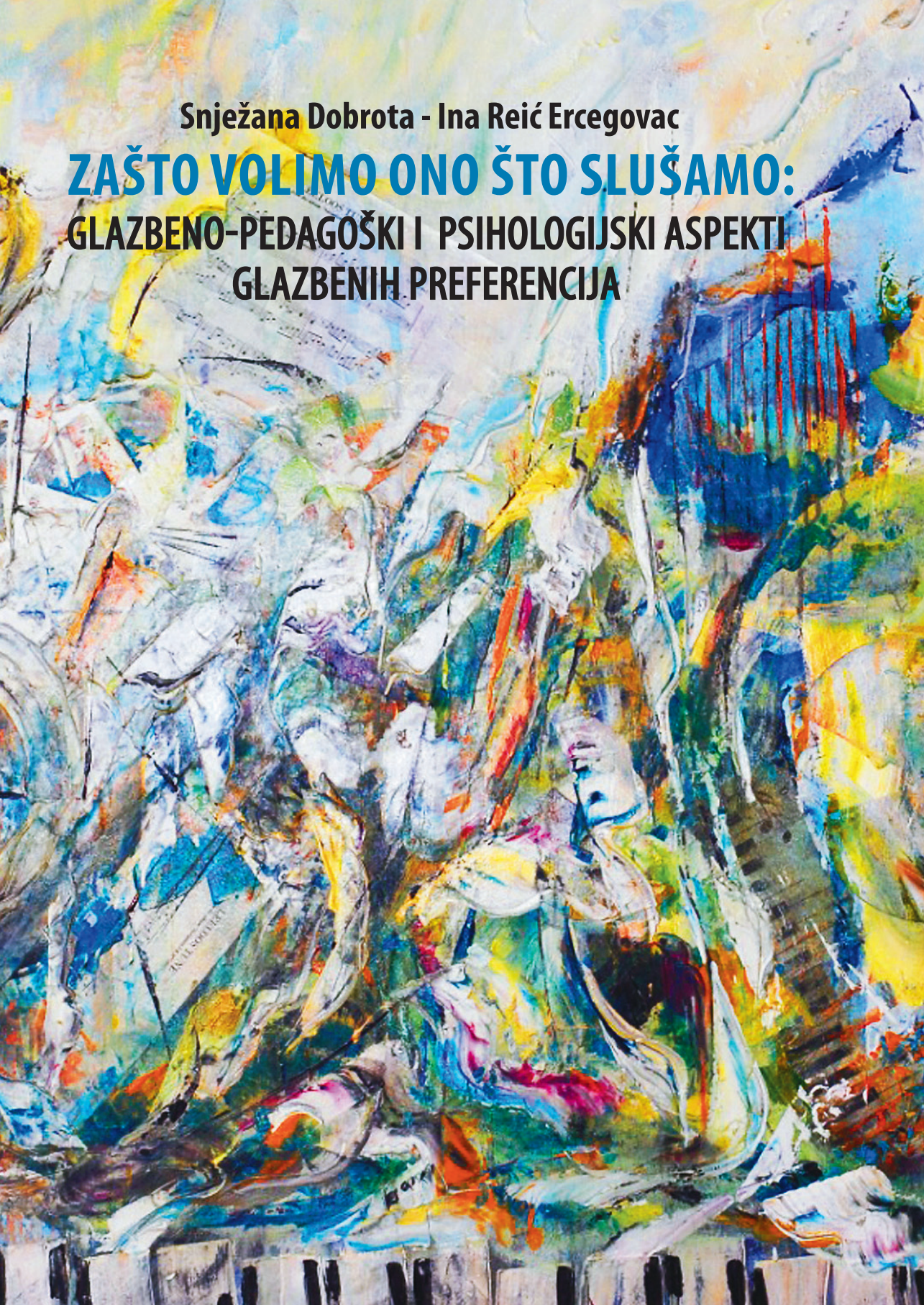


Snježana Dobrota - Ina Reić Ercegovac

ZAŠTO VOLIMO ONO ŠTO SLUŠAMO: **GLAZBENO-PEDAGOŠKI I PSIHOLOGIJSKI ASPEKTI** **GLAZBENIH PREFERENCIJA**



IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVESITATIS SPALATENSIS

IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS SPALATENSIS

Nakladnik

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
Sinjska 2, 21000 Split

Odgovorni urednik

prof. dr. sc. Aleksandar Jakir, dekan

Glavni urednik

doc. dr. sc. Marita Brčić Kuljiš, prodekanica za znanost i međunarodnu suradnju

Recenzenti

prof. dr. sc. Albinca Pesek
prof. dr. sc. Zvezdan Penezić
prof. dr. sc. Vedrana Spajić-Vrkaš

Lektor

Karla Bareta Grgić, prof.

Slika na naslovnici:

Žana Bajić, Leeloo's tune, akril, 120 x 100 cm

ISBN (Tisak)

978-953-7395-87-2

ISBN (Online)

978-953-352-162-6

Tiskano izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta u Splitu
odlukom od 2. prosinca 2015. godine.

Online izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta odlukom od 17. lipnja 2026.



Snježana Dobrota - Ina Reić Ercegovac

ZAŠTO VOLIMO ONO ŠTO SLUŠAMO:

GLAZBENO-PEDAGOŠKI I PSIHOLOGIJSKI ASPEKTI GLAZBENIH PREFERENCIJA



Filozofski fakultet u Splitu
Split, 2026.

Sadržaj

PREDGOVOR	7
1. UVOD	9
1.1. Eksperimentalna estetika	10
1.2. Čimbenici koji određuju glazbene preferencije	13
1.2.1. Osobine glazbe	16
1.2.2. Osobine slušatelja	23
1.3. Zaključak.....	30
1.4. Literatura.....	32
2. MODELI GLAZBENIH PREFERENCIJA	43
2.1. Interaktivna teorija glazbenih preferencija	43
2.2. Recipročni model reakcije na glazbu	45
2.3. Revidirani recipročni model reakcije na glazbu	49
2.4. Literatura.....	54
3. OSOBINE LIČNOSTI I GLAZBENE PREFERENCIJE	57
3.1. Ličnost.....	57
3.1.1. Teorijski pristupi proučavanju ličnosti	58
3.1.2. Osobinski pristup ličnosti	61
3.1.2.1. Eysenckova teorija ličnosti.....	61
3.1.2.2. Petfaktorski modeli ličnosti.....	62
3.2. Glazbene preferencije i osobine ličnosti	65
3.3. Zaključak.....	71
3.4. Literatura.....	72
4. EMOCIJE I GLAZBA.....	77
4.1. Emocije	77
4.2. Emocionalne reakcije na glazbu.....	79

4.2.1. Teorijski pristupi proučavanju emocionalnih reakcija na glazbu	80
4.2.2. Istraživanja emocionalnih reakcija na glazbu	84
4.3. Zaključak	87
4.4. Literatura	88
5. ZAKLJUČAK	93
5.1. Literatura.....	95
6. BILJEŠKA O AUTORICAMA	97

PREDGOVOR

Ova je znanstvena monografija nastala kao plod dugogodišnjeg rada autorica na istraživanju problematike glazbenih preferencija te povezivanja njihovih glazbeno-pedagoških i psihologijskih znanstvenih interesa.

Monografija je podijeljena u šest poglavlja. U *Uvodu* se, nakon definiranja područja istraživanja eksperimentalne estetike, razmatraju čimbenici koji određuju glazbene preferencije pojedinca i to s aspekta osobina glazbe i osobina slušatelja.

U drugom poglavlju, *Modeli glazbenih preferencija*, prikazuju se različiti modeli, odnosno teorije glazbenih preferencija. Prva od njih je *Interaktivna teorija glazbenih preferencija* (LeBlanc, 1982), koja prikazuje hijerarhiju varijabli grupiranih u osam razina koje utječu na glazbene preferencije pojedinca. Slijedi *Recipročni model reakcije na glazbu* (Hargreaves, Miell i McDonald, 2005) koji sadrži četiri komponente i to: glazbu, situacije i kontekste, reakcije na glazbu i slušatelja. Uočavajući kako su kreativni aspekti slušanja glazbe uglavnom zanemareni, Hargreaves, Hargreaves i North (2012) predlažu *Revidirani recipročni model reakcije na glazbu*, naglašavajući kako mašta predstavlja bit kreativne percepcije glazbe.

Treće poglavlje nosi naziv *Osobine ličnosti i glazbene preferencije* i fokusira se prema odnosu samo jednog aspekta osobina slušatelja – ličnosti, i glazbenih preferencija. Nakon prikaza različitih teorijskih pristupa proučavanju ličnosti, s posebnim naglaskom na osobinski pristup, autorice prikazuju rezultate istraživanja koja se bave odnosom između glazbenih preferencija i osobina ličnosti.

Četvrto poglavlje, *Emocije i glazba*, rasvjetljuje pitanje emocija i emocionalnih reakcija na glazbu. Pritom se posebna pozornost posvećuje različitim teorijskim pristupima proučavanju emocionalnih reakcija na glazbu te istraživanjima takvih reakcija.

U *Zaključku* se ukazuje na značaj istraživanja glazbenih preferencija za glazbeno-pedagoška i psihologijska znanstvena istraživanja i praksu.

Nadamo se kako će monografija biti korisna literatura studentima i svima onima koji se bave glazbenom pedagogijom i psihologijom.

Veliku zahvalnost dugujemo recenzentima prof. dr. sc. Vedrani Spajić-Vrkaš, prof. dr. sc. Albinci Pesek i prof. dr. sc. Zvezdanu Peneziću.

Velika hvala Filozofskom fakultetu u Splitu koji je financirao i objavio ovu monografiju.

1. UVOD

Glazba je sastavni dio života ljudi od djetinjstva do starije životne dobi, a slušanje glazbe jedan je od najčešćih oblika bavljenja glazbom. Sluša se u različitim kontekstima, na različitim mjestima i s različitom svrhom; od zabave i opuštanja, preko formiranja identiteta i iskazivanja stavova i vrijednosti, sve do slušanja glazbe kao vrhunskog umjetničkog doživljaja. Glazba je važna u brojnim društvenim događajima i aktivnostima, bilo kao njihov središnji element ili kao popratni i pozadinski sadržaj. Ona svakako ima posebno značenje u životu adolescenata budući da je to jedna od najčešćih aktivnosti njihova slobodnog vremena.

Glazba ispunjava različite fizičke, kognitivne, emocionalne i društvene funkcije. U okviru psihologije, glazba se počinje promatrati kao zanimljiv entitet koji može pružiti uvid u estetske prosudbe, društveno ponašanje i emocionalne procese. Tako se glazba promatra kao vrijedno oruđe u istraživanju estetske percepcije (Berlyne, 1971; 1974), ponašanja pojedinaca unutar skupina (Salganik, Dodds i Watts, 2006), razvojnih procesa adolescenata (Arnett, 1995; Schwartz i Fouts, 2003) te izražavanja i induciranja emocija (Juslin i Laukka, 2003).

Sposobnost estetskog procjenjivanja glazbe predstavlja osjetljivost na umjetničku kvalitetu djela i njegove izvedbe. Glazbene preferencije kratkoročne su procjene sviđanja, dok glazbeni ukus predstavlja relativno ustaljeno, dugoročno ponašanje i vrednovanje, odnosno trajnije dispozicije koje predstavljaju ukupnost preferencija pojedinca (Mirković-Radoš, 1996).

Sve veći broj istraživača počinje se baviti proučavanjem individualnih razlika u glazbenim preferencijama (Rentfrow i McDonald, 2010), a rezultati takvih istraživanja sugeriraju postojanje strukture koja se nalazi u temelju glazbenih preferencija i postojanje brojnih čimbenika koji utječu na formiranje glazbenih preferencija. Rezultati istraživanja (Delsing i sur., 2008; Rentfrow i Gosling, 2003) dokazuju postojanje sličnih obrazaca odnosa između dimenzija glazbenih preferencija i različitih psiholoških konstrukata. Takvi nalazi sugeriraju da je psihološki temelj glazbenih preferencija vrlo čvrst i

postojan. Međutim, unatoč takvoj postojanosti, nije u potpunosti jasno što je to u glazbi što privlači ljude. Radi li se o nečemu što je inherentno glazbeno, jesu li glazbene preferencije oblikovane društvenim ili nekim drugim čimbenicima? Stoga ćemo u nastavku pokušati objasniti strukturu glazbenih preferencija te navesti čimbenike koji utječu na njihovo formiranje. Također ćemo razmotriti utjecaj takvih glazbeno-psiholoških spoznaja na glazbeno-pedagošku praksu.

1.1. Eksperimentalna estetika

Termin *estetika* prvi je upotrijebio njemački filozof Alexander Gottlieb Baumgarten 1750. g. u svojoj knjizi *Aesthetica* (prema Huzjak, 2011, 91). Baumgarten objašnjava estetiku kao kritiku ukusa odnosno kao znanost osjetilne spoznaje. Immanuel Kant kritizira sud ukusa kao subjektivan i traga za „zajedničkim osjetilom“ i „bezinteresnim ukusom“ (Kant, 1991; prema Huzjak, 2011, 91). Huzjak ističe kako se estetika bavi problemom objektiviziranja ukusa, odnosno pronalaženjem pravila koja utječu na naš ukus i koja potiču sve naše osjećaje (Huzjak, 2011, 92). Dok se estetika u kontekstu filozofije odnosi na osjetilno doživljavanje i izražavanje sebe i svijeta, estetika u kontekstu umjetnosti bavi se pitanjima lijepog u umjetnosti i umjetničkom stvaralaštvu.

Spekulativna estetika bavi se apstraktnim pitanjima, poput prirode i značenja umjetnosti te je povezana s filozofijom, povijesti umjetnosti i umjetničkom kritikom. Zadatak empirijske ili eksperimentalne estetike znanstveno je proučavanje i procjenjivanje prirode lijepog u umjetničkom djelu.

Eksperimentalna estetika je područje psihologije koje je, zajedno s psihofizikom¹, utemeljio Gustav Theodor Fechner u 19. stoljeću. Prema Fechneru, estetika je iskustvena percepcija koja se može empirijski dokazati na temelju određenih karakteristika. Stoga se i jedno od temeljnih pitanja eksperimentalne estetike odnosi na način na koji različiti glazbeni aspekti utječu na glazbene preferencije. Dok se dio istraživača u području eksperimentalne estetike usmjeravao prema utjecaju glazbe i drugih umjetničkih djela na fiziološku pobuđenost (Berlyne, 1971; 1974), drugi dio se fokusirao prema kognitivnim čimbenicima (Martindale i Moore, 1988).

Prva istraživanja na području eksperimentalne estetike provedena su u strogo kontroliranim, laboratorijskim uvjetima. Sudionicima su prezentirane

¹ Psihofizika je psihologijska disciplina u okviru koje se proučavaju kvantitativni odnosi između osjeta i podražaja koji ih izazivaju.

kratke melodije nakon čega su procijenjene njihove glazbene preferencije i fiziološke reakcije koje takvi podražaji izazivaju. Na temelju takvog postupka, Gustav Fechner je u svom djelu *Vorschule der Ästhetik* (1876) utemeljio eksperimentalnu estetiku. U svom pristupu naglašavao je postojanje temeljnih gradivnih blokova estetskih preferencija u različitim umjetničkim područjima, na temelju čega je testirao ideju *estetskog prosjeka*, odnosno ideju da je ljepota povezana s odsustvom ekstrema.

Fechner je istraživao odgovore ljudi na jednostavne oblike, boje, zvukove, geometrijska tijela i sl., nazivajući taj pristup *estetikom odozdo*, dok se *estetika odozgo* odnosi na objašnjavanje generalnih umjetničkih pitanja. Fechnerova *estetika odozdo* implicitno usvaja objektivističko stajalište da estetski fenomeni, poput ljepote, leže u osobinama samog umjetničkog djela.

Njegove je ideje nastavio razvijati Daniel Berlyne koji je usvojio psihobiološki pristup i utemeljio „novu eksperimentalnu estetiku“ (Berlyne, 1971; 1974), nastavljajući se baviti estetskim osobinama podražaja, poput ravnoteže, proporcije, simetrije i složenosti. On ističe kako je preferencija umjetničkih podražaja generalno, pa tako i onih glazbenih, povezana s njihovim potencijalom pobuđivanja. Tako se najviše preferira glazba srednjeg stupnja potencijala pobuđivanja i stupanj svidanja postupno se smanjuje prema ekstremima potencijala pobuđivanja. Dakle, odnos između preferencija i potencijala pobuđivanja glazbenog podražaja ima oblik obrnute U-krivulje.

Među varijablama koje posjeduju potencijal pobuđivanja Berlyne razlikuje *psihofizičke*, *ekološke* i *kolativne varijable*. *Psihofizičke varijable* predstavljaju intrinzične, odnosno fizičke osobine podražaja, poput tempa ili dinamike. Tako glazba bržeg tempa i glasnije dinamike posjeduje veći potencijal pobuđivanja. *Ekološke varijable* odnose se na pojedinačnu vrijednost ili značaj određenog glazbenog djela, dok su *kolativne varijable* „najznačajnije za estetiku“ (Berlyne, 1971, 69). One označavaju informacijske osobine glazbe, odnosno njezine strukturalne ili formalne osobine, poput variranja između poznatog i novog, jednostavnog i složenog, očekivanog i iznenađujućeg, nejasnog i jasnog te stabilnog i varijabilnog. Što je glazba složenija, to ona posjeduje veći potencijal pobuđivanja. Osim složenosti, još jedna *kolativna varijabla* koja se često istraživala jest poznatost. Tako nepoznata glazba ima veći potencijal pobuđivanja negoli poznata.

Složenost glazbenog djela može biti subjektivna i objektivna. Objektivna složenost odnosi se na statističku vjerojatnost da nakon jednog tona slijedi neki drugi ton, pa je vjerojatnije da će u C-duru nakon tona C uslijediti ton E, nego ton Fis. Objektivne mjere složenosti vrlo su precizne.

Subjektivna složenost glazbe odnosi se na slušateljevu percepciju stupnja složenosti glazbe. Glazbeno djelo koje je za slušatelja novo, posjeduje mnogo novih informacija te sa svakim ponovljenim slušanjem slušatelj bolje upoznaje glazbeno djelo. Ono za njega postaje manje nepredvidivo, manje neizvjesno i slušatelj može bolje pretpostaviti što u glazbi dalje slijedi. Kako se poznatost glazbe povećava, njezina objektivna složenost ostaje nepromijenjena, ali se subjektivna složenost smanjuje.

Osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća pojavio se novi pristup glazbenim preferencijama utemeljen na kognitivnoj psihologiji. Riječ je o *pristupu preferencije prototipova* (Martindale i Moore, 1988), koji se temelji na ideji da se više preferiraju oni predmeti koji se mogu lako klasificirati. Naša svakodnevna iskustva daleko je lakše klasificirati ako korespondiraju s prototipom te vrste iskustva. Tipični primjeri neke kategorije trebali bi se više preferirati jer uzrokuju snažnije aktiviranje relevantnih kognitivnih reprezentacija. Predstavnici ovog pristupa ističu kako je prototipičnost umjetničkih objekata snažnija determinanta preferencije nego njihova kvaliteta pobuđivanja, što je u direktnoj suprotnosti s Berlyneovom teorijom koja govori o tome da su *kolativne varijable*, poput složenosti ili poznavanja, „najznačajnije od svih u području estetike“ (Berlyne, 1971, 69). Martindale i Moore (1989) uočavaju da složenost objašnjava samo 4 % varijance preferencija klasične glazbe, dok se čak 51 % odnosi na mjere tipičnosti, temeljem čega zaključuju da su *kolativne varijable* daleko manje značajne u determiniranju preferencija nego što je to smatrao Berlyne.

Generalno gledajući, istraživanja unutar eksperimentalne estetike imaju određena ograničenja budući da se provode u strogo kontroliranim, laboratorijskim uvjetima. Stoga rezultati takvih istraživanja imaju relativno nisku vanjsku valjanost i kao takvi su udaljeni od svakodnevnih glazbenih iskustava. Osim toga, takva istraživanja zanemaruju sociokulturne čimbenike koji u velikoj mjeri oblikuju glazbene preferencije pojedinca.

Konečni (1982) kritizira eksperimentalna istraživanja estetskih odgovora na glazbu budući da se estetske preferencije i izbori ne odvijaju u društvenom, emocionalnom i kognitivnom vakuumu, neovisno o kontekstu u kojem ljudi uživaju u estetskom iskustvu. On ističe kako se „...danas u glazbi uživa u različitim društvenim kontekstima tako da je slušanje glazbe usađeno u tijek svakodnevnog života. Ljudi slušaju glazbu dok rade, razgovaraju, jedu i sl. Što glazba znači za ljude u različito vrijeme, zašto slušaju glazbu u tolikoj mjeri, i zašto odabiru određenu vrstu glazbe dok se bave određenim aktivnostima – sve su to važna pitanja i pitanja na koja još uvijek nema odgovora“ (Konečni, 1982, 499-500).

Konečni (1982) prihvaća ideju pobuđenosti koju evocira glazba, ali razmatra i pitanje pobuđenosti koje evocira neposredni kontekst u kojemu se glazba doživljava. U kontekstu visoke pobuđenosti slušatelj odabire jednostavnu glazbu jer niska složenost glazbe neutralizira pobuđujuće kvalitete konteksta slušanja. Ako je slušatelju dosadno, odabire složenu glazbu, budući da će složenost glazbe neutralizirati nedostatak pobuđenosti iz konteksta slušanja. Konečni (1982) smatra da su glazbeni i neglazbeni svjetovi u stanju kontinuirane interakcije, tako da on promatra slušanje glazbe kao epizodu koja evoluirala tijekom vremena, a ne kao izolirani događaj koji postoji u jednom vremenskom trenutku. Društveno inducirane promjene emocionalnog stanja slušatelja mogu snažno utjecati na njegov estetski izbor.

I Farnsworth (1967) ističe kako je slušanje glazbe društvena aktivnost budući da se obično događa na koncertima, festivalima, u diskotekama ili u društvu drugih ljudi, pa su, slijedom toga, i glazbene preferencije društveni fenomen.

Konečni (1982) govori i o prikladnosti slušanja određenog glazbenog djela u određenoj situaciji. Taj hipotetski odnos između sviđanja glazbe i njezine prikladnosti za kontekst slušanja potvrdili su North i Hargreaves (1996) proučavajući satove aerobika i joge. Sudionici su procjenjivali sviđanje i složenost glazbe te njezinu prikladnost za satove aerobika i joge. Rezultati pokazuju da su procjene sviđanja i prikladnosti pozitivno korelirale te da je odnos između sviđanja i prikladnosti jednako snažan kao i odnos između sviđanja i složenosti.

Osim pobuđenosti i prototipičnosti, na glazbene odgovore utječu prestiž i konformizam. Tako Levine i Russo (1987) govore o *efektu popuštanja*, koji se odnosi na to da pojedinci vrednuju svoju pripadnost određenoj društvenoj skupini ako njihova mišljenja korespondiraju s mišljenjima ostalih članova skupine. Druga vrsta konformizma naziva se *informacijskim utjecajem*, a pojavljuje se u situacijama u kojima znamo vrlo malo ili nimalo o nekoj glazbi pa temeljimo svoje prosudbe na dostupnim informacijama. Rezultati brojnih istraživanja (Crozier i Chapman, 1981; Hargreaves, 1986) potvrđuju postojanje efekta prestiža i konformizma u reakcijama na glazbu.

1.2. Čimbenici koji određuju glazbene preferencije

Glazbene preferencije nalaze se pod utjecajem velikog broja različitih čimbenika kao što su glazbeno-izražajne sastavnice, poznatost glazbe i ponovljeno slušanje, afektivna iskustva slušatelja tijekom slušanja glazbe te ra-

zličiti društveni utjecaji (Finnäs, 1989). Salganik, Dodds i Watts (2006) također ističu važnost društvenih utjecaja, dok Juslin i Laukka (2004) naglašavaju važnost afektivnih iskustava u formiranju glazbenih preferencija. Rentfrow i Gosling (2003; 2006) govore o utjecaju osobnosti na glazbene preferencije, dok McDermott i Hauser (2005) smatraju da su glazbene preferencije urođene.

Čimbenici koji utječu na glazbene preferencije mogu se klasificirati u nekoliko skupina. U prvu skupinu ubrajamo *kognitivne čimbenike* koji se odnose na instrumentalnu upotrebu glazbe. Naime, glazba može ispunjavati različite funkcije i možemo je koristiti u određenim situacijama za određene svrhe. Tako, na primjer, prema *pristupu zadovoljavanja potreba* (eng. *uses-and-gratification approach*) (Arnett, 1995; Larson, 1995), pojedinac sluša onu glazbu koja je povezana s njegovom osobnošću, problemima, potrebama i vjerovanjima. Navedeni se pristup fokusira na motive zbog kojih pojedinci slušaju glazbu te naglašava individualni izbor i način na koji „ljudi odabiru medijske poruke iz brojnih komunikacijskih alternativa... dakle, na ono što ljudi rade s medijima, a ne ono što mediji rade s ljudima“ (Rubin, 1994, 421).

Brojna istraživanja kategoriziraju kognitivne funkcije slušanja glazbe na one koje se odnose na komunikaciju, odnosno izražavanje osobnih vrijednosti ili identiteta, stjecanje informacija ili kontaktiranje s drugim ljudima, ili na autorefleksiju (Arnett, 1995; Larson, 1995). Adolescenti često uočavaju kako se njihovi problemi i važna životna pitanja reflektiraju i rješavaju upravo u glazbi (Schwartz i Fouts, 2003).

Drugo skupini čimbenika koji utječu na glazbene preferencije pripadaju *emocionalni čimbenici*. Evociranje emocija jedan je od najvažnijih razloga zašto slušamo glazbu. Velik broj istraživanja potvrđuje da ljudi slušaju glazbu kako bi ostali u dobrom raspoloženju, kako bi izrazili emocije te kako bi se opustili (Juslin i Laukka, 2004; Larson, 1995).

Treću skupinu čimbenika moguće je nazvati *fiziološkom pobuđenosti*. Naime, velik broj autora proučavao je snažna tjelesna iskustva tijekom slušanja glazbe (Gabrielsson, 2001; Goldstein, 1980; Sloboda, 1991). Riječ je o fiziološkoj pobuđenosti koja se uglavnom percipira kao ugodna. Pored subjektivnih iskustava, brojna istraživanja potvrđuju promjene mjerljivih varijabli, poput promjena otkucaja srca ili krvnog tlaka tijekom slušanja glazbe (Craig, 2005; Krumhansl, 1997). Prema modelu optimalne stimulacije (Eysenck, 1990; Zuckerman, 1979), ljudi biraju onu vrstu glazbe koja ih vodi prema optimalnoj razini pobuđenosti.

Četvrtu skupinu čimbenika koji utječu na formiranje glazbenih preferencija nazivamo *kulturnim i društvenim čimbenicima*. Kao što glazba može

izraziti osobni identitet pojedinca, ona može izraziti i identitet i osobnost drugih ljudi (Rentfrow i Gosling, 2003; 2006) te identitet i vrijednosti kulture ili države (Frith, 1996; Merriam, 1964). Glazba je jedinstveni društveni fenomen koji postoji u kulturama širom svijeta, a bavljenje glazbom sastavni je dio ljudske kulture.

Velik broj autora utvrdio je značajnu ulogu glazbe u različitim supkulturama (Frith, 1981; Garofalo, 1997; North i Hargreaves, 2007 a, b, c). Frith ističe kako se supkulture formiraju oko popularnih glazbenih stilova budući da „adolescenti koriste glazbu kao bedž“ (Frith, 1981, 217), kojim pronose svoje vrijednosti, stavove i mišljenja. DeNora (1999) je intervjuirala pedeset i dvije žene u dobi od 18 do 72 godine iz Amerike i Velike Britanije, pokušavajući utvrditi funkciju glazbe u njihovu životu. Rezultati potvrđuju kako glazba za njih ne predstavlja kratkotrajni modni hir, već ima funkciju stvaranja i očuvanja njihovog identiteta.

Prema *teoriji društvenog identiteta* (*social identity theory, SIT*, Tajfel, 1978), kategoriziranje nekog pojedinca kao pripadnika određene skupine, automatski isključuje ostale pojedince izvan te skupine, dok kod pripadnika skupine stvara osjećaj društvenog identiteta. Pojedinci stječu društveni identitet skupine kojoj pripadaju pa slijedom toga usvajaju slične preferencije i navike kao i članovi te skupine kako bi ojačali samopoštovanje i osjećaje pripadanja skupini. Budući da adolescentske glazbene preferencije često čine temelj vršnjačkih skupina (Brown, Eicher i Petrie, 1986; Selfhout, Branje, ter Bogt i Meeus, 2009), a glazbene preferencije smatraju se važnom dimenzijom društvenog identiteta adolescenata (Tarrant, North i Hargreaves, 2001), adolescenti imaju slične glazbene preferencije budući da ih usvajaju jedni od drugih.

U petoj skupini čimbenika nalaze se *ponavljanje i poznatost glazbe*. Velik broj istraživanja potvrđuje pozitivnu linearnu povezanost između frekvencije slušanja glazbe i glazbenih preferencija (Finnäs, 1989; North i Hargreaves, 2008).

Šestu skupinu čimbenika čine *karakteristike glazbe*, poput tempa, ritma, visine, harmonije ili dinamike, i one su ključne u percepciji i procjenjivanju glazbenih djela (Finnäs, 1989; North i Hargreaves, 2008).

Osobine slušatelja, poput dobi, spola, glazbenog iskustva i osobnosti, sačinjavaju sedmu skupinu čimbenika koji značajno utječu na glazbene preferencije.

Najčešće istraživani čimbenici koji utječu na glazbene preferencije povezani su s osobinama glazbe i osobinama slušatelja, stoga ćemo u nastavku detaljnije prikazati rezultate takvih istraživanja.

1.2.1. Osobine glazbe

Glazbene preferencije ovise o osobinama same glazbe pa tako ljudi preferiraju glazbu umjerene glasnoće, umjerenog tempa, optimalne razine složenosti te srednje razine poznatosti (Kellaris, 1992; Jakobovits, 1966; Berlyne, 1971; 1974; North i Hargreaves, 1996). Nadalje, glazbene preferencije povezane su i s kvalitetom izvođenja (Radocy, 1976) te vrstom medija koji prezentira glazbu (Rose i Wagner, 1995). Glazba prenosi i određena referencijalna značenja pa su tako tonalitet, ritam, harmonija i melodija povezani s određenim idejama i emocionalnim sadržajem koji onda utječu i na glazbene preferencije (Finnäs, 1989; Jungaberle, Verres i DuBois, 2001).

Od svih glazbeno-izražajnih sastavnica koje su povezane s glazbenim preferencijama slušatelja, najveći broj istraživača bavio se **tempom**. Istraživanja preferencija tempa generalno pokazuju da slušatelji preferiraju glazbu bržeg tempa (LeBlanc, 1981; LeBlanc i Cote, 1983). LeBlanc i McCrary (1983) istražili su utjecaj četiriju različitih tempa (polagani, umjereno polagani, umjereno brzi i brzi) na glazbene preferencije učenika petih i šestih razreda osnovne škole. U istraživanju su korištena dvadeset i četiri instrumentalna ulomka *jazz* glazbe iz razdoblja od 1925. do 1940. godine, za koje su sudionici procjenjivali stupanj svidanja. Uočena je značajna povezanost između bržeg tempa i povećanja glazbenih preferencija. Slično istraživanje proveli su LeBlanc i suradnici (2000-2001) ali su proširili izbor sudionika na Brazil, Kinu, Italiju, Južnu Afriku i Ameriku. Rezultati tog interkulturalnog istraživanja također potvrđuju povezanost između brzog tempa i glazbenih preferencija.

LeBlanc i suradnici (1988) istraživali su preferencije tempa kod sudionika različitih dobnih skupina, od učenika trećeg razreda osnovne škole do studenata. Budući da su kod svih sudionika uočene veće preferencije glazbe brzog tempa, autori sugeriraju određene glazbeno-pedagoške implikacije i to u smjeru korištenja glazbe bržeg tempa prilikom uvođenja nepoznate glazbe u nastavu.

Sims (1987) je istraživao utjecaj tempa na glazbene preferencije djece od predškolske dobi do četvrtog razreda osnovne škole. U istraživanju je korišteno pet brzih i pet polaganih glazbenih ulomaka, a rezultati ukazuju na postojanje snažne pozitivne korelacije između tempa i preferencija. Odnos tempa i preferencija bio je pozitivan i značajan u svim dobnim skupinama osim u predškolskoj skupini, stoga autori zaključuju kako se prosudbe preferencija koje su utemeljene na tempu vjerojatno razvijaju tijekom osnovne škole.

Što se preferencija konsonance i disonance tiče, McDermott i Hauser (2005) smatraju da se estetski odgovor na konsonancu i disonancu može usvojiti tijekom izlaganja kulturi, odnosno, da takvi odgovori predstavljaju naučeno ponašanje. Istražujući percipiranje različitih intervala, Davies i Barclay (1977) potvrđuju stajalište kako se oktava, čista kvarta i čista kvinta percipiraju kao konsonantni, a sekunda i septima kao disonantni intervali. Rezultati istraživanja Butlera i Dastona (1968) ukazuju na to kako je mala sekunda najmanje preferirani interval, a oktava interval koji se najviše preferira. Fung (1994) je ispitivao utjecaj konsonance na studentske preferencije *glazbi svijeta*. U istraživanju je korišteno trideset i šest ulomaka iz Afrike, Latinske Amerike i Azije, a rezultati potvrđuju da sudionici više preferiraju konsonantne nego disonantne intervale.

Istraživanja pokazuju kako je i tonalitet glazbeno-izražajna sastavnica koja je značajno povezana s glazbenim preferencijama. Tako Crowder ističe da je pojam durskog i moluskog tonaliteta tijesno povezan s emocijama te smatra da je „...povezivanje durskog tonaliteta s emocijom sreće i moluskog tonaliteta s emocijom tuge najčvršća veza koja postoji između glazbene strukture i jezika ljudskih emocija“ (Crowder, 1984, 4).

Kostka i Reimer (1994) istražili su mogućnost da neglazbena terminologija, kao što je *svijetlo* za dur i *tamno* za mol, olakšava razlikovanje tonaliteta kod učenika osnovne škole. Osim toga, kombinirali su pojmove *tempo* i *registar s tonalitetom* kako bi utvrdili imaju li takvi pojmovi utjecaja na sposobnost identificiranja tonaliteta. Rezultati istraživanja pokazuju da učenici imaju razvijenu sposobnost razlikovanja tonaliteta dur i mol bez pomoći drugih, neglazbenih termina. Osim toga, pojam *tonaliteta* često se miješa s drugim glazbenim pojmovima, poput *tempa* i *registra*, tako da se pjesma u visokom registru obično percipira kao durska.

Dobrota i Reić Ercegovac (2015) istraživale su povezanost između glazbenih preferencija glazbe različitog tonaliteta i tempa te osobina ličnosti. Rezultati pokazuju da žene, u odnosu na muškarce, imaju veće glazbene preferencije, bez obzira na tempo i tonalitet glazbenih ulomaka. Osim toga, i žene i muškarci više preferiraju glazbu brzog tempa u duru. Rezultati ukazuju i na činjenicu da su emocionalna stabilnost i optimizam značajni prediktori preferencija glazbe brzog tempa u duru, dok su otvorenost prema iskustvima, introverzija i spol značajni prediktori preferencija polagane glazbe u molu.

Flowers (1988) je istražio utjecaj dura i mola na glazbene preferencije studenata. U istraživanju je koristio glazbene ulomke iz standardnog simfonijskog repertoara iz razdoblja romantizma. Rezultati pokazuju da tonalitet ima utjecaj na glazbene preferencije sudionika.

Što se povezanosti **dinamike** i glazbenih preferencija tiče, Burnsed i So-chinski (1995) su istraživali utjecaj dinamičkog nijansiranja na glazbene preferencije srednjoškolaca. Rezultati pokazuju kako sudionici preferiraju ekspresivne varijacije dinamike. Analizirajući rezultate različitih istraživanja, Burnsed (2001) zaključuje kako se preferencije dinamike razvijaju s dobi i glazbenom podukom.

LeBlanc (1981) je istraživao utjecaj **izvođačkog medija** na glazbene preferencije učenika petog razreda osnovne škole. Glazbeni ulomci pripadali su instrumentalnoj i vokalnoj glazbi i to *rock/pop*, *country*, *jazz* i klasičnoj glazbi. Rezultati pokazuju da, u slučaju klasične glazbe, sudionici preferiraju instrumentalnu u odnosu na vokalnu glazbu. Što se tiče *rock/pop* glazbe, sudionici preferiraju vokalnu u odnosu na instrumentalnu glazbu, a u slučaju *jazza* instrumentalnu u odnosu na vokalnu glazbu.

LeBlanc i Cote (1983) istražili su utjecaj izvođačkog medija (vokalna i instrumentalna glazba) na glazbene preferencije *jazza* kod učenika šestog razreda osnovne škole. Sudionici preferiraju instrumentalne u odnosu na vokalne ulomke. Osim toga, uočeno je kako učenice preferiraju ženske, a učenici muške vokale.

Rezultati navedenih istraživanja ukazuju na nepostojanje generalnih preferencija vokalne ili instrumentalne glazbe, budući da su takve preferencije ovisne o glazbenom stilu. Međutim, u slučaju *jazza* sudionici u oba istraživanja pokazuju veće preferencije instrumentalne glazbe.

Veliki broj istraživanja potvrđuje povezanost između glazbenih preferencija i **poznatosti glazbe** (Carper, 2001; Getz, 1966; Peery i Peery, 1986). Shehan (1979) ističe da ponovljeno izlaganje glazbi povećava njezinu poznatost, što rezultira boljim razumijevanjem glazbe i povećanim glazbenim preferencijama. Getz (1966) uočava da učenici sedmog razreda osnovne škole navode poznatost glazbenog djela kao najvažniji čimbenik koji pridonosi glazbenim preferencijama.

Moskovitz (1992) ističe povezanost ponavljanja i dječjih glazbenih preferencija nepoznatih glazbenih stilova. Takav nalaz je od velikog značaja za glazbene pedagoge prilikom uvođenja nepoznatih glazbenih stilova u nastavu glazbe. Geringer (1982) uočava da studenti glazbe koji poznaju skladatelje klasične glazbe i njihov rad preferiraju takvu glazbu čak i u odnosu na popularnu glazbu.

Trammell (1978) naglašava kako učenici osnovne škole ne znaju kako slušati kvalitetnu, klasičnu glazbu s razumijevanjem i uživanjem. Autorica je pokušala odrediti vrijednost ponavljanja, vođenog slušanja, kombiniranja

obiju strategija te posljedice izostanka obiju strategija. Dodatni cilj bio je pronaći efikasan način pomaganja učenicima u razvijanju sposobnosti razumijevanja i uživanja u kvalitetnoj glazbi. Prva eksperimentalna skupina pohađala je glazbenu poduku od pet sati i na svakom satu se usvajao jedan glazbeni pojam (tonalitet, tonska boja, melodija, oblik, ritam). Učenici su višekratno slušali četiri glazbena djela. U drugoj eksperimentalnoj skupini sudionici su pohađali glazbenu poduku koja se fokusirala na tonalitet, tonsku boju, melodiju, oblik i ritam, ali su slušali dvadeset skladbi koje se nisu ponavljale. U kontrolnoj skupini sudionici nisu bili izloženi vođenom slušanju ni ponavljanju, već su pohađali uobičajenu glazbenu poduku. Rezultati pokazuju da kombinacija vođenog slušanja i ponavljanja stvara višu razinu užitka nego samo vođeno slušanje. Također je uočeno da, iako je već pet ponavljanja glazbenog djela bilo efikasno, od većeg broja ponavljanja sudionici su imali još veću korist, u smislu boljeg razumijevanja glazbe i uživanja u njoj. Slično je utvrdio i Moskovitz (1992), mjereći utjecaj ponovljenog slušanja na glazbene preferencije učenika četvrtog razreda osnovne škole (polagani i brzi ulomci klasične glazbe). Ti su rezultati također pokazali da ponavljanje ima pozitivne učinke na dječje preferencije polagane klasične glazbe.

Burnsed i Price (1987) usporedili su utjecaj tradicionalne glazbene poduke i ponovljenog izlaganja na glazbene preferencije djece predškolske dobi i učenika nižih razreda osnovne škole. Rezultati pokazuju da ni tradicionalna glazbena poduka ni ponovljeno izlaganje nisu imali utjecaja na preferencije *jazza* i na preferencije klasične glazbe (W. A. Mozart, Klavirski koncert u D-duru, K. V. 537). Istraživači pretpostavljaju da su učenici dostigli optimalnu razinu poznatosti Mozartove glazbe prije ili tijekom ponovljenog izlaganja toj glazbi, što je dovelo do opadanja preferencija navedene glazbe.

Optimalna razina poznatosti povezuje se s Hargreavesovom teorijom obrnute U-krivulje odnosa glazbenih preferencija i ponovljenog izlaganja glazbi (Hargreaves, 1984). Hargreaves je proveo dva eksperimenta kako bi ispitao pretpostavku o različitim oblicima teorije obrnute U-krivulje o utjecaju ponavljanja na preferencije glazbe različitih glazbenih stilova. Nastojao je manipulirati objektivnom složenošću i poznatošću glazbe kako bi proizveo promjene subjektivne složenosti i utjecao na preferencije određenog glazbenog djela. U prvom eksperimentu koristio je glazbene ulomke koji pripadaju avangardnom *jazzu* i *easy-listening* glazbi. Sudionici su pohađali nastavu glazbe u trajanju od tri sata i slušali su dva ulomka na početku, na sredini i na kraju nastave. Rezultati pokazuju da je *easy-listening* glazba sudionicima poznatija i da je više preferiraju nego avangardni *jazz*, budući da je takva

glazba bila bliža njihovoj optimalnoj razini subjektivne složenosti. U drugom eksperimentu sudionici su slučajno izabrani, bez obzira na glazbenu poduku i iskustvo. Ulomci su također odabrani slučajno i bili su relativno nepoznati sudionicima, a pripadali su avangardnom *jazzu*, popularnoj i klasičnoj glazbi. Sudionici su raspoređeni u skupine od pet do deset sudionika i testirani su jednom tjedno u razdoblju od tri tjedna. Rezultati pokazuju da sudionici najviše preferiraju popularnu glazbu, zatim klasičnu, i na kraju avangardni *jazz*. Hargreaves ističe sljedeće: „Ako je inicijalna razina subjektivne složenosti glazbenog djela viša od sudionikove optimalne razine, ponavljanje će povećati sviđanje glazbenog djela kako se složenost smanjuje i pomiče prema sudionikovo optimalnoj razini. Ako je inicijalna razina subjektivne složenosti glazbe suviše niska, daljnje izlaganje smanjit će sviđanje glazbenog djela i subjektivna složenost će se pomaknuti čak i dalje od optimalne razine. Pomoću takvog modela moguće je objasniti kako se razvijaju glazbene preferencije i kako se one mijenjaju tijekom dužeg vremenskog perioda“ (Hargreaves, 1984, 37).

Brojna istraživanja proučavala su odnos između glazbenih preferencija i **glazbenih stilova** kojima pripadaju glazbeni podražaji. Wiggins (2001, 119) smatra kako bi djeci morali osigurati mogućnost slušanja i upoznavanja glazbe različitih stilova te glazbe koja potječe iz različitih povijesnih konteksta s ciljem razvijanja njihovih glazbenih preferencija i proširivanja glazbenog ukusa.

Uvriježeno je mišljenje kako ljudi općenito preferiraju popularnu glazbu, posebno mladi, te da su određeni glazbeni stilovi rezervirani za manje skupine ljudi specifičnih obilježja. U nastavku će se prikazati rezultati nekih istraživanja u kojima se pokušalo utvrditi preferiranje različitih glazbenih stilova, i to s obzirom na neke specifičnosti sudionika – spol, dob i glazbeno obrazovanje.

Dove (1976) je istraživao glazbene preferencije različitih stilova s obzirom na spol i glazbeno obrazovanje pri čemu je utvrdio kako muškarci preferiraju popularnu, a žene klasičnu glazbu. Nadalje, studenti glazbe provodili su više vremena slušajući klasičnu, avangardnu i „nezapadnu“ glazbu, za razliku od studenata „neglazbenika“ koji su više slušali popularnu glazbu.

Fung, Lee i Chung (1999/2000) istraživali su utjecaj dobi, spola i glazbenog stila na preferencije učenika osnovnih i srednjih škola iz Hong Konga. Rezultati pokazuju da mlađi učenici bolje prihvaćaju različite i nepoznate glazbene stilove te da pokazuju generalno veće preferencije svih stilova u odnosu na starije učenike.

Hargreaves i North (1999) proveli su tri istraživanja u kojima su proučavali povezanost dobi i glazbenih odgovora na različite glazbene stilove. U

prvom istraživanju sudionici u dobi od osam do četrnaest godina morali su razlikovati popularne od klasičnih glazbenih stilova tako da su slušali tri glazbena ulomka i odabirali ulomak koji stilski ne pripada stilu kojemu pripadaju ostala dva ulomka. Broj točnih odgovora bio je značajno veći za popularne nego za klasične ulomke i to u svim dobnim skupinama. U drugom istraživanju ispitano je poznavanje glazbenih stilova kod sudionika u dobi od osam do osamdeset godina. Sudionici su morali navesti osam, za njih, najznačajnijih glazbenih stilova. Najčešće navedeni stil kod svih sudionika bila je klasična glazba, a uočeno je i da su sudionici utvrđivali finije distinkcije unutar stilova koji su im poznatiji. U trećem istraživanju sudionici u dobi od devet do sedamdeset i osam godina morali su navesti što je moguće više stilova unutar klasične, *jazz* i *pop/rock* glazbe. Rezultati pokazuju kako se preferencije *pop/rock* glazbe smanjuju s dobi, za razliku od preferencija klasične glazbe koje se s dobi povećavaju (Hargreaves i North, 1999; Hargreaves i Castell, 1987), što je vjerojatno povezano i s ulogom koju glazba ima u životu pojedinca pa je za pretpostaviti da će adolescenti ili mladi preferirati popularnu ili *rock* glazbu kao sredstvo formiranja identiteta, kao alat za vršnjačko druženje i zadovoljavanje društvenih potreba, dok se s godinama povećava preferiranje klasične glazbe, što ukazuje na povećanu sofisticiranost glazbenog ukusa.

Proučavajući čimbenike koji utječu na preferencije popularne glazbe kod sudionika od petog razreda osnovne škole do fakulteta, Boyle, Hosterman i Ramsey (1981) uočavaju da su melodija i ritam najznačajnije glazbeno-izražajne sastavnice koje utječu na preferencije popularne glazbe. Navedene sastavnice imaju veći utjecaj na glazbene preferencije sudionika čak i od utjecaja vršnjaka.

Što se zapadne klasične glazbe tiče, Small (1998) smatra da ona predstavlja intelektualno i duhovno postignuće koje je jedinstveno u svjetskim kulturama. Prema nekim autorima, jedan od najznačajnijih ciljeva glazbenog obrazovanja jest uvesti učenike u svijet zapadne klasične glazbe (Rheingans, 2005; Woody i Burns, 2001). Kako ističe Kuzmich, „Postoji potreba za većim uključivanjem zapadne klasične glazbe u nastavu. Konačno, riječ je o tradiciji koja je apsorbirala i nastavlja apsorbirati utjecaje iz različitih izvora. Znati i razumjeti što se događa u zapadnoj klasičnoj glazbi povezano je s poznavanjem glazbe drugih kultura ili društava (Kuzmich, 2005, 4).

Međutim, rezultati istraživanja ukazuju na to kako nastava glazbe nije uvijek uspješna u uvođenju učenika u svijet klasične glazbe (Finnäs, 1989). Hash (2009) je proveo istraživanje glazbenih preferencija zapadne klasične glazbe na populaciji studenata „neglazbenika“. Istraživanjem se pokušalo od-

govoriti na dva pitanja i to: (1) Postoji li značajna razlika između preferencija glazbe renesanse, baroka, bečke klasike, romantizma i glazbe 20. stoljeća kod studenata „neglazbenika“? (2) Postoji li značajna razlika u preferencijama zapadne klasične glazbe kod sudionika s glazbenom podukom i bez nje? Rezultati pokazuju kako sudionici najviše preferiraju glazbu bečke klasike, a glazbu baroka, bečke klasike i romantizma značajno više nego glazbu renesanse i glazbu 20. stoljeća te glazbu renesanse značajno više nego glazbu 20. stoljeća. Uočeno je i da nema značajne razlike u preferenciji sudionika s glazbenom podukom i bez nje. To pokazuje kako je bečka klasika najviše preferirani stil klasične glazbe te da glazbena poduka, suprotno očekivanjima, ne određuje u značajnoj mjeri preferencije klasične glazbe različitih stilskih razdoblja.

Otvorenost i prihvaćanje glazbi drugih kultura u suvremenom svijetu, u uvjetima velikih migracija, postalo je nužnost. Tako Knussen (2003) ističe da u SAD-u žive brojni doseljenici iz Azije, Afrike i Južne Amerike, čija glazbena naobrazba obično nije u okvirima zapadnoeuropske klasične glazbe. Takvi slušatelji preferiraju glazbena djela koja odražavaju njihovu vlastitu kulturu.

Elliott opisuje učeničko prihvaćanje kulturnih ideala na sljedeći način: „...kada učenik kaže „poznajem ono što volim“, ono što on zapravo misli je „volim ono što poznajem“. I ono što mladi slušatelj najbolje poznaje nije ni glazbena forma ni umjetnička interpretacija djela, već kulturno-ideološka dimenzija određenoga glazbenog djela. To bi značilo da, kada netko kaže „poznajem ono što volim“, to znači „preferiram ono glazbeno djelo koje je konzistentno s mojim kulturno-ideološkim vrijednostima i uvjerenjima“ (Elliot, 1995, 195).

Fung (1996) je istraživao utjecaj glazbenih osobina, poznatosti te glazbeničkih i neglazbeničkih preferencija *glazbi svijeta* iz područja Afrike, Azije i Južne Amerike. Rezultati pokazuju kako su glazbene osobine, glazbena poduka i poznatost značajni čimbenici preferencija *glazbi svijeta*. I glazbenici i „neglazbenici“ preferiraju glazbu brzog tempa, glasne dinamike, glazbu koja ima tonalne centre, glazbu koja sadrži više različitih visina, konsonante, umjerene ukrase te glazbu umjerene ili složene tekstone i svijetle boje. Fung (1994) je istražio i povezanost između preferencija *glazbi svijeta* i interkulturalnih stavova studenata „neglazbenika“. Rezultati pokazuju da postoji značajna korelacija između preferencija *glazbi svijeta* i interkulturalnih stavova, što podupire stajalište da društveni i kulturni stavovi imaju značajnu ulogu u preferenciji *glazbi svijeta*.

Demorest i Schultz (2004) istraživali su preferencije učenika petog razreda osnovne škole prema autentičnim i aranžiranim verzijama *glazbi svijeta*.

Naime, prezentiranje autentičnih *glazbi svijeta* na autentičnim instrumentima često nije moguće u razrednom okružju. Stoga glazbeni pedagozi često posežu za njihovim aranžiranim verzijama koje bi trebale biti što bliže autentičnim verzijama po pitanju glazbenih osobina, teksta i generalne estetske vrijednosti. Rezultati ovog istraživanja pokazuju da nema značajne razlike između učeničkih preferencija aranžirane i autentične *glazbe svijeta*, ali je poznavanje aranžiranih verzija bilo značajno više.

Morrison i Yeh (1999) istraživali su postojanje razlika u glazbenim preferencijama između sudionika iz SAD-a, Hong Konga i Kine. Rezultati pokazuju da su Amerikanci najbolje ocijenili *jazz*, a zatim zapadnu klasičnu i kinesku klasičnu glazbu. Sudionici iz Kine najbolje su ocijenili ulomke kineske klasične glazbe, zatim ulomke zapadne klasične glazbe i *jazza*. Sudionici iz Hong Konga ocijenili su ulomke zapadne klasične glazbe nešto bolje od kineske klasične i *jazz* glazbe. Rezultati potvrđuju da sudionici preferiraju glazbene primjere koji odražavaju njihovu kulturnu okolinu.

Rezultati navedenih istraživanja zasigurno su od velike važnosti glazbenom pedagogu prilikom izbora glazbe i koncipiranja glazbenih aktivnosti. Odabirom glazbenih primjera koje učenici preferiraju zasigurno će se potaknuti njihova motivacija, ljubav prema glazbi i proširivanje njihovoga glazbenog ukusa.

1.2.2. Osobine slušatelja

Najčešće istraživane osobine slušatelja koje imaju utjecaja na glazbene preferencije su socioekonomski status, dob, spol, osobine ličnosti i glazbena poduka.

Rezultati istraživanja povezanosti **socioekonomskog statusa** i glazbenih preferencija generalno pokazuju kako pojedinci koji imaju više razine obrazovanja pokazuju i veće preferencije svih vrsta glazbe, osim *country* glazbe (Robinson, 1993).

Istražujući povezanost socioekonomskog statusa i glazbenih preferencija, Gans (1974) dolazi do pet glavnih američkih *kultura ukusa* (eng. *taste cultures*) i to: *visoka kultura*, *viša-srednja kultura*, *niža-srednja kultura*, *niska kultura* te *kvazi-folk niska kultura*. On smatra da su *kulture ukusa* ukorijenjene u društvenoj strukturi i naglašava važnost analiziranja obrazovnih stavova i vrijednosti pripadnika različitih socioekonomskih skupina.

Fox i Wince (1981) identificirali su pet *kultura ukusa* i to: *jazz-blues*, *popularni hitovi*, *folk glazba*, *rock-protestna glazba*, *country* i *western*. Pegg (1984) je na uzorku engleskih posjetitelja koncerata uočio kako ljudi iz više

srednje i srednje klase češće posjećuju koncerte klasične glazbe nego ostali, dok je publika koncerata *folk* glazbe uglavnom sastavljena od pripadnika srednje i radničke klase.

Zillmann i Gan (1997, 172) kritiziraju termine *publike ukusa* (eng. *taste publics*) i *kulture ukusa* (eng. *taste cultures*) i to iz sljedećih razloga: (1) *kulture ukusa* su hipotetički konstrukti; (2) obrasci ukusa konstantno se mijenjaju; (3) iako je važno shvatiti odnos između umjetničkog djela i njegova tvorca, važno je shvatiti i svakodnevne odnose između glazbe i njezinih konzumenata; to znači da je, osim stvaranja umjetničkih djela, važno razmotriti i način njihove upotrebe u različitim sociokulturnim kontekstima; (4) iako se umjetnička djela često procjenjuju kao nešto što pripada „visokoj“ ili „niskoj“ kulturi, važno je imati na umu da je distinkcija između „visoke“ i „niske“ kulture barem djelomično povezana s procjeniteljem umjetničkog djela, a ne samo s umjetničkim djelom.

Kako ističe Shepherd, istraživanja *publika ukusa* uglavnom se fokusiraju prema društvenim skupinama, dok se mala pozornost pridaje društvenom i kulturnom identitetu pojedinaca. Naime, jedna osoba može posjedovati elemente nekoliko *publika ukusa* pa tako Shepherd zaključuje da glazbeni život gotovo uvijek karakteriziraju složeni obrasci kulturnih hibrida (Shepherd, 2003, 75).

North i Hargreaves (2007a, 2007b, 2007c) istražili su razlike u socioekonomskom statusu između obožavatelja devetnaest različitih glazbenih stilova. Navedeni autori istražili su socioekonomske čimbenike, poput zaposlenja, ali i različite mikrosocijalne indikatore njihova socioekonomskog statusa. Rezultati podupiru prijašnja istraživanja o *publikama ukusa*, koja govore o tome da obožavatelji sofisticirane klasične glazbe imaju više prihode i veći stupanj obrazovanja, konzervativan životni stil i konzervativna uvjerenja. North i Hargreaves, kao i Shepherd (2003) uočavaju miješanje različitih *publika ukusa*. Klein (2001) čak smatra da je, zahvaljujući globalizaciji zapadnog suvremenog društva, došlo do masifikacije ukusa, tako da je moguće da *publike ukusa* u takvom društvu više uopće i ne postoje.

Što se tiče utjecaja **dobi** na glazbene preferencije, postoji opće slaganje da se značenje glazbe u životu čovjeka povećava do adolescencije, a zatim polagano opada (Hargreaves, North i Tarrant, 2006). LeBlanc (1991) je pokušao objasniti generalni obrazac razvoja glazbenih preferencija tijekom života. Njegov koncept utemeljen je na ideji *otvorenosti* (eng. *open-earedness*) koju je predložio Hargreaves (1982), a koju LeBlanc definira kao toleranciju slušatelja prema različitim glazbenim stilovima i koju je operacionalizirao u smislu preferencije. Nakon razmatranja utjecaja sazrijevanja na promjene

glazbenih preferencija, LeBlanc predlaže četiri hipoteze i to: (1) mlađa djeca su otvorenija prema različitoj glazbi; (2) otvorenost se smanjuje ulaskom u adolescenciju; (3) postoji djelomičan preokret otvorenosti kako slušatelj sazrijeva od adolescencije prema mlađoj odrasloj dobi; (4) otvorenost opada kako slušatelj sazrijeva i ulazi u stariju dob (LeBlanc, 1991, 2).

LeBlanc i suradnici (1993) testirali su navedene hipoteze na sudionicima u dobi od šest do devedeset i jedne godine, koristeći klasičnu glazbu, tradicionalni *jazz* i *rock*. Hipoteze su potvrđene za sveukupne rezultate te za svaki od glazbenih stilova posebno. Uočeno je opadanje preferencija kod adolescenata, njihov rast prema odrasloj dobi i konačno opadanje u starijoj dobi.

Hargreaves i North (1999) tražili su od sudionika iz pet dobnih skupina da navedu što je moguće više vrsta *rock* i *pop* glazbe, klasične glazbe i *jazza* te da ih ocijene ocjenom od nula do deset. Autori uočavaju obrazac prema kojemu mladi, u odnosu na starije, više preferiraju popularnu glazbu, dok je u slučaju klasične glazbe i *jazza* obrazac obrnut. Dakle, sviđanje određenih stilova može se razlikovati u različitim dobnim skupinama, ali kada su ljudi slobodni u odabiru glazbenih djela unutar nekog glazbenog stila, tada sviđanje ne opada ni tijekom adolescencije, ni u bilo kojoj drugoj dobnoj skupini. Vjerojatno je da različite dobne skupine imaju svoje vlastite preferencije.

Holbrook i Schindler (1989) smatraju da ljudi preferiraju glazbu koja je bila popularna kad su bili u dobi između dvadeset i dvadeset i pet godina, što predstavlja kritično razdoblje za uspostavljanje stabilnih glazbenih preferencija (North i Hargreaves, 2002). Nadalje, čini se da se s višom dobi povećavaju i preferencije složenije glazbe (Hargreaves i Castell, 1987). Autori sugeriraju da se tijekom života povećavaju poznatost i znanje o glazbi tako da subjektivna složenost glazbe koja se sluša više puta značajno opada. Kako smo već naveli, odnos između složenosti i preferencija slijedi oblik obrnute U-krivulje, tako da složenost poznatih glazbenih djela opada na vrlo nisku razinu složenosti koja je povezana s nižom razinom preferencije. Osim toga, pojedinci s većom razinom glazbenih sposobnosti i glazbenog obrazovanja preferiraju složeniju glazbu (North i Hargreaves, 1995a), što je u skladu i s Berlyneovom teorijom složenosti (Berlyne, 1971; 1974). Naime, što su veće glazbene sposobnosti i što je bolja glazbena poduka, subjektivno percipirana složenost glazbe se smanjuje, tako da glazbena djela koja su na početku bila na optimalnoj razini složenosti prelaze na lijevu polovicu obrnute U-krivulje odnosa između složenosti i preferencija.

Iako postoje brojna istraživanja glazbenog ponašanja male djece (Trehub, 2006), novija istraživanja govore o počecima glazbenog ponašanja i prije ro-

đenja djeteta (Parncutt, 2006). Čini se da fetus reagira na vanjske podražaje, ali i da uči na temelju prethodnog glazbenog iskustva (Hepper, 1991). Postoji dokaz i da glazba koja se sluša tijekom prenatalnog razdoblja može imati pozitivan utjecaj na dječji postnatalni razvoj (Lafuente i sur., 1998). Slijedom toga, moguće je zaključiti kako bi istraživači morali usvojiti i takve spoznaje prilikom razmatranja čimbenika koji utječu na formiranje i razvoj glazbenih preferencija.

Brojna istraživanja potvrđuju utjecaj **spola** na glazbene preferencije (Harrison i O'Neill, 2003; LeBlanc, 1982; LeBlanc i sur., 1999). Christenson i Peterson ističu kako „muškarci i žene odgovaraju na glazbu na različite načine“ (Christenson i Peterson, 1988, 265). Oni su istražili glazbene preferencije dvjestodvadeset i devetero studenata i zaključili kako muškarci preferiraju glazbu poput *hard rocka* te izbjegavaju onu glazbu koja ima romantičan prizvuk. Žene, s druge strane, slušaju glazbu koja im ublažava osjećaj osamljenosti, koja im popravlja raspoloženje i otklanja brige.

Hargreaves, Comber i Colley (1995) istraživali su glazbene preferencije engleskih srednjoškolaca i uočili kako učenici preferiraju *heavy metal* i *rock* glazbu, a učenice *reggae*, *chart pop*, *jazz* te klasičnu i *folk* glazbu. Učenice izražavaju preferencije većeg broja stilova nego učenici, što autori objašnjavaju činjenicom da učenice imaju bolju glazbenu poduku od učenika. Uočeno je i to da su mlađi učenici otvoreniji prema različitim glazbenim stilovima.

Rezultati brojnih istraživanja pokazuju da djevojke imaju uglavnom pozitivnije stavove prema glazbi u odnosu na dječake. Tako su Crowther i Durkin (1982) proveli istraživanje na sudionicima u dobi od dvanaest do osamnaest godina i uočili da je to posebno evidentno u mlađim dobnim skupinama te da djevojke češće sudjeluju u glazbenim aktivnostima.

Comber, Hargreaves i Colley (1993) uočavaju kako dječaci imaju pozitivnije stavove u odnosu na djevojčice kad je riječ o upotrebi glazbene tehnologije. Postoji i spolno etiketiranje u odnosu na izbor glazbenih instrumenata, pa se tako neke instrumenti, poput flaute, violine ili klarineta, percipiraju kao ženski, dok se neki drugi, poput bubnjeva, trombona ili trube, smatraju više muškim instrumentima (O'Neill, 1997).

Neki autori ističu da su žene i muškarci jednako prijemčivi na glazbu (Sopchack, 1955), dok Winold (1963) smatra da žene ipak pokazuju veći stupanj prijemčivosti. Abeles i Chung (1996) smatraju da ne postoje spolne razlike u glazbenim preferencijama, ali kada govore o utjecaju spola na dugoročno sviđanje glazbenih stilova, odnosno glazbeni ukus, ističu da žene i muškarci preferiraju različite vrste glazbe, i to žene one „mekše“ stilove, po-

put *mainstream pop* glazbe, a muškarci teže i agresivnije stilove, poput *rock*, *heavy rock* i *rap* glazbe.

Kada je riječ o odnosu spola i glazbenih preferencija, čini se da postoje razlike između spolova i u razlozima slušanja glazbe. Tako su, primjerice, North, Hargreaves i O'Neill (2000) istraživali razloge slušanja glazbe kod sudionika u dobi od trinaest do četrnaest godina i utvrdili da dječaci češće slušaju glazbu zbog dojma koji bi mogli ostaviti na druge ljude, a djevojčice zbog zadovoljavanja emocionalnih potreba. To bi značilo da je funkcija glazbe koja se odnosi na samopredstavljanje i komuniciranje s okolinom izraženija kod muškaraca, dok glazbu kao mehanizam regulacije raspoloženja i zadovoljenja emocionalnih potreba više koriste žene.

Dobrota i Reić Ercegovac (2009) istražile su utjecaj sociodemografskih varijabli na glazbene preferencije učenika prvih i četvrtih razreda srednjih škola. Polazeći od LeBlancova modela glazbenih preferencija (1981), izabrane su varijable kao što su spol, vrsta škole, dob, školski uspjeh i stručna sprema roditelja te je istražen njihov utjecaj na preferencije i poznavanje glazbenih ulomaka koji pripadaju klasičnoj i popularnoj glazbi te *glazbama svijeta*. Sudionici obaju spolova najviše preferiraju i najbolje poznaju popularnu glazbu, dok učenice, u odnosu na učenike, pokazuju značajno veće preferencije popularne i klasične glazbe te bolje poznavanje *glazbi svijeta* i klasične glazbe. Gimnazijalci, u odnosu na učenike strukovnih škola, više preferiraju *glazbe svijeta* i klasičnu glazbu, koju i bolje poznaju. Učenici četvrtih razreda, u odnosu na učenike prvih razreda, više preferiraju *glazbe svijeta* i klasičnu glazbu. Zanimljivo je da učenici prvih razreda bolje poznaju popularnu, a učenici četvrtih razreda klasičnu glazbu. Izračunate korelacije između preferencija i poznavanja glazbenih stilova ukazuju na značajnu povezanost između preferencija i poznavanja popularne glazbe, preferencija i poznavanja *glazbi svijeta* te preferencija i poznavanja klasične glazbe. Što se povezanosti glazbeno-izražajnih sastavnica s preferencijama glazbenih stilova tiče, u slučaju popularne glazbe sudionici su se u najvećem broju opredijelili za ritam, zatim za tempo, melodiju, dinamiku, vokal, instrument i ugođaj, dok se kod *glazbi svijeta* na prvom mjestu našao ritam, zatim instrument, tempo, vokal, melodija, dinamika i ugođaj. Poredak glazbeno-izražajnih sastavnica kod klasične glazbe bio je sljedeći: melodija, tempo, dinamika i instrument, ritam i ugođaj.

Dakle, rezultatima ovog istraživanja potvrđen je utjecaj sociodemografskih varijabli na glazbene preferencije učenika srednjih škola i na poznavanje glazbenih stilova. Nadalje, utvrđeno je postojanje značajne povezanosti između

đu sociodemografskih varijabli s jedne te preferencija i poznavanja glazbenih stilova s druge strane. Rezultati potvrđuju i postojanje povezanosti između poznavanja i preferencija glazbenih stilova, a utvrđene su i glazbeno-izražajne sastavnice koje su povezane s glazbenim preferencijama sudionika.

Što se tiče utjecaja **glazbene poduke i glazbenih sposobnosti** na glazbene preferencije, rezultati istraživanja ukazuju na to da pojedinci koji imaju višu razinu glazbene poduke i razvijenije glazbene sposobnosti preferiraju složeniju glazbu u odnosu na pojedince s nižim razinama glazbene poduke i slabije razvijenim glazbenim sposobnostima (Gregory, 1994; Jin, 1999; Moore i Johnson, 2001; North i Hargreaves, 1995b; Palmquist, 1988). To je i očekivano s obzirom na to da glazbeno obrazovanje i razvijene glazbene sposobnosti utječu na percepciju složenosti glazbe, koja je važna odrednica preferencija, a i glazbeno obrazovani pojedinci, kao i oni s razvijenim glazbenim sposobnostima, vjerojatno su otvoreniji nizu glazbenih izričaja, posebno onih izvan *mainstreama*.

Rubin-Rabson (1940) ističe da je stupanj glazbenog obrazovanja pozitivno povezan s opsegom u kojemu ljudi vole „suvremenu“ glazbu, dok Fay i Middleton (1941) nalaze da ljudi koji preferiraju *swing* glazbu imaju niže razine glazbenih sposobnosti u odnosu na one koji preferiraju klasičnu glazbu. I Gordon (1971) ističe kako je poznavanje glazbe povezano s glazbenim preferencijama, dok LeBlanc (1982) smatra da pojedinci s bolje razvijenim glazbenim sposobnostima mogu bolje vrednovati složeniju u odnosu na jednostavniju glazbu. Istražujući utjecaj glazbene poduke na glazbene preferencije, Gregory (1994) uočava da poznavanje glazbe nije povezano s glazbenim preferencijama, dok glazbena poduka pridonosi povećavanju prijemčivosti pojedinca prema glazbi svih glazbenih stilova. Droë (2006) smatra da je cilj nastave glazbe upoznavanje učenika sa što raznolikijom glazbom te da poznavanje glazbenih preferencija učenika olakšava glazbenom pedagogu pripremu nastavnih programa. Wapnick (1976) ističe kako na glazbene preferencije utječu inteligencija, osobnost, glazbene sposobnosti, spol i dob te da stavovi i vrijednosti koje učenik donosi u školu mogu ograničiti njegov glazbeni razvoj. Stoga je zadatak glazbenog pedagoga proširivanje takvih vrijednosti i stavova. Pritom ističe da nije toliko važno koju glazbu učenicima prezentiramo, već na koji je način prezentiramo.

Dobrota i Reić Ercegovac (2014) istraživale su odnos između glazbenog obrazovanja i preferencija glazbe različitog tempa i tonaliteta te provjerile koje osobine ličnosti iz petfaktorskog modela doprinose objašnjenju individualnih razlika u glazbenim preferencijama. U istraživanju je sudjelovalo

dvjesto i dvoje studentica i studenata Sveučilišta u Splitu koji su odabrani na temelju kriterija glazbenog obrazovanja. Rezultati potvrđuju značajne efekte glazbenog obrazovanja i glazbenih osobina na preferencije glazbe različitog tempa i tonaliteta. Sudionici s najvećim stupnjem glazbenog obrazovanja podjednako preferiraju glazbu bez obzira na njezine karakteristike, dok ostali sudionici iskazuju značajno veći stupanj sviđanja prema durskoj glazbi brzog tempa. Značajnim prediktorima u objašnjenju glazbenih preferencija pokazalo se glazbeno obrazovanje za dursku glazbu brzog tempa te osobina intelekta za molsku glazbu polaganog tempa.

Na formiranje glazbenih preferencija, posebno u slučaju adolescentske populacije, značajno utječu **vršnjaci**. Mladim ljudima glazba služi kao sredstvo stvaranja novih simbola, učenja normi i pravila društva, uvođenja novih tema i unificiranja društvenih kolektiva (Lull, 1985). Lull nadalje ističe kako „...mladi ljudi koriste glazbu kako bi postigli svoje personalne i interpersonalne ciljeve, kako bi se odupirali autoritetu, utemeljili svoje identitete, razvili odnose s vršnjacima i naučili o svijetu izvan kuće, susjedstva ili škole (Lull, 1985, 365).

Istraživanja pokazuju kako mladi slušaju istu glazbu kao i njihovi prijatelji ili vršnjaci (Baptiste i Augustin, 2009; LeBlanc, 1982). Finnäs (1989) ističe da učenici u dobi od dvanaest do četrnaest godina javno izjavljuju da preferiraju iste glazbene stilove za koje vjeruju da ih preferiraju i njihovi vršnjaci te da niže rangiraju tradicionalne stilove poput klasične i *folk* glazbe.

Među čimbenicima koji utječu na glazbene preferencije nalaze se i različite **strategije slušanja**. U prvoj skupini istraživanja odnosa glazbenih preferencija i strategija slušanja nalaze se istraživanja koja se fokusiraju prema slušatelju. Tako Hargreaves i Colman (1981) razlikuju objektivno-analitički i afektivni pristup slušanju glazbe, dok Hedden (1973) ističe kako odrasli koriste dvije glavne strategije slušanja i to kognitivnu i asocijativnu strategiju. To je podudarno sa Smithovim (1987) argumentom da je temeljna razlika između slušanja glazbe kod glazbenika i „neglazbenika“ u tome da „neglazbenici“ imaju emocionalni i referencijalni pristup, dok glazbenik koristi sintaktičku strategiju u kojoj prednost imaju analitički i muzikološki procesi. Ellis (1995) i Ellis i McCoy (1990) ističu ulogu kognitivnih stilova² u strategijama slušanja glazbe. Naime, ti autori navode da slušatelji mogu analizirati glazbu mnogo efikasnije ako ih karakterizira kognitivni stil neovisnosti o polju³ ili

² Kognitivni stil predstavlja stabilnu značajku pojedinca koja se očituje u načinu stjecanja znanja, obrađivanja i pohranjivanja informacija te pristupu rješavanju problema.

³ (Ne)ovisnost o polju je jedan od kognitivnih stilova, pri čemu se pojedinci ovisni o polju

pak analitički⁴ kognitivni stil budući da se takvi pojedinci više oslanjaju na informacije iz okoline (informacije iz glazbenog djela), odnosno mogu analizirati specifične dijelove svega što percipiraju.

Drugo skupini istraživanja strategija slušanja pripadaju istraživanja koja se fokusiraju na samu glazbu. Hagerty (1983) smatra da sviđanje pjesme opada ako je ona slična onoj pjesmi koja se upravo slušala, ukazujući na to da odgovori na glazbu mogu biti optimizirani ako se slična glazba ne sluša jedna za drugom. Breckler, Allen i Konečni (1985) proveli su dva eksperimenta u kojima su sudionici doživljavali glazbu i slike, a podražaji su varirali od vrlo ugodnih do vrlo neugodnih. Sudionici su izabrali izlagati se prvo neugodnoj glazbi i slikama, dok su ugodnu glazbu i slike čuvali za kraj. Također su birali prekidanje niza neugodne glazbe i slika s umjereno ugodnim primjerima.

Kemp (1996) ističe da strategije slušanja koje ljudi odabiru u jednom kontekstu, na primjer u slušanju kod kuće, mogu biti različite od onih kojima se služe u drugim kontekstima, kao što je psihološko istraživanje ili vožnja automobilom.

1.3. Zaključak

Unatoč velikom broju istraživanja koja se bave utjecajem različitih čimbenika na glazbene preferencije, odgovor na pitanje zašto preferiramo jedno glazbeno djelo u odnosu na neko drugo glazbeno djelo, još uvijek nije jednoznačan. Slijedom toga, ne postoji ni konačna teorija glazbenih preferencija koja bi integrirala sve dosadašnje nalaze o glazbenim preferencijama, koja bi usmjeravala daljnja istraživanja na ovome području i dala odgovor na pitanje zašto uopće slušamo glazbu. Kako ističe LeBlanc, „takva teorija mogla bi pomoći glazbenim pedagogima u spoznaji o tome kako se preferencije razvijaju, ali i glazbenim terapeutima kako bi stekli nove uvide u djelovanje temeljnih elemenata terapije“ (LeBlanc, 1982, 29).

Krajnji cilj nastave glazbe na svim razinama obrazovanja je estetsko odgajanje učenika, odnosno razvijanje ljubavi prema glazbi i potrebe za glazbom te uspostavljanje kriterija za vrednovanje kvalitetnih glazbenih ostvarenja, bez obzira na glazbeni stil kojima takva ostvarenja pripadaju. Navedeni se

više od onih neovisnih oslanjaju na informacije iz okoline, osjetljiviji su na socijalne znakove i interpersonalno orijentirani.

⁴ Analitički kognitivni stil, za razliku od holističkog, podrazumijeva sklonost analiziranju i diferenciranju pojava koje se opažaju na jednostavne elemente, što rezultira uočavanjem više informacija i detalja onoga što se percipira.

cilj ostvaruje izlaganjem učenika različitim glazbenim iskustvima (Wiggins, 2001). Slušanje glazbe značajna je aktivnost nastave glazbe, a razvijanje sposobnosti aktivnog i analitičkog slušanja glazbe jedan je od njezinih najvažnijih ciljeva.

Odabir glazbe za slušanje u školi od velike je važnosti za kvalitetno koncipiranje nastave glazbe. Harland (2000) ističe da je Glazbena kultura jedan od najpopularnijih predmeta u engleskim osnovnim školama, ali se njegova popularnost značajno smanjuje tijekom srednjoškolskog obrazovanja. Jedno od mogućih objašnjenja takve situacije autori nalaze u razlikama u motivaciji učenika za učenje različitih predmeta u različitim razvojnim fazama. Nadalje, opadanje popularnosti nastave glazbe u srednjoj školi autori objašnjavaju činjenicom da postoji kulturna disonanca između sadržaja nastave glazbe u srednjoj školi i glazbe koju tinejdžeri slušaju izvan škole. I, konačno, još jedno objašnjenje temelji se na ideji da je nedostatak motivacije za učenje glazbe u srednjoj školi rezultat slabe i nedovoljne osposobljenosti glazbenih pedagoga. Naime, većina glazbenih pedagoga školovana je u okvirima zapadnoeuropske klasične glazbene tradicije i uglavnom je nesklona prilagođavanju i moderniziranju svojih nastavnih programa.

Ross (1995; 1998) ističe da je Glazbena kultura jedan od najnepopularnijih predmeta u srednjoj školi, a takav nalaz objašnjava činjenicom da sadržaj predmeta nije prilagođen izazovima i promjenama modernog društva u kojemu učenici žive. Evidentno je da nastava glazbe koja nije u skladu s interesima i potrebama učenika nema utjecaja na formiranje njihovih glazbenih preferencija.

Boal-Palheiros i Hargreaves (2001) donose zanimljivo objašnjenje ovoga problema, pokušavajući objasniti razlike između funkcija slušanja glazbe u kući i u školi, kod sudionika u dobi od devet do četrnaest godina. Rezultati pokazuju kako je slušanje glazbe važna aktivnosti slobodnog vremena sudionika te da većina njih pokazuje umjereno pozitivne stavove prema školskoj glazbi. Međutim, autori ističu kako slušanje u kući i slušanje u školi ispunjava različite funkcije. Sudionici povezuju slušanje u kući s uživanjem, emocionalnim raspoloženjem i društvenim odnosima, a slušanje u školi s motivacijom za učenje i nastavnim sadržajima.

Rezultati navedenih istraživanja jasno nam sugeriraju kako je poznavanje čimbenika koji utječu na glazbene preferencije učenika od neprocjenjive vrijednosti za glazbenog pedagoga kako bi mogao osmisliti raznoliku te učenicima zanimljivu i primjerenu nastavu glazbe.

1.4. Literatura

1. Abeles, H., i Chung, J. W. (1996). Responses to music. In D. A. Hodges (ur.), *Handbook of music psychology* (2nd edn.) (pp.285-342). San Antonio: IMR Press.
2. Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialisation. *Journal of Youth and Adolescence*, 24, 519-533. doi: 10.1007/BF01537054
3. Baptiste, R., i Augustin, M. (2009). Folk-song preferences of music students in middle high. *Kodaly Envoy*, 35, 4.
4. Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. East Norwalk, CT, US: Appleton-Century-Crofts.
5. Berlyne, D. E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetics: Steps towards an objective psychology of aesthetic appreciation*. London: Halstead Press.
6. Boal-Palheiros, G. M., i Hargreaves, D. J. (2001). Listening to music at home and at school. *British Journal of Music Education*, 18, 103-118. doi: 10.1017/S0265051701000213
7. Boyle, J., Hosterman, G., i Ramsey, D. (1981). Factors influencing pop music preferences of young people. *Journal of Research in Music Education*, 29, 47-55. doi: 10.2307/3344679
8. Breckler, S. J., Allen, R. B., i Konečni, V. J. (1985). Mood optimizing strategies in aesthetic-choice behavior. *Music Perception*, 2, 459-470. doi: 10.2307/40285313
9. Burnsed, V. (2001). Differences in preference for subtle dynamic nuance between conductors, middle school students, and elementary school students. *Journal of Research in Music Education*, 49, 49-56. doi: 10.2307/3345809
10. Burnsed, V., i Price, H. (1987). The effect of traditional music class versus repeated listening on the music preferences of kindergarten and primary children. *Missouri Journal of Research in Music Education*, 5, 26-38.
11. Burnsed, V., i Sochinski, J. (1995). The effects of expressive variation in dynamics on the musical preferences of middle school music students. *Bulletin of the Council of Research in Music Education*, 124, 1-12. doi: 10.2307/3345551
12. Butler, J. W., i Daston, P. G. (1968). Musical consonance as musical preference: a cross-cultural study. *The Journal of General Psychology*, 79, 129-142. doi: 10.1080/00221309.1968.9710460
13. Carper, K. (2001). The effects of repeated exposure and instructional activities on the least preferred of four culturally diverse musical styles with kindergarten and pre-k children. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 151, 41-50.
14. Christenson, P. G., i Peterson, J. B. (1988). Genre and gender in the structure of music preferences. *Communication Research*, 15, 282-301. doi: 10.1177/009365088015003004

15. Comber, C., Hargreaves, D. J., i Colley, A. (1993). Girls, boys and technology in music education. *British Journal of Music Education*, 10, 123-134. doi: 10.1017/S0265051700001583
16. Craig, D. G. (2005). An exploratory study of physiological changes during "chills" induced by music. *Musicae Scientiae*, 9, 273-287. doi: 10.1177/102986490500900207
17. Crowder, R. G. (1984). Perception of the major/minor distinction: 1. Historical and theoretical foundation. *Psychomusicology*, 4, 3-12. doi: 10.1037/h0094207
18. Crowther, R. D., i Durkin, K. (1982). Sex- and age-related differences in the musical behaviour, interests and attitudes towards music of 232 secondary school students. *Educational Studies*, 8, 131-139. doi: 10.1080/0305569820080206
19. Crozier, W. R., i Chapman, A. J. (1981). Aesthetic preferences, prestige, and social class. In O'Hare (ur.), *Psychology and the arts* (pp. 242-278). Brighton: Harvester.
20. Davies, J. B., i Barclay, G. (1977). Consonance-dissonance with simultaneous tones, and fusion of consecutive tones. *Psychology of Music*, 5, 19-22. doi: 10.1177/030573567751002
21. Delsing, M. J. M. H, ter Bogt, T. F. M., Engels, R. C. M. E., i Meeus, W. H. J. (2008). Adolescents' music preference and personality characteristics. *European Journal of Personality*, 22, 109 – 130. doi: 10.1002/per.665
22. Demorest, S. M., i Schultz, S. J. (2004). Children's preference for authentic versus arranged versions of world music recordings. *Journal of Research in Music Education*, 52, 300-313. doi: 10.1177/002242940405200403
23. DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, 31-56. doi: 10.1016/S0304-422X(99)00017-0
24. Dobrota, S., i Reić Ercegovac, I. (2009). Glazbene preferencije mladih s obzirom na neke sociodemografske varijable. *Odgojne znanosti*, 11, 381-398.
25. Dobrota, S., i Reić Ercegovac, I. (2014). Student's musical preferences: the role of music education, characteristics of music and personality traits. *Croatian Journal of Education*, 16, 363-384.
26. Dobrota, S., i Reić Ercegovac, I. (2015). The relationship between music preferences of different mode and tempo and personality traits – implications for music pedagogy. *Music Education Research*, 17, 234-247. doi: 10.1080/14613808.2014.933790
27. Dove, P. T. (1976). A study of operative preferences to selected styles of music. (Doctoral dissertation, Indiana University, 1975). *Dissertation Abstracts International*, 37, 1863A.
28. Droe, K. (2006). Music preference and music education: A review of literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, 24, 10.1177/87551233060240020103
29. Elliott, D. J. (1995). *Music Matters*. New York, NY: Oxford University Press.

30. Ellis, M. C. (1995). Field-dependence-independence and texture discrimination in college non-music majors. *Psychology of Music*, 23, 184-189. doi: 10.1177/0305735695232006
31. Ellis, M. C., i McCoy, C. W. (1990). Field dependence/independence in college nonmusic majors and their ability to discern form in music. *Journal of Research in Music Education*, 38, 302-310. doi: 10.2307/3345227
32. Eysenck, H. J. (1990). Biological dimensions of personality. In L. A. Pervin (ur.), *Handbook of personality: Theory and research* (pp. 244-276). New York: Guilford.
33. Farnsworth, P. R. (1967). *Musical taste. Its measurement and cultural nature*. Stanford: Stanford University Publications.
34. Fay, P. J. i Middleton, W. C. (1941). Relationship between music talent and preferences for different types of music. *Journal of Educational Psychology*, 32, 573-583. doi: 10.1037/h0055946
35. Fechner, G. (1876) *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf and Hartel.
36. Finnäs, L. (1989). How can music preferences be modified? A research review. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 102, 1-58.
37. Flowers, P. J. (1988). The effects of teaching and learning experiences, tempo, and mode on undergraduates' and children's symphonic music preferences. *Journal of Research in Music Education*, 36, 19-34. doi: 10.2307/3345011
38. Fox, W. S., i Wince, M. H. (1981) Musical taste cultures and taste publics revisited: A research note of new evidence. *Popular Music and Society*, 8, 2-9. doi: 10.1080/03007768108591172
39. Frith, S. (1981) *Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon.
40. Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
41. Fung, C. V. (1994). Undergraduate nonmusic majors' world music preference and multicultural attitudes. *Journal of Research in Music Education*, 42, 45-57. doi: 10.2307/3345336
42. Fung, C. V. (1996). Musicians' and nonmusicians' preferences for world musics: Relation to musical characteristics and familiarity. *Journal of Research in Music Education*, 44, 60-83. doi: 10.2307/3345414
43. Fung, C. V., Lee, M., i Chung, S. E. (1999/2000). Music style preferences of young students in Hong Kong. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 143, 50-64.
44. Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. In P. N. Juslin i J. O. Sloboda (ur.), *Music and emotion* (pp. 431-449). New York: Oxford University Press.
45. Gans, H. J. (1974). *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books.

46. Garofalo, R. (1997) *Rockin' out: popular music in the USA*. Needham Heights: Allyn and Bacon.
47. Geringer, J. M. (1982). Verbal and operant music listening preferences in relationship to age and musical training. *Psychology of Music*, 141, 47-50.
48. Getz, R. P. (1966). The effects of repetition on listening response. *Journal of Research in Music Education*, 14, 178-192. doi: 10.2307/3344051
49. Goldstein, A. (1980). Thrills in response to music and other stimuli. *Physiological Psychology*, 8, 126-129. doi: 10.3758/BF03326460
50. Gordon, E. (1971). *The Psychology of Music Teaching*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
51. Gregory, D. (1994). Analysis of listening preference of high school and college musicians. *Journal of Research in Music Education*, 42, 331-342. doi: 10.2307/3345740
52. Hagerty, M. R. (1983). Variety seeking among songs which vary in similarity. *Advances in Consumer Research*, 10, 75-79.
53. Hargreaves, D. J. (1982). The development of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music. Special Issue*, 51-54.
54. Hargreaves, D. J. (1984). The effects of repetition on liking for music. *Journal of Research in Music Education*, 32, 35-47. doi: 10.2307/3345279
55. Hargreaves, D. J. (1986) *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
56. Hargreaves, D. J., i Castell, K. C. (1987). Development of liking for familiar and unfamiliar melodies. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 91, 65-69.
57. Hargreaves, D. J., i Colman, A. M. (1981). The dimensions of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music*, 9, 15-20. doi: 10.1177/03057356810090010301
58. Hargreaves, D. J., i North, A. C. (1999). Developing concepts of musical style. *Musicae Scientiae*, 3, 193-216. 10.1177/102986499900300203
59. Hargreaves, D. J., North, A. C., i Tarrant, M. (2006). Musical preference and taste in childhood and adolescence. In G. E. McPherson (ur.), *The child as musician: A handbook of musical development* (pp. 135-154). New York: Oxford University Press.
60. Hargreaves, D.J., Comber, C., i Colley, A. (1995). Effects of age, gender and training on musical preferences of British secondary school students. *Journal of Research in Music Education*, 43, 242-250. doi: 10.2307/3345639
61. Harland, J. (2000). *Arts Education in Secondary School: Effects and Effectiveness*. Slough: NFER.
62. Harrison, A. C., i O'Neill, S. A. (2003). Preferences and children's use of gender-stereotyped knowledge about musical instruments: Making judgements about other children's preferences. *Sex Roles*, 49, 389-400.
63. Hash, P. M. (2009). Undergraduate non-music major preferences for Western art music. *Contributions to Music Education*, 36, 9-24.

64. Hedden, S. K. (1973). Listeners' responses to music in relation to autochthonous and experiential factors. *Journal of Research in Music Education*, 21, 225-238. doi: 10.2307/3345092
65. Hepper, P. G. (1991) An examination of fetal learning before and after birth. *Irish Journal of Psychology*, 12, 95-107. doi: 10.1080/03033910.1991.10557830
66. Holbrook, M. B., i Schindler, R. M. (1989). Some exploratory findings on the development of musical tastes. *Journal of Consumer Research*, 16, 119-124. doi: 10.1086/209200
67. Huzjak, M. (2011). Osjećaji, razum i umjetničko djelo. U: Umjetničko djelo u likovnom odgoju i obrazovanju, Zbornik umjetničko znanstvenih skupova 2009.-2011. Zagreb: ĆCNSI, 86 - 96.
68. Jakobovits, L. A. (1966). Studies of fads: I. The 'Hit Parade.' *Psychological Reports*, 18, 443-450. doi: 10.2466/pr0.1966.18.2.443
69. Jin, Y. C. (1999). Relationship between preference for music styles and musical experience. (Doctoral dissertation, Michigan State University, 1999). *Dissertation Abstracts International*, 60, 1954A-1955A).
70. Jungaberle, H., Verres, R., i DuBois, F. (2001). New steps in musical meaning - the metaphoric process as an organizing principle. *Nordic Journal of Music Therapy*, 10, 4-16. doi: 10.1080/08098130109478013
71. Juslin, P. N., i Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129, 770-814. doi: 10.1037/0033-2909.129.5.770
72. Juslin, P. N., i Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33, 217-238. doi: 10.1080/0929821042000317813
73. Kellaris, J. J. (1992). Consumer Aesthetics Outside the Lab - Preliminary-Report on a Musical Field Study. *Advances in Consumer Research*, 19, 730-734.
74. Kemp, A. E. (1996). *The musical temperament: psychology and personality of musicians*. Oxford: Oxford University Press.
75. Klein, N. (2001). *No logo*. London: Flamingo.
76. Knussen, S. (2003) Educational programmes. In C. Lawson (ur.), *The Cambridge companion to the orchestra* (pp. 239-250). New York, NY: Cambridge University Press.
77. Konečni, V. J. (1982). Social interaction and musical preference. In D. Deutsch (ur.), *The psychology of music* (pp. 497-516). New York: Academic Press.
78. Kostka, M. J., i Reimer, D. L. (1994). Elementary children's ability to recognize major/minor mode. *Missouri Journal of Research in Music Education*, 29, 1-8.
79. Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51, 336-353. doi: 10.1037/1196-1961.51.4.336

80. Kuzmich, N. (2005). Whither the study of western art music? *Canadian Music Educator: Musicien éducateur au Canada*, 46, 3-4.
81. Lafuente, M. J., Grifol, R., Segarra, J., Soriano, J., Gorba, M. A., i Montesions, A. (1998). Effects of the Firststart method of prenatal stimulation on psychomotor development: the first six months. *Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Health*, 12, 197-208.
82. Larson, R. (1995). Secrets in the bedroom: Adolescents' private use of media. *Journal of Youth and Adolescence*, 24, 535-550. doi: 10.1007/BF01537055
83. LeBlanc, A. (1981). Effects of style, tempo, and performing medium on children's music preference. *Journal of Research in Music Education.*, 29, 143-156. doi: 10.2307/3345023
84. LeBlanc, A. (1982). An interactive theory of music preference. *Journal of Music Therapy*, 19, 28-45. doi: 10.1093/jmt/19.1.28
85. LeBlanc, A. (1991). Effect of maturation/aging on music listening preference: a review of the literature. *Paper presented at the Ninth National Symposium on Research in Music Behaviour, Canon Beach, Oregon, U. S. A.*
86. LeBlanc, A., i Cote, R. (1983). Effects of tempo and performing medium on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 31, 57-66. doi: 10.2307/3345110
87. LeBlanc, A., i McCrary, J. (1983). Effect of tempo on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 31, 283-294. doi: 10.2307/3344631
88. LeBlanc, A., Colman, J., McCrary, J., Sherill, C., i Mailn, S. (1988). Tempo preferences of different age music listeners. *Journal of Research in Music Education*, 36, 156-168. doi: 10.2307/3344637
89. LeBlanc, A., Jin, Y. C., Simpson, C. S., Stamou, L., i McCrary, J. (1998). Pictorial versus verbal rating scales in music preference measurement. *Journal of Research in Music Education*, 46, 425-435. doi: 10.2307/3345554
90. LeBlanc, A., Jin, Y. C., Stamou, L., i McCrary, J. (1999). Effect of age, country, and gender on music listening preferences. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 141, 72-76.
91. LeBlanc, A., Jin, Y., Chen-Hafteck, L., de Jesus Olivera, A., Oosthuysen, S., i Tafuri, J. (2000-2001). Tempo preferences of young listeners in Brazil, China, Italy, Sout Africa, and the United States. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 147, 97-102.
92. LeBlanc, A., Sims, W. L., Siivola, C., i Obert, M. (1993). Music style preferences of different-age listeners. *Paper presented at the Tenth National Symposium on Research in Music Behaviour, University of Alabama, Tusaloosa, Alabama, U.S.A.*
93. Levine, J. M. i Russo, E. M. (1987). Majority and minority influence. In C. Hendrick (ur.), *Review of personality and social psychology*, vol. 8 (pp.13-54). Newbury Park: Sage.

94. Lull, J. (1985). On the communicative properties of music. *Communication Research*, 12, 363-372. doi: 10.1177/009365085012003008
95. Martindale, C. i Moore, K. (1989) Relationship of musical preference to collative, ecological, and psychophysical variables. *Music Perception*, 6, 431-455. doi: 10.2307/40285441
96. McDermott i Hauser (2005). The Origins of Music Innateness, Uniqueness, and Evolution. *Music perception*, 23, 29-59. doi: 10.1525/mp.2005.23.1.29
97. Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
98. Mirković-Radoš, K. (1996). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
99. Moore, R., i Johnson, D. (2001). Effects of musical experience on perception of and preference for humor in Western art music. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 149, 31-37.
100. Morrison, S. J., i Yeh, C. S. (1999). Preference responses and use of written descriptors among music and nonmusic majors in the United States, Hong Kong, and the People's Republic of China. *Journal of Research in Music Education*, 47, 5-17. doi: 10.2307/3345824
101. Moskovitz, E. M. (1992). The effect of repetition on tempo preference of elementary children. *Journal of Research in Music Education*, 40, 193-203. doi: 10.2307/3345681
102. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
103. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (1995a). Subjective complexity, familiarity, and liking for popular music. *Psychomusicology*, 14, 77-93. doi: 10.1037/h0094090
104. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (1995b) „Eminence in pop music“. *Popular Music and Society*, 19, 41-66. doi: 10.1080/03007769508591606
105. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (1996). Responses to music in aerobic exercise and yogic relaxation classes. *British Journal of Psychology*, 87, 535-547. doi: 10.1111/j.2044-8295.1996.tb02607.x
106. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2002). Age variations in judgments of 'great' art works. *British Journal of Psychology*, 93, 397-405. doi: 10.1348/000712602760146431
107. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2007a). Lifestyle correlates of musical preference: 1. Relationships, living arrangements, beliefs, and crime. *Psychology of Music*, 35, 58-87. doi: 10.1177/0305735607068888
108. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2007b). Lifestyle correlates of musical preference: 2. Media, leisure time and music. *Psychology of Music*, 35, 179-200. doi: 10.1177/0305735607070302
109. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2007c). Lifestyle correlates of musical pre-

- ference: 3. Travel, money, education, employment and health. *Psychology of Music*, 35, 473-497. doi: 10.1177/0305735607072656
110. North, A. C., Hargreaves, D. J., i O'Neill, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70, 255-272. doi: 10.1348/000709900158083
 111. O'Neill, S. A. (1997). Gender and music. In D. J. Hargreaves and A. C. North (ur.), *The social psychology of music* (pp. 46-63). Oxford: Oxford University Press.
 112. Palmquist, J. E. (1988). Apparent time passate and music preference by music and nonmusic majors. *Journal of Research in Music Education*, 38, 206-214.
 113. Parncutt, R. (2006). Prenatal development. In G. E. McPherson (ur.), *The child as musician: a handbook of musical development* (pp. 1-31). Oxford: Oxford University Press.
 114. Peery, J. C., i Peery, I. W. (1986). Effects of Exposure to classical music on the musical preferences of preschool children. *Journal of Research in Music Education*, 34, 24-33. doi: 10.2307/3344795
 115. Pegg, C. (1984). Factors affecting the musical choices of audiences in East Suffolk, England. In R. Middleton and D. Horn (ur.), *Popular music 4: performers and audiences* (pp. 51-73). Cambridge: Cambridge University Press.
 116. Radocy, R. E. (1976). Effects of authority figure biases on changing judgments of musical events. *Journal of Research in Music Education*, 24, 119-128. doi: 10.2307/3345155
 117. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of personality and social psychology*, 84, 1236-1256. doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
 118. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2006). Message in a ballad. The role of music preferences in interpersonal perception. *Psychological Science*, 17, 236-242. doi: 10.1111/j.1467-9280.2006.01691.x
 119. Rentfrow, P., i McDonald, J. (2010). Preference, personality, and emotion. In Juslin P. i Sloboda, J. (ur.), *Handbook of Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 669-695.
 120. Rheingans, A. (2005). Classroom connections: non-directed listening as an easier way to begin exposing students to classical music. *Kodaly Envoy*, 31, 26.
 121. Robinson, J. P. (1993). Arts Participation in America: 1982-1992. National Endowment for the Arts.
 122. Rose, R. F., i Wagner, M. J. (1995). Eminence choices in three musical genres and music media preferences. *Journal of Research in Music Education*, 43, 251-260. doi: 10.2307/3345640
 123. Ross, M. (1995). What's wrong with school music? *British Journal of Music Education*, 12, 185-201. doi: 10.1017/S0265051700002692
 124. Ross, M. (1998). Missing solemnity: Reforming music in schools. *British Journal of Music Education*, 15, 255-262. doi: 10.1017/S0265051700003934

125. Rubin, A. M. (1994) Media uses and effects: A uses-and-gratifications perspective. In J. Bryant, i D. Zillman (ur.), *Media effects: Advances in theory and research*. Hilldale, NJ: Lawrence Erlbaum.
126. Rubin-Rabson, G. (1940). The influence of age, intelligence and training on reactions to classical and modern music. *Journal of General Psychology*, 22, 413-429. doi: 10.1080/00221309.1940.9710043
127. Salganik, M. J., Dodds, P. S., i Watts, D. J. (2006). Experimental study of inequality and unpredictability in an artificial cultural market. *Science*, 311, 854-856. doi: 10.1126/science.1121066
128. Schwartz, K. D., i Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 32, 205-213. doi: 10.1023/A:1022547520656
129. Shehan, P. K. (1979). The effect of the television series music, on music listening preferences and achievement of elementary general music students. *Contributions to Music Education*, 7, 51-62.
130. Shepherd, J. (2003). Music and social categories. In M. Clayton, T. Herbert, and R. Middleton (ur.), *The cultural studies of music: a critical introduction* (pp. 69-79). London: Routledge.
131. Sims, W. L. (1987) Effect of tempo on music preference of preschool through fourth-grade children. In C. K. Madsen i C. Prickett (ur.), *Applications of research in music behavior* (pp. 15-25). Tusacaloosa, AL: University of Alabama Press.
132. Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19, 110-120. doi: 10.1177/0305735691192002
133. Small, C. (1998). *Musiking: the meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
134. Smith, J. D. (1987). Conflicting aesthetic ideals in a musical culture. *Music Perception*, 4, 373-391. doi: 10.2307/40285380
135. Sophack, A. L. (1955). Individual differences in response to different types of music in relation to sex, mood, and other variable. *Psychology Monograph*, 69, 1-20. doi: 10.1037/h0093695
136. Tajfel, H. (ur.) (1978) *Differentiation between social groups: studies int he social psychology of intergroup relations*. London: Academic Press.
137. Tarrant, M., Hargreaves, D. J., i North, A. C. (2001). Social categorization, self-esteem, and the estimated musical preferences of male adolescents. *Journal of Psychology*, 141, 565-581. doi: 10.1080/00224540109600572
138. Trammel, P. T. (1978). An investigation of the effectiveness of repetition on guided listening in developing enjoyable music listening experiences for second grade students. (Doctoral dissertation, Texas Woman's University, 1977). *Dissertation Abstracts International*, 38, 5323A-5324A.

139. Trehub, S. E. (2006). Infants as musical connoisseurs. In G. E. McPherson (ur.), *The child as musician: a handbook of musical development* (pp. 33-49). Oxford: Oxford University Press.
140. Wapnick, J. (1976). A review of research on attitude and preference. *The Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 48, 1–20.
141. Wiggins, J. (2001) *Teaching for Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
142. Wiggins, J. (2001). *Teaching for musical understanding*. New York: McGraw-Hill.
143. Winold, C. A. (1963). The effects of changes in harmonic tension upon listener response. *Ph.D. Dissertation, Indiana University*.
144. Woody, R. H., i Burns, K. J. (2001). Predicting music appreciation with past emotional responses to music. *Journal of Research in Music Education*, 49, 57-70. doi: 10.2307/3345810
145. Zillmann, D., i Gan, S. (1997). Musical taste in adolescence. In D. J. Hargreaves, i A. North (ur.), *The social psychology of music* (pp. 161–187). Oxford, England, UK: Oxford University Press
146. Zuckerman, M. (1979) *Sensation seeking: Beyond the optimal level of arousal*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

2. MODELI GLAZBENIH PREFERENCIJA

Razmatrajući problematiku glazbenih preferencija i percipiranja lijepoga u glazbi, Reber, Schwarz i Winkielman (2004) smatraju da se navedena problematika najbolje može objasniti interakcijom osobina percipiranog glazbenog djela i značajki slušatelja. Navedeni autori ističu kako je „ljepota utemeljena u obradi slušateljevih iskustava koja nastaju interakcijom osobina podražaja s kognitivnim i afektivnim procesima slušatelja“ (Reber i sur., 2004, 365).

2.1. Interaktivna teorija glazbenih preferencija

Danas postoje različiti teorijski modeli glazbenih preferencija. Oni pokušavaju povezati različite čimbenike koji utječu na glazbene preferencije pojedinca. Jedan od najpoznatijih teorijskih modela glazbenih preferencija je onaj LeBlancov (1982), (Slika 1), koji prikazuje hijerarhiju varijabli koje utječu na glazbene preferencije.

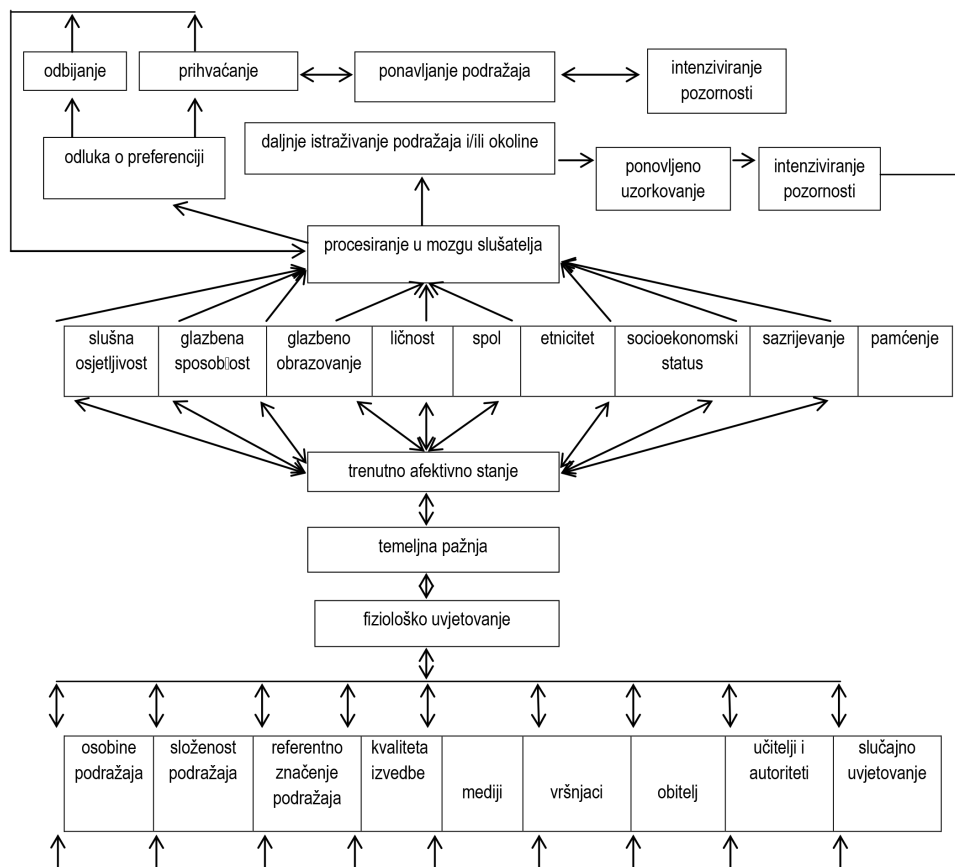
Model sadrži osam razina kojima slušatelj obrađuje ulaznu informaciju. Najniže razine (od četvrte do osme razine) uključuju podražaj te kulturne i osobne čimbenike koji utječu na kretanje informacije do središnjeg živčanog sustava slušatelja, odnosno do mjesta na kojemu se odvija njezina obrada. Varijable na tim razinama nazivaju se varijablama utjecaja, a varijable na višim razinama (od prve do treće razine) odgovor su na varijable utjecaja. Na prvoj, drugoj i trećoj razini modela obrađuje se ulazna informaciju i u skladu s tim slušatelj djeluje tako da ili odbacuje podražaj i time završava proces ili ga prihvaća i intenzivira pozornost prema ulaznim podacima.

Osma razina u hijerarhiji sadržava devet varijabli koje utječu na ulaznu informaciju. Četiri od njih povezane su sa samim podražajem (*fizičke osobine podražaja, složenost podražaja, referentno značenje podražaja, kvaliteta izvedbe*), a ostalih pet govori o kulturnim utjecajima na ulazne podatke (*mediji, skupina vršnjaka, obitelj, pedagozi i autoriteti, slučajno uvjetovanje*). Na sedmoj, šestoj i petoj razini nalaze se tri varijable inhibicije, koje djeluju kao „filtri“ koji blokiraju, limitiraju ili izobličavaju ulaznu informaciju. Te razine

uključuju *fiziološke uvjete* (sedma razina), *osnovnu pozornost* (šesta razina) i *afektivno stanje* (peta razina). Četvrta razina odnosi se na značajke slušatelja koje utječu na obrađivanje ulaznih podataka (*slušna osjetljivost, glazbena sposobnost, glazbena poduka, osobnost, spol, etnička pripadnost, socioekonomski status, sazrijevanje i pamćenje*). Treća razina modela označava početak faze slušateljeva djelovanja: na njoj se obrađuju podaci u slušateljevu središnjem živčanom sustavu. Dok se osma razina modela odnosi na *glazbu i okolinu*, treća, četvrta, peta, šesta i sedma razina modela govore o aktivnosti samog *slušatelja*. Druga se razina sastoji od četiriju varijabli (*odlučka o preferencijama, daljnja istraživanja podražaja i/ili okoline, ponovljeno uzorkovanje, intenziviranje pozornosti*) i na njoj se odlučuje o tome jesu li slušatelju potrebna dodatna iskustva kako bi mogao formirati prosudbe. Ukaže li se potreba za dodatnim iskustvima, slušatelj se vraća na osmu razinu po dodatne informacije, a ako su prosudbe formirane, informacija nastavlja put prema prvoj razini, koja se sastoji od četiriju varijabli (*odbacivanje, prihvatanje, ponavljanje podražaja, intenziviranje pozornosti*) te se tamo ili prihvća ili odbacuje.

LeBlancov model dobar je temelj za istraživanje glazbenih preferencija budući da inkorporira velik broj različitih čimbenika koji utječu na glazbene preferencije te sugerira interakciju među njima. Kako ističe LeBlanc, zbog „interaktivne prirode navedenih utjecaja, teško je svaki od njih izolirati i mjeriti pojedinačno“ (Le Blanc, 1982, 38).

Međutim, model ne opisuje razvoj glazbenih preferencija, već „simbolizira proces donošenja odluke u jednom određenom trenutku“ (LeBlanc, 1982, 40). Osim toga, u LeBlancovu modelu ne nalazimo objašnjenje zašto netko sluša glazbu i zašto odabire određeno glazbeno djelo ili stil, već samo dobivamo objašnjenje mehanizma zbog kojega slušatelj voli ili ne voli određeno glazbeno djelo ili stil.



Slika 1. Interaktivna teorija glazbenih preferencija (LeBlanc, 1982)

2.2. Recipročni model reakcije na glazbu

Hargreaves i North (1997) smatraju da na glazbenu percepciju utječe socijalni i kulturni kontekst u kojemu se takva percepcija odvija. Oni polaze od sociokulturnog stajališta te smatraju da sveobuhvatno objašnjenje glazbene ljepote, odnosno, estetske percepcije obuhvaća trosmjernu interakciju između umjetničkog djela, slušatelja i situacije slušanja (North i Hargreaves, 2008). *Recipročni model reakcije na glazbu* (Hargreaves, Miell i McDonald, 2005), (Slika 2), temelji se upravo na takvom stajalištu.

Navedeni model usvaja brojne čimbenike iz LeBlancova modela, ali se ne fokusira isključivo na glazbene preferencije, već opisuje skupinu reakcija na glazbu koje su u interakciji s glazbom, slušateljem i kontekstom slušanja. Za razliku od LeBlancova modela, ovaj model nije hijerarhijski, već je rekurzivan. Naime, reakcije na glazbu pod utjecajem su varijabli slušatelja, konteksta

sta slušanja i percepcije glazbe tijekom vremena, a interakcija između glazbe, slušatelja i reakcija na glazbu može pomoći u objašnjavanju načina na koji se tijekom vremena formiraju glazbene preferencije.

Recipročni model reakcije na glazbu usmjerava se prema trima glavnim utjecajima na glazbene preferencije, i to na *glazbu*, *slušatelja* te *situacije i kontekste*. Uzimajući u obzir djelovanje navedenih utjecaja, autori modela dolaze do četiriju njegovih komponenti, a to su *glazba*, *situacije i konteksti*, *reakcija na glazbu* i *slušatelj*. U kategoriji *glazbe* nalaze se različiti referentni sustavi, stilovi, kolativne varijable⁵, prototipičnost⁶ i konteksti izvođenja. *Situacije i konteksti* obuhvaćaju društvene i kulturne kontekste, svakodnevne situacije, prisutnost drugih ljudi i ostale aktivnosti koje se odvijaju tijekom slušanja glazbe. Treći dio modela, *reakcija na glazbu*, obuhvaća tri skupine reakcija – fiziološke, kognitivne i afektivne. Slušatelj provodi kognitivne diskriminacije različitih glazbenih podražaja i njihovu evaluaciju, a takvi podražaji izazivaju različita afektivna stanja, odnosno emocije i raspoloženja. I, konačno, četvrti dio modela odnosi se na *slušatelja* i to na njegov spol, dob, glazbeno znanje, kratkoročne i dugoročne obrasce preferencija i sl.

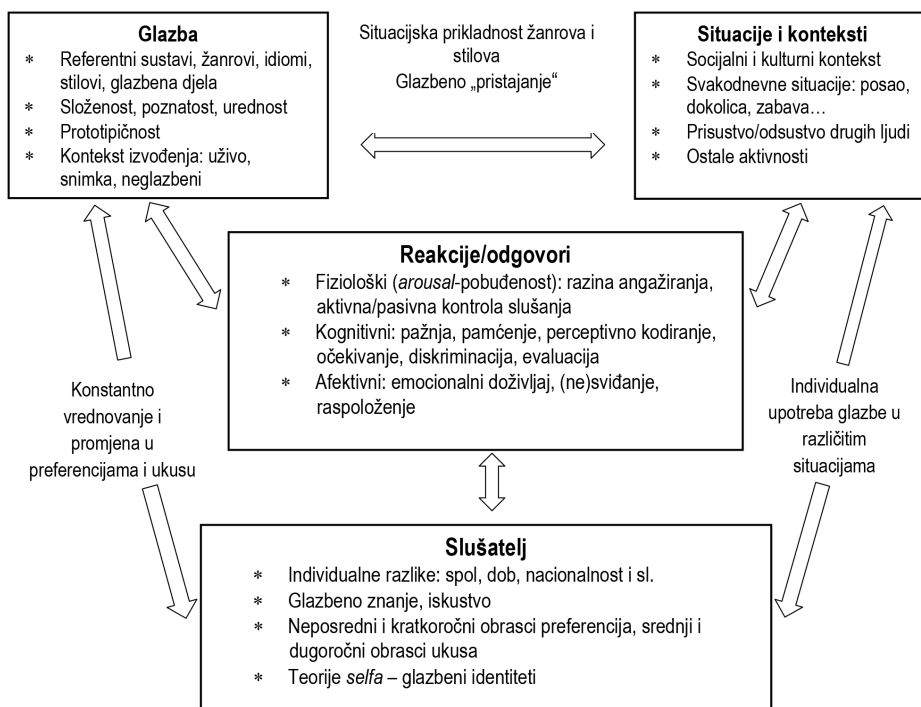
Ono što je posebno zanimljivo kod ovog modela je recipročni odnos između različitih čimbenika. Tako se u razmatranju odnosa između *glazbe* i *situacija i konteksta* ističe da su neke vrste glazbe primjerenije za izvođenje na određenim mjestima. Odnos između *situacija i konteksta* i *slušatelja* sugerira nam da pojedinci u određenim kontekstima slušaju glazbu kako bi postigli određene ciljeve, poput optimalne razine pobuđenosti ili stvaranja slike o sebi za druge pojedince. Odnos između *slušatelja* i *glazbe* ilustrira način na koji je svaki odgovor na glazbu povezan s dugoročnim glazbenim ukusima, poput odnosa između slušateljeva poznavanja glazbenog djela i percepcije njegove složenosti, između dobi i glazbene preferencije i sl.

Evidentno je da se različiti aspekti modela, koji se povezuju s glazbom, slušateljem i situacijama slušanja, kontinuirano nalaze u interakciji, stoga je

⁵ Polazeći od pretpostavke da karakteristike umjetničkog djela, poput složenosti, novosti, nesigurnosti i konflikta, izazivaju različite razine pobuđenosti, Berlyne (1974) smatra da postoji optimalna kombinacija takvih osobina koja kod ljudi izaziva estetski doživljaj. Ovdje je riječ o niskom stupnju pobuđenosti koja je izazvana srednjim vrijednostima karakteristika umjetničkog djela. Ekstremne vrijednosti takvih karakteristika, odnosno kolativne varijable, izazivaju ili visoku ili nisku pobuđenost.

⁶ Jedan od odgovora na pitanje o razlikama u reakcijama na umjetnička djela donosi i Martindaleov model prototipičnosti estetske preferencije (Martindale, Moore i Borkum, 1990). On predviđa da preferencije prema umjetničkom djelu ovise o opaženoj tipičnosti djela, a ne o kolativnim varijablama.

nemoguće razumjeti glazbene preferencije bez razmatranja takvih interakcijskih efekata. Nadalje, navedena interakcija ukazuje na to da se sve prosudbe glazbenih preferencija javljaju u stvarnom svijetu, izvan laboratorija, tako da one imaju i sociopsihološku komponentu, koju je potrebno uključiti u istraživanja glazbenih preferencija. Kako ističu Hargreaves i suradnici, fokus ovoga modela je na opisivanju „determinanti neposredne reakcije na specifičan glazbeni podražaj u određenom trenutku“ (Hargreaves i sur., 2006, 136). Međutim, iz modela je teško otkriti način na koji različite varijable stupaju u interakciju te izvesti konkretna predviđanja o tome kako pojedinačni čimbenici međusobno djeluju na formiranje glazbenih preferencija.



Slika 2. Recipročni model reakcije na glazbu (Hargreaves, Miell i MacDonald, 2005)

Oba modela izražavaju trodijelnu podjelu na glazbu, slušaatelja i kontekst te naglašavaju veliki broj interakcija između i unutar različitih razina analize. Međutim, oni opisuju glazbene prosudbe u određenom vremenskom trenutku na način da opisuju proces prosudbe koji se događa tijekom prihvatanja ili odbacivanja određenog glazbenog djela. Tako North i Hargreaves ističu da se Recipročni model reakcije na glazbu ne bavi funkcijama slušanja glazbe,

čime je „zasigurno limitiran u fokusiranju na glazbene reakcije u smislu ‘sviđanje-nesviđanje’ (...) te (vjerojatno) samo na neposredne reakcije na glazbu, a ne na dugoročne aspekte glazbenog ukusa“ (North i Hargreaves, 2008, 125). Lamont (2006) kritizira Recipročni model reakcije na glazbu zbog njegove navodne statičnosti. Međutim, Hargreaves (2012) odbacuje takve navode, ukazujući na reciprocitet međuodnosa sastavnica modela, ističući pritom kako su glazba, slušatelj i kontekst u konstantnom stanju međusobne interakcije.

U odnosu na LeBlancov model, u Recipročni model reakcije na glazbu integrirani su novi nalazi o glazbenim preferencijama i komunikaciji. Dok su socijalna interakcija i emocije na periferiji LeBlancova modela, u Recipročnom modelu reakcije na glazbu oni zauzimaju značajno mjesto, ukazujući na ideju da emocije i društveni kontekst imaju važnu ulogu u formiranju glazbenih preferencija (Hargreaves i North, 1997; Juslin i Sloboda, 2001).

Međutim, ono što je problematično u obama modelima jest to da se slušatelj poima kao pasivni sudionik koji odgovara na određeni podražaj, pri čemu se zanemaruje proces aktivnog odabira: *zašto netko želi slušati glazbu te zašto je netko odlučio slušati određeno glazbeno djelo ili glazbeni stil?* Dakle, iako navedeni modeli prikazuju brojne čimbenike koji utječu na glazbene preferencije, ostaje pitanje *zašto ljudi slušaju glazbu i zašto razvijaju određeni glazbeni ukus?*

Jedan od mogućih odgovora na postavljena pitanja leži u funkcijama glazbe. Naime, ljudi slušaju glazbu kako bi ostvarili određene ciljeve i zadovoljili potrebe (Arnett, 1995; North i Hargreaves, 1999). Većina razloga zašto preferiramo određenu vrstu glazbe u odnosu na neku drugu može se pripisati upravo različitim funkcijama glazbe (Arnett, 1995; Juslin i Laukka, 2004), koje su često povezane s razvojnim pitanjima, posebno razvojnim pitanjima adolescenata. Mladi koriste glazbu kako bi istražili i izrazili svoje identitete, osobne vrijednosti, ambicije, vjerovanja, percepciju svijeta i samih sebe (North i Hargreaves, 1999). Glazba može potaknuti interakcije između vršnjaka (Lull, 1992), dok Rentfrow i Gosling (2003; 2006) smatraju da je slušanje glazbe najčešća aktivnost dokolice mladih te da glazbene preferencije mogu dati uvid u osobnost pojedinca.

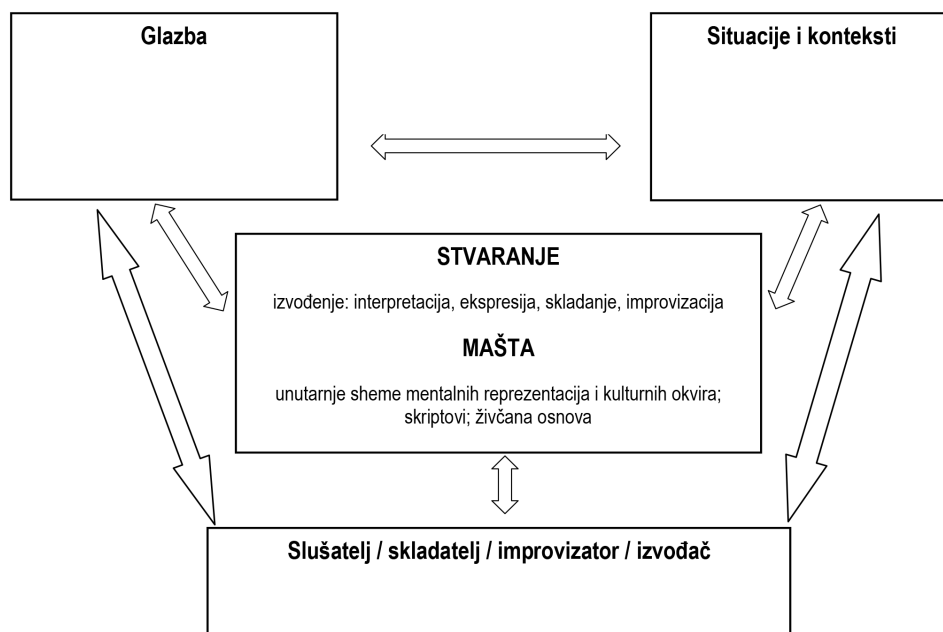
U skladu s Recipročnim modelom reakcije na glazbu, takve reakcije uvijek imaju situacijsku komponentu, stoga je važno razmatrati glazbu u njezinim svakodnevnim kontekstima u kojima se doživljava. Sloboda i O’Neill ističu da se „glazba uvijek sluša u društvenom kontekstu, u određenom vremenu i na određenom mjestu, sa ili bez drugih pojedinaca te istovremeno s drugim aktivnostima koje imaju vlastita značenja i izvore emocija...“ (Sloboda i O’Neill, 2001, 415).

Sloboda, O’Neill i Ivaldi (2001) te North, Tarrant i Hargreaves (2004) istraživali su ulogu glazbe u svakodnevnom životu, pokušavajući odgovoriti

na pitanja s kim sudionici slušaju glazbu, što slušaju i kada slušaju glazbu. Norht i suradnici (2004) uočavaju da se samo 26,3 % epizoda slušanja glazbe javlja kada su sudionici sami. Najčešće se sluša popularna glazba, a klasična glazba samo u 3 % slučajeva. Glazba se najčešće sluša navečer i češće vikendom nego tijekom radnog tjedna.

2.3. Revidirani recipročni model reakcije na glazbu

Hargreaves, Miell i MacDonald (2012) ističu kako su kreativni aspekti slušanja glazbe uglavnom zanemareni te da njihovo smještanje u središte glazbene kreativnosti, pored aktivnosti skladanja, improvizacije i izvođenja, vode prema temeljitijem shvaćanju mašte kao kognitivnog temelja glazbene percepcije i produkcije. Najkraće rečeno, navedeni autori smatraju da mašta predstavlja bit kreativne percepcije glazbe. Uvažavajući takva razmišljanja i pokušavajući ispraviti nedostatke Recipročnog modela reakcije na glazbu, Hargreaves, Hargreaves i North (2012) izvršili su reviziju navedenog modela (Slika 3).



Slika 3. Revidirani recipročni model reakcije na glazbu
(Hargreaves, Hargreaves i North, 2012)

Kreativnost je moguće promatrati kao značajku osobnosti, sposobnost, proces ili rezultat (ideju, proizvod ili djelo). Različiti psihologijski pristupi poimaju kreativnost na različite načine. Prema psihodinamskom stajalištu, kreativnost je posljedica napetosti između svjesne realnosti i nesvjesnih nagona. Prema kognitivnom pristupu riječ je o višoj razini mišljenja, a ne o samostalnom konstrukt, dok socijalno-psihološka perspektiva naglašava važnost motivacije, okolinskih čimbenika i osobina ličnosti u objašnjavanju kreativnosti (Somolanji i Bogнар, 2008). U kontekstu humanističkog pristupa, kreativnost je povezana sa samoaktualizacijom, a kreativna je osoba slična onoj samoaktualiziranoj (Maslow, 1976; Rogers, 1969) pri čemu se stavlja naglasak na ključnu ulogu obrazovanja u poticanju kreativnosti. Stoga je suvremena humanistička škola stvaralačka i suradnička zajednica koja potiče slobodu izražavanja, fleksibilnost i originalnost te teži inovacijama (Glasser, 1994; Stoll i Fink, 2000).

Unatoč velikom broju različitih definicija, kreativnost se najčešće opisuje kao sposobnost stvaranja ideja ili proizvoda koji su originalni i funkcionalni (Ochse, 1990; Berk, 2008). Većini tradicionalnih definicija kreativnosti zajedničke su upravo te dvije komponente – originalnost i funkcionalnost, što znači da kreativnost uključuje nešto novo, drugačije, jedinstveno i neočekivano (Sternberg, 1999) te ima svoju funkciju i korisno je za pojedinca, širu skupinu, zajednicu ili pak društvo u cjelini. Iako je dugo dominirao psihometrijski pristup proučavanju kreativnosti, danas je najšire prihvaćen konfluentni pristup prema kojemu je za kreativnost važna interakcija osobnih i okolinskih elemenata, pri čemu kao važnije treba istaknuti intelektualne sposobnosti, kognitivne stilove, motivaciju, osobine ličnosti te okolinu koja potiče kreativnost (Jukić, 2011). Suvremene teorije kreativnosti posebno naglašavaju važnost traženja i uočavanja problema, a ne samo njihova uspješnog rješavanja (George, 2005; prema Koludrović i Reić Ercegovac, 2010).

Jedna od najvažnijih značajki kreativnosti je divergentno mišljenje čije ispitivanje najčešće predstavlja način mjerenja kreativnosti pojedinca. Početak proučavanja kreativnosti vezuje se upravo uz proučavanje divergentnog mišljenja i rad psihologa J. P. Guilforda 50-ih godina prošlog stoljeća, koji je istaknuo divergentno mišljenje kao glavnu sastavnicu kreativnosti. Divergentno se mišljenje odnosi na generiranje različitih, mnogih i neuobičajenih mogućnosti prilikom rješavanja nekog zadatka ili problema (Berk, 2008). Divergentno riješiti problem znači ostvariti kreativan uradak, napraviti nov i neobičan uradak ili redefinirati postojeći (Ricards, 2001; prema Koludrović, 2009). Sastavnice divergentnog mišljenja su: *fluentnost* – mogućnost brzog

produciranja velike količine ideja ili rješenja nekog problema; *fleksibilnost* – mogućnost simultanog razmatranja različitih pristupa rješavanju nekog problema; *originalnost* – mogućnost stvaranja novih ideja koje se razlikuju od postojećih; *elaboracija* – mogućnost razmišljanja o detaljima ideje i njezino provođenje; *osjetljivost za probleme* – mogućnost uočavanja nekih nedostataka ili potrebe za poboljšanjem nekih postojećih stvari i *redefiniranje* – mogućnost napuštanja starih načina razmišljanja o poznatim predmetima i njihovim tumačenjima s ciljem njihovog korištenja na nove načine i u nove svrhe.

Za razliku od divergentnog mišljenja, konvergentno se mišljenje odnosi na pronalaženje jednog točnog odgovora ili jednog mogućeg rješenja nekog zadatka ili problema. Smatra se da su divergentno mišljenje, kao oblik kreativnog mišljenja, i konvergentno mišljenje, koje je usmjereno na znanje, povezani fenomeni iako izravno ne moraju utjecati jedan na drugoga (Koludrović, 2009). Neki autori navode da je ispitivanje samo divergentnog mišljenja nedovoljno dobar pokazatelj kreativnosti i loš prediktor kreativnog postignuća u svakodnevnom životu jer zahvaća samo jednu od sastavnica kreativnosti (Berk, 2008). Ostale sastavnice kreativnosti su uočavanje i definiranje novih problema, evaluiranje raznih ideja, te odabiranje onih zamisli i ideja koje najviše obećavaju, kao i pozivanje na relevantna znanja u cilju razumijevanja i rješavanja problema (Sternberg i Lubart, 1995; prema Berk, 2008). Amabile (2013) ističe da su područno-specifične vještine i unutarnja motivacija također sastavnice kreativnosti za čiji je razvoj važna podrška okoline koja podupire slobodu izražavanja i postavlja izazove. Dva najvažnija okolinska ili socijalna konteksta koja mogu povoljno djelovati na razvoj kreativnosti su obitelj i škola. U kontekstu obitelji, roditelji na dva načina djeluju na kreativnost svoje djece – nasljednim osobinama te stvaranjem okruženja koje povoljno djeluje na razvoj kreativnosti. Kada je riječ o školi i predškolskim ustanovama, Vygotsky (2004) naglašava da je jedno od najvažnijih pitanja djece i obrazovanja upravo kreativnost, njezin razvoj i njezina uloga u sveukupnom razvoju i sazrijevanju djeteta. Pri tome, kreativne je procese moguće identificirati već u najranijoj dobi, posebno tijekom dječje igre (Vygotsky, 2004). Rački (2013), primjerice, navodi da je osnovne domene kreativnosti (svakodnevnu, znanstvenu i umjetničku) moguće uočiti već u ranim školskim godinama, s obrascem odnosa domena koji nalikuje obrascu odraslih.

Pojam usko vezan uz kreativnost je mašta. Štoviše, brojni autori smatraju da se kreativnost temelji upravo na mašti. U svakodnevnom se životu pojam mašta upotrebljava za različite aspekte ljudskog ponašanja i doživljavanja koji često ne odgovaraju značenju tog pojma u psihologijskoj znanosti. Mašta se

tako u svakodnevnom govoru često odnosi na nešto nestvarno, neistinito, što ne odgovara stvarnosti i što stoga nema nikakvu praktičnu vrijednost. Ipak, mašta je u podlozi kreativnosti i kreativnog ponašanja i, kao takva, važan je aspekt kulture, umjetnosti, znanosti i tehnologije (Vygotsky, 2004). Mašta je psihički proces stvaranja novih predodžbi koje ne postoje u prijašnjem iskustvu i to na temelju kombiniranja različitih ideja i pojmova. Mašta ima važnu ulogu u kreativnosti i stvaralaštvu, bez obzira o kojem području rada je riječ. Može se podijeliti na reproduktivnu i kreativnu pri čemu je ona reproduktivna ograničena kapacitetom pamćenja. Kreativna se, s druge strane, odnosi na mogućnost stvaranja i mijenjanja postojećeg (Colello, 2007; prema Liang i Lin, 2015). Iako većina autora navodi povezanost između mašte i kreativnosti, Samli (2011) navodi da se radi o dvama odvojenim fenomenima. Prema takvom stajalištu, mašta nam omogućava razmišljanje o nečemu što ne postoji te pomaže razvijanju mentalnih predodžbi. To je slobodno razmišljanje izvan okvira, a kreativnost je pak odgovor na neki problem temeljen na postojećim znanjima. Prema istom autoru, mašta nije privilegija samo darovitih pojedinaca, već svi ljudi mogu imati maštu koja vodi kreativnom razmišljanju. Mašta ovisi o iskustvu, potrebama i interesima u kojima se iskazuju te potrebe (Samli, 2011).

I Hargreaves (2012) razmatra različita stajališta o pojmu mašte te pokušava preusmjeriti istraživanje glazbene percepcije i produkcije, kao kreativnih aktivnosti, prema pojmu glazbene mašte. On smatra da se glazbena mašta sastoji od unutrašnjih kognitivnih reprezentacija te da stoji u temelju glazbene percepcije i produkcije. Stoga se Revidirani recipročni model reakcije na glazbu bavi procesiranjem glazbe, a ne samo glazbenom komunikacijom.

U Revidiranom recipročnom modelu reakcije na glazbu, čimbenici koji se odnose na *glazbu* i na *situacije i kontekste* ostali su nepromijenjeni u odnosu na originalnu verziju modela, a varijabla *slušatelj* nadopunjena je varijablama *skladatelj/improvizator/izvođač*. Umjesto varijable *odgovor* uključuje se *mašta* koja čini temelj modela i koja inkorporira *percepciju* i *produkciju*.

Dakle, središnja komponenta Revidirane verzije recipročnog modela reakcije na glazbu je mašta koja se manifestira u produkciji i percepciji. Percepcija se odnosi na komponente varijable odgovora u ranijoj verziji modela, a produkcija na izvedbu, interpretaciju, ekspresiju, kompoziciju i improvizaciju. Mašta, kao središnji dio modela, predstavlja kognitivne procese koji se nalaze u temelju glazbenog iskustva. Dok je originalni model bio namijenjen objašnjavanju glazbenog odgovora, izvedbe i komunikacije, stavljanje mašte u središte revidiranog modela omogućava integraciju svih kreativnih činova

uključenih u stvaranje glazbe, ali i promjenu prirode modela koji se sada bavi mentalnim aktivnostima uključenima u procesuiranje glazbe.

Unatoč brojnim ograničenjima i nedostacima navedenih modela, oni ipak ukazuju na činjenicu da na glazbene preferencije utječe velik broj različitih čimbenika, koji se uglavnom grupiraju u kategorije slušatelja, glazbe i konteksta slušanja, ali i različitih kreativnih činova i mašte.

2.4. Literatura

1. Amabile, T. M. (2013). Componential Theory of Creativity. U: E. H. Kessler (ur.). *Encyclopedia of Management Theory*. Sage Publications, Inc.
2. Arnett, J. J. (1991). Adolescents and heavy metal music: From the mouths of metalheads. *Youth Society*, 23, 76-98. doi: 10.1177/0044118X91023001004
3. Berk, L. E. (2008). *Psihologija cjeloživotnog razvoja*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
4. Berlyne, D. E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetics: Steps towards an objective psychology of aesthetic appreciation*. London: Halstead press.
5. Glasser, W. (1994). *Kvalitetna škola, škola bez prisile*. Zagreb: Educa.
6. Hargreaves, D. J. (2012) Musical imagination: perception and production, beauty and creativity. *Psychology of Music*, 40, 539-557. doi: 10.1177/0305735612444893
7. Hargreaves, D. J., i North, A. C. (ur.) (1997). *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
8. Hargreaves, D. J., Hargreaves, J. J., i North, A. C. (2012). Imagination and creativity in music listening. In *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, (ur.) D. Hargreaves, D. Miell and R. MacDonald (Oxford: Oxford University Press), 156–172.
9. Hargreaves, D. J., Miell, D. E., i MacDonald, R. A. R. (2005). How do people communicate using music? In D. E. Miell, R. A. R. MacDonald i D. J. Hargreaves (ur.), *Musical communication* (pp. 1-25). Oxford: Oxford University Press.
10. Hargreaves, D. J., Miell, D. E., i MacDonald, R. A. R. (ur.) (2012). *Musical imaginations*. Oxford, UK: Oxford University Press.
11. Hargreaves, D. J., North, A. C., i Tarrant, M. (2006) Musical preference and taste in childhood and adolescence. In G. E. McPherson (ur.), *The child as musician: A handbook of musical development* (pp. 135-154). New York: Oxford University Press.
12. Jukić, T. (2011). Implicitne teorije kreativnosti u predškolskoj dobi. *Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, 13, 38-65.
13. Juslin, P. N., i Laukka, P. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of New Music Research*, 33, 217-238. doi: 10.1080/0929821042000317813
14. Juslin, P. N., i Sloboda, J. A. (ur.) (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
15. Koludrović, M. (2009). Pitanja i zadaci u udžbenicima kao elementi poticanja divergentnog mišljenja. *Pedagogijska istraživanja*, 6, 179-190.
16. Koludrović, M. i Reić Ercegovac, I. (2010). Poticanje učenika na kreativno mišljenje u suvremenoj nastavi. *Odgojne znanosti*, 12, 427-439.
- Lamont, A. M. (2006). Review of Musical Communication, ur. D. E. Miell, R. A. R. MacDonald i D. J. Hargreaves (2005). *Musicae Scientiae*, 10, 278–282.

17. LeBlanc, A. (1982). An interactive theory of music preference. *Journal of Music Therapy*, 29, 28-45. doi: 10.1093/jmt/19.1.28
18. Liang, C., i Lin, W. (2015). The Interplay of Creativity, Imagination, Personality Traits, and Academic Performance. *Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theory, Research, and Clinical Practice*, 34, 270-290. doi: 10.1177/0276236614568638
19. Lull, J. (1992) Popular music and communication: An Introduction. In J. Lull (ur.), *Popular music and communication* (pp. 1-31). Newbury Park, CA: Sage Publications.
20. Manu, A. (2007). *The Imagination Challenge*. Berkeley, CA: New Riders.
21. Martindale, C., Moore, K., i Borkum, J. (1990). Aesthetic preference: Anomalous findings for Berlyne's psychobiological model. *American Journal of Psychology*, 103, 53-80. doi: 10.2307/1423259
22. Maslow, A. H. (1976). *The Farther Reaches of Human Nature*. New York: Penguin Books.
23. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (1999). Music and adolescent identity. *Music Education Research*, 1, 75-92. doi: 10.1080/1461380990010107
24. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
25. North, A. C., Tarrant, M., i Hargreaves, D. J. (2004). The effects of music on helping behaviour: a field study. *Environment and Behavior*, 36, 266-275. doi: 10.1177/0013916503256263
26. Ochse, R. (1990). *Before the Gates of Excellence: The Determinant of Creative Genius*. New York: Cambridge University Press.
27. Rački, Ž. (2013). Psiholgijski prilog operacionalizaciji konstrukta matematičke kreativnosti u djece i adolescenata. *Život i škola*, 30, 129-146.
28. Reber, R., Schwarz, N., i Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience? *Personality and Social Psychology Review*, 8, 364-382. doi: 10.1207/s15327957p-spr0804_3
29. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of personality and social psychology*, 84, 1236-1256. doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
30. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2006). Message in a ballad. The role of music preferences in interpersonal perception. *Psychological Science*, 17, 236-242. doi: 10.1111/j.1467-9280.2006.01691.x
31. Rogers, C. R. (1969). *Freedom to Lear. A View of What Education Might Become*. Columbus. Ohio: Charles E: Merrill Publishing Company.
32. Samli, A. C. (2011). *From Imagination to Creativity. From Imagination to Innovation: New Product Development for Quality of Life*. New York: Springer Science Business Media.

33. Sloboda, J. A. i O'Neill, S. A. (2001). „Emotions in everyday listening to music.“ In P. N. Juslin and J. A. Sloboda (ur.), *Music and emotion: theory and research* (pp. 415-429). Oxford: Oxford University Press.
34. Sloboda, J. A., O'Neill, S. A., i Ivaldi, A. (2001). Functions of music in everyday life: an exploratory study using the experience sampling method. *Musicae Scientiae*, 5, 9-32. doi: 10.1177/102986490100500102
35. Somolanji, I., i Bognar, L. (2008). Kreativnost u osnovnoškolskim uvjetima. *Život i škola*, 19, 87-94.
36. Stoll, L., i Fink, D. (2000). *Mijenjajmo naše škole: Kako unaprijediti djelotvornost i kvalitetu škola*. Zagreb: Educa.
37. Vygotsky, L. S. (2004). Imagination and Creativity in Childhood. *Journal of Russian and East European Psychology*, 42, 7–97.

3. OSOBINE LIČNOSTI I GLAZBENE PREFERENCIJE

3.1. Ličnost

Ličnost je skup organiziranih, razmjerno trajnih psiholoških osobina i mehanizama unutar pojedinca koji utječu na njegove interakcije s okolinom i prilagodbu na okolinu (Larsen i Buss, 2008). Ličnost je ono što nas trajno određuje i čini jedinstvenima, različitima od drugih. Riječ ličnost dolazi od latinske riječi *persona* što je označavalo masku koju su glumci nosili u starogrčkoj drami (Fulgosi, 1987).

Akademsko istraživanje ličnosti i osobina ličnosti započelo je tridesetih godina prošloga stoljeća, a autori prvih udžbenika o ličnosti su kasnih tridesetih godina bili Gordon Allport i Henry Murray. Preteče psihologijskog proučavanja ličnosti moguće je pronaći kod Aristotela koji koristi psihologijske konstrukte poput srdžbe, inteligencije, agresivnosti i sl. Bavio se i humorom te analizirao značajke pojedinaca koji imaju smisao za humor, a analizirao je i druge značajke ličnosti poput istinoljubivosti, druželjubivosti i drugih (Petz, 2010).

Prva teorija tipova ličnosti vezuje se uz grčkog liječnika Hipokrata u 4. st. pr. n. e. koji je pokušao međuljudske razlike u emocionalnom reagiranju i temperamentu objasniti biokemijskim razlikama. Te razlike očitovale su se u razlikama u zastupljenosti četiriju vrsta tjelesnih tekućina (krv – sangvinik, žuta žuč – kolerik, crna žuč – melankolik i flegma – flegmatik), pri čemu je zdravlje bilo povezano s ravnotežom tih tjelesnih tekućina, a bolest s poremećajem te ravnoteže (Fulgosi, 1987).

Petz (2010) definira ličnost kao skup psihičkih osobina i mehanizama unutar pojedinca koji su organizirani i relativno trajni te utječu na interakcije i adaptacije pojedinca na intrapsihičku, fizičku i socijalnu okolinu. Psihičke osobine su značajke koje opisuju načine na koje se ljudi međusobno razlikuju (Petz, 2010). Obično ih zovemo crtama ličnosti, no ne postoji slaganje oko toga koliko je temeljnih crta ličnosti niti kako su organizirane. Psihički mehanizmi, za razliku od crta ličnosti, više naglašavaju procese koji se odvijaju u ličnosti pojedinca.

Kada je riječ o definiranju ličnosti, važno je istaknuti da je ličnost stabilna i dugotrajna, što znači da su psihičke osobine i mehanizmi svojstveni pojedincu tijekom vremena i kroz različite situacije. Također je važno istaknuti da ne postoje dva pojedinca koja imaju identičnu ličnost pa je jedan od ciljeva psihologije ličnosti razumjeti jedinstvenost pojedinca i razviti načine za istraživanje bogatstva i jedinstvenosti života pojedinca (Petz, 2010, 11).

Polje ličnosti može se podijeliti u šest različitih domena znanja o ljudskoj prirodi: ličnost je pod utjecajem osobina s kojima se čovjek rađa ili ih tijekom života razvija (dispozicijska domena); bioloških faktora (biološka domena); konflikata unutar nečijeg uma (intrapsihička domena); osobnog razmišljanja, osjećaja, želja, uvjerenja i drugih subjektivnih doživljaja (kognitivno-iskustvena domena); socijalne, kulturalne i rodne pozicije u društvu (socijalna i kulturalna domena) te prilagodbe na probleme koje život neizbježno donosi (domena prilagodbe) (Petz, 2010, 14). Iako ne postoji jedna sveobuhvatna teorija ličnosti koja bi pokrila sve ove domene, niz je različitih teorija ličnosti koje su u pojedinim domenama objasnile ličnost.

3.1.1. Teorijski pristupi proučavanju ličnosti

Postoje brojni pristupi istraživanju i proučavanju ličnosti, a neki od najpoznatijih su biološki, psihodinamski, humanistički, kognitivni i osobinski.

Biološke teorije prvenstveno su usmjerene na utjecaj bioloških čimbenika i nasljednost značajki ličnosti pri čemu treba razlikovati proksimalne i distalne biološke odrednice ličnosti. Proksimalne se odnose na stabilne razlike u funkcioniranju neuralnih sustava koji rezultiraju stanjima povezanim s osobinama ličnosti. Distalni čimbenici su genetski i okolinski budući da istraživanja pokazuju kako je nasljednost osobina ličnosti između 40 i 80 % (DeYoung, 2010), odnosno između 40 i 50 % (Bouchard, 2004).

Jedan od psihobioloških modela ličnosti je model Cloningera i suradnika (1993; 1994) koji uključuje sedam dimenzija ličnosti, a razlikuje četiri crte temperamenta i tri karakterne crte za koje se smatra da mogu objasniti sve razlike u ličnosti. Pri tome se temperament, koji je stabilan tijekom života, odnosi na urođene, biološki određene, nezavisne i umjereno nasljedne emocionalne reakcije (Tuominen, 2014). Karakterne crte se pak razvijaju i oblikuju iskustvom, učenjem i djelovanjem okoline, a uključuju ciljeve, vrijednosti i uvjerenja pojedinca (Tuominen, 2014). Ovaj se model razvijao od 1986. godine na temelju kliničkih ispitivanja, neurobioloških istraživanja i ranijih teorija ličnosti. U svojim početnim fazama uključivao je tri temperamentalne značajke koje su predstavljale reakcije na podražaje. Pri tome se izbjegavanje

štete odnosilo na sklonost intenzivnim reakcijama na neugodne podražaje, traženje uzbuđenja/novih iskustava na intenzitet reagiranja na nove i nepoznate podražaje, a osjetljivost na ugodu na sklonost intenzivnom reagiranju na pozitivne/ugodne podražaje (Cloninger, 1987; prema Tuominen, 2014). Neurobiološka istraživanja potvrdila su povezanost izbjegavanja štete i visoke serotonergične aktivnosti mozga. Monoaminski neurotransmiter serotonin važan je kao biološka podloga različitih značajki ličnosti budući da je niska razina serotoninina povezana s agresivnošću, lošom kontrolom impulsa i depresijom. Nadalje, istraživanja su pokazala i povezanost između traženja uzbuđenja/novih iskustava i niske aktivnosti dopamina te između osjetljivosti na ugodu i niske noradrenalinске aktivnosti (Tuominen, 2014).

Psihodinamski pristup proučavanju ličnosti temelji se na radu S. Freuda i naglašava utjecaj nespješnog i ranih iskustava na ličnost. Rana iskustva, posebno odgovarajuće zadovoljavanje emocionalnih potreba novorođenčeta, vrlo su važna za razvoj ličnosti i socijalni razvoj pojedinca. Ozbiljnost kojom je Freud objasnio slojevitost, kompliciranost i bogatstvo psihološke strukture djeteta od prvih dana po rođenju bio je prvi ozbiljan znanstveni pokušaj da se mnogi događaji iz kasnijeg čovjekova života objasne ranim razvojnim čimbenicima (Knežević, 2006; prema Reić Ercegovac, 2010). Za Freuda je čovjek nespješno biće, a nespješno je i temelj proučavanja ličnosti. U strukturalnoj koncepciji ličnosti tri su osnovna elementa – id, ego i superego koji zapravo označavaju procese unutar ličnosti, a ne nepovezane strukturalne elemente koji bi se mogli povezati s određenim dijelovima živčanog sustava. Id ili iracionalni dio ličnosti rezervoar je psihičke energije (Fulgosi, 1987), a predstavlja urođenu komponentu ličnosti koja se sastoji od nagona i funkcionira po principu ugone. To je primarni dio ličnosti, ono animalno u čovjeku što ne poznaje pravila. Ego ili racionalni dio ličnosti funkcionira po načelu realnosti. Ego je sposoban odvojiti želju od mašte, tolerira napetost i kompromise i mijenja se tijekom vremena. Ego nastoji zadovoljiti zahtjeve ida na način da dovede do ugone, a istodobno ublažava zahtjeve superega, moralnog dijela ličnosti koji često zahtijeva perfekcionizam (Fulgosi, 1987). Razvoj ličnosti odvija se tijekom pet faza psihoseksualnog razvoja (oralna, analna, falusna, latencije i genitalna) tijekom kojih dijelovi ličnosti (id, ego i superego) postaju integrirani, a aspekti ličnosti u odrasloj dobi rezultat su događaja tijekom psihoseksualnih faza razvoja.

Kognitivne teorije usmjerene su na mišljenje pojedinca kao odrednicu emocija, ponašanja i ličnosti. Prema tom stajalištu, misli uvijek prethode emocijama i ponašanju, što znači da su percepcija i drugi kognitivni procesi

osnova za naše emocije i ponašanje. *Socijalno-kognitivni* pristup odnosi se na teorije i modele koji naglašavaju učenje po modelu i opservacijsko učenje s jedne strane, te samoregulaciju emocija i ponašanja za koju su važni i kognitivni kapaciteti pojedinca, s druge. Najpoznatiji predstavnik ovog pristupa je Albert Bandura (1986; 1997), koji je dinamiku ličnosti predstavio modelom recipročnog determinizma u kojem su u dvosmjernoj interakciji ponašanje, okolinski čimbenici i čimbenici ličnosti pojedinca. Prema socijalno-kognitivnom pristupu, ličnost uključuje kompetencije, vjerovanja i očekivanja, ciljeve i standarde ponašanja.

Humanistički pristup ličnosti najbolje je predstavljen radom Carla Rogersa i Abrahama Maslowa, a očituje se u naglašavanju slobodne volje i osobnog iskustva pojedinca. Humanistička teorija A. Maslowa ključnim pojmom smatra samoaktualizaciju ili samoostvarenje pojedinca koje predstavlja konačni cilj i najvažniji motiv. Krajnji cilj pojedinca je psihološko stanje samoaktualiziranosti, odnosno proces razvijanja prema tom stanju. Pored navedenog, taj pristup proučavanju ličnosti podrazumijeva čovjeka kao integrirano i stvaralačko biće (Fulgosi, 1987). Teorija ličnosti Carla Rogersa koja je nastala na temelju klijentu usmjerene terapije istog autora fenomenološka je teorija čija su glavna polazišta da svaki pojedinac doživljava svijet na jedinstven način te da pojedinci teže samoostvarenju, što mogu ostvariti ako ih okolina u tome ne sprječava. Samoostvarena osoba za Rogersa živi ovdje i sada, otvorena je prema iskustvu, prihvaća slobodu izbora kao i odgovornost za svoje izbore te se ponaša u skladu sa svojim stvarnim ja.

Jedna od prvih humanističkih i personalističkih teorija ličnosti je teorija G. W. Allporta, koja je ujedno i preteča suvremenim osobinskim teorijama ličnosti. Cilj te teorije je objašnjenje ličnosti pojedinca i predviđanje ponašanja te razvoja. Za razliku od psihodinamskog naglaska na nesvjesnom, prema ovoj teoriji osnovna odrednica ponašanja čovjeka je svjesna motivacija (Fulgosi, 1987), a za razumijevanje sadašnjeg ponašanja pojedinca ključna je budućnost, a ne prošlost, u smislu ciljeva i motivacije. Osnovna dinamička ili motivacijska jedinica ličnosti je osobina ličnosti koja predstavlja neuropsihičku strukturu, odnosno predispoziciju da se na različite vrste podražaja i situacija reagira na sličan način što je, zapravo, svojstveno upravo osobinskom pristupu ličnosti.

3.1.2. Osobinski pristup ličnosti

3.1.2.1. Eysenckova teorija ličnosti

U suvremenoj psihologiji najšire je prihvaćen osobinski pristup ličnosti, a najčešće se primjenjuje neki od petfaktorskih modela. Ipak, jedna od najstarijih i najviše citiranih teorija ličnosti je ona autora Eysencka. Polazište Eysenckovo istraživanja ličnosti i empirijske teorije ličnosti čini faktorska analiza manifestacija ili ponašanja ljudi u različitim situacijama (Fulgosi, 1987). Eysenck je još 1947. godine identificirao postojanje dviju temeljnih dimenzija ličnosti: introverzije/ekstraverzije i neuroticizma/emocionalne stabilnosti, koje su potvrđene u brojnim kasnijim istraživanjima. Te su dimenzije bipolarne i međusobno nezavisne. Poslije je teoriji dodana i treća osnovna osobina – psihoticizam.

Biološka osnova dimenzije introverzije/ekstraverzije je jačina živčanog sustava koja je definirana odnosom ekscitacije i inhibicije u mozgu. Slabi živčani sustav osjetljiviji je od jakoga i reagira na podražaje manjeg intenziteta te je nestabilniji. S druge strane, jaki živčani sustav je stabilniji i sposobniji adekvatno i kontinuirano reagirati na ekstremne podražaje (Fulgosi, 1987). Jaki i slabi živčani sustav razlikuju se u stupnju pobudljivosti, odnosno *arousalu*. Slabi živčani sustav više je pobuđen podražajima određenog intenziteta od jakog živčanog sustava, što se povezuje s jačinom i brojem živčanih impulsa koji dolaze u korteks iz retikularno-aktivacijskog sustava (Fulgosi, 1987). S obzirom na biološku podlogu, ekstraverte karakterizira sklonost traženju veće količine podražaja i podražaja većeg intenziteta pa su oni često društveni, druželjubivi, asertivni, pričljivi, imaju širok krug prijatelja, aktivnosti, skloniji su istraživanju i novim iskustvima. Neuroticizam je povezan s retikularno-limbičkim sustavom koji određuje reakcije na emocionalno važne podražaje pa visoko neurotični pojedinci pokazuju veću pobuđenost uslijed emocionalnih podražaja. Eysenck ističe povezanost neuroticizma i labilnosti autonomnog živčanog sustava. Visoko neurotični pojedinci obično su neraspoloženi, depresivniji, anksiozniji i zabrinutiji te imaju veću učestalost psihosomatskih poremećaja. Također, imaju nisku toleranciju na neizvjesnost i nesigurnost (Berenbaum, Bredemeier i Thompson, 2008) te doživljavaju veći stres u nepoznatim situacijama u odnosu na emocionalno stabilnije pojedince. Psihoticizam je povezan s visokom agresivnošću, nedostatkom empatije i opreza, a na biološkoj razini ta je osobina povezana s osjetljivošću amigdale na androgene (testosteron). Pojedinci koji postižu visoke rezultate na psihoticizmu obično su impulzivni, nemarni, usmjereni na sebe te mogu pokazivati asocijalne oblike ponašanja.

3.1.2.2. Petfaktorski modeli ličnosti

Iako se u većini suvremenih istraživanja koristi zajednički naziv petfaktorski model za model Coste i McCraea (1992) i leksički petfaktorski model (tzv. *Big Five*), između navedenih modela postoje određene razlike (prema Reić Ercegovac, 2010). Leksički je petfaktorski model nastao na temelju istraživanja osobina ličnosti na prirodnom jeziku (prema Mlačić i Knezović, 2000), dok je model Coste i McCraea (1992) nastao na temelju Catellova upitnika, iz kojih su klaster-analizama izdvojeni faktori neuroticizma, ekstraverzije i otvorenosti, a kasnije savjesnosti i ugodnosti. Najveće razlike između ovih dvaju modela upravo su u petom faktoru, koji se u leksičkom modelu naziva intelekt (Goldberg, 1992), a u modelu Coste i McCraea (1992) otvorenost prema iskustvu. U *Big five* ili leksičkom petfaktorskom modelu na najvišoj razini apstrakcije deskriptivnih osobina ličnosti je pet neovisnih dimenzija ličnosti, a to su ekstraverzija, emocionalna stabilnost, savjesnost, ugodnost i intelekt (prema Mlačić i Knezović, 2000). Ove su dimenzije ličnosti stabilne tijekom života, a imaju i fiziološku osnovu (Revelle i Loftus, 1992).

Ekstraverzija/introverzija odnosi se na razinu aktivnosti, količinu i intenzitet interpersonalnih interakcija, pozitivnu emocionalnost i dominantnost. Ekstravertirani pojedinci su društveni, aktivni, pričljivi, asertivni i optimistični dok su introverti povučeni i tihi, okrenuti sebi.

Neuroticizam-emocionalna stabilnost je dimenzija ličnosti koja se odnosi na emocionalne reakcije pojedinca na podražaje iz okoline pri čemu su neurotični pojedinci zabrinuti, promjenjivog raspoloženja, anksiozni, potišteni i nesigurni, dok emocionalno stabilne pojedince opisuju smirenost, stabilnost i opuštenost.

Ugodnost se odnosi na kvalitetu interpersonalnih interakcija. Osobe koje ostvaruju visoke rezultate na toj dimenziji povjerljive su, tople, srdačne, pristupačne, privržene i brižne, dok pojedince nisko na dimenziji ugodnosti opisuju nedostatak brige za druge i empatije, neprijateljstvo, neljubaznost i sl.

Savjesnost je dimenzija koja se odnosi na pouzdanost, odgovornost i uvažavanje drugih pri odlučivanju, pri čemu su pojedinci koji postižu visoke rezultate na toj dimenziji pouzdani, odgovorni, organizirani, precizni i marljivi, a pojedinci niske savjesnosti mogu se okarakterizirati kao lijeni, neodgovorni i nepouzdati.

Intelekt ili otvorenost prema iskustvima je dimenzija ličnosti koja pokazuje sklonost pojedinca kreativnosti, istraživanju novog i nepoznatog, mašti i sl.

Iako se često spominje međusobna neovisnost temeljnih dimenzija ličnosti, one nisu nepovezane i potpuno neovisne. Istraživanja pokazuju da je

moguće izolirati faktore višeg reda (DeYoung, 2006; McCrae i sur., 2008) od kojih bi jedan uključivao emocionalnu stabilnost, ugodnost i savjesnost (metaosobina stabilnosti), a drugi ekstraverziju i intelekt/otvorenost prema iskustvima (metaosobina plastičnosti). Metaosobina plastičnosti odražava sklonost istraživanju, pri čemu se ekstraverzija više odnosi na ponašajni aspekt, a intelekt na kognitivni aspekt. Tu razliku DeYoung i suradnici (2010) potvrđuju činjenicom da dopaminergični sustav ima dva dijela – jedan dio inervira mozgovne strukture, poput amigdale, koje su ključne u motivaciji, emocijama i ugodi, što je povezano s ekstraverzijom, dok drugi dio inervira prefrontalni korteks, najvažniji dio mozga za više kognitivne procese, što je povezano s intelektom/otvorenosću.

Hijerarhijski model osobina ličnosti koji se temelji na petfaktorskom modelu (DeYoung, 2010) uključuje tako četiri razine od kojih svaka predstavlja različite skupine bioloških čimbenika koji uzrokuju kovariranje osobina ličnosti. Prvu razinu čine *facete* kojih je neograničen broj, zatim slijedi razina *aspekata*, zatim petfaktorskih *dimenzija* (ekstraverzija, neuroticizam, ugodnost, savjesnost i intelekt) te konačno razina *metaosobina* (stabilnost i plastičnost). Svaka petfaktorska osobina ima dva aspekta: za neuroticizam – nestabilnost i povlačenje, za ugodnost – suosjećanje i ljubaznost, za savjesnost – marljivost i urednost, za ekstraverziju – entuzijizam i asertivnost, te za intelekt – otvorenost i intelekt (DeYoung, 2010). Metaosobina stabilnosti odnosi se na opću sklonost reguliranja i obuzdavanja potencijalno ugrožavajućih emocija i ponašanja, dok se plastičnost odnosi na opću sklonost istraživanju i isprobavanju različitih mogućnosti (DeYoung, 2006; 2010; DeYoung, Peterson i Higgins, 2002; Hirsh, DeYoung i Peterson, 2009; prema DeYoung, 2010). Biološka osnova metaosobina odnosi se, između ostaloga, na povezanost serotonina i stabilnosti, odnosno plastičnosti i dopamina.

Istraživanje DeYounga i suradnika (2010) primjenom magnetne rezonance ukazalo je na brojne veze između petfaktorskih dimenzija ličnosti i struktura središnjeg živčanog sustava. Primjerice, ekstraverzija je povezana s volumenom medijalnog orbitofrontalnog korteksa, područja uključenog u koordiniranje ugodnih podražaja. Neurobiološka podloga neuroticizma odražava se u povezanosti neuroticizma i mozgovne aktivnosti u mirovanju ili reagiranju na nove i averzivne podražaje u područjima amigdale i insule, kao i neuralne aktivnosti u medijalnom prefrontalnom korteksu, što ukazuje na slabu emocionalnu regulaciju (prema DeYoung i sur., 2010). Isto istraživanje je također potvrdilo povezanost između neuroticizma i smanjenog dorsomedijalnog prefrontalnog korteksa i dijela lijevog medijalnog temporalnog režnja koji uklju-

čuje posteriorni hipokampus, a hipokampus je uključen u kontrolu ruminacije i anksioznosti, stres i depresiju (prema DeYoung i sur., 2010). Ugodnost je povezana sa smanjenim posteriornim lijevim supratemporalnim sulkusom, a supratemporalni sulkus je uključen u interpretacije ponašanja i namjera drugih ljudi. Savjesnost je povezana s volumenom srednjeg frontalnog girusa u lijevom lateralnom prefrontalnom korteksu, dijelu koji je uključen u zadržavanje informacija u radnom pamćenju i obavljanju planiranih ponašanja.

Među dimenzijama Petfaktorskog modela, ekstraverzija i emocionalna stabilnost pokazuju najveću povezanost s temeljnim dimenzijama raspoloženja. Ekstraverzija je visoko povezana s pozitivnim afektom, ali ne i s negativnim, dok je emocionalna stabilnost visoko negativno povezana s negativnim afektom, ali ne i s pozitivnim (prema Reić Ercegovac, 2010). Postoji pozitivna povezanost između intelekta i pozitivnog afekta (McCrae i Costa, 1991), dok je odnos intelekta i negativnog afekta nejasan. Ugodnost je pozitivno povezana s pozitivnim afektom, a negativno s negativnim afektom, što je utvrđeno i za savjesnost (McCrae i Costa, 1991). Ekstraverzija i neuroticizam su povezani i sa zadovoljstvom životom (DeNeve i Cooper, 1998; Hills i Argyle, 2001; Pavot i sur. 1990), što se može objasniti sklonošću ekstraverata da, u situacijama u kojima je to moguće, vjerojatnije doživljavaju pozitivne emocije od introverata te da emocionalno nestabilni pojedinci u određenim situacijama vjerojatnije doživljavaju negativne emocije od emocionalno stabilnih osoba (prema Reić Ercegovac, 2010). Budući da je ekstraverzija povezana s neurološki utemeljenom osjetljivošću za ugodu, ekstraverti osjećaju veću ugodu u odnosu na introverte kada se bave nečim što vole, bez obzira na sadržaj tih aktivnosti te su skloniji „snažnije“ reagirati na ugodne podražaje (Gray, 1991). Pojedinci visoko na neuroticizmu imaju sniženo zadovoljstvo životom jer su skloniji negativno interpretirati životne događaje od emocionalno stabilnijih pojedinaca te lošije reagiraju na stresore. Neka su istraživanja ukazala i na pozitivnu povezanost savjesnosti, ugodnosti i intelekta te zadovoljstva životom (Reić Ercegovac, 2010). Visoko savjesni i odgovorni pojedinci ozbiljnije shvaćaju obveze, imaju realnija očekivanja spram postavljenih ciljeva te su manje izloženi eventualnim razočaranjima i nezadovoljstvu. Budući da pojedince visoko na ugodnosti karakterizira srdačnost, susretljivost, empatičnost i brižnost spram svoje okoline, oni su skloniji imati pozitivniju sliku, ne samo o okolini nego i o sebi samima, što je izravno povezano s većim zadovoljstvom životom.

3.2. Glazbene preferencije i osobine ličnosti

Pored brojnih funkcija glazbe, kao što su regulacija emocija, opuštanje, pobuđivanje uspomena ili izražavanje društvenog identiteta, glazbene preferencije osiguravaju uvid i u ličnost slušatelja. Rezultati brojnih istraživanja potvrđuju kako pojedinci preferiraju glazbu koja je u skladu s njihovom ličnošću (Rentfrow i Gosling, 2003; 2006; Rentfrow i McDonald, 2010).

Prvi koji je sugerirao odnos između glazbe i ličnosti bio je Cattell (Cattell i Anderson, 1953; Cattell i Saunders, 1954). On je smatrao da glazba zadovoljava duboke i nesvjesne potrebe, stoga je proučavao glazbu kako bi došao do što temeljitijeg razumijevanja ličnosti. Cattell i Saunders (1954) autori su testa glazbenih preferencija pod nazivom *Institute for Personality and Ability Testing (IPAT)*, koji se sastojao od 120 ulomaka klasične i jazz glazbe. Autori su pronašli jedanaest stabilnih faktora glazbenih preferencija, od kojih je svaki faktor odražavao nesvjesni aspekt ličnosti (Cattell i Saunders, 1954).

Dok je Cattell vjerovao da glazbene preferencije osiguravaju informacije o nesvjesnim aspektima ličnosti, drugi istraživači podupirali su ideju da su glazbene preferencije manifestacija eksplicitnijih osobina ličnosti (Rentfrow i Gosling, 2003, 1237). Tako je, na primjer, traženje uzbuđenja značajno povezano s glazbenim preferencijama i to na način da oni koji postižu visoke rezultate na toj osobini ličnosti, preferiraju pobuđujuću, glasnu i brzu glazbu.

Kako bi ispitali navedenu tezu, Little i Zuckerman (1986) su sastavili upitnik pod nazivom *Musical Preference Scale (MPS)*, koji sadrži 60 glazbenih faktora i više od 150 glazbenih stilova. Dobivene rezultate usporedili su s rezultatima na ljestvici traženja uzbuđenja (*Sensation Seeking Scale*) i uočili da ta osobina ličnosti pozitivno korelira s preferencijom rock glazbe, a negativno s preferencijom filmske glazbe. Little i Zuckerman smatraju da pojedinci koji imaju navedene osobine ličnosti imaju potrebu intenzivnije uroniti u glazbu, a ne slušati je u pozadini pa stoga i preferiraju složeniju glazbu. Osim toga, pojedinci koji postižu visoke rezultate na traženju uzbuđenja, imaju širi dijapazon glazbenih preferencija i glazbu slušaju intenzivno.

Little i Zuckerman (1986) prvi su koristili široki raspon glazbenih stilova kod procjenjivanja odnosa između osobnosti i glazbenih preferencija i položili metodološki temelj za daljnja istraživanja (Rentfrow i McDonald, 2010, 675). Njihove nalaze potvrdila su istraživanja širom svijeta, pa tako španjolski sudionici koji postižu visoke rezultate na traženju uzbuđenja preferiraju *hard rock* glazbu, a engleski sudionici koji postižu visoke rezultate na istoj dimenziji snažno odbijaju filmsku glazbu (Rawlings, Vidal i Furnham, 2000). Navedeni rezultati sugeriraju da pojedinci koji postižu visoke rezultate na

traženju uzbuđenja imaju visoku optimalnu razinu pobuđenosti i stoga im je potrebna relativno veća stimulacija nego ostalim ljudima. Slijedom toga, takvi pojedinci preferiraju pobuđujuću glazbu koja je često intenzivna i složena (Dollinger, 1993).

Kako bi se stekao što bolji uvid u odnos između glazbenih preferencija i ličnosti te u razumijevanje toga odnosa, u istraživanje su uključene još neke osobine ličnosti iz petfaktorskog modela i to: ekstraverzija/introverzija, neuroticizam/emocionalna stabilnost, ugodnost, savjesnost i intelekt ili otvorenost iskustvima.

Generalno govoreći, rezultati istraživanja pokazuju kako se glazbene preferencije dosljedno podudaraju s osobinama ličnosti iz petfaktorskog modela. Tako otvorenost iskustvima korelira s preferencijama *new age*, *reggae*, *folk-ethnic*, klasične, *jazz* i *blues* glazbe, te pojedinci koji postižu visoke rezultate na otvorenosti iskustvima uživaju u estetskim iskustvima i u nizu različitih glazbenih stilova, posebno onih koji su manje konvencionalni ili *mainstream* (Dollinger, 1993).

Poput otvorenosti prema iskustvima, i ekstraverzija je pozitivno povezana, iako u manjoj mjeri, s preferencijom *jazz* i *new age* glazbe. Introverzija i ekstraverzija povezane su s različitim razinama angažmana tijekom slušanja glazbe, pa je tako „intelektualna“ glazba, poput glazbe formalne strukture, privlačna introvertima (Payne, 1980). Takvi pojedinci zadubljuju se u glazbu i pokušavaju je shvatiti na dubljim razinama nego ekstraverzi, koji preferiraju predvidljivu glazbu koja im zadovoljava trenutačne potrebe i koja nije suviše zahtjevna.

Rentfrow i Gosling proveli su niz istraživanja glazbenih preferencija kako bi identificirali na koji su način važnost glazbe za pojedinca i glazbene preferencije povezane s osobinama ličnosti. Oni promatraju svoje napore kao „prve ključne korake prema razvoju teorije glazbenih preferencija – teorije koja će konačno objasniti kada, gdje, kako i zašto ljudi slušaju glazbu“ (Rentfrow i Gosling, 2003, 1236). Navedeni autori su sastavili test pod nazivom *Short Test of Music Preferences (STOMP)* koji uključuje sljedeće glazbene stilove: alternativnu, *blues*, klasičnu, *country*, elektroničku, *folk*, *heavy metal*, *rap*, *jazz*, popularnu, religijsku, *rock*, *soul/funk* i filmsku glazbu. Nakon provedene faktorske analize pronašli su četiri dobro diferencirana faktora i to: *refleksivno-kompleksni*, *intenzivno-buntovni*, *veselo-konvencionalni* i *energično-ritmički*. Dobiveni faktori značajno su se podudarali s različitim osobinama ličnosti, pa je tako *refleksivno-kompleksni* obrazac preferencija (klasična, *jazz*, *blues* i *folk* glazba) pozitivno korelirao s otvorenošću prema iskustvima,

samopercepcijom inteligencije, verbalnom sposobnošću i političkim liberalizmom, a negativno s orijentacijom društvene dominacije i atleticizmom. Navedeni obrazac odražava glazbene preferencije introverata, za koje Keston i Pinto (1955) ističu da su analitični, dok Payne (1980) smatra da takvi pojedinci uživaju u glazbi formalne strukture. *Intenzivno-buntovni* obrazac (alternativna, *rock*, *heavy metal* glazba) pozitivno je korelirao s otvorenošću prema novim iskustvima, alteticizmom, samopercepcijom inteligencije i verbalnom sposobnošću. *Veselo-konvencionalni* obrazac (*country*, *pop*, religijska i filmska glazba) bio je u pozitivnoj korelaciji s ekstraverzijom, ugodnošću, savjesnošću, samopercepcijom fizičke atraktivnosti i atleticizmom, a u negativnoj s otvorenošću prema iskustvima, orijentacijom društvene dominacije, liberalizmom i verbalnom sposobnošću. I, konačno, *energično-ritmični* obrazac (*rap/hip-hop*, *soul/funk*, elektronička/plesna glazba) pozitivno je povezan s ekstraverzijom, ugodnošću i tendencijom brzog i previše emocionalnog odgovaranja, liberalizmom, samopercepcijom atraktivnosti i atleticizmom, a negativno s orijentacijom društvene dominacije i konzervativizmom.

Navedeni nalazi prvi su put objasnili eksplicitnu strukturu koja stoji u temeljima glazbenih preferencija, a velik broj istraživača ponovio je dobivene nalaze (Rentfrow i McDonald, 2010; Zweigenhaft, 2008).

Međutim, jedna od kritika upućenih istraživanju Rentfrowa i Goslinga (2003) jest činjenica da nisu vodili računa o utjecaju individualnih razlika na razloge i načine slušanja glazbe. Stoga su Chamorro-Premuzic i Furnham (2007) pokušali prevladati navedeno ograničenje istražujući odnos između individualnih razlika sudionika te njihovih izjava o razlozima i načinima slušanja glazbe. Autori uočavaju tri glavna načina slušanja glazbe i to: *emocionalno*, *kognitivno* i *pozadinsko* slušanje. Oni pojedinci koji slušaju glazbu iz emocionalnih razloga, čine to zbog regulacije emocija i upravljanja raspoloženjima. Kognitivni faktori uključuju racionalno procjenjivanje i intelektualno procesiranje glazbe dok se pozadinsko slušanje odnosi na pasivno slušanje glazbe u različitim situacijama. Rezultati pokazuju da otvoreni i intelektualno angažirani pojedinci i oni s višim kvocijentom inteligencije slušaju glazbu na racionalan/kognitivan način, dok neurotični i nesavjesni pojedinci slušaju glazbu kako bi regulirali emocije. Rezultati navedenog istraživanja sugeriraju da individualne razlike u osobnosti i kognitivnim sposobnostima mogu djelomično odrediti način na koji slušamo i doživljavamo glazbu.

Chamorro-Premuzic i suradnici (2009) proveli su ovo istraživanje na malezijskim studentima i uočili kako sudionici koji pokazuju veće razine neuroticizma slušaju glazbu zbog regulacije emocija. Ekstraverti slušaju glazbu

kao pozadinsku aktivnost ili zbog razonode, dok se oni koji postižu visoke rezultate na otvorenosti prema iskustvima povezuju s kognitivnim slušanjem glazbe. Međutim, za razliku od prethodnog istraživanja, ekstraverzija je ovdje pozitivno povezana sa slušanjem glazbe u svrhu regulacije emocija, dok savjesnost nije povezana s regulacijom emocija. Istraživači ističu kako je ograničenje njihovih istraživanja nedostatak kulturne i etničke raznolikosti te sugeriraju da se buduća istraživanja fokusiraju prema načinima i razlozima zbog kojih muškarci i žene slušaju glazbu, budući da su pretpostavili da bi žene, u odnosu na muškarce, mogle češće slušati glazbu zbog regulacije emocija.

Desling, ter Bogt i Engels (2008) proveli su istraživanje na nizozemskim sudionicima, pokušavajući steći uvid u stabilnost glazbenih preferencija sudionika i povezanost glazbenih preferencija s osobinama ličnosti. Rezultati faktorske analize ukazuju na postojanje četiriju dimenzija glazbenih preferencija i to: *rock*, *elite*, *urban*, *pop/dance*. Rezultati potvrđuju da su glazbene preferencije konzistentno povezane s osobinama ličnosti. Adolescenti koji slušaju *rock* glazbu imaju niske rezultate na savjesnosti i visoke rezultate na otvorenosti prema iskustvima, što je u skladu s ranijim istraživanjima. Sudionici koji preferiraju *jazz*, klasičnu i religijsku glazbu postižu visoke rezultate na savjesnosti, ugodnosti i otvorenosti prema iskustvima, što je u skladu s istraživanjem Rentfrowa i Goslinga (2003). Adolescenti koji slušaju *rap/hip-hop* postižu visoke rezultate na estraverziji i ugodnosti, a slični rezultati dobiveni su i za popularnu i plesnu glazbu. Razlika u odnosu na istraživanje Rentfrowa i Goslinga je da su podudarnosti između glazbenih stilova i osobnosti značajno niže, što istraživači tumače činjenicom da su u njihovu istraživanju sudjelovali adolescenti, a kod Rentfrowa i Goslinga studenti. Autori ovog istraživanja pretpostavljaju da su osobine ličnosti kod studenata stabilnije nego kod adolescenata te da je kod adolescenata izraženiji utjecaj vršnjaka (Desling, ter Bogt i Engels, 2008).

Zweigenhaft (2008) je istraživao odnos između glazbenih preferencija i osobina ličnosti i to pomoću testa *Short Test of Musical Preferences (STOMP)* (Rentfrow, 2003; 2006). Umjesto petfaktorskog upitnika, koristio je NEO petfaktorski upitnik, zasebno razmatrajući sve glazbene stilove koji kod Rentfrowa i Goslinga (2003) čine četiri dimenzije. Rezultati se uglavnom slažu s rezultatima Rentfrowa i Goslinga, ali pokazuju da se obrasci ličnosti koji su se pokazali relevantnima za preferiranje određenog glazbenog stila značajno međusobno razlikuju, čak i onda ako se nalaze unutar iste široke glazbene dimenzije.

Reić Ercegovac i Dobrota (2011) pokušale su utvrditi glazbene preferencije studenata različitih usmjerenja te ispitati kakva je uloga nekih sociodemografskih značajki i osobina ličnosti iz petfaktorskog modela u preferencijama glazbenih stilova. Eksploratornom faktorskom analizom preferencija glazbenih stilova izdvojena su četiri faktora koja ukazuju na drugačiju strukturu glazbenih preferencija u odnosu na rezultate drugih istraživanja (Rentfrow i Gosling, 2003). Rezultati pokazuju da mladi podjednako preferiraju nekoliko glazbenih stilova koji se mogu grupirati u dvije dimenzije – jednu koju čine alternativna, *heavy metal* i klasična glazba te drugu koju čine *soul*, *rock*, *funk* i religijska glazba. Prema ostalim glazbenim stilovima sudionici su iskazali značajno niži stupanj preferencija. Sociodemografske značajke, izuzev spola, nisu se pokazale značajnim korelatima preferencija, no rezultati su potvrdili pretpostavku o značajnoj ulozi osobina ličnosti u predviđanju glazbenih preferencija.

Od svih osobina ličnosti, intelekt se pokazao najvažnijom dimenzijom u predviđanju glazbenih preferencija pojedinaca. Njegova je prediktivna uloga značajna u preferencijama svih glazbenih stilova, na način da veći rezultati na ovoj dimenziji predviđaju sklonost *heavy metal*, klasičnoj, alternativnoj glazbi, *blues*, *jazz* i elektronskoj glazbi, dok niži rezultati na ovoj dimenziji predviđaju preferiranje ostalih glazbenih stilova (*folk*, *rock*, *soul*, *pop*, *hip-hop*, *funk* i religijska glazba). Rezultati su nadalje pokazali da je ekstraverzija prediktivna za preferencije *pop*, *hip-hop* i *funk* glazbe, dok introverti preferiraju *blues*, *jazz* i elektronsku glazbu. Ugodnost se pokazala najznačajnijim samostalnim prediktorom preferencija *folk*, *soul*, *rock* i religijske glazbe, što se može objasniti vezom između značajki ovih glazbenih žanrova (ugodnost, optimizam, pozitivnost, duhovnost i veselo raspoloženje) i značajki pojedinaca koji postižu visoke rezultate na osobini ugodnosti.

Langmeyer i suradnici (2012) proveli su prvo istraživanje odnosa između glazbenih preferencija i osobina ličnosti na njemačkoj populaciji. Koristili su test *Short Test of Musical Preferences* i petfaktorski upitnik. Slično kao i u prijašnjim istraživanjima (Desling, ter Bogt i Engels, 2008; Rentfrow i Gosling, 2003), rezultati ukazuju na pozitivne korelacije između otvorenosti prema iskustvima te preferencija *refleksivno-kompleksne* i *intenzivno-buntovne* glazbe. Autori uočavaju postojanje negativne korelacije između otvorenosti prema iskustvima i preferencija *veselo-konvencionalne* glazbe. Savjesnost je slabo korelirala s *veselo-konvencionalnom* glazbom i negativno s *intenzivno-buntovnom* glazbom, dok je ekstraverzija bila u pozitivnoj korelaciji s *veselo-konvencionalnom* i *energično-ritmičkom* glazbom.

Rentrow, Goldberg i Levitin (2011) predložili su model glazbenih preferencija utemeljen na afektivnim reakcijama slušatelja na glazbene ulomke koji pripadaju različitim glazbenim stilovima. Oni uočavaju petfaktorsku strukturu glazbenih preferencija koja je neovisna od glazbenih stilova i primarno odražava emocionalne/afektivne odgovore na glazbu. Navedeni faktori su: (1) *blagi* (Mellow), koji obuhvaća ležernu i relaksirajuću glazbu; (2) *nepretenciozni* (Unpretentious), koji obuhvaća različite stilove *country* i kantautorske glazbe; (3) *sofisticirani* (Sophisticated), koji obuhvaća mnoštvo glazbe koja se percipira kao složena, inteligentna i inspirativna; (4) *intenzivan* (Intense), koji obuhvaća glasnu, snažnu i energičnu glazbu; (5) *suvremeni* (Contemporary), koji obuhvaća ritmičnu glazbu. Predloženi model dobio je naziv MUSIC, prema početnim slovima izlučenih faktora. Nalazi ovog istraživanja sugeriraju da su preferencije MUSIC faktora pod utjecajem društvenih i auditornih osobina glazbe, odnosno da se glazbene preferencije mogu konceptualizirati u smislu pet MUSIC faktora i da su takvi faktori definirani i diferencirani specifičnim kombinacijama zvučnih i psiholoških atributa. Tako se *sofisticirana* glazba percipira kao komplicirana, mirna, relaksirajuća i inspirativna glazba, dok se *blaga* glazba doživljava kao mirna, relaksirajuća, polagana i jednostavna.

Chamorro-Premuzic, Fagan i Furnham (2010) istražili su odnos između osobina ličnosti iz petfaktorskog modela i svakodnevnog slušanja glazbe odnosno motiva zbog kojih ljudi slušaju glazbu. Osim toga, istražili su emocionalnu inteligenciju kao prediktor slušanja glazbe te su pokušali odgovoriti na pitanje mogu li slušanje glazbe i osobine ličnosti predviđati sviđanje glazbe klasificirane kao tužne, sretne, složene ili društvene. Sudionici su iskazivali preferencije dvadeset nepoznatih glazbenih ulomaka. Rezultati pokazuju da otvorenost prema iskustvima predviđa sviđanje složene glazbe, a ekstraverzija sviđanje sretne glazbe. Pozadinsko slušanje glazbe predviđa sviđanje društvene i sretne glazbe, a emocionalno slušanje predviđa sviđanje tužne glazbe.

3.3. Zaključak

Unatoč razlikama nalaza provedenih istraživanja, u gotovo svim istraživanjima o strukturi glazbenih preferencija s obzirom na glazbene stilove, pronađena su tri slična faktora, od kojih jedan uključuje klasičnu i *jazz* glazbu, drugi *rock* i *heavy metal* glazbu, a treći *rap/hip-hop* glazbu. U nekim istraživanjima postoji još faktor koji uključuje *country* glazbu i faktor koji uključuje *new age* i elektroničku glazbu.

Jedno od ograničenja navedenih istraživanja je nepostojanje konsenzusa oko izbora glazbenih stilova i broja glazbenih stilova koji su uključeni u istraživanja. Osim toga, glazbeni stilovi vrlo su široke i nedovoljno definirane kategorije, stoga je bilo kakvo procjenjivanje koje se temelji samo na glazbenim stilovima vrlo neprecizno. Nadalje, jedno glazbeno djelo ne mora pripadati samo jednom glazbenom stilu. Osim toga, neki glazbeni stilovi povezani su s jasno definiranim društvenim stereotipima (Rentfrow i Gosling, 2007), što otežava spoznavanje hoće li procjena koja se temelji na glazbenom stilu odražavati preferencije intrinzičnih osobina određenog glazbenog stila ili preferencije društvenih konotacija koje im se pripisuju.

Još jedno ograničenje navedenih istraživanja jest da su njihovi sudionici uglavnom ljudi mlađe dobi, najčešće studenti. Prijašnja su istraživanja pokazala da je ličnost pojedinca podložnija promjeni tijekom adolescencije i rane odrasle dobi nego u srednjoj i starijoj odrasloj dobi (McCrae i sur., 1999). Osim toga, adolescencija je formativna faza razvoja glazbenih preferencija te je često izražen snažan utjecaj vršnjaka na izbor glazbe (Desling, ter Bogt i Engels, 2008). Glazbene preferencije pojedinca kristaliziraju se u ranim dvadesetim godinama i ta je dob u pozitivnoj korelaciji s konzistentnošću glazbenog ukusa (Mulder i sur., 2009). Kako ljudi postaju stariji, glazbene preferencije se ustaljuju, stoga je moguće očekivati snažnije podudarnosti između glazbenih preferencija i ličnosti u starijoj nego u mlađoj dobi.

Ograničenje navedenih istraživanja jest i u tome što na dobivene rezultate mogu utjecati kulturni i okolinski faktori, što može onemogućiti univerzalnost i generalizaciju nalaza.

Bez obzira na navedena ograničenja, evidentno je da slušatelji preferiraju glazbu koja je u skladu s njihovom ličnošću te da uvidom u glazbene preferencije možemo steći vrijedne spoznaje o osobinama ličnosti slušatelja.

3.4. Literatura

1. Bandura, A. (1986). *Social foundation of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
2. Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman.
3. Berenbaum, H., Bredemeier, K., i Thompson, R. J. (2008). Intolerance of uncertainty: Exploring its dimensionality and associations with need for cognitive closure, psychopathology and personality. *Journal of Anxiety Disorders*, 22, 117-125. doi: 10.1016/j.janxdis.2007.01.004
4. Bouchard, T. J. Jr. (2004). Genetic Influence on Human Psychological Traits - A Survey. *Current Directions in Psychological Science*, 13, 4, 148-151. doi: 10.1111/j.0963-7214.2004.00295.x
5. Cattell, R. B., i Anderson, J. C. (1953). The measurement of personality and behavior disorders by the I.P.A.T. music preferences test. *The Journal of Applied Psychology*, 37, 446-454.
6. Cattell, R. B., i Saunders, D. R. (1954). Musical preference and personality diagnosis: I. A. factorization of one hundred and twenty cases. *Journal of Social Psychology*, 39, 3-24.
7. Chamorro-Premuzic, T., Fagan, P., i Furnham, A. (2010). Personality and uses of music as predictors for music consensually classified as happy, sad, complex, and social. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4, 205-213. doi: 10.1037/a0019210
8. Chamorro-Premuzic, T., Swami, V., Furnham, A., i Maakip, I. (2009). The big five personality traits and uses of music: A replication in Malaysia using structural equation modeling. *Journal of Individual Differences*, 30, 20-27. doi:10.1027/1614-0001.30.1.20
9. Chamorro-Premuzic, T., i Furnham, A. (2007). Personality and Music: Can Traits explain how people use music in everyday life? *British Journal of Psychology*, 98, 175-185. doi: 10.1348/000712606X111177
10. Cloninger, C. R., Przybeck, T. R., Svrakic, D. M., i Wetzell, R. D. (1994). *The Temperament and Character Inventory (TCI): A Guide to its Development and Use*. St Louis: Center for Psychobiology of Personality, Washington University.
11. Cloninger, C. R., Svrakic, D. M. i Przybeck, T. R. (1993). A psychobiological model of temperament and character. *Archives of General Psychiatry*, 50, 975-990. doi: 10.1001/archpsyc.1993.01820240059008
12. Costa, P. T., i McCrae, R. R. (1992). *NEO PI-R. Professional manual*. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources, Inc.
13. Delsing, M. J. M. H., ter Bogt, T. F. M., Engels, R. C. M. E., i Meeus, W. H. J. (2008). Adolescents' music preference and personality characteristics. *European Journal of Personality*, 22, 109 – 130. doi: 10.1002/per.665
14. DeNeve, K. M., i Cooper, H. (1998). The happy personality: A meta-analysis of

- 137 personality traits and subjective well – being. *Psychological Bulletin*, 124, 197-229. doi: 10.1037/0033-2909.124.2.197
15. DeYoung, C. G. (2010). Personality Neuroscience and the Biology of Traits. *Social and Personality Psychology Compass*, 4, 1165–1180. doi: 10.1111/j.1751-9004.2010.00327.x
 16. DeYoung, C. G., Hirsh, J. B., Shane, M. S., Papademetris, X., Rajeevan, N., i Gray, J.R. (2010). Testing Predictions From Personality Neuroscience: Brain Structure and the Big Five. *Psychological Science*, 21, 820–828. doi: 10.1177/0956797610370159
 17. DeYoung, C. G. (2006). Higher-order factors of the Big Five in a multi-informant sample. *Journal of Personality and Social Psychology*, 91, 1138–1151. Doi: 10.1037/0022-3514.91.6.1138
 18. Dollinger, S. (1993). Research note: Personality and music preference: Extraversion and excitement seeing or openness to experience? *Psychology of Music*, 21, 73-77. doi: 10.1177/030573569302100105
 19. Fulgosi, A. (1987). *Psihologija ličnosti. Teorije i istraživanja*. IV. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
 20. Goldberg, L. R. (1992). The development of markers for the Big-Five factor structure. *Psychological Assessment*, 4, 26-42. doi: 10.1037/1040-3590.4.1.26
 21. Gray, J. A. (1991). Neural systems, emotion, and personality. U: J. Madden IV (ur.). *Neurobiology of learning, emotion and affect* (str. 273-306). New York: Raven Press.
 22. Hills, P., i Argyle, M. (2001). Emotional stability as a major dimension of happiness. *Personality and Individual Differences*, 31, 1357-1364. doi: 10.1016/S0191-8869(00)00229-4
 23. Keston, M. J., i Pinto, I. M. (1955). Possible Factors Influencing Musical Preference. *The Journal of Genetic Psychology: Research and Theory on Human Development*, 86, 101-113. doi: 10.1080/00221325.1955.10532899
 24. Langmeyer, A., Guglhör-Rudan, A., i Tarnai, C (2012). What do Music Preferences reveal about personality? A Cross- Cultural replication using self-ratings and ratings of music samples. *Journal of Individual Differences*, 33, 119-130. doi: 10.1027/1614-0001/a000082
 25. Larsen, R. J. i Buss, D. M. (2008). *Psihologija ličnosti*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
 26. Little, P., i Zuckerman, M. (1986). Sensation seeking and music preferences. *Personality and Individual Differences*, 7, 575-577. doi: 10.1016/0191-8869(86)90136-4
 27. McCrae, R. R., i Costa, P. T. (1991). Adding liebe und arbeit: The full five-factor model and well-being. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17, 227-232. Doi: 10.1177/014616729101700217
 28. McCrae, R. R., Jang, K. L., Ando, J., Ono, Y., Yamagata, S., Riemann, R., et

- al. (2008). Substance and artifact in the higher-order factors of the big five. *Journal of Personality and Social Psychology*, 95, 442–455. doi: 10.1037/0022-3514.95.2.442
29. McCrae, R.R., Costa, P.T., Simoes, A., Ostendorf, F., Angleitner, A., Marusic, I., Bratko, D., Caprara, G.V., Barbaranelli, C., Chae, J., i Piedmont, R. L. (1999). Age differences in Personality across the adult life span: Parallels in five cultures. *Developmental Psychology*, 35, 466–477. doi: 10.1037/0012-1649.35.2.466
 30. Mlačić, B. i Knezović, Z. (2000). Utjecaj rasporeda čestica na faktorsku strukturu i skalne rezultate Goldbergovih markera: prilog međukulturalnoj validaciji velepetorog modela ličnosti. *Društvena istraživanja*, 9, 633–661.
 31. Mulder, J., ter Bogt, T. F., Raaijmakers, Gabhainn, S. N., i Sikkema, P. (2009). From death metal to RiB? Consistency of music preferences among Dutch adolescents and young adults. *Psychology of Music*, 38, 67–83. doi: 10.1177/0305735609104349
 32. Pavot, W. U., Diener, E., i Fujita, F. (1990). Extraversion and happiness. *Personality and Individual Differences*, 11, 1299–1306. doi: 10.1016/0191-8869(90)90157-M
 33. Payne, E. (1980). Towards an understanding of musical appreciation. *Psychology of Music*, 8, 31–41. doi: 10.1177/030573568082004
 34. Petz, B. (2010). *Uvod u psihologiju ličnosti*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
 35. Rawlings, D., Vidal, N. D., i Furnham, A. (2000). Personality and aesthetic preference in Spain and England: Two studies relating sensation seeking and openness to experience to liking for paintings and music. *European Journal of Personality*, 14, 553–576. doi: 10.1002/1099-0984(200011/12)14:6%3C553::AID-PER384%3E3.0.CO;2-H
 36. Reić Ercegovac, I. (2010). *Subjektivna dobrobit tijekom tranzicije u roditeljstvo*. Doktorska disertacija. Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet.
 37. Reić Ercegovac, I., i Dobrota, S. (2011). Povezanost između glazbenih preferencija, socidemografskih značajki i osobina ličnosti iz petfaktorskog modela. *Psihologijske teme*, 20, 47–66.
 38. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of personality and social psychology*, 84, 1236–1256. doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
 39. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2006). Message in a ballad. The role of music preferences in interpersonal perception. *Psychological Science*, 17, 236–242. doi: 10.1111/j.1467-9280.2006.01691.x
 40. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2007). The Content and Validity of Stereotypes about Fans of 14 Music Genres. *Psychology of Music*, 35, 306–326. doi: 10.1177/0305735607070382
 41. Rentfrow, P. J., i McDonald, J. A. (2009). Music preferences and personality. In

- P. N. Juslin i J. Sloboda (ur.), *Handbook of music and emotion* (pp. 669-695). Oxford, England: Oxford University Press.
42. Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., i Levitin, D. J. (2011). The structure of musical preferences: A five-factor model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100, 1139-1157. doi: 10.1037/a0022406
 43. Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., Stillwell, D. J., Kosinski, M., Gosling, S. D., i Levitin, D. J. (2012). The Song Remains the Same: A Replication and Extension of the MUSIC Model. *Music Perception*, 30, 161-185. doi: 10.1525/mp.2012.30.2.161
 44. Rentfrow, P., i McDonald, J. (2010). Preference, personality, and emotion. In Juslin P. i Sloboda, J. (Eds), *Handbook of Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 669-695.
 45. Revelle, W., i Loftus, D. (1992). The implications of arousal effects for the study of affect and memory. U: S.A. Christianson (ur.). *Handbook of emotion and memory. Research and theory* (113-149). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
 46. Schwartz, K. D., i Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 32, 205-213. doi: 10.1023/A:1022547520656
 47. Tuominen, L. (2014). *Neurobiological Correlates of Personality Traits: A Study on Harm Avoidance and Neuroticism*. Doctoral dissertation. Finland, Turku: University of Turku.
 48. Zweigenhaft, R. L. (2008). A do re mi encore: A closer look at the personality correlates of music preferences. *Journal of Individual Differences*, 29, 45-55. doi: 10.1027/1614-0001.29.1.45

4. EMOCIJE I GLAZBA

4.1. Emocije

Pojam emocija dolazi od latinske riječi *movere* što znači kretati se, a označava složeni psihički proces ili doživljaj koji uključuje fiziološke promjene, kognitivnu interpretaciju, vanjsku manifestaciju te utječe na ponašanje. Emocije imaju važnu ulogu u životu svakog pojedinca i utječu na intrapersonalno i interpersonalno funkcioniranje. Različiti pristupi proučavanju emocija mogu se okvirno podijeliti na evolucijske, biološke i psihološke, od kojih svaki proučava i naglašava pojedine aspekte emocija. Osnovna obilježja emocija odnose se na fiziološke promjene, subjektivni doživljaj te emocionalnu ekspresiju. Unatoč nekim individualnim razlikama u sposobnosti prepoznavanja emocija, Keltner i Ekman (2003) navode da je prepoznavanje emocija facijalnom ekspresijom, zvukom ili glazbom uglavnom univerzalno. Tome u prilog idu i rezultati istraživanja na dojenčadi koji su pokazali da već u najranijoj dobi pojedinac ima sposobnost razlikovanja emocija, što sugerira biološku spremnost za razlikovanje socijalno relevantnih podražaja iz okoline (Nawrot, 2003; prema Reić Ercegovac i Dobrota, 2012).

Veliko zanimanje za znanstveno proučavanje emocija potaknuo je Charles Darwin svojim djelom *Izražavanje emocija kod čovjeka i životinja*, gdje su emocije promatrane u kontekstu evolucijskog pristupa, odnosno u funkciji prilagodbe i preživljavanja. Wiliam Wundt je još krajem 19. stoljeća smatrao da postoje tri dimenzije emocionalnog iskustva, i to uroda/neuroda, smirenost/uzbuđenje i relaksacija/tenzija. Ekman (1972) navodi šest primarnih ili temeljnih emocija za koje smatra da su univerzalne budući da im je facijalna ekspresija interkulturalno univerzalna: iznenađenje, strah, gađenje, ljutnja, radost i tuga. Plutchik (1980) ovim temeljnim emocijama dodaje još dvije, a to su očekivanje i prihvatanje.

Emocije je moguće podijeliti u kategorije s obzirom na različite kriterije. Mogu se razlikovati s obzirom na intenzitet i trajanje, hedonistički ton, poticanje na aktivnost, složenost i javljanje u ontogenetskom razvoju. Prema hedonističkom tonu, emocije mogu biti ugodne i neugodne, a prema poticanju

na aktivnost inhibirajuće ili aktivirajuće. Prema slijedu javljanja u ontogenezi, od rođenja postoje dva osnovna stanja koja se odnose na privučenost ugodnim podražajima i povlačenje pred neugodnim podražajima. Slijedi pojava socijalnog osmijeha u dobi od dva do tri mjeseca kao reakcija na emocionalni izraz odrasle osobe (Berk, 2008). U dobi od oko četiri mjeseca, dijete pokazuje žalost, ljutnju i glasno se smije na vanjske podražaje. Strah postaje dominantna emocija kao reakcija na nepoznate ljude u dobi od oko šest do osam mjeseci, a do kraja prve godine života dijete koristi i socijalno oslanjanje, što se može smatrati počecima emocionalne regulacije. Sredinom druge godine života javljaju se i emocije višeg reda poput srama, krivnje, zavisti ili ponosa koje uključuju povredu ili poboljšanje doživljaja sebe te imaju važnu ulogu u moralnom razvoju i moralnom ponašanju (Berk, 2008). Razvijaju se pod utjecajem uputa okoline, prvenstveno roditelja, ali su i pod utjecajem kulture u kojoj dijete odrasta. U predškolskoj dobi, djeca već govore o emocijama i u stanju su prepoznati razloge emocionalnih ekspresija drugih ljudi kao i predvidjeti nečija ponašanja na temelju emocionalnih reakcija, a razvijaju i različite strategije emocionalne samoregulacije, koje se s vremenom usavršavaju.

Posebno je zanimljivo pitanje intenziteta i trajanja emocija. Općenito se, prema intenzitetu i trajanju, razlikuju raspoloženja koja su slabijeg intenziteta i dužeg trajanja, zatim afekti koji se odnosi na burne i snažne emocije kraćeg trajanja te sentimenti koji označavaju trajan emocionalni odnos prema nekom objektu. Emocionalni doživljaji obično se javljaju u dvije faze – u prvoj se emocija naglo razvija i jača, a zatim postupno njezin intenzitet opada, no brzina kojom se to događa ovisi o trajanju emocionalnog doživljaja (Davidson, 1998; Koole, 2009). Dva glavna prediktora intenziteta i trajanja emocija su procjene ili evaluacije emocionalnih doživljaja i strategije emocionalne regulacije. Kada pojedinac evaluiira određenu situaciju, pri čemu rezultat te evaluacije ukazuje na neslaganje između postojećeg i željenog stanja, javljaju se negativne emocije, pri čemu je njihov intenzitet veći što je veća diskrepancija između aktualnog i željenog (Frijda, 1986; Scherer, 1997). Neke strategije emocionalne regulacije, poput ruminacije, pojačavaju intenzitet emocija, dok ga neke strategije smanjuju. Dugotrajnost emocija također ovisi o procjeni događaja koji je izazvao emocije pri čemu percipirana važnost događaja utječe na duže trajanje emocija. I ovdje neke strategije emocionalne regulacije produljuju emocionalni doživljaj (primjerice ruminacija), a neke, poput reevaluacije ili distrakcije ga skraćuju (Brans i Verduyn, 2014). Istraživanje Sonnemansa i Frijde (1994) pokazalo je da je intenzitet emocija višedimenzionalan, pri čemu su autori izdvojili čak pet dimenzija intenziteta emocija

navodeći da je intenzitet emocija moguće operacionalizirati različitim varijablama koje su međusobno nezavisne.

Neke od najpoznatijih teorija emocija su James-Langeova teorija, Cannon-Bardova teorija i Schachter-Singerova teorija. Prema James-Langeovoj fiziološkoj teoriji emocija, emocije nisu uzrok, već posljedica naših ponašajnih i fizioloških reakcija na situaciju (James, 1884; Lange, 1885; prema Myers, 2004). S druge strane, Cannon-Bardova teorija emocija pretpostavlja da fiziološke reakcije i ponašanja slijede emocionalni doživljaj. Prema tim autorima, do fizioloških reakcija ne dolazi neposredno nakon podražaja, već se one pojavljuju nakon obrade informacija u mozgu. S obzirom na njihovu pretpostavku da mozak generira emocionalno iskustvo, ta se teorija smatra središnje-neuralnom teorijom emocija. Kognitivne teorije emocija, primjerice Schachter-Singerova ili dvofaktorska teorija (Schachter i Singer, 1962), odnosno Lazarusova teorija, pretpostavljaju da emocija nastaje kognitivnom interpretacijom događaja i fizioloških reakcija na taj događaj. Dakle, prema tom pristupu, emociji prethodi fiziološka pobuđenost koju pojedinac interpretira i doživljava kao emociju. Pri tome, slične fiziološke reakcije mogu izazvati različite emocionalne doživljaje, što ovisi upravo o kognitivnoj interpretaciji. Lazarus, koji se smatra pionir u ovom području, smatra da nakon podražaja slijedi kognicija, odnosno misli koje onda simultano rezultiraju fiziološkom reakcijom i emocijom. Dakle, emocija bi bila reakcija na procjenu transakcije s okolinom, pri čemu su kognitivne procjene proksimalne odrednice emocionalnih reakcija (Lazarus, 1991).

4.2. Emocionalne reakcije na glazbu

Opisivanje i objašnjavanje emocionalnih reakcija ljudi na glazbu jedno je od najznačajnijih pitanja psihologije glazbe. Povezanost glazbe i emocija pitanje je koje zaokuplja različite autore, još od vremena Stare Grčke. Tako Aristotel ističe da je glazba sastavni dio idealnog obrazovnog sustava jer ima sposobnost pobuđivanja i smirivanja emocija te utječe na formiranje dobrog karaktera (Gabrielsson i Juslin, 1996).

Istraživači koji proučavaju odnos emocija i glazbe bave se različitim pitanjima. Neki od njih proučavaju koje vrste emocija glazba pobuđuje (Krumhansl, 1997; Gabrielsson, 2001), dok se drugi bave pitanjem koliko često ljudi emocionalno reagiraju na glazbu (Juslin i Laukka, 2004). U trećoj skupini nalaze se istraživanja koja pokušavaju dati odgovor na pitanje kako glazba potiče emocije – jesu li za to odgovorni faktori povezani s osobinama sluša-

telja, sa samom glazbom i sa situacijama slušanja ili s različitim psihološkim mehanizmima koji posreduju između glazbenih događanja i izazvanih emocija (Gabrielsson, 2001; Juslin i Västfjäll, 2008).

Generalno gledajući, istraživači koji proučavaju emocionalne odgovore na glazbu suočavaju se s brojnim poteškoćama budući da se radi o vrlo složenom odnosu (Juslin i Västfjäll, 2008). U proučavanju emocionalnih odgovora na glazbu potrebno je napraviti distinkciju između emocija koje se izražavaju/prenose glazbom i emocija koje glazba potiče kod slušatelja.

4.2.1. Teorijski pristupi proučavanju emocionalnih reakcija na glazbu

Često se postavlja pitanje jesu li emocionalni odgovori na glazbu rezultat faktora koji su intrinzični samoj glazbi ili nekih drugih, ekstrinzičnih faktora. Green (2006, 102-103) ističe kako je glazbeno iskustvo pojedinca rezultat interakcije njegove percepcije *inherentnog* i *konotiranog* značenja glazbenog djela. *Inherentno* značenje predstavlja manje ili više objektivnu definiciju glazbe, stvarne glazbene osobine djela, odnosno njegovu glazbenu sintaksu. Za razliku od toga, *konotirano* značenje sastavljeno je od brojnih neglazbenih konotacija: društvenih, kulturnih, religijskih i političkih. Budući da svako glazbeno iskustvo posjeduje i *inherentne* i *konotirane* aspekte glazbenog značenja⁷, ni jedna glazba ne može se percipirati kao glazba u društvenom vakuumu.

Razmatrajući emocionalne reakcije na glazbu, Meyer (1956) govori o takozvanim *intrinzičnim* teorijama, čiji je ključni pojam očekivanje. Izlaganjem određenoj kulturi slušatelji uče koji glazbeni događaji slijede nakon nekih drugih glazbenih događaja. Drugim riječima, slušatelj ima očekivanje o tome kako će se razvijati glazbeno djelo, a Meyer smatra da je posao skladatelja stvarati i opuštati tenziju kod slušatelja te namjerno narušavati takva očekivanja. On ističe da takav čin narušavanja očekivanja uzrokuje emocionalne reakcije slušatelja.

Sloboda (1999) uočava neke probleme s *intrinzičnim* teorijama emocionalnih reakcija na glazbu. Tako postavlja pitanje: ako su očekivanja ključna za emocionalne reakcije na glazbu, kako je moguće imati emocionalne reakcije na glazbu koju već poznajemo? Nadalje, *intrinzični* pristupi teško objašnjavaju zašto dvoje ljudi može imati različite emocionalne reakcije na istu glazbu ili kako pojedinac može imati dvije različite reakcije na isto glazbeno

⁷ Ovdje možemo napraviti analogiju s lingvistikom. Naime, središnje i unutarnje značenje jezičnog izraza njegova je denotacija ili smisao, dok nasumične i katkad s njim povezane promjenljive asocijacije čine njegove konotacije (Trask, 2005, 395).

djelo tijekom nekoliko slušanja: ako je glazba ista, onda bi i reakcije ljudi na glazbu trebale biti iste. Time dolazimo do druge linije istraživanja koja se bave načinom na koji emocionalne reakcije mogu biti rezultat faktora koji su ekstrinzični glazbi.

Ekstrinzični pristupi glazbi i emocijama polaze od toga da glazbeno značenje potječe iz izvanglazbenih i kontekstualnih veza između tonova. Takav pristup razlikuje *asocijativna* i *ikonička* značenja koja utječu na emocionalne odgovore. *Ikonička* se značenja odnose na sličnost između određenih aspekata glazbe i tona određenih emocija, pa tako polagana glazba može zvučati pospano, a brza glazba živahno. Kao takvo, izvanglazbeno značenje na određene je načine ukorijenjeno u glazbenoj strukturi, tako da često ista glazba ima slično *ikoničko* značenje za različite ljude. Cookeova (1959) teorija, koja je konzistentna s navedenim pristupom, ističe da su određeni tonovi i melodijski obrasci analogni određenim emocijama. Bruner (1990) također razmatra različita *ikonička* značenja različitih glazbenih struktura s obzirom na trajanje, visinu i teksturu. Tako ističe da glazba u 2/4 mjeri izražava rigidnost i kontrolu, dok je glazba u 3/4 mjeri razuzdana i relaksirajuća. Brzi tempo izražava sreću i oduševljenje. Isprekidan, promjenljiv ritam ukazuje na složene emocije. Ujednačen ritam izražava jednostavnije, nesmetane osjećaje, čvrsti ritmovi sugeriraju ozbiljno raspoloženje, a ležerniji ritmovi su više razigrani. Što se tiče visine tonova, kretanje melodije uzlazno i silazno sugerira povećanje ili smanjivanje intenziteta. Tako glazba u višim tonalitetima zvuči sretnije nego glazba u nižim tonalitetima, glazba u duru izražava pozitivnija osjećanja nego glazba u molu, dok su složene harmonije uznemirujuće i tužnije od onih jednostavnih. U vezi tekture, Bruner (1990) ističe da glasnoća može sugerirati oduševljenje ili blizinu, a tiša dinamika implicira mir ili udaljenost. *Crescendo* izražava povećanje snage, a *decrescendo* opadanje moći. Boja limenih instrumenata prenosi osjećaj hladnoće, a instrumenti s piskom stvaraju osamljenu, melankoličnu ekspresiju.

Asocijativna značenja odnose se na naučene veze između glazbenog djela i neglazbenih faktora koji imaju emocionalno značenje. Tako, primjerice, supružnici mogu imati „svoju pjesmu“, koju povezuju s danom svoga vjenčanja pa njihov emocionalni odgovor na glazbu ima jednako toliko veze s događajem s kojim se povezuje, koliko i sa samom glazbom. Nadalje, *asocijativna* značenja su individualna jer variraju od osobe do osobe, iako postoje i ona *asocijativna* značenja koja su zajednička velikim skupinama ljudi. Tako većina stanovnika neke države ima slične reakcije na himnu, a i druga glazbena djela mogu steći asocijativno značenje za velike skupine ljudi zbog primjene u reklamama i filmovima.

Iako se *intrinzični* i *ekstrinzični* pristupi emocionalnim odgovorima na glazbu često predstavljaju kao suprotni, ipak u stvarnosti nije tako. Naime, postoji glazba koja se zbog svojih glazbeno-strukturalnih osobina smatra tužnom i kao takva se odabire u nekom tužnom događaju. Međutim, kasnije se ta ista glazba može povezati s takvim tužnim događajem i percipirati se kao tužna zbog ekstrinzičnih razloga. Postoje autori koji smatraju da je nemoguće istinski odijeliti značenja koja su svojstvena glazbi od značenja koja slušatelji dodjeljuju glazbi. Tako Cooke (1959) i Langer (1953) ističu da su emocije esencijalni dio glazbenog značenja, a ne odvojeni odgovor na podražaj.

Sloboda i Juslin (2001) ističu tri glavna psihološka pristupa konceptualizaciji emocija i to: (1) *kategorički pristup*, koji polazi od toga da ljudi doživljavaju emocije kao kategorije koje su različite jedna od druge, pa se tako složenije emocije konstruiraju kombiniranjem temeljnih emocija, poput sreće, tuge, ljutnje, straha i nezadovoljstva, koje nemaju adaptivnu vrijednost; (2) *pristup prototipa*, koji polazi od toga da su emocije uređene hijerarhijski tako da je određena emocija manje ili više tijesno povezana s nadređenom kategorijom; (3) *dimenzionalni pristup*, koji organizira emocije prema njihovom relativnom položaju duž nekoliko dimenzija.

Jedan od najpoznatijih dimenzionalnih pristupa konceptualizaciji emocija je Russellov (1980) *cirkularni ili kružni model*, koji polazi od toga da se emocije mogu opisati pomoću dvadeset i osam riječi koje su smještene uzduž dimenzija ugodno-neugodno i različitih razina pobuđenosti. Navedeni model potvrdila su brojna istraživanja (Khalfa i sur., 2002; Norht i Hargreaves, 1997; Schachter i Singer, 1962), a model je zanimljiv i zato što objašnjava emocionalne odgovore na glazbu na način koji je kompatibilan s Berlyneovom teorijom glazbenih preferencija (Berlyne, 1974), utemeljenoj na različitim razinama pobuđenosti.

Ritossa i Rickard (2004) uočavaju da se emocije izražene glazbom mogu predvidjeti kombinacijom pobuđenosti, ugodnosti i poznatosti, a Schubert (2004) pronalazi vezu između pobuđenosti izazvane glazbom, posebno glasnoćom i tempom, i emocionalnih odgovora. Još dva istraživanja potvrđuju da su ekstremnije razine pobuđenosti povezane s ekstremnijim emocionalnim odgovorima na glazbu, kako predviđa i *cirkularni ili kružni model*. Rickard (2004) ističe da emocionalno snažna glazba uzrokuje povećanja vodljivosti kože (EDR), u odnosu na manje emocionalno snažnu glazbu, a Dibben (2004) nalazi da sudionici koji su se kretali i vježbali uz glazbu iskazuju intenzivnija emocionalna iskustva s glazbom u odnosu na sudionike koji su se odmarali.

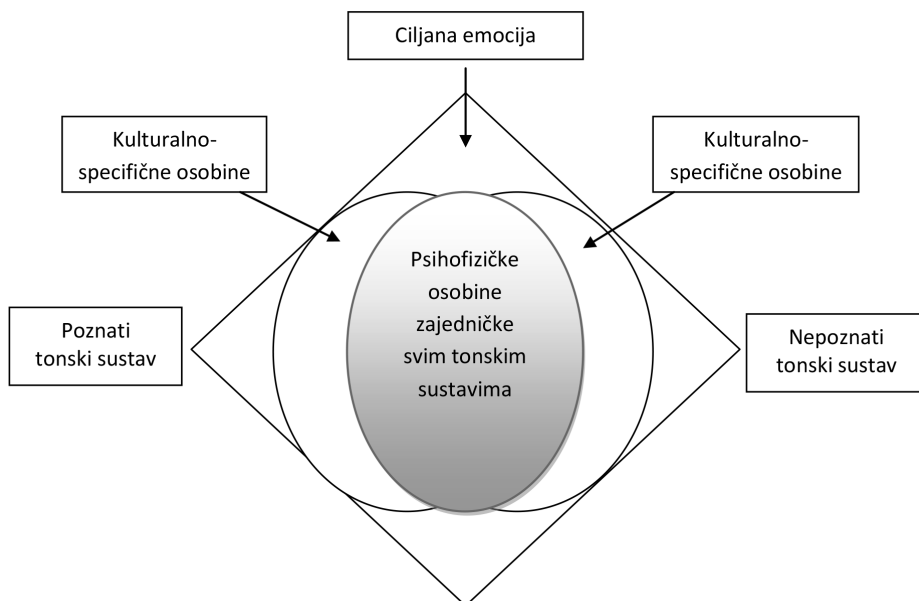
Emocionalno značenje u glazbi prenosi se kulturalno specifičnim i psi-

hofizičkim dimenzijama⁸ pa često dolazi do redundancije u načinu na koji glazbeno djelo prenosi i intenzivira određenu emociju. Što je više osobina koje su prisutne u glazbi – i kulturno specifičnih i psihofizičkih – to je snažnija ekspresija emocija. Stoga je razumijevanje glazbenog djela i emocija koje glazbeno djelo izražava pod snažnim utjecajem slušateljeva poznavanja konvencija tonskog sustava, ali i njegove osjetljivosti prema temeljnim psihofizičkim dimenzijama glazbenog djela.

Balkwill i Thompson (1999) autori su modela percepcije emocija u glazbi pod nazivom *Cue-Redundancy model (CRM)*, (Slika 1). Navedeni model objašnjava način na koji slušatelji pristupaju kulturalnim i univerzalnim glazbenim osobinama glazbenoga djela da bi došli do razumijevanja glazbeno izraženih emocija. Model polazi od pretpostavke da pojedinci koji su izloženi glazbi vlastite kulturne tradicije identificiraju glazbeno izražene emocije pomoću kulturalnih i psihofizičkih dimenzija, dok se percepcija emocija u nepoznatoj glazbi temelji samo na prepoznavanju univerzalnih, psihofizičkih osobina. Snažne veze između emocionalnih prosudba i psihofizičkih dimenzija sugeriraju važnost univerzalnih glazbenih osobina u kategoriziranju nepoznate glazbe.

Najrelevantnija istraživanja koja mogu potvrditi ili demantirati postavke tog modela su interkulturalna istraživanja u kojima se razmatra izazivaju li određene psihofizičke glazbene dimenzije slične odgovore u različitim kulturama. Rezultati takvih istraživanja (Balkwill, Thompson i Matsunaga, 2004; Balkwill, 2006; Dalla Bella i sur., 2001; Fritz i sur., 2009; Gregory i Varney, 1996) uglavnom potvrđuju postavke *CRM* modela te ističu kako na percepciju emocija izraženih glazbom utječu psihofizičke dimenzije glazbe, ali i usvojene konvencije.

⁸ Balkwill i Thompson definiraju psihofizičku dimenziju kao „bilo koju osobinu zvuka koja se može percipirati neovisno o glazbenom iskustvu, znanju ili enkulturaciji“ (Balkwill i Thompson, 1999, 44). U psihofizičke dimenzije navedeni autori ubrajaju melodijske obrasce, melodijsku konturu, melodijsku složenost, tonski opseg, harmonijsku organizaciju, harmonijsku složenost, ritamsku složenost, ritamske obrasce, artikulaciju, dinamiku, teksturu i boju. Dakle, psihofizičke dimenzije su podražaji koji kod slušatelja pobuđuju emocionalni odgovor. Takav odgovor, stoga, ne predstavlja rezultat enkulturacije (prema Dobrota, 2012, 53).



Slika 1. Model percepcije emocije u glazbi CRM (Balkwill i Thompson, 1999, 46).

4.2.2. Istraživanja emocionalnih reakcija na glazbu

Unatoč važnosti odnosa glazbe i emocija za psihologiju glazbe, još uvijek se relativno mali broj istraživača bavi navedenom problematikom.

Što se istraživanja prepoznavanja emocija tiče, Hevner (1935; prema Vink, 2001) ističe da od svih glazbeno-izražajnih sastavnica, tempo i tonalitet imaju najveći utjecaj na slušatelja i to na način da se brza glazba u duru opisuje kao vesela, a polagana glazba u molu kao osjećajna. I druga su istraživanja potvrdila da se za glazbene ulomke u duru obično vezuje emocija sreće, a za one u molu emocija tuge (Peretz i sur., 1998). Glazbom je stoga najlakše komunicirati osnovne emocije sreće i tuge jer se to ostvaruje variranjem osnovnih glazbeno-izražajnih sastavnica, poput tempa i tonaliteta (Krumhansl, 1997). Upravo se za emocije tuge i sreće pokazalo da ih sudionici najlakše percipiraju i prepoznaju u glazbi u odnosu na druge, poput ljutnje ili iznenađenja (Mohn i sur., 2011). Osim toga, rezultati istraživanja pokazuju da je prepoznavanje sreće u glazbi konstantno kroz sve dobne skupine, dok prepoznavanje tuge i straha ovisi o dobi slušatelja, pri čemu je starija dob povezana s manjom sposobnošću prepoznavanja tuge i straha (Lima i Castro, 2011). Iako neki autori navode da je emocije straha i ljutnje u glazbi vrlo teš-

ko razlikovati (Nawrot, 2003; Robazza i sur., 1994), neka su istraživanja pokazala da ljudi mogu percipirati i sasvim male razlike u emocijama u glazbi. Tako su Zammuner i Petitbon (2006) utvrdili da pojedinci uspješno razlikuju emocije u glazbi koje su najbližnije prema glazbeno-izražajnim sastavnicama (tempo, glasnoća i sl.), kakve su, primjerice, nježnost i tuga (Juslin i Sloboda, 2001) ili strah i ljutnja (Laukka i Gabrielsson, 2000).

Neka su se istraživanja posebno usmjerila na fiziološke značajke prepoznavanja emocija u glazbi. Dillman Carpentier i Potter (2007) ispitivali su utjecaj različitih glazbenih stilova na razinu simpatičke aktivacije sudionika te su pokazali da slušanje glazbe brzih ritmova povećava aktivaciju, što nije utvrđeno za glazbu sporih ritmova. Nadalje se pokazalo da stil i tempo glazbe imaju značajan interakcijski učinak na elektrodermalnu reakciju sudionika, na način da pri slušanju klasične glazbe brzi tempo povećava aktivaciju, dok takav tempo ima suprotan učinak na aktivaciju sudionika pri slušanju *rock* glazbe.

Krumhansl (1997) je utvrdila značajne promjene u fiziološkim parametrima sudionika tijekom slušanja glazbe u odnosu na razdoblja mirovanja. Slušanje glazbenih ulomaka različite emocionalne obojenosti manifestiralo se specifičnim promjenama fizioloških parametara – tužni ulomci potaknuli su značajne promjene u srčanom ritmu, krvnom tlaku, elektrodermalnoj reakciji i tjelesnoj temperaturi. Ulomci čija je dominantna emocija bila strah potaknuli su promjene u amplitudi i frekvenciji pulsa, a veseli ulomci utjecali su na promjene u obrascima respiracije.

Neka su istraživanja pokušala utvrditi prediktore koji bi objasnili individualne razlike u sposobnosti emocionalne osjetljivosti i recepciji emocionalnih informacija u glazbi. Juslin (1997) navodi da glazbeno obrazovanje uglavnom nema utjecaja na sposobnost slušatelja da prepozna određene emocije u glazbi te ističe mogućnost da se radi o široj sposobnosti prepoznavanja emocija, odnosno o aspektu emocionalne inteligencije. Tu su pretpostavku potvrdili Trimmer i Cuddy (2008), koji su utvrdili značajnu prediktivnu vrijednost emocionalne inteligencije u identificiranju emocija u glazbi i govoru, za razliku od glazbenog obrazovanja koje se nije pokazalo prediktivnim. Resnicow i suradnici (2004) također su ukazali na značajnu povezanost prepoznavanja emocija u glazbi i emocionalne inteligencije. Mohn i suradnici (2011) ispitali su sposobnost prepoznavanja šest osnovnih emocija u glazbi, pri čemu nisu utvrdili povezanost između prepoznavanja emocija u glazbi i glazbenog obrazovanja, ali ni između prepoznavanja emocija u glazbi i osobina ličnosti iz petfaktorskog modela.

Pokušavajući objasniti koji su aspekti percepcije glazbe univerzalni, a koji stečeni iskustvom slušanja glazbe određene kulture, provedeno je međukulturalno istraživanje, čiji su rezultati, između ostalog, pokazali da je prepoznavanje triju osnovnih emocija u glazbi zapadnjačke kulture univerzalno (Fritz i sur., 2009.). Istraživanja provedena na ljudima sa stečenom amuzijom pokazala su da oni mogu točno percipirati emocionalni kontekst glazbe unatoč ozbiljnim teškoćama u sposobnosti zamjećivanja različitih značajki melodija i složenih ritmičkih odnosa (Lantz i sur., 2003).

Reić Ercegovac i Dobrota (2012) istražile su odnos između prepoznavanja emocija u glazbi i rezultata na standardnim mjerama emocionalne kompetentnosti. U istraživanju je sudjelovalo tristo dvadeset i devetero studenata koji su prvo ispunili Upitnik emocionalne kompetentnosti, a zatim i Upitnik za procjenu glazbenih ulomaka tijekom slušanja šest ulomaka klasične glazbe različitog emocionalnog ugođaja. Zadatak sudionika bio je navesti dominantnu emociju koju su prepoznali u glazbenom ulomku te označiti je li im glazbeni ulomak poznat otprije. Rezultati su pokazali da poznatost glazbenih ulomaka uglavnom nije utjecala na prepoznavanje emocija u glazbi, a sudionici su s najvećom točnošću prepoznali emociju sreće, zatim tuge te s najmanjom točnošću emociju straha. Potvrđena je i glavna pretpostavka istraživanja o odnosu prepoznavanja emocija u glazbi i rezultata na Upitniku emocionalne kompetentnosti, pri čemu je utvrđeno da sudionici koji iskazuju veću točnost prepoznavanja emocija u glazbi postižu i više rezultate na Upitniku emocionalne kompetentnosti, posebno na subskali sposobnosti razumijevanja i uočavanja emocija, gdje je utvrđena značajna razlika za prepoznavanje svih triju osnovnih emocija iz glazbe. Značajne su korelacije dobivene između rezultata svih subskala Upitnika emocionalne kompetentnosti i sposobnosti prepoznavanja emocija u glazbi izuzev povezanosti između sposobnosti upravljanja i regulacije emocija i sposobnosti prepoznavanja tuge u glazbi.

4.3. Zaključak

Možemo zaključiti kako je odnos emocija i glazbe vrlo složen. Postoje emocije koje se izražavaju i prenose glazbom, ali i one koje je glazbom moguće potaknuti kod slušatelja. Glazba je medij pomoću kojega pojedinci reguliraju vlastito raspoloženje (Rentfrow i Gosling, 2003), mijenjaju i izražavaju emocije, pomoću kojega se zabavljaju ili smanjuju stres. Neki se autori slažu da glazba kod slušatelja može pobuditi emocije (Koelsch, 2005; Panksepp i Bernatzky, 2002), dok neki smatraju da to nije moguće (Scherer, 2003). Neki pak autori razlikuju osnovne emocije proizašle iz uglavnom psihologijskih teorija i neke specifične emocije vezane uz glazbu, pa bi upravo potonje bile one koje je moguće inducirati kod slušatelja (Scherer i Zentner, 2001). Ipak, ni vrste tih emocija ni putovi, odnosno mehanizmi kojima bi se inducirale takve emocije, nisu još sasvim razjašnjeni, niti empirijski dovoljno potvrđeni.

4.4. Literatura

1. Balkwill, L. L. (2006). *Perceptions of Emotion in Music across Cultures*. Paper presented at Emotional Geographies: The Second International i Interdisciplinary Conference, May 2006, Queen's University, Kingston, Canada.
2. Balkwill, L. L., i Thompson, W. F. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17, 43-64. doi: 10.2307/40285811
3. Balkwill, L. L., Thompson, W. F., i Matsunaga, R. (2004). Recognition of Emotion in Japanese, Western, and Hindustani Music by Japanese Listeners. *Japanese Psychological Research*, 46, 337-349. doi: 10.1111/j.1468-5584.2004.00265.x
4. Berk, L. E. (2008). *Psihologija cjeloživotnog razvoja*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
5. Berlyne, D. E. (1974). The new experimental aesthetics. U: D. E. Berlyne (ur.), *Studies in the new experimental aesthetics* (str. 1-25), Taylor i Francis.
6. Brans, K., i Verduyn, P. (2014). Intensity and Duration of Negative Emotions: Comparing the Role of Appraisals and Regulation Strategies. *PLoS ONE* 9(3): e92410. doi:10.1371/journal.pone.0092410
7. Bruner, G. C. (1990). Music, mood, and marketing. *Journal of Marketing*, 54, 94-104. doi: 10.2307/1251762
8. Cannon, W. B. (1927). The James-Lange theory of emotion: A critical examination and an alternative theory. *American Journal of Psychology*, 39, 10-124. doi: 10.2307/1415404
9. Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
10. Dalla Bella, S., Peretz, I., Rousseau, L., i Gosselin, N. (2001). A Developmental Study of the Affective Value of Tempo and Mode in Music. *Cognition*, 80, B1-10. doi: 10.1016/S0010-0277(00)00136-0
11. Davidson, R. J. (1998). Affective style and affective disorders: Perspectives from affective neuroscience. *Cognition and Emotion*, 12, 307-330. doi: 10.1080/026999398379628
12. Dibben, N. (2004). The role of peripheral feedback in emotional experience with music. *Music Perception*, 22, 79-115. doi: 10.1525/mp.2004.22.1.79
13. Dillman Carpentier, F., i Potter, R. F. (2007). Effects of music on physiological arousal: Explanations into tempo and genre. *Media Psychology*, 10, doi: 10.1080/15213260701533045
14. Dobrota, S. (2012). *Uvod u suvremenu glazbenu pedagogiju*. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu.
15. Ekman, P. (1972). Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. In J. Cole (ur.), *Nebraska symposium of motivation*, 1971 (Vol. 19) (pp. 207-283). Lincoln: University of Nebraska, Press.
16. Frijda, N. H. (1989). Aesthetic emotions and reality. *American Psychologist*, 44, 1546-1547. doi: 10.1037/0003-066X.44.12.1546

17. Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., Friederici, A., i Koelsch, S. (2009). Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music. *Current Biology*, 19, 573-576. doi: 10.1016/j.cub.2009.02.058
18. Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. In P. N. Juslin i J. O. Sloboda (ur.), *Music and emotion* (pp. 431-449). New York: Oxford University Press.
19. Gabrielsson, A., i Juslin, P. N. (1996). Emotional Expression in Music Performance: Between Performer's Intention and the Listener's Experience. *Psychology of Music*, 24, 68-91. doi: 10.1177/0305735696241007
20. Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for 'other' music: Current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, 24, 101-118. doi: 10.1177/0255761406065471
21. Gregory, A. H., i Varney, N. (1996). Cross-Cultural Comparison in the Affective Response to Music. *Psychology of Music*, 24, 47-52. doi: 10.1177/0305735696241005
22. James, W. (1884). What is an Emotion? *Mind*, 9, 188-205. doi: 10.1037/10735-001
23. Jansma, M., i de Vries, B. (1995). Muziek en emotie. U: E. Jansma i M. de Vries (ur.), *Muziekpsychologie* (pp. 204-222), Assen, Van Gorcum.
24. Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 383-418. doi: 10.2307/40285731
25. Juslin, P. N., i Laukka, P. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of New Music Research*, 33, 217-238. doi: 10.1080/0929821042000317813
26. Juslin, P. N., i Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31: 559-621. doi:10.1017/S0140525X08005293
27. Keltner, D., i Ekman, P. (2003). Introduction: Expression of emotion. U: R. J. Davidson, K.R. Scherer i H.H. Goldsmith (ur.), *Handbook of affective sciences* (pp. 411-414). New York: Oxford University Press.
28. Khalifa, S., Isabelle, P., Jean-Pierre, B., i Manon, R. (2002). Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans. *Neuroscience Letters*, 328, 145-149. doi: 10.1016/S0304-3940(02)00462-7
29. Koelsch, S. (2005.). Investigating emotion with music: Neuroscientific approaches. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, 412-418. doi:10.1196/annals.1360.034
30. Koole, S. L. (2009). The psychology of emotion regulation: An integrative review. *Cognition and Emotion*, 23, 4-41. doi: 10.1080/02699930802619031
31. Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51, 336-352. doi:10.1037/1196-1961.51.4.336

32. Langer, S. (1953). *Feeling and form*. New York: Scribner.
33. Lantz, M. E., Kilgour, A. R., Nicholson, K. G., i Cuddy, L. L. (2003). Judgements of musical emotion following right hemisphere damage. *Brain and Cognition*, 51, 190-191.
34. Laukka, P., i Gabrielsson, A. (2000). Emotional expression in drumming performance. *Psychology of Music*, 28, 181-189. doi: 10.1177/0305735600282007
35. Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
36. Lima, C. F., i Castro, S. L. (2011). Emotion recognition in music changes across the adult life span. *Cognition and Emotion*, 25, 585-598. doi: 10.1080/02699931.2010.502449
37. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
38. Meyer, L. B. (1967). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
39. Mohn, C., Argstatter, H., i Wilker, F. W. (2011). Perception of six basic emotions in music. *Psychology of Music*, 39 (4): 503-517. doi: 10.1177/0305735610378183
40. Mohn, C., Argstatter, H., i Wilker, F. W. (2011). Perception of six basic emotions in music. *Psychology of Music*, 39 (4): 503-517. doi: 10.1177/0305735610378183
41. Myers, D. G. (2004). *Theories of Emotion*. New York, NY: Worth Publishers.
42. Nawrot, E. S. (2003). The perception of emotional expression in music: evidence from infants, children and adults. *Psychology of Music*, 31 (1): 75-92. doi: 10.1177/0305735603031001325
43. North, A. C., i Hargreaves, D. J. (1997). Liking, arousal potential, and the emotions expressed by music. *Scandinavian Journal of Psychology*, 38, 45-53. doi: 10.1111/1467-9450.00008
44. Panksepp, J., i Bernatzky, G. (2002). Emotional sounds and the brain: The neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioural Processes*, 60, 133-155. doi: 10.1016/S0376-6357(02)00080-3
45. Peretz, I., Gagnon, L., i Bouchard, B. (1998). Music and emotion: Perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Cognition*, 68: 111-141. doi: 10.1016/S0010-0277(98)00043-2
46. Plutchik, R. (1980). *Emotions: A PsychoEvolutionary Synthesis*. New York: Harper i Row.
47. Reić Ercegovac, I., i Dobrota, S. (2012). Odnos emocionalne kompetentnosti i prepoznavanja emocija u glazbi. *Društvena istraživanja*, 21, 969-988. doi: 10.5559/di.21.4.08
48. Resnicow, J. E., Salovey, P., i Repp, B. H. (2004). Is Recognition of Emotion in Music Performance an Aspect of Emotional Intelligence? *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22, 145-158. doi: 10.1525/mp.2004.22.1.145
49. Rickard, N. S. (2004). Intense emotional responses to music: a test of the

- physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music*, 32, 371-388. doi: 10.1177/0305735604046096
50. Ritossa, D. A., i Rickard, N. S. (2004). The relative utility of 'pleasantness and liking' dimensions in predicting the emotions expressed by music. *Psychology of Music*, 32, 5-22. doi: 10.1177/0305735604039281
 51. Robazza, C., Macaluso, C., i D'Urso, V. (1994). Emotional Reactions to Music by Gender, Age, and Expertise. *Perceptual and Motor Skills*, 79: 939-944. doi: 10.2466/pms.1994.79.2.939
 52. Russeell, J. A. (1980) A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 1161-1178. doi: 10.1037/h0077714
 53. Schachter, S., i Singer, J.E. (1962). Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State. *Psychological Review*, 69, 379-399. doi: 10.1037/h0046234
 54. Scherer, K. R. (2003). Why music does not produce basic emotions: A plea for a new approach to measuring emotional effects of music. U: R. Bresin (ur.), *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference 2003* (pp. 25-28), Royal Institute of Technology.
 55. Scherer, K. R., i Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. U: P. N. Juslin, i Sloboda, J. A. (ur.). *Music and emotion: Theory and research*, (pp. 361-92) Oxford University Press.
 56. Scherer, K.R. (1997). Profiles of emotion-antecedent appraisal: testing theoretical predictions across cultures. *Cognition and Emotion*, 11, 113-150. doi: 10.1080/026999397379962
 57. Schubert, R. (2004). Modeling perceived emotion with continuous musical features. *Music Perception*, 21, 561-585. doi: 10.1525/mp.2004.21.4.561
 58. Sloboda, J. A. i Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin and J. A. Sloboda (ur.), *Music and emotion: theory and research* (pp.71-104). Oxford: Oxford University Press.
 59. Sloboda, J. A. (1999). Musical performance and emotion: issues and developments. In S. W. Yi (ur.), *Music, mind, and science* (pp. 220-238). Western Music Research Institute: Seoul.
 60. Sloboda, J. A., i Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin and J. A. Sloboda (ur.), *Music and emotion: theory and research* (pp.71-104). Oxford: Oxford University Press.
 61. Sonnemans, J., i Frijda, N. H. (1994). The Structure of Subjective Emotional Intensity. *Cognition and Emotion*, 8, 329-350. Preuzeto s: UvA-DARE, <http://hdl.handle.net/11245/2.131801>.
 62. Trask, R. L. (2005). *Temeljni lingvistički pojmovi*. Zagreb: Školska knjiga.
 63. Trimmer, C. G., i Cuddy, L. L. (2008). Emotional intelligence, not music training, predicts recognition of emotional speech prosody. *Emotion*, 8 (6): 838-849. doi: 10.1037/a0014080

64. Vink, A. (2001). Music and Emotion. Living apart together: a relationship between music psychology and music therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, 10, 144-158. doi: 10.1080/08098130109478028
65. Zammuner, V. L. i Petitbon, E. (2006). The recognition of emotional qualities expressed in music. Paper presented at 9th International Conference on Music Perception and Cognition, University of Bologna. <http://www.marcocosta.it/icmpc2006/pdfs/90.pdf> (30.08.2012.)

5. ZAKLJUČAK

Glazbene preferencije predstavljaju vrlo složen fenomen koji je moguće temeljito istražiti jedino uvažavajući znanstvene spoznaje iz područja glazbene pedagogije, psihologije i sociologije.

Na formiranje glazbenih preferencija utječe velik broj različitih čimbenika, kao što su glazbeno-izražajne sastavnice, poznatost glazbe i ponovljeno slušanje, afektivna iskustva slušatelja tijekom slušanja glazbe te različiti društveni utjecaji. Međutim, unatoč velikom broju istraživanja koja proučavaju utjecaj različitih čimbenika na formiranje glazbenih preferencija, još uvijek nema jednoznačnog odgovora na pitanje zašto preferiramo jedno glazbeno djelo u odnosu na neko drugo. Osim toga, ne postoji ni konačna teorija glazbenih preferencija koja bi integrirala sve dosadašnje nalaze o glazbenim preferencijama i koja bi dala odgovor na pitanje zašto uopće slušamo glazbu.

Ipak, rezultati istraživanja glazbenih preferencija, koja se uglavnom usmjeravaju prema odnosu glazbenih preferencija i osobina glazbe ili prema odnosu glazbenih preferencija i osobina slušatelja, predstavljaju vrijedan izvor informacija i za psihologe i za glazbene pedagoge.

Proučavanjem glazbenih preferencija stječe se uvid u brojna psihološka pitanja, kao što su razvojni procesi adolescenata (Arnett, 1995; Schwartz i Fouts, 2003) ili izražavanje i induciranje emocija (Juslin i Laukka, 2003). Osim toga, rezultati istraživanja (Delsing i sur., 2008; Rentfrow i Gosling, 2003) dokazuju postojanje sličnih obrazaca odnosa između dimenzija glazbenih preferencija i različitih psiholoških konstrukata, stoga takvi nalazi sugeriraju postojanje čvrstog psihološkog temelja glazbenih preferencija.

Rezultati glazbeno-psiholoških istraživanja glazbenih preferencija vrlo su važni i za glazbene pedagoge. Krajnji cilj nastave glazbe na svim razinama obrazovanja jest estetsko odgajanje učenika, razvijanje ljubavi prema glazbi i potrebe za glazbom te uspostavljanje kriterija za vrednovanje kvalitetnih glazbenih ostvarenja, bez obzira na glazbeni stil kojima takva ostvarenja pripadaju. Navedeni se cilj ostvaruje izlaganjem učenika različitim glazbenim iskustvima, a upravo je odabir glazbe za slušanje od velike važnosti za kvalitetno koncipiranje nastave glazbe.

Međutim, rezultati istraživanja (Harland, 2000; Ross, 1995; 1998) ukazuju na određene probleme u realizaciji glazbene nastave. Tako Harland (2000) ističe da, iako je Glazbena kultura jedan od najpopularnijih predmeta u engleskim osnovnim školama, njegova se popularnost značajno smanjuje tijekom srednjoškolskog obrazovanja. Objašnjenje navedene situacije on pronalazi u opadanju motivacije učenika zbog postojanja kulturne disonance između sadržaja nastave glazbe u srednjoj školi i glazbe koju tinejdžeri slušaju izvan škole. I Ross (1995; 1998) ukazuje na nepopularnost nastave glazbe u srednjoj školi, a razloge pronalazi u neprilagođenosti nastavnih sadržaja izazovima i promjenama modernog društva u kojemu učenici žive.

Evidentno je da nastava glazbe koja nije u skladu s interesima i potrebama učenika neće utjecati na formiranje njihovih glazbenih preferencija. Uvažavajući rezultate istraživanja glazbenih preferencija, glazbeni pedagozi stječu uvid u čimbenike koji utječu na njihovo formiranje te slijedom toga odabiru raznolike, učenicima primjerene i zanimljive glazbene sadržaje. Na taj način glazbena nastava postaje značajan čimbenik formiranja glazbenih preferencija učenika te razvijanja ljubavi prema glazbi i trajne potrebe za glazbenim iskustvima.

5.1. Literatura

1. Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialisation. *Journal of Youth and Adolescence*, 24, 519-533. doi: 10.1007/BF01537054
2. Delsing, M. J. M. H, ter Bogt, T. F. M., Engels, R. C. M. E., i Meeus, W. H. J. (2008). Adolescents' music preference and personality characteristics. *European Journal of Personality*, 22, 109 – 130. doi: 10.1002/per.665
3. Harland, J. (2000). *Arts Education in Secondary School: Effects and Effectiveness*. Slough: NFER.
4. Juslin, P. N., i Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129, 770-814. doi: 10.1037/0033-2909.129.5.770
5. Rentfrow, P. J., i Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of personality and social psychology*, 84, 1236-1256. doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
6. Ross, M. (1995). What's wrong with school music? *British Journal of Music Education*, 12, 185-201. doi: 10.1017/S0265051700002692.
7. Ross, M. (1998). Missing solemnity: Reforming music in schools. *British Journal of Music Education*, 15, 255-262. doi: 10.1017/S0265051700003934
8. Schwartz, K. D., i Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 32, 205-213. doi: 10.1023/A:1022547520656

6. BILJEŠKA O AUTORICAMA

Snježana Dobrota rođena je u Splitu 1972. godine. Osnovnu i srednju školu (I. jezična gimnazija i Srednja glazbena škola Josipa Hatzea) završila je u Splitu. Godine 1994. diplomirala je na Fakultetu prirodoslovno-matematičkih znanosti i odgojnih područja Sveučilišta u Splitu, smjer Glazbena kultura, čime je stekla stručnu spremu sedmog (VII/1) stupnja i stručni naziv profesora glazbene kulture. Zahvaljujući visokom prosjeku ocjena, bila je stipendistica Sveučilišta u Splitu te dobitnica Rektorove nagrade. Magisterij znanosti iz znanstvenog područja društvenih znanosti, polje odgojne znanosti, grana opća pedagogija/glazbena pedagogija, stekla je na interdisciplinarnome poslijediplomskom studiju glazbene pedagogije u organizaciji Muzičke akademije i Odsjeka za pedagogiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Doktorat znanosti iz područja društvenih znanosti, polje pedagogija, grana posebne pedagogije stekla je na Odsjeku za pedagogiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Od 1994. do 1997. godine zaposlena je u Glazbenoj školi Jakova Gotovca u Sinju, a od 1997. godine na Visokoj učiteljskoj školi Sveučilišta u Splitu, današnjem Odsjeku za učiteljski studij Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu, gdje predaje kolegije Notno pismo i Metodika nastave glazbene kulture. Sudjeluje u radu Poslijediplomskog doktorskog studija Humanističkih znanosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu. Pod njezinim je mentorstvom obranjeno više od 50 diplomskih i završnih radova. Godine 2014. izabrana je u zvanje izvanrednog profesora.

Autorica je sveučilišnog udžbenika *Uvod u suvremenu glazbenu pedagogiju* te velikog broja znanstvenih i stručnih radova iz područja glazbene pedagogije, interkulturalnog glazbenog obrazovanja i psihologije glazbe. Sudjeluje na znanstvenim i stručnim skupovima i seminarima u zemlji i inozemstvu.

Ina Reić Ercegovac rođena je u Splitu 1977. godine gdje je završila I. jezičnu gimnaziju, a 2000. godine diplomirala je psihologiju na Filozofskom fakultetu u Zadru. Za svoj je diplomski rad nagrađena Bujasovom zlatnom značkom za osobito vrijedan diplomski rad. Magistrirala je 2003. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a 2010. na istoj instituciji stekla je doktorat znanosti iz područja razvojne psihologije. 2012. godine izabrana je u znanstveno-nastavno zvanje docenta.

Od 2000. do 2005. radila je kao asistentica na Filozofskom fakultetu u Zadru, a od 2006. zaposlenik je Filozofskog fakulteta u Splitu, gdje je nositelj i izvoditelj nekoliko predmeta iz područja razvojne i školske psihologije na odsjecima za učiteljski studij, pedagogiju, sociologiju te rani i predškolski odgoj. Sudjeluje u radu Interdisciplinarnog poslijediplomskog specijalističkog studija Probacijski tretman te Poslijediplomskog doktorskog studija Humanističkih znanosti na Filozofskom fakultetu u Splitu. Od 2012. godine voditeljica je Centra za istraživanje i razvoj cjeloživotnog obrazovanja na matičnoj ustanovi. Pod njezinim je mentorstvom obranjeno više od 30 diplomskih i završnih radova. Kao suradnik-istraživač sudjeluje u projektu Europskog strukturnog fonda te Hrvatske zaklade za znanost, a od 2015. godine članica je Centra znanstvene izvrsnosti za školsku efektivnost i menadžment. Objavila je više od 30 znanstvenih radova i sudjelovala s 20 priopćenja na međunarodnim znanstveno-stručnim konferencijama. Znanstveno-istraživački interesi su joj u području roditeljstva, školske psihologije te psihologije glazbe.

Znanstvena monografija *Zašto volimo ono što slušamo: Glazbeno-pedagoški i psihologijski aspekti glazbenih preferencija* nastala je kao plod dugogodišnjega rada autorica na istraživanju problematike glazbenih preferencija te povezivanja njihovih glazbeno-pedagoških i psihologijskih znanstvenih interesa.

Ova znanstvena monografija na zanimljiv i pristupačan način prikazuje glazbeno-pedagoške i psihologijske aspekte glazbenih preferencija kao izuzetno složena fenomena.

prof. dr. sc. Vedrana Spajić Vrkaš

Posebno je značenje ove monografije u tom što autorice na veoma zanimljiv način povezuju spoznaje iz područja glazbene pedagogije i psihologije glazbe ukazujući na važnost poznavanja različitih čimbenika koji utječu na glazbene preferencije učenika. Takve su spoznaje od neprocjenjive vrijednosti za glazbenoga pedagoga da bi mogao osmisliti raznoliku te učenicima zanimljivu i primjerenu nastavu glazbe.

prof. dr. sc. Albinca Pesek

Radi se o značajnom djelu jer opisanih sadržaja nema u upotrebi na hrvatskom jeziku te se korisnici koje zanima ovo područje trebaju koristiti djelima koja u svome metodološkom smislu nisu razrađena i dotjerana kao što je to učinjeno u ovom djelu. U djelu je sadržan velik broj relevantnih informacija kojima se koristi u području pedagogije i psihologije glazbe. Upravo je to jedan od dijelova koji se mogu još dodatno pohvaliti – autorice vrlo vješto povezuju i integriraju pedagogijsku i psihologijsku točku gledišta na sadržaje i ne osjeti se razlika u pristupima pojedinim dijelovima teksta. Budući konzumenti ovoga teksta (studenti, učenici glazbenih škola, nastavnici glazbe) ne bi trebali imati poteškoća u snalaženju u prikazanim teorijsko-konceptualnim osnovama.

prof. dr. sc. Zvezdan Penezić

ISBN 978-953-7395-87-2



Cijena: 100,00 kn