teorije. Ukoliko predlažući teoriju ontologije umjetnosti zapravo nudimo opis „strukture naših misli“ o umjetničkim djelima, onda postojanje i priroda takvih filozofskih „arcana“ kao što su tipovi, svojstva itd. izgledaju potpuno promašeni, baš kao što zakoni fizike koji se tiču strukturalnog integriteta stolova i stolica nemaju veze s pitanjem što smatramo stolom ili stolicom.“

Iz teorije fikcionalizma valja istaknuti sljedeće: (I) Postojeće su teorije u ontologiji glazbe zasićene metafizičkim diskurzom te impliciraju postojanje glazbenih djela kao neintuitivnih entiteta, čije se postojanje shvaćeno na taj način kosi s razmišljanjima pojedinaca koji se glazbom bave . (II) Glazbena bi ontologija trebala biti bliža deskriptivističkoj ontologiji, odnosno tražiti odgovore na svoja pitanja u samoj glazbenoj praksi.

4. Ontološki problemi više razine

Nakon što su nam teorije iz fundacionalističke debate, odnosno pokušaji ekspliciranja osnovne ontološke kategorizacije kompleksnih entiteta kao što su glazbena djela, osigurali uvid u mogućnosti određivanja prirode glazbenih djela; iduća skupina problema vezuje se uz nešto konkretnija ontološka pitanja. Ovo će se poglavlje baviti ontološkim problemima više razine, što podrazumijeva pitanje autentičnosti izvede, odnosno problematizira uvjete potrebne da bi se određena manifestacija nekog djela mogla smatrati autentičnom u odnosu na to djelo. Primjerice, znajući da je gitarist i vokalist grupe Metallica James Hetfield pjesmu *Enter sandman* snimio koristeći gitaru *Jackson King V*, možemo se zapitati da li bi izvedba pjesme *Enter Sandman* u kojoj bi Hetfield svirao na gitari *Fender Stratocaster*, bila autentična izvedba te pjesme.

Središnje je pitanje, dakle, autentičnost manifestacije nekog glazbenog djela. Neki autori tvrde da je za potpunu autentičnost potrebno tek reproducirati ispravne tonove u ispravnom

redosljedju te se takav stav može nazvati sonicizmom. Drugi autori zalažu se za nešto „strožije“ uvjete autentičnosti te uvode zahtjev da manifestacije nekog djela, uz ispravne tonove, moraju imati i odgovarajuću boju zvuka. Tu je riječ o varijanti sonicizma koju možemo nazvati *timbre* sonicistima. Posljednja skupina autora dodaje još jedan uvjet autentičnosti – manifestacije djela moraju biti odsvirane na onim instrumentima koje je naznačio autor djela, a ta se teorije može nazvati instrumentalizmom. Navedene će teorije biti detaljnije prikazane u nastavku, a započet ćemo sa sonicizmom.

4.1 Sonicizam

Sonicizam zastupa Julien Dodd, autor s kojim smo se već susreli u poglavlju o tip-token teoriji. Sonicistička teorija koju predlaže nastavlja se na type token teoriju, pa se stoga valja prisjetiti da je za nju ključan odnos između tipa i tokena toga tipa, a određen je uvjetima koje token mora zadovoljiti kako bi doista bio token toga tipa. Primijenjeno na našu trenutnu temu, odgovor na pitanje je li manifestacija x autentična manifestacija glazbenog djela y , tražit ćemo u uvjetima koje x mora zadovoljiti. Ti su uvjeti, tvrde sonicisti, isključivo akustičke prirode, odnosno riječ je o isključivo akustičkim svojstvima koja određujemo slušanjem.⁹⁸ Drugim riječima, odrediti da li je x autentična manifestacija y znači usporediti ritam, harmoniju, melodiju i druga isključivo akustička svojstva (fusnota konačna lista tih svojstava) x (tokena) i y (tipa). Osim pri određivanju autentičnosti manifestacije nekog djela, isključivo akustička svojstva moramo

⁹⁸ Dodd, J. 2007. *Works of Music An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press, 201. str.

razmatrati i pri procesu individuacije pojedinih glazbenih djela, odnosno kada određujemo koje je glazbeno djelo koje. Dodd je ovaj položaj sumirao sljedećim riječima:

Glazbeno djelo W i glazbeno djelo W^* su numerički identični ako i samo ako su W i W^* akustički nerazlučivi: odnosno, ako i samo ako imaju točno ista akustička svojstva normativno unutar sebe.⁹⁹

Ova verzija sonicizma zvuči privlačno, prije svega zato što nam omogućuje individuaciju i procjenu autentičnosti nekog djela isključivo putem slušanja – načina koji se čini duboko intuitivnim kada govorimo o glazbi. Međutim, daljnje promišljanje o ovakvoj varijanti sonicizma dovodi do problema za tu teoriju. Naime, zaključuje Dodd, sonicizam nije dovoljno precizan pri individuaciji glazbenih djela te, u određenim slučajevima, može dovesti do neprihvatljivih posljedica.¹⁰⁰ Zamislimo slučaj u kojem grupa Joy Division, kao što se uistinu i dogodilo, u travnju 1979. snima album *Unknown Pleasures* koristeći nekonvencionalne instrumente i metode snimanja. Zatim zamislimo neku drugu grupu istog imena, koja 2030. snima album akustički nerazlučiv od izvornog albuma *Unknown Pleasures*, no snimaju ga koristeći suvremene softverske audio alate, kao što je primjerice *Pro Tools*¹⁰¹. S obzirom na to da su za „obične“ soniciste važna isključivo akustička svojstva (ritam, melodija, harmonije, itd.), zaključak koji slijedi iz prethodnog primjera poprilično je neintuitivan – Joy Division i „Joy Division“ snimili su dva numerički identična albuma.

Ovakav slučaj nije problematičan za neke od prethodno spomenutih teorija: instrumentalist će tvrditi da nije riječ o identičnim djelima zato što nisu snimljena korištenjem identičnih instrumenata, a kontekstualist će doći do istog zaključka, ali ne zbog instrumenata korištenih pri snimanju, već zato što su djela, iako imaju iste akustičke značajke, snimljena u različitim kulturno-povijesnim razdobljima. Dodatne značajke spomenutih teorija bit će razmotrene kasnije, a sonicizam za Dodda, unatoč potencijalnim prigovorima, ostaje ispravan izbor; uz određene preinake.

Za početak, Dodd priznaje da su određena znanja o kontekstu koji okružuje djelo potrebna za potpuni estetski doživljaj toga djela. Međutim, to ne treba shvatiti kao kontekstualizam. Istinski bi kontekstualist bio dužan tvrditi da bi nam se, kao prosječnim slušateljima, estetski doživljaj, primjerice, pjesme *November rain*, promijenio nakon što bismo saznali da su se neki gitarski

⁹⁹Isto, 202. str.

¹⁰⁰ Isto, 202-203. str.

¹⁰¹*Pro tools* je naziv profesionalnog softvera koji se koristi za glazbenu produkciju. Korisniku omogućuje velike mogućnosti u obradi zvuka te stvaranju specifičnih tipova zvukova.

dijelovi te pjesme izvorno pojavili na nekoj drugoj pjesmi nekog drugog izvođača 20 godina ranije. Dodd odbacuje takvu mogućnost, iako ističe da su znanja o glazbeno-umjetničkom kontekstu određenog djela, osim za teoretiziranje i raspravu o glazbenim značajkama, potrebna za „potpuno“ estetsko uživanje. Potpuni estetski doživljaj nekog glazbenog djela doživjet će onaj pojedinac koji je svjestan specifičnih glazbenih značajki i njihova mjesta unutar samoga djela.¹⁰² Primjerice, netko tko inače ne sluša žanr *metala*, neće imati potpuni estetski doživljaj mnogih djela toga žanra. Dapače, određeni broj ljudi taj će glazbeni žanr smatrati antiglazbom zbog nekih svojih nekonvencionalnih karakteristika, kao što je primjerice brz tempo i agresivan zvuk gitara. Međutim, netko tko je upoznat s estetikom i karakteristikama toga žanra, bit će svjestan i cijenit će mnoge suptilne značajke i dijelove pojedinih pjesama. Zaključno, za potpun estetski doživljaj bilo kojega glazbenog djela potrebna je određena razina znanja i senzibiliteta prema tome djelu i/ili žanru. Estetski doživljaj neupućenog slušatelja, prema Doddu, nije pod utjecajem ne-akustičkih čimbenika kao što su npr. činjenice o autoru ili povijesnom razdoblju u kojemu je djelo nastalo, no te činjenice mogu biti važne za istinski i potpuni estetski doživljaj određenog djela.

Naposlijetku, vrijeme je za prikaz Doddove verzije sonicizma. Prisjetimo se da je temeljna značajka sonicizma tvrdnja da su za individuaciju glazbenih djela, procjenu autentičnosti manifestacija i estetski doživljaj dovoljna isključivo akustička svojstva – čujemo ritam, melodiju i harmonije te na temelju toga donosimo sudove. Za ispravno shvaćanje sonicizma i dovoljno „oštru“ individuaciju, odnosno mogućnost procjene autentičnosti te mogućnost donošenja estetskih sudova, nužno je dodati još jedno svojstvo u razmatranje – boju zvuka¹⁰³.¹⁰⁴ Neka glazbena djela svoju upečatljivost i karakter duguju, prije svega, upravo boji zvuka određenoga instrumenta. Jedno te isto glazbeno djelo može biti dva puta jednako odsvirano, u smislu da su odsvirane odgovarajuće note u odgovarajućem tempu. No, možemo li uistinu reći da je riječ o istim djelima ukoliko bi u pjesmi *Father sun*, grčkoga folk rock benda *Villagers of the Ionnina City*, zvuk gajdi zamijenili zvukom klarineta?

Zaključno, Doddovim riječima:

(...). Ono što ovakvi primjeri otkrivaju jest to da ispravna izvedba djela – ona koja, između ostaloga, zadržava estetski sadržaj djela – mora imati specifičnu boju zvuka.

¹⁰² Isto, 207-208. str.

¹⁰³ Termin "boja zvuka" (eng. *timbre*) odnosi se na kvalitetu ili karakter zvuka koji ga razlikuje od drugih zvukova, čak i kada imaju isti tonalitet i glasnoću. Primjerice, ista nota odsvirana na klaviru i na violini imat će različitu boju zvuka zbog jedinstvenih osobina svakog instrumenta.

¹⁰⁴ Isto, 213-217. Str.

Nije dovoljno da ta izvedba bude tek pravilno oblikovana u odnosu na svoje akustičke značajke. Stoga, smatram da filozof koji cijeni sonicizam kao zdravorazumski stav, a istovremeno je svjestan problema sonicizma u svom najčišćem obliku, mora prihvatiti timbralni sonicizam.¹⁰⁵

Najbitnije značajke sonicizma su sljedeće: (I) Uvjete koje manifestacija *y* mora zadovoljiti kako bi je s pravom mogli smatrati manifestacijom djela *x* valja tražiti u akustičkim svojstvima (ritam, melodija, harmonije, itd.) manifestacije *y*. (II) Za potpuni estetski doživljaj nekog glazbenog djela potrebno je znanje o povijesnom i žanrovskom kontekstu toga djela (kontekstualizam), no ta znanja nisu nužan uvjet za nešto niži stupanj estetskog razmatranja istog glazbenog djela. Drugim riječima: za potpuno razumijevanje i uživanje u nekom djelu, pojedinac mora dobro poznavati određeni žanr i imati razvijen senzibilitet prema tome žanru. (III) „Obični“ sonicizam, odnosno verzija sonicizma koja u obzir uzima glazbene značajke kao što su melodija, ritam i harmonije, nije dovoljna za preciznu individuaciju jer manifestacija nekog glazbenog djela mora, osim točno određenih nota, sadržavati i onu boju zvuka koju zahtijeva određeno glazbeno djelo. Drugim riječima: manifestacija pjesme *Enter sandman* koja se sastoji od ispravno odsviranih nota, ali na instrumentu čija boja zvuka nije ista kao boja zvuka koju proizvodi gitara Jamesa Hetfielda, nije autentična manifestacija glazbenog djela *Enter sandman*.

¹⁰⁵ Dodd, J. 2007. *Works of Music An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press, 207. str.

4.2 Instrumentalizam

Sljedeća teorija autentičnosti glazbene izvedbe koju ćemo uzeti u razmatranje jest instrumentalizam, a bit će prikazan pomoću rada Jerrolda Levinsona naslova *Authentic Performance and Performance Means*. Ono što je za instrumentalista ključno kako bismo izvedbu y mogli nazvati autentičnom izvedbom djela x , jest da ta izvedba mora biti izvedena na onim instrumentima (ili instrumentu) koje je naznačio autor¹⁰⁶. Instrumentalist, za razliku od *timbre* sonicista, pri donošenju suda o nekoj izvedbi neće gledati samo na „konačan proizvod“ – kombinaciju i boju zvukova koje čuje – već će u razmatranje uzeti i način na koji su ti zvukovi proizvedeni, odnosno kako i na čemu su odsvirani.

¹⁰⁶ Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.),

Levinson instrumentalizam počinje graditi kritičkom analizom „običnog“ sonicizma,¹⁰⁷ koji je na sljedeći način formulirao Stephen Davies:

Potruga za autentičnošću može se opisati kao pokušaj stvaranja određenog zvuka. (...). Uporaba takvih instrumenata opravdana je rezultirajućim zvukom izvedbe. (...). Što je zvuk izvedbe sličniji zvuku idealne izvedbe (i.e djela), time je izvedba autentičnija.¹⁰⁸

Možemo primijetiti da ovakva formulacija određivanja autentičnosti, sukladno imenu sonicizam, u razmatranje uzima samo zvučne (akustičke) značajke te odabir instrumenata vidi tek kao sredstvo za postizanje cilja – konkretnog zvuka. Iako Daviesov sonicizam u određenoj mjeri priznaje važnost instrumenata kao alata koji nam pomažu ostvariti idealan zvuk, Levinson će tvrditi da su instrumenti izuzetno važni zbog nečega drugoga. Pomoću točno određenih instrumenata oživljavamo djelo tako da, osim reprodukcije određenih zvukova, koristimo i iste načine stvaranja tih zvukova – aspekt koji Davies zanemaruje, a Levinson ističe.¹⁰⁹

Razloge za takav stav možemo razumijeti ako pogledamo sljedeći primjer. Faithless je britanska *dance* skupina koja postoji od 1995. te u svojoj glazbi inkorporira elemente *trip hop*, *trance* i *house* žanrova elektronske glazbe. Većina izvođača iz domene elektronske glazbe svoju glazbu producira i izvodi pomoću računala i mikseta, na način da digitalno ili analogno reproduciraju unaprijed snimljene dijelove (tzv. *sampleove*). S druge strane, Faithless svoju glazbu producira i koncerte nerijetko izvodi s pratećim bendom koji uključuje konvencionalne *rock* instrumente (gitaru, bas, bubanj, klavijature) u kombinaciji s instrumentima koje vezujemo uz elektronske žanrove, kao što su npr. sintisajzer ili mikseta. Glazbena bi djela grupe Faithless, iz akustičke perspektive, zvučala jednako bez obzira jesu li tonovi koje čujemo rezultat zajedničkog sviranja članova benda ili puštanja *sampleova DJ-a za DJ* pultom, no ipak, ne možemo se složiti da bi se radilo o jednakom doživljaju, odnosno jednakim izvedbama. Potvrdu toga možemo vidjeti u činjenici da se nastupi Faithlessa u pratnji benda među fanovima cijene i plaćaju puno više od tzv. *DJ setova* – ovlaštenih reproduciranja pjesama grupe od strane *DJ-a*.

Iako Levinson pri tome koristi drugačije primjere, odgovor na pitanje zašto je izvedba nekog djela autentičnija ukoliko je izvedena na izvornim instrumentima nalazi u kretnjama glazbenika, odnosno tumačenju ekspresivnosti tih kretnji od strane slušatelja:

¹⁰⁷ Levinson, J. 2011. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press. 393-395. str.

¹⁰⁸ Davies, S. 1987. Authenticity in Musical Performance. *British Journal of Aesthetics*, 27. 39–50. str.

¹⁰⁹ Levinson, J. 2011. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press. 395. str.

Uzmimo u obzir ekspresivni doprinos bubnjeva u mnogim orkestralnim dionicama. Udarci po timpanima – čini se gotovo neobičnim nazvati ih, neutralnije, notama ili tonovima – u sebi nose snažnu asocijaciju s udaranjem, pulsiranjem ili mlaćenjem; kada se timpani ističu u nekoj dionici, ta je povezanost preplavljujuća. Ipak, nije zvuk timpana *per se* to što ostavlja toliki utisak, već zvuk u konjunktiji s našim vjerovanjem o akciji koja je pridonijela tom zvuku. Da određena fraza zvuči kako zvuči nije jedini odlučujući čimbenik u određivanju legitimnosti fraze kao vrste geste; jednako je važno da je „sounded“ na točno određen način.¹¹⁰

Levinson predviđa da bi se sonicist mogao braniti na način da prizna važnost instrumenta koji stvara određeni zvuk, no istovremeno zadržava stav da je na kraju ipak najvažniji zvuk kao rezultat. Ukoliko zvuk neke izvedbe smatramo autentičnim, na isti ćemo način prosuditi da je stvoren korištenjem ispravnih instrumenata, a ako tih instrumenata u izvedbi zapravo nema, sve što je potrebno jest da „slušatelj zamisli da su zvukovi stvoreni na način kojim se, vrlo vjerovatno, i čini da su stvoreni“¹¹¹. Uz takvu autosugestiju, doživljaj djela će, uz već osigurane akustičke značajke, imati i jednaka ekspresivna svojstva, tvrde sonicisti.¹¹²

Međutim, koristeći se primjerom grupe Faithless, možemo li doista tvrditi da bi estetski doživljaj slušanja koncerta koji uključuje cijeli bend bio istovjetan slušanju *DJ seta* dok zamišljamo da je na pozornici bend? Prirodnim se čini odgovoriti negativno, a s time se slaže i Levinson:

Autentična izvedba trebala bi predstavljati estetsku srž djela kakvim ono je, trebala bi predstavljati ekspresivne geste koje doista pripadaju djelu – ne tek simulaciju te srži i tih gesta. (...) Ono što sonicisti smatraju autentičnom izvedbom daje prikaz, no ne i stvarnost, kompleksa zvukova koji su istinski nosioci nekog glazbenog djela. Stoga je neautentično u smislu da čak i ako uspije prenijeti pravu ekspresivnost slušatelju – u što također imamo razloga sumnjati – ono krivotvori ili prikriva temelj te ekspresivnosti.

Ključni postulati glazbenog instrumentalizma su sljedeći: (I) Da bi se neka izvedba mogla nazvati autentičnom izvedbom određenoga djela, izvedba mora uključivati instrumente koji su naznačeni za to djelo od strane skladatelja, (II) čin sviranja određenoga instrumenta posjeduje određena ekspresivna svojstva koja izostaju ukoliko se djelo izvodi na nekim drugim

¹¹⁰Isto, 400. str. .

¹¹¹ Isto, 402. str.

¹¹² Isto, 402-403. str.

instrumentima. Stoga, izvedba koja ne uključuje izvorne instrumente (određene od strane skladatelja) nije potpuno autentična manifestacija nekog glazbenog djela.

5. Pojavni oblici glazbenih djela.

Prikaz suvremenih ontoloških teorija o glazbenim djelima pružio nam je uvid u višeznačnost mogućih značenja pojma „glazbeno djelo“, odnosno složenost potencijalnih konceptualnih okvira pomoću kojih shvaćamo i pristupamo predmetnom fenomenu. Uz to, odnosi koje djelo ostvaruje sa svojim manifestacijama opisani su kroz prizmu uvjeta koji moraju biti zadovoljeni da bi se izvedba djela mogla nazvati manifestacijom djela. Sada je vrijeme da se dotaknemo i druge strane spomenug odnosa – manifestacija i njihovih pojava oblika.

Ako pomislimo o načinima na koje konzumiramo glazbu, prvo bi nam na pamet trebala doći već spomenuta podjela na nosače zvuka (glazbene snimke) i glazbene izvedbe. U današnje vrijeme *streaming* servisa, većina ljudi glazbu sluša putem raznih uređaja za reprodukciju, a sve manje ljudi pohodi koncerte, odnosno sluša glazbene izvedbe. Međutim, dovoljno je osvijestiti činjenicu da je gotovo sva klasična glazba, do samoga kraja 19. stoljeća, skladana bez postojanja

ikakve snimateljske tehnologije, odnosno s namjerom da se izvodi isključivo uživo. To nam pokazuje da je društvo, uslijed razvoja tehnologije, doživjelo velike promjene i susrelo se s novim entitetima koji su uzrokovali korijenite promjene u načinima recepcije glazbe. Iako pojava spomenutih tehnologija i izuma nije mogla izravno utjecati na ontološku problematiku kategoriziranja entiteta kao što su glazbena djela, te su tehnologije zaslužne za nastanak novih načina glazbene recepcije i novih vrsta manifestacija glazbenih djela, time utječući i na odnose koje glazbeno djelo, kao entitet odvojen od manifestacija, s istima ostvaruje. Određeni izvori i zaključci iz nadolazećih poglavlja, strogo gledajući, ne spadaju pod granu ontologije, ali držim da su neophodni za potpuno razumijevanje društvenog fenomena glazbe u kontekstu suvremenosti.

Kao što je rečeno, glazbu prije svega možemo podijeliti na onu koju čujemo putem *playbacka*, odnosno snimke (npr. putem *streaming* servisa) i na onu koju čujemo uživo, odnosno izvedbe (npr. koncert klasične ili *rock* glazbe). Unutar prve kategorije, odnosno snimki glazbe koje slušamo pomoću raznih uređaja za reprodukciju, možemo razlikovati više stavki, no predmet razmatranja bit će dvije – (I) glazbena djela za *playback* (pjesme, numere)¹¹⁴ te (II) studijske snimke klasičnih glazbenih djela¹¹⁵. S druge strane, unutar kategorije glazbenih izvedbi možemo razlikovati (I) glazbeno izvođenje (II) improvizacija, (III) glazbene izvedbe (izvedbe glazbenih djela).¹¹⁶

U nastavku slijedi detaljna analiza spomenutih kategorija, odnosno njihovih oblika. Započet ćemo s prikazom ontološki relevantnih značajki glazbenih snimki moderne i klasične glazbe, a zatim ćemo se upoznati i s prirodom glazbenih izvedbi u svim njihovim oblicima.

¹¹⁴ Podjelu glazbenih djela na djela za izvedbu i djela za *playback* uvodi Stephen Davies u svojoj knjizi „*Themes in philosophy of music*“ (2001.) te dodatno pojašnjava da su djela kao što je primjerice Beethovenova „Peta simfonija“ djela za izvedbu (skladatelj ih je skladao za izvedbe solista ili orkestra), dok su djela koja su snimljena na određeni medij djela za *playback*. U tu kategoriju spada moderna glazba (rock, rap, EDM, itd.) nastala nakon pojave tehnologija kao što su radio, gramofon te kasnije kasete, CD-i i *streaming* servisi. Djela prve kategorije namijenjena su slušanju uživo, a djela druge kategorije namijenjena su, primarno, slušanju putem uređaja za reprodukciju.

¹¹⁵ Djela klasične glazbe izvorno su komponirana i zamišljena isključivo za izvedbe, s obzirom na to da u vrijeme njihova nastanka još nije postojala tehnologija snimanja i reproduciranja zvuka. Zbog toga neki filozofi uočavaju bitne razlike između suvremenih snimki djela klasične glazbe i snimki moderne glazbe. Iako su i jedno i drugo nedvojbeno mediji (nosači zvuka) – razliku čini intencija autora djela. O spomenutim razlikama bit će više riječi u nastavku.

¹¹⁶ Ova je podjela djelomično preuzeta iz : Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. Autor u poglavlju 9 *Recordings* na str. 225-236. razlikuje *Classical recordings* od *Constructed tracks and Rock recordings*. U poglavlju 6 *Performance*, na str. 157-, 171, možemo uočiti distinkciju između *Music making without performance* i *Performances of musical works*. Improvizaciji pripada cijelo osmo poglavlje naslovljeno *Improvisation*.

5.1 Nosači zvuka

Iako je glazba prije svega izvedbena umjetnost¹¹⁷, tehnološki je razvoj doveo do toga da unutar suvremenog društva glazbu najčešće konzumiramo posredstvom masovnih medija kao što je npr. radio i posredstvom nosača zvuka (npr. CD), a ne uživo prisustvom na koncertima. Nećemo previše ulaziti u povijest razvoja predmetnih tehnologija, no valja se podsjetiti da se fonogrami i gramofoni u kućanstvima pojavljuju već od početka dvadesetoga stoljeća, dok je naknadni razvoj radija, televizije te naposljetku Interneta i glazbenih *streaming* servisa, u potpunosti promijenio uzuse slušanja glazbe. Novi entitet – nosač zvuka – time postaje središnji pojam u glazbenoj praksi kako za skladatelje i autore, tako i za publiku. Iako i izvedbe uživo i snimke nedvojbeno manifestiraju glazbena djela, to se događa na različite načine. Izvedbe uživo, prije svega one klasične glazbe, odvijaju se pred nama i rezultat su uzročno posljedičnih veza koje

¹¹⁷ U gotovo svakoj literaturi koja se bavi estetskim ili umjetničko-ontološkim temama, umjetnost je primarno podijeljena na izvedbene i vizualne umjetnosti. Pod izvedbene umjetnosti spadaju glazba, ples, umjetnički performansi i gluma zato što je za prikaz umjetničkih djela iz tih umjetničkih grana publici nužna određena radnja – izvedba. Glazbenici sviraju, plesači plešu, a glumci glume. Pod vizualne umjetnosti spadaju slikarstvo, kiparstvo i arhitektura. Značajka ovih umjetnosti jest da je prikaz umjetničkog djela rezultat neke prijašnje radnje umjetnika te recipijent ne gleda izvedbu već gotovo djelo.

započinju autorovim činom skladanja, a završavaju činom sviranja instrumenata orkestra ili solista.¹¹⁸ Na taj način imamo neposredan doživljaj slušanja glazbenog djela. S druge strane, nosači zvuka svojevrsni su posrednici – glazbeno je djelo producirano u studiju u nekom trenutku u prošlosti, a mi rezultat te produkcije slušamo putem nosača zvuka u nekom drugom, budućem trenutku. Kao što vidimo, u slučaju slušanja izvedbe uživo i prostorno se i vremenski „preklapamo“ s izvođačem koji je izvor glazbe, dok kod slušanja glazbe putem nosača zvuka nema prostorno-vremenskog „preklapanja“, pa se stoga ne radi o izravnom iskustvu u strogo smislu riječi. Dakako, kada slušamo neko glazbeno djelo putem nosača zvuka, smatramo da imamo izravan pristup tome djelu i ne razmišljamo o činjenici da je zvučni zapis koji čujemo nastao, recimo, prije dvadeset godina na mjestu udaljenome tisuće kilometara. Razlog tomu jest princip transparentnosti (pojam će biti objašnjen nešto kasnije) kojim se pokazuje kako medij ostvaruje ispravan i potpun prijenos određenog sadržaja, bez obzira na vremensko i prostorno odudaranje između izvora (u našem slučaju glazbenika koji je snimio nosač zvuka koji slušamo) i recipijenta.

¹¹⁸ Ovdje valja napomenuti da se većina izvedbi suvremene i moderne glazbe (od rocka do elektronske glazbe) ne sastoji isključivo od sviranja instrumenata u strogo smislu te riječi i/ili pjevanja na pozornici. Velika većina glazbenika, pa čak i u rock glazbi koja u najvećoj mjeri uključuje samo gitaru, bas i bubanj, koristi tzv. *sampleove* – unaprijed producirane zvučne strukture koje se ne mogu reproducirati na pozornici koristeći tri „klasična“ instrumenta, a ponekad su upravo *sampleovi* sastavni dijelovi pjesama koje se izvode uživo. *Sample* je najčešće zvučna struktura stvorena na nekom drugom instrumentu, pa zatim reproducirana putem klavijatura ili jednostavno preko *playbacka*. Za primjer možemo uzeti pjesmu „Tonight, Tonight“ grupe Smashing Pumpkins, čije gudačke dionice bend uživo manifestira putem *playbacka*. U nekim drugim žanrovima, kao što je npr. *rap*, najčešće se cijela instrumentalna podloga sastoji isključivo od *sampleova* koje kombinira DJ na pozornici. U izvedbama klasične glazbe, zvučna je struktura uvijek rezultat sviranja konkretnih instrumenata na pozornici.

5.1.1 Nosači zvuka i klasična glazba

Iako je nosač zvuka transparentan medij, sama priroda postupka produkcije nosača zvuka ne omogućuje nam da doista čujemo istinski neprekinutu izvedbu nekog djela cijeloga orkestra od početka do kraja, kao što bismo je čuli da prisustujemo koncertu toga orkestra. Naime, studijska tehnologija omogućuje pregršt načina na koje se neko djelo može snimiti, a krajnji je zvučni zapis gotovo uvijek spoj više različitih pokušaja i različitih dijelova snimljenih u različitim vremenskim periodima. Prikazani je proces prilično drugačiji od koncertnih okruženja u kojima orkestar ima samo jednu priliku izvesti djelo, a u toj jednoj izvedbi sudjeluju svi članovi orkestra (dakako, ukoliko je djelo takvo da sadrži sve instrumente koji čine orkestar).

Stephen Davies tvrdi da su djela klasične glazbe djela za izvedbu uživo te da potpuno autentična manifestacija nekog djela klasične glazbe mora biti izvedba¹¹⁹, što pod znakom upitnika ostavlja nedvojbeno prihvaćanje nosača zvuka s djelima klasične glazbe od strane publike. Andrew

¹¹⁹ Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press. 20-35 str.

Kania potencijalno rješenje vidi u dodatnoj podjeli – prihvatimo da su klasična djela isključivo za izvedbu, no uvedemo distinkciju između studijske izvedbe i izvedbe uživo. Kao što je ranije rečeno, izvedba uživo razlikuje se od izvedbe u studiju po svojoj neposrednosti i nemogućnosti naknadne obrade, no Kania se pita je li proces nastanka važniji od rezultata – manifestacije glazbenog djela. Sam proces nastanka snimki klasične glazbe, odnosno mogućnost odabira najboljih pokušaja i snimanja instrumenata zasebno, koristi se upravo zato da recipijentu omogući najbolje moguće iskustvo slušanja.¹²⁰ Iako ne možemo tvrditi da je potpuno isto čuti Beethovenovu 7. Simfoniju u izvedbi simfonijskog orkestra i čuti isto to djelo putem nekog uređaja za reprodukciju (pa makar koristili najkvalitetnije slušalice ikada proizvedene), i jedan i drugi način omogućuju nam da čujemo jedno te isto glazbeno djelo, a to je važnije od procesa nastanka. Kania stoga zaključuje sljedeće:

Iako pojedinačna i neprekinuta izvedba koju omogućuju slušateljima najčešće zapravo nije rezultat samo jedne neprekinute izvedbe (kao što je slučaj s izvedbama uživo), konvencije produkcije takvih snimki koje su se razvile unutar svijeta klasične glazbe (ukorijenjene u dugotrajnoj tradiciji izvedbi uživo) su takve da je prikladno o onome što čujemo na snimci razmišljati kao o izvedbi – nešto drugačijoj izvedbi, no i dalje izvedbi.¹²¹

Izvedbe klasične glazbe, bez obzira i ako manifestiraju isto glazbeno djelo, međusobno se razlikuju. Izvođačima – solistima ili kompletnom orkestru – notnim je zapisom uvijek, u većoj ili manjoj mjeri, ostavljen prostor za umjetničku slobodu u interpretaciji. Bez potrebe da ulazimo u detalje što u praksi čini te umjetničke slobode, valja istaknuti da upravo zbog toga, čak i kada bi bilo teoretski moguće, ne bi bilo isto poslušati praiizvedbu Beethovenove 9. Simfonije koja se održala u Beču 7. svibnja 1824. i istu simfoniju u izvedbi npr. simfonijskog orkestra HNK Ivana pl. Zajca 2024. godine. Svaka je pojedina izvedba jedinstvena i neponovljiva, dok je zvučni zapis na nosaču zvuka ponovljiv i svaki puta zvuči isto. O ontološkoj prirodi izvedbi klasične glazbe ovdje više neće biti riječi, a za daljnje promišljanje o mediju nosača zvuka moramo se okrenuti nekoj drugoj glazbenoj tradiciji.

¹²⁰ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 226-227 str.

¹²¹Isto. 228. str.

5.1.2 Nosači zvuka i suvremena glazba

Utvrdili smo da djela klasične glazbe nisu namijenjena snimanju i slušanju putem nosača zvuka, no razvoj tehnologije doveo je do potrebe autora da iskoristi mogućnosti tehnologije, a recipijenta je nagnao da prihvati rezultat korištenja tehnologije kao ono što on doista je – legitimna manifestacija glazbenog djela (iako u drugačijem obliku). Međutim, kako bi doista otkrili sve ontološki relevantne značajke medija nosača zvuka, moramo se okrenuti tradiciji koja nosač zvuka stavlja u svoje središte – suvremenoj glazbi. Prije no što se upustimo u daljnje razmatranje problematike, valja napomenuti da sintagma „suvremena glazba“ nije nikakva žanrovska odrednica, već oznaka za glazbu nastalu tijekom i nakon pedesetih godina prošloga stoljeća, a koja glazbeno-stilski ne odgovara klasičnoj glazbi i koja se primarno producira za nosače zvuka (za razliku od klasične glazbe koja je, kao što je rečeno, za izvedbu te za razliku od *jazz* tradicije unutar koje se u središtu pozornosti nalazi improvizacijska izvedba). S obzirom na rečeno, pod suvremenu glazbu spadaju žanrovi kao što su *rock* (i svi *rock* podžanrovi od *punka* do *death metala*), *blues*, *soul*, *R&B*, *rap*, *EDM*, itd.; a primarni oblik manifestacije tih glazbenih djela jest kroz nosač zvuka (eng. *record*). Žanr koji će najviše biti u fokusu je *rock*,

no najvažniji zaključci mogu se primijeniti i na ostale žanrove suvremene glazbe koji pak, s druge strane, imaju neke svoje posebnosti koje će također biti adresirane.

Upravo je *rock and roll* glazba, tvrdi Theodor Gracyk u knjizi *Rhythm and noise, an aesthetic of rock*, bila ta koja je udarila temelje moderne glazbene kulture općenito, a nosač zvuka (ploča) koja se s pravom može smatrati kamenom temeljcem jesu *Sun singles* Elvisa Presleya, snimljeni između 1953. i 1955. u *Sun* studiju u američkoj saveznoj državi Tennessee. Riječ je o Elvisovim *rock and roll/rockabilly* obradama *country*, *soul* i *blues* pjesama, prvome izdanju jednoga od najpoznatijih glazbenika svih vremena.¹²² Elvis nije izmislio *rock and roll*, niti je bio pionir u snimanju glazbe. Stilske izvornike *rock* glazbe nalazimo još u *R&B*-u i *countryju* tridesetih godina prošlog stoljeća, a gramofoni se komercijalno proizvode još od kraja 19. stoljeća. Međutim, Elvis je sa svojim *Sun singles* u potpunosti promijenio paradigmu dotadašnje glazbene tradicije, stavivši u središte obožavanja nosač zvuka, a ne pjesmu manifestiranu kroz izvedbu kao što je do tada bilo prevladavajuće. Elvis, prateći bend te producenti, uspjeli su snimiti specifičan zvuk vrhunske kvalitete te ga prenijeti na medij dostupan svima, koji je u kratko vrijeme postao izuzetno cijenjen i „lansirao“ je mladoga Elvisa među najsajnije glazbene zvijezde.¹²³ Ovdje nema potrebe ulaziti u razloge što to *Sun singles*, odnosno glazbu na tim singlicama čini toliko posebnom, no valja se pozabaviti prirodom samoga medija koji tu glazbu nosi.

Rock je tradicija popularne glazba čija se produkcija i distribucija bazira na studijskoj tehnologiji. U *rock* glazbi, glazbeno je djelo manje sama pjesma, a više aranžman snimljenih zvukova. *Rock* glazba je i komponirana i slušana od strane publike kroz prizmu glazbenih značajki podložnih mehaničkoj reprodukciji, a ne notacijskoj specifikaciji.¹²⁴

Ovim riječima Gracyk izražava svoju osnovnu premisu na kojoj gradi teoriju ontologije *rock* glazbe. Njegov se stav temelji na činjenici da su studijske tehnologije promijenile cjelokupnu paradigmu u glazbenoj praksi te se ontološki „tanka“ glazbena djela više ne apstrahiraju iz mnoštva ontološki „debljih“¹²⁵ izvedbi, već se s djelima upoznajemo primarno posredstvom

¹²² Gracyk, T. 1996. *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*. London: Duke University Press. 13-16 str.

¹²³ Isto, 15 str.

¹²⁴ Isto, 1 str.

¹²⁵ Neko će glazbeno djelo biti ontološki „tanje“ ako uključuje manje elemenata, a ontološki „čvršće“ ukoliko je tih elemenata više. Za primjer ontološki tankog djela možemo uzeti pjesmu *The freewheelin'* Boba Dylana, koja se sastoji isključivo od vokala i akustične gitare. S druge strane, ontološki čvrstim djelima potpuno opravdano možemo smatrati simfonije velikana klasične glazbe, koje zahtijevaju izvedbu cjelokupnog orkestra. Također valja istaknuti da ontološki čvršća djela mogu imati svoje ontološki tanke izvedbe: primjerice pjesma *Everlong* Foo Fightersa koja je, u studijskoj verziji, „punokrvna“ *rock* pjesma s električnim gitarama, basom i bubnjevima, dok

nosača zvuka. Već smo vidjeli kako je razvoj studijskih tehnologija utjecao na suvremene skladatelje i izvođače klasične glazbe, odnosno kako su pogodnosti tehnologije iskoristili da bi stvorili privid neprekinute i savršene izvedbe glazbenog djela, spajajući različite pokušaje i obrađujući zvuk izvedbi u studiju. U *rock* glazbi, želi reći Gracyk, priča je ponešto drugačija. Mogli bismo reći da, iako su mogućnosti i postupci u studiju isti u slučaju klasične i suvremene glazbe, rezultat je dijametralno suprotan. Moderni glazbenici studijsku tehnologiju koriste gotovo kao novi instrument, a cilj nije ostvariti zvučni zapis koji savršeno imitira neku idealnu izvedbu, već je cilj stvoriti novo glazbeno djelo namijenjeno slušanju posredstvom nosača zvuka, a eventualne buduće izvedbe uživo trebale bi nastojati imitirati upravo taj zvuk sačuvan na i određen nosačem zvuka. Gracyk time nastoji osporiti stavove niza filozofa¹²⁶, koji na nosače zvuka gledaju kao na svojevrsnu nuspojavu snimanja glazbene izvedbe. Time nosač zvuka gubi status samostalnog djela i predmeta estetskog razmatranja te postaje tek zamjena za ono što je oduvijek bilo u središtu zanimanja glazbene kulture – izvedba djela.

Gracyk smatra da nosači zvuka nisu tek transparentan medij kao što je npr. fotografija te kakvima ih smatraju Scruton i ostali filozofi realisti; nosač zvuka ima još neka svojstva. Transparentan medij tek „prenosi“ neki sadržaj, kao što nam fotografija omogućuje da u sadašnjosti vidimo fragment zbilje prošlosti. Taj prijenos samo prikazuje određeni subjekt, a prikaz je lišen bilo kakve umjetničke obrade ili dodatnog sadržaja od strane autora. Ukoliko tu analogiju primijenimo na glazbu, nosač zvuka zauzima mjesto fotografije i time postaje tek prikaz subjekta (glazbene izvedbe) koji je izvorni medij glazbenog djela. Gracyk smatra da sama praksa slušateljske kulture, unutar koje se nosači zvuka uspoređuju kao zasebna djela i recipijenti su svjesni mogućnosti i značajki toga medija, dokazuje njegovu tezu da je nosač zvuka i zvučni zapisi koji se na njemu nalaze puno više od pukog prikaza izvedbe.¹²⁷ Realist će, dakle, tvrditi da je glazbena izvedba izvorna i jedina legitimna reprezentacija ideje skladatelja

se uživo nerijetko izvodi u akustičnoj verziji, samo s Daveom Grohlom na akustičnoj gitari i vokalu. Obrnutom situacijom, odnosno ontološki tankom pjesmom koja je uživo postala mnogo čvršća, možemo okarakterizirati *Nothing else matters* grupe Metallica. Slušajući studijsku verziju, riječ je o baladi na kojoj raspoznajemo akustičnu gitaru, bubanj i suptilnu gudačku pozadinu, a koja je prilikom koncerta Metallice sa simfonijskim orkestrom San Franciscu 1999. godine postala ontološki puno čvršća uz glazbeni doprinos cjelokupnog orkestra. Ova se distinkcija provlači kroz relevantnu literaturu, a prvi ju je uveo Stephen Davies u Davies, S. 1991. “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances.” *Noûs* 25 (1).

¹²⁶ Filozofi koji smatraju da izvedba glazbenog djela uvijek drži ontološki primat nad snimkom glazbenog djela na nosaču zvuka, mogu se nazvati realistima. Gracyk na 39. stranici svoje knjige *Rhythm and noise: an aesthetic of rock* pod realiste navodi Rogera Scrutona, Rolanda Barthesa i druge, no ovdje njihova razmišljanja neće biti dodatno adresirana, zato što se njihove studije o prirodi umjetničkog medija ne bave isključivo glazbom. Osnovni realistički stav Graczyk približava riječima Williama Moylana, koji u svojoj knjizi *The Art of Recording: The Creative Resources of Music Production and Audio*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. medij nosača zvuka naziva „transparentnim“ zbog primarne funkcije takvog medija da zabilježi određeni sadržaj na najučinkovitiji mogući način, odnosno da „presnimi“ izvedbu bez ikakve distorzije i obrade.

¹²⁷ Gracyk, T. 1996. *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*. London: Duke University Press. 41 str.

ili glazbenika, dok su glazbeni producenti tek svojevrsni montažeri i snimatelji čiji je posao uvijek ječiti tu reprezentaciju. Na taj se način postupku produkcije oduzima status umjetničke prakse koja za rezultat ima umjetničku reprezentaciju – glazbeno djelo. Gracyk pak argumentira da je nosač zvuka, osim što je transparentan, također i reprezentacija, a to čini na sljedeći način.

Moderne pjesme bilo kojega žanra nikada nisu prikaz jedne cjelovite izvedbe. Ranije je rečeno da to isto vrijedi i za suvremene snimke izvedbi djela velikana klasike kao što su Mozart ili Beethoven te da je prihvaćanje takve prakse zapravo kompromis između izvođača koji raspolažu studijskom tehnologijom i publike koja želi čuti najbolju moguću verziju nekog djela. Mogli bismo reći da modernoj glazbi, lišenoj tereta tradicije te time otvorenoj prema svim mogućnostima koje studio nudi, nema mjesta za iluziju kontinuiteta izvedbe te publika isto niti ne očekuje. Određena pjesma, definirana kao ontološki tanak spoj melodije, harmonije i ritma, postaje fiksirana i točno određena tek nakon *mastera*¹²⁸, a prije toga mora proći niz faza. U glazbenom žargonu često možemo naići na pojam *demo*, koji bi se mogao odrediti kao svojevrsna prototipna verzija neke pjesme. Zamislimo da gitaristu neke imaginarne *rock* grupe u snu sine određena melodija. On odlazi u svoj improvizirani kućni studio i na akustičnoj gitari po sjećanju odsvira tu melodiju, usput pjevušeći nasumične slogove koji će u sljedećim fazama postati stihovi. Postaje jasno da u toj početnoj fazi glazbenik još uvijek nema ideju kako će pjesma konačno zvučati, te stoga ne možemo govoriti o intencionalnosti kao početku kauzalnog niza koji na kraju rezultira zapisom na nosaču zvuka. Taj će demo gitarist zatim pokazati ostalim članovima grupe te će se ideja proširiti, mijenjati i obrađivati. Većina pjesama u *rock* tradiciji rezultat su dugotrajnog i napornog studijskog rada. Sve počinje repetitivnim i nepogriješivim zvukom metronoma koji služi da bi basist i bubnjar bili u tempu i snimili svoje dionice. Zatim se snimaju gitare i *synthevi* te nakon toga, nakon što se navedeni elementi ukomponiraju, producent i članovi grupe razmatraju što još mogu napraviti da bi dodatno „začinili“ dobiveni materijal. Vokali, ako glazbeno djelo nije samo instrumentalno, najčešće se snimaju tek nakon toga, a na samom kraju dolazi *master* koji je objašnjen ranije i može se smatrati završnim činom glazbene produkcije. S obzirom na navedeno, očito je da glazbenik koji na početku procesa svira jednostavnu melodiju, na umu nema glazbeno djelo koje će studijski proces konačno iznjedruti, kao što je očito i da se studijska snimka ne može poistovjetiti

¹²⁸ *Master* možemo definirati kao poboljšanje i izjednačavanje elemenata već snimljenog i obrađenog zvuka. Riječ je o radnji koja se u glazbenoj produkciji odvija na samome kraju, a primarni joj je cilj detektirati i prepraviti eventualne nepravilnosti i odstupanja u glasnoći pojedinih elemenata (želimo da zvučna snimka, odnosno elementi koji ju tvore, budu ujednačeni) te time osigurati najbolje moguće slušateljsko iskustvo, bez obzira na tip uređaja pomoću kojega će recipijent snimku naknadno reproducirati.

s jednom konkretnom izvedbom, već se sastoji od velikog broja pokušaja i brojnih drugih efekata i zvučnih manipulacija. Zaključno, Gracykovim riječima:

Identitet glazbe na gotovim nosačima zvuka ne može se reducirati na identitet glazbe kada je ona izvedena; izvedbe mogu biti uzrok svih zvukova koje čujemo na nosačima zvuka bez da određuju identitet glazbenog djela. Pjesme su prisutne, no ne u smislu da stoje u bilo kakvom uzročnom odnosu između snimke i izvedbe kao što to predstavljaju realisti.¹²⁹

Gracykova se teorija čini plauzibilnom jer počiva na nepobitnim činjenicama vezanima uz glazbenu produkciju, a koje podržavaju tezu da je nosač zvuka reprezentacija umjetničke misli, odnosno glazbeno djelo *per se*. Međutim, postoji nešto što Gracyk zanemaruje. Iako je nedvojbeno da je medij nosača zvuka, kao nešto što nam na najjednostavniji način omogućuje pristup glazbenim djelima, možda i najvažniji faktor u glazbenoj kulturi sadašnjice, postoji nešto što nedostaje da bi prikaz odnosa između modernog glazbenika i publike bio cjelovit – koncerti, odnosno izvedbe uživo.

Upravo taj element ističe Stephen Davies, napominjući kako je vještina sviranja uživo izuzetno cijenjena u *rock* krugovima, a gotovo svi veliki *rock* sastavi započeli su svoje karijere kao garažni bendovi bez mogućnosti da svoju glazbu snime u studiju te se u potpunosti oslanjajući na nastupe uživo.¹³⁰ Osim toga, i još važnije, prisjetimo se da se glazba smatra izvedbenom umjetnošću, te stoga svako glazbeno djelo nužno uključuje izvedbu. Davies predlaže drugačiju osnovnu ontološku podjelu između djela klasične i djela *rock* glazbe – djela klasične glazbe su za Daviesa djela za izvedbu uživo, a djela *rock* glazbe su djela za izvedbu u studiju.¹³¹ Andrew Kania vidi problem u Daviesovoj distinkciji te nastoji pronaći teoriju koja bi služila kao posrednik između Gracykova zanemarivanja glazbene izvedbe i Daviesove nejasne kategorije „djela za studijsku izvedbu“.

Naime, Kania ističe kako Davies tvrdi da djelo koje je po svojoj prirodi djelo za studijsku izvedbu (djela *rock* glazbe) nikada ne može biti u potpunosti manifestirano uživo. Kania tu vidi problem, s obzirom na to da i glazbenici i publika prilikom koncerta smatraju da izvode, odnosno čuju, legitimne i potpune izvedbe pjesama. Nadalje, studijska se tehnologija, odnosno

¹²⁹ Isto, 50 str.

¹³⁰ Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press. 32 str.

¹³¹ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 230 str.

uređaji koji se koriste, unapređuju i smanjuju te je mnoge od tih uređaja ili instrumenata u današnje doba moguće postaviti i koristiti na pozornici.¹³² Osim toga, treba uzeti u obzir da mnogi bendovi koriste tzv. *sampleove* – zvučne uzorke stvorene u studiju koje reproduciraju na koncertima zajedno sa zvukovima instrumenata koje članovi grupa sviraju uživo. Ti se *sampleovi* ne mogu proizvesti uživo na pozornici, no postali su uobičajena i od strane publike prihvaćena praksa u svijetu *rock* glazbe. Zaključno, možda i najvažnija razlika između rada u studiju i koncerta jest mogućnost ponovnih pokušaja i odabira najboljih od najboljih – nešto što je uobičajeno u studijskom procesu, no neizvedivo na pozornici. Davies je uočio važan aspekt *rock* tradicije koji je Gracyk zanemario, no njegovo viđenje sadrži određene mane koje smo upravo adresirali. Zato Andrew Kania donosi ontološku teoriju koja u obzir uzima obje strane medalje i na taj način zaokružuje misao o ontološkom fenomenu kojim se bavimo.

Izvedbe uživo i nosači zvuka manifestiraju pjesme. Pjesme su ontološki tanki spojevi melodije, ritma i harmonija te kao takvi ne mogu biti „za“ nešto – niti za izvedbu uživo niti za snimanje u studiju. *Rock* glazbenici u studiju konstruiraju glazbene numere na temelju tih tankih pjesama, a glazbene numere postaju legitimni predmeti umjetničkog razmatranja – glazbena djela.¹³³ Kania srž svoje teorije predstavlja ovim riječima:

Glazbene su numere ontološki čvrsta djela i nalaze se u središtu *rock* glazbe kao umjetničke forme. Međutim, te numere također manifestiraju pjesme. *Rock* pjesme, kao i *jazz* pjesme, no različito od klasične glazbe, ontološki su izuzetno tanke te dopuštaju alteracije u instrumentaciji, stihovima, melodiji pa čak i harmoniji. Dok su djela klasične i *jazz* glazbe djela za izvedbu, *rock* pjesme nisu glazbena djela niti su za išta konkretno. *Rock* numere nisu posebne vrste izvedbi „tankih“ pjesama koje manifestiraju, kao što smatra Davies. One su zapravo studijske konstrukcije: ontološki čvrsta glazbena djela koja manifestiraju ontološki tanke pjesme, bez da su izvedbe istih.¹³⁴

Na ovom mjestu valja uzeti u razmatranje dva vrlo važna pojma – „manifestacija“ i „instancijacija“. Gracyk je govorio o glazbenim numerama kao o entitetima koji manifestiraju pjesme, bez da su izvedbe tih pjesama. Takvu misao Davies, koji pjesme smatra djelima za studijsku izvedbu, smatra zbunjujućom. Ipak, ako se prisjetimo svih različitih pokušaja (izvedbi), zvučnih obrada i procesa koji se odvijaju u studiju za vrijeme snimanja numera, možemo se složiti s Gracykom da je besmisleno pjesmu (ali i numeru) poistovjetiti s nekom

¹³² Isto, 230-231 str.

¹³³ Isto, 230. Str.

¹³⁴ Isto, 231. str.

konkretnom izvedbom. Kania priznaje da bi bilo izrazito jednostavno tvrditi kako su numere instance pjesama, no one to ipak nisu.¹³⁵

Pojam „manifestacija“ u kontekstu teme kojom se bavimo, odnosno njegovo mjesto na zamišljenoj semantičkoj lenti, valja potražiti negdje nakon polovice te prije kraja pravca koji se proteže od točke potpune nepovezanosti s jedne strane i točke autentične instance s druge strane.

Kania zaključuje da manifestacija nekog djela „prikazuje mnoga svojstva toga djela, bez da je nužno instanca toga djela“¹³⁶, a primjer toga može biti fotografija neke poznate umjetničke slike ili kipa. Međutim, „manifestacija“ koja nas zanima nešto je višeg stupnja te zahtjeva dodatno određenje i pojašnjenje.

Mogli bismo reći da je notni zapis nekog djela klasične glazbe manifestacija toga djela. Note stoje kao zamjena za tonove u zvučnoj strukturi djela te netko tko razumije note, na temelju zapisa može „čuti“ kako to djelo zvuči, bez da prisustvuje izvedbi uživo – autentičnoj instanci djela. Glazbeno djelo moderne ili *rock* glazbe (pjesma) nije djelo za izvedbu te stoga izvedba takvoga djela ne može biti autentična instanca istoga. Preostaje nam mogućnost odnosa manifestacije između pjesme i numere (snimke na nosaču zvuka) koja je ipak višeg stupnja od manifestacije djela klasične glazbe kroz notni zapis. Čuti neko glazbeno djelo moderne glazbe ne možemo „staviti u isti koš“ sa čitanjem nota nekog klasičnog djela. Čini se da je razina manifestacije koja stoji između pjesme i numere ipak nešto drugačije od manifestacije do koje dolazi kada se zvučna struktura simfonije svede na niz oznaka na notnome crtovlju. No je li ta razina manifestacije u kontekstu *rock*/suvremene glazbe zapravo isto što i instancijacija?

Pojam „instanca“ postulira pojavu nekog točno određenog i fiksiranog entiteta. Primjerice, instancom možemo smatrati sve pojavne oblike riječi „riječ“ koja može biti u pisanom ili izgovorenom obliku, no uvijek se sastoji od istih pet slova i uvijek označava jedan te isti entitet – riječ. Instancom možemo smatrati i svako prikazivanje nekog filma: film je snimljen, sekvence scena fiksirane su i povezane određenim redom, a svako prikazivanje predstavlja jednu instancu toga filma. *Rock* pjesme su, već je rečeno, ontološki tanke i njihova struktura nije fiksirana čak ni onda kada se pjesma snimi i time postane numera. Dokaz tome je fenomen glazbenih obrada koji ovdje neće biti detaljnije obrađen¹³⁷, no predstavlja novu numeru već

¹³⁵ Kania, A. 2006. Making tracks: The ontology of rock music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 401-414. 10 str.

¹³⁶ Isto, 11. str.

¹³⁷ *Cover* verzije na hrvatski se prevode kao obrade, a predstavljaju drugačiju manifestaciju već poznatog djela

poznate pjesme – postaje nova manifestacija stare pjesme. Autori obrada nemaju namjeru napraviti „savršenu kopiju“ postojeće numere, već imaju intenciju stvoriti potpuno novu numeru koja manifestira istu pjesmu kao i postojeća numera, ali na drugačiji način.

Prije nego što izvučemo zaključke iz prethodnih pasusa koji se bave medijem nosača zvuka i implikacija koje njegove karakteristike znače za glazbenu kulturu i moduse slušanja glazbe, valjda adresirati jedan glazbeni žanr koji uopće ne poznaje tradicionalno shvaćenu glazbenu izvedbu te se u potpunosti oslanja na glazbene numere, odnosno na snimljene glazbene materijale.

Riječ je elektronskoj glazbi, odnosno skraćeno *EDM (Electronic dance music)*. Karakteristika *EDM* glazbe koja nas zanima jest činjenica da za stvaranje takve glazbe nije potrebno doslovno svirati neki instrument. Elektronska se glazba sastoji od komponiranja elemenata već postojećih (studijskih) glazbenih numera bilo kojega žanra u novo glazbeno djelo. Tako komponirane numere nisu konačne, već elementi mogu dalje koristiti za komponiranje novih numera. Producenti *EDM* glazbe nazivaju se i *DJ*-evi, a njihovi se nastupi uživo sastoje od komponiranja (miksiranja) različitih elemenata različitih glazbenih numera. Iako je bjelodano da ta vrsta glazbene prakse nema previše veze s muziciranjem u tradicionalnom shvaćanju toga pojma, ne možemo zanemariti da je rezultat spajanja različitih numera novo glazbeno djelo s novim estetskim značajkama u usporedbi s numerama od kojih je nastalo.

Nick Wiltsher ulogu *DJ*-a uspoređuje s ulogom kuratora u muzeju. Kuratori, kao i *DJ*-i, odabiru između postojećih materijala kako bi stvorili svojevrsnu selekciju.¹³⁸ Osnovna razlika između kuratora i *DJ*-a je trenutak izvedbe – kurator predstavlja tjedne ili mjesec rada na selekciji otvaranjem gotove izložbe, dok *DJ* na koncertu svoju selekciju izvodi u tom trenutku i time stvara novo glazbeno djelo.

Središte ovoga modela su ideje prolaznosti i nestalnosti kako materijala, tako i glazbenog djela; *sempliranje*, kao vrsta selekcije; i stav da je ono što *DJ* stvara novo glazbeno djelo, iako nedovršeno, odnosno podložno daljnjem *sempliranju*, dislociranju i fragmentaciji.¹³⁹

kroz drugačije stihove, melodiju, ritam ili instrumentaciju, a ovdje služe kao primjer tezi da je pjesma ontološki tanka, te stoga omogućuje različite izvedbe i verzije. Neki od zanimljivijih primjera obrada su one koje kroz promjene u zvučnoj strukturi pjesme stvaraju manifestacije (i nove numere) potpuno drugačijega žanra. Spomenimo primjerice *pop* pjesmu *Like a virgin* koju izvorno izvodi Madonna, a koju je u *ska punk* verziji snimio riječki, danas nažalost bivši, *punk* bend Pasi.

¹³⁸ Wiltsher, N. 2016. The Aesthetics of Electronic Dance Music, Part II: Dancers, DJs, Ontology and Aesthetics. *Philosophy Compass* 11/8 (2016): 426–436. 429 str.

Iako pitanje ispravnosti korištenja termina „manifestacija“ ili „instancijacija“ dijelom ostaje otvoreno, sa sigurnošću ipak možemo navesti neke važne zaključke koji nam približavaju glazbena djela u *rock* glazbi su apstraktne pjesme manifestirane kroz konkretne numere na nosačima zvuka (II) nosač zvuka, odnosno glazbena numera na nosaču zvuka, primarni je predmet umjetničkog razmatranja u *rock* glazbi, (III) glazbeno djelo *rock* glazbe (numera) na nosaču zvuka ne može se poistovjetiti sa snimljenom izvedbom iz razloga što je djelo rezultat niza izvedbi, zvučnih obrada i studijskih procesa, (IV) pjesme, osim na nosačima zvuka, mogu biti manifestirane i izvedbama uživo, no te su izvedbe najčešće „dvojnici“ studijskih verzija ili nastojanja da se takav zvuk postigne, te posljednje (VI) studijske radnje kao što je *sempliranje* imaju status glazbeno-umjetničke prakse kao i tradicionalno shvaćeno muziciranje, iz razloga što rezultiraju novim glazbenim djelima.

U drugu skupinu pojava oblika glazbe, podsjetimo se, spadaju glazbene izvedbe, odnosno glazbeno izvođenje, improvizacija te izvedbe glazbenih djela. Započet ćemo s prikazom glazbene improvizacije.

5.2 Improvizacija

Improvizacijom možemo nazivati mnoge radnje. Ukoliko nam u nedjelju poslijepodne na autu otpadne nosač ispušne cijevi, bit ćemo prisiljeni improvizirati tako da čvrsto privežemo ispušnu cijev kakvim užetom prije nego što sutradan odemo mehaničaru koji će montirati novi nosač. *Stand-up* komičar dio će svoga nastupa improvizirati s obzirom na *feedback* koji dobije od publike, a liječničko osoblje u zemljama zahvaćenima ratom često mora skrbiti za ranjenike u improviziranim prostorima, bez adekvatne opreme i sanitarnih uvjeta. Opće značenje riječi „improvizacija“ dovoljno je određeno i jasno, iako pokriva zaista širok spektar različitih ljudskih djelovanja. Što smatramo improvizacijom u svijetu glazbe? Vodeći se prethodnim primjerima i općim znanjem pojmova, mogli bismo reći da improvizaciju u glazbi prepoznamo onda kada izvođač neko djelo ne izvodi na konvencionalan način, već se koristi neuobičajenim tehnikama i metodama, a rezultirajući zvuk i zvučna struktura odskaču od standardizirane verzije.

Ovaj laički pokušaj ekspliciranja pojma improvizacije u glazbi približio nam je tek jedan aspekt improvizacije – odskakanje od određene norme. Međutim, podjednako bitno, improvizacija u glazbi uključuje i određenu nasumičnost u radnjama. Ovdje dolazimo do svojevrsnog paradoksa jer glazbenik zasigurno ima intenciju improvizirati, a sam pojam nasumičnosti naizgled isključuje mogućnost bilo kakve intencije. Ukoliko je dovoljan uvjet za improvizaciju u glazbi upravo nasumičnost, onda bismo bili odgovorni tvrditi da osoba koja prvi puta u životu sjedne za bubnjarski set i počne nasumično udarati palicama po bubnjevima bez ikakvog ritma zapravo improvizira. Takav je stav jednostavno pogrešan i takva je radnja daleko od glazbene improvizacije, zato što zvučna struktura koju čujemo kao rezultat nasumičnog udaranja bubnjeva nije glazba. Dakle, potpuna nasumičnost nije odrednica glazbene improvizacije.

Važniju odrednicu improvizacije u glazbi, ali i kao općeg pojma, možemo pronaći u jeziku. U svakodnevnoj neformalnoj komunikaciji najčešće ne znamo što će točno izreći naš sugovornik,

te se stoga naši odgovori formuliraju u tom trenutku i zasigurno sadržavaju određenu dozu nasumičnosti. Međutim, odgovore formuliramo koristeći se jezikom, skupom pravila koji koristimo za komunikaciju, a i naš odgovor bit će u određenoj mjeri determiniran semantikom dotadašnjeg razgovora. Dakle, svakodnevni razgovor određen je pravilima jezika i komunikacije, no zadržava dozu nasumičnosti¹³⁹. Analogija s glazbom, primijećujemo, postaje očita ako pravila jezika i kontekst povežemo s ispravnom tehnikom sviranja nekog instrumenta, a potencijalnu nasumičnost uzrokovanu nemogućnošću predviđanja riječi sugovornika povežemo s neočekivanim zvučnim strukturama koje se pojavljuju u improviziranim izvedbama. Kania srž glazbene improvizacije eksplicira na sljedeći način:

Radnje improvizirajućega glazbenika pod njegovom su kontrolom i temelje se na znanju sviranja instrumenta (ili pjevanja), na znanju o glazbenim stilovima i konvencijama te čak i na znanju o djelu koje se izvodi, odnosno o planovima za tu konkretnu izvedbu. Međutim, dok god izvođač donosi odluke o određenim aspektima izvedbe u trenu prije nego što to izvede, možemo govoriti o improvizaciji.¹⁴⁰

Dakle, možemo zaključiti da je glazbena improvizacija ipak nešto više od nasumičnih radnji te da sadrži intenciju glazbenika da čini nešto konkretno – da improvizira. Ipak, valja osvijestiti da se glazbena izvedba, barem u većini slučajeva, sastoji od dvaju subjekata. S jedne strane imamo glazbenika koji glazbu stvara, a s druge strane imamo recipijenta koji tu glazbu sluša. Iako možemo zamisliti „savršenog“ glazbenog znalca kao recipijenta, nekoga tko savršeno poznaje sve kompozicije nekog određenog žanra te na taj način uvijek može raspoznati da li je riječ o improvizaciji ili uvježbanoj izvedbi nekog djela, situacija je najčešće drugačija. Glazbenik može uvježbati određenu izvedbu koja zvuči kao improvizacija i na taj način dovesti u zabludu publiku koja vjeruje da svjedoči vrhunskoj improvizaciji, a zapravo je riječ o nečemu uvježbanom i izvedenom po točno određenom planu.¹⁴¹ Nameće se pitanje treba li onda bit improvizacije tražiti na strani izvođača ili na strani recipijenta, odnosno je li važnije kako je određena zvučna struktura nastala ili kako ona konačno zvuči.

Kania se dalje u svojoj knjizi poziva na Carola S. Goulda i Kennetha Keatona, koji brane stav da improvizaciju ne treba shvaćati kroz termin spontanosti, već da u obzir treba uzeti u kojoj mjeri izvedba slijedi original – bio to notni zapis u slučaju klasične glazbe ili neku konkretnu

¹³⁹ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 205-206. str.

¹⁴⁰ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 206. str.

¹⁴¹ Isto, 207 str.

izvedbu ukoliko je riječ o *jazzu*¹⁴². Međutim i takva se teorija improvizacije čini manjkavom iz razloga što, iako u nekoj izvedbi možemo čuti određene elemente kojih nema u izvornom djelu, ne možemo znati jesu li ti elementi nastali u trenutku izvedbe ili ih je glazbenik tjednima vježbao i planirao izvesti upravo tako kako su na kraju izvedeni.¹⁴³

Iako se prikazana teorija čini nedostatnom jer ne uspeva inkorporirati spontanost koju smatramo neodvojivom od istinske improvizacije, Gould i Keaton zapravo žele istaknuti nešto drugo. Popularno je mišljenje da djelo u *jazz* tradiciji, zbog važnosti improvizacije u *jazzu*, nastaje u trenutku izvedbe, dok su izvedbe djela klasične glazbe tek instancijacije postojećih djela. Međutim, i jazz glazbenici gotovo uvijek uzimaju određenu postojeću izvedbu kao temelj svoje improvizacije, a klasični glazbenici nerijetko kroz svoje interpretacije klasičnih djela pokazuju visoku razinu kreativnosti kakva se inače pripisuje *jazz* glazbenicima dok improviziraju.¹⁴⁴

I dok zasigurno ne možemo osporiti da je za kvalitetnog glazbenika u klasičnoj tradiciji neophodno da uz vrhunsku tehniku posjeduje i dozu interpretativne kreativnosti, imamo li pravo tvrditi, kao što tvrde Gould i Keaton, da je na neki način improvizacija isto što i kreativnost? Caplan i Matheson tvrde da je takvo shvaćanje improvizacije preširoko te da denotira i mnoge izvedbe koje nisu istinske improvizacije. Njihov je odgovor uvođenje distinkcije između strukturalnih i ekspresivnih svojstava glazbenog djela, gdje pod strukturalna svojstva spadaju melodija, harmonija i vremenska mjera (npr. dvočetvrtinska), a ekspresivnim svojstvima valja smatrati tempo, akcentuaciju i slično.¹⁴⁵ Improvizirajući je glazbenik, tvrde Caplan i Matheson, onaj koji spontano odabire strukturalna svojstva svoje izvedbe, a na takav postupak generalno nećemo naići u klasičnoj tradiciji, unutar koje glazbenici interpretirajući djelo imaju utjecaja samo na ekspresivnoj razini. Problem je ove teorije također taj da strukturalna i ekspresivna svojstva nisu precizno razgraničena, no Matheson i Caplan tvrde da je upravo određivanje granice između tih dviju vrsta svojstava ključ za bolje shvaćanje glazbene improvizacije.

Pitanje granice između strukturalnih i ekspresivnih svojstava glazbenog djela valjalo bi ostaviti muzikolozima, a filozofsko pojašnjenje pojma improvizacije moramo potražiti unutar diskurza same filozofije. Kania naposljetku uvodi i teoriju Stephena Daviesa, koji kao ključan pojam

¹⁴² Gould, Carol S. & Kenneth Keaton. 2000. The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 143–8. 147 str.

¹⁴³ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 207-208 str.

¹⁴⁴ Isto, 210-211. str.

¹⁴⁵ Young, James O. & Carl Matheson. 2000. "The Metaphysics of Jazz." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 125–33.

vidi intenciju glazbenika te smatra da stav izvođača prema postojećem glazbenom materijalu određuje prirodu njegove izvedbe.¹⁴⁶ Ukoliko izvođač želi tek predstaviti neko prethodno komponirano djelo publici, tada ne možemo govoriti o improvizaciji, ali ako isti izvođač to isto djelo koristi kao glazbeni okvir koji zatim ispunjava vlastitim materijalom, a ne kao model koji nastoji imitirati, tu izvedbu već možemo nazvati improvizacijom. Potencijalan problem s takvim stavom je taj da često ne možemo sa sigurnošću znati intenciju izvođača, pa stoga izvedbu možemo okarakterizirati kao više ili manje improvizacijsku. Tako shvaćena, improvizacija gubi status konkretno odredljivog fenomena te postaje stupanjaska odrednica: neka izvedba može više naginjati improvizaciji, ali ne može biti u potpunosti improvizirana, dok se neka drugačija izvedba, ona koja je dosljednija notnom zapisu ili nekoj konkretnoj izvedbi, nalazi na drugom kraju spektra i u manjoj je mjeri (stupnju) improvizacijska. Nepobitna je činjenica da klasična glazba (skladbe) ne dopušta toliko prostora za varijacije u izvedbama kao *jazz* glazba. Klasične su skladbe ontološki „čvrsta“ djela, a izvedbe takvih djela razlikovat će se u nekim ekspresivnim svojstvima kao što je npr. akcentuacija, dok će glavnina glazbene strukture ostati dosljedna izvorniku. U tom slučaju govorimo o autentičnim izvedbama, a predmet estetskog razmatranja je glazbeno djelo utjelovljeno u izvedbi. U *jazz* tradiciji, glazbeni su materijali ontološki „tanki“ i nazivaju se *jazz standardima* – glazbenim oblicima koji se smatraju glazbenim djelima, iako njihova potpuna forma nije konačno određena i namijenjena je daljnjim varijacijama i improvizacijama.¹⁴⁷

Možemo zaključiti da kod izvedbi klasične skladbe, bez obzira na određene interpretativne varijacije izvođača, umjetnički evaluiramo dosljednost izvorniku, dok u slučaju *jazz* glazbe evaluiramo upravo te varijacije naspram standarda, koje posljedično postaju umjetničko djelo *per se*. Koncept *jazz* glazbe temelji se na shvaćanju *jazz* standarda kao osnovne odrednice unutar koje se smješta istinski predmet estetskog uživanja – varijacija na temu, odnosno improvizacija. *Jazz* glazbenik koji izvodi neki *jazz* standard nema intenciju izvođenja toga standarda onako kako ga je čuo i kakvim ga publika poznaje, već mu je namjera stvoriti novo djelo, s novim svojstvima i zvučnim strukturama koje mogu bitno odskakati od izvornika. Izvođač klasične glazbe, s druge strane, svojoj izvedbi pristupa drugačije te mu je intencija proizvesti izvedbu skladbe kakva je određena notnim zapisom, a to znači da će izvedba biti

¹⁴⁶ Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press. 16-17 str.

¹⁴⁷ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 211-213 str.

kreativnija ukoliko je djelo takvo da ostavlja prostora za interpretaciju (ontološki „tanje“ djelo) ili će izvedba biti manje kreativna ukoliko je djelo takvo da su gotovo svi elementi postulirani notnim zapisom i ne ostavljaju previše prostora za interpretaciju (ontološki čvršća djela). Kania navedeno oprimjeruje i sumira sljedećom analogijom:

Jazz standarde možemo usporediti s filmskim scenarijima. Scenarij često ima presudnu ulogu u stvaranju filma te često sadržava niz vrijednih umjetničkih svojstava (strukturalna, lingvistička, itd.) koja se transferiraju u kompletirani film. Međutim, (...) scenariji izvode tek pomoćnu ulogu u filmskoj praksi. Njihova je važnost izvedena iz doprinosa koji imaju za gotove filmove; filmovi su to što je umjetničko djelo u filmskoj praksi. Očita konkluzija jest ta da je u *jazzu* improvizacijska izvedba ono što je umjetničko djelo, a ne kompozicija na kojoj je ta izvedba temeljena.¹⁴⁸

Na kraju, možemo izvesti sljedeće zaključke vezane za glazbenu improvizaciju: (I) glazbenu se improvizaciju ne može poistovjetiti s nasumičnošću, s obzirom na to da improvizirajući glazbenik poznaje konvencionalne tehnike sviranja i primijenjuje ih u svojoj improvizaciji, (II) improvizacijska izvedba nužno u određenoj mjeri odstupa od izvornika, (III) u *jazz* glazbi postoje *jazz* standardi koje se može poistovjetiti s glazbenim okvirima, a koje *jazz* glazbenici svojim improvizacijskim izvedbama upotpunjuju i nadgrađuju, stvarajući novo glazbeno djelo, odnosno predmet estetskog uživanja. (IV) upravo je improvizacija centralni termin u *jazzu*, odnosno predmet razmatranja i evaluacije.

¹⁴⁸ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 213 str.

5.3 Glazbeno izvođenje, izvedbe i izvedbe djela

Nakon što smo analizirali improvizaciju kao jedan od načina stvaranja glazbe, vrijeme je da se dotaknemo pojma koji supervenira nad improvizacijom – glazbene izvedbe. Kao što je ranije spomenuto, glazba, gluma i ples smatraju se izvedbenim umjetnostima jer podrazumijevaju da je za osjetilno zahvaćanje i umjetnički doživljaj nekog djela iz tih domena neophodna izvedba tih djela, odnosno određena radnja ljudskog subjekta ili subjekata. Međutim, glazbu stvaramo i u situacijama koje zasigurno ne bismo okarakterizirali kao izvedbe. Neke od tih radnji, kao što je npr. proba neke grupe u garaži, možda bismo i mogli nazvati nekom vrstom izvedbe, no pjevušenje ispod tuša zasigurno ne bismo smatrali izvedbom, iako proizvodimo glazbu (upitne kvalitete). Nazovimo te glazbene radnje „nižeg stupnja“ od glazbene izvedbe „glazbenim izvođenjem“.

Predteorijsko razmatranje pojma glazbene izvedbe već nam otkriva neke uvjete koje nešto mora zadovoljiti da bi se moglo nazvati glazbenom izvedbom. Radnje koje pojedinac izvodi moraju za svoj rezultat imati određenu zvučnu strukturu koja posjeduje određenu melodiju, harmoniju, ritam, itd. Taj prvi uvjet zadovoljavaju mnoge glazbene aktivnosti koje nisu glazbene izvedbe, kao što su npr. vježbanje ljestvica ili *jamming* sesija nekog garažnog benda. Dakle, postoji neki drugi uvjet koji određena glazbena aktivnost mora zadovoljiti da bi se smatrala izvedbom, odnosno izvođenje glazbe mora sadržavati još neki element da bi postalo izvedbom.

Kania nas u raspravu uvodi pozivajući se na Stana Godlovitcha, koji tvrdi da je taj element publika.¹⁴⁹ Glazbena je izvedba prije svega „komunikativna“ te se nužno mora sastojati od dviju strana – izvođača i publike. Kania nadalje ističe da za izvedbu nije dovoljna samo intencija ili uvjerenje izvođača da nastupa pred publikom, već uvjet publike mora biti ispunjen u potpunosti na način da je publika doista prisutna.¹⁵⁰

Posljedica takvoga stava može se činiti neintuitivnom. Zamislimo da smo članovi benda koji ima posljednju probu pred veliki koncert. Kao članovi benda upravo smo se dogovorili da ćemo baš sada, na kraju probe, odsvirati cijeli set kao da sviramo sutrašnji koncert, kako bismo utvrdili jesmo li doista spremni za sutrašnji nastup. Iako se nalazimo u prašnoj garaži i daleko od očiju i ušiju bilo koga osim nas samih, zamišljamo da je došao trenutak velikog nastupa i dajemo sve od sebe kako bi odsvirali naš materijal najbolje što možemo. S obzirom na to da se za nastup pripremamo već mjesecima, rezultat generalne probe je i više nego zadovoljavajuć –

¹⁴⁹ Godlovitch, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. New York: Routledge. 41-48 str.

¹⁵⁰ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 158-159 str.

nakon izvođenja *set liste* preslušavamo snimljeno i zaključujemo da sve pjesme odlično zvuče i da smo spremni za sutrašnji koncert. Iz prethodnog misaonog eksperimenta možemo zaključiti da publika ne mora nužno biti prisutna da bi zvučna struktura do koje dolazi uslijed sviranja bila kvalitativno jednaka zvučnoj strukturi koju čujemo za vrijeme stvarnog nastupa.

Stvarnu publiku kao nužnost za označavanje nečega izvedbom ne smatra ni Kania te uvodi niz misaonih eksperimenata na temelju kojih možemo zaključiti da glazbenik doista može stvoriti glazbenu izvedbu bez obzira na publiku, koja može biti ili imaginarna ili hipotetska.¹⁵¹ Dakle, stvarna publika možda nije presudna za izvedbu, no pojam publike očito igra značajnu ulogu i čini se da je nužan barem kao mentalni entitet, odnosno predmet intencije.

Na sličnom je tragu, objašnjava Kania, i David Davies, koji smatra da intencija glazbenika da svira kao da svira pred publikom ne mora čak ni uključivati neku konkretno zamišljenu publiku.¹⁵² Dovoljno je, reći će Davies, da izvođač može predvidjeti kako bi neka publika reagirala i što bi se takvoj publici svidjelo te da to predviđanje usmjerava tijekom izvedbe.¹⁵³ Davisova je misao korisna za razlikovati stvari kao što su pjevanje pod tušem i vježbanje ljestvica na gitari od stvari kao što su ozbiljnije glazbene probe, poput one koju smo zamislili u pretprošlom pasusu. No je li doista dovoljna za precizno razgraničiti glazbenu izvedbu od glazbenog izvođenja? Kania dobro uočava da su situacije u kojima je glazbenik vođen izmišljenim ili stvarnim očekivanjima osobe ili osoba za koje svira – Daviesova uvjeta za nazivanje nečega izvedbom – često zapravo nešto drugo¹⁵⁴.

Podsjetimo se da nastojimo utvrditi čvrstu granicu između glazbene izvedbe kao nečega što smatramo istinskim muziciranjem i ostalih estetski „manje vrijednih“ oblika stvaranja glazbe, kao što su vježbanje ljestvica ili pjevanje uspavanke malome djetetu (čin kod kojeg nam je itekako bitna reakcija publike). Jedan od načina utvrđivanja granice jest da se pozovemo na koncept publike te glazbenim izvedbama nazovemo sve javne glazbene događaje s javno obznanjenim mjestom i vremenom održavanja, dok glazbenim izvođenjem nazovemo sve ostale

¹⁵¹ Kania na 159. strani svoje knjige *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction* uvodi misaoni eksperiment kojim nastoji osporiti Godlovitchev (i Thomov) stav da je publika nužan uvjet za glazbenu izvedbu. Zamislimo izvođača koji vjeruje da svira pred publikom i izvede sve pjesme koje je namjeravao izvesti, samo da bi na kraju nastupa, nakon što se ugase reflektori usmjereni prema pozornici što su mu mutili vid, otkrio da publike zapravo uopće nema. Kania zaključuje da bi auditivni rezultat, odnosno sama izvedba, jednako zvučala bez obzira na prisutnost ili odsutnost publike, odnosno da prisustvo ili odsustvo publike ne čini nikakvu ontološki relevantnu razliku.

¹⁵² Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 161. Str.

¹⁵³ Davies, David. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 176 str.

¹⁵⁴ Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge. 162. str.

glazbene prakse bez publike. Međutim, time se vraćamo na početnu, neintuitivnu točku, odnosno pretpostavku nužnosti stvarne publike za postojanje glazbene izvedbe.

Vraćajući se na Daviesov koncept imaginarne publike, odnosno na očekivanja te publike kao odrednice koji usmjerava izvedbu, Kania uzvraća protuprimjerima koji slikovito prikazuju da se takva očekivanja i ta vrsta „publike“ nerijetko pojavljuju i u situacijama koje nikada ne bismo nazvali izvedbama.¹⁵⁵ Jedan je primjer student na glazbenom konzervatoriju, koji za ispit iz klavira izvodi skladbu pred svojim profesorom-mentorom. Neupitno je da je studentovo sviranje upravljano očekivanjima profesora, no Kania se s pravom pita možemo li takvu situaciju okarakterizirati kao glazbenu izvedbu.

Nakon detaljnijeg promišljanja o svim raznovrsnim praksama i mogućim radnjama koje smatramo glazbenim stvaranjem, pitanje preciznog razgraničenja između glazbenog izvođenja i glazbene izvedbe ipak ostaje otvoreno. Iako se čini jednostavnim razgraničiti između nekih situacija kao što je npr. intoniranje himne prije sportske utakmice i velikog koncerta nekih *rock* velikana – gdje je u prvoj situaciji glazbena izvedba podređena glavnom događaju, a u drugoj situaciji upravo glazba predstavlja glavni događaj – neke druge situacije ne dopuštaju tako jednostavno određenje. Možda je rješenje u razvitku koncepta „izvedbene publike“ kao publike koja prisustvuje nekom glazbenom događaju zbog glazbe same, odnosno publike koja je tu zato što želi uživati u glazbenoj čaroliji i/ili podržati glazbenike. Međutim, razvitak takvoga koncepta zahtijevao bi *input* iz domene estetike te razmatranja o ekspresivnim svojstvima glazbe i utjecajima tih svojstava na recipijenta, što ipak nije tema ove, prije svega, ontološke studije. Iako je pitanje kompleksno i vjerovatno nerješivo nekom konkretnom teorijom koja bi služila kao crta razgraničenja, Kania ističe sljedeće:

Da bi bila u potpunosti zadovoljavajuća, takva bi teorija tražila razvoj stava o tome što bi mogli smatrati „izvedbenom publikom“. Možda se to može učiniti na temelju teorije koja nam objašnjava što to znači cijeniti glazbu kao umjetnost ili kao glazbu samu (...). Iako sam nastojao raščistiti konceptualne razlike važne za promišljanje o glazbenim izvedbama, valja osvijestiti da su stvarne glazbene prakse rijetko kada precizno razgraničene. Međutim, to ne spriječava da se takve distinkcije pokažu kao vrijedne ili čak nužne za razumijevanje stvaranja glazbe u svemu svome neredu.¹⁵⁶

¹⁵⁵Isto, 161-162 str.

¹⁵⁶ Isto, 162 str.

Neke vrste glazbenog izvođenja već su spomenute, no za potrebe barem okvirnog pozicioniranja crte razgraničenja, predlažem još neke; kao i neke vrste glazbenih izvedbi. Jednu podvrstu glazbenih izvođenja možemo nazvati „glazbom sa svrhom“. Tu spadaju situacije kao što su npr. vjerski obredi u kojima je neki oblik stvaranja glazbe sastavni dio ceremonije ili primjerice situacija u kojoj vojni odred pjeva koračnicu kako bi sami sebi podigli moral uoči juriša na protivnika. Zajedničko je svojstvo takvim glazbenim praksama da imaju neku izvanestetsku svrhu te se stoga ne mogu smatrati umjetničkom praksom, odnosno istinskim muziciranjem ili glazbenom izvedbom. Drugu podvrstu nalazimo u glazbenim praksama koje kao krajnju svrhu imaju stvarnu izvedbu. Neke od tih glazbenih radnji, kao što je proba benda za veliki koncert, već smo adresirali i možemo zaključiti da takve glazbene prakse izravno utječu na izvedbu, no ipak je jasno da se radi o dvijema različitim radnjama koje ne pripadaju istoj „ontološkoj ladici“. Što se tiče glazbenih izvedbi, već smo spomenuli koncerte kao najčešći oblik tih izvedbi. Koncerti, dakako, mogu biti većeg ili manjeg obujma, *rock* ili klasične glazbe, akustični ili električni. Na takvim se koncertima okuplja veći ili manji broj publike, koja pak nije nužan uvjet da bi se koncert doista dogodio. Kania je kao odgovor Godlovitchu dao svoj niz hipotetskih protuprimjera izvedbi bez publike, a nama je dovoljno prisjetiti se pandemijskih vremena da bi shvatili na koje sve načine glazbena izvedba može doprijeti do svojih recipijenata. Iako su *covid*-restrikcije priječile održavanje tradicionalnih javnih koncerata, izvođači su se okrenuli studijima i vlastitim domovima u kojima su izvodili i snimali izvedbe svoje glazbe te ih *streamali* svojim fanovima. Izvedbe su ostale potpuno iste, samo su se „preselile“ iz stvarnoga u virtualni prostor.

Ostala je još jedna sintagma iz naslova ovoga poglavlja koje se nismo dotakli. Riječ je o izvedbama glazbenih djela. Možda se nekome kao jednostavan i smislen odgovor na prethodno postavljeno pitanje razgraničenja između glazbenog izvođenja i glazbenih izvedbi može činiti pozivanje na glazbena djela: ako u nekoj glazbenoj radnji možemo čuti neko konkretno glazbeno djelo, onda to zasigurno mora biti izvedba i to izvedba upravo toga djela. Za početak, valja se prisjetiti da glazbeno djelo i izvedba djela nisu jedno te isto. Izvedba je glazbenog djela smještena u prostor i vrijeme, ima svoj početak i kraj te manifestira glazbeno djelo. Glazbeno djelo, manifestirano kroz izvedbu, samo po sebi nije smješteno u prostoru i vremenu, već mu to „omogućuje“ izvedba. Dakle, glazbeno djelo i izvedba djela dva su različita entiteta koja stoje u određenom odnosu. S navedenom dihotomijom na umu, izvedbu glazbenog djela mogli bismo definirati kao glazbenu izvedbu koja manifestira neko konkretno glazbeno djelo, a uspješna izvedba sastojala bi se od ispravno odsviranih svih dijelova nekog djela. Odmah možemo uočiti

problem pogreški u izvedbama: ako netko pogrešno odsvira samo jednu notu u Mozartovoj minijaturi *Za Elizu*, nećemo smatrati da stoga to više nije izvedba toga djela. Moguće je mijenjati mnoge elemente nekog glazbenog djela, bili to stihovi ili nužno glazbeni elementi kao što je melodija ili instrumentacija. Tu dolazimo do glazbeno-ontološkog Tezejeva broda – koliko toga možemo promijeniti u nekoj izvedbi, a da je to i dalje izvedba istoga djela?

Kania zaključuje da moramo pokušati odrediti nemoguće – esenciju nekog glazbenog djela.¹⁵⁷ Ako svako glazbeno djelo ima točno određen esencijalni element, sve drugo unutar izvedbe može biti izmijenjeno, no i dalje će biti riječ o izvedbi istoga djela dok god sadrži taj element.

Primjerice, kvadrat po definiciji ima četiri strane. Dakle, sve što nema četiri strane nije kvadrat; ono što je esencijalno za kvadrat, shvaćen kao vrsta ili tip stvari, esencijalno je za sve kvadrate. Međutim, možda postoje drugačije vrste ili tipovi stvari. Možda glazbena djela, bez obzira na to što su, kao i kvadrati, „ontološki višestruki“ entiteti (postoji više različitih instanci takvih entiteta), različiti od kvadrata u pogledu odnosa kakav imaju naspram svojih instanci.¹⁵⁸

O glazbenom izvođenju i glazbenim izvedbama možemo zaključiti sljedeće: (I) glazbeno se izvođenje razlikuje od glazbene izvedbe: glazbeno je izvođenje stvaranje glazbe bez manifestiranja nekog glazbenog djela; primjeri glazbenog izvođenja su npr. vježbanje ljestvica ili *jammanje*, (II) glazbene izvedbe ne moraju sadržavati stvarnu publiku, no koncept publike važan je za izvođača, odnosno očekivanja (hipotetske) publike mogu usmjeravati tijekom izvedbe, (III) improvizacija spada pod glazbene izvedbe, zato što kao osnovni okvir uvijek uzima neko već postojeće djelo.

Već je rečeno da glazbena djela mogu biti ontološki tanja ili čvršća. Ontološki tanja djela imaju manje elemenata i može ih se smatrati jednostavnijima, pa stoga i izvedbe takvih djela zahtijevaju manje odsviranih elemenata. Po istome ključu, izvedbe ontološki debljih djela bit će nešto zahtjevnije jer moraju uključivati veći broj izvedenih elemenata. Međutim, to nam ništa ne govori o prirodi glazbenih djela i njihovim izvedbama, odnosno o odnosu u kojem ta dva entiteta stoje. Prethodnim citatom Andrewa Kanie ponovno smo otvorili vrata fundacionalističke debate, odnosno rasprave o autentičnosti glazbene izvedbe.

¹⁵⁷ Isto, 165-166. str.

¹⁵⁸ Isto, 166. str.

6. Zaključak

Glazbena ontologija može se podijeliti na dvije tematske cjeline, od kojih se jedna bavi problematikom pojavnih oblika glazbenih djela. Ovdje sa sigurnošću možemo utvrditi trojnu distinkciju između izvedbi, studijskih snimki i notnih zapisa. Svaka se od navedenih grupa

pojavnih oblika glazbenih djela vezuje uz određenu glazbenu tradiciju, pa tako možemo zaključiti da su djela klasične glazbe skladana za izvedbe, a prvi pojavni oblik (ali ne i manifestacija) im je u obliku notnog zapisa. Notni zapis ne možemo smatrati legitimnom manifestacijom nekog glazbenog djela iz jednostavnog razloga što notni zapis nije zvučna struktura. Manifestacije glazbenih djela mogu biti jedino zvučne strukture, pa stoga kronološki prvom manifestacijom neke skladbe valja smatrati praizvedbu te skladbe. Svaka sljedeća izvedba toga djela razlikuje se od prethodne zbog interpretativnih sloboda izvođača, ali identitet glazbenog djela ostaje nepromijenjen i svaka izvedba manifestira jedno te isto glazbeno djelo.

Razvoj tehnologije omogućio je skladateljima snimanje svojih skladbi, odnosno orkestrima i solistima da snime svoje izvedbe djela klasične glazbe. U kontekstu klasične glazbe, ta mogućnost donosi promjenu u uzusima recepcije, ali i izvođenja djela klasične glazbe. Glazbenici u studiju dobivaju mogućnost višestrukih izvođenja pojedinih dijelova neke skladbe, kao i mogućnost odvojenog snimanja pojedinih instrumenata. Tako snimljeni dijelovi glazbenih djela naknadno se obrađuju i komponiraju, a rezultat je neprekinuta i „savršena“ izvedba neke skladbe. Moderni recipijenti klasične glazbe svjesni su mogućnosti koje nudi studio te prihvaćaju konačni rezultat prikaza neprekinute izvedbe. Možemo zaključiti da je razvoj tehnologije uzrokovao promjene u odnosu skladatelj/izvođač – recipijent te otvorio nove mogućnosti pristupa djelima klasične glazbe. Valja napomenuti kako neki autori smatraju da je jedina potpuno autentična i legitimna manifestacija nekog djela klasične glazbe isključivo izvedba, a takav se stav može argumentirati ekspresivnošću pokreta glazbenika za vrijeme izvedbe – koncepta koji je adresiran u poglavlju o instrumentalizmu.

Glazbene snimke, odnosno nosači zvuka, kao što je rečeno predstavljaju novi entitet u glazbenoj ontologiji, a upravo je nosač zvuka primarni medij posredstvom kojeg recipijenti moderne glazbe dolaze u dodir s glazbenim djelima moderne glazbe. Autori moderne glazbe svoja djela produciraju u studiju te s primarnom namjerom stvaranja studijskog konstrukta – glazbene numere. Takva su djela prije svega namijenjena slušanju putem *playbacka*, no mogu se izvoditi i uživo. Glazbena numera može biti ontološki tanja ili deblja, no ona uvijek manifestira ontološki tanku pjesmu. Pjesma se, u kontekstu moderne glazbe, može definirati kao jednostavna zvučna struktura koja se manifestira primarno kroz glazbenu numeru. Glazbenu numeru ne možemo smatrati instancom neke pjesme, iz razloga što pjesma nema dovoljno čvrsto određene značajke, a da bi se nešto nazivalo instancom nečega, značajke moraju biti točno određene i ostvarene. Jednostavna pjesma može imati veliki broj svojih manifestacija, a svaka je od tih manifestacija zasebna glazbena numera (studijski konstrukt) sa svojim

značajkama i svojstvima kao što su instrumentacija, tonalitet, stihovi, itd. Bilo koja glazbena numera može biti izvedena i uživo te će se smatrati legitimnom manifestacijom glazbenog djela. Možemo zaključiti da je razvoj tehnologije snimanja i reprodukcije glazbe nadodao još jedan čimbenik u nečemu što je izvorno bila dihotomija (djelo-izvedba), te stoga danas imamo trojnu ontologiju u koju valja uključiti djelo, izvedbu, ali i nosač zvuka. S obzirom na to da je priroda nastanka glazbenih numera na nosačima zvuka dosta drugačija od prirode nastanka djela iz klasične tradicije te s obzirom na to da su djela klasične glazbe djela za izvedbu (za razliku od djela suvremene glazbe koja su, prisjetimo se, primarno namijenjena reprodukciji), ontologija suvremene glazbe nije potpuno ista kao ontologija klasične glazbe. U ontologiji suvremene glazbe dolazimo do problematike ontološkog statusa, odnosno umjetničke vrijednosti nosača zvuka kao novoga entiteta u glazbenoj praksi. Drugi krak problematike uzrokovane pojavom nosača zvuka odnosi se na odnos tradicionalne klasične glazbe i nosača zvuka, odnosno promjenama u uzusima recepcije klasične glazbe od strane recipijenata.

Druga tematska cjelina unutar glazbene ontologije, koja se izravno vezuje uz tradiciju klasične glazbe, naziva se fundacionalističkom raspravom, a bavi se pitanjem ontološke kategorizacije glazbenih djela. Na spomenutu raspravu nastavlja se pitanje autentičnosti izvedbe, odnosno rasprava o uvjetima koje neka izvedba mora zadovoljiti kako bi se smatrala autentičnom izvedbom nekog djela. Neko glazbeno djelo *x*, prije svega, valja razgraničiti od bilo kakve manifestacije toga djela. Riječ je o različitim entitetima, a upravo je taj sud polazišna točka od koje se kreće u promišljanje o ontološkom statusu glazbenih djela.

Manifestacija nekog glazbenog djela stoji u određenom odnosu naspram toga glazbenog djela. Manifestacija, bila ona u obliku izvedbe ili zvučnog zapisa, stvaran je entitet smješten u prostoru i vremenu, s točno određenim trajanjem i prostornim smještajem. Iako bi daljnje promišljanje o ontološkim značajkama manifestacija glazbenih djela zasigurno dovelo do određenih pitanja i nedoumica, za potrebe ovoga rada zadovoljit ćemo se određenjem izvedbi kao entiteta smještenih u prostor i vrijeme. Druga strana opisivanog odnosa, odnosno sama glazbena djela, nešto su složenija. Ako kao početnu i temeljnu premisu uzmemo onu o razlici između glazbenih djela i njihovih manifestacija, moramo zaključiti da glazbena djela također postoje. Postoje li na isti način kao i izvedbe? Čini se da ne. Glazbeno djelo, iako stoji u određenoj vrsti odnosa s „ovosvjetočnim“ manifestacijama, nije entitet smješten u prostoru i vremenu. Ako glazbena djela nisu smještena u prostoru i vremenu, odnosno u „ovoj“ dimenziji, preostaje mogućnost da su ili u umu mislećih subjekata ili u domeni apstraktnih entiteta.

Teorija idealizma glazbena djela stavlja u domenu mentalnih entiteta. Svako glazbeno djelo nastaje kao ideja u glavi autora – skladatelja ili glazbenika. Nakon nekog vremena, djelo će imati svoju prvu manifestaciju u vidu izvedbe ili snimke i time će zauzeti svoje mjesto u svijetu empirije. Idealisti tvrde da manifestacije glazbenih djela, same po sebi, nisu glazba dok god ih osjetilno ne zahvati misleći subjekt. Nastavno na taj sud, zaključuju da je glazbeno djelo mentalni entitet koji se formira u umu pojedinca u različitim oblicima, s obzirom na to da li pojedinac to djelo aktivno sluša, izvodi, tek pjevuši ili razmišlja o njemu. Srž idealizma jest stav da nema glazbe bez čovjeka koji tu glazbu sluša, a sve manifestacije glazbenih djela, lišena slušatelja, nisu ništa više doli niza tonova koji stoje u određenom rasporedu. Idealizam ispravno ističe važnost aktivnog slušatelja i važnost društveno-povijesne stvarnosti, koji oboje utječu na način recepcije nekog glazbenog djela. Školovani violončelist zasigurno će čuti određene značajke Beethovenovih sonata za klavir i violončelo koje bi promaknule laiku. Također, glazba izražava emocije te izaziva emotivne reakcije kod recipijentata; fenomen koji je adresiran unutar filozofije glazbe, no ne spada pod glazbenu ontologiju. Navedeni primjeri navode nas na zaključak da je misleći subjekt nedvojbeno važan za ispravnu recepciju glazbenog djela, koja bi trebala uključivati estetski doživljaj i emocionalni podražaj. Mogli bismo reći da razina znanja i glazbenog senzibiliteta kod pojedinca uvjetuje na koji će se način glazbeno djelo, kao mentalni entitet, ostvariti u umu toga pojedinca. Međutim, to nije dovoljno da zaključimo da je entitet glazbenog djela unutar mislećeg pojedinca. Glazbeno je djelo, mogli bismo reći, začeto kao mentalni entitet, no kasnije postaje nešto drugo.

Nominalistička teorija donosi radikalno drugačiji pogled na problematiku. Dok smo unutar idealizma bili fokusirani na mislećeg subjekta i društveno-povijesne faktore, nominalizam predstavlja naturalistički obrat. Nominalisti tvrde da su glazbena djela zapravo tek ime: kada se referiramo na neko glazbeno djelo, zapravo se referiramo na skup manifestacija toga djela, a glazbeno djelo shvaćeno kao supervenirajući entitet zapravo ne postoji, već je riječ o nazivu skupa na koji se referiramo. Kada želimo izreći sud da je pjesma *Sound of silence* Simona i Garfunkela pomalo sjetna i tužna, ne referiramo se na to djelo kao zaseban entitet, već se referiramo na skup svih izvedbi i zapisa te pjesme, odnosno na glazbena svojstva manifestacija (izvedbi i zapisa) koje uzrokuju takve emocije. Nominalisti se zatim okreću već etabliranim metafizičkim teorijama opstojnosti predmeta te nude perdurantističke i endurantističke parafraze i shvaćanja koja, iako se odlikuju metafizičkom preciznošću i tendencijom objašnjenja problema korištenjem argumentiranih teorija koje uključuju stvarne entitete, ipak ne uspijevaju na zadovoljavajući način odgovoriti na izazov objašnjenja prirode glazbenih djela.

Bez potrebe za ulaženjem u detalje perdurantizma i endurantizma, možemo zaključiti da je nedvojbeno vrijednost nominalističke teorije upravo taj svojevrsni naturalizam – tendencija da se određeni fenomen objasni pozivajući se na entitete koji, sami po sebi, nisu metafizički „problematici“. Ipak, nominalisti u potpunosti zanemaruju društveni i subjektivni aspekt glazbenog djela te time svoju ontologiju na neki način otuđuju od mislećeg i senzibilnog mislećeg subjekta, odnosno aktivnog slušatelja. Nadalje, dojam je da nominalisti svojom strategijom izbjegavaju dati odgovor na pitanje ontološkog statusa glazbenog djela, ističući da je svaki govor o glazbenim djelima ustvari tek parafraza govora o skupu manifestacija. Naposljetku, nominalistička teorija ne uspeva dokučiti odgovor na pitanje identifikacije djela – manifestacija. Glazbena djela, kao što znamo, imaju pregršt manifestacija. Nominalistička teorija u obzir uzima samo pojedinačne izvedbe, a te izvedbe pokazuju različite značajke. Uzmimo za primjer pjesmu *Smoke on the water* grupe Deep Purple. Početni gitarski *riff* te pjesme zna svirati svatko tko je barem jednom pokušao naučiti svirati gitaru. Manifestacije te pjesme pokrivaju raspon od studijske verzije i izvedbe uživo Deep Purplea (koje možemo smatrati najautentičnijim manifestacijama) sve do loše odsviranih izvedbi glazbenih početnika. Za pretpostaviti je da će aktivni slušatelj, slušajući spomenute loše izvedbe, biti u mogućnosti shvatiti koje djelo gitarist početnik nastoji izvesti, odnosno na koje se glazbeno djelo referira. Nominalistička teorija nema načina kako objasniti taj fenomen, odnosno nominalistički zaključak glasio bi da glazbeno djelo (skup manifestacija) koji nazivamo *Smoke on the water* u svojem skupu sadrži loše odsvirane izvedbe. Ukoliko, kao što je rečeno, kao temelj glazbene ontologije uzmemo odnos između djela i izvedbe, jasno je da nominalistička teorija u svom temelju ima drugačiju esencijalnu postavku.

Platonizam, odnosno tip-token teorija, pruža nam svojevrsni kompromis između dviju dosad razmatranih teorija. Dok nominalizam negira postojanje glazbenih djela kao zasebnih entiteta, a idealizam iste smješta u umove ljudi, platonizam nudi rješenje smještanja glazbenih djela u domenu apstraktnih entiteta. Platonizam, nazvan po antičkom filozofskom velikanu Platonu, apstraktne entitete vidi kao entitete (tipove) koji nisu smješteni u prostoru i vremenu, no zato stoje u odnosu instancijacije naspram svojih protežnih tokena. Tako shvaćeno, glazbeno djelo ne nalazi se u domeni stvarnoga svijeta, što znači da nema protežnost i vremensku određenost. Svojstva glazbenih djela shvaćenih kao tipova fiksirana su i nepromjenjiva, a instance (tokeni) moraju posjedovati određena svojstva kako bi se mogle nazivati tokenima nekog tipa. Ako na drvenu dasku pričvrstimo nogare, ona dobiva nova svojstva – ona svojstva koja su dovoljan uvjet da postane instanca ideje (tipa) stola. Svojstva instanci (tokena) podložna su utjecajima

materijalnoga svijeta (i društveno-povijesnih faktora), pa se tako mogu mijenjati kroz vrijeme te nastajati i nestajati, dok su svojstva ideja (tipa) nepromjenjiva i atemporalna. Platonistička teorija u glazbi glatko rješava problem ponovljivosti glazbenih djela: djela valja shvatiti kao tipove, a tipovi imaju točno određen broj svojih instanci (tokena). Teorija je to koja je itekako razrađena i argumentirana u domeni opće metafizike, tako da nema potrebe ulaziti u diskusiju o svojstvu tipa da instancira pregršt tokena. Međutim, nalaže se pitanje opravdanosti određivanja glazbenih djela kao tipova. Dodd smatra da je platonizam intuitivan zbog prethodno spomenutog objašnjenja ponovljivosti glazbenih djela, ali i zato što osigurava obrazloženje identifikacije djela – manifestacija pomoću koncepta *proxi* odnosa, objašnjenog u poglavlju o platonizmu. Dodd glazbena djela vidi kao apstrakcije čija osjetilna recepcija ovisi o fizičkim entitetima kao što su izvedbe i snimke. Najveći problem platonizma jest neintuitivna tvrdnja o postanku glazbenih djela: glazbena djela nisu stvorena, već su otkrivena. Platonisti smatraju da su zvučne strukture koje tvore glazbena djela, odnosno njihove manifestacije, atemporalne (ne mogu nastati i nestati već su, na neki način, vječne ili „izvan vremena“). Skladatelji i autori glazbe otkrivaju te zvučne strukture koje se nalaze u nedostupnoj domeni apstrakcija, te ih materijaliziraju kroz izvedbe i snimke. Iz perspektive sadašnjosti možemo prihvatiti misao da su svi nizovi tonova koji zvuče kao glazba već otkriveni i na neki način iskorišteni u skladbama i pjesmama. Mnogo je različitih pjesama (zasebnih glazbenih djela) koje se sastoje od već iskorištenih nizova nota i drugih glazbenih značajki (ritam, harmonija itd.). Neki su glazbenici vještiji u „recikliranju“ postojećega, dok neki bivaju optuženi za plagijarizam ili pak svjesno snimaju obrade ili *hommage* nekim starijim pjesmama. U tom kontekstu možemo govoriti o otkrivanju već postojećih zvučnih struktura, no to nije kontekst koji nam osigurava saznanja o fundamentalnim značajkama glazbenih djela. Držim da je svaka zvučna struktura nastala onoga trena kada je zamišljena u glavi nekog glazbenika/skladatelja, a materijalizirana onoga trena kada je prvi puta izvedena ili snimljena. Čak i ako prihvatimo da je čin kreacije tek „odabir“ nizova tonova iz „spremnika“ apstraktnih entiteta, ostaje nam slučaj izuma novih instrumenata koji imaju drugačiju boju zvuka od bilo kojega već znanog instrumenta. Svirajući već postojeće nizove tonova na takvim instrumentima, u duhu nekih teorija (*timbre* sonicizam), stvaramo zvučne strukture drugačijih svojstava, odnosno stvaramo nova glazbena djela. Glazbeni se instrumenti razvijaju i dorađuju, kao i računalne mogućnosti obrade zvuka. Tako stvoreni zvukovi jednostavno nisu „otkriveni“ u uobičajenom značenju tog pojma. Svaki novi zvuk može postati dio nekog novog glazbenog djela. Osim toga, sama ideja poistovjećivanja glazbenih djela s entitetima kao što su matematički aksiomi i brojevi neintuitivna je. Dok je koncept brojeva možda najbolje objašnjiv pozivanjem na domenu

apstraktnih entiteta, gdje oni „obitavaju“ dok se ne materijaliziraju (npr. broj pet sam po sebi postoji samo u domeni apstrakcija, dok u ovome svijetu imamo npr. pet stolova ili pet mačaka), držim da ista analogija ne vrijedi za glazbena djela. Glazbena djela, kroz svoje manifestacije, u ovome svijetu egzistiraju sama po sebi, odnosno ne vezuju se uz neke druge entitete kao npr. brojevi. Nadalje, djela glazbe plod su ljudskog djelovanja te je njihova geneza i priroda postojanja potpuno drugačija od one brojeva. Zaključno, možemo reći da teorija platonizma daje plauzibilne odgovore na neka pitanja koja povlači filozofsko promišljanje o ontološkom statusu glazbenih djela, no ne daje dovoljno dobre argumente za smještanje glazbenih djela u ontološku kategoriju tipova.

Nakon što smo analizirali tri glazbeno-ontološke teorije i uvidjeli da niti jedna ne osigurava dovoljno plauzibilno objašnjenje prirode glazbenih djela, vrijeme je da se okrenemo mogućnosti postuliranja posebne ontološke kategorije za glazbena djela. Upravo je to strategija Guya Rohrbauga, odnosno teorije historijskog individuuma. Njegova je teorija izravan odgovor na neintuitivne postavke platonizma, unutar kojeg se glazbena djela shvaćaju kao atemporalna i nepromjenjiva. Rohrbaugh svoju teoriju gradi na tvrdnjama da su glazbena, ali i sva druga umjetnička djela, modalno i temporalno fleksibilna (svojstva su im mogla biti drugačija i mijenjaju se kroz vrijeme) te temporalna (umjetnička djela u jednom trenutku nastaju, a u nekom kasnijem trenutku nestaju). Rohrbaugh potom uočava i argumentira sličnosti između neponovljivih (npr. slika) i ponovljivih (npr. film, fotografija ili glazbeno djelo) umjetničkih djela te na kraju izvodi teoriju historijskog individuuma: identitet svakog umjetničkog djela utemeljen je u povijesno-kulturnom kontekstu nastanka djela, a svojstva djela mijenjaju se uslijed društveno-kulturnih čimbenika. Rohrbaugh ističe važnost interpretacije i društvene okoline te na taj način glazbena djela (ali i sva druga umjetnička djela) smješta u ontološku kategoriju odvojenu od materijalnih entiteta (nominalizam), mentalnih entiteta (idealizam) i apstraktnih tipova (platonizam/token-teorija). Rohrbaugh smatra da su umjetnička djela „utjelovljena“ u svojim manifestacijama, čime izbjegava kompleksni nominalistički stav o djelima koja se sastoje od svojih manifestacija, kao i neintuitivni platonistički stav o instancijaciji i nepromjenjivosti svojstava.

Tendenciju objašnjenja ontološke kategorije glazbenih djela pomoću pozivanja na društvene čimbenike pokazuju i naredni autori, odnosno njihove teorije. Friedell u svome radu naziva *Why can't I change Bruckner's Eighth symphony?* postavlja slične temeljne pretpostavke kao i Rohrbaugh, uočavajući intuitivne stavove vezane uz promjenjivost glazbenih djela. Također, prepoznaje važnost društvenih i kulturnih utjecaja te navodi primjere glazbenih djela koja su

doživjela određene promjene uvjetovane ljudskim faktorom. Friedell zadržava skepticizam naspram mogućnosti preciznog određenja ontoloških svojstava glazbenih djela te ističe kako smatra da je jedino što može reći sa sigurnošću to da su glazbena djela apstraktna i stvorena. Ross Cameron u radu *There are no things as musical works* donosi lingvistički zaokret i uvodi teoriju u mnogočemu sličnu nominalističkoj – strogo ontološki gledano glazbena djela ne postoje, no pozivanje na koncept glazbenih djela u prirodnome jeziku plauzibilno je i uobičajeno. Razlika između Camerona i Tillmana (nominalizam) jest ta da Tillman, koristeći se kompleksnim perdurantističkim i enduranističkim parafrazama, nastoji dokazati da glazbena djela ontološki doista jesu tek skup manifestacija, dok Cameron zaobilazi metafizički diskurz i ne dolazi do ontološkog rješenja. Tillman, dakle, tvrdi da su glazbena djela zapravo skupovi manifestacija i ništa više od toga, dok se Cameron odupire postuliranju bilo kakve ispravne ontologije, kako za glazbena djela shvaćena kao zaseban apstraktan entitet, tako i za glazbena djela shvaćena kao bilo kakav skup. Glazbena djela, reći će, postoje samo u domeni prirodnoga jezika. Kritiku ontologije glazbenih djela bazirane na složenim metafizičkim konceptima, koja se time udaljava od pojedinaca koji se glazbom bave, donosi Andrew Kania u radu *The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications*. Uvodeći distinkciju između deskriptivne i revizionarne metafizike, Kania izražava zabrinutost u vezi sa smjerom u kojem idu teorije nominalizma ili platonizma. Teoretičari kao što su Dodd i Tillman previše su metafizičari, a premalo ljubitelji glazbe, tvrdi Kania te zaključuje da promišljanje o ontološkoj prirodi glazbenih djela vapi za drugačijom metodologijom – onom koja će u obzir uzeti stavove glazbenika, glazbenih kritičara i svih pojedinaca koji se, na ovaj ili onaj način, bave glazbom.

Možemo uvidjeti da je filozofska misao o glazbenoj ontologiji, poglavito unutar fundacionalističke rasprave, izrazito složena i raznovrsna. Pred-teorijsko razmatranje o glazbenim djelima može iznjedriti određene sudove, kao što su distinkcija djelo-manifestacija ili tvrdnja da glazbeno djelo nužno mora biti stvoreno, a ne otkriveno. Međutim, daljnje promišljanje o implikacijama tih temeljnih sudova dovodi do stanovitih problema i kontradikcija. Smatram da se do istinitih i plauzibilno argumentiranih saznanja o strogo ontološkim svojstvima glazbenih djela ne može doći pozivajući se samo na ontologiju kao filozofsku granu. Promišljanje o glazbenim, ali i svim ostalim umjetničkim djelima, mora imati određeni „input“ iz samih praksi koje se tim djelima bave i stvaraju ih. Glazba je plod društveno-kulturnih čimbenika te, kao takva, ne podliježe istim zakonitostima kao neki drugi entiteti s kojima se često uspoređuje. Svojstvo glazbenog djela da može biti višestruko instancirano kao što se instanciraju i npr. brojevi, nije dovoljno važno svojstvo da bi se zaključilo da glazbeno

djelo spada u istu ontološku kategoriju kao brojevi ili generalno tipovi unutar domene apstraktnih entiteta. Isto tako, koliko god važan bio aktivni slušatelj, glazbena djela ipak ovise o materijalnim manifestacijama koja posjeduju određena objektivna svojstva, bez obzira na to ima li nekoga tko će ta svojstva osjetilno zahvatiti. Tip „tvrđog“ ontološkog promišljanja o glazbenim djelima kakav zastupaju filozofi kao što su Dodd ili Tillman, donosi više koristi za ontologiju nego za glazbu. Navedeni filozofi nedvojbeno obogaćuju i unaprjeđuju filozofsku granu metafizike, uključujući u raspravu entitete čija su svojstva teško određiva i izazovna za kategorizirati. To je odlično za filozofiju kao znanost koja postavlja pitanja i nastoji dokučiti moguće odgovore na ta pitanja. Stoga, držim da ontološko promišljanje o prirodi glazbenih djela može biti od velike koristi za svakoga tko se želi baviti metafizikom i za svakoga tko jednostavno voli razmišljati o stvarima čije postojanje ljudi uzimaju „zdravo za gotovo“, a postojanje tih stvari nije ni blizu jednostavno kao što se čini.

S obzirom na sve navedeno, zaključio bih da bi trebala postojati dva različita pristupa problematici glazbene ontologije. Prvi, koji bi bio primarno metafizičkog predznaka i promatrao bi glazbeno djelo i manifestacije djela kao na entitete koji se mogu i moraju eksplicirati korištenjem ontološki definiranih pojmova i koncepata srodnih metafizici. Taj bi pristup bio od koristi metafizičarima, odnosno ne bi mogao imati korisne implikacije ni za kakvu drugu ljudsku djelatnost ili znanost. Drugi pristup, na tragu Andrewa Kanie koji predlaže drugačiju metodologiju, odgovore o prirodi glazbenih djela tražio bi u društvenim praksama i stavovima pojedinaca koji su uključeni u predmetne prakse. Takav bi pristup mogao iznjedriti interdisciplinarnu teoriju koje bi poslužile boljem općem razumijevanju fenomena glazbe. Takve bi teorije bile od koristi nizu stručnjaka (muzikologa, kulturologa, glazbenih kritičara, glazbenih teoretičara i slično), ali i samim glazbenicima. Teško je odrediti jedan ili drugi pristup kao bolji od drugoga po bilo kojem kriteriju. Strogo metafizički pristup dobar je za granu metafizike, a drugi, uvjetno rečeno općiji pristup, dobar je za niz drugih djelatnosti i znanosti.

Zaključno i uzimajući u obzir sve analizirane teorije, o glazbenoj ontologiji sa sigurnošću možemo reći sljedeće:

1. Glazbena djela jesu entiteti koji se manifestiraju kroz izvedbe i snimke.
2. Izvedbe i snimke sadrže određene zvučne strukture, a te zvučne strukture ovise o pravilima izvođenja postuliranim od strane autora. Pravila izvođenja mogu se mijenjati, što uzrokuje promjene u zvučnoj strukturi te, posljedično, promjene u svojstvima glazbenih djela.

3. Svako je glazbeno djelo stvoreno onoga trenutka kada je nastalo kao ideja u umu autora, a manifestirano u svijetu empirije onoga trenutka kada je po prvi puta izvedeno ili snimljeno.
4. Glazbeno djelo nestaje onoga trenutka kada više ne postoje manifestacije toga djela.
5. Jedno glazbeno djelo može imati veliki broj različitih manifestacija s različitim svojstvima. Različite manifestacije mogu biti različite na način da imaju drugačiju zvučnu strukturu (npr. različiti *coveri* pjesama ili različite izvedbe djela klasične glazbe) ili na način da su različitih pojava oblika (izvedbe uživo ili snimke za *playback*)
6. Glazbeno djelo moderne glazbe razlikuje se od glazbenih djela klasične glazbe utoliko što je djelo moderne glazbe studijski konstrukt s primarnom namjenom reprodukcije putem *playbacka*, dok je je glazbeno djelo klasične glazbe prije svega namijenjeno izvedbi uživo. Djela moderne glazbe mogu se izvoditi uživo, kao što se i djela klasične glazbe mogu slušati putem uređaja za *playback*.
7. Ontologija suvremene glazbe razlikuje se od ontologije klasične glazbe utoliko što se bave različitim pitanjima: u ontologiji suvremene glazbe istražuje se ontološki status i umjetnička vrijednost nosača zvuka, dok se u ontologiji klasične glazbe primarno promatra ontološki status samoga glazbenoga djela, odnosno odnosi koje glazbeno djelo ostvaruje sa svojim manifestacijama (izvedbama) kroz kriterije autentičnosti.
8. Pjesme, shvaćene kao glazbena djela unutar moderne glazbe, generalno su ontološki tanki entiteti čije manifestacije mogu biti ontološki deblje ili tanje. Djela klasične glazbe (skladbe) generalno su ontološki deblji entiteti, čija svojstva moraju biti instancirana u bilo kojoj izvedbi da bi se ta izvedba mogla smatrati autentičnom izvedbom toga djela.

7. LITERATURA

1. Cameron, R. P. 2008. There are no things like musical works. *British Journal of Aesthetics*. 48 (3).

2. Cox, R. 1986. A Defence of Musical Idealism. *British Journal of Aesthetics*. 26 (2).
3. Davies, D. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell
4. Davies, S. 1987. Authenticity in Musical Performance. *British Journal of Aesthetics*, 27.
5. Davies, S. 1991. "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances." *Noûs* 25 (1).
6. Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
7. Dodd, J. 2007. *Works of Music. An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press.
8. Donat, B. et al. ur. *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
9. Friedell, D. 2018 Why Can't I change Bruckner's Eighth Symphony?. *Springer Nature B.V.*: <https://doi.org/10.1007/s11098-018-1207-3>
10. Godlovitch, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. New York: Routledge.
11. Gould, Carol S. & Keaton. K. 2000. The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 143–8.
12. Gracyk, T. 1996. *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*. London: Duke University Press.
13. Guerreiro, V. 2019. Are Musical Works Sound Structures? *Filozofija i društvo*. 30 (1): 36-52.
14. Kania, A. 2006. Making tracks: The ontology of rock music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4).
15. Kania, A. 2008. The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications. *British Journal of Aesthetics*, 48(4).
16. Kania, A. 2020. *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. London i New York: Routledge.
17. Levinson, J. 2011. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press.
18. Quine, W. V. O. 1969. Ontological Relativity. U: *Ontological Relativity and Other Essays*, 26–68. New York: Columbia University Press
19. Rohrbaugh, G. 2003. Artworks as historic individuals. *European Journal of Philosophy*. 11 (2).
20. Tillman, C. 2011. Musical Materialism. *British Journal of Aesthetics*. 51 (1).
21. Wiltsher, N. 2016. The Aesthetics of Electronic Dance Music, Part II: Dancers, DJs, Ontology and Aesthetics. *Philosophy Compass* 11/8.
22. Young, James. O. & Matheson, C. 2000. "The Metaphysics of Jazz." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 125–33.

Internetski izvori:

1. Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/music/>>.
2. <https://plato.stanford.edu/entries/prop-attitude-reports/dere.html>
3. Balaguer, Mark, "Platonism in Metaphysics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/platonism/>>.