

ТМ	Г. XXXVIII	Бр. 1	Стр. 317-329	Ниш	јануар - март	2014.
----	------------	-------	--------------	-----	---------------	-------

UDK 37.036:78

Прегледни рад

Примљено: 25. 3. 2013.

Одобрено за штампу: 18. 2. 2014.

Јелена Д. Цветковић
Миомира М. Ђурђановић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности
Одсек за музичку уметност
Ниш

СЛУШАЊЕ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ КАО ИЗАЗОВ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА ДАНАС

Апстракт

Увидом у проблематику градива предмета Музичка култура у основним и средњим школама, као и у Стандарде за област музике (Министарство просвете, 2007), који су прави показатељи актуелног стања музичког образовања у 21. веку у Србији, препознаје се да је један од захтева савременог музичко-педагошког рада – слушање музике. То је активан чин који на највишем нивоу пројектованих и очекиваних домета образовног система, у завршној фази образовања, претпоставља да ученик уме да именује изражајне елементе, открије везу опажљивих карактеристика са структуралном, драматуршком, жанровском и историјско-стилском димензијом звучног примера. Сама природа слушања музике јасно упућује на овладавање сложеним когнитивним и емоционалним процесима. Правилно планирање и адекватне педагошке стратегије наставника у оквиру образовања у знатној мери утичу на формирање и развој личности ученика. Поред образовних, професионалних и социјалних циљева, који се остварују, постоје и они који се односе на изграђивање и развој личних капацитета појединца, на његово емоционално и естетско сазревање, и могу бити одлучујући за подстицање или блокирање процеса учења. Музичко-перцептивно разумевање могуће је постићи само уз свесно и рационално перципирање сукцесивних звучних појава и њиховом организацијом у јединствену целину.

Кључне речи: савремена музика, слушање музике, музичка перцепција, когнитивно слушање, афективни приступ

LISTENING TO CONTEMPORARY MUSIC AS A CHALLENGE OF MODERN MUSIC EDUCATION

Abstract

By providing insight into the curricula of music courses in primary and secondary schools, as well as into Standards for Music Education (Ministry of Education, 2007), which accurately reflect the current state of Serbian music education in the 21st century, this paper shows that one of the requirements of modern music pedagogy practices is music listening. This is an active process, which, at the highest level of the projected and expected scope of the education system, i.e. during the final stage of education, presumes that a student can name the expressive elements and identify the connection between the perceived characteristics and the structure, dramaturgy, genre, and historical-stylistic dimension of a given audio sample. The very nature of listening to music clearly indicates a mastery of complex cognitive and emotional processes. A teacher's proper planning and adequate pedagogical strategies in the process of teaching greatly affect the formation and development of students' personalities. In addition to the educational, professional, and social goals that are accomplished, there are other goals, which refer to the shaping and development of the individual's personal capacity and emotional and aesthetic growth, and which can be crucial for stimulating or blocking the learning process. Music perception is attainable only through conscious and effective perception of successive audio segments and their organization into a unified whole.

Key Words: contemporary music, music listening, music perception, cognitive listening, affective approach

САВРЕМЕНА МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА – ЦИЉЕВИ

У савременом друштву, које подстиче масовну културу и где је појединац у сталној потрази за својим идентитетом, образовање се суочава са кризом глобалних димензија. Основно питање које се понавља јесте како се појединац може афирмисати у свету аудио-визуелних средстава и информационих система. Иако музичко образовање често има маргиналну улогу у односу на остале школске предмете, музика је центар живота младих људи ван школе. Педагошка теорија и истраживачка пракса усредсређени су ка когнитивном аспекту личности младих, а задатак савремене школе јесте развијање способности доживљаја уметничких садржаја и повећавање креативног капацитета друштва.

Образовне вредности музике условљене су високом уметничком вредношћу уметничког дела (Kroflič, 2007). Савремена музичка педагогија треба да одабере одговарајући уметнички садржај у складу са развојним способностима деце, карактеристикама одређене старосне групе и њиховим интересима. Улога наставника у том про-

цесу јесте његова друштвено-емоционална компетентност, изражена у позитивном односу према култури, уметности и музици и у интересу за слушање. Наставник је тај који врши креирање музичких садржаја и директно утиче на развој музичких способности, вештина и знања својих ученика. Он мора бити у стању да обезбеди стимулативно окружење и мотивише младе да не бирају само пасивно слушање комерцијалне музике, већ да активно учествују у уметничким активностима, где ће бити у стању да изразе своја осећања, мисли и разумевање за друге кроз своје учешће у музици. Наставник мора бити у стању да младима отвори потпуно нови свет музике као опцију у којој је могуће пронаћи одговоре на бројна питања која се тичу њиховог сопственог идентитета.

Савремена музичка педагогија успоставља целокупан и комплексно постављен систем који се заснива на активностима које развијају способности појединца за слушање музике, за њено извођење и стваралаштво. Циљ је, значи, развијање музичких способности, вештина и знања. Свако подручје има своје тежиште у активностима које би наставник требало да усмерава на одабир садржаја, метода и облика, не занемарујући стваралачке активности на рачун уских теоретских и енциклопедијских концепата. Савремени музичко-педагошки рад мора бити заснован на доживљају музике као примарне реакције детета на њу. Током школовања стреми се ка стицању све већег и богатијег музичког искуства ученика, које ће се постепено искристалисати у познавање мелодије, ритма, музичке архитектонике и већих тематско-хармонских комплекса савремене музике.

Музика мора имати полазну основу у доживљају и искуству. Као временска и аудитивна уметност, као уметност чији су главни градивни принципи контрасти и градације емоционалних израза, музика у човеку покреће и култивише емотивни живот.

УЛОГА МУЗИКЕ НОВОГ ЗВУКА У МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ

Процес слушања музике има за циљ стваралачку комуникацију са уметничким делом. Савремена музика, радикално прекинувши са скоро свим оним на шта је слушалац раније био навикао, доноси невероватан дијапазон нових звучних и музичких симбола и сигнала музичке поруке. Ритам се одриче метричких групација и симетричних образаца, форма постаје слободна и често произлази из свесне примене случајности, а сам тон представља набијене комплексе звукова који замењују раније акорде и хармоније.

У сигналима које савремена музика шаље садржане су, пре свега, структуралне поруке. Структуралност савремене музике почиња на законитости, поретку, идентификацији. У поруци ове врсте

слушалац би најпре требало да буде у стању да дешифрује информацију о структури дела. Елементарност звука често је огољена до саме акустичне појавности. Неодређеност звучних комплекса, свесно избегавање асиметричности, употреба алеаторике у смислу пробабилитета, у смислу неизвесности и ограничености акција као што је то случај у модерној физици, процес музичке форме која се више не затвара и не враћа као у класичној музици на свој почетак, него као да најављује процесе у времену који се више не враћају, укратко звуковни и композицијски поступци у једном савременом музичком делу само су последица структуре, а не обратно. Овде није реч само о електронској или конкретној музици, већ и о великом делу савремене инструменталне, оркестарске, као и вокалне музике, о музици новог звука уопште. Та музика захтева, из наведених и других разлога, анализу поруке још за време самог слушања. Због тога је потребно да слушалац активно прихвата поруку, усвајајући код сигнала и симбола. За музичара, тај поступак почиње већ при сусрету са савременом нотацијом. Уколико сви ови захтеви нису испуњени, настаје логични прекид комуникативне везе. Може се догодити да, и пре него што је комуникација на линији преноса уметничког садржаја дела и почела, слушалац остане немоћан пред несавладивим мноштвом нових информација које му намеће савремено музичко дело. Стога је важно и неопходно радити на томе да редуванца, која постоји и код савремене музике, постане активна код слушаоца. Потребно је успоставити комуникацијски ланац стварањем таквог механизма код самог слушаоца који ће му омогућити, на првом месту, примање саме музичке поруке, а затим, у следећој фази, исправну интерпретацију примљене музичке поруке. А то значи успостављање таквог система кондиционираниости какав је некада постојао (или још постоји) у односу на традиционалну музику.

Слушалац који је, у музичком смислу, васпитаван на основама традиционалне уметничке музике, при слушању нове музике осећа својеврсну дезинтеграцију звучног протицања, што му онемогућава разумевање музичких веза унутар композиције. Како је музичко слушање један активан чин, музичко-перцептивно разумевање може се постићи само уколико се сукцесивне звучне појаве свесно и рационално перципирају и организују у јединствену целину. Изградња слушачких ставова ослања се искључиво на музичко искуство, па је разумљиво што се данашњем слушаоцу савремена музика чини несхватљивом и неприступачном. Ослањајући се на чињеницу да се од свих понуђених информација из околине најлакше прихватају оне које су најближе унапред створеним ставовима, постаје разумљива склоност ка музици која је позната. Може се рећи да је овде примењена теорија о когнитивној дисонанци (Festinger, 1957). По њој, све оне информације које не одговарају нашој властитој слици света де-

лују непријатно и противречно, а оне које тој слици одговарају – де-лују умирујуће и пријатно. Можда би се управо том теоријом могла објаснити извесна успореност слушачких навика појединаца, која ни практично ни теоријски још није у потпуности усвојила историјски условљену еманципацију дисонанце.¹

Основни разлог због чега савремену музику слушалац квалификује као неодређену и неразумљиву јесте тај што је савремен слушалац навикнут на хармонију, а не на дисонантност. Јасно је да ће слушалац бити наклоњенији познатијој и приступачнијој Моцартовој музици, која је еклатантан пример антиципативности, симетричности и периодичности музичке класике, што не важи и за савремена стремљења у музици. Таква музика за активног и искусног слушаоца је, у перцептивном смислу, непроблематична, јер меморисане, односно ускладиштене информације чине будуће понашање прилагодљивијим.² Са друге стране, за музички необразованог појединца и та музика представља проблем.³

Музичка свест савременог слушаоца одређена је тоналношћу, а темељ његових музичких представа јесте хармонија. Музичка дела 20. века нису ни налик делима претходних раздобља, а још мање су неки њихов духовни наставак. У процесу слушања неких савремених и атоналних музичких дела која нису општепозната,⁴ слушалац покушава да створи закључке и предвиди будуће догађаје на основу одређених ишчекивања у вези са развојем музичког дела и ментално ствара даљи ток дела на основу стеченог знања. Примењујући став изграђен за перцепцију уметничке музике ранијих епоха на дела новог стила, савремени слушалац се често не сналази у новим, за њега сасвим неодређеним и нејасним музичким ситуацијама. Из тог раз-

¹ Леон Фестингер (Festinger, 1957) у својој књизи *A Theory of Cognitive Dissonance* дефинише дисонанцу као негативно нагонско стање које се појављује кад год појединац има две спознаје које су психолошки недоследне.

² Из биолошке перспективе, меморија се не односи на прошлост већ на будућност, јер представља основу за будуће акције, очекивања и планирање.

³ У том контексту издваја се студија Реја Џекендофа и Фреда Лердахла *Генеративна теорија тоналне музике* (1983). Аутори су имали за циљ да објасне музичку интуицију слушаоца који има искуства са тоналним музичким идиомом, као и да објасне структуру музичког слушања. Под **музичком интуицијом** аутори подразумевају несвесне принципе на основу којих слушалац организује оно што чује, али не у смислу површног регистровања особина, као што су висина, трајање, јачина и боја, већ у вези са процесима и односима који се догађају испод површинског слоја.

⁴ Односи се на жанрове савремене музике где је тоналитет замењен другим системима организације (серијална, електроакустична, конкретна, експериментална, атонална и минималистичка музика), а експериментисање звуком је од великог значаја (савремена класична музика, период после 1975, укључујући музику постмодерне, спектрална музика, постминимализам, уметност звука итд.).

лога он и одбија све оно што не може да схвати, односно одбија све оно што је изван оквира ранијих категорија слушања. Када се сусретне са музиком која није тонална слушалац покушава да чује музику на тоналан начин, јер је таква структура слушања налик универзалном начину слушања музике, или природан начин организовања звукова. То наводи на закључак да слушаоци нису у стању да схвате атоналну музику, па самим тим да се музичко искуство не може ограничити на један универзалан тип тонске структуре – иако постоје тврдње да је музика 19. века кроз тоналитет, конвенционалне структуре и синтаксу усавршила лексикон универзалног субјективног осећаја у универзално прихваћеном систему социјалних знакова (McClary, 2000).

КОГНИТИВНИ И АФЕКТИВНИ ПРИСТУП СЛУШАЊУ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ

Савремена музика се, због широког спектра форми музичких стилова и активности, интензивно проучава из различитих углова, а дисциплине као што су музикологија, етномузикологија, теорија и историја музике приморане су на све ужу специјализацију. Природа тако сложеног људског искуства какво је музичко, когнитивна је и афективна у исто време. Та два аспекта су у стварности тешко одвојива: сва когниција има изванредан афективни карактер, и обрнуто, афективни доживљаји поседују когнитивне елементе. Истанчанија и аналитичка перцепција, веће знање и разумевање воде ка већој способности естетског вредновања и доживљавања онога што се слуша. Када је реч о утицају педагога на развој елемената музикалности, тај проблем могуће је посматрати из два различита угла, односно могућа су два приступа.

Когнитивни приступ. Повезан је са перцептивним развојем и формирањем музичких појмова, где главно место заузима опажање висине тона, ритма, мелодије, тоналитета и хармоније. По том концепту, негује се начин на који појединац развија интелектуалне капацитете за примање, процесуирање и понашање, сходно примљеним информацијама. Когнитивни развој наглашава значај мишљења и циљаног понашања у односу на инстинкт и несвесну мотивацију. Када је реч о когнитивној теорији музике, сматра се да је музика збир објективних, материјалних процеса и структура у мозгу. Да би се обухватило целокупно људско музичко искуство као когнитивни и културолошки феномен, теорија когниције музике мора најпре да усвоји концептуални оквир који узима у обзир концепт особе као активног учесника у музичкој култури једног друштва.

Музичка когниција је процес обраде информација. Она манипулише кодираним музичким знаковима који представљају музичке

вредности спољашње музичке реалности. Њен задатак је да когнитивно посредује између субјекта и света познатих музичких објеката. Когнитивна теорија музике заснива се на филозофском ставу формалиста, према којем се музика састоји од скупа естетских објеката које треба схватити искључиво кроз слушне и последичне спознаје њихових тонских, ритмичких и структуралних карактеристика. Музички ум обухвата директну, динамичну, когнитивну интеракцију између човека као субјекта и манифестације света музичке културе. Ова врста интеракције може се тумачити и социокултурним скупом концепата и правила, укључујући и оне настале научним теоретисањем. Музичка когниција последица је деловања скупа унутрашњих менталних процеса и структура, а сама теорија когниције музике заступа став и претпоставља да потпуно објашњење музике произлази из проучавања унутрашњих менталних процеса и структура појединца.

Афективни приступ. Афективна компонента музичког развоја подразумева развијање способности естетског процењивања, преференција и музичког укуса појединца. Афективни развој повезан је и са перцептивним и са когнитивним развојем. Истраживања у овој области нема много због сложености феномена афективног доживљаја музике и недовољно разрађене методологије. Већина истраживања прати развој музичког укуса и преференција током адолесцентног периода. Ипак, једна од ретких студија изведена на млађем узрасту, а значајна по својим резултатима, показала је како се може развијати естетска сензитивност путем покрета код деце од шест до седам година. Установљено је да се, као најинтензивније, показало дечје афективно реаговање на ритам, затим на квалитет звука, а слабије на боју, мелодијску линију и облик (Нешић, 2003).

Музика двадесетог века готово по дефиницији захтева од учесника да се укључе на мисаоном нивоу који обухвата уско дефинисано искуство. При опажању музичког дела, слушалац је директно усмерен ка информацијама о композицији и њеним сегментима. Он детектује физичке карактеристике – тоналност, ритам, облик, боју. Сам процес слушања савремене музике подразумева одређен скуп процедура, у смислу правила и редукционих процеса, по којима спознајни апарат функционише. Један од могућих јесте да се музички когнитивни апарат најпре користи правилима првенства и временског распона, која служе да се одреде центри висине или функција завршног тона. Како се композитори двадесетог века служе тоталним висинским спектром који, у неким случајевима, доводи до потпуног одступања од конвенционалних нотација, и неконвенционалним, комплексним ритмовима и пулсним обрасцима који, у неким случајевима, доводе до напуштања традиционалне временске организације, дешава се да тај поступак не успе. Тада спознајни апарат активира процес „продужене редукције“ како би одредио области

напетости и опуштања на основу мелодијских и хармонских фактора. Ако не успе да их лоцира, музички когнитивни апарат онда покушава да нађе ритмичке факторе, динамичке факторе и факторе боје тона који могу бити делотворни. Следеће што спознајни апарат ради јесте пребацивање на метричка правила добре форме са намером да организује обрасце динамичних нагласака на музичкој површини савременог комада. Познато је да чак и када је висина тона као окосница музичког материјала присутна, већина дела савремене музике нема доследну меру за релативну стабилност висине. Појам центра висине није априоран уметнички захтев многих идиома двадесетог века и тиме ефикасно тумачи музички спознајни апарат као бескористан, јер је он управо намењен да трага за тим.

Међутим, у процесу опажања учествују и елементи који не произлазе из објективних својстава стимулације. То би била различита имплицитна својства субјективног доживљаја композиције, као што су пријатност, сложеност, динамичност, организованост, склад итд. Уколико би доживљај аудитивне реалности био представљен као континуум, онда би се на једном његовом крају налазила објективна област која би представљала процену експлицитних физичких карактеристика, док би се на другом крају налазила субјективна област, која би обухватала процену имплицитних својстава и афективну вредност чулних објеката. И једна и друга област аудитивног опажања имају битну улогу у човековом функционисању. Док је објективно сагледавање аудитивних карактеристика битно за активност и сналажење у оквиру музичког дела, усмереност на имплицитна својства стимулације има улогу у стварању естетског доживљаја.

ИЗРАЖАЈНА И НАУЧНА СЛИКА МУЗИКЕ 20. ВЕКА

Искључив став према којем је музика последица менталних структура и процеса ограничава, у суштини, дискусију на процесе у мозгу и не укључује суштинске активности естетске и социјалне природе, па самим тим и не нуди убедљиво објашњење какав ефекат култура и окружење имају у смислу учешћа појединца у музици, осим можда на основу неких врло ограничених услова који имају везе са аудио-когнитивним доменом. Индивидуални приступ музици не успева да је објасни у погледу њених битних историјских, културних и социјалних аспеката.

Насупрот ставу когнитивиста, стоји тврдња да је музика, пре свега, естетска и социјална конструкција коју појединци примају из својих култура. Естетски приступ музичком делу подразумева процену уметничке вредности засновану искључиво на перцепцији и спознаји формалне целине уметничког дела, или интензитета његових регионалних квалитета. Когнитивни приступ пак искључује би-

ло који облик разумевања музичког дела који је изван аудио-когнитивног домена, као што су социјални, културни, лични или историјски приступ.

Џон Шепард наводи да „ограничавање музике, по психолошкој теорији, на унутрашњи и ментални свет негира суштинску важност музике ван њеног ’пуког постојања’ као форме“. Чисто психолошки значај може бити додељен музици (...) „негирањем међузависности две дихотомије које се налазе у таквим дуализмима као што су ментално наспрам физичког, унутрашње наспрам спољашњег, субјективно наспрам објективног итд.“ (Shephard, 1991, стр. 31–32). У том смислу, не треба правити оштру поделу између музике као психолошке теорије и музике као друштвене теорије. Такође, поштујући изузетна достигнућа у области музичке психологије мора се истовремено пронаћи адекватан начин да се, филозофским ставом према когницији музике, утврде одређене чињенице о утицају естетике на музичку психологију, како би се ефикасније прихватили друштвени, историјски, културни и сви остали аспекти музичког живота на начин на који се они односе на појединца.

Изражајна слика музике проистиче из научне слике музике и обратно. Генерално прихваћена дефиниција произлажења у когнитивној науци наводи на то да ментални процес когнитивног посредника у потпуности одређује његова физичка природа. Изражајна слика музике наводи музику као културни и историјски феномен који обухвата различита гледишта, односно обухвата и естетски приступ, и гледишта која нису естетске природе. Изражајна слике музике указује на то колико нам је музика евидентна у погледу оног што је видљиво, укључујући и читав низ музичких дела и како она звуче, разне скупове правила у вези са компоновањем музике, па чак и читав низ идејних или репрезентативних оквира у којима музика може бити конципирана.

Са друге стране, **научна слика музике** наводи музику као когнитивни феномен, нарочито као когнитивну структуру и процесе који се одвијају на атомистичком нивоу у мозгу, који се не могу видети или директно искусити, али се ипак сматрају узроком начина на који људи доживљавају музику. Научна објашњења феномена музике нису „пронашла“ начин да објасне музику као научни феномен, а да се претходно нису потпуно ослонила на термине и језик изражајне слике за објашњење. Занимљиво је да се научно објашњење музике неизбежно ослања на термине и језик изражајне слике музике, јер не постоји научни језик за описивање музике који би ефикасно заменио језик такве слике. Међутим, произлажења премиса изражајне слике музике заснована на научној слици музике погрешна је основа за формирање когнитивне теорије музике. Такође је погрешно да когнитивна теорија музике идентификује музику као културни фено-

мен, а објашњава је као производ културе у смислу научне слике. Да би музика исправно била објашњена као првенствено културолошки феномен који укључује интеракцију међу особама у широкој и променљивој средини, изражајна слика музике примарна је у односу на научну слику музике. Другим речима, научна слика музике произлази из изражајне слике музике.

У историји психологије музике развио се концепт везе између аудитивног стимулуса, аудитивног апарата и произлазеће теорије когниције музике. Концептуални оквир за развој теорије се променио. Уведен је аргумент да перцептивни процеси и апарати нису интегрални, већ су само инструменти за когницију музике. Елиминацијом аудитивне перцепције као компоненте когниције музике, учвршћена је претпоставка да се истина о музици може наћи само у чисто когнитивистичком објашњењу. Музика, уместо што се налази у самом акустичком сигналу, у ствари је ментално конструисани ентитет који настаје када акустички сигнал „окине“ менталне (когнитивне) операције, које затим намећу ред информацијама извученим из тог сигнала. Већина савремене музике не подразумева образац који укључује везу између аудитивне перцепције и когниције музике.

Модел који је развила Мери Луиз Серафајн (1988) указује на постојање генеричке способности људи за когнитивно процесуирање музике. Та способност стиче се развојем унутрашњих когнитивних операција које контролишу гени. Модел „темпоралних когнитивних процеса“ прати стриктну когнитивистичку линију у погледу постојања претпоставке да се музика не налази у спољном свету звукова, композиција или звучних сензација, већ у унутрашњем свету когнитивних конструката, менталном свету мисли о звуку и односима између њих.

Колико год да су важне музичке идеје које настају у уму, модел система који управља правилима претпоставља да структуре когнитивног доношења одлука претходе крајњим идејама које потичу из слушања композиције.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

И естетска и когнитивна страна музичког образовања могу понудити корисна схватања природе музике. Док когнитивно становиште повећава разумевање бројних димензија релевантних за музичке активности, естетско становиште проширује увид у посебну врсту искуства које се налази у темељу свих музичких активности. Однос између когнитивног и естетског може се сажето дефинисати као: музичко-естетско искуство конституише суштину музичке когниције, док је музичка когниција реалност у којој такво искуство оживљава. Значи, није потребно бирати између естетског или когнитивног става

у музичком образовању. Музичко образовање требало би да буде инспирисано најбољим идејама које произлазе из оба става. И естетски и когнитивни приступ имају за циљ стварање јединствене, универзалне филозофије музичког образовања, иако томе приступају на потпуно различите начине. А универзална филозофија музичког образовања покушава да усклади наизглед непомирљива становишта, велича специфичности сваке светске културе и музике и настоји да расветли оно универзално у њима.

Најбоља пракса музичког образовања биће она која **препознаје важност** музичких производа и порука (референцијализам), процеса (праксијализам) и контекста (контекстуализам) и **потенцира дијалог** међу представницима различитих ставова. Сусрет са музиком која је удаљена од разумом контролисаних конвенција свакако снажније производи везивање слушаоца за несвесно и интуитивно. У оквиру нове, атоналне музике формирају се и нова правила и законитости, а глобално посматрајући, то време откривања, проналажења и учвршћивања било је веома кратко. То значи да су правила доношена брзо, у складу са прокламованом „слободом у музици“, поништавајући све дотадашње норме вековне архитектуре традиционалне музике. Сва перцептивна и генеричка објашњења музике ослоњена на теорију традиционалне музике неадекватна су у односу на њену специфичност, а реална објашњења морају узети у обзир и много фундаменталнији ниво свести који је познат као естетски подсистем. У вези са проблемима рецепције, унутрашњег и спољашњег значења, семантичких аспеката савремене музике, естетски подсистем може бити разматран и у смислу информативне функције која је блиско повезана са интуицијом и разумевањем у општем смислу. Само са овим нивоом може се конституисати универзално значење које је у вези са периферним аспектима когниције.

Ослањајући се на концепт најновијих неуробиолошких становишта процесуирања музике у мозгу, може се закључити да је знање похрањено у нашој свести изграђено од значења, а не од унесених информација. Како се знање увећава учењем кроз искуство, мозак појединца прогресивно се развија захваљујући личној историји слушања, а естетичка учења наглашавају снажно субјективно искуство слушаоца као активног креатора лепог у музици, а не само као пасивног примаоца информација. Разматрање искуства слушања музике, посматрано са аспекта когнитивне теорије музике, подухват је који није ни објективан ни свдећи. Иако когнитивна теорија музике неспорно поседује друштвену и искуствену димензију, сачињена је од узајамно непомирљивих оквира истраживања и разумевања. Научна дескрипција искуства или доживљаја музичког извођења може бити изражена терминима акустике (физичка појавност звука), психоакустике (начин на који аудитивни систем реагује на звук), или когни-

тивне психологије (правилности које ум тумачи у звуку или одвојено од звука који је регистрован). Иако хијерархија коју ум може да апстрахује у доживљају музичког звука не може бити сведена на акустичке термине, посебно када је реч о савременој музици, оквири слушања могу се упоређивати у циљу разумевања савременог музичког звука. Сигурно је да сам концепт „идеје“ у савременој музици наводи слушаоца да на много „дубљем“ нивоу покуша да разуме музику.

Дугорочно посматрано, само синтеза научног и естетичког слушања музике, тзв. интуитивна естетика, може дати свеобухватну слику перцептивног феномена свих стилова у музици двадесетог века.

ЛИТЕРАТУРА

- Jackendoff, R. & Lerdahl, F. (1983). A Generative Theory of Tonal Music. U: *Music, Mind and Brain* (pp. 83–117). Cambridge, Massachusetts.
- Kroflić, R. (2007). Vzgojna vrednost estetske izkušnje. *Sodobna pedagogika*, 58 = 124(3), 12–30.
- McClary, S. (2000). *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Nešić, V. (2003). *Muzika, čovek i društvo*. Niš: Prosveta i Filozofski fakultet.
- Serafine, M. L. (1988). *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. New York: Columbia University Press.
- Shephard, J. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge. UK: Polity Press.
- Festinger, L. (1957). *A theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: University Press

Jelena D. Cvetković, Miomira M. Đurđanović, University of Niš, Faculty of Arts, Department of Music Art, Niš

LISTENING TO CONTEMPORARY MUSIC AS A CHALLENGE OF MODERN MUSIC EDUCATION

Summary

To understand a music composition means to experience it, which is why pedagogical practice is essential in terms of listening to music as a prerequisite for connecting, by association, the received sound impressions with other contexts, which are closer to the spirit and character of the students. Considering the fact that, from all the given pieces of information, the ones that are most easily accepted are the ones closest to our preconceived attitudes, the inclination towards familiar music is clearly understandable. Somewhat sluggish listening habits in terms of listening to contemporary music can and must be practically and theoretically broken in the music education of youth and children by generating more interest for listening to contemporary pieces of classical music. Moreover, time continuity in listening and perceiving music, i.e. a minimal time distance, will improve the relationship between the audience and contemporary musical compositions.

The main reason the audience classifies contemporary music as vague and incomprehensible is that contemporary music audience is accustomed to harmony and not dissonance. The view that e.g. Mozart's music is completely clear and easy to understand while Stockhausen's is obscure and incomprehensible refers to the conditionality of the audience, i.e. the fact that the audience was exposed to Mozart's music via their musical, or general, as well as higher or lower cultural experience. It is clear that the listener will favour the better known and more accessible music of Mozart, an acclaimed example of anticipation, symmetry, and periodicity of classical music, which is not the case with contemporary musical trends. To an active and experienced listener, such music is perceptively unproblematic because memorized, or stored, information makes the future behaviour adaptable. On the other hand, an individual who lacks a musical background may find such music problematic.

When it comes to contemporary classical music, it is necessary to mention its complex form, its rich psychological content, and its complicated aesthetic foundation. The question is whether such music can positively affect the emotional and intellectual development of the students, as well as form and cultivate their musical preferences.

Listening to music within the music education integrates the sound and the music into the educational activities. Therefore, it is assumed that by gradually initiating the definition of contemporary sound and later introducing increasingly more complex concepts, the identification with formal characteristics and sonority of contemporary music would be more successful.

If the process of listening to music within the music education focuses on the progressive realization of structure and order inside the composition, it is possible to avoid a sentimental relation towards the musical piece, which is evoked exclusively by feelings and emotions, and to present music listening as a process of adopting the audio phenomena, which emphasizes intellectual contemplation. This primarily means that listening to music within the music education would have to begin with the actual sound, which would enable a concrete experience. Thus, certain segments of listening would be precisely specified – memory, emotions, volition, intellectual capabilities, and experience of the individual.

The goal of listening to contemporary music in music pedagogy cannot be sensory and sentimental in nature. It is by this process that the simultaneous processing of a large number of mental operations must be established, so that the very act itself might gain a more complex and intellectual significance.