ISSN 2303-5714

10. Međunarodni simpozij
Muzika u društvu
Sarajevo, 20–22. oktobar 2016.

MUZIKA U DRUŠTVU
ZBORNIK RADOVA

Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu

Sarajevo, 2018

Zbornik radova *Muzika u društvu*
Urednice: Amra Bosnić i Naida Hukić

Recenzenti:

Dr. Jelena Beočanin, Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu, Srbija
Dr. Ivan Čavlović, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Dr. Dean Duda, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska
Dr. Scottt Gleason, Columbia University Department of Music, United States of America
Dr. Dimitrije O. Golemović, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Srbija
Dr. Fatima Hadžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Dr. Refik Hodžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Dr. Vesna Ivkov, Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Srbija
Dr. Igor Karača, Oklahoma State University, Sjedinjene Američke Države
Dr. Milorad Kenjalović, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Bosna i Hercegovina
Dr. Sanja Kiš Žuvela, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska
Dr. Marija Klobčar, Glasbenonarodopisni inštitut v Ljubljani, Slovenija
Dr. Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona, Univerza v Ljubljani, Slovenija
Dr. Indira Meškić, Filozofski fakultet Univerziteta u Zenici, Bosna i Hercegovina
Dr. Irena Miholić, Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, Hrvatska
Dr. Mladen Miličević, Loyola Marymount University Los Angeles, Sjedinjene Američke Države
Dr. Lana Paćuka, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Dr. Dragica Panić Kašanski, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Bosna i Hercegovina
Dr. Milena Petrović, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Srbija
Dr. Ira Prodanov Krajišnik, Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Srbija
Dr. Davorka Radica, Umjetnička akademija u Splitu, Hrvatska
Dr. Leon Stefanija, Fakultet umjetnosti, Univerzitet u Ljubljani, Slovenija
Dr. Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Srbija

Mišljenja i stavovi izneseni u ovoj publikaciji pripadaju autorima i ne odražavaju nužno politiku ili mišljenje Zbornika radova 10. Međunarodnog simpozija *Muzika u društvu*, njenih urednika i osoblja Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine ili Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu.

10. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu*
Sarajevo, 20–22. oktobar 2016.

Organizacija
Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu

Predsjednica Muzikološkog društva
Dr. Fatima Hadžić

Dekan Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu
Dr. Senad Kazić

Programski odbor
Dr. Helmut Loos (Predsjednik), Dr. Klaus Näumann, Dr. Nico Schüler, Dr. Refik Hodžić, Dr. Jasmina Talam, Dr. Tamara Karača Beljak, Dr. Valida Akšamija-Tvrtković, Dr. Fatima Hadžić, Dr. Lana Paćuka

Organizacioni odbor
Dr. Valida Akšamija-Tvrtković, Dr. Amra Bosnić, Mr. Nerma Hodžić-Mulabegović, Dr. Naida Hukić, Dr. Lana Paćuka, Mr. Esma Sulejmanagić, Dr. Tamara Karača Beljak, Mr. Amra Toska, Dr. Fatima Hadžić (Predsjednica)

Radna grupa
Organizacioni odbor i studenti Odsjeka za muzikologiju i etnomuzikologiju i Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije u Sarajevu

Mjesto održavanja
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu
Josipa Stadlera 1/2
Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Kontakt
e-mail: info@muzikolosko-drustvo.ba
Telefon: 00 387 33 44 21 26

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ / 9

UVODNO PREDAVANJE/11

MUZIKA SVIJETA ILI REGIONALNOST? TEMELJNO PITANJE ZA HISTORIOGRAFIJU MUZIKE
Helmut Loos / 13

I-NOVA ISTRAŽIVANJA
Muzička teorija i pedagogija

TRETMAN TEKSTA U VOKALNIM DJELIMA BOSANSKOHERCEGOVAČKIH KOMPOZITORA
Amra Bosnić / 25

PRIKAZ ZBIRKE *MEŠOVITI HOROVI II* JOSIPA SLAVENSKOG
Sanda Dodik / 40

AKUSTIKA U SOLFEGGIU – UTJECAJ I ISHODI U EDUKATIVNOJ PRAKSI
Nerma Hodžić-Mulabegović / 54

ZNAČAJ I UTJECAJ SPOLJNIH FAKTORA NA FORMIRANJE I OBLIKOVANJE INDIVIDUALNOG / SUBJEKTIVNOG MUZIČKOG MIŠLJENJA U SFERI ELEMENTARNE MUZIČKE TEORIJE
Senad Kazić / 63

RAZINE VREDNOVANJA GLAZBENOG DJELA KAO IZAZOV ZA KURIKULUM NASTAVE GLAZBE
Nikolina Matoš / Ana Čorić / 70

POPULARIZACIJA GLAZBENOGA OBRAZOVANJA NA PRIMJERU GLAZBENO-SCENSKOGA PROJEKTA *PRLJAVI PLES*
Sanja Nuhanović / Alma Ferović-Fazlić / 84

NASTAVNIČKE KOMPETENCIJE ZA REALIZACIJU POČETNIČKOG SOLFEGGIA
Tihana Škojo / 97

ONLINE NASTAVA MUZIČKE KULTURE ZA UČENIKE GIMNAZIJE U MOODLE LMS-U
Valida Tvrtković-Akšamija / 111

SVIRANJE U REDOVITOJ NASTAVI GLAZBENE KULTURE: GLAZBENO-PEDAGOŠKE I METODIČKE IMPLIKACIJE
Sabina Vidulin / 128

ETNOMUZIKOLOGIJA

MULTIKULTURALNOST DEČIJEG FOLKLORA U VOJVODINI
Nice Fracile / 147

UNUTRA I IZVAN, TU I TAMO: MUZIKA OD BOSANSKE POSAVINE DO ZAGREBA
Guido Raschieri / 160

FOLKLORNI ŽIVOT U MULTIKULTURALNOM GRADU KLAIPĖDI (1990–2015)
Rimantas Sliužinskas / 177

NEPRIJATELJ – PARTIZANSKI BREVIJAR: KRITIČKE NAPOMENE O SJEĆANJU, MUZICI I SNIMANJU DOKUMENTARNOG FILMA
Federico Spinetti / 194

KULTURNI ANGAŽMAN U APLIKATIVNOJ ETNOMUZIKOLOGIJI: PRIMJERI IZ BOSNE I HERCEGOVINE. PRILOG PRIMIJENJENOJ ZNANOSTI
Jasmina Talam / Tamara Karača Beljak / 222

(NE)MOGUĆNOST ETNOMUZIKOLOŠKOG RADA IZVAN DIHOTOMIJE URBANO/RURALNO
Jelka Vukobratović / 231

MUZIKOLOGIJA

IZ GLAZBENIH ARHIVA U HRVATSKOJ.
SLAVKO ZLATIĆ (1910–1993): GLAZBENIK, IDEOLOG, AGITATOR
Lada Duraković / 245

ZABORAVLJAMO (LI) MIROSLAVA ŠPILERA(?): U PRILOG 110. GODIŠNJICI KOMPOZITOROVOG ROĐENJA
Senka Hodžić / 260

NIKOLA VITOV GUČETIĆ (NICOLÒ VITO DI GOZZE, 1549–1610) I ULOGA GLAZBE U RENESANSNOME DUBROVNIKU
Monika Jurić Janjik / 281

MODELI KONCERTIRANJA PUTUJUĆIH VIRTUOZA U RAZDOBLJU KLASICIZMA: JARNOVIĆ U STOCKHOLMU
Vjera Katalinić / 294

SALONSKA MUZIKA U OGLEDALU SRPSKE ŠTAMPE 19. VEKA: PRO ET CONTRA
Marijana Kokanović-Marković / 305

SEDMI HARMONIK U GLAZBENO-TEORIJSKOM SUSTAVU GIUSEPPEA MICHELEA STRATICA (ZADAR, 1728– SANGUINETTO, 1783)
Lucija Konfic / 317

OPERA *BALKANSKA CARICA* – OD NASTANKA DO SAVREMENOG IZVOĐENJA
Ana Perunović Ražnatović / 328

DJELA HRVATSKIH PISACA O GLAZBI 16. I 17. STOLJEĆA SAČUVANA U POLJSKIM KNJIŽNICAMA
Stanislav Tuksar / 338

MUZIKA I PRIMARNI PROCESI: KONDENZACIJA
Miloš Zatkalik / 353

KAKO PODIJELITI BAŠTINU KAD SE IZUMI NACIJA. POLITIČKA I MUZIČKA PODJELA NJEMAČKE
Marie Agnes Dittrich / 366

SADAŠNJE ISTRAŽIVAČKE METODOLOGIJE ZA PONOVNO OTKRIVANJE ZABORAVLJENIH KOMPOZITORA: UPOTREBA KOMERCIJALNIH GENEALOŠKIH I NOVINSKIH BAZA PODATAKA I DRUGIH ONLINE ARHIVA
Nico Schüler / 376

AUTORI / 395

UVODNA RIJEČ

S neskrivenim zadovoljstvom predstavljamo čitalačkoj javnosti deseti po redu Zbornik radova *Muzika u društvu*, koji objedinjuje radove prvobitno predstavljene na istoimenom međunarodnom simpoziju održanom od 20. do 22. oktobra 2016. godine u Sarajevu. Ovom okruglom brojkom dosadašnjih objavljenih Zbornika ponosno se pridružujemo proslavi još jednog značajnog jubileja – 20. godišnjice osnivanja Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine, koje vanrednim naporima i uz svesrdnu pomoć Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu ostaje vjerno misiji očuvanja digniteta nauke o muzici, te pomaže u njenoj afirmaciji, što se na tlu poljuljanih vrijednosti čini tek kao stalna borba za opstanak.

Deseti internacionalni simpozij *Muzika u društvu* pohodila su ukupno 44 stručnjaka iz Evrope i svijeta (Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Slovenija, Srbija, Austrija, Njemačka, Italija, Litvanija, Turska, Sjedinjene Američke Države), te predstavila svoje radove iz oblasti muzikologije, etnomuzikologije, muzičke teorije i muzičke pedagogije. Tri radna dana upotpunjena su dvama koncertima: koncert naziva *Veče sevdalinke* učesnicima i mnogobrojnoj publici predstavio je tradicijsku muziku Bosne i Hercegovine u izvedbi ansambla *Etnoakademik*, koji više od desetljeća djeluje pri Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu pod vodstvom Branke Vidović i Tamare Karače Beljak, te koncert druge simpozijske večeri *Prvih stotinu godina bosasnkohercegovačke solo pjesme*, koji je kroz izvedbe sopranistice Ademe Pljevljak Krehić i pijanistice Maje Ačkar Zlatarević predstavio hronologiju jedne od najznačajnijih formi kompozitorske prakse u Bosni i Hercegovini. Ovime je Muzikološko društvo još jednom javnosti predstavilo svoju ulogu jednog od kreatora i prezervatora istinskih kulturnih i društvenih vrijednosti Sarajeva i Bosne i Hercegovine.

Kao centralnu muzikološku temu simpozija programski odbor ponudio je *Kompozitorstvo u historiji muzike "malih naroda"*, a ovaj glavni kurs proširen je etnomuzikološkim promišljanjima o izazovima urbane kulture, te savremenim diskursima o pitanjima muzike u odnosu na historiju, teoriju i praksu u oblastima muzičke teorije i muzičke pedagogije. Uvodničar u centralnu temu simpozija bio je renomirani njemački muzikolog, dr. Helmut Loos, ispred Instituta za muzikologiju pri Univerzitetu u Lajpcigu, koji je govorio na temu *World music ili regionalizacija? Osnovno pitanje muzičke historiografije*.

Druge dvije tematske oblasti su, već tradicionalno, bile posvećene novim istraživanjima u navedenim oblastima, te aplikativnoj (etno) muzikologiji, čime su zaokružene osnovne dvije intencije Simpozija: postaviti naučni djelokrug dovoljno široko da bi u njemu svoje interese mogao predstaviti što veći krug naučnika, te otvoriti nove perspektive u muzikologiji i osigurati mjesto novim trendovima u istraživanju.

Zvanični jezici simpozija bili su engleski i bosanski/hrvatski/srpski jezik. Organizatori su pak i ovaj put odlučili ostati vjerni praksi objavljivanja Zbornika u varijanti na engleskom jeziku i varijanti na b/h/s jezicima, čime je ostvarena težnja organizatora da Zbornik učini dostupnim što širim naučnim i stručnim krugovima.

Ovom prilikom zahvaljujemo se prije svega autorima na strpljenju tokom procesa objavljivanja i recenzentima na njihovim konstruktivnim komentarima, te drugim pojedincima koji su svojim sugestijama pomogli proces objavljivanja. Posebnu zahvalnost upućujemo Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu i dekanu prof. dr. Senadu Kaziću na financijskoj i savjetodavnoj podršci.

U nadi da će ovo izdanje Zbornika *Muzika u društvu* kvalitetom svoga sadržaja pronaći put do svojih čitalaca, rukovodstvu i članovima Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine upućujemo iskrene čestitke povodom 20. godišnjice djelovanja i priželjkujemo sretniju i bezbrižniju budućnost.

Urednice

UVODNO PREDAVANJE

MUZIKA SVIJETA ILI REGIONALNOST? TEMELJNO PITANJE ZA HISTORIOGRAFIJU MUZIKE

Helmut Loos

Abstrakt: Termin *muzika svijeta* još je relativno nov. Počeo se koristiti krajem 20. stoljeća i označava novi muzički žanr, onaj koji povezuje europsko-američku pop muziku sa narodnim i neevropskim muzičkim kulturama. U širem kontekstu, može se smatrati pojavom postmodernizma po tome što je kao izazov za stroge zakone i granice modernizma omogućio vezu između regionalnosti i globalnog značenja. Muzika u svijetu gdje se govori njemački ranije je bila strogo podijeljena u kategorije *zabavne muzike* (*U-Musik*) i *ozbiljne muzike* (*E-Musik*), gdje je ova druga funkcionisala kao umjetnost-religija u okviru modernizma i tako poštovala njegove principe. Kad su principi modernizma postali nesigurniji, ta stroga podjela počela se rastakati. Na primjer, emisije *ozbiljne muzike* koje su se sastojale od klasične muzike, i koje su ranije bile neizostavni dio javnih radiostanica, postepeno su nestale kao institucija iz radioprograma. Živopisna mješavina razne diskretne popularne muzike kombinovala se sa kraćim klasičnim djelima, tako da se pojava poznata kao *križanje*, poznati termin u popularnoj muzici od sredine 20. stoljeća, proširila u carstvo klasične muzike. Ta situacija temeljno se razlikuje od okolnosti koje su vladale u svijesti javnosti od 19. stoljeća i tokom gotovo cijelog 20. stoljeća, i koje su zapravo i do danas uticajne među nekim dijelovima populacije. Historijsko-kritička muzikologija mora se prilagoditi tom transformiranom stanju svijesti. To omogućava razvijanje nekoliko perspektiva koje mnogo obećavaju.

Ključne riječi: muzička historiografija; muzika svijeta; *U-Musik; E-Musik*; sistematski pristupi.

Termin *muzika svijeta* još je relativno nov. Počeo se koristiti krajem 20. stoljeća i označava novi muzički žanr, onaj koji povezuje europsko-američku pop muziku sa narodnim i neevropskim muzičkim kulturama. U širem kontekstu, može se smatrati pojavom postmodernizma po tome što je izazov za stroge zakone i granice modernizma omogućio vezu između regionalnosti i globalnog značenja. Muzika u svijetu gdje se govori njemački ranije je bila strogo podijeljena u kategorije *zabavne muzike* (*U-Musik*) i *ozbiljne muzike* (*E-Musik*), gdje je ova druga funkcionisala kao umjetnost-religija u okviru modernizma i tako poštovala njegove principe. Kad su principi modernizma postali nesigurniji, ta stroga podjela počela se rastakati. Na primjer, emisije *ozbiljne muzike* koje su se sastojale od klasične muzike, i koje su ranije bile neizostavni dio javnih radiostanica, postepeno su nestale kao institucija iz radioprograma. Živopisna mješavina razne diskretne popularne muzike kombinovala se sa kraćim klasičnim djelima, tako da se pojava poznata kao *križanje*, poznati termin u popularnoj muzici od sredine 20. stoljeća, proširila u carstvo klasične muzike. Ta situacija temeljno se razlikuje

od okolnosti koje su vladale u svijesti javnosti od 19. stoljeća i tokom gotovo cijelog 20. stoljeća, i koje su zapravo i do danas uticajne među nekim dijelovima populacije.

Muzika svijeta ima svoj terminološki ekvivalent u literaturi svijeta (Naumann, 2004, 494-496), koja u pisanju ukazuje na određenu klasu umjetnosti za koju *E-Musik* tvrdi da otjelovljuje.[1] Kada je Johann Wolfgang von Goethe skovao ovaj izraz, nije ga zamislio u kvantitativnom smislu, kao da opisuje stvarni geografski doseg djela, nego prije u kvalitativnom smislu – kao njegov intelektualni značaj za cijelo čovječanstvo. Od samih početaka romantičnog poimanja muzike, taj pojam univerzalnosti bio je sadržan u emfatičnoj definiciji muzike, čiji je naročito dobar primjer romantična slika Beethovena. Ta definicija bila je povezana s idejom o progresivnoj buržoaziji, koja se smatrala intelektualno i moralno superiornom u odnosu na aristokraciju i druge dijelove populacije. Vodila je sve do ideologije tobože ukorijenjene u nauci, koja je tvrdila da je napredna muzika dokaz najvišeg stupnja razvoja u ljudskoj evoluciji i da može služiti za evaluaciju političke pa čak i opće ljudske egzistencije. Sa blistavih visina takve intelektualne superiornosti, na sve drugo gleda se kao na inferiorno i dostojno prijezira. Međutim, superiorni i obrazovani ljudi praktično imaju i obavezu da služe kao briljantne vođe tupih masa, da im komanduju i, po potrebi, odlučuju o tome šta je dobro za njih. Kad se imaju u vidu te okolnosti, nije teško zamisliti kako je uslijedila osuda i eliminacija onih koji su se opirali. Da li zbilja iznenađuje što je došlo do pravog svjetskog rata nacionalnih kultura, gdje se u muzikologiji radilo o značaju svake nacionalne muzike? To nije mašta, nego opisuje suštinski atribut muzičke literature na njemačkom tokom proteklih 200 godina. Megalomanska ideja, "am deutschen Wesensoll die Welt genesen", ukorijenjena je u navodnoj nadmoći i hegemoniji njemačke muzike (Loos, 1994). Činjenicu da takve percepcije, čak i 70 godina poslije Drugog svjetskog rata i holokausta, nisu potpuno nestale nego ustvari još dovode do mnogih sporova, treba ozbiljno razmotriti.

Iz te perspektive, regionalnost se izjednačava sa najgorom vrstom intelektualnog ograničenja. Treba malo naučnog razmišljanja i samokritičnih uvida da se ta predrasuda prevaziđe i da se ispravno ocijeni vrijednost regionalne historiografije u našoj oblasti. Iako su mnogi konzorciji posvećeni istraživanju muzičke historije pojedinih regija donijeli zapažene rezultate u obliku studija i memorijalnih izdanja, to istraživanje i dalje je samo marginalno relevantno za ovu oblast. Usprkos znatnim naporima pojedinih istraživača prema profesionalizmu, većem od obaveza prema lokalnoj historiji, još odavno je potreban naučno-teorijski temelj i sistematizacija. Karakteristični primarni fokus ove discipline je prije utvrđivanje prisustva širom zemlje ili određivanje – treba primijetiti izbor

[1] Termin *muzika svijeta* samo se rijetko koristi u ovom značenju, na primjer u savremenoj raspravi Heinricha W. Schwaba o skandinavizmu i internacionalizmu (1992, 197-212).

riječi – "validnosti" ili "vrijednosti" muzike (zakoni i zapovijesti zahtijevaju "validnost", ali u kojoj je mjeri zahtijeva umjetnost?).

Historija muzike tradicionalno funkcioniše unutar države. Ovdje možemo tek ukratko spomenuti da to ima veze sa funkcijom muzikologije kao predmetom koji je institucionaliziran na univerzitetskom nivou tek u 19. stoljeću u vezi s formiranjem njemačke države, koja je pak izgrađena na intelektualnim temeljima koji su trebali otjelovljavati koncept *Kulturnation*. U poređenju s drugim nacijama, valja napomenuti da se u Njemačkoj muzika stavljala na isti nivo kao književnost: Goethe i Beethoven su se podjednako poštovali kao model prema kojem se treba rukovoditi. Nacionalni identitet suštinski je definisan kroz muziku; u tom svojstvu riječ "validnost" dobila je svoje normativno određenje.

Činjenica da "heil'ge deutsche Kunst" u tom kontekstu nije bio bez šovinističkog utjecaja, barem od Richarda Wagnera, gorka je istina s kojom se mora susresti svaki nepristrasan posmatrač koji izučava srednje i istočnoevropsku historiju muzike na osnovu literature na njemačkom. Kulturni ponos 19. stoljeća, iako je povremeno ipak bio dobronamjeran, sve više se pretvarao u direktno kolonijalno hegemonističko razmišljanje koje je služilo rasističkoj ideji evolucije kao i dijalektičkoj filozofiji istine. Utjecaj tog razvoja može se do danas naći u muzikološkoj literaturi.

Poslije Drugog svjetskog rata historija muzike Srednje Evrope kao oblast istraživanja bila je predmet naročito intenzivnog kulturnog rata. Razni ekonomski sistemi neprijateljskih blokova pokazali su znake nepomirljivih razlika. Poslije okrutnog mijenjanja granica i raseljavanja cijelih populacija putem prisilnog naseljavanja i progona, ranija brutalna germanizacija susrela se s podjednako netolerantnom slavizacijom. U skladu sa svojom doktrinom, komunistička država poricala je postojanje bilo kakve njemačke prošlosti – barem one legitimne – na svim teritorijama koje su joj pripadale s izuzetkom Istočne Njemačke. To je dočekano šovinističkim zahtjevima za vraćanjem "njemačkog tla".

Naravno, jasni kriteriji za određivanje nacionalnog identiteta i prava na teritoriju još nisu utvrđeni, čak ni u pogledu tako politički hitnog pitanja kao što je dobivanje njemačkog državljanstva. Debatom o legitimnosti državljanstva rukovode dva zasebna principa: *ius sanguinis* i *ius soli*, princip predaka i princip mjesta rođenja. Pokretačka snaga ove debate nije ništa drugo do pitanje da li se ljudsko stanje treba određivati pomoću nasljeđa ili pomoću socijalizacije. Nije moguć neki naučni, odnosno univerzalno valjan odgovor na to pitanje koji se može testirati. Ni apsolutizacija genetskih faktora, pomoću koje se debata oko nacionalne države riješila zavodljivom formulom "krv i tlo", ni princip društvenih nauka o apsolutnoj vladavini okruženja popularan tokom 70-ih godina 20. stoljeća, ali kasnije pobijen istraživanjem blizanaca, nije moguće dokazati.

Relevantnost ove diskusije za istraživanje regionalne muzike postaje jasna kad se ima u vidu često postavljano pitanje: kojoj određenoj regiji pripada neki

kompozitor? Da li se to određuje pomoću njegovog mjesta rođenja ili mjesta gdje je radio i živio? Da li je zbog toga što je rođen u Moskvi Hans Pfitzner dio historije ruske muzike? Da li je Johannes Brahms potpuni Bečlija nakon što je tamo živio samo deset godina, kao što je jednom rekao Carl Dahlhaus? Šta znači kad Hans-Joachim Moses utvrdi da su "gotovo svi direktori hanoverske opere u 19. stoljeću ... bili stranog (stammesfremd, op. H.L.) porijekla?" (Moser, 1957, 125). U isto vrijeme, moramo ponovo razmisliti da li istraživanje usmjereno na pojedinca zbilja zaslužuje isti status u regionalnoj muzičkoj historiografiji kao onaj koji ima u emfatičnoj muzičkoj historiografiji.

Iako su takva pitanja više teorijska u regijama koje su tokom historije bile relativno stabilne, kao što su Bavarska ili Slovenija (usprkos neophodne interne diferencijacije), ona dobivaju veliku važnost u regijama sa mješovitom ili promjenjivom populacijom gdje su se često mijenjale političke granice ili pripadnosti; zato je kultura u tim situacijama suštinska za formiranje identiteta. Do današnjeg dana, socijetalna funkcija kulture i dalje ističe ideju države-nacije kao kulture-nacije. Uključivanje muzikologije u univerzitetske predmete primjer je dalekog dosega rezultirajućih socijetalnih normi.

Istaknuta odlika svake historijske priče o prošlosti jeste da, po pravilu, ona pretpostavlja da su odnosi između regija završene jedinice i da se prihvataju bez rasprave. To obično ima veze sa politički određenim regijama s dugom historijom. Pošto je ideja da se te jedinice moraju kulturalno odrediti široko prihvaćena, nikad se ne pomišlja na mogućnost različitog regionalnog razgraničenja duž kulturalnih linija. To je vjerovatno rezultat potisnutih specifičnih interesa, bilo svjesno bilo nesvjesno. Ideja o njemačkoj muzici temelji se na polaganju prava Velike Njemačke na nacionalnost koja je dugo – sve do *Anschlussa* 1938. godine – bila politički pakosna, usprkos uspjehu rješenja Male Njemačke. U historiji muških horskih društava jasno se vidi ta tendencija.

Ako se priznaju posljedice nepreispitivanja premisa, neophodno je naći neki alternativni pristup da bi se izbjegli lažni zaključci. Analiza problema je jednostavna: sve definicije zasnovane na kulturalnim pitanjima u regijama, izvedene iz političkih ili filogenetskih historija, irelevantne su. Rješenje je također jednostavno i zahtijeva samo razmatranje temeljnog principa: regionalne jedinice moraju se priznati i odrediti kao ono što jesu. Model iz muzičke historiografije može se naći u označavanju epoha. Odvijala se duga i detaljna diskusija unutar ove oblasti o tome kako se oznake koje se nalaze u historiji umjetnosti, kao što je barok, mogu zamijeniti terminima iz historije muzike, kao što su era figuriranog basa, era monodije, era *concertatoa*. Na isti način, širenje muzičkih tradicija treba se ispitivati imajući u vidu regionalne aspekte i definisati pomoću načina na koji su povezane. Ta ideja postaje naročito važna u kontekstu specijalnih historijskih okolnosti u Srednjoj i Istočnoj Evropi. Imajući u vidu neke teške optužbe tokom historije i etničke mješavine u tim krajevima, ne iznenađuje što ideja o

određivanju nacija pomoću kulture određenih naselja može dovesti do strašnih izobličenja. To postaje jasno u svakom međunarodnom projektu gdje je važna odgovornost određene regije.

Regionalno-historijski model uslovljen je presudnim odstupanjem od fokusa na čuvene kompozitore, jer je njihov značaj dijelom rezultat toga što su funkcionisali kao društveni uzori, naročito u pogledu nacionalnosti. Tokom 19. stoljeća razvila se ideja da je svaka evropska nacija direktno obavezna da proizvede nekog nacionalnog kompozitora čije bi se mjesto rođenja i rada predstavljali kao spomenici i čije bi ime krasilo nacionalni konzervatorij. Obično postoji još najmanje jedan kompozitor koji se s njim mora takmičiti za priznavanje superiornosti. To dovodi do portretiranja konkurentnih socijetalnih tendencija – jer nema društva koje je toliko homogeno kao što bi to zahtijevao građanski ideal nacije. U 19. stoljeću natjecale su se dvije u osnovi kontroverzne tendencije, naime modernizam i hrišćanstvo. Nije se teško sjetiti mnogih slučajeva gdje su se kompozitori sparivali i tretirali kao suprotnosti, što je pojava koja vodi porijeklo od te kontroverze: Robert Schumann i Franz Liszt, Richard Wagner i Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms i Anton Bruckner, Frederic Delius i Edvard Elgar, Modest Mussorgsky i Peter Tschaikovsky (*Novatur* i *Westler*), Alexander Skrjabin i Sergej Rachmaninow, Bedřich Smetana i Antonín Dvořák, Béla Bartók i Zoltán Kodály. Pa ipak nije uvijek jasno prepoznati da li su ti parovi odražavali originalne, lične pozicije kompozitora ili je njihova klasifikacija kao suprotnosti rezultat njihovog prihvatanja. Čak i najsavjesniji pogled u ličnost nekog kompozitora ne može dovesti do zaključka o njegovoj religiji ili ideologiji zasnovanog na muzici. To je zato što muzička djela potiču iz socijetalnih okolnosti za koja su skrojena i kojima su prilagođena. U tim okolnostima suprotnost između modernizma i hrišćanstva ponovo igra važnu ulogu.

Nasuprot tome, regionalna muzička historiografija dovodi do pitanja o odgovarajućoj referentnoj tački i o terminu *kultura-regija (Kulturregion)*. Taj je termin već prihvaćen u oblasti sociologije i već je dugo predmet opsežnih rasprava. Počevši od rada Heinera Treitena o simboličnom lokalitetu (*symbolische Ortsbezogenheit*, prema Walter, 1981) ali ne kasnije od objavljivanja zbirke u dva toma *Region und Sozialisation* (Treinen, 1965a, 73-97; Treinen, 1965b, 254-297), bio je očigledan povratak regionalnog (Lindner, 1994b) u (zapadno)njemačka društvena istraživanja. Kao što je zapazio Detlev Ipsen (1994, 232-254, up. Lindner, 1994a, 169-190), jasno je da je taj povratak imao političku komponentu. Klasne razlike, ili društvena stratifikacija, kao da su postale sekundarne, a na međunarodnom nivou polarizacija između Istoka i Zapada se istopila. Sukobi u novijoj prošlosti sve više su bili rezultat etničkih sporova između grupa čije je regionalno porijeklo bilo središnja komponenta njihovog identiteta i orijentacije njihovog djelovanja (što se nazivalo i *kulturnim standardom* [Thomas i Breitenbach, 1991] u psihologiji interkulturalnog djelovanja). (Boehnke,

Hefler i Merkens, 1996, 160-176) Kulturu, kao zbir vještina, znanja i iskustva, mora iznova dostići svaka generacija kako bi olakšala djelovanje i razumijevanje specifično za grupu. To veoma široko shvatanje (up. Kroeber i Kluckhohn, 1952; Bausinger, 1980, 57-69; Kaschuba, 1995, 11-3; Wimmer, 1996, 401-425) ne može se suziti oslanjanjem na specifične definicije – na primjer korištenjem nejasnih poređenja između kulture i civilizacije. Situacija je u tom pogledu slična modernom konceptu *identiteta* (Bausinger, 1982; Grohs, Schwerdtfegerand Strohm, 1980), termina koji se često koristi u disciplinama i historije i društvenih nauka, iako se u svakom slučaju suština koncepta možda sigurno shvata različito. Na primjer, taj termin može odražavati ne samo ideje *domovine* i *inostranog* u odnosu na određene regije (Greverus, 1979; Schuhladen, 1990, 15-18) nego i na ključne termine izučavanja književnosti. U muzikologiji, veoma dvosmislen termin *umjetnost* izbjegava se korištenjem termina *kultura*.

Istraživanje kulture geografskih oblasti, koje vodi porijeklo od etnologije (Wiegelmann, 1984, 1-12) i koje je vezano s velikim projektima kao što su *Atlas njemačkog folklora* (za dijelove relevantne za ovu raspravu vidjeti Cox, 1984, 29-41) razvijalo se i dalje (Cox, 1993, 7-14; Schenk, 1994, 335-352) i uspostavilo vlastitu oblast istraživanja tako što je ugradilo metode društvenih nauka i nalaze iz oblasti kulturne antropologije (Greverus, 1987). Njega treba još razviti, iako opći termin *kultura-regija* treba izdiferencirati. Sljedeće tačke moraju biti tačno artikulisane iz perspektive raznih naučnih stanovišta: 1. Šta treba podrazumijevati pod svakom u središnjoj ideji kulture-regije; 2. Koje sile su odgovorne za pojavu i koherentnost kulture-regije (odnosi između država ovdje igraju ulogu isto kao i određena regionalna svijest); 3. Kako je uslovljena njena struktura (centralizirana/decentralizirana, formalna/neformalna itd.); 4. Kako se individualni rezultati (slike, veze, procesi) dobiveni određenim metodama mogu integrisati i kombinovati u jedan koherentan rezultat; 5. Gdje je tačka u kojoj postavljeno pitanje dostiže svoju granicu; na primjer, tačka gdje se može prepoznati "zapadnjačka" dimenzija. Mogućnost da se izolovane kulture-regije možda ne mogu odrediti na osnovu specifičnih muzičkih kriterija mora svjesno figurirati u problemu.

Metode muzičke historiografije razvijaju se i dalje. Oni se sve više usmjeravaju prema strukturalnoj historiji i nastoje da spoje historije kompozitorstva, institucija i ideja. To su prije svega društveno-historijski pristupi koji, u izvjesnoj mjeri, tumače historijsku dubinu sadašnjih istraživanja društvenih nauka i tako grade most između disciplina. Kulturno-komparativno empirijsko društveno istraživanje doživjelo je neočekivani procvat, naročito u pogledu istraživanja transformacije nakon pada socijalističkih političkih sistema u Evropi. Regionalna pitanja u početku nisu bila dio tog procvata; sve veći interes za tu oblast primjećuje se tek zadnjih godina. U Ljubljani su nedavno održana dva simpozija o ovoj temi, naime u septembru 2015. *Između univerzalnog i lokalnog: od modernizma do*

postmodernizma, a u aprilu 2016. *Muzičke migracije: Raskrsnice evropske muzičke raznolikosti*.

Ako muzička historiografija želi da izbjegne ideološke utjecaje, neophodno je još više razviti te sistematske pristupe. Takav razvoj može biti rezultat samoevaluacije situacija koje se mogu dokumentovati kao muzička scena određenog lokaliteta. Muzika koja se stvarno izvodi je, nezavisno od intelektualne historije, istinska baza koja oblikuje muzički profil pojedinačnih lokaliteta. Važno je i od početka prepoznati kulturnu raznolikost koja se ne može posmatrati nezavisno od društvene strukture svakog lokaliteta. Taj profil može biti relativno homogen u malim selima, i kretati se oko crkvi i plesnih dvorana, ali svaki grad u Srednjoj Evropi ima mnoštvo raznolikih kvartova, i svaki od njih oblikuju vlastite ekonomske, jezičke i vjerske karakteristike. Mora se pretpostaviti da postoji velika raznovrsnost trendova, i da je svaki neprekidno u procesima razlikovanja od ostalih i saradnje s ostalim. Kako se horizonti proširuju, povećavat će se korpus izvornih materijala koji treba sistematski evaluirati. Glavni izazov jeste sortiranje svih podataka koji su dostupni ili već pristupačni, kako bi se mogli evaluirati.[2] Taj zadatak mogao bi otvoriti novu oblast digitalnih humanističkih nauka koja će biti veoma cijenjena, onu koja bi mogla razviti odgovarajuće baze podataka i programe evaluacije. Oblast muzikologije već dugo može koristiti jedinstvenu banku podataka RISM; mi smo u Leipzigu već testirali nekoliko preliminarnih studija u istraživanju regionalne muzike pod oznakom *Musicamigrans*. Iako to nikako ne znači da sama statistika može dati odgovore na naučna pitanja, ipak se mora priznati da se te metode, uz mudro planiranje, mogu koristiti da se jasno sistematizira, uredi, proširi i evaluira baza izvora za historijska istraživanja. Za napredovanje historijske nauke potrebni su novi izvori. Historijska muzikologija tek treba da se pozabavi velikom oblašću istraživanja, oblašću koja se sada sastoji samo od regija.

Reference

Bausinger, H., 1980. Zur Problematik des Kulturbegriffs. U: A. Wierlacher, ur. *Fremdsprache Deutsch*. Vol. 1. 57-69.

Bausinger, H., 1982. *Kulturelle Identität*. Bonn: Unesco-Komission.

Boehnke, K., Hefler, G., i Merkens, H., 1996. "Ich bin ein Berliner": Zur Entwicklung von Ortsidentität(en) bei Ost- und Westberliner Jugendlichen. *Unterrichtswissenschaft-Zeitschrift für Lernforschung*, 24, 60-176.

[2] Osim tekućih statistika Njemačkog muzičkog vijeća, statistički pregledi u muzičkoj historiografiji danas nisu popularni. Relevantne ranije studije su vrlo stare. Up. Chrysander, 1867; Thielecke, 1921; Müller, 1937.

Chrysander, F. ur., 1867. Versuch einer Statistik der Gesangvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz. U: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 337-374.

Cox, H. L. 1984. Prolegomena zu einem Studium der germanisch-slawischen Kontaktzonen in Mitteleuropa auf Grund der Karten des Atlas der deutschen Volkskunde. U: H. L. Cox i G. Wiegelmann, ur. *Beiträge eines internationalen Symposiums "Volkskundliche Kulturraumforschung heute"*. Bonn, 21–24. april 1982. Münster: F. Coppenrath Verlag. 29-41.

Cox, H. L. ur., 1993. *Kulturgrenzen und nationale Identität*. (=*Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*. Bonn: Ferdinand Dümlers Verlag.

Greverus, I. M., 1987. *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität.

Greverus, I. M., 1979. *Auf der Suche nach Heimat*. München: C. H. Beck Verlag.

Grohs, G., Schwerdtfeger J. i Strohm, T. ur., 1980. *Kulturelle Identität im Wandel. Beiträge zum Verhältnis von Bildung, Entwicklung und Religion*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Ipsen, D., 1994. Regionale Identität – Überlegungen zum politischen Charakter einer psychosozialen Raumkategorie. U: R. Lindner, ur. *Die Wiederkehr des Regionalen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 232-254.

Kaschuba, W., 1995. Kulturalismus: Vom Verschwinden des Sozialen im gesellschaftlichen Diskurs. U: W. Kaschuba, ur. *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*. Berlin: Akademie Verlag. 11-30.

Kroeber, A. L. i Kluckhohn, C., 1952. *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge: Cambridge Mass.

Lindner, R., 1994a. Der Ethos der Region. *Zeitschrift für Volkskunde*, 89, 169-190.

Lindner, R. ur., 1994b. *Die Wiederkehr des Regionalen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Loos, H., 1994. Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeurop. U: K. W. Niemöller i H. Loos, ur. *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*. Köln, 23–26. septembar 1992. Bonn: Schröder Verlag. 1-17.

Moser, H. J., 1957. *Die Musik der deutschen Stämme.* Beč-Stuttgart: Eduard Wancura Verlag.

Müller, J., 1928. *Deutsche Kulturstatistik (Einschl. der Verwaltungsstatistik). Ein Grundriss für Studium und Praxis.* Jena: G. Fischer Verlag.

Naumann, B., 2004. Art. "Weltliteratur". U: J. Ritter, K.Gründer i G. Gabriel, ur. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 12: W-Z. Basel: Schwabe AG. Verlag. 494-496.

Schenk, A., 1994. Interethnische Forschung. U: R. W. Brednich, ur. 2nd edition. *Grundriß der Volkskunde. Einführung in Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie.* Berlin: Dietrich Reimer. 335-352.

Schuhladen, H., 1990. Heimat als kultureller Erfahrungsraum. *Schönere Heimat*, 79, 15-18.

Schwab, H. W., 1992. Zur Kontroverse um "Weltmusik und Nordischer Ton". U: R. Bohn i M. Engelbrecht, ur. *Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 197-212.

Thielecke, R., 1921. *Die soziale Lage der Berufsmusiker in Deutschland und die Entstehung, Entwicklung und Bedeutung ihrer Organisationen*, PhD. Frankfurt am Main.

Thomas, A. i Breitenbach, D. ur., 1991. *Kulturstandards in der internationalen Begegnung.* Saarbrücken: Verlag f. Entwicklungspolitik.

Treinen, H., 1965a. Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatproblem. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 17, 1, 73-97.

Treinen, H., 1965b. Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatproblem. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 17, 2, 254-297.

Walter, H. ur., 1981. *Region und Sozialisation*. Vol. 2. Stuttgart: Frommann-Holzboog.

Wiegelmann, G., 1984. Ertrag und Aufgaben volkskundlicher Kulturraumforschung. U: H. L. Cox i G. Wiegelmann, ur. *Beiträge eines internationalen Symposiums "Volkskundliche*

Kulturraumforschung heute". Bonn, 21–24. april 1982. Münster: F. Coppenrath Verlag. 1-12.

Wilzin, L., 1937. *Musikstatistik: Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung. Schriften des Instituts für Statistik insbesondere der Minderheitsvölker an der Universität Wien, Reihe C.* Beč: Deuticke.

Wimmer, A., 1996. Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen Grundbegriffs. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 48, 401-425.

I

NOVA ISTRAŽIVANJA – MUZIČKA TEORIJA I PEDAGOGIJA

TRETMAN TEKSTA U VOKALNIM DJELIMA BOSANSKOHERCEGOVAČKIH KOMPOZITORA

Amra Bosnić

Abstrakt: Rad razmatra pola stoljeća kompozitorstva u Bosni i Hercegovini kroz prizmu fenomena ozvučavanja tekstovnog predloška u vokalnim formama. U fokusu su solo pjesme *Azemina* Milana Prebande, *Otvori u noć vrata* Vlade Miloševića, ciklus solo pjesama *Sappho* Nade Ludvig Pečar, te kamerno vokalno-instrumentalno djelo *The impact of the analog synthesizer* savremenog kompozitora Dine Rešidbegovića. Analiza odnosa teksta i muzike u navedenim djelima ukazuje na kompoziciono-tehničke manire kojima se navedeni kompozitorski prosedei i generalno mogu označiti: Milošević dosljedno prati kvantitativno-kvalitativne slojeve riječi, Prebanda povrh svega cijeni melodioznost muzičkog sloja kao neprikosnovenu izražajnu karakteristiku, Ludivg-Pečar formu bazira na neoklasicistički ustrojenim obrascima, a Rešidbegović ingerencije raspolaganja izražajnošću vokalnog sloja prepušta izvođaču.

Ključne riječi: ozvučavanje tekstovnog predloška; bosanskohercegovački kompozitori; kompoziciona tehnika.

Uvod

Naredni tekst nastao je na razmišljanjima o recentno oživljenom sistematsko-muzikološkom istraživanju fenomena kompozitorstva u Bosni i Hercegovini (Bosnić, 2016). Iako se kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini označava i elementima diskontinuiteta, između ostalih i nemogućnošću stvaranja neophodnih uslova za normalan (kontinuiran) razvoj (Čavlović, 1998, 57), jedan od zaključaka navedenog, ali i drugih istraživanja poduzetih u okviru iste tematike, bio je kontinuitet uspostavljen u kompoziciono-stilsko-žanrovskoj poveznici među pojedinim poetikama različitih generacija kompozitora, pa tako u bh. kompozitorstvu egzistiraju fenomeni poput, recimo, simfonizma u opusima Miroslava Špilera (1906–1982), Vlade Miloševića (1901–1990), Avde Smailovića (1917–1984), Vojina Komadine (1933–1997), Josipa Magdića (1937), Anđelke Bego Šimunić (1941) (Bosnić, 2010); folklorom obilježenih opusa u svim fazama kompozitorstva, od harmonizacija i obrada do stvaranja u duhu folklora i njegove polistilističke iskoristivosti, ili posebno snažno izraženog neoklasicističkog stilskog izražaja prisutnog sve do danas (Čavlović, 2011, 44; Hukić, 2012). Ovaj rad pak u fokus dovodi jedan od fenomena koji ukazuju na razvojne tendencije u kompoziciono-tehničkom kontinuitetu u stvaralaštvu u

BiH – vokalno-instrumentalni žanr solo pjesme, a iz ugla empirijsko-normativnog nivoa teorijskog ulaženja u ovu problematiku. Drugim riječima, cilj ovog rada je prepoznati norme i zakone kompozicionog ponašanja/prakse u zadatom žanru, njihove retrospektivne rekonstrukcije i određenja logike formalno-strukturalnog ustroja, kao jedne od historijskih činjenica koje obilježavaju kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini i izdvojiti formalne odrednice koje bi dale ukazati na razvojnost u kompozitorstvu u Bosni i Hercegovini.

U fokusu ovog rada bit će solo pjesme četiri kompozitora: Milana Prebande (1907–1979), Vlade Miloševića, Nade Ludvig Pečar (1929–2008) i Dine Rešidbegovića (1975), u čijim se opusima formalno-strukturne karakteristike[1] solo pjesme kristaliziraju kao karakteristike individualnog stila kompozitora. Stoga, ovaj se rad fokusira na značenja koja ove odrednice, predstavljene kao formalni modeli solo pjesme imaju u navedenim opusima prodirući u strukturu odnosa kompozitora prema sadržaju i formi kao suštinskog pitanja umjetničkog stvaranja, ali posredno rekonstruišući i hronologiju ovakvih pojava kao znaka razvojne dinamike kompozitorstva jednog društva.

Retrospektivno, bh. kompozitorstvo počelo se intenzivnije razvijati dolaskom austrougarske vlasti krajem 19. stoljeća. Nakon ove pripremne faze kompozitora koji su u BiH dolazili mahom iz zemalja regije, prve estetički relevantne rukopise dali su kompozitori Milan Prebanda i Vlado Milošević, koji su napravili tranziciju prema kompozitorskoj praksi u čijem je fokusu materijal s duhom folklora uobličen u razrađena formalna rješenja, ovdje diskutovana kao formalni modeli 1 i 2. Interes ovih kompozitora za folklor predstavlja zakašnjeli odgovor na estetiku nacionalnih škola romantizma, koji se u manje razvijenim društvima Evrope nastavio prakticirati i u 20. stoljeću. Stasavanjem druge i treće generacije kompozitora, posebno je primjetan interes kompozitora za predloške bh. i drugih pjesnika s univerzalnom tematikom, te postupni prelazak na univerzalni muzički materijal, pri čemu posebno mjesto zauzimaju ciklusi pjesama Nade Ludvig Pečar, kao modela 3. Četvrta generacija vokalni medij doživljava kao ravnopravan instrumentalnom, proširujući interes na zvučno prostranstvo koje nudi njihova simbioza. Kao model 4 stoga će biti naveden primjer kompozicije Dine Rešidbegovića.

[1] Težište analize solo pjesme će, pored harmonijsko-fakturnog nivoa, biti posebice usmjereno na segment kompozicione tehnike koji se bavi odnosom teksta i muzike, kao osnove analize formalnog ustrojstva solo pjesme, i to na dva strukturalna nivoa: na nivou ozvučavanja fonetskog sloja tekstovnog predloška, odnosno njegovim kvantitativnim i kvalitativnim osobinama i njihovim prenašanjem u muziku, te na nivou sintaktičkog sloja tekstovnog predloška, odnosno spajanju i kombiniranju sintagmatsko-rečeničnih struktura teksta sa specifičnim zakonitostima muzičke forme. (Čavlović, 2014, 570)

Dominacija melodije nad tekstom kao Model 1: Milan Prebanda

Solo pjesma kompozitora Milana Prebande, koja će u ovom radu biti razmatrana kao Model 1, iz razloga što je inaugurirao specifičan žanr bosanskohercegovačke solo pjesme, zajedno s Vladom Miloševićem; odnosno, ovi kompozitori su prvi kompozitori koji su sistematski započeli s korištenjem bh. folklornih arhetipova u konstrukciji formalne vrste solo pjesme, stvorivši pritom specifične i originalne izričaje, no međusobno potpuno različite po formalnim karakteristikama. Prebandin slog označava prevlast melodije nad tekstom, dominantnost melodijsko-harmonijskog izražajnog aspekta u kojima se skrivaju folklorni arhetipovi gradske muzičke tradicije (sevdalinke[2]), te specifičan odnos klavirskog i vokalnog parta koji priziva karakteristike salonske muzike Bosne i Hercegovine s početka stoljeća. Harmonijske karakteristike uključuju koloristička ulogu harmonije, romantički akordski fond, netoničke početke s posebno uočljivim korištenjem poluumanjenog septakorda II stupnja u prvom obrtaju, modalitetni prizvuk. Formalno, preovladava varirana strofičnost, uz stalnu tendenciju za repriznošću intervenisanjem u tekst ponavljanjem strofa. Dodatna referenca na sevdalinku postiže se dodavanjem eksklamacija. Tematski okvir čini ljubavna poezija južnoslavenskih pjesnika Razije Handžić, Alekse Šantića, Guida Tartalje, A. G. Matoša i drugih; te predlošci iz folklorne muzike.

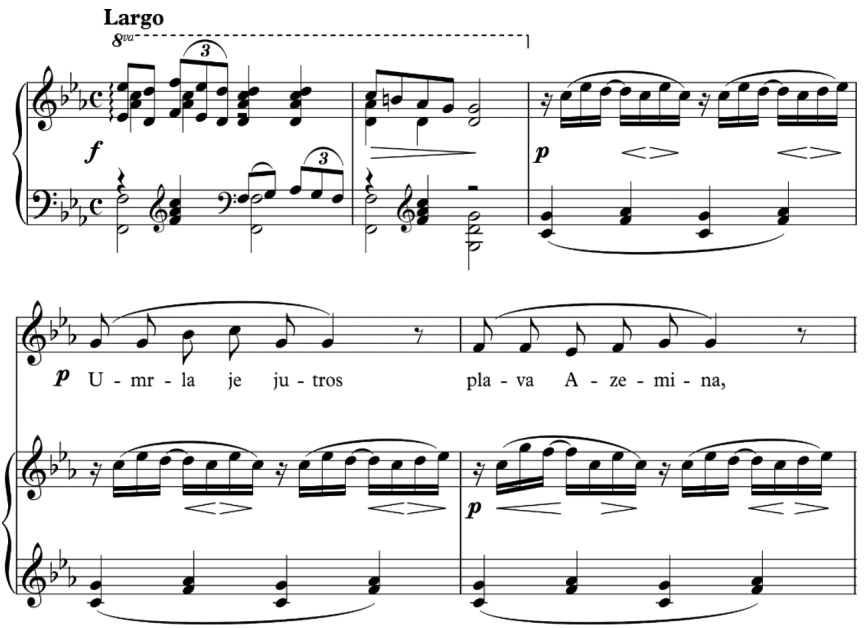
U Prebandinom izrazu sva muzička sredstva izraza, a prvenstveno oblikovanje melodije u odnosu na fonetske i sintaktičke karakteristike tekstovnog predloška, u službi su donošenja atmosfere koja je prisutna u sevdalinskoj formi. Tekst je u tom smislu podređen muzici, te se muzika označava kao osnovni nosilac ekspresije. Kao primjer uzimamo solo pjesmu *Azemina*[3] (1946), koja ozvučava tekst Razije Handžić (1910–1994). Ovaj model predstavlja generalnu crtu kompozitorove prakse ozvučavanja predloška, gdje kompozitor pridaje važnost kvantitativnim karakteristikama predloška, koji se označava kao "raspored dugih i kratkih tonova u taktu, koji prate raspored dugih i kratkih slogova u riječi" (Čavlović, 2014, 570). S obzirom da se ovaj sloj ozvučavanja tesktovnog predloška odnosi zapravo na

---

[2] "Sevdalinka je oblik karakterističan za gradsku sredinu bosanskohercegovačkog prostora." Karača Beljak, 1997, 55. "Sevdalinka je izrazito solistička pjesma sa razvijenom melodijom, često obogaćenom eksklamacijama i melodijskim ukrasima, nastala kao rezultat prožimanja autentičnih tradicionalnih oblika muzičkog izraza naroda ovoga tla i elemenata muzike Bliskog istoka. Njena važna osobina je improvizovanje, čiji nivo zavisi od sposobnosti i umijeća interpetatora." (Fulanović Šošić, 1997, 61)

[3] I. Umrla je jutros plava Azemina/Nečujno ko zumbul klonuo od sjaja,/Sa tihim osmjehom oko sljepoočnica,/Da l' posljednje misli, il' modrih odsjaja. II.Smjenjujuć' se stalno mirni, kruti ljudi/Zibali joj tijelo niz sokake strme/K'o tužni znamen djevojačke smrti/Ljeskala na suncu marama od srme. III. Zastala u hodu jedna žena stara/Ispod vela šapnu: "Jadna Azemina,/Ne bilo joj teško na onome svijetu/Voljela je, kažu, jednog kaurina."

ritamsku muzičku strukturu, iz narednog primjera (Primjer 1) se primjećuje da kompozitor pomno osluškuje ove zakonitosti teksta, što je primjetno i u sljedećem notnom primjeru dosljedno. Prvi stih (*Umrla je jutros*) kompozitor ozvučava nizom osminki, te četvrtinkom na kraju, što je uvjetovano dužinom drugog sloga riječi *ju**tros***. Iz navedenog obrasca proizilazi raspored dugih i kratkih tonova u sljedećim stihovima/taktovima, noseći pritom i određene nelogičnosti (poput riječi *Azemi**na***[4], u kojoj je posljednji slog ozvučen dužom notnom vrijednošću od prethodnih). Ovo nesuglasje ritma riječi i muzike proizilazi prvenstveno iz navedenog dosljednog praćenja "zadatog" ritamskog obrasca prvog stiha, no i iz primata ekspresije melodijske linije nad tekstom. Naime, liričnost melodijskog sloja Prebandine *Azemine* počiva na folklornim arhetipovima sevdalinke, prvenstveno predstavljene razvijenom melodijskom linijom, prirodno-molskom zvučnošću, povećanom sekundom kao prepoznatljivim linearnim potezom, potenciranjem subdominantne oblasti već samim početkom na za Prebandu karakterističnom kvintsekstakordu II stupnja.



Primjer 1. Prebanda. *Azemina*. t. 1.

[4] Dugi slogovi su podebljani, kao što će u daljnjem tekstu to biti učinjeno s naglašenim slogovima u riječi.

Analizom kvalitativnog sloja, kao sloja teksta u kojem do izražaja dolazi stalni raspored naglašenih i nenaglašenih slogova u riječi, odnosno unutrašnja taktna metrika koja se postiže kako ritamskim, tako i intervalskim tretmanom teksta i muzike (Čavlović, 2014, 507), govori da je dosljedno praćenje unutarnje metrike teksta u drugom planu. U navedenom primjeru, primjetan je raspored teških i lakih tonova kojima su ozvučeni teški i laki slogovi teksta, uspostavljen u prvom, jednotaktnom motivu, koji se nastavlja dalje u predložnim cjelinama (v. Shemu 1). Međutim, intervalskim pomacima dešava se dodatno narušavanje pravilnosti akcentuacije tekstovnog predloška. Riječ *umrla*, koja je nosilac kratkosilaznog akcenta, ozvučena je prvo statičnim ponavljanjem istog tona, a potom uzlaznim skokom terce, kojim je na nenaglašenom slogu riječi ostvaren naglasak (*umr**la***). Slična se praksa dešava i u sljedećim riječima, te rječicama koje imaju sekundarno semantičko značenje. To znači da kompozitor stavlja zakonitosti izgradnje muzičke dramaturgije u prvi plan, pred dosljednim osluškivanjem i prenošenjem karakteristika metrike teksta u muziku, kako će to, recimo, činiti Vlado Milošević. Ako razmatramo ozvučavanje sintaktičkog sloja predloška, primijetit ćemo da je globalna struktura ove Prebandine pjesme trodjel repriznog tipa (Shema 1) u okvirima varirane strofičnosti, što je jedna od odlika njegovog stila. Osnovna mikrostrukturalna jedinica je stih ozvučen jednotaktnim motivom, koji se još trokratno ponavlja, uzrokujući atmosferu baladne narativnosti, statičnosti, te, uz ostale elemente izraza, žalovanja i mirenja sa sudbinom. Prebanda često interveniše u tekstove koje odabire, stvarajući i na taj način uporište za dramaturški okvir: u ovom slučaju, ponavlja fragment drugog stiha posljednje strofe, dočaravajući na taj način semantiku teksta gotovo madrigalizmatičkim oslikavanjem empatične tuge koju smrt donosi sa sobom.

Tekst		Muzika/Ozvučavanje sintaktičkog sloja				
		Makrostruktura		Mikrostruktura	Odnos motivske građe	Tonalitetni plan
		Uvod		1 1	a b	c mol
				1	figura 2X	
I strofa	I stih	A	I odsjek	1 1	b1 b2	
	II stih			1 1	b3 b4	
	III stih		II odsjek	0,5 0,5	a4 a5	
	IV stih			1 1	a6 a7	
II strofa	I stih	B	I odsjek	1 1	a b	
	II stih			1 1	a b5	
	III stih		II odsjek	2	a8	
	IV stih			1 1	a9 a10	
		prijelaz		1	Figura 2X	
III strofa (var.)	I stih	a	I odsjek	1 1	b1 b2	
	II stih			1 1	b3 b4	
	III stih		I odsjek (var.)	1 1	b6 b7	
	1 1			1 1	b3 b4	
	IV stih			1	b6	
	II stih/frag			1	b8	
		II stih/frag		3	figura 6X	

Shema 1. Prebanda. *Azemina*. Formalno-strukturalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstovnog predloška.

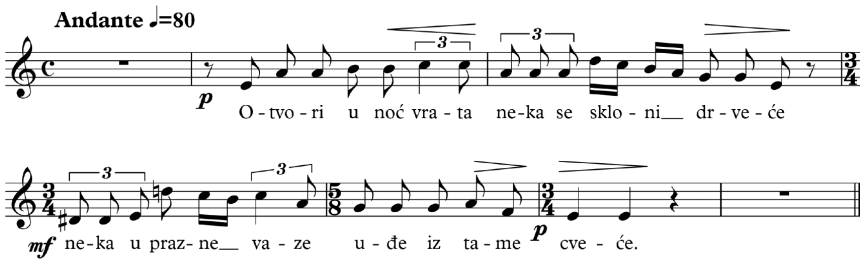
Melodija govora kao Model 2: Vlado Milošević

Sljedeći model predstavlja melodiju govora Vlade Miloševića, u čijem opusu posebno mjesto zauzima solo pjesma (Čavlović, 2001). Stilske karakteristike njegovog vokalnog opusa kreću se u sljedećim okvirima: raznovrsna tematika uglavnom južnoslavenskih pjesnika: Mandića, Cesarića, Raičkovića, Hume, Risojevića, Nastića i dr. Njegov stvaralački kredo je folklor, no najdalje umjetničke domete postiže kombiniranjem arhetipova seoskog folklora Bosne i Hercegovine u melodijskim konstrukcijama: uski intervalski pomaci (m2, u4), labilni ljestvični stupnjevi, raznovrsni, često punktirani ritam. U osnovi to daje nepjevnu, recitativnu melodiju, oporu, teže zapamtljivu i manje prijemčivu.

Harmonijski fond je kasno romantičarski s elementima impresionizma; opori vertikalitet proizvod je samostalnih, ekspresivnih linija, što uzrokuje harmonijsku nestabilnost. Formalno, s obzirom na varijativnost kao osnovni postupak gradnje, odlikuje njegove solo pjesme prokomponovana forma ili rjeđe varirana strofičnost s odsustvom ponavljanja.

Kad govorimo o tretmanu teksta, potrebno je naglasiti da je Milošević osluškivao govor svoga kraja, Bosanske Krajine, odnosno Zmijanja i nalazio je izazovnim tražiti moduse dosljednih pretakanja slojeva govora u muziku. Iako nikad ovu svoju namjeru nije razvio do nivoa teorije, zanimljivo je da i njegove instrumentalne teme odišu melodikom koja svoje porijeklo duguje upravo govornim karakteristikama koje je kompozitor primjećivao u govoru običnog čovjeka što se donekle miri i s muzičkim folklornim arhetipovima malosekundnih pomaka, uskog ambitusa i punktiranog ritma (Čavlović, 2001), u ovom konkretnom primjeru pak više iščitanih iz klavirskog, nego iz vokalnog parta.

Na primjeru solo pjesme *Otvori u noć vrata*[5] iz ciklusa *Deset pjesama na stihove Stevana Raičkovića* (1961/62), primjećujemo da kompozitor dosljedno prati i kvantitativne i kvalitativne karakteristike riječi: na nivou kvantitativnosti, kompozitor strpljivo osluškuje ritam govora, što uzrokuje raznovrsnost kombinacija notnih vrijednosti kojima se ritmiziraju pojedine riječi (ili u kombinaciji sa riječima od sekundarnog semantičkog značenja).



Primjer 2. Milošević. *Otvori u noć vrata.* t. 1.

Dosljedno praćenje kvantitativnih i kvalitativnih karakteristika predloška uzrokuje čak deset promjena takta u relativno malom muzičkom prostoru ove pjesme. Uz to, intervalske karakteristike su sljedeće: uzlazni akcenti su ozvučeni uzlaznim kretanjem, ili čak skokom (*otvori*), dok su silazni akcenti ozvučeni po pravilu silaznim melodijskim pokretom ili ponovljenim tonom istog trajanja,

[5] I. Otvori u noć vrata neka se skloni drveće/Neka u prazne vaze uđe iz tame cveće. II. Otvori u noć vrata na brdu neko čeka/Da kaže bolne reči u živi sluh čoveka. III. Otvori u noć vrata i zidove polomi/Gorki svet jedan iz tame čeka da se udomi.

ovisno o mjestu riječi u taktu, kako je u riječima *drveće*, *bolne*, *prazne* i sl. Narativna melodika koja iz ovoga proizilazi u potpunosti odgovara onome što je označeno kao nacionalni realizam Miloševićeva stilskog izraza (Čavlović, 2001).

Kad govorimo o sintaktičkom sloju, primjećuje se fragmentarnost mikrostrukturalnog oblikovanja, koja se javlja kao posljedica varijantnog razvoja iz osnovnog čeonog motiva pjesme. Čeonim motivom je ozvučen dio prvog stiha (*Otvori u noć vrata*), a iz njega se u daljnjem nastavku strofe varijantno razvijaju predložne cjeline, čija meloritamska struktura ovisi o karakteristikama teksta. Primjećujemo da se u trostrofičnom tesktovnom predlošku i ponavlja jedino navedena cjelina, što potvrđuje da u solo pjesmi Vlade Miloševića svi elementi strukture ovise o tekstu. Harmonijska konstrukcija pjesme u cjelosti se oslanja na tonalitet a mola, no korištenje jednog tonaliteta se sporadično narušava skretanjem u dominantnu oblasti e mola, s firigijskim prizvukom, što je jasna referenca na folklor BiH, uz izbjegavanje određivanja zvučnosti praznim kvintnim sazvučjima koja se obrazuju između vokalnog i klavirskog parta. Sljedeća shema ukazuje na variranu strofičnost.

Tekst		Muzika/Ozvučavanje sintaktičkog sloja		
Strofa	Stih	Makrostruktura	Mikrostruktura	Tonalitetni plan
		Uvod	1	a mol
I	I	a	1 1	
	II		3	(e mol)
		prijelaz	1	
II	I	a1	1 1	a mol
	II		2	
III	I	a2	1 1	
	II		2	

Shema 2. Milošević. *Otvori u noć vrata*. Formalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstualnog predloška

Autoritet muzičke forme kao Model 3: Nada Ludvig Pečar

Sljedeći model predstavlja Nada Ludvig Pečar, kompozitorica koja je cijeli stvaralački opus ostala vjerna jednom stilskom izričaju – neoklasicizmu, na kojem počiva njen odnos prema materijalu i formi. Posezanje za poezijom starogrčke pjesnikinje Sappho u ciklusima pjesama *Sappho* (1973) i *Kumi*, čiji je senzualni pjesnički stil plijenio svojom melodioznošću, bavio se temama poput ljubavi, čežnje, strasti, privlačnosti, često se dotičući u svojim pjesmama teme žene, kojima je ideološki bila posvećena, udahnjuje njenom kompozitorskom prosedeu identitet rodnog. U Sapphinim stihovima koje Ludvig Pečar odabire

ne govori se o eksplicitnoj ljubavi žene prema muškarcu, već se bavi intimnim svijetom žene u njenoj osamljenosti i čežnji (*Ponoć*), bolu (*Djevojčin jad*), ljubavi majke prema djetetu (*Moje dijete*), samosvojnosti njenog bića (*Pjesma o djevojci*), pa i opčinjenošću muzikom i prirodom (*Lira*, *Proljeće*). S obzirom da je univerzalni materijal sistematski proveden kroz cijeli njen opus, na model solo pjesme Nade Ludvig Pečar ovaj tekst gleda i iz ugla te činjenice, uz nezaobilazno razmatranje kompozicionih postulata primijenjenih u konkretnom primjeru.

Stilske karaktersitike njenih vokalnih djela svedene su na melodije s ambitusom toničkog pentakordalnog ili heksakordalnog jezgra, ponekad proširenih isključivo vođicom kao skretnicom ka I stupnju. Harmonija počiva na dursko-molskom sistemu, često obojena modalitetnim prizvukom. Faktura je homofona, dvoplanska i prozračna, uz dionicu glasa kao vodeće melodijske dionice, uz prisustvo raznorodnih melodijskih instrumenata i egzotičnih udaraljki, sugerišući specifične atmosfere srednjevjekovnih svjetovnih pjesama i plesova: pastorale, chanssone, balade. Forma je jasno raščlanjiva i pregledna, s obrascima varirano strofične ili pjesme s refrenom.

Ozvučavanje tekstovnog predloška u pjesmi *Proljeće*[6], posljednjom pjesmom u ciklusu solo pjesama za mezzosopran, flautu, klarinet, violu, klavir i udaraljke *Sappho*, podrazumijeva potpuni autoritet muzičkog sloja, koji nije uvjetovan fonetskim slojem pjesničkog predloška. Kompoziciona tehnika bavi se postizanjem izraza koji je u potpunosti prepušten fakturnoj i melodijsko-harmonijskoj izražajnosti. Odstupanje od dosljednog ozvučavanja tekstovnog predloška i njegovih fonetskih karaktersitika, čine u pojedinim primjerima tekst gotovo nerazumljivim. Njegovo semantičko značenje potpuno je, dakle, asptrahovano, i zamijenjeno značenjem koje ovaj sloj muzičke forme ima u funkciji postizanja specifične atmosfere neobaveznog srednjevjekovnog svjetovnog muziciranja putujućih muzikanata. Uvod izlaže osnovnu melodijsko-harmonijsku građu, koja je organizirana u g miksolidijskom, i to njegovoj hipo varijanti. Osnovni obrazac čini prvi četverotakt, koji izlaže latentnu melodijsku liniju (d-e-d-c) unutar harmonijske progresije: I – II – I – VII, na pedalnom tonu dominante. Daljnji slijed zasniva se na permutiranju ovog niza, uz dodatak varijantnog III stupnja, VI , IV, te i durske dominante, po sljedećoj shemi: I – II – I – VII – I – II – I – IIIv – I – IIIv – I – II – I – VII – VI – VII – IV – V – VI – V. Evidentna je tendencija postupnosti u melodijskom nizanju, koju često tvori niz od tri skretnična sazvučja (npr. I – II – I – VII – I, VII – VI – VII, V – VI – V), te povratka u I stupanj u prvom dijelu uvoda. Efekat plesa u krugu, koji se ovim postiže, i koji je baza osnovnog ugođaja pjesme, potcrtava trodijelnost takta naglašenim i fakturno: naime, klavirska dionica tokom cijele pjesme razlaže spomenute kvintakorde u obliku figure – prazne kvinte na prvoj

[6] Osjećam da je proljeće blizu/Brzo dones'te slatko vino/Nek'se pehari pune.

dobi, tercne dopune na drugoj, te pedalnog tona na trećoj. Iako dopuna akorda "nedostajućom" tercom stiže u lijevoj ruci, pa čak i najdublja kvinta koja sugeriše kvartsekstakord, upravo zvučnost praznih kvinti daje izrazu dozu arhaičnosti, pojednostavljuje muzički tok i daje mu određenu lakoću i slobodu. Jednostavnost sloja pratnje, uskoro dopunjena i udaraljkama (kastanjete, mali bubanj), osigurat će pokretni orgelpunkt za osnovnu melodiju koja se u uvodu anticipativno donosi u imitaciji flaute i klarineta. Ovaj četvereotakt oblikuju dva dvotaktna motiva: prvi karakterističan po uzlaznom kvintakordu I stupnja, a potom zadržavanju na tonu subdominante, dok je drugi njegova inverzna varijanta, s završetkom na VII stupnju. Ovu će melodijsku liniju preuzeti vokalni part. Svojom lučnom linijom melodija se pridružuje ostalim elementima izraza u oslikavanju osnovne atmosfere proljetne bezbrižnosti, plesa i pjesme koji je simboliziraju.



Primjer 3. Ludvig Pečar. *Sappho*: *Proljeće*. t. 20.

Sintaktički sloj ozvučavanja predloška, dakle, oblikuje materijal tipično klasički – po principu dvotaktnih fraza koje su jedna prema drugoj u odnosu korespondencije. Da bi ovo postigla, kompozitorica čak ponekad interveniše u tekst mijenjajući ga, kako bi se postigla simetrija, no ponekad, s druge strane, odstupa od ovog obrasca, produžavajući posljednji ton melodijske fraze (prvi trotakt u strofama).

Dio	Uvod	A	A1	koda	G miksolid.
Taktovi	10 10	10 10	10 10	9 11	
Motivska struktura	5 5 2 2 2 4	2 2 2 3 1 2 2 4 2	kao A	2 2 2 2 fig.	
Odnos motivske građe	fig. a a1 a2 a3	a a1 a2 a4 a a1 a5	kao A	imitacija	

Shema 3. Ludvig Pečar. *Sappho*, *Proljeće*. Formalno-strukturalna shema ozvučavanja sintaktičkog sloja tekstualnog predloška

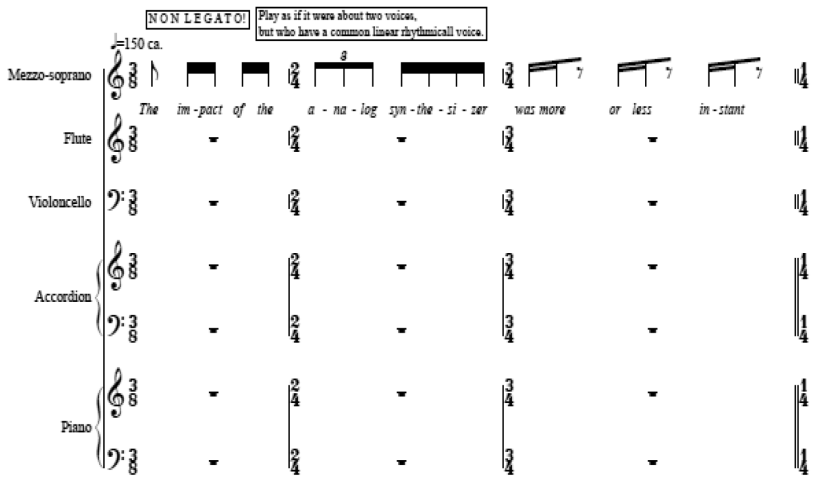
"Mehanizirana" ekspresija kao Model 4: Dino Rešidbegović

Solo pjesma zanimljiva je i četvrtoj generaciji kompozitora, između ostalih i Dini Rešidbegoviću, koji je istinski zainteresiran za solo pjesmu kao formu, no donosi svježe ideje u pogledu tretmana teksta. Stilske karakteristike njegovog dosadašnjeg kompozitorskog rada su tematika predloška porijeklom iz pop-kulture, poput ciklusa pjesama Jima Morrisona (ciklus pjesama *Underwaterfall*), a kuriozitet predstavlja i tretman nepoetskog teksta. Rešidbegović je u stalnoj, individualnoj potrazi za novim, originalnim izrazom, pripadnik generacije kompozitora u Bosni i Hercegovini koji se uključuju u savremene umjetničke tokove Evrope i svijeta. Zainteresiran za muzički eksperiment kome su u fokusu izvođač kao su-kreator muzičkog djela: propituje odnos između kompozitora, kao inicijatora procesa stvaranja i izvođača, koji pokazuje vlastitu kreativnost. Njegova vokalna djela tretiraju fenomen zvuka dobijenog proširenim tehnikama glasa uz pratnju instrumenta/instrumenata.

Jedan takav primjer nalazimo u djelu *The impact of the analog synthesizer* (2015) za mezzosopran, flautu, violončelo, harmoniku i klavir. Kompozitor koristi nepoetski tekst – tačnije, koristi citat iz predgovora knjige *Analog Synthesizer* (Jenkins, 2007)[7]. I vokalni i instrumentalni sloj donose tekst, no različito tretiran. Naime, prvi sloj, onaj vokalni, mezzosopranski, donosi svojevrsni recitativ, odnosno govorno pjevanje s nefiksiranom visinom tona. Visinu tona, u skladu sa svojom kompozicionom filozofijom, kompozitor prepušta izvođaču, a zadaje ritam, na način da dvosložne riječi ritmizira figurom od dvije, a četverosložne figurom od 4 šesnaestinke, te trosložne figurom

[7] "The impact of the analog synthesizer was more or less instant. Used as much to imitate conventionla instruments as to generate new sounds, within only a few years it was raising questions from musicians' unions about possible unemploxemnet caused amongst their members, Within ten years it was a staple element of all types and experimental music, ant it certainly was replacing orchestral musicians in many aplications."

triole. Pritom, odjeljujući pojedine riječi u frazi pauzama, sugeriše specifičan, "mehaniziran", "robotički", "kodiran" izraz. Dakle, kvantitativne karakteristike predloška su date, no kvalitativne, u njihovom dijelu koji se tiče akcenatskih melodijskih karakteristika, izvođač improvizira. (Primjer 4)



Primjer 4. Rešidbegović. *The impact of the analog synthesizer*. t. 1.

Drugi, instrumentalni sloj, koji kontrapunktira prvom, čine instrumenti koji u složenoj teksturi i u složenoj polifonoj fakturi donose tekst kodiran u Morseovoj abecedi: svako slovo teksta kodirano kao slovo Morseove abecede transkribirano je u ritamsku figuru, prema legendi datoj u Primjeru 5.





Primjer 5. Rešidbegović. *The impact of the analog synthesizer*. Morzeova abeceda prevedena u ritamske obrasce.

Zaključak

Navedena četiri modela, specifična po kompoziciono-tehničkim i stilskim karakteristikama, ovdje paradigmatski sugerišu i značenja istih koja se ovdje iščitavaju najmanje dvojako. Prvo značenje je imanentno umjetničko značenje. Solo pjesma kao formalna vrsta s definirajućim parametrom odnosa vokalnog i instrumentalnog parta pruža mogućnost ovakve percepcije jer je jedna od rijetkih formalnih vrsta za koje su kompozitori u kontinuitetu zainteresirani u kompozitorstvu Bosne i Hercegovine. Stoga, prateći navedene formalne modele, uočava se, u Prebandinom modelu, romantički tretman muzičkog materijala i raspolaganja formom na način njemačkog Lieda, smješten u historijsko-društveno-kulturno dragocjen osvit kompozitorstva u Bosni i Hercegovini, no anahron s zapadnoevropskim modelom umjetničke muzike. Slična estetička

činjenica odlikuje i Miloševićev model solo pjesme, u kojem pak odstupnicu od ovakvog romantičkog načina kompozitorskog razmišljanja čini forma kao rezultanta djelovanja vanmuzičkim komponentama uvjetovanog materijala. Stoga ova dva kompozitora predstavljaju onu historijsku polaznu tačku s koje će kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini početi svoj intenzivan razvoj i javiti se i u drugim relevantnim opusima, poput onih Dragoja Đenadera (1930–1986), Avde Smailovića, Vojina Komadine ili Josipa Magdića. Odstupanje od folklora kao polazne tačke stvaranja, koji je bosanskohercegovačkog kompozitora, kako smo vidjeli u navedenim modelima, zadržavao u anahronim okvirima, donijet će tretman univerzalnog materijala, ovdje paradigmatski predstavljen modelom Ludvig Pečar, s pak neoklasicistički osmišljenim referenciranjem na srednjevjekovni izražajni kontekst. Sinhrono utapanje u evropski umjetnički milje stoga će donijeti tek recentna razmišljanja kompozitora o izazovima izvora i opredmećenja novih umjetničkih ideja. Ovako artikulirano značenje kompoziciono-tehničkog sloja modela predstavljenih ovim radom, stoga implicira i ono značenje koje iščitavamo kao razvojne tendencije u kompozitorstvu jednog društva, posebno onog koje je svoj koncept kompozitorstva gradilo drugačijom historijskom dinamikom, no treba imati na umu da je ovakvo značenje uvjetovano percepcijom onoga ko kompozitorstvo shvata kao pojavu zapadnoevropskog umjetničkog okrilja.

Reference

Bosnić, A., 2010. *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Bosnić, A., 2016. *Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Čavlović, I., 1999. Neki problemi muzike u Bosni i Hercegovini. U: I. Čavlović, ur. *Zbornik radova I Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH. 53-61.

Čavlović, I., 2001. *Vlado Milošević – kompozitor*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH.

Čavlović, I., 2011. Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini. *Muzika*, XV/2 (38), 36-54.

Čavlović, I., 2014. *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Muzička akademija.

Fulanović Šošić, M., 1997. Svatovske pjesme kao primjer zajedničke kulturne tradicije naroda u Bosni i Hercegovini. *Muzika* I/1 (1), 61-69.

Hukić, N., 2012. *Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosanskohercegovačke autore*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Hukić, N., 2016. *Harmonijski jezik u koncertima bosanskohercegovačkih kompozitora*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Jenkins, M., 2007. *Analog Synthesizers. Understanding, performing, buying*. Oxford: Elsevier.

Ludvig Pečar, N., 1973?. *Sappho*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Milošević, V., 1964. *Ciklus pjesama na stihove Stevana Raičkovića*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Prebanda, M., 1949. *Pjesme za jedan glas i klavir*. [partitura] Sarajevo: Svjetlost.

Rešidbegović, D., 2015. *The Impact of the Analog Synthesyzer*. [partitura u rukopisu] Sarajevo: Lični arhiv Dine Rešidbegovića.

PRIKAZ ZBIRKE *MEŠOVITI HOROVI II* JOSIPA SLAVENSKOG

Sanda Dodik

Abstrakt: U radu su predstavljene i analitički osvijetljene neke od posthumno otkrivenih horskih kompozicija Josipa Slavenskog. Značajnu ulogu u njihovom razotkrivanju, a zatim i redakciji, kao i djelimičnoj rekonstrukciji novootkrivenih nedovršenih horova imala je profesorka Mirjana Živković, kompozitorka i teoretičarka, koja se dugi niz godina, iz različitih uglova bavila muzikom Josipa Slavenskog. Od blizu 40 novootkrivenih horova za štampu je priređeno 19 mješovitih *a cappella* horskih kompozicija, te je u maju 2016. godine, u redakciji Mirjane Živković objavljena i promovisana zbirka *Horsko stvaralaštvo. Mešoviti horov*i. Cilj ovog rada je i ukazivanje na značaj ovih posthumno otkrivenih kompozicija, te analitički prikaz nekih od njih. Iako su jednostavniji i manje razrađeni, ovi mješoviti horovi ispoljavaju bitne karakteristike autorovog stila, te stoga zaslužuju našu pažnju i osvjetljavanje iz analitičkog, kao i iz izvođačkog ugla.

Ključne riječi: Josip Slavenski; mješoviti horovi; rekonstrukcija; analiza.

Tri su povoda za pisanje ovog rada i njegovo prezentovanje na 10. Međunarodnom simpozijumu *Muzika u društvu* u Sarajevu. Prvi je taj što se 11. maja 2016. godine navršilo 120 godina od rođenja Josipa Slavenskog (1896–1955), te je tim povodom Muzikološki institut SANU u Beogradu organizovao okrugli sto na temu *Stvaralaštvo i recepcija opusa Josipa Slavenskog*. Ovom prilikom promovisana je zbirka *Horsko stvaralaštvo. Mešoviti horov*i Josipa Slavenskog u novoj redakciji prof. Mirjane Živković (1935), i ovo izdanje je drugi povod mog izlaganja. Treći razlog što sam željela prezentovati ovaj tekst baš u Sarajevu je taj što je 1975. godine u Sarajevu održana prva tribina posvećena djelima Josipa Slavenskog. Tribina je organizovana u okviru Sarajevskih večeri muzike, koje su održane od 8. do 11. decembra 1975. godine u organizaciji Muzičke produkcije Radio-televizije Sarajevo, čime je ujedno bila obilježena i dvadesetogodišnjica smrti ovog kompozitora. Tada su, u dvorani sarajevskog Doma JNA, održana četiri koncerta, a svečani dio upotpunjen je radnim simpozijumom – tribinom na kojoj je prezentovano šest referata o stvaralaštvu Josipa Slavenskog (Živković, 2014a, 139-140).

Tekst koji će biti izložen u nastavku predstavlja analitički osvrt na neke od posthumno otkrivenih horskih kompozicija Josipa Slavenskog (ovom prilikom, zbog ograničenog prostora, neće biti moguće predstaviti sve horove iz II sveske, nego samo one, koje po mišljenju autora, predstavljaju najreprezentativniji

uzorak). Za razotkrivanje i rekonstrukciju ovih djela, zaslužna je, između ostalih, već pomenuta kompozitorka i teoretičarka Mirjana Živković, koja se još od sredine sedamdesetih godina prošlog vijeka, iz različitih uglova bavila muzikom ovog autora: od popisivanja zaostavštine (pri čemu je otkriven niz do tada nepoznatih ostvarenja) i redaktorskog rada, do analitičkih pregleda i tekstova o muzici ovog kompozitora. Radeći na zaostavštini Josipa Slavenskog, Mirjana Živković je sa grupom saradnika istraživala i pronašla mnogobrojne skice, različite verzije poznatih djela, dovršene i nedovršene horove, zatim rukopisne prepise i notne zapise, te različite zabilješke i razmišljanja o muzici (Живковић, 2014b, 58-59). U periodu 1980–81. godine pronađen je veliki broj do tada nepoznatih horskih kompozicija za različite ansamble – mješovite, muške, ženske i dječije. Mirjana Živković je zatim, uz svesrdnu podršku i sugestije Petra Bingulca (1897–1990), radila na rekonstrukciji ovih novootkrivenih nedovršenih horova. Planirano štampanje horske muzike (dvije sveske horova – prva sa poznatim i druga sa novootkrivenim horovima, zajedno sa još šest partitura značajnih djela Slavenskog), dočekale su raspad bivše države, čime su bile prekinute aktivnosti na projektu izdavanja sabranih djela Josipa Slavenskog (Živković, 2014a, 112-113). Od blizu 40 novootkrivenih horskih kompozicija, Mirjana Živković je u okviru druge sveske priredila 19 ranije nepoznatih *a cappella* horova. Ona je 2011. godine revidirala ranije napravljene redaktorske bilješke sa nadom da će biti korisne pri objavljivanju. Zbirka *Horsko stvaralaštvo. Mešoviti horovi* konačno je objavljena u maju 2016. godine (Slavenski, 2016), a cilj ovog rada je analitičko razotkrivanje nekih od ovih posthumno otkrivenih kompozicija i ukazivanje na njihov značaj. Iako su jednostavniji, manje razrađeni, ovi mješoviti horovi ispoljavaju bitne karakteristike autorovog stila, te stoga zaslužuju našu pažnju.

Najveći broj ovih *a cappella* horova predstavljaju obrade narodnih pjesama, često nerazrađeni, nepotpuno ispisani, čak i u vidu nedovršenih skica. Samo tri hora nemaju folklornu tematiku, dok su u ostalih 16 korištene narodne melodije iz svih krajeve bivše Jugoslavije. "Većina ovih horova je napisana za potrebe filmova za koje je Josip Slavenski pisao muziku: *Fantom Durmitora* (1932), *A život teče dalje* (1935), *Prve svetlosti* (1948), a neki su varijante drugih Slavenskovih kompozicija." (Живковић, 2014b, 63) S obzirom na to da su pojedini autografi nepotpuni, ali sa jasnim indicijama autora kako da se dovrše, Mirjana Živković je, u dogovoru sa profesorom Petrom Bingulcem izvršila rekonstrukcije i redaktorske intervencije.[1]

Za ovo predstavljanje sam izabrala nekoliko horova koji, po mom mišljenju, najbolje reprezentuju ovu zbirku.

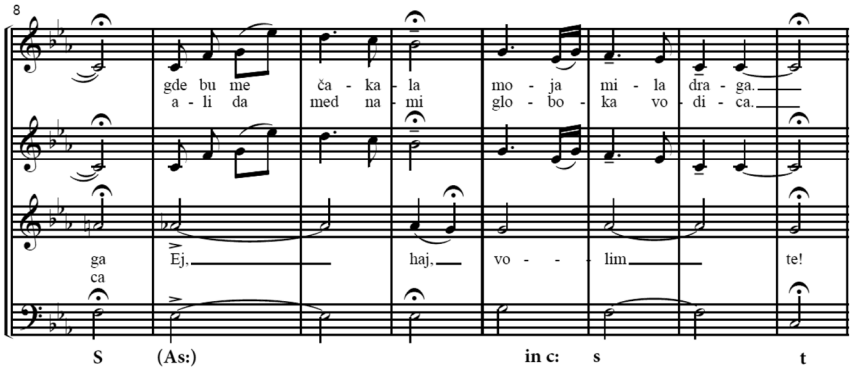
[1] Više u: Živković, 2014a.

1. *Zelena dobrava*

Prva horska kompozicija *Zelena dobrava* ima podnaslov *Narodna iz Međimurja*. Njen muzički sadržaj je gotovo u potpunosti podudaran sa prvim dijelom klavirske minijature *Iz Hrvatske* (1927) iz zbirke *Pesme i igre sa Balkana* (pri pripremi četvoroglasnog horskog izdanja, poštovan je rukopis autora koji se neznatno razlikuje od štampane klavirske kompozicije).[2] Jednostavne fakture, oblikovana je u dva odsjeka: u prvom je melodija povjerena ženskim glasovima, a u drugom prelazi u muške. Duži tekstualni predložak uslovio je još jedno identično ponavljanje (t. 30-58), a posljednji taktovi podudarni su sa kodom klavirske minijature (t. 59-63). Poštujući modalnost folklornih napjeva, Slavenski izbjegava tradicionalnu zapadnoevropsku dursko-molsku osnovu, pa harmonizacija obiluje modalnim akordskim strukturama u slobodnom modalnom redoslijedu. Prva rečenica (t. 1-8) odvija se u eolskom modusu na *c*, uz kadenciranje na dorskoj subdominanti (t. 8, Primjer 1). Na početku druge rečenice (t. 9-15), tonalna gravitacija se na kratko usmjerava/osciluje ka As-duru (t. 9-12), a zatim vraća u početni eolski na *c* uz plagalno kadenciranje (s-t).



[2] Kompozicija je pronađena u dva identična autografa, bez datacije i sa bilješkom "za troglasni hor udesio Slavenski". Više u: Živković, 2014a.



Primjer 1. *Zelena dobrava*. t. 1-15.

2. *Ko bo tebe troštal?*

Ovaj hor iz 1931. godine, ima i kraću i jednostavniju verziju iz 1915. godine, kao i svoju instrumentalnu varijantu u vidu klavirske minijature štampane u zbirci *Pesme i igre sa Balkana* pod naslovom *Slovenska popevka*. U rukopisu nije navedena dinamika, sporadično nedostaju i dijelovi poetskog teksta, što je dopunjeno prema ranijoj varijanti pjesme, a uzeta je u obzir i napomena Slavenskog, iz autografa ranije varijante pjesme da se tokom izvođenja kompozicije pravi "mirni ali veliki *crescendo* u dinamici i *acceleradno* u tempu" (Živković, 2014a, 114-115)!

Primjećuje se nešto smjeliji odnos prema disonanacama i polifoni pristup. Tema pri početnom izlaganju (t. 1-8) je u C-duru, izložena je u sopranu, praćena hromatskim nizom u altu i ležećim tonovima u tenorima – pedalom na tonici. Drugo izlaganje tematskog materijala (t. 9-16) odvija se u As-duru, povjereno je tenorima, okruženo ležećim tonovima u basu – na tonici, i u sopranu – na toničnoj terci. Treća strofa je u Des-duru i ima nešto više hromatizovanu harmonizaciju. Posljednja strofa je u kanonskom izlaganju (t. 25-33), odvija se u F-duru (bas, tenor, sopran, uz kontrapunkt alta, t. 25-33, Primjer 2).



Primjer 2. *Ko bo tebe troštal*. t. 23-33.

3. *Oj, javore*

Poetski tekst ove narodne pjesme iz Srbije pronalazimo u *Ribarskoj pjesmi* Josipa Slavenskog komponovanoj za muški hor sa instrumentalnom pratnjom u okviru muzike za film *Fantom Durmitora* iz 1932. godine, što je pomoglo redaktorima da se upotpuni tekst pronađenog autografa. Ova horska kompozicija je kratka (u autografu ima samo 15 taktova sa potpisanim tekstom za sve četiri dionice). Organizovana je u dvije cjeline – u prvoj je melodija izložena u sopranu, a na prijedlog Petra Bingulca, drugi dio hora je oblikovan razmjenom mjesta muških i ženskih glasova, što on navodi kao čest postupak u Slavenskovoj muzici (uporedi sa Živković, 2014a, 116). Harmonizacija je izrazito jednostavna, odvija se u G-duru, sa kadenciranjem na dominanti.

4. *Igraj kolo*

Pronađeni autograf hora *Igraj kolo* ima 26 taktova. Konačni oblik ove nedovršene horske kompozicije dobijen je intervencijama Petra Bingulca i Mirjane Živković koje se očituju u repriznom ponavljanju cjelina. Kompoziciju odlikuje polifona faktura i jednostavan harmonski tok u A-duru sa kadencama na dominanti. Mirjana Živković navodi da je autograf u F-duru uz napomenu Josipa Slavenskog da se muzički tok transponuje u A-dur, te dodaju oznake za tempo i dinamiku.

5. *Oj, more duboko*

Mješoviti hor *Oj, more* duboko proizašao je iz skice od 18 taktova. Iz autografa je vidljivo da je Slavenski planirao razmjenu mjesta muških i ženskih glasova, što je i sprovedeno u drugoj strofi, dok je treća strofa izložena kao i početna. U autografu, hor je u Des-duru, dok su ga redaktori priredili i transponovali u Es-dur. Harmonski jezik je i ovdje vrlo jednostavan, u pratnji je pedalna kvinta, tipična za folklor. Pretpostavlja se da je ova narodna pjesma iz Dalmacije bila inspiracija pri stvaranju muzike za film *A život teče dalje.*

6. *Blagoslov mora*

Ovaj hor zasnovan na hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Komiže, obrađen je kanonski. Naglašene su i frekventne izmjene mješovitih složenih taktova (7/8; 9/8; 10/8; 8/8; 12/8…). Hor se odvija kroz tonski prostor F-dura, sa inicijalisom i finalisom na II stupnju (kvinta dominante, t. 1-8, Primjer 3). Mirjana Živković u svojim redaktorskim zabilješkama navodi da je autograf činio dvoglasni zapis pjesme iz Dalmacije, te da je bio planiran kao dvostruki kanon, čiji je početak bio označen zvjezdicom u notnom tekstu (u podnaslovu je naznačeno: "Chor mixt per Canon", dok je na dnu rukopisa stajala bilješka: "Kanon zwischen Fraüen und Mäner Chor (as libitum)"). Prema autorovim napomenama, redaktori su ispisali kanon i dopunili dinamiku. Ona navodi da je rukopis pronađen u materijalima

za film *A život teče dalje*, za koji je pjesma i snimljena, sa kompletnim tekstom, ali bez kanonske imitacije.



Primjer 3. *Blagoslov mora*. t. 1-8.

7. *Žetelačka*

Priređena i objavljena kao mješoviti hor, *Žetelačka* svoj konačni oblik dobila je nakon rekonstrukcije i redaktorskih intervencija na dvije pronađene varijante pjesme: kao ženski hor (koji je realizovan u filmu *A život teče dalje*) i kao mješoviti hor. Zasnovana je na narodnoj pjesmi iz Primorja (Hrvatska). Oblikovana je kao pjesma sa refrenom. Prva strofa je u F-duru (t. 1-12) i sadrži dva odsjeka čiji sadržaj izlažu naizmjenično ženski i muški glasovi. U refrenu (t. 13-22) se uključuju svi glasovi, a bas udvaja ležeće tonove. Druga strofa (t. 22-34) donosi variran materijal i razmjenu muških i ženskih glasova dok refren (t. 35-44) ostaje nepromijenjen. Harmonski tok obje strofe se kreće od početnog F-dura (t.1-6 i 23-28), ka dorskom na *d* (t.7-12; t. 29-34) i nazad u F-dur u kome se odvija refren (t. 13-22; t. 35-44). Prizvuk folklora, podcrtan je ležećim tonovima, "praznim" kvintama, kao i finalisom na II stupnju.

8. *Tri tičice*

Mješoviti hor *Tri tičice* baziran na narodnoj pjesmi iz Srbije, organizovan je kao kanon muških i ženskih glasova. U jednostavnoj harmonizaciji u F-duru potenciran je odnos "praznih" kvinti, tj. nepotpunih trozvuka. I ovaj kanon je korišten za potrebe filma *A život teče dalje*, a u autografu je naveden kao "dvoglas od 8 taktova, s poetskim tekstom i napomenom da se radi o mešovitom horu – kanonu muških i ženskih glasova, koji počinje od takta 5" (Živković, 2014a, 117). Slavenski je za ovaj hor predvidio i orkestarsku pratnju, ali budući da je ona u pronađenim materijalima nepotpuna i nije pretjerano zanimljiva, hor je štampan *a cappella*.

9. *Ubava devojko*

Ovaj obiman hor čini obrada narodne pjesme iz leskovačkog kraja. U redaktorskim bilješkama, Mirjana Živković navodi da rukopis ima izvjesne nedorađenosti i greške koje su popravljene pri priređivanju za objavljivanje, te da u t. 54-55 prema redakcijskom prepisu, postoje indicije za nastup viola i violončela, kao i da je u zaostavštini pronađeno da je prvih 25 taktova iskorišteno i kao početak gudačkog kvarteta. Prvih 40 taktova povjereno je muškom dijelu hora, nakon čega nastupa kompletan mješoviti hor. Šest odsjeka prolazi kroz različite zvučne prostore koji mogu biti protumačeni kroz slijedeći tonalni plan: t. 1-40 eolski na *a*, t. 41-47 eolski na *f*; t. 47-60 As-dur; t. 61-67 ponovo eolski na *f*; t. 68-83 eolski na *d* i t. 84 do kraja g-mol sa završetkom na dominanti (inicijalni i finalni ton su na II stupnju).

10. *Pileto pejet*

Ovaj hor je nastao na osnovu makedonske narodne pjeme. Ima jednostavnu formalnu organizaciju i jednostavnu harmonizaciju u Des-duru (redaktor navodi da je autograf u C-duru, te da je u prepisu, prema napomeni i uputstvu kompozitora, izvršena transpozicija u Des-dur).

11. *Imala je majka tri jedine kćerke*

Ova horska kompozicija modalnog prizvuka zasnovana je na tekstu narodne pjesme iz Međimurja. Karakteriše je jednostavna forma pjesme sa refrenom uz doslovno ponavljanje kroz sve tri strofe. Melodija u sopranskaoj dionici ima pentatonski prizvuk. Početak je povjeren ženskom horu, a muški glasovi se uključuju od 5. takta sa vrlo jednostavnom pratnjom zasnovanom na tonovima tonike i dominante. U autografu, Josip Slavenski je napisao da je kompozicija namijenjena mješovitom horu i klaviru, a iznad naslova je napisano *Pesme moje majke III*, što ukazuje na identičan sadržaj III stava kompozicije za glas i gudački kvartet iz 1940. godine.

12. *Tu za repu, tu za len*

Još jedna narodna pjesma iz Međimurja koju je Josip Slavenski obradio i adaptirao kao horsku kompoziciju, ali i kao osnovu za II stav kompozicije *Pesme moje majke* za glas i gudački kvartet (1940). Prve dvije stofe oblikovane su razmjenom muških i ženskih glasova, a u trećoj i četvrtoj, temu donose soprani i tenori. U vertikali ove kompozicije mogu se zapaziti disonance, a sporadično i kvartni odnosi.

13. *Hata sjedi*

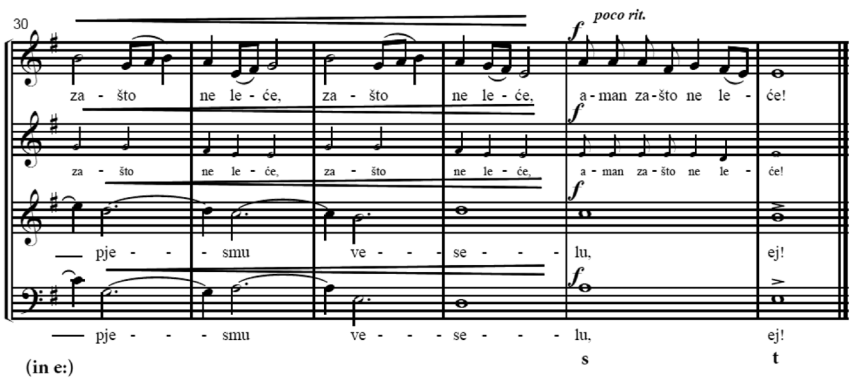
Narodna pjesma iz Bosne, *Hata sjedi*, u skici je naslovljena kao *Džanum aman*. Nakon četvorotaktnog uvoda izložene su dvije strofe – melizmatična melodija prve povjerena je sopranu, a druge tenoru uz jednostavnu pratnju. Tonalna osnova je melodijski F-dur.

14. *Hanikina pjesma*

Ova obrada bosanske narodne pjesme pronađena je u dvije varijante. Temu sa orijentalnim prizvukom donose soprani i tenori, a harmonska pratnja je izuzetno jednostavna, svedena na ležeće tonove. U prvom dijelu (t. 1-4), melodija se odvija kroz balkanski mol na *a*, dok se refren odvija u harmonskom a-molu, s dominantom na kraju.

15. *Sve ptičice zapjevale*

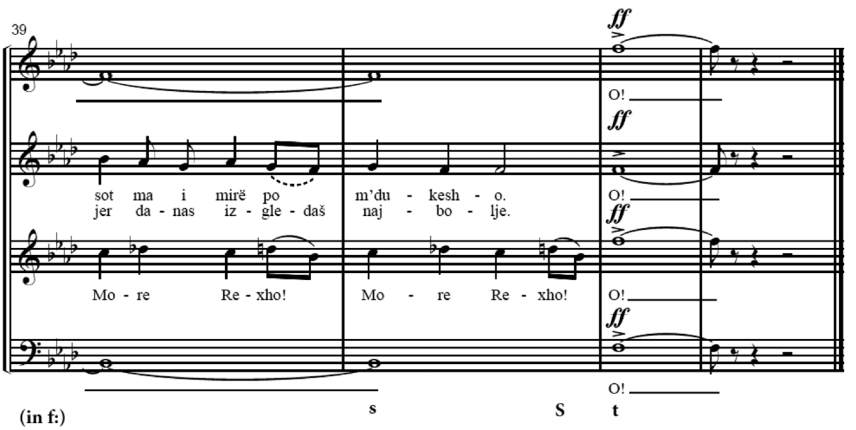
Narodna pjesma iz Crne Gore ima četiri strofe. Ovaj hor se odvija u eolskom modusu na *e* (odnosno prirodni e-mol) sa obrtima koji pripadaju folkloru (npr. kraj plagalnom vezom a-e, t. 30-35, Primjer 4). Kao i u ostalim horovima, naglašena je primjena "praznih" kvinti, a ovaj interval se javlja i kao završno sazvučje. Mirjana Živković (2014a, 120) navodi da su u zaostavštini pronađene tri verzije iste pjesme u rukopisu: 1) nedovršen četvoroglasni hor; 2) dvoglasna obrada narodne pjesme iz Pljevalja uz koju stoji napomena da je korišćen zapis Miodraga Vasiljevića (1903–1963) i 3) troglasna harmonizacija ove melodije. Notni tekst u sva tri autografa je u d-molu, a autograf prve četvoroglasne varijante hora ima sugestiju za transponovanje u e-mol, pa je tako i priređen za objavljivanje.



Primjer 4. *Sve ptičice zapjevale*. t. 30-35.

16. *Ustani Redžo (Çou more Rexho)*

Obrada albanske narodne tužbalice pronađena je u materijalima za film *Prve svetlosti* (1948) i to u dvije verzije: kao autograf hora *a cappella* i autograf hora sa nedorađenom orkestarskom pratnjom. Dvoglas prve strofe povjeren je muškim glasovima (t. 1-14) – tenor izlaže temu, a bas ostinatnu figuru dok ženski glasovi imaju dvostruke ležeće tonove (pedal na I i V). U drugoj strofi (t. 15-28) muški i ženski glasovi razmjenjuju mjesta – melodija je u sopranu, ostinatni bas u altu, a ležeće tonove donosi muški hor (ovaj put je pedal na I i III), dok u trećoj strofi (t. 29-42) dvoglas preuzimaju alt koji izlaže melodiju i tenor koji ima novu ostinatnu figuru, a spoljni glasovi daju pedalno okruženje i to na subdominanti. Odvija se u eolskom modusu na *f*, dok se u trećoj strofi u pratnji višestruko izmjenjuju dorska i eolska seksta. Sam kraj je obilježen plagalnim završetkom s–S–t (t. 39-42, Primjer 5).



Primjer 5. *Ustani Redžo (Çou more Rexho)*. t. 39-42.

17. *Vožnja*

Hor *Vožnja* nema folklornu osnovu. Nastao je 1946. godine na tekst Desanke Maksimović (1898 –1993). Odvija se u zvučnom prostoru dorske ljestvice na *c* (u autografu je u d-molu, uz napomenu da se transponuje u c-mol ili h-mol).

18. *Himna slobodi*

Ni ovaj hor nije na folklornoj osnovi. Nastao je na tekst Ivana Gundulića (1589–1638). Tonska osnova je prirodni f-mol.

19. *Ej, život teče dalje*

Josip Slavenski je ovaj hor namijenio za istoimeni film (1935), uz orkestarsku pratnju i povremeno učešće dječjeg hora. Iako nije naznačeno, pretpostavlja se da je Josip Slavenski i autor teksta. Budući da je orkestarska pratnja nepotpuna, zasnovana na udvajanju horskih dionica, kompozicija je objavljena kao mješoviti hor *a cappella*. Iako je notiran bez predznaka, muzički sadržaj hora se odvija u zvučnom prostoru G-dura, odnosno miksolidijskog na *g* – ova nedoumica proizilazi iz toga što je čitavim tokom izbjegnuta vođica (f ili fis?), a dominanta je uvijek predstavljena osnovnim tonom i kvintom. Kao i u ranije pomenutim horovima iz ove grupe, u muzičkom toku dominiraju nepotpuni trozvuci, "prazne" kvinte, kako na završecima fraza, tako i u vidu dvostrukog ležećeg pedala.

Završne riječi

Mešovite horove II čine vrlo jednostavne i manje razrađene horske kompozicije u kojima nema koloritnih impresionističkih efekata, ekspresivnih pregnantnih ritmova, poliritmije, bitonalnosti i politonalnosti, kao ni dugog dejstva oštrih disonanci, inovativnih postupaka, niti inventivnog odnosa prema modernističkim tendencijama, kao u mnogim drugim djelima Slavenskog. Ipak, oni ispoljavaju bitne karakteristike autorovog stila, prije svega onog dijêla koji se odnosi na usmjerenost ka folkloru i elementima koje preuzima iz njega. Te osobenosti se odnose na slijedeće:

- većina horova su obrade narodnih pjesama;
- ponavljanje je osnovni princip izgradnje forme;
- pojava istih kompozicija ili istih tema obrađenih na različite načine i za različite izvođačke sastave (većina ovih horova bila je napisana za potrebe filmske muzike, za neke horove postoje instrumentalne varijante kompozicija – klavirske, kamerne);
- većina horova oblikovana je razmjenom glasova (npr. dvodjelna forma, gdje je u prvoj cjelini melodija izložena u sopranu, dok je drugi dio hora oblikovan razmjenom mjesta muških i ženskih glasova), što Petar Bingulac navodi kao čest postupak u muzici Josipa Slavenskog;
- naglašena je tendencija ka linearnom načinu razmišljanja i primjeni polifonih postupaka;
- primjena modalnih i ljestvica specifične građe karakterističnih za folklor;
- kao i jednostavan, pretežno dijatonski harmonski tok;
- naglašena je primjena nepotpunih trozvuka - izostavljanje terce, vođice, primjena tzv. "praznih" kvinti;
- značajnu primjenu imaju pedalni, jednostruki i dvostruki ležeći tonovi, kao i tzv., "gajdaška" kvinta.

Zbog svega navedenog, ovi horovi zaslužuju našu pažnju, kako iz analitičkog, tako i iz izvođačkog ugla.

1.	*Zelena dobrava* – Narodna iz Međimurja, Hrvatska (1927)	eolski c-mol	varirano-strofična pjesma
2.	*Ko bo tebe troštal?* – Slovenačka narodna iz Međimurja (1915)	C-dur	varirano-strofična pjesma
3.	*Oj, javore* – Narodna iz Srbije (1932)	G-dur	varirano-strofična pjesma
4.	*Igraj kolo* - Narodna iz Srbije (1932)	A-dur	varirano-strofična pjesma
5.	*Oj, more duboko* – Narodna iz Dalmacije, Hrvatska (1933–35)	Es-dur	varirano-strofična pjesma
6.	*Blagoslov mora* – Narodna iz Dalmacije, Hrvatska (1933–35)	F-dur	strofična pjesma
7.	*Žetelačka* - Narodna iz Primorja, Hrvatska (1933–35)	F-dur	pjesma sa refrenom
8.	*Tri tičice* – Narodna iz Srbije (1933–35)	F-dur	strofična pjesma
9.	*Ubava devojko* – Narodna iz Srbije (n.d.)	eolski a-mol	varirano-strofična pjesma
10.	*Pileto pejet* – Narodna iz Makedonije (n.d.)	Des-dur	varirano-strofična pjesma
11.	*Imala je majka tri jedine kćerke* – Narodna iz Međimurja, Hrvatska (1940)	es-mol	pjesma sa refrenom
12.	*Tu za repu, tu za len* – Narodna iz Međimurja, Hrvatska (1940)	F-(d)	varirano-strofična pjesma
13.	*Hata sjedi* – Narodna iz Bosne (n.d.)	miksolidijski F-dur	varirano-strofična pjesma
14.	*Hankina pjesma* – Narodna iz Bosne (n.d.)	balkanski a-mol	dvodijelna pjesma
15.	*Sve ptičice zapjevale* – Narodna iz Crne Gore (n.d.)	eolski e-mol	varirano-strofična pjesma
16.	*Ustani Redžo (Çou more Rexho)* – Albanska narodna pesma (1948)	eolski f-mol	varirano-strofična pjesma
17.	*Vožnja* – Desanka Maksimović (1946)	dorski c-mol	strofična pjesma
18.	*Himna slobodi* – Ivan Gundulić (n.d.)	f-mol	trodijelna pjesma
19.	*Ej, život teče dalje* – Josip Slavenski? (1935)	G-dur	varirano-strofična pjesma

Tabela 1. J. Slavenski, *Mešoviti horovi II* - shematski prikaz formalnog i tonalnog plana

Reference

Живковић, М., 2006. Јужнословенство Јосипа Славенског. У: М. Живковић, ур. *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Музиколошки институт САНУ. 13-26.

Živković, M., 2014a. *Mešoviti horovi II. Interakcija muzike i vremena*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Живковић, М., 2014b. Заоставштвина Јосиша Славенског у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду. У: С. Маринковић і С. Додик, ур. *Зборник радова: Научни скуп Традиција као инспирација*. Бања Лука, 12–13. април 2013. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике српске, Музиколошко друштво Републике српске. 58-63.

Slavenski, J., 2016. *Horsko stvaralaštvo. Mešoviti horov*i. [partitura] ur. Marija Masnikosa. Beograd: Muzikološko društvo Srbije.

AKUSTIKA U SOLFEGGIU – UTJECAJ I ISHODI U EDUKATIVNOJ PRAKSI[1]

Nerma Hodžić-Mulabegović

Abstrakt: U tradiciji zapadnoevropske muzike proces ugađanja tonova prolazio je kroz razne faze. Iako je fiksirana i kao takva i potvrđena, visina tona prirodnom inercijom oscilira. Herzima određen štim referentnog tona najkorektnije je primjenjiv u instrumentalnoj pa i u vokalno-instrumentalnoj muzici. Tada smo svjedoci čvrste veze akustike i solfeggia u auditivnom i izvođačkom domenu.

Ključne riječi: akustika; kamerni ton; solfeggio; postupci rada.

Rad ima za cilj ukazati na standardne činjenice na području akustike, a koji su vezani uz uže područje muzičkog zvuka[2] te istaći međusobnu relaciju fakata akustike i načina percipiranja i reproduciranja istih a koja nudi solfeggio. Rezultat je početnog stadija interesovanja za odabranu problematiku. Među brojnim izdvojila su se pitanja: osvrt na promišljanja o akustici kroz historiju; proces utvrđivanja visine kamer tona[3] a[1]; percipiranje uloge štima tona na vokalnu izvedbu i auditivnu percepciju s obzirom da se solfeggio najčešće služi glasom kao izražajnim sredstvom; na koji način autori nekih od odabranih udžbenika solfeggia pristupaju osvještavanju, percipiranju, izvođenju elemenata koji su, naravno, u vezi sa fenomenom zvuka, a odnose se na edukativnu praksu

[1] Odabir ove temu rezultat je interesovanja i istraživanja čiji će rezultati, među ostalima, biti inkorporirani u doktorsku disertaciju autorice rada. Predložena tema doktorske disertacije je Muzičko i muzikalno u solfeggiu: između akustike, grafike i kreativnog, na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu.

[2] Pojam zvuk obuhvata sve što čujemo. Po definiciji zvuk su elastični titraji u krutim tijelima, kapljevinama i plinovima odnosno zvuk je promjena tlaka, napetosti, pomaka ili brzine čestica, koje se šire u elastičnoj sredini (Kovačević, 1971, 20).

[3] Kamerni ton, kamerton; Italijanski: diapason, francuski: diapason; engleski: standard / normal pitch; njemački: Kammerton, Stimmton (Peričić, 2008).

tonalitetnog[4] solfeggia.[5]

Akustika[6] je nauka o zvuku[7], odnosno o onome što zapažamo sluhom. Fenomen zvuka oduvijek je plijenio pažnju naučnika. Značajna otkrića i stavovi na području akustike, prirode tona i relacija među tonovima mogu se pratiti još od vremena Pitagore[8] (oko 582. do oko 496. p.n.e.), Aristotela (384–322. p.n.e.), Boetija (480–524).[9] Vincenzo Galilei[10] (1520–1591) je zastupao mišljenje da bi u vokalnoj muzici trebalo provesti kompromis između Pitagorejskog i Ptolomejskog[11] ugađanja tonova, odnosno provođenje jednog fleksibilnijeg sistema štimanja (Palisca, 2009). Marin Mersenn[12] (1588–1648), čije se djelo *Harmonicorum Libri* (1636) smatra osnovom savremene akustike, definirao je

[4] "Osjet dura i mola odnosno tonalnosti, doživljavamo kao zvučni kompleks, prožet uzajamnim djelovanjem funkcionalnih odnosa, čiju bazu predstavlja tonički trozvuk. U tom smislu odgoj osjeta tonalnosti ovisi o mogućnosti usvajanja tih odnosa. (...) U radu na usvajanju atonalne muzike potrebno je poći sa potpuno drugačije platforme, u odgoju razvijati druge navike, nove osjete i drugačija zvučna privikavanja. Ali ne samo novi i drugačiji osjeti, u odnosu na slušanje tonalnog, nego i načini reproduciranja služe drugoj svrsi i vode drugom cilju. Ne smije se zanemariti činjenica da atonalnoj muzici nedostaje zvučno gravitaciono središte, a također i karakteristični međusobni odnosi funkcija, po čemu se ona prvenstveno i razlikuje od tonalne muzike." (Krajtmajer, 2002, 4)

[5] Sigurno je da tema iziskuje i pristup iz aspekta psihologije muzike, psihoakustike, socijologije, estetike muzike. Takve teme bi svakako zahtijevale zaseban rad.

[6] Akoustos (grč. ἀκούω – čujem). Mnoge su oblasti ljudskih djelatnosti u kojima akustika i zvuk zauzimaju bitno mjesto: elektrotehnika i tehnologija, mašinstvo, arhitektura, vizuelna umjetnost, psihologija, fiziologija, medicina, fizika tla, fizika atmosfera, okeanografija i slično.

[7] Osnovne karakteristike muzičkog zvuka, tonova su: osnovna frekvencija koja određuje njegovu visinu, spektralni sastav o kojem ovisi boja tona, glasnoća, vremenski tok intenziteta koji sadrži porast ili početni tranzijent, stacionarno stanje i opadanje ili završni tranzijent. Kontinuirani prelaz sa tona neke frekvencije na ton druge frekvencije zove se portamento, a tremolo ili vibrato je amplitudna ili frekventna modulacija određenog tona (Kovačević, 1971, 24).

[8] Na monokordu je ispitivao odnos dužina žice te tako određivao intervale (Pitagorin štim - a^1=432Hz). Mnogi koji su se bavili izučavanjem prirode i visine tona, 15. stoljeća pa do kraja 18. stoljeća, koristili su monokord u definisanju intervala, odnosa, relacija među tonovima i sistema štimanja tonova. Rezultati su se prezentirali grafički, u formi crteža ili gravira, ili kao odnosi brojeva, brojačanih relacija (Rasch, 2008, 195).

[9] Za elementarnu literaturu o ugađanju i prirodi tona preporučuje se autor James Murray Barbour, *Tuning and Temperament*: *A Historical Survey*. Pored ovog, preporučuju se i: Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*; Jorgensen, *Tuning the Historical Temperaments by Ear*; *and Tuning*; Lindley, *Stimmung und Temperatur*; Devie, *Le tempérament musical*; Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente*; Lindley and Turner-Smith, *Mathematical Models* (Rasch, 2008, 194).

[10] Italijanski kompozitor, lutnjist, muzički teoretičar.

[11] O procesu ugađanja tonova, od Pitagore pa na dalje, iz ugla matematike i Suzuki metode podučavanja pogledati na: York, 2012; Staples, 2014.

[12] Francuski matematičar, filozof, muzički teoretičar i naučnik.

ton i zvuk kao titranje zraka i zaključio da visina tona zavisi od broja titraja u jedinici vremena. Smatra se prvim koji je ukazao na parcijalne tonove jednog tona. Doprinio je unapređenju teorije o ugađanju i prirodi tona sintetizirajući dotadašnja znanja. Zalagao se za ujednačeno ugađanje tonova koje bi se lakše apliciralo u praksi izgradnje muzičkih instrumenata (Elvers, 2009). Joseph Sauveur[13] (1653–1716) početkom 18. stoljeća zalagao se za razvoj nauke o zvuku koja bi se nazivala akustika (Boyden i Walls, 2009; Sigalia i Campbell, 2009). Ernest Chladni[14] (1756–1827) ponovio je Hookove[15] eksperimente i vizuelno dokazao različite oblike zvučnih vibracija na odgovarajućoj površini – ploči, poznati kao Chladnijeve figure. Također se zanimao za ugađanje visine tona (Kovačević, 1971, 323; Sigalia i Campbell, 2009). Hermann Helmholtz[16] (1821–1894) čije se djelo *Lehre von den Tonempfindungen als physiologishe Grundlage für die Theorie der Music* (1863) smatra da je od najveće važnosti za teoriju muzike, akustiku i psihoakustiku. U njemu su eksperimentima i na temelju rasprava Jean Philippe Rameaua (1683–1764), Giuseppe Tartinija (1692–1770) i drugih utvrđeni zakoni koji određuju boju tona kod različitih instrumenata i kod ljudskog glasa te prirodne granice akustičke osjetljivosti čovječijeg sluha; izvedeni su i zaključci u pogledu alikvotnih tonova, i drugo (Kovačević, 1974). Dao je značajan doprinos i poticaj o izučavanju slušanja, auditivne percepcije i psihofizičkog utjecaja zvuka i muzike. Pažnju je skretao na sluh. Na njegov rad nadovezao se Alexander Ellis[17] (1814–1890). Objavio je niz značajnih studija, a naročito o historiji određivanja visine tona. Njegovo djelo *On the History of Musical Pitch* (1880) smatra se obligatnom literaturom (Thistlethwaite, 2009).

Iz ugla oblasti solfeggia, koja se najčešće koristi glasom kao izražajnim sredstvom, interesantan je proces razvijanja svijesti o visini tona, štimu tona[18]. Odnosno, da li se i kako se može reflektirati na percipiranje i način izražaja u solfeggiu?

---

[13] Francuski fizičar.

[14] Njemački akustičar.

[15] Robert Hook (1635–1702) je izučavao utjecaj vibracija na odgovarajućoj površini te ustanovio i izučavao "zvučne čvorove".

[16] Njemački fiziolog i fizičar.

[17] Engleski filolog, akustičar, matematičar i muzikolog. Preveo je Helmholtzovo djelo *On the Sensation of Tone* kojem je, uz Helmholtzovu dozvolu, dodao i svoj rad.

[18] Poseban kvalitet zvuka (npr. pojedinačnog muzičkog tona) koji fiksira poziciju tona u ljestvici. Suprotno od apsolutnog štima, sluha koji podrazumijeva prepoznavanje visine tona bez određenog kontekstualnog odnosa sa drugim tonovima, npr. u ljestvici. Štim se izražava kombiniranjem vrijednosti frekvencije (kao što je 440 Hz) sa imenom tona, npr. a^1=440Hz. Frekvencija, visina tona su prirodni fenomeni. Jedino kada su povezani uz standardizirani štim tada preuzimaju muzičku dimenziju. Standard štima je konvencija o ujednačenom štimu koja se propisuje i koju generalno koriste muzičari u određeno vrijeme i na određenom mjestu (Haynes, 2009).

U tradiciji zapadnoevropske muzike, proces ugađanja tonova i određivanja njihove ustaljene visine prolazio je kroz duži period i razne faze. Potreba za ujednačavanjem štima došla je naročito do izražaja kada se počela praktikovati vokalno-instrumentalna muzika. *A cappella* djela su se štimala prema prirodnom štimu, uvažavajući karakteristike muzičkog djela, opsege glasova. Sve do druge polovine 16. stoljeća jedini muzički instrument u crkvi bile su orgulje. Razvoj instrumentalne muzike te sve češća upotreba svjetovnih instrumenata u crkvi, utjecao je na ujednačavanje štima instrumenata. Danas ustaljeni standard štimanja u zapadnoevropskoj umjetničkoj muzici nije uvijek bio takav niti je bio svugdje isti. Uporedo su u upotrebi bili različiti parametri štima visine tona. Štim se razlikovao za *a cappella* i instrumentalnu muziku, u različitim državama, gradovima unutar jedne države, pa čak i u crkvama jednoga grada. Pokušavanje ujednačavanja različitih instrumenata ili glasova i instrumenata često je rezultiralo transpozicijom parta određenog instrumenta. Uobičajeno je bilo da se *a vista* transponira dionica orgulja da bi se prilagodila štimu drugog instrumenta ili opsegu glasa. Transpozicija je bila uobičajeni ali i otežavajući proces. Tako su, u periodu 16. i 17. stoljeća u upotrebi bili jedinstveni termini za vrstu ugađanja tona: u Italiji su u upotrebi bili štimovi *mezzo punto* (a^1=464Hz), *tutto punto* (a^1=440 Hz), *tuono corista* štim za crkvene horove koji je bio najniži. Oko 1740. graditelj orgulja Pietro Nachini (1694–1769) počeo je koristiti štim $a^1$440Hz poznat kao *corista veneto*. Do kraja 18. stoljeća štim je velikim dijelom preuzela cijela Evropa. Tako da se, ultimativno rečeno, štim 20. stoljeća već tada prepoznaje. Slično je bilo i u drugim evropskim državama. U Francuskoj su aktuelni štimovi bili niži od Italijanskog. Nakon 1740. štim se prilagodio Italijanskom. U Njemačkoj je štim bio viši. Evidentne su bile terminološke dileme koje su rezultirale nerazumijevanjem naziva *Kammer Thon* i *Cammer ton*. U Engleskoj je bio aktuelan Quire-pitch, a^1 oko 473Hz. Vremenom će također preuzeti italijanski štim. Do kraja 18. stoljeća crkvene orgulje širom Evrope su imale različit štim u odnosu na orkestarske instrumente. Bile su uštimane kao u prethodnom stoljeću što ih je činilo previsoko naštimanima u Njemačkoj, a prenisko u Francuskoj i Engleskoj (Sigalia i Campbell, 2009; Haynes, 2009; Cohen, 2008).

Kroz historiju, ugađanje štima se kretalo i naviše i naniže. Svi štimovi su bili približni jedan drugom pa se čini da je konačni štim ustvari bio logičan kompromis. Standardizirala se i proizvodnja muzičkih instrumenata što je također doprinijelo ujednačavanju referentnog štima. International Organization for Standardization[19] je 1939., a što je potvrđeno 1953. godine fiksirala visinu kamer tona a^1 na 440Hz.[20]

[19] ISO (grč. isos – jednak)

[20] Na oficijelnoj ISO web stranici štim je posljednji put revidiran i potvrđen 2017. godine a^1=440Hz (Iso, 2017). Iako potvrđen, kamer ton a^1 i dalje ima tendenciju ka promjenjivosti.

Međutim, postavlja se pitanje, da li ova istraživanja i činjenice o procesu i utvrđivanju kamer tona pronalaze svoje mjesto u oblasti solfeggia? Razmatrajući ga kao prirodni fenomen, fiksiran i referentan u muzici, štim je najkorektnije primjenjiv u instrumentalnoj pa i u vokalno-instrumentalnoj muzici. Postavlja se pitanje šta je sa ugađanjem glasa? Kako se to glas ugađa? Glas u *a cappella* kontekstu čak i ne mora insistirati, a moglo bi se reći da i ne može, na uštimavanju u takvom kontekstu. Glas u intonaciji reaguje na vanjske faktore, psihološke, fizičke.

Nastava solfeggia se često realizira grupno kao i u nekom obliku višeglasja. Paralela bi se mogla povući sa horskim *a cappella* pjevanjem. Svaki se horista za dobru izvedbu oslanja na zajedničko muziciranje, osluškivanje susjednih glasova i harmonijskih pokreta, težeći ka tačnoj, zavidnoj izvedbi i stvaranju jedinstvenog horskog štima i boje. Dirigenti imaju za zadatak izbalansirati glasove, dinamički, brojčano, pozicijom pjevača u prostoru. Sve to da bi usmjerili horiste na jedinstvenu, homogenu izvedbu. Konačni rezultat je svjesno, angažovano izvođenje djela, otvarajući mogućnost prepuštanja momentalnoj auditivnoj percepciji izvođenog djela imajući šansu za trenutni, kreativni, zajednički, muzikalan izražaj.

Solfeggio je najvećim dijelom usmjeren na glas i njegov prirodni štim. Utjecaj akustike na edukativnu praksu solfeggia je neminovan. Solfeggio svoje postupke rada razvija oslanjajući se na akustiku, ne isključivo kao određene, zadane, hertzima fiksirane visine tona (osim ako nisu u pitanju neki specifični zahtjevi). Utvrđivanje visine i ugađanja tona sada ukazuje na svojstvo tona da posjeduje jedinstven kvalitet koji njegovu poziciju fiksira u odnosu na ostale tonove u skali, akordu, u odnosu na druge instrumente ili pjevačke glasove.[21] (Sa druge strane, utvrđena visina tona bi identificirala ton bez obzira na njegove kontekstualne odnose sa drugim tonovima – apsolutna visina tona, temperirani sistem 12 jednakih tonova). U solfeggiu se zapažaju zvučne pojave, reproduciraju (pjevaju), a na šta se, ukoliko je to zahtjev, nadovezuje neka vrsta grafičkog zapisa.

Kroz literaturu[22]

Uviđanjem metodičkih pristupa autora, vrstom zadataka koje autori nude, načinom na koji ih provode i kako tumače suštinu i cilj zadataka uviđa se kako

Tako, renomirane filharmonije ili operne kuće imaju postavljen svoj standard kamer tona a[1] pa čak i određeni dirigenti zahtijevaju određeno ugađanje kamer a[1]. Pogledati u: New York Philharmonic, 2017; Abdella, 1989.

[21] Slikovit prikaz pogledati u: Kazić, 2004.

[22] Literatura korištena za analizu je nekoliko, iz brojnije literature, odabranih udžbenika stranih autora, različitih godina izdanja: Batiste (n.d.); Carulli (n.d.); Cleland i Dobrea-Grindahl (2010); Crescentini (1885); Cringan (1889); Curwen (1900); Dannhäuser (1891); Hegy (1987); Hindemith (1949); Holmes (2009).

se to percipiraju akustički fenomeni u nastavi solfeggia. U Tablici 1. slijedi prikaz nekih od zapažanja.

▪ ljestvice se obrađuju postepeno prema rasporedu cijelih i polustepena, ukazujući na njihove karakteristike slušanjem i pjevanjem
▪ tonalitetne vježbe se izvode uz pratnju gitare
▪ vježbe za intonaciju se izvode uz klavirsku pratnju uz istaknute oznake za tempo, dinamiku, agogiku
▪ vježbe su na C nivou ali bez insistiranja da se intonativno i izvode na C nivou
▪ ističe se relacija među tonovima, ne ističe se apsolutna visina tona
▪ ističe se bitnost odgajanja lijepog i pravilnog pjevanja
▪ osvještavanje tonaliteta kroz višeglas, ispjevavanjem akorada, uvođenjem D7 u duru i molu ističući trenutak razrješenja
▪ pridjevima melanholičan, tužan, veseo, svijetal pojašnjavaju se durske i molske zvučnosti
▪ relacije među tonovima osvještavaju se i uspostavljaju pomoću solmizacije
▪ percipiranje durskog i molskog pentakorda dovodi se u vezu sa sviranjem na klaviru
▪ ukazuje se na kvalitativne, a ne samo na kvantitativne osobine intervala upućujući na obavezno pjevanje istih
▪ percipiranje durske / molske zvučnosti realizirati slušanjem zvučnih isječaka
▪ stvara se veza sa harmonijom pri čemu se ispjevavaju tonovi akorada i slijed akorada
▪ potiče se improvizacija
▪ primjeri koji se sviraju i pjevaju istovremeno
▪ predlaže se izabrati melodijski patern koji se uvježbava, a za koji se intonacija uzima proizvoljno
▪ predlaže se da se student ne oslanja samo na instinkt, prirodni talent, već da treba da razvije mogućnost logičnog promišljanja te da koristi svoj kapacitet da kombinuje usvojene elemente
▪ uvježbavanje slušnih vještina podrazumijeva mogućnost razlikovanja različitih tipova muzičkog zvuka
▪ ističe se karakter svakog tona, stupnja u ljestvici kao specifikum koji svojim položajem i odnosom prema ostalim tonovima stvara određeni umni efekat pomoću kojeg može biti prepoznat u bilo kojem tonalitetu

Tabela 1.

Akustika ima utjecaj na solfeggio i na edukativnu praksu solfeggia. Daje mogućnost solfeggiu da se učvrsti i u drugim muzičkim oblastima kao medij koji nudi prostor za elementarno u akustici - zapažanje muzičkog zvuka sluhom i reproduciranje istog. Postupcima u radu solfeggia moguće je doživjeti i razumjeti tendencije zvučnih pojava te ih i efikasno pretvoriti u izvedbu. Također, otvara se mogućnost da se auditivne i izvođačke sposobnosti i način percipiranja fenomena akustike razvijeni i stečeni kroz nastavu solfeggia integriraju u ostale oblasti muzičkog obrazovanja.

Postupci rada u solfeggiu oslanjaju se na akustiku. Akustika, solfeggio i edukativna praksa su u uzročno-posljedičnoj vezi, međusobno se nadopunjujući usmjereni jedni na druge. Pri tome nisu samo i isključivo u sferi fiksirane visine tona. Jedinstvenim oblicima rada solfeggio otvara mogućnost za auditivnu percepciju i reprodukciju fenomena akustike, percepciju u fizičkom ali i u edukativnom, odgojnom, izvođačkom smislu. Solfeggio tako zauzima ulogu medija koji pruža mogućnost za mnogostrani pristup u muzičkom obrazovanju. Postaje prostor djelovanja kojim se utječe na formiranje kompletnog muzičkog teoretičara, pedagoga, umjetnika, naučnika. Potiče promišljanja o relacijama i odnosima među zvučnim pojavama i u konačnici rezultira svjesnom, angažovanom, muzikalnom percepcijom i izvedbom istih.

Reference

Abdella, F. T., 1989. *As Pitch in Opera Rises, So Does Debate. The New York Times.* [online] Dostupno na: <http://www.nytimes.com/1989/08/13/nyregion/as-pitch-in-opera-rises-so-does debate.html?pagewanted=all> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Batiste, E., n.d. *Solféges du Conservatoire.* Paris: Heugel & C^{ie}.

Boyden, D. D. i Walls, P., 2009. *Sauveur, Joseph.* [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Carulli, F., n.d. *Solfeges et Vocalises*. Paris: Carli Editeur.

Cleland, K. i Dobrea-Grindahl, M., 2010. *A Holistic Approach to Sight Singing and Ear Training.* New York and London: Routledge.

Crescentini, G., 1885. *Solfeggi Progressivi*. New York: Wm. A. Pound & Co.

Cringan, A. T., 1889. *Teacher's handbook of the Sol-Fa system*. Toronto: Canada Publishing Company.

Curwen, J., 1900. *Standard course of lessons and exercises in the Tonic Sol-Fa method of teaching music*. London: J. Curwen and Sons.

Dannhäuser, A., 1891. *Solfège des Solfèges*. Milwaukee: G. Schirmer, Inc.

Elvers, R., 2009. *Mersenne, Marin*. [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Haynes, B., 2009. *Pitch*. [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 3. decembar 2017].

Hegy, E., 1987. *Solfege According to The Kodaly-Concept*, 2. Kecskemét: Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music.

Hindemith, P., 1949. *Elementary Training for Musicians*. New York: Schott Music Corporation.

Holmes, A., 2009. *Effect of Fixed-Do and Movable-Do solfege instruction on the develoment of sight-singing skills in 7-and 8-year-old children*. Florida: University of Florida.

Iso, 2017. Standard. [online] Dostupno na: <https://www.iso.org/standard/3601.html> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Kazić, S., 2004. Mogući prohod ka biti značenja (mikro)forme u muzičkom i muzikalnom izrazu. *Muzika*, VIII/2(24), 83-88.

Krajtmajer, V., 2002. *Liber atonalis.* Sarajevo: ŠDC.

Kovačević, K., 1971. Akustika. U: K. Kovačević, ur. *Muzička enciklopedija*, 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 20-26.

Kovačević, K., 1974. Helmholtz Hermann Ludwig Ferdinand. U: K. Kovačević, ur. *Muzička enciklopedija*, 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 109.

New York Philharmonic, 2017. *Assistant principal viola and section audition packet*. [pdf] Dostupno na: <https://nyphil.org/~/media/pdfs/auditions/1617/2017-assistant-principal-viola-and-section-audition-packet.pdf?la=en> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Palisca, V. C., 2009. *Galilei, Vincenzo [Vincentio, Vincenzio]*. [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Peričić, V., 2008. *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.

Rasch, R., 2008. Tuning and temperament. U: Th. Christensen, ur. *The Cambridge History Of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 193-222.

Sigalia, D. i Campbell, M., 2009. *Physics of music.* [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 30. novembar 2017].

Staples, L., 2014. *Suzuki's Tonalizations: How to reach a perfect intonation on the violin.* [online] Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=fyqzXnZjjHE&index=14&list=RDGzUaViQk1LA [Posjećeno 30. novembar 2017].

Thistlethwaite, N., 2009. *Ellis [Sharpe], Alexander J(ohn).* [online] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.grovemusic.com> [Posjećeno 30. novembar 2017].

York, J., 2012. Math and Music Pt3/5. [online] Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=yNQ3dkl1rhk [Posjećeno 30. novembar 2017].

ZNAČAJ I UTJECAJ SPOLJNIH FAKTORA NA FORMIRANJE I OBLIKOVANJE INDIVIDUALNOG/SUBJEKTIVNOG MUZIČKOG MIŠLJENJA U SFERI ELEMENTARNE MUZIČKE TEORIJE

Senad Kazić

Abstrakt: Autor u istraživanju propituje u kojoj mjeri/omjeru apstrakcija ili vizualizacija utječu na formiranje muzičkog mišljenja što može voditi do pitanja u kojoj mjeri teorijsko znanje pomaže u izvođačkoj praksi, ali i obratno: da li i u kojoj mjeri percepcija odabranog instrumenta može pomoći u sigurnijem znanju elementarne teorije muzike? Istraživanje je bazirano na osobnom iskustvu autora iz višegodišnje nastavne prakse.

Ključne riječi: elementarna muzička teorija; grafička i auditivna percepcija; metodika elementarnog solfeggia.

Putevi formiranja i oblikovanja muzičkog i muzikalnog mišljenja koje je preduvjet za muzički i muzikalni izričaj su kompleksni i, kao što je i svaka druga vrsta mišljenja, podložni različitim unutarnjim i spoljnim utjecajima. Iako su kroz historiju muzičke pedagogije ustanovljeni mnogi metodički sistemi i postupci grupnog usvajanja i savladavanja određenih edukativnih zadataka, a s obzirom da je osnovna dispozicija muzičke umjetnosti u sferi apstrakcije, kreativnosti i inventivnosti, evidentno je da je svaki rezultat individualan, time i subjektivan. Tako se nametnulo pitanje značaja i utjecaja nekih spoljnih faktora na divergenciju rezultata u oblasti elementarne muzičke teorije unutar iste populacije. Istraživanje je obavljeno putem anonimnog anketnog upitnika. Anketa je sadržavala pitanja iz najelementarnije muzičke teorije koja su se odnosila na:

1. određivanje tonaliteta i modusa,
2. teorijski pristup intervalima i akordima,
3. analitičko pjevanje skala, intervala i akorda,
4. stav o enharmoniji,
5. oslonac na odabrani instrument ili neko drugo mnemotehničko sredstvo.

Osnovna hipoteza istraživanja bila je da bi na formiranje i oblikovanje muzičkog mišljenja u oblasti elementarne edukacije mogli utjecati:

- tehničko izvođačke karakteristike instrumenta koji je kandidat odabrao,

- vizualna komponenta u smislu grafičkih/notnih simbola ili vizualizacija "tipki",
- neko drugo mnemotehničko sredstvo.

Od ispitanika je zahtijevano da objasne način rješavanja različito postavljenih zadataka, pa su ciljana populacija bili studenti jer bi upravo oni mogli dati najzrelije i najkonkretnije odgovore. Anketirani su studenti Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu i studenti Muzičke akademije Univerziteta Crne Gore na Cetinju. Značajno i zanimljivo pitanje je bilo kako se sve to manifestuje kod svirača različitih instrumenata: tipkani/temperovani, gudači, duvači, itd. Pitanje koje bi također moglo biti zanimljivo je da li odabir orijentacije solmizacije na nastavi solfeggia utječe i na koji način na formiranje muzičkog mišljenja s obzirom da su studenti iz Bosne i Hercegovine većinom odgojeni na sistemu solmizacije "pomičnog Do", dok su studenti iz Crne Gore većinom odgojeni na sistemu solmizacije "fiksiranog Do".

Na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu ukupno je anketirano 113 studenata. Kao osnovni instrument studenti su naveli tipkani instrument (klavir i harmonika) 50 (44 %), gudački 20 (18 %), duvački 24 (21 %), gitaru 14 (12 %) i glas 5 (4 %). Od ukupnog broja 30 studenata (25 %) se izjasnilo da im prirodno dobro ide solfeggio i teorija, 40 njih (33 %) je izjavilo da nemaju probleme s istim jer dovoljno vježbaju, dok njih 48 (42 %) nije zadovoljno svojim rezultatima na tim poljima. Čak 102 (90 %) ispitanika smatra da je solfeggio jako važan za muzičara, a njih 58 (51 %) se zalaže da ovaj predmet bude zastupljen kroz sve godine studija.

Na Muzičkoj akademiji Univerziteta Crne Gore na Cetinju ukupno je anketiran 41 student. Kao osnovni instrument studenti su naveli tipkani instrument (klavir i harmonika) 23 (55 %), gudački 6 (15 %), duvački 8 (20 %), gitaru 4 (9 %). Od ukupnog broja 14 studenata (35 %) se izjasnilo da im prirodno dobro ide solfeggio i teorija, 7 njih (17,5 %) je izjavilo da nemaju probleme s istim jer dovoljno vježbaju, dok njih 19 (47,5 %) nije zadovoljno svojim rezultatima na tim poljima. Čak 37 (90 %) ispitanika smatra da je solfeggio jako važan za muzičara, a njih 21 (51 %) se zalaže da ovaj predmet bude zastupljen kroz sve godine studija.

Dakle, ukupan uzorak od 154 anketirana je u svakom pogledu reprezentativan. Iako je upitnik bio anoniman zna se da su u izradi učestvovali studenti svih godina studija i svih trenutno zastupljenih odsjeka na obje akademije. S obzirom da grupe ispitanika nisu iste po brojnosti, radi lakšeg praćenja podataka izbačeni su procenti koji kazuju da je zastupljenost prema instrumentima približno ista na akademijama. Zanimljivo je da su obje grupe studenata davale procentualno približne odgovore, a značajno je poklapanje stavova studenata o solfeggiu kroz studij na akademiji, kao i to da bi se vjerovatno u znatnoj mjeri podudarale

samoevaluacija studenata o njihovim postignućima na ovom predmetu sa evaluacijom predmetnog nastavnika o istim studentskim postignućima.

Pitanje pozudanosti dobivenih odgovora je uvijek otvoreno s obzirom na zainteresiranost kandidata i anonimnost ankete. Prema načinu davanja objašnjenja stječe se utisak da je većina kandidata imala ozbiljan pristup anketi, a tek jedan manji broj odgovora pokazuje da ti kandidati nisu bili zainteresirani za anketu i da su davali nepotpune ili neodređene odgovore. Nisu svi davali odgovore na sva pitanja, ili su davali više odgovora na jedno pitanje pa se brojevi odgovora po pojedinačnom pitanju ne poklapaju sa ukupnim brojem anketiranih.

1. Na pitanje o određivanju tonaliteta dvije trećine od ukupnog broja studenata se izjasnilo da predznake mola određuje preko paralelnog dura. To bi mogla biti inercija iz ranih dana edukacije, jer su svi tako, čini se, učili kvarto-kvintni krug. No, na taj način se mol "zakucava" u percepciji kao derivat dura što svakako nije? Zabilježeno je i nekoliko netačnih odgovora što može biti pitanje ozbiljnosti pristupa anketi. Zabilježeno je više opisa matematičkih asocijacija tipa G-dur 1, Ges-dur 1 - 7 = - 6; D-dur 2, Des-dur 2 - 7 = - 5; F-dur 1, f-mol 1+3=4, itd. Na akademskom nivou ove računice su zaista nepotrebne. Ostali odgovori odnose se na zamišljanje sviranja skale (tipkani) 5, vizualizaciju klavijature 4, pomoću basova harmonike 2, vizualizacijom pozicija na gitari 1, i po sluhu 1 (?).

Određivanje modusa najveći broj ispitanika (58 %) vrši preko istoimene durske ili molske skale i to je najoptimalnije rješenje. Manji procent (18 %) moduse određuje samo preko odgovarajućeg dura i tu je zabilježeno više pogrešaka. No, 14% ispitanika izjavilo je da ne zna ili ne razumije ovu materiju. Također jedan manji broj ispitanika (10 %) razmatra tetrakorde i polustepene u skali. U ovom području su odgovori nešto heterogeniji u odnosu na prethodno pitanje što je možda i razumljivo s obzirom na različit pristup i tretman problematike modaliteta. Jedino što je neprihvatljivo nekoliko odgovora koji moduse razmatraju kao alterovane durske ili molske skale.

2. Kad je u pitanju teorijski pristup intervalima i akordima anketa je pokazala da za ispitanike uzlazni i silazni smjer intervala nije "isto". Vizualizacija klavijature se manje koristi u odnosu na snalaženje u notnom sistemu. Najveći broj ispitanika (73 %) se izjasnio da uzlazno intervale računa prema nekom položaju u skali, a silazno uglavnom traži preko obrtajnih intervala. Tek manji broj (17 %) računa intervale brojeći stepene, što je također neprihvatljivo. Zanimljivo je da je tek jedan odgovor zabilježen u smislu da se intervali posmatraju u kontekstu funkcionalnosti harmonije. Ostali odgovori su: zna napamet (9), zamišlja klavijaturu (4), "čuje" (1), zna iz literature (1), preko violine (1).

Po pitanju pristupa akordima i obrtajima najveći broj odgovora odnosi se na brojanje sastavnih intervala (58 %), dok se njih 32 % orijentiše prema položaju

akorda u skali. Svega 4 rješenja dovode se u harmonijski kontekst, a 3 se oslanjaju na sluh.

3. Pitanje koje se odnosilo na ispjevavanje skala i drugih analitičkih konstrukcija (intervala i akorda) pokazalo je različite metodičke pristupe. Većina sarajevskih studenata (46 %) koji su obrazovani na pomičnoj solmizaciji pjevala bi skale solmizacijom neopterećena apsolutnom visinom tonova. Njih 12 % bi također koristilo sluh u smislu funkcionalnosti tonova, a ne i apsolutne visine. Abecedu bi koristilo 6%, neutralni slog 17%, a solmizaciju uz obaveznu intervalsku kontrolu još 17 %. Studenti sa Cetinja koji su obrazovani na fiksiranoj solmizaciji pjevali bi skale svakako solmizacijom (83 %), ali s obzirom da ovaj sistem zahtjeva neko dodatno uporišno sredstvo njih 55 % oslonilo bi se na sluh, 12 % bi kontrolisalo intervale, a 5 % kamerton.

Analitičko ispjevavanje intervala ukazuje kod sarajevskih ispitanika također na oslonac na "tonika Do" solmizaciju gdje se interval postavlja u kontekst odgovarajućeg tonaliteta (40 %). Njih 19 % oslanja se na sluh ili asocijacije. Ipak 37% oslanja se na računanje intervala ili na obrtajne intervale. Samo jedan odgovor posmatra intervale u kontekstu neke harmonijske funkcije, npr. seksta kao okvir kvartsekstakorda, septima kao okvir za septakord, i sl. Sličan omjer je i kod ispjevavanja različitih akordskih struktura.

Studenti sa Cetinja u najvećoj mjeri (45 %) oslanjaju se na računanje intervala ili na obrtajne intervale, 29 % na sluh ili asocijacije, a 14 % posmatra intervale u kontekstu neke harmonijske funkcije. Kod ispjevavanja različitih akordskih struktura preko 85 % ispitanika se oslanja na sastavne intervale.

4. Veoma zanimljivo pitanje o enharmoniji (Cis-dur [1] ili = Des-dur) dovelo je očekivano do mnoštva različitih odgovora. Obje grupe ispitanika su davale dosta slične i ujednačene odgovore, pa su se u ovom slučaju odgovori mogli komparirati prema usmjerenju instrumentalista. Od ukupno 71 instrumentalista na tipkama 73 % se rezolutno izjasnilo da je to isto, 13 % misli i da jeste i da nije u ovisnosti od vrste instrumenta (tj. na tipkama jeste isto, a na žici nije), dok 14% misli da nikako nije isto referirajući se na intonaciju, boju, psihološki efekt i sl. Iznenađujući postotak gudača (36 %) također misli da jeste isto, dok ipak preovlađujućih 64 % argumentirano tvrdi da nije. Duvači su također podijeljeni: 57 % misli da jesu, a 43 % da nisu isti Cis i Des-dur. Kod gitarista 57 % odgovora je da i 43 % ne, a kod solo pjevača je obratno. S obzirom da se radi zaista o kompleksnom pitanju o kojem se mora argumentirano diskutovati može se konstatovati da su studenti ipak osviješteni o problematici enharmonije, posebno ako se u obzir uzmu činjenice o instrumentima koje sviraju.

5. Na pitanje da li u nekom segmentu analitičkog solfeggia (teorija, slušanje, pjevanje) studentu pomaže poveznica s instrumentom, 86 % ispitanika je odgovorilo potvrdno. Očekivano, svi svirači tipkanih instrumenata vizualiziraju klavijaturu, ali i jedan broj drugih instrumentalista što također nije neočekivano jer su do akademskog nivoa svi prošli minimalnu edukaciju klavira. Svi harmonikaši redom zamišljaju standard basove na harmonici jer su poredani po kvartno-kvintnom krugu i to je uvijek zgodna memorijska olakšica. Svirači žičanih instrumenata također se oslanjaju na instrument putem štima žica, ili nekih pozicija. U svakom slučaju asocijacije postoje i one su dosta snažne.

Zaključak

Uzimajući u obzir ukupna saznanja do kojih se došlo putem anketnog lista, relevantnost anketirane populacije, te pouzdanost dobivenih odgovora, može se izvesti sljedeći zaključak:

1. Evidentno je da postoji utjecaj spoljnih faktora (u ovom slučaju odabranih instrumenata i notne grafike) na formiranje i oblikovanje individualnog/subjektivnog muzičkog mišljenja u sferi elementarne muzičke teorije ali on nije presudan.
2. Ispitanici (studenti) su argumentiranim odgovorima pokazali relativno dobro razumijevanje problematike elementarne muzičke teorije. Ono što studenti (barem u anketi) nisu pokazali je mogućnost obuhvatnijeg pogleda na elementarne sastavnice, npr. intervali kao dio harmonijskog mišljenja, akordi kao tonalitetne odrednice, što oni naravno ne moraju biti, ali u elementarnoj edukaciji ipak se još uvijek polazi iz sfere tonalitetnog mišljenja. Zabrinjavaju stavovi kako su modusi alterovani dur i mol, ili kako je mol zapravo dur ali od "šestog tona", ili da se neke pojave kategorizuju samo zato što "to tako piše".
3. U analitici pokret istog intervala "uzlazno" i "silazno" definitivno nije isti. To se u većini slučajeva doživljava kao potpuno nova misaona aktivnost, što možda i jeste bliže muzikalnoj istini.
4. Iako je sveprisutan trend orijentacije prema tipki, reakcija i percepcija kandidata se ipak može grupisati i u vezi sa instrumentom koji sviraju, što je i logično. Može se konstatovati djelomično različit pristup problematici kod svirača različitih grupa instrumenata. Kod ostalih netemperiranih grupa orijentir je prema štimu žica na instrumentu, nekim specifičnim pozicijama, itsl. Osim toga, prisutna je i vizualizacija notnog sistema. Nema drugih mnemotehničkih pomagala osim što se u nekoliko odvojenih slučajeva pominje fonomimika, ali to su izuzeci koji se u ovom slučaju ne mogu smatrati potvrdom pravila.

5. Evidentna je i orijentacija prema solmizaciji jer je ovaj postupak značajan za oblikovanje mišljenja u ranoj edukaciji. No, koliko god je solmizacija bitna za formiranje muzikalne ličnosti, u kasnijoj edukaciji ipak se treba fokusirati na globalnu slušnu percepciju i neutralni slog kod pjevanja jer su edukativni zadaci drugačiji. Kod jednog broja kandidata koji su odgojeni na sistemu solmizacije "pomičnog Do" primjećuje se prevelika ovisnost o solmizaciji koja je na akademskom nivou bespotrebna. Upotrebom solmizacije "pomičnog Do" u sferi imaginacije kandidati su čini (im) se intuitivno/muzikalno sigurniji, a brojanjem intervala ili nekim drugim konkretnijim postupcima izgleda da su sigurniji u notnoj grafici, što je logično. S druge strane, kod kandidata koji su odgojeni na sistemu solmizacije "fiksiranog Do" uočava se upravo suprotno – solmizacija im ne donosi sigurnost u izričaju nego im je potreban neki dodatni mentalni oslonac. Ovo je također logično jer solmizacija "fiksiranog Do" daje drugačiju informaciju od solmizacije "pomičnog Do". Tu se radi o dva potpuno oprečna pristupa što je najuočljivije kod analitičkog pjevanja. Važan oslonac i u jednom i u drugom slučaju su muzičke asocijacije, od poznatih melodija i muzičkih pojava do široke lepeze raznih drugih oblika primjenjivosti.
6. S obzirom da su grupe ispitanika sasvim slučajno bile procentualno izjednačene, podudarnost odgovora i stavova u većini anketnih pitanja zaista je iznad svakog očekivanja.
7. Od tri postavljene hipoteze na početku istraživanja mogu se potvrditi dvije: utjecaj tehničko-izvođačkih karakteristika instrumenta koji ispitanik svira i vizualna komponenta u smislu grafičkih/notnih simbola, ili još češće vizualizacija klavijature, utječu na formiranje i oblikovanje muzičkog mišljenja.
8. Potrebno je ponovo napomenuti da je istraživanje bazirano na iskustvu autora koji kroz višegodišnju nastavnu praksu i kontinuiranu komunikaciju sa studentima pokušava da ukaže na složenu problematiku percepcije i oblikovanja muzičkog mišljenja, u kojoj je auditivna sfera barem jednako važna kao i vizualna. Nije bila namjera da se dokazuje prednost jednog ili drugog sistema solmizacije s obzirom da je to pitanje suviše kompleksno i zahtijevalo bi sveobuhvatno duže istraživanje. Stoga je izbjegnuto referiranje na eventualna slična istraživanja u psihologiji muzike, ili na domete didaktike u muzičkoj edukaciji.
9. Rezultati ankete bi svakako mogli biti zanimljivi prije svega nastavnicima koji su u ranoj muzičkoj edukaciji odgovorni za muzičko-teorijsko opismenjavanje i savladavanje osnovnih pojmova i pojava.
10. Za kraj smo izdvojili nekoliko zanimljivih natuknica iz anketa koje pobuđuju pažnju pedagoga:
    - "Dok pjevam dur otvorenim vokalom osjećam se sretno. Dok pjevam

paralelni mol čujem ga kao akord." (solo pjevač)
- "G - A je najveći cijeli stepen klavijature ..." (klavirist)
- "Harmonija na gitari je puno jednostavnija za oko nego harmonija na klaviru." (gitarist)
- Des = Cis: "Jesu isti, to najbolje znaju klaviristi." (violinist)
- Des ^{1} Cis: "Psihološki ih razlikujem po zvuku i boji." (klavirist)
- Des ^{1} Cis: "cis-mol 'vidim' kao tamnoplav, Des-dur 'vidim' kao crven." (gitarist)
- Des ^{1} Cis: "Des-dur je smireniji, stabilniji; Cis-dur je nemiran, nije uravnotežen." (klavirist)
- Des ^{1} Cis: "Kada pjevam drugačije percipiram povećanu primu od male sekunde." (klavirist)
- Des ^{1} Cis: Ako treba npr. pjevati umanjeni kvintakod g-b-des, on će pjevati g-b-cis jer bolje čuje tako. (klavirist)

RAZINE VREDNOVANJA GLAZBENOG DJELA KAO IZAZOV ZA KURIKULUM NASTAVE GLAZBE

Nikolina Matoš
Ana Čorić

Abstrakt: Vrednovanje glazbenoga djela višeslojna je kompetencija koja uključuje percepciju i recepciju, ali i sloj znanja koji pospješuje razumijevanje glazbe u različitim kontekstima i uvjetima. Ovoj kompetenciji, koja za učenika ima kognitivni, gnoseologijski, psihološki, estetski i društveno-kulturni značaj, dosad nije posvećeno dovoljno pažnje. Proces vrednovanja započinje emocionalnim doživljajem i reakcijom na glazbu, pri čemu učenik postaje autentičnim subjektom koji glazbeno djelo prihvaća na sebi svojstven način. Nadogradnjom različitih slojeva znanja, učenik počinje vrednovati glazbeno djelo na višoj razini, procjenjujući njegovu kvalitetu i umjetničku vrijednost. Vrednovanje se proširuje na propitivanje intencije i invencije skladatelja, u smislu prenošenja umjetničke poruke i razrade glazbenih ideja. Poznavanje glazbenoga djela omogućuje i vrednovanje glazbene izvedbe: originalnosti i virtuoznosti interpretacije te primjerenosti izvedbe mjestu, vremenu, publici i namjeni. U ovome će se radu, temeljem pregleda relevantne literature, razmotriti razine vrednovanja glazbenog djela te pružiti smjernice za stjecanje ove kompetencije u odgojno-obrazovnom procesu.

Ključne riječi: slušanje glazbe; vrednovanje glazbe; poučavanje i učenje glazbe; kurikulum nastave glazbe; percepcija i recepcija glazbe.

Uvod: Slušanje u nastavi glazbe

Upoznavanje glazbe odvija se u različitim formalnim, neformalnim i informalnim uvjetima. Uz obitelj, vršnjake i školu, sve važniju ulogu u procesu formiranja djetetova glazbenog ukusa imaju masovni mediji pa s pravom možemo reći da je u 21. stoljeću virtualno okruženje ravnopravan, a možda i prevladavajući čimbenik učenikova susreta s glazbom. Iz toga proizlazi da se trijada "autor – djelo – publika" realizira na raznovrsne načine, pri čemu učenik (kao publika) ostvaruje osobni kontakt s glazbenim djelom. U tom interakcijskom odnosu učenik postaje aktivni istraživač i sustvaratelj, što je preduvjet za vrednovanje glazbe. Slušanje glazbe, i to ono koje je pažljivo planirano te kvalitetno i aktivno vođeno, u odgojno-obrazovnom procesu ima značajnu ulogu. Poznavanje glazbe neizostavni je dio opće kulture civiliziranoga čovjeka te preduvjet razvoja glazbenoga ukusa i kritičkoga odnosa prema glazbi. Međutim, razvoj auditivnih sposobnosti u današnje je vrijeme zanemaren zbog stavljanja težišta na vizualne podražaje (Rojko, 1996).

U okviru nastave glazbe kao obveznog predmeta u hrvatskim općeobrazovnim školama, *slušanje glazbe* spominje se u nastavnim programima već 1954. godine. Međutim, prvi konkretan zahtjev za slušanjem, uz opširnu preporuku glazbenih djela, nalazimo tek u nastavnom programu iz 1972. godine (Rojko, 1996). Slušanje i upoznavanje glazbene literature dobilo je središnje mjesto u nastavi glazbe u općeobrazovnim školama donošenjem *Hrvatskog nacionalnog obrazovnog standarda* 2006. godine (*Nastavni plan i program za osnovnu školu*, 2006), u kojem je ono obvezna jezgra, dok su ostala nastavna područja učiteljima ponuđena kao izbor. Model gimnazijskoga nastavnog programa nije se mijenjao više od dva desetljeća i u potpunosti je recepcijski (*Nastavni program za gimnazije: Glazbena umjetnost*, 1994), dok je *Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje* (2010) donio cjeloviti pristup nastavi glazbe i spiralnu nadogradnju znanja u svim odgojno-obrazovnim razinama, ali bez potrebne konkretizacije sadržaja predmeta. U glazbenim se školama na teorijskim glazbenim predmetima slušanje glazbe kao zahtjev pojavljuje već u prvom razredu osnovne škole u nastavi *solfeggia* (*Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole,* 2006), no pitanje je u kojoj se mjeri ono doista i provodi u praksi. Programima za nastavu glazbe na osnovnoškolskoj i srednjoškolskoj razini nedostaje holistički pristup slušanju glazbe koji bi uz strukturno slušanje (aktivno praćenje glazbene forme) obuhvatio emocionalno i hermeneutičko slušanje. U postojećim se programima doživljaj glazbe dovoljno ne potiče, kao ni iskaz toga doživljaja usmenim i pisanim putem, likovnim izrazom, plesom ili pokretom. S obzirom na vrijeme objave programa, može se donijeti zaključak o njihovoj nesuvremenosti, što se u 21. stoljeću ponajviše odnosi na primjenu različitih digitalnih alata koji bi, između ostalog, mogli znatno unaprijediti aktivnosti slušanja i vrednovanja glazbe.

Uz aktivnosti koje su ciljano posvećene slušanju i upoznavanju glazbe, u nastavi glazbe ostvaruju se: (1) aktivno muziciranje (pjevanje i/ili sviranje), (2) glazbeno stvaralaštvo, (3) raznovrsne glazbene igre i (4) primjena informacijsko-komunikacijske tehnologije. Potrebno je napomenuti da zapravo sve navedene aktivnosti obuhvaćaju slušanje glazbe jer učenici, uz upoznavanje glazbenih djela visoke umjetničke vrijednosti, slušaju (i pritom analiziraju) glazbu koju sami stvaraju ili izvode. U kontekstu središnjega mjesta koje slušanje zauzima u hrvatskoj glazbeno-pedagoškoj praksi, nužno je istaknuti vrednovanje glazbe kao posebno važnu kompetenciju učenika koje želimo odgojiti kao kritičke i kompetentne konzumente glazbene kulture. Nastava glazbe trebala bi doprinijeti razvoju te kompetencije, što je poseban izazov za oblikovanje kurikuluma.

S obzirom na nedostatak znanstvene literature o vrednovanju glazbe kao kompetenciji koja se može razviti tijekom odgojno-obrazovnoga procesa, cilj je

ovoga istraživanja produbiti spoznaje na tome području. Pritom su postavljeni sljedeći zadatci:

- analizirati i kategorizirati relevantnu literaturu o slušanju i vrednovanju glazbe;
- oblikovati teorijski okvir za vrednovanje glazbe kao višeslojne kompetencije;
- pružiti praktične smjernice za razvijanje kompetencije vrednovanja u nastavi glazbe.

Literatura o slušanju i vrednovanju glazbe vrlo je opsežna pa su izvori u ovome radu grupirani u nekoliko područja. Uz kognitivne aspekte slušanja glazbe, preferencije i glazbeni ukus, percepciju i recepciju glazbe, ovdje je analizirana i literatura o odnosu glazbe i emocija, kreativnim pristupima slušanju i vrednovanju glazbe te odnosu između autora, glazbenoga djela i publike. U nastavku rada daje se pregled relevantnijih spoznaja temeljem kojih se sustavno razrađuju razine vrednovanja glazbenoga djela koje će biti primjenjive tijekom čitave odgojno-obrazovne vertikale odnosno u različitim vrstama škola. Pritom se vodi računa o općem intelektualnom razvoju djeteta i kognitivnim procesima poput formiranja predodžbi, apstraktnoga mišljenja, rasuđivanja, odlučivanja i rješavanja problema (Buggle, 2002; Oakley, 2004; Vasta, Haith and Miller, 1998).

Slušanje i vrednovanje glazbenog djela: teorijski okvir

Problematiziranje vrednovanja glazbenog djela kao posebne kompetencije iziskuje usporedbu različitih načina slušanja glazbe koji se mogu primijeniti u odgojno-obrazovnom procesu. Ovdje, dakako, *aktivno slušanje* podrazumijevamo kao neophodan temelj u stvaranju kompetencije vrednovanja glazbe. Pored aktivnog i pasivnog slušanja, koji se razlikuju prema položaju koji slušanje kao aktivnost zauzima u samom procesu, u nastavi razlikujemo *ilustracijsko slušanje* – slušanje odabranih ulomaka skladbe s ciljem ilustracije određene glazbene pojave i tzv. *umjetničko slušanje* – slušanje skladbe u cjelini s ciljem stvaranja glazbenog ukusa (Rojko, 2001). Uspješnom kombinacijom navedenih načina slušanja u nastavi, kod učenika postižemo interes i znatiželju te ostvarujemo namjeru da se glazbeno djelo poželi slušati više puta. O važnosti njegovanja aktivnog, višekratnog slušanja s ciljem formiranja glazbenoga ukusa podrobno je pisao Rojko (1996, 2005, 2007), ističući kako se samo upoznavanjem glazbene literature može doći do "pravog glazbenog znanja" (a ne "znanja o glazbi" koje se svodi na čisti verbalizam). Prema Larsonu (1971), višekratno slušanje utječe na svijest o bogatstvu i kompleksnosti glazbe. "Za upoznavanje s muzikom potrebna je sposobnost izgradnje njene mentalne predstave, koja nam omogućava da ispravno anticipiramo njen sadržaj" (Leman, Sloboda i Vudi, 2012, 251). Meyer (1961) i Hallam (2006) ističu kako se višekratnim slušanjem postiže potpuno

razumijevanje glazbenog djela, što utječe na njegovo vrednovanje. Autori komentiraju kako ponovljenim slušanjem glazbe užitak u slušanju raste, ali i ono ima svoj vremenski limit. Međutim, ponovljeno slušanje glazbe i opetovano uživanje nije u suglasju sa teorijom informacija prema kojoj nam nešto prestaje biti zanimljivim, ako nam više ne donosi nove informacije, to jest predobro nam je poznato. Hennion (2008) zaključuje da je višekratno slušanje garancija boljeg upoznavanja glazbenog djela, ali ne nužno i način da se ono više zavoli.

Autori su na različite načine kategorizirali višestrukost aspekata slušanja glazbe. Tako Alt (prema Rojku, 1996, 141-142) razlikuje osjetilno, senzomotoričko, emocionalno, estetsko i imaginativno slušanje, a Ortmann (prema Rojko, 1996, 143-144) govori o senzornom, perceptivnom i imaginativnom slušanju. Kod drugih autora poput Myersa, Heddena i Yinglinga (prema Lewis i Schmidt, 1991, 312) također nailazimo na slične podjele, a osobito je važno primijetiti kako je kod svih prisutno asocijativno slušanje. Osjetilno, senzomotoričko, emocionalno i senzorno slušanje, kao što ćemo vidjeti kasnije, osobito su važni u prvim dvjema fazama vrednovanja glazbenog djela. Ovi aspekti slušanja nisu uvjetovani nikakvim mentalnim naporom ni vježbom, već prirodnim čovjekovim reakcijama. Estetsko i imaginativno slušanje prisutni su u nešto kasnijim razinama vrednovanja, kod analize i sinteze.

Slušanje glazbe se od šezdesetih godina prošloga stoljeća promatra iz perspektive funkcija glazbe pa se i ovdje mogu pronaći različiti pristupi autora. Pregled brojnih istraživanja ukazuje na četiri prevladavajuće funkcije, a to su društvena, kognitivna, emocionalna i smirujuća/terapeutska. Schäfer i sur. (2013), govoreći o tematiziranju funkcija glazbe, kategoriziraju postojeće pristupe kao *evolucijske* i *neevolucijske*. Evolucijski pristupi problemu prilaze iz antropološke perspektive, proučavajući korijene nastanka glazbe, pa tako i njezina izvođenja i slušanja. Neevolucijski pristupi temelje se na primjeni glazbe u svakodnevnom životu čovjeka i slijedom toga, ponajviše su usredotočeni na potrebe koje glazba ispunjava. U neevolucijskom se kontekstu promatraju i pojedine funkcije glazbe poput glazboterapije ili, primjerice, simboličke primjene glazbe u svrhu političke propagande (Schäfer i sur., 2013). Autori dodatno navode "eksperimentalno-estetički" pristup u okviru kojeg se istražuju subjektivni doživljaji/iskustva lijepoga u glazbi. Uzimajući u obzir sve navedene pristupe, može se zaključiti kako se slušanju i vrednovanju glazbe pristupa s pomoću različitih teorijskih okvira, istraživačkih metodologija i uzoraka, što uključuje i različite znanstvene discipline: filozofiju, psihologiju, antropologiju, sociologiju, muzikologiju, estetiku, kulturologiju i neurokognitivne znanosti.

Nadalje, proučavanjem dostupne literature primijećeno je kako pojedini autori smatraju važnim slušati glazbu u kontekstu u kojem je nastala. U tom smislu, Hennion (2008) ukazuje na sociologiju glazbe kao disciplinu koja tumači značenje glazbenoga djela i temeljem toga pruža okvir za njegovo vrednovanje.

Autorica pritom uzima u obzir povijest slušanja glazbe i povijest koncertne publike. Smatra da nije poželjno slušanje koje je izolirano iz društvenog konteksta, a isto mišljenje dijele Egermann i sur. (2011). Za razliku od Hennion koja ponajprije misli na povijesni kontekst, ovdje se autori usredotočuju na društveni kontekst i pod time prvenstveno podrazumijevaju utjecaj drugih na emocije slušatelja (nečije prisustvo može pojačati ili prigušiti postojeće emocije). U društvenom kontekstu, slušanje glazbe je povezano sa socijalizacijom – utjecajem vršnjaka, društvenim zbližavanjem i gradnjom osobnog identiteta. Ističe se važnost osjećaja zajedništva i dijeljenja iskustva s ostalom publikom (npr. s prijateljima koje smo poveli na koncert).

O slušanju glazbe u kontekstu "prošlosti, sadašnjosti i budućnosti" promišlja i Smith (1973) kada kaže da se u procesu slušanja susreću pamćenje (prošlost) i očekivanja (budućnost). Govoreći o kognitivnom razvoju putem slušanja, autor veliku važnost pridaje praćenju glazbene forme (glazbenog tijeka). Naime, percepcija forme i povezanosti elemenata koji tvore strukturu glazbenoga djela kognitivno je višeg reda od pukog opažanja glazbenih sastavnica, stoga on smatra da u "sadašnjosti" slušamo sastavnice glazbenog djela, a razumijevanje njegove "prošlosti i budućnosti" utječu na razumijevanje forme. Potrebno je istaknuti da slušanje sastavnica ne isključuje praćenje forme (i obratno), nego da te dvije aktivnosti mogu biti kompatibilne. U novije vrijeme, procesom slušanja u ovom kontekstu posebno se bavio Huron i svoja je promišljanja objavio u knjizi *Slatko anticipiranje: Psihologija očekivanja u glazbi* (Huron, 2006). Autor ovdje predstavlja teoriju očekivanja pod nazivom ITPRA[1]. Ova teorija obuhvaća pet stupnjeva slušateljeva doživljaja glazbe koji se sastoji od imaginacije, tenzije, predviđanja, reakcije i procjene (reevaluacije). Vrednovanje glazbenoga djela ovisit će o odnosu onoga što je slušatelj zamislio, predvidio i očekivao te onoga što je zaista doživio slušajući glazbeno djelo. Upravo u tom kontekstu, još se od razdoblja antike u muzikološkim razmatranjima problematizirao odnos hermeneutičkog slušanja (tumačenja sadržaja/značenja glazbe) i strukturnog slušanja (tumačenja glazbene forme). Slušanje glazbe, prema Lemanu, Slobodi i Vudiju (2012) može biti *analitičko* (svjesno usmjeravanje pažnje na određene aspekte glazbe) i *holističko* ("svakodnevno"). Woody i Burns (2001) te Price i Swanson (1990) holističko glazbeno iskustvo smatraju optimalnim jer pretjerana intelektualizacija ne pruža estetsko, nego "kliničko" iskustvo. Pojedini autori smatraju kako su učenici tijekom slušanja (ipak) najviše usredotočeni na sadašnjost pa prema tome analitičko slušanje nije "prirodno ponašanje" tijekom slušanja. Slijedom toga, može se zaključiti kako je aktivno slušanje, a posebno praćenje glazbenoga tijeka, nužno vođeni proces u nastavi glazbe.

[1] ITPRA je akronim od **I**magination Response, **T**ension Response, **P**rediction Response, **R**eaction Response, **A**ppraisal Response.

U 21. stoljeću dodatno se stavlja naglasak na kulturološki pristup vrednovanju glazbe pa tako Cornelius i Natvig (2013) od suvremenog učitelja zahtijevaju da u nastavi implementira raznovrsnu glazbu, kako bi učenik "samog sebe smjestio u svijetu glazbe" i obogatio vlastita glazbena iskustva. Autori navode da u današnjem, pluralističkom društvu nema smisla stavljati fokus isključivo na zapadnoeuropsku umjetničku glazbu jer nam upravo raznovrsna glazba pomaže razumjeti svijet koji nas okružuje, a ne samo pojedine slojeve društva. Smatrajući kako je potrebno izbrisati granice između stilova, vremena i prostora kako bi se "otvorile uši" za nove zvukove, proširio glazbeni ukus, konfrontirale predrasude i otvorio um za različite načine življenja, autori zagovaraju inkluzivni pristup slušanju. Promicanje međukulturnog razumijevanja očituje se u promatranju kulture kao fluidnog konstrukta i glazbe kao procesa (a ne produkta) pa se tako u nastavi zagovara ravnopravna primjena "povijesne" glazbe, tradicijske glazbe i glazbe iz svakodnevnog života. U tom se kontekstu zahvalnim rješenjem pokazuje tematska nastava koja omogućuje implementaciju svevremenskih ideja, bez obzira na razdoblje, vrstu/žanr ili mjesto nastanka glazbe (Cornelius i Natvig, 2013). Dyndahl i Elefsen (2009) nastavu glazbe raščlanjuju na estetsku, kulturnu i znanstvenu dimenziju i zagovaraju "estetsku funkcionalnost" kao kvalitetu u kojoj estetsko i funkcionalno koegzistiraju u svim vrstama glazbe. Smatraju da temelj nastave glazbe treba biti glazba u svakodnevnom životu, čime se nastava udaljava od tradicionalne estetike i rezultat je kulturnog i estetskog iskustva. Pogrešno je tvrditi da je klasična glazba isključivo estetska, a da su tradicijska i popularna glazba isključivo funkcionalne.

S obzirom na to da je cilj nastave glazbe odgoj inteligentnog i informiranog konzumenta glazbe (Lewis i Schmidt, 1991) koji će razviti cjeloživotnu potrebu za glazbom i u slobodno vrijeme (Woody i Burns, 2001), važno je spomenuti i čimbenike koji utječu na činjenicu sviđa li nam se određena glazba ili ne. Dobrota i Reić Ercegovac (2016) navode kako na "sviđanje" utječu: *pobuđenost* (najviše se preferira glazba srednjeg stupnja potencijala pobuđivanja), *prototipičnost* (tipični primjeri određene kategorije trebali bi nam se više sviđati od netipičnih) te *prestiž i konformizam* (stavovi o glazbi povezani su s našim statusom u društvu i utjecajem okoline). Upravo je konformizam razlog što se često učenici s drugačijim preferencijama tijekom nastave nemaju hrabrosti izjasniti da im se sviđa ona glazba koja se većini učenika u razredu ne sviđa. Iz istog razloga učenici često tradicijsku glazbu procjenjuju "lošom glazbom" pred ostalim učenicima, dok pri samostalnom slušanju procjenjuju da im se ona sviđa (Egermann i sur., 2011). Kada govorimo o stvaranju glazbenog ukusa, koji se odnosi na ukupnost preferencija i relativno ustaljeno, dugoročno vrednovanje, Konečni (1982, prema Dobrota i Reić Ercegovac, 2016, 13) ističe kako pobuđenost izaziva kontinuirana interakcija glazbenog i neglazbenog svijeta, tj. sama glazba, ali i kontekst u kojemu se ona doživljava.

Na preferencije, kao kratkoročne procjene sviđanja, utječu kognitivni čimbenici (zadovoljavanje potreba), emocionalni čimbenici (evociranje emocija), fiziološki čimbenici (otkucaji srca, krvni tlak), kulturni i društveni čimbenici (očuvanje identiteta), a zatim i poznatost glazbe, ponovno slušanje, obilježja glazbe i osobine slušatelja (Dobrota i Reić Ercegovac, 2016). Ovdje je osobito važno izdvojiti *obilježja glazbe* i *osobine slušatelja* kao putokaz u razumijevanju problematike glazbenih preferencija. Nekoliko autora (prema Dobrota i Reić Ercegovac, 2016, 16) ističe kako se preferira glazba umjerene glasnoće i tempa, optimalne razine složenosti, srednje razine poznatosti i ona koja odražava vlastitu kulturu (Kellaris, 1992; Jakobovits, 1966; Berlyne, 1971 i 1974; North and Hargreaves, 1996). Na preferencije utječe i tonski rod, tempo (koji su istraživači najviše ispitivali), registar, kao i glazbena sredstva, izvođački medij, glazbeni stil i vokal. Pozitivan doživljaj određene glazbe izravno je povezan s osobinama slušatelja kao što su spol, dob, socioekonomski status, glazbena poduka i glazbene sposobnosti, utjecaj vršnjaka, strategije slušanja i slušateljeva prethodna izloženost određenoj glazbi (Dobrota i Reić Ercegovac, 2016; Leman, Sloboda i Vudi, 2012). Osobito važnim faktorom se pokazala dob, a istraživanja ukazuju na to da su djeca u mlađoj dobi otvorenija prema različitim glazbenim stilovima od djece u tinejdžerskoj dobi (Leman, Sloboda i Vudi, 2012), što Le Blanc (1991 prema Dobrota i Reić Ercegovac, 2016) naziva "otvorenošću uha" (eng. *open-earedness*). Kombinacijom obilježja glazbenog djela i osobina slušatelja najbolje se može objasniti opažanje lijepoga u glazbi pa su se s vremenom iskristalizirali i određeni modeli glazbenih preferencija, koje za potrebe ovog rada nećemo navoditi. Istraživanje glazbenih preferencija učenika u odnosu na vrste glazbe, koje je provela Vidulin (2013), pokazuje da je glazba prisutna u slobodnom vremenu učenika i da je oni pritom slušaju sami i u društvu. Također, otkriva i to da su "glazbene preferencije učenika okrenute vrstama glazbe koje su zajedničke grupi vršnjaka i masmedijskoj ponudi i potražnji" (Vidulin, 2013, 219). Ove nas činjenice navode na zaključak kako je u nastavi glazbe, u vrijeme glazbene hiperprodukcije, neizmjerno važno da učenici aktivno upoznaju glazbenu izvornost glazbenog djela, kao i njegovu filozofsko-sociološku dimenziju (Vidulin, 2013, 221).

Razine vrednovanja u nastavi glazbe

Uz Rojkovu (2007) distinkciju "znanja glazbe" i "znanja o glazbi", Hafer (2012) razlikuje "znanje izvođača" od "znanja slušatelja". Kao važan cilj nastavnoga procesa, autor ističe kultiviranje publike koje se postiže poticanjem kritičkog slušanja kao cjeloživotne vještine i interesa čime će se stvoriti kreativni i proaktivni "glazbeni građani" koji će imati cjeloživotnu potrebu za glazbom. Slušatelj "neglazbenik" mora naučiti "misliti kao kompozitor", što će rezultirati

stvaranjem obrazovane, zainteresirane i cjeloživotne publike koja je sposobna za sukreaciju pa se u tom smislu spominje i pojam *pedagogije vrednovanja glazbe* (eng. *pedagogy of appreciation*), koji se u visokoškolskim kurikulumima pojavljuje kao zaseban kolegij u osposobljavanju budućih glazbenih pedagoga za rad u nastavi (Hafer, 2012).

U kontekstu vrednovanja glazbe, RILM[2] navodi više od 1700 jedinica na temu "music appreciation", dok se pojam *vrijednosti* u glazbi spominje u više od 12000 priloga. Može se zaključiti kako je ovo i više nego kvalitetno obrađena kategorija u okviru slušanja glazbe. Međutim, u pregledu istraživanja mogu se pronaći određene manjkavosti. Prije svega, kontekst ispitivanja određenih ponašanja prilikom slušanja glazbe nerijetko je umjetan jer se istraživanja uglavnom provode u kontroliranim (laboratorijskim) uvjetima, a ne u djetetovom svakodnevnom okružju ili na koncertima. Odgovori na postavljena istraživačka pitanja u analiziranim radovima nisu jednoznačni, a kategorije u ispitivanjima su preuske pa se ispitanicima teško odlučiti za jednu od ponuđenih kategorija. Zadnja, ali ne i manje važna činjenica je da je način vrednovanja glazbe uglavnom zadan i nije prepušten slobodi ispitanika (učenika). Psihološke teorije usmjerene su na regulaciju emocija slušanjem glazbe, smirujuće i terapeutske funkcije glazbe i perceptivne aspekte (imaginaciju, očekivanje, predviđanje, pamćenje), a sociološke teorije promatraju glazbu u kontekstu stvaranja vlastita identiteta i socijalizacije (Meyer, 1961; Smith, 1973; Feinberg, 1974; Price i Swanson, 1990; Lewis i Schmidt, 1991; Woody i Burns, 2001; Droe, 2006; Huron, 2006; Hafer, 2012; Cornelius i Natvig, 2013). Koristeći ove teorije kao putokaz, u ovom smo se radu orijentirali na vrednovanje kao kompetenciju koja se može razviti u nastavnom procesu i slijedom toga, ne problematiziramo slušanje i vrednovanje glazbe tijekom slobodnog vremena učenika. Krećemo od subjektivnoga pristupa glazbi, tzv. "svakodnevnog" slušanja za koje nisu potrebna posebna znanja o glazbi. Pritom polazimo od pretpostavke kako se kod učenika mlađe dobi neće pojaviti konformističke tendencije, jer su još uvijek dovoljno iskreni i spontani te njihovi stavovi o glazbi ne ovise o mišljenjima drugih učenika. Ne stavljamo poseban naglasak na očekivanja i predviđanja u glazbi, iako se upravo na temelju tih sposobnosti razvijaju mogućnosti analitičkoga vrednovanja odnosno vrednovanja glazbe u određenom kontekstu.

Vrednovanje glazbe ovdje određujemo kao *višeslojnu kompetenciju* koja obuhvaća subjektivni doživljaj glazbe, opažanje objektivnih obilježja glazbe i sloj znanja potreban za analizu glazbe, kao i sintezu proživljenog glazbenog iskustva. Sustavnom analizom dostupne literature i uviđanjem prostora za nadogradnju

[2] *Répertoire International de Littérature Musicale (RILM)* – svjetska multidisciplinarna baza podataka o istraživanjima glazbe. Riječ je o združenom projektu organizacija *Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres (IAML) International Council for Traditional Music (ICTM)* i *International Musicological Society (IMS).*

postojećeg znanja, određeno je i definirano pet razina vrednovanja glazbe koje se spiralno nadograđuju na svim razinama učenja:

- Prva razina vrednovanja glazbe svakako je *afektivno vrednovanje*. Ono se temelji na emocijama i nesvjesnim reakcijama pa za njega nije potrebno glazbeno (pred)znanje, kao ni poznavanje glazbene terminologije. S obzirom na činjenicu da učenici slušaju i doživljavaju glazbu i pristupaju glazbi sinkretički, holistički i neanalitički, takvo je vrednovanje sintetičko;
- Faza *asocijativnog vrednovanja* predstavlja prijelaz prema svjesnom opažanju glazbenih sastavnica. Slušajući glazbu, učenici povezuju vlastite reakcije na glazbu s ugođajem i karakterom glazbenog djela. Učitelj potiče učenike na razmišljanje o razlogu zbog kojeg odslušana skladba "zvuči tako kako zvuči" (veselo, tužno, razigrano, oštro, i sl.). Na temelju slušanja, učenik može razgovarati o glazbenim sastavnicama poput melodije, ritma, tempa i dinamike, ali se nužno ne koristi stručnom glazbenom terminologijom;
- Fazi *analitičkog vrednovanja* glazbe u nastavnoj praksi obično pridajemo najveću pozornost. Potrebna znanja za analitičko vrednovanje stječu se aktivnim slušanjem glazbe. Analitičko vrednovanje uključuje prepoznavanje: obilježja glazbeno-izražajnih sastavnica (melodije, tempa, dinamike i sl.), zvukovnih boja (izvođačkih sastava – glazbala, pjevačkih glasova, ansambala), forme (elemenata oblikovanja, glazbenih oblika, glazbeno-scenskih vrsta) i teksture (polifoni ili homofoni slog);
- *Kontekstualno vrednovanje* podrazumijeva evaluaciju glazbenog djela u okviru stilskoga razdoblja, vrste ili žanra, opusa određenog skladatelja, određene zemlje/regije i sl. Osim muzikoloških podataka, ovdje govorimo i o korelaciji sadržaja i interdisciplinarnosti – mogućnosti povezivanja glazbe s ostalim područjima znanosti i umjetnosti. Riječ je o analizi umjetničke poruke u isključivo glazbenom ili u izvanglazbenom kontekstu, kao i promišljanju o odnosu teksta i glazbe;
- *Sintetičko (holističko) vrednovanje* odnosi se na evaluaciju glazbenog djela na najvišoj razini temeljem osviještenih emocionalnih reakcija na glazbu, poznavanja značajnog broja glazbenih djela i stečenih znanja o sastavnicama, formi i kontekstu. Glazbeno se djelo, u kontekstu određenoga stila, može vrednovati i prema tome koliko je originalno, inovativno i/ili kompleksno u pogledu melodije, ritma, forme. Uz prosudbu vrijednosti sâmoga glazbenog djela, jedna od bitnih komponenti ove razine vrednovanja jest prosuđivanje glazbene izvedbe. Vođenim slušanjem i sustavnim usmjeravanjem učitelj može dovesti učenika do razlikovanja najfinijih nijansi u glazbenoj izvedbi, za što je potrebna visoka razina znanja i poznavanja glazbe te istančana glazbena percepcija.

Praktične smjernice za razvoj višeslojne kompetencije vrednovanja glazbe

Ovaj rad zaokružujemo praktičnim smjernicama za realizaciju nastave glazbe u okviru koje će učenici steći kompetenciju vrednovanja glazbe. Prikaz taksonomijski organiziranih razina vrednovanja u jednakoj mjeri obuhvaća emocionalni i intelektualni pristup glazbenom djelu. Pritom je potrebno napomenuti kako su ove razine/faze u suglasju s općim intelektualnim razvojem djeteta i mlade osobe koji se odnosi na pojavu sposobnosti predočavanja, razlikovanja vlastita stava i mišljenja od mišljenja ostalih učenika, konzervacije određenih svojstava (npr. vremenske komponente u glazbi), klasifikacije glazbenih obilježja i shvaćanja relacija u glazbi (Buggle, 2002; Oakley, 2004; Vasta, Haith i Miller, 1998).

Međutim, opisane faze vrednovanja nisu rezervirane isključivo za određenu dob učenika odnosno odgojno-obrazovni ciklus. Postizanje kompetencije vrednovanja u svakom će se slučaju razlikovati u općeobrazovnoj i u glazbenoj školi. U kontekstu formalnog glazbenog obrazovanja, svaka će se od ovih razina povezivati s umjetničkom interpretacijom glazbe, usvojenim slušnim pojmovima te glazbeno-teorijskim i muzikološkim znanjima. Ovdje pružamo smjernice koje tek okvirno opisuju metode i strategije slušanja i upoznavanja glazbe u određenoj fazi vrednovanja i sukladno tome, sugeriramo odabir glazbenog repertoara.

U prvim dvjema fazama vrednovanja – **afektivnoj** i **asocijativnoj** – započinjemo s osvještavanjem emocija, razumijevanjem i regulacijom osjećaja te poticanjem mašte. Ovdje je poželjno tematski povezivati glazbu s ostalim područjima/predmetima u kurikulumu kako bi učenici u svoj svijet spoznaja uspješno integrirali različite koncepte. Glazbeni repertoar u ovoj etapi učenja treba biti raznolik kako bi "dotaknuo" svakog učenika. Potrebno je motivirati učenike na izražavanje emocija potaknutih glazbom, što se može postići razgovorom, pisanjem o glazbi, likovnim izrazom te plesom i pokretom uz glazbu (*Nacionalni kurikulum predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost*, 2016). Poželjno je s učenicima raspravljati o njihovom vlastitom, *subjektivnom* doživljaju glazbe i ugođaju koji je glazba stvorila, povezujući ga s *objektivnim* obilježjima glazbe kao što su određeni elementi glazbenoga izraza.

Kretanjem od afektivnog, a potom i asocijativnog doživljaja glazbe, prema sustavnom opažanju i razlikovanju objektivnih obilježja glazbenoga djela, stvaraju se preduvjeti za **analitičko vrednovanje** glazbe. U ovom trenutku učenici su stekli zrelost za samostalno opisivanje i usporedbu glazbeno-izražajnih sastavnica, ali i za prepoznavanje elemenata glazbenog oblikovanja te prvo jednostavnijih, a potom i kompleksnijih oblikovnih struktura. Glazbeni se oblici, naročito u početnim godinama učenja, mogu osvještavati plesom i pokretom, a poželjna je i izrada originalnih *vodiča za slušanje* koji mogu biti u obliku *putokaza*, prilagođenih "partitura za slušatelja", prezentacija, glazbenih kvizova i igara (Hallam, 2006). Kako bi se učenici zaista aktivno angažirali prilikom slušanja,

važne su jasne upute od učitelja na *što* se u glazbenom djelu treba usredotočiti. Opisani će vodiči učenike potaknuti na (inter)aktivno slušanje i upravo se ovdje mogu primijeniti dosad neistražene i neiskorištene mogućnosti informacijsko-komunikacijske tehnologije.

U ovoj se fazi preporuča *višekratno* (ne nužno i uzastopno) slušanje te kombinacija različitih načina slušanja: *aktivnog* slušanja, to jest svjesnoga opažanja obilježja glazbe, *ilustracijskog* slušanja, to jest opažanja određenih obilježja glazbe u kraćim ulomcima glazbenih djela i *cjelovitog* slušanja (umjetničkog/egzemplarnog slušanja prema Rojku, 2005), to jest upoznavanja skladbe ili stavka/broja u cjelini kako bi se mogla spoznati njegova struktura. Odabir glazbe treba biti "analitički pogodan", što podrazumijeva njegovu *atraktivnost*, kako bi učenici prihvatili višekratno slušanje, ali i *instruktivnost*, kako bi učenici uspjeli analizirati glazbeno-izražajne sastavnice i elemente oblikovanja te donijeti zaključke o obliku skladbe. Ovdje se pruža idealna prilika za upoznavanje i pamćenje relevantnih djela koja pripadaju kanonu zapadne klasične glazbe, što učitelja ne ograničava u odabiru i demonstraciji drugih vrsta glazbe.

U fazi **kontekstualnog vrednovanja** potrebno je proširiti glazbeni repertoar na: (1) klasičnu (ozbiljnu, umjetničku) glazbu svih stilskih razdoblja, (2) tradicijsku glazbu različitih kultura i (3) raznovrsne žanrove popularne glazbe. Preporuča se i propitivanje međusobnih utjecaja različitih vrsta glazbe odnosno različitih žanrova koji se javljaju kao fuzija ili *crossover*. Učenike u ovoj fazi treba potaknuti na vrednovanje glazbe u kontekstu određene vrste glazbe, stilskoga razdoblja, pa čak i glazbenoga jezika pojedinog skladatelja, što podrazumijeva da su učenici do tog trenutka stekli određena znanja o glazbi. Društveni kontekst ovdje će se osvještavati interkulturalnim pristupom glazbi i pridavanjem pozornosti glazbi s kojom se učenici susreću u svakodnevnom životu. Takav pristup omogućit će povezivanje glazbene umjetnosti s ostalim znanstvenim i umjetničkim područjima, propitivanje različitih uloga i funkcija glazbe u prošlosti i danas, ali i problematiziranje utjecaja medija i virtualnog okružja u oblikovanju glazbenih preferencija i stvaranju ukusa.

Faza **sintetičkog (holističkog) vrednovanja** nastupa kada su učenici kompetentni afektivno, asocijativno, analitički i kontekstualno vrednovati glazbeno djelo te istom glazbenom djelu pristupiti *emocionalno*, tumačeći vlastite osjećaje koje glazba pobuđuje i *intelektualno*, razumijevajući obilježja i kulturno-povijesni kontekst glazbenog djela. Tada se možemo posvetiti vrednovanju glazbe na najvišoj razini te, primjerice, uspoređivati različita djela koja pripadaju istom stilskom razdoblju, vrsti ili žanru odnosno djela istoga skladatelja, što iziskuje poznavanje opusa skladatelja. S učenicima je poželjno uspoređivati i različite izvedbe jednog glazbenog djela. U tom će se slučaju izvedbe razlikovati isključivo u činu interpretacije, gdje samo iznimno dobar poznavatelj glazbe može procijeniti kvalitetu i umjetničku autentičnost izvedbe. Usporedba dviju

izvedbi istog glazbenog djela može se ostvariti i s učenicima mlađe dobi, ako se druga izvedba po određenim obilježjima značajnije razlikuje od prve po principu kontrasta (kod različitih obrada/aranžmana može se promijeniti karakter skladbe, izvođački sastav, pa čak i vrsta/žanr). Ovoj se fazi u trenutnoj praksi pridaje najmanje pozornosti, no smatramo da je neophodna kako bi učenici razvili kritičko promišljanje i sklonost k istraživanju i sustavnom proučavanju glazbenih djela.

Zaključak

Stvaranje teorijskoga okvira za vrednovanje glazbe i raščlamba vrednovanja na pet taksonomijski organiziranih razina, omogućili su definiranje prijedloga i smjernica za razvoj ove višeslojne kompetencije u nastavi glazbe tijekom čitave odgojno-obrazovne vertikale. U želji za postizanjem ove kompetencije, učitelji će kreirati nastavu glazbe koju će karakterizirati sustavan i cjelovit pristup glazbenom djelu, spiralna nadogradnja znanja i iskustava te kombinacija tradicionalnih i kreativnih pristupa u nastavi.

Iz svega navedenog može se zaključiti kako je područje vrednovanja glazbenog djela neizmjerno važno u nastavnom procesu, kako u općem obrazovanju koje smo u ovome radu detaljnije zastupili, tako i u zasebnom sustavu glazbenoga obrazovanja. Slušanje i upoznavanje glazbe već je dobilo zasluženu pozornost u nastavnim programima općeobrazovnih škola (pogotovo na osnovnoškolskoj razini), a isto bi se trebalo dogoditi u predmetnim kurikulumima glazbeno-teorijskih predmeta u glazbenim školama. U tom kontekstu, ovaj rad predstavlja idejni okvir i putokaz za implementaciju kompetencije vrednovanja u kurikulumu nastave glazbe, razvijanje ove kompetencije u glazbeno-pedagoškoj praksi i naposljetku, proširenje perspektive za daljnje problematiziranje ove tematike.

Reference

Buggle, F., 2002. *Razvojna psihologija Jeana Piageta*. Jastrebarsko: Naklada Slap

Cornelius, S. and Natvig, M., 2013. *Music: A social Experience.* US: Pearson Education.

Dobrota, S. and Reić Ercegovac, I., 2016. *Zašto volimo ono što slušamo: glazbeno pedagoški aspekti glazbenih preferencija.* Split: Filozofski fakultet u Splitu.

Droe, K., 2006. Music Preference and Music Education: A Review of Literature. *Applications of Research in Music Education*, 24 (2), 23-32.

Dyndahl, P. and Elefsen, L. W., 2009. Music didactics as a multifaceted field of cultural didactics studies. *Nordic Research in Music Education,* 11, 9-32.

Egermann, H., Sutherland, M. E., Grewe, O., Nagel, F., Kopiez, R. and Altenmüller, E., 2011. Does music listening in a social context alter experience? A physiological and psychological perspective on emotion. *Musicae* Scientiae, 15 (3), 307-323.

Feinberg, S., 1974. Creative Problem Solving and the Music Listening Experience. *Music Educators Journal*, 61 (1), 53-60.

Hafer, E., 2012. A Pedagogy of the Pedagogy of Music Appreciation. *Journal of Music History Pedagogy*, 3 (1), 55-75.

Hallam, S., 2006. *Music Psychology in Education.* London: Bedford Way Papers, Institute of Education, University of London.

Hennion, A., 2008. Listen!. *Music & Arts in Action*, 1 (1), 36-45.

Huron, D., 2006. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. MA: MIT Press.

Larson, P., 1971. Listening Grid: A Student-Action Tool for General Music Classes. *Music Educators Journal*, 57 (6), 51-52.

Leman, A., Sloboda, Dž. and Vudi, R., 2012. *Psihologija za muzičare: Razumevanje i sticanje veština.* Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd; Novi Sad: Psihopolis Institut.

Lewis, B. E., Schmidt, C. P., 1991. Listeners' Response to Music as a Function of Personality Type. *Journal of Research in Music Education*, 39 (4), 311-321.

Meyer, L. B., 1961. On Rehearsing Music. *Journal of the American Musicological* Society, 14 (2), 257-267.

Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje, 2010. [pdf] Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. Dostupno na: <http://mzos.hr/datoteke/Nacionalni_okvirni_kurikulum.pdf> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Nacionalni kurikulum predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost (prijedlog), 2016. [pdf] Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. Dostupno na: <http://mzos.hr/datoteke/16-Predmetni_kurikulum-Glazbena_kultura_i_Glazbena_umjetnost.pdf> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Nastavni plan i program za osnovnu školu, 2006. [pdf] Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. Dostupno na: <http://www.azoo.hr/images/AZOO/Ravnatelji/RM/Nastavni_plan_i_program_za_osnovnu_skolu_-_MZOS_2006_.pdf> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole, 2006. [pdf] Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga. Dostupno na: <http://www.azoo.hr/images/AZOO/Ravnatelji/RM/Nastavni_planovi_i_programi_za_osnovne_glazbene_i_osnovne_plesne_skole_NN_102-06_.pdf> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Nastavni program za gimnazije: Glazbena umjetnost, 1994. [pdf] Zagreb: Ministarstvo prosvjete i sporta Republike Hrvatske. Dostupno na:<http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/glazbeni.pdf> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Oakley, L., 2004. *Cognitive development*. London: Routledge Price, H. E. and Swanson, P., 1990. Changes in Musical Attitudes, Opinions and Knowledge of Music Appreciation Students. *Journal of Research in Music Education*, 38 (1), 39-48.

Rojko, P., 1996. *Metodika nastave glazbe: teorijsko-tematski aspekti.* Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera – Pedagoški fakultet.

Rojko, P., 2001. Povijest glazbe/glazbena umjetnost u glazbenoj školi/gimnaziji. *Tonovi*, 37/38, 16 (1, 2), 3-19.

Rojko, P., 2005. *Metodika glazbene nastave – praksa II. dio: Slušanje glazbe.* Zagreb: Jakša Zlatar.

Rojko, P., 2007. Znanje o glazbi nasuprot glazbenom znanju. *Tonovi*, 49, 22 (1), 71-87. Schäfer, T., Sedlmeier, P., Städtler, C. and Huron, D., 2013. The psychological functions of music listening. [pdf] *Frontiers in Psychology*, 511 (4). Dostupno na: <www.researchgate.net/publication/256074669_The_psychological_functions_of_music_listening> [Posjećeno 2. svibnja 2016].

Smith, A., 1973. Feasibility of Tracking Musical Form as a Cognitive Listening Objective. *Journal of Research in Music Education*, 21 (3), 200-213.

Vasta, R., Haith M. M. and Miller, S. A., 1998. *Dječja psihologija*. Jastrebarsko: Naklada Slap.

Vidulin, S., 2013. Propitivanje ostvarenja cilja nastave glazbe u kontekstu vremena glazbene hiperprodukcije. *Arti Musices*, 44 (2), 201-226.

Woody, R. H. and Burns, K. J., 2006. Predicting Music Appreciation with Past Emotional Responses to Music. *Journal of Research in Music* Education, 49 (1), 57-70.

POPULARIZACIJA GLAZBENOGA OBRAZOVANJA NA PRIMJERU GLAZBENO-SCENSKOGA PROJEKTA *PRLJAVI PLES*

Sanja Nuhanović
Alma Ferović-Fazlić

Abstrakt: Rad se bavi promišljanjima o razlozima sve slabije zainteresiranosti učenika za formalno glazbeno obrazovanje i mogućnostima kako poboljšati i popularizirati glazbeni odgojno-obrazovni sustav. Vrijeme koje učenik provodi da bi se glazbeno odgajao i obrazovao ne smije biti teret, nego zadovoljstvo, a fleksibilnost planova i programa u glazbenim školama može im to i omogućiti. Jedan od načina obogaćivanja glazbene nastave moglo bi biti osmišljavanje i sudjelovanje u raznim projektima kojima se može ostvariti suradnja s umjetnicima izvan matične institucije, bilo amaterima ili profesionalcima, ali i povezivanje s ostalim umjetnostima ukoliko projekt to zahtijeva. Osim obrazovne komponente važno je misliti i na onu, ne manje bitnu, odgojnu kojom bi učenika potakli na promišljanje o tome kako bi, nastavi li se obrazovati, mogao i sam biti izvođač na sceni te na taj način imati priliku putovati, surađivati s drugim umjetnicima i stvarati nova prijateljstva. Kao primjer jedne uspješne suradnje na međunarodnom nivou predstavljamo glazbeno-scenski projekt *Prljavi ples*, koji je okupio veliki broj amaterskih i profesionalnih umjetnika i timskim radom doveo do uspješne realizacije.

Ključne riječi: glazbeno obrazovanje; glazbeno-scenski projekt; međunarodna kulturna suradnja; motivacija; mjuzikl.

Uvod

Glazbeno obrazovanje svaki učenik može steći u okviru općeobrazovne škole kroz predmet *Glazbena kultura/Muzička kultura*[1] koji je obvezan tijekom cijeloga osnovnoškolskoga obrazovanja. Cilj takvih programa je uvođenje učenika u glazbenu kulturu. Međutim, ukoliko dijete pokaže interes, ima predispozicije te zadovolji provjeru glazbenih sposobnosti omogućeno mu je i formalno glazbeno obrazovanje u posebnim, specijaliziranim odgojno-obrazovnim ustanovama – glazbenim školama. "Zaseban sustav potreban je zbog složenosti posebnih glazbenih vještina kao što su pjevanje po notama i sviranje" (Svalina, 2015, 86). No, takav sustav zahtijeva od učenika, a ujedno i od roditelja, ozbiljan i odgovaran pristup i odricanje koje često, zbog zahtjevnosti programa

[1] Zbog dvojezičnosti ovoga rada (hrvatski i bosanski jezik), a s obzirom na prijeklo autorica, za termine glazba i muzika te sve njihove izvedenice u daljnjem tekstu koristit će se inačica hrvatskog jezika – glazba, osim u nazivima koje propisuju službeni dokumenti sustava pojedine države.

i poteškoća usklađivanja rasporeda rezultira gubitkom interesa učenika. Fokus u osnovnim glazbenim školama stavljen je na individualnu nastavu gdje učenik stječe kompetencije sviranja nekoga instrumenta. Skupno muziciranje u kojemu osim stručnih učenik puno lakše razvija i druge ključne kompetencije prisutno je, ali tek u starijoj učeničkoj dobi, do koje nerijetko učenici gube interes i motivaciju za glazbenim obrazovanjem. Uključivanje u amaterske vokalne i/ili instrumentalne ansamble, kao neformalne oblike glazbenoga obrazovanja, jedno je od kvalitetnih mogućnosti razvoja glazbenih kompetencija, ali i poticanja motivacije učenika. Suradnja formalnih i neformalnih institucija otvorila bi put za stvaranje pozitivnoga ozračja, obogatila i osuvremenila kurikulum škole i potaknula učenike da se sa zadovoljstvom bave glazbom. Također, stvara se i platforma za povezivanjem različitih umjetnosti, izvođača različitih umjetničkih profila i dobi i interdisciplinarni pristup obrazovanju.

Kako je primarni cilj ovoga rada bio ukazati na manjkavosti formalnoga glazbenoga obrazovanja u nastavku dajemo pregled strukture istoga u Republici Hrvatskoj i Federaciji Bosne i Hercegovine.[2] Iako predmet našega prikaza projekta koji slijedi na kraju rada nisu učenici osnovnoškolskoga glazbenoga obrazovanja čiju smo strukturu prikazali važno je bilo izdvojiti i ukazati upravo na opterećenost i gubitak motivacije kod učenika koju takvi programi sa sobom nose, a za posljedicu imaju i isključivanje iz daljnjeg sustava glazbenoga obrazovanja.

Također u nastavku ukazujemo i na prednosti neformalnoga glazbenoga obrazovanja kroz mogućnosti koju pruža participacija sudionika u glazbeno-scenskome projektu. Kroz prikaz interdisciplinarnoga međunarodnoga projekta vidljiva je specifičnost suradnje profesionalnih i amaterskih umjetnika različite dobi te istaknuta prednost timskoga oblika rada.

Struktura formalnoga osnovnoškolskoga glazbenoga obrazovanja u Republici Hrvatskoj i Federaciji Bosne i Hercegovine

Republika Hrvatska i Federacija Bosne i Hercegovine imaju sličan sustav glazbenoga obrazovanja na svim razinama. Osnovnoškolsko glazbeno obrazovanje traje šest godina i učenici ga u Republici Hrvatskoj upisuju uglavnom paralelno s trećim razredom općeobrazovne škole, a u Federaciji Bosne i Hercegovine paralelno s četvrtim razredom. Učenici pohađaju skupnu (solfeggio/solfeggio s teorijom muzike) i individualnu (instrument[3]) nastavu tijekom cijeloga osnovnoškolskoga glazbenoga obrazovanja. U kasnijim razredima, ovisno o

[2] S obzirom da je prikazani projekt *Prljavi ples* okupio izvođače iz Republike Hrvatske i Federacije Bosne i Hercegovine u nastavku rada dana je struktura osnovnoškolskoga glazbenoga obrazovanja na tim područjima.

[3] Prema Nastavnom planu i programu FBiH glavni predmet - instrumenti su Violina, Violončelo, Klavir, Harmonika, Gitara, Flauta, Klarinet, Saxophon, Truba i udaraljke.

programima, učenici pohađaju i skupnu nastavu Teorije glazbe, ali i Skupnoga muziciranja (zbor/hor, orkestar, komorni/kamerni sastavi) te još neke obvezne ili izborne predmete (*Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole*, 2006.; *Nastavni plan i program osnovne muzičke škole i osnovne baletske škole*, 2007).

Vrijeme koje učenik provodi na nastavi u Glazbenoj školi je njegovo slobodno vrijeme. To je vrijeme prostor koji je svojom životnošću, sadržajima i oblicima primjenjiv i interpoliran u život učenika (Mlinarević, Miliša i Proroković, 2007). Kada je riječ o programima Glazbenih škola važno je istaknuti da učenik nastavu redovito pohađa upravo u svome slobodnome vremenu, odnosno u terminima koji su suprotni od nastave u općeobrazovnoj školi. Nerijetko to iziskuje veliki napor i odricanje, ne samo učenika, nego i cijele obitelji. Satnica učenika prvoga razreda nije velika, no često se dešava da zbog poteškoće usklađivanja rasporeda učenik mora dolaziti i četiri puta tjedno na nastavu. Pregled predmeta i pripadajuće satnice prema Nastavnim planovima glazbenoga obrazovanja u Republici Hrvatskoj[4] i Federaciji Bosne i Hercegovine prikazan je u Tablici 1.

Predmeti I. razred	Broj sati u tjednu Nastavni plan Republika Hrvatska		Predmeti I. razred	Broj sati u tjednu Nastavni plan Federacija Bosne i Hercegovine
	Osnovna glazbena škola	Osnovna škola funkcionalne muzičke pedagogije		Osnovna muzička škola
Solfeggio	2 x 45'	2 x 60'	Solfeggio sa teorijom muzike	2x45'
Instrument	2 x 45'	2 x 30'	Glavni predmet – instrument	2x45'
UKUPNO TJEDNO SATI	4 x 45'	4 x 45'	UKUPNO TJEDNO SATI	4x45'

Tabela 1. Predmeti i pripadajuća satnica u Nastavnim planovima za 1. razred snovnoga glazbenoga obrazovanja

Satnica se u višim razredima povećava pa učenik završnoga, šestoga razreda, pohađa nastavu Solfeggia/Solfeggia sa teorijom muzike, Instrumenta[5], Skupnoga muziciranja[6], Teorije glazbe, (u nekim planovima kao obavezni, a u nekima kao

[4] Glazbene škole u Republici Hrvatskoj imaju izbor rada prema dva Nastavna plana i programa - Nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu i Nastavni plan i program za osnovnu školu funkcionalne muzičke pedagogije.

[5] Prema Nastavnom planu i programu FBiH, nastavu gudačkih i puhačkih instrumenata škola obezbjeđuje sedmično po jedan čas rada sa korepetitorom.

[6] Za vođenje komornih sastava, orkestara i horova godišnjim Planom i Programom škola u FBiH

izborni predmet) te Glazbenu umjetnost (samo *B* program Funkcionalne muzičke pedagogije). Uz to, neki učenici pohađaju i Glasovir izborno ili fakultativno kako bi mogli pristupiti razredbenom ispitu za srednjoškolsko glazbeno obrazovanje. Učenici osnovne muzičke škole u FBiH mogu biti angažirani nastavnim i drugim oblicima odgojno-obrazovnoga rada najviše sedam sati tjedno. Uračunamo li tu i vrijeme koje bi učenik svakodnevno trebao provesti vježbajući kod kuće kako bi razvijao svoje glazbene kompetencije dolazimo do velikoga broja sati (preko 10 sati tjedno) koje učenik treba izdvojiti za pohađanje i realizaciju programa glazbene škole koja nije obvezna. U Tablici 2. nalazi se pregled i usporedba predmeta i pripadajuće satnice Nastavnih planova u Republici Hrvatskoj i Federaciji Bosne i Hercegovine za učenike 6. razreda glazbenog obrazovanja.

Predmeti VI. razred	Broj sati u tjednu Nastavni plan Republika Hrvatska			Predmeti VI. razred	Broj sati u tjednu Nastavni plan Federacija Bosne i Hercegovine
	Osnovna glazbena škola	Osnovna škola funkcionalne muzičke pedagogije			Osnovna muzička škola
		A	B		
Solfeggio	2 x 45'	2 x 60'	2 x 60'	Sofeggio sa teorijom muzike	2x 45'
Instrument	2 x 45'	2 x 45'	1 x 45'	Glavni predmet – instrument	2x45'
Skupno muziciranje (zbor, orkestar i komorni sastavi)	2 x 45'	2 x 45'	2 x 45'	Skupno muziciranje (hor, orkestar i kamerni sastavi)	2x45'
Teorija glazbe	1 x 45' (I)	2 x 45'	2 x 45'	/	/
Glasovir	1 x 45' (I)	1 x 30' (F)	–	/	/
Glazbena umjetnost	–	–	1 x 45'	/	/
UKUPNO TJEDNO SATI	6 x 45' ili 8 x 45'	8^{30} x 45' ili 9 x 45'	8^{30} x 45' ili 9 x 45'	UKUPNO TJEDNO SATI	6x45'

Tabela 2. Predmeti i pripadajuća satnica u Nastavnim planovima za 6. razred osnovnog glazbenog obrazovanja

* I = izborni predmet; F=predmet fakultativno

obezbjeđuju se po svakoj dionici dva časa sedmično.

Interesi učenika u današnje vrijeme u mnogome se razlikuju od interesa učenika u ne tako davnoj prošlosti. Broj slobodnih aktivnosti koje su im ponuđene sve je veći te glazbene škole sa svojim zahtjevnim programima sve češće nisu prvi odabir. Svjedoci smo sve većega napuštanja glazbenoga odgojno-obrazovnog sustava što svakako nameće pitanje kako dalje i što učiniti da se interes učenika zadrži. Na koji način motivirati učenike da svoje slobodno vrijeme provedu kvalitetno se glazbeno obrazujući?

Motivacija kao primarna pokretačka snaga u glazbenome obrazovanju

Aktivnost u odgojno-obrazovnom sustavu odnosi se na učenje kojim učenik stječe različite kompetencije. Mali je broj onih učenika koji uče iz čiste radoznalosti i želje te sudjeluju u raznim aktivnostima, pogotovo u onima koje nisu obvezne. Takva unutarnja ili intrizična motivacija[7] "odgovor je na unutarnje učenikove potrebe kao što su radoznalost, potreba za znanjem, osjećaji kompetencije te rasta i razvoja" (Vizek Vidović i sur., 2014, 265). Nasuprot tome, većina učenika treba ekstrinzičnu motivaciju, a to je dobar rezultat, pohvala, nagrada i slično (Vizek Vidović i sur., 2014).

Kako bi učenike motivirali za rad učitelji moraju koristiti različite strategije, metode i oblike učenja. Jedan od oblika nastave je i suradničko učenje koje se između ostaloga provodi i radi "snažnijeg motiviranja i aktiviranja učenika za učenje" (Ivić i sur., 2001, prema Cindrić, Miljković i Strugar, 2010, 186). Jedan od oblika suradničkoga učenja je timski rad, a timski mogu raditi učitelji, učenici, ali i zajednički učitelji i učenici (Cindrić, Miljković i Strugar, 2010). Timovi mogu uključiti i stručnjake izvan institucije. Samim time aktivnosti u kojima sudjeluju timovi stručnjaka bit će bogatije, dinamičnije, atraktivnije i raznovrsnije (Bognar i Matijević, 2005). U dobromu timu svi članovi jednako doprinose, osjećaju se važni i korisni, pomažu jedni drugima, uče od drugih uz podršku i potporu, raduju se uspjesima i zajednički rješavaju probleme. Ozračje koje se stvara u takvim grupama i aktivnostima poticajno djeluje na učenika. "Djeca uče u sklopu interakcije s ljudima: roditeljima, bakama i djedovima, prijateljima i učiteljima. Ljudskom biću najbolji su poticaj drugi ljudi." (Kamarovsky, 2010, 26)

Prostor za poticaj i motivaciju učenika u glazbenim školama je velik. O prirodnome putu učenja glazbe kroz zabavu, što naravno utječe i na motivaciju, govore mnogi autori (više u: Petrović, Milanković i Ačić, 2014, 206). Autorice Petrović, Milanković i Ačić (2014) nadalje smatraju da se takvim načinom rada obrazovni cilj lakše riješava jer su sredstva dominantnija i zabavnija. Ležernijem pristupu obrazovanju doprinose i fleksibilni nastavni planovi i programi te

[7] Prema Vizek-Vidović i sur. (2014) riječ motivacija je latinskoga porijekla i izvodi se iz latinskoga glagola "movere", što znači kretati se. U laičkom tumačenju povezujemo je s idejom pokretačke snage koja nas navodi na određenu aktivnost.

mogućnosti koje nude suradnje sa stručnjacima izvan institucije. Ne treba se ograničiti ni samo na glazbenu umjetnost, nego treba proširiti vidike i povezati se s drugim umjetnostima. Takvi timovi i projekti koji će se ostvariti obogatit će nastavni kurikulum, dati priliku većem broju učenika za sudjelovanje, potaknuti razvijanje kompetencija, ali možda i najvažnije potaknuti interes i motivaciju učenika za daljnje glazbeno obrazovanje. Prijedlog aktivnosti i suradnje koji se nudi u nastavku zasnovan je na glazbeno-scenskom projektu koji je obuhvatio ne samo veliki broj dionika i stručnjaka, nego i ostvario međunarodnu kulturnu suradnju.

Glazbeno-scenski projekt *Prljavi ples* u funkciji motivacije mladih za glazbeno obrazovanje

Glazbeno-scenski projekti kao motivacijsko sredstvo komunikacije idealna su platforma za spajanje raznih umjetničkih formi i umjetnika. Glazbeno-scenski projekti okupljaju umjetnike različitih profila u svrhu kreiranja originalnih djela. Prezentiraju se široj javnosti na pozornici, a objedinjuju izraz govorom, pokretom tijela, glumom, glazbom, pjevanjem i drugim sredstvima u svrhu komunikacije s publikom.

Primjena stečenih vještina u primarnim strukama izvođača raznih profila unutar glazbeno-scenskih projekata na primjeru mjuzikla[8] kao forme pojedinačno doprinosi razvoju njihove kreativnosti uopće, razvija njihovu individualnost, karakter, samopouzdanje, koncentraciju, fokus te vještine do njihovoga individualnoga maksimuma. "Kao važno pedagoško i didaktičko sredstvo, mjuzikl doprinosi interdisciplinarnosti i ličnoj integraciji, kao i razvoju svih čula neophodnih za umjetničku kreativnost." (Petrović, Milanković, Ačić, 2014, 210) Dalje se razvijaju suradničke i organizacijske kompetencije, a posebno scenska (glumačka, glazbena i plesna) improvizacija u svrhu prevladavanja potencijalnih problema koji se nerijetko događaju prilikom javnih izvođenja. Navedena iskustva i situacije lako su primjenjive i razumljive i u njihovim primarnim strukama te bez obzira radi li se o izvođačima na amaterskoj ili profesionalnoj osnovi proširuje se njihovo kritičko mišljanje.

---

[8] Mjuzikl je djelo zabavnoga karaktera, živa umjetnička forma, a svoje korijene vuče iz vremena teatra u Grčkoj u kojem su već od 5. stoljeća p. n. e. postavljane komedije i tragedije s pjesmama. Iako se tada nisu zvali mjuzikli, jer su po svojoj formi bili nedorečeni kako u smislu drame tako i glazbe, može se reći da su ovo bile prve preteče onoga što se danas naziva "suvremeni mjuzikl" (Ferović, 2007, 86). Igrane u velikim amfiteatrima, pomenute predstave su obrađivale komične, tragične i političke teme s plesnim točkama, žonglerima i svim onim što je moglo zabavljati široke mase. Mjuzikl kakvoga danas poznajemo, nastaje na prijelazu u 20. stoljeće i u početku predstavlja spoj elemenata različitih scenskih vrsta – vodvilja, baleta, operete, komične opre i pariške revije (Ganzl, 2001, 9-11).

Glazbeno-scenski projekt *Prljavi ples* nastao je 2015. kao rezultat dugogodišnje međunarodne kulturne suradnje Brodskoga harmonikaškoga orkestra *Bela pl. Panthy* iz Slavonskoga Broda, Republika Hrvatska, i Instituta za muziku, teatar i multimediju iz Sarajeva, Bosna i Hrecegovina. Cilj samoga projekta bio je povezivanje profesionalnih i amaterskih umjetnika u svrhu motivacije za umjetničko obrazovanje i promidžbe umjetnosti općenito, osnaživanje međunarodne kulturne suradnje dvaju susjednih država te obogaćivanje kulturnih sadržaja gradova u kojima djeluju. Realizacija projekta ostvarena je na svečanome koncertu otvorenja 6. Međunarodnoga festivala harmonike *Bela pl. Panthy* u Slavonskome Brodu.[9]

Planirano je da u projekt budu uključeni članovi Brodskoga harmonikaškoga orkestra *Bela pl. Panthy* iz Slavonskoga Broda i članovi Instituta za muziku, teatar i multimediju iz Sarajeva kao glavni nositelji, ali i drugi glazbeni i plesni umjetnici bez kojih bi realizacija ovoga projekta bila nemoguća. Posebni glazbeni gosti bili su članovi benda *Trio + 2* iz Slavonskoga Broda te plesači, članovi plesnoga kluba *Aster* iz Sarajeva i Športsko-plesnoga kluba *Astra* iz Slavonskoga Broda.



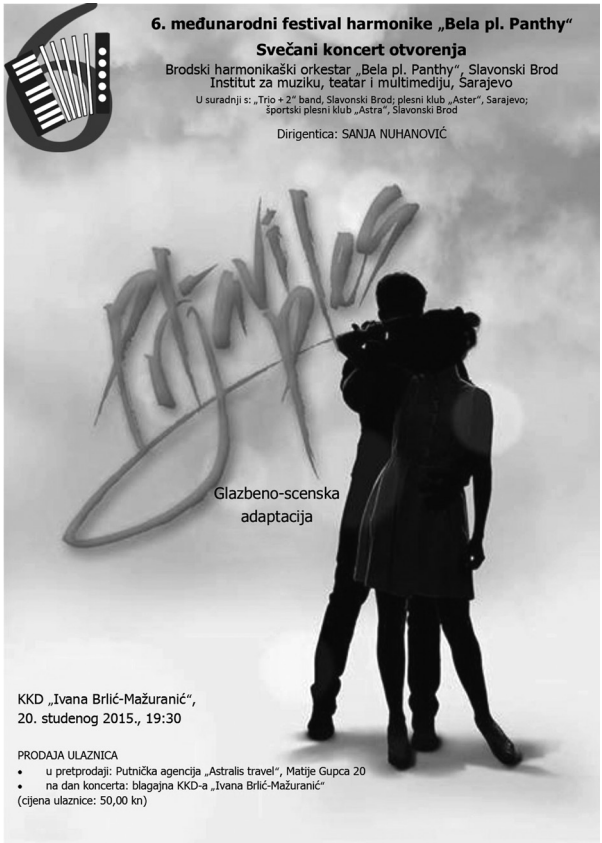
Fotografija 1. Plakat glazbeno-scenskog projekta *Prljavi ples*, Slavonski Brod, 20. studenog 2015. (Agencija Komitet, Nuhanović, 2015a)

[9] Međunarodni festival harmonike *Bela pl. Panthy* održava se u Slavonskome Brodu od 2010. godine. Kao što je bio slučaj i s prijašnjim zajedničkim projektima Brodskoga harmonikaškoga orkestra *Bela pl. Panthy* iz Slavonskoga Broda i Instituta za muziku, teatar i multimediju iz Sarajeva (*Abba, We will rock you* i *Grease*) i glazbeno-scenski projekt *Prljavi ples* predstavljen je na svečanome koncertu otvorenja 20. studenoga 2015. u Kazališno-koncertnoj dvorani *Ivana Brlić-Mažuranić* u Slavonskome Brodu. (Više informacija o Festivalu dostupno je na: Festival *Bela pl. Panty,* 2015).

Elementi plesa, kojima obiluje ovaj glazbeno-scenski uradak, zahtijevali su angažman plesnih skupina što je otežavalo organizaciju cijelog projekta. Potreba za obogaćivanjem harmonikaškoga zvuka zahtijevala je uključivanje drugih instrumenata što je zahtijevalo suradnju s glazbenicima koji većinom nisu notno opismenjeni te isto tako nisu navikli na orkestarsko muziciranje. S obzirom da je jedan od sporednih ciljeva bio i uključivanje umjetnika amatera različitih profila, koji egzistiraju i rade te su temelj umjetničkoga stvaralaštva u svim manjim sredinama, nije se posezalo za isključivim uključivanjem profesionalaca. Također, suradnja profesionalnih i amaterskih umjetnika različitih dobi bila je izazov kako za voditelje tako i za same izvođače.

Da bi se projekt mogao uspješno realizirati trebalo je osigurati raspisivanje aranžmana za orkestar i pjevače, uvježbati program na dvije lokacije[10], osigurati tehničku potporu dvorane u vidu angažiranja majstora tona i rasvjete, pronaći odgovarajuće rekvizite za scenu, kostime, angažitari pomoćno osoblje za obavljanje svih onih poslova koji nisu vidljivi i osigurati financijska sredstva kako bi pripreme i realizacija tekle neometano. Nadalje, orgnizacijski tim s voditeljima na čelu trebao je imati jasnu koncepciju i odlične organizatorske sposobnosti te podršku i povjerenje svih sudionika kako bi se sve priredilo na dvije lokacije tijekom nekoliko mjeseci, a objedinilo u samo dva dana na sceni na kojoj će projekt biti prezentiran.

[10] Institut za muziku, teatar i multimediju, u suradnji s članovima plesnog kluba *Aster* mjesecima ranije je uvježbavao u Sarajevu vokalni, glumački i plesni dio projekta. Plesni dio uvježbavali su i članovi Športsko-plesnog kluba *Astra* u Slavonskome Brodu. Na istoj lokaciji, u Slavonskome Brodu, Brodski harmonikaški orkestar *Bela pl. Panthy* i bend *Trio+2* uvježbavali su instrumentalnu pratnju i samostalne instrumentalne glazbene brojeve. Objedinjene glazbene probe, ali i one tehničke, uslijedile su dva dana prije prezentacije projekta. Tijekom četiri probe rješavali su se i problemi glazbene i tehničke naravi koje je nemoguće izbjeći u ovako kompleksnom projektu.



Fotografija 2. Svečani koncert otvorenja glazbeno-scenskog projekta *Prljavi ples*, glazbeno-scenska adaptacija, Slavonski Brod, 20. studeni 2015. (Agencija Komitet, Nuhanović, 2015b)

U projektu je sudjelovalo 53 aktivnih sudionika u dobi od 15 do 65 godina. Pasivnih sudionika – publika, novinari, predstavnici lokalne vlasti, predstavnici institucija - bilo je oko 700. U glazbeno-scenskoj adaptaciji sudjelovalo je 25 članova Brodskoga harmonikaškoga orkestra *Bela pl. Panthy*, 5 članova benda *Trio+2* i dirigentica koji su činili *Sanja Suarez band*; voditeljica i 5 članova Instituta za muziku, teatar i multimediju, 4 člana plesnog kluba *Aster* iz Sarajeva i 12 članova Športsko-plesnog kluba *Astra* iz Slavonskog Broda koji su činili Ansambl *Prljavi ples*. Kreativni tim *Prljavi ples* bio je u sastavu: Alma Ferović-Fazlić (1978), glazbena režija; Samra Mlinar Mandić (1980) i Vedran Marčeta (1980), koreografija i scenski pokret; Agencija Komitet iz Sarajeva, vizualni identitet; Dubravko Šef (1951), aranžmani i Sanja Nuhanović (1976), dirigentica. Izvedeni su sljedeći glazbeni songovi: *Be My Baby, Merengue, Johnny's*

Mambo, Do You Love Me, Love m an, Hungry Eyes, De Todo Un Poco, In The Still Of The Night, Love Is Strange, She's Like The Wind i *Time Of My Life.*

Završetkom projekta, nakon što su se dojmovi slegli, izvođači su izrekli svoje dojmove o onome što su doživjeli, stvarali i na kraju predstavili publici. Iz niza osvrta izdvajamo nekoliko. Kriterij kojim smo se vodile u odabiru osvrta odnosi se na različitost izvođača po izvođačkom ansamblu, državi iz koje dolaze te pripadnosti amaterskom ili profesionalnom bavljenju umjetnošću.

"Kao učesnik meni je bilo veliko zadovoljstvo i sreća što smo uspjeli napraviti kolaboraciju dva grada, dvije države i pokazali da umjetnost nema granice. Mnogo sam naučila iz ovog projekta, o posebnim aranžmanima, o tome kako funkcionišu glasovi sa orkestrom harmonika, šta sve treba nama kao pojedincima i cijelom orkestru da bi postigli željeni zvuk, a isto tako kako postići da na sceni surađuje 50-tak ljudi kao jedan. Zaista je to jedinstveno iskustvo u kojem smo imali priliku iskusiti i u tome uživati i ja sam lično ispunjena i presretna i zahvalna na ovakvoj prilici." (Institut za muziku, teatar i multimediju, Bosna i Hrecegovina, 30 godina, VSS, profesionalna glazbenica i amaterska plesačica).

"Projekt me motivirao na daljnje umjetničko obrazovanje i usavršavanje s ciljem da i u budućnosti sudjelujem i/ili budem organizator takvoga projekta jer smatram da takva suradnja predstavlja jednu lijepu i bogatu stranu umjetničkog izražaja takvog tipa i ima pozitivan utjecaj i na izvođače i na slušatelje/gledatelje." (Brodski harmonikaški orkestar Bela pl. Panthy, Republika Hrvatska, 19 godina, profesionalna glazbenica).

"Uživala sam u svakom trenutku i ostvarenju ovog projekta. Obzirom na godine nisam više za umjetničko obrazovanje, ali uvijek se kao amater mogu osvježiti novim idejama i uspješnom ostvarenju fantastičnih ideja pod stručnim rukovodstvom. Radujem se daljnjoj suradnji sa predivnim ljudima i stručnjacima." (Brodski harmonikaški orkestar *Bela pl. Panthy*, Republika Hrvatska, 56 godina, amaterska glazbenica).

"Bilo je veličanstveno biti dijelom ovog sjajnog projekta i mjuziklu pristupiti na totalno drugačiji način. Ovaj projekt naučio me je koliko je timski rad važan, te kroz ovaj projekt usavršavao sam svoje socijalne vještine, javni nastup te kontakt s publikom. Iznimno zadovoljstvo mi je bilo raditi s profesionalcima, vođenim od strane Alme i Sanje, cijelim glumačkim i plesačkim timom, baš kao i orkestrom. Ovaj projekt proširio je moje vidike, otkrio neke do tada meni nepoznate talente i vještine i dodatno povećao moju ljubav prema glazbi, plesu, daskama koje život znače i ljubav prema publici s kojom sam dijelio emocije." (Plesni klub *Aster,* Bosna i Hercegovina, 27 godina, profesionalni plesač).

"Odlično. Super organizacija, druženje i poslije generalnih proba. Neprocjenjiv doživljaj i jako lijep provod. Drago mi je što sam bila dio toga." (Športsko-plesni klub *Astra*, Republika Hrvatska, 17 godina, amaterska plesačica).

"Prvo što me oduševilo dogodilo se na generalnim probama, kada smo se "spojili" s ostalim plesačima, pjevačima, sviračima i voditeljima. Profesionalnost, uljudnost, pozitivna energija i ozbiljnost u onome što radimo probudila je u meni osjećaj da sudjelujem u nečem zaista velikom, što se na kraju i ostvarilo. Svatko je obavio svoj dio najbolje što je mogao, a reakcija publike pokazala je i uspješnost osmišljenog i prikazanog. Za mene je, kao plesačicu, *Prljavi ples* nekakva posebna vrsta plesne biblije o kojoj sanjam kao djevojčica pa je ovo zaista bilo ispunjenje mojih snova, a kada uz to dobijem pregršt umjetnika, pozitivnih ljudi, novih prijatelja i poznanika, zadovoljstvo je još veće. Povezivanjem glazbe, pjesme, plesa i glume, publika, ali i izvođači, svim su osjetilima mogli doživjeti jedan od najboljih plesnih filmova." (Športsko-plesni klub *Astra*, Republika Hrvatska, 23 godine, profesionalna plesačica).

Zaključak

U ovome preglednome i istraživačkome radu iznesena su najznačajnija promišljanja i postignuća uz prijedloge u cilju popularizacije i inovacije glazbenog obrazovanja. Također, prikazan je značaj i funkcija afirmacije umjetnosti kao važne aktivnosti u razvoju stručnih kompetencija, ali i u formiranju osobnosti i života svakoga mladoga čovjeka. Što je moguće postići timskim radom s raznovrsnom populacijom, uzrastima i iskustvom pojedinaca i to kroz međunarodnu kulturnu suradnju vidljivo je kroz realizaciju glazbeno-scenskoga projekta *Prljavi ples*. Glazbeno-scenski projekt *Prljavi ples* je pored navedenog u osnovi bio baziran na ideji da se spoji tradicionalno i suvremeno u smislu umjetničkih formi, koje naizgled djeluju nespojivo, a kako bi se dodatno motivirali sudionici za razvijanje estetskoga smisla te stjecanje novih kompetencija. Imajući u vidu da je projekt pripreman u dva grada i dvije države te u različitom vremenskom periodu, potencijalni faktor rizika bio je izuzetno veliki, ali je upravo isti pozitivno doprinjeo boljoj koncentraciji i fokusu svih sudionika, čije su stvaralačke sposobnosti u samo dva dana timskog rada bile izražene do maksimuma.

Kako je vidljivo iz evaluacije, a na osnovu provedenog istraživanja među sudionicima, u obje države učesnice projekta do sada se nisu dovoljno osluškivali niti pratili interesi sudionika različitih uzrasta, posebice mladih. Kroz analizu izdvojila se i konstatacija da je upravo ova vrsta suradnje uvelike doprinijela podizanju njihovog interesa za daljnjim obrazovanjem i usavršavanjem, ali i participacijom u ovakvim projektima, koji u neformalnom ali i formalnom okruženju nude adekvatne alternative i suvremene metode kvalitetnog učenja.

Za javnost i publiku koja je gledala projekt prezentirano je originalno djelo. Pozitivne reakcije publike i struke za ovakvim nesvakidašnjim i neuobičajenim spojem harmonike i zabavne glazbe ukomponirane u elemente mjuzikla -

pjevanje, glumu i ples, popraćene posebno uređenom scenom, kostimima i video i svjetlosnim efektima dale su poticaj da se svake godine na sceni Kazališno-koncertne dvorane *Ivana Brlić-Mažuranić* prezentira nova glazbeno-scenska adaptacija poznatih mjuzikla. Tako je zadržan kontinuitet u suradnji Brodskoga harmonikaškoga orkestra *Bela pl. Panthy* iz Slavonskog Broda i Instituta za muziku, teatar i multimediju iz Sarajeva koji su već narednu, 2016. godinu, kreirali novi glazbeno-scenski projekt *Annie*, okupivši i veći broj aktera obje države, a posebno kao sudionike valja istaknuti i djecu predškolskog uzrasta.

Radi svega gore navedenoga mišljena smo da bi ovakvi i slični projekti zasigurno obogatili školske kurikulume i dali priliku većem broju učenika za iskazivanje svojih potencijala kao i potakli interes i motivaciju učenika za daljnjim glazbenim obrazovanjem. Iz praktičnoga iskustva u realizaciji projekta sve što je navedeno u ovom radu na isti način može biti aplicirano u nastavnom procesu gdje učenici neće imati osjećaj napora, radit će sa zadovoljstvom a stjecanje kompetencija će biti brže i učinkovitije.

Reference

Agencija Komitet i Nuhanović, S., 2015a. *Plakat glazbeno-scenskog projekta "Prljavi ples", Slavonski brod, 20. studenog 2015.* [plakat glazbeno-scenskog projekta] (Arhiv Brodskog harmonikaškog orkestra "Bela pl. Panthy").

Agencija Komitet i Nuhanović, S., 2015b. *Svečani koncert otvorenja glazbeno-scenskog projekta "Prljavi ples", Slavonski brod, 20. studenog 2015*. [plakat glazbeno-scenskog projekta] (Arhiv Brodskog harmonikaškog orkestra "Bela pl. Panthy").

Bognar, L. i Matijević, M., 2005. *Didaktika*. Zagreb: Školska knjiga.

Cindrić, M., Miljković, D. i Strugar V., 2010. *Didaktika i kurikulum*. Zagreb: IEP-D2. Ferović, A., 2007. Pregled razvoja muzičkog teatra sa osvrtom na mjuzikl. *Muzika*, XI/2 (30), 86-92.

Festival "Bela pl. Panty", 2015. *Bela Panthy*. [online] Dostupno na: <http. festivalbela-panthy.com> [Posjećeno 20. novembra 2017].

Ganzl, K., 2001. *Musicals*. London: Carlton Books Limited.

Kamarovsky, E., 2010. *Tajne uspješnog učenja*. Zagreb: Planet Zoe.

Mlinarević, V., Miliša, Z. i Proroković, A., 2007. Youth free time in proces of modernization – comparement between cities in Slavonia and Zadar. *Pedagogijska istraživanja*, 4(1), 81-99.

Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole. 2006. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.

Nastavni plan i program osnovne muzičke škole i osnovne baletske škole. 2007. Sarajevo: Ministarstvo obrazovanja i nauke.

Petrović, M., Milanković, V. i Ačić, G., 2014. Mjuzikl kao sredstvo integrativne nastave u muzičkoj pedagogiji. U: F. Hadžić ur. *Zbornik radova 8. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo, 8–11. novembra 2012. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu. 206-216.

Svalina, V., 2015. *Kurikulum nastave glazbene kulture i kompetencije učitelja za poučavanje glazbe.* Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti.

Vizek Vidović, V., Vlahović-Štetić, V., Rijavec, M. i Miljković, D., 2014. *Psihologija obrazovanja*. Zagreb: IEP-Vern.

NASTAVNIČKE KOMPETENCIJE ZA REALIZACIJU POČETNIČKOG SOLFEGGIA

Tihana Škojo

Abstrakt: Nastava Početničkog solfeggia predstavlja veliki izazov za nastavnika i zahtijeva iznimno širok kompetencijski profil nastavnika. Takva nastava traži nastavnika koji, osim primarno stručnih kompetencija, mora imati iznimno razvijene didaktičke i pedagoške kompetencije koje se ogledaju kroz različite dimenzije. U radu se opisuje istraživanje koje je provedeno s ciljem utvrđivanja mišljenja nastavnika o potrebnim nastavničkim kompetencijama za uspješno poučavanje Početničkog solfeggia.

Ključne riječi: početnički solfeggio; otvoreni kurikulum; didaktičke kompetencije; pedagoške kompetencije.

I. Uvod

Glazba na brojne načine utječe na djecu, posebice u predškolskoj dobi. Istraživanja u kojima se ispitivao utjecaj slušanja i reproduciranja glazbe u predškolskoj dobi dala su uvid u ovo kompleksno područje i ukazala kako glazba djeluje na razvoj mozga i centralnog živčanog sustava te inteligenciju djece (Rauscher, Shaw i Ky, 1993; Schellenberg, 2004) specijalne i motoričke sposobnosti, te na razvoj cjelokupne osobnosti djeteta s naglaskom na kreativnost (Shellenberg i sur., 2007). Također su istraživači ukazivali i na različite utjecaje glazbe na subjektivna tjelesna iskustva tijekom slušanja, naglašavajući značaj povezanosti s pokretom. S glazbeno-pedagoškog aspekta veliki broj istraživanja odnosi se na proučavanje glazbenih preferencija djece iz različitih perspektiva. LeBlanc i sur., (1996) zaključuju kako su mlađa djeca otvorena za sve vrste glazbe te da pozitivnije procjenjuju sve glazbene ulomke od djece starijega uzrasta. Jellison i Flowers (1991) ističu usmjerenost preferencija prema zabavnoj glazbi kod mlađe djece. S obzirom na utjecaj glazbeno-izražajnih sastavnica na glazbene preferencije djece temeljem rezultata istraživanja razvidno je kako djeca vole glazbu izvedenu u bržem tempu (LeBlanc i McCrary, 1983), ekspresivne dinamike (Burnsed, 1998). Sociološki pristup preferencijama osim uloge individualnih faktora (LeBlanc i sur., 1999) naglašava značajan utjecaj obitelji, vršnjaka i medija na procjenjivanje glazbe i sviđanje. Sva navedena istraživanja naglašavaju kako su djeca od najranijeg uzrasta okružena glazbom te kako je glazba duboko ukorijenjena u djetetovom biološkom, fiziološkom i sociološkom ustrojstvu. Stoga se glazbeni odgoj, ali i obrazovanje nameće kao prijeko potreban sastavni dio djetetovog života.

Organizirano vođenje glazbenog podučavanja započinje se provoditi kroz djetetov boravak u vrtićima. Uz stručno vođenje, kroz različite aktivnosti djecu se upoznaje s glazbenom umjetnošću te se razvijaju oblici različitog glazbenog izražavanja. U skladu sa svrhom predškolskog kurikuluma, glazbeni se odgoj odvija s ciljem razvoja sposobnosti u razlikovanju visine, trajanja, jačine i boje tonova. Djecu se nastoji osposobiti za uočavanje i raspoznavanje jednostavnih ritamskih i melodijskih obrazaca, dinamičkih odnosa i nijansiranja, te odnosa između različitih tempa. Sustavnom izloženošću umjetnički vrijednoj glazbi djeca stječu i osnovne komponente estetskog odgoja; razvijaju osjećaj i smisao za lijepo, sposobnost za percipiranje, prihvaćanje i prosuđivanje kvalitetne glazbe i ostvaruju vrijedne osnove za razvoj glazbenog ukusa.

Za razliku od glazbenog odgoja koji se odvija u vrtićima, glazbeno podučavanje djece u okviru glazbene škole, ali i prvi susret sa stručnim i sistematičnim provođenjem glazbenog obrazovanja i odgoja, a time i s kognitivnim, psihomotoričkim i afektivnim ishodima učenja odvija se u glazbenim školama u okviru predškolskog programa (Škojo, 2011). Nastava Početničkog solfeggia, kao predškolskog programa predstavlja posebnu programsku cjelinu koja traje dvije godine, ali se u praksi najčešće trajanje svodi na jednu, pripremnu godinu u kojoj djeca stječu glazbene sposobnosti koje im omogućuju upis i pohađanje glazbene škole. Nastava Početničkog solfeggia djeluje s ciljem da se što je moguće ranije započne sa sustavnim razvijanjem djetetovih urođenih potencijala i pobudi interes i želja za glazbenim znanjima. Ona se odlikuje specifičnim sadržajima koji se didaktički i metodički pluralistički oblikuju, vodeći se pritom individualnim potrebama i preferencijama svakog djeteta, kao i specifičnostima u učenju. Intencija je glazbenih pedagoga da se u planskom i organiziranom odgojno-obrazovnom procesu kroz stručno definirane i metodički fleksibilno vođene igre, glazbene zadatke i pjesme razvija intonacija, glazbeno pamćenje, osjećaj za ritam, odnosno započinje odgajati glazbeni sluh. Pri tome je glavni zadatak odgoja glazbenog sluha izgrađivati sposobnost svjesnog prepoznavanja ritamskih, melodijskih i harmonijskih glazbenih elemenata (Požgaj, 1988), te brojnim aktivnostima osvijestiti i slušno usvojiti glazbene pojmove koji služe kao osnova za dalju nadogradnju u okviru glazbenih disciplina na višim stupnjevima glazbenog obrazovanja (Olujić, 1990).

Preduvjet za kvalitetnu realizaciju svih aktivnosti u okviru nastave Početničkog solfeggia je kompetentan stručnjak, koji osim stručnih kompetencija ima iznimno razvijene različite dimenzije pedagoških kompetencija pomoću kojih ostvaruje sve ishode učenja, ali i pozitivnu i ugodnu socijalnu i emocionalnu klimu u razredu.

II. Kompetencije nastavnika

Kompetencija, kao pojam dolazi od latinske riječi *competo, competere* i znači *dolikovati, težiti čemu* te se odnosi na mjerodavnost, ali i područje u kome neka osoba posjeduje znanja, iskustva. S pedagoškog aspekta (Pastuović, 1999; Matijević i Radanović, 2011; Rosandić, 2013) kompetencije se definiraju kao:

- znanja, iskustva, sposobnosti,
- znanja i vještine te sposobnosti i spremnosti da se primijene u određenim situacijama,
- kombinacija znanja, vještina i stavova primjerenih kontekstu,
- kognitivne sposobnosti i vještine koje pojedinac posjeduje ili koje može naučiti te komunikacijska, voljna i socijalna spremnost i sposobnost njezina korištenja,
- kognitivna kompetencija (korištenje teorije i koncepata, informalno znanje stečeno praksom),
- funkcionalna kompetencija (vještine, sposobnost rada u određenom području),
- osobna kompetencija (sposobnost odabira ponašanja u nekoj situaciji),
- etička kompetencija (odgovarajuće korištenje osobnih i stručnih vještina).

Hrvatić i Piršl (2007) kompetencije definiraju kao kombinaciju znanja, vještina, stajališta, osobnih karakteristika koje omogućuju pojedincu aktivno sudjelovanje u nekoj situaciji, ali i analiziranje i interpretiranje te situacije. Weinert (2001) utvrđuje kompetencije kao kombinaciju kognitivnih, motivacijskih, moralnih i socijalnih vještina koje su pretpostavka uspješnoga ovladavanja širokim spektrom zahtjeva, zadataka, i ciljeva. Kurz i Bartram (2002) smatraju da su kompetencije skupovi ponašanja koji su presudni za postizanje željenih rezultata i ishoda. Keuffer (2010) kompetencije promatra kroz aspekt znanja, sposobnosti i vještina u smislu profesionalnoga znanja, osobnoga uvjerenja, ljestvice vrijednosti i motivacijskoga usmjerenja. Iz izloženih definicija razvidno je kako su kompetencije jasno utvrđena i mjerljiva znanja, osobne vještine i kvalitete koje se koriste za postizanje radnih ciljeva (Green, 1999).

Kompetencije nastavnika, sukladno načelima suvremene škole, usmjerene su prema novim paradigmama učenja i poučavanja te se osim prema stručnim i didaktičkim razinama kompetencija sagledavaju i prema osobnim, komunikacijskim, analitičkim, socijalnim i emocionalnim dimenzijama. Takav nastavnik prvenstveno treba razumjeti tendencije suvremene škole, koja se okreće praktičnom aspektu stečenih znanja, a učenike se nastoji dovesti prema izgrađivanju uporabnih znanja, s težištem na aktivnom učenju, na uočavanje smisla i veza među činjenicama (Dryden i Vos, 2001). Jensen (2003, 63)

zaključuje kako suvremeni nastavnici iz autoritativnih figura koji realiziraju poučavanje, prerastaju u promotore, usmjeritelje i *katalizatore* učenja. Oni sa sigurnošću upotrebljavaju inventivne metode, koriste i integriraju tehnologiju kroz cijeli nastavni program, pružaju učeniku izbor i raznolikost u radu. Takav nastavnik uvažava potrebe učenika i usklađuje ih u skladu s osobnim individualitetom svakog pojedinca. On omogućuje stvaralačko iskazivanje svojih mogućnosti i sposobnosti, usmjerava učenikove razvojno-emotivne privlačnosti pravim sadržajima, učenike nastoji duhovno bogatiti, odgajati i usrećiti u njihovu življenju (Previšić, 1999, 12-13).

III. Pedagoške kompetencije nastavnika Početničkog solfeggia

Predškolska glazbena nastava u glazbenim školama zasnovana je u potpunosti na načelima otvorenog kurikuluma u kojemu se izvedbene sadržajne jezgre realiziraju na slobodan i kreativan način (Previšić, 2007, 27). Takav fleksibilan tijek planiranog podučavanja omogućuje nastavniku da u potpunosti slobodno odabere nastavne sadržaje i metode rada sukladno svojim stručnim kompetencijama s ciljem postavljanja temelja za razumijevanje glazbene strukturiranosti, te osnovnih intonacijskih i ritamskih znanja i vještina. Osim osobnoj viziji obrazovnog procesa nastavnik se vodi mogućnostima i interesima učenika i njihovim preferencijama, te je prilikom utvrđivanja ishoda učenja uz zadatke iz kognitivnog i psihomotoričkog područja od iznimne važnosti utvrđivanje zadataka iz afektivnog područja. Oni podrazumijevaju razvoj učenikovih osjećaja, vrijednosti, stavova, entuzijazma, ali i poticanje učenika da razviju svoju kreativnu i interesnu stranu, kao i da zadrže motiviranost za predmet i glazbu uopće.

Nastavnikove se pedagoške kompetencije ogledaju kroz četiri razine:

1. ostvarivanje produktivnog učenja za svakog učenika,
2. analiziranje nastave i utjecaja koji uvjetuju kvalitetu i vođenje nastave,
3. razumijevanje i uvažavanje elemenata formalnog, neformalnog i informalnog učenja,
4. razvoj učeničkog zadovoljstva nastavom (Jurčić, 2012, 107).

Kako bi ostvario najoptimalnije, produktivno učenje u nastavi Početničkog solfeggia nastavnik prati i uvažava individualne potrebe učenika, budući da se radi o kombinaciji predškolskog i školskog uzrasta djece, te razlike u darovitosti i razvijenosti glazbenih sposobnosti svakog učenika. Promišlja prilikom planiranja o svakoj aktivnosti, na koji način je provesti kako bi polučila najveći uspjeh. Nastavu sustavno oblikuje kroz strategije aktivnog učenja, u kojima učenici aktivno prate i sudjeluju u svakoj aktivnosti. Potiče promjene aktivnosti, u skladu

s obilježjima kvalitetne nastave (Glasser, 1994) te se trudi da bude zanimljiva, atraktivna i dinamična. Svaku nastavnu etapu nastoji realizirati kroz plansku interakciju s učenicima, stvarajući pozitivan kontakt i potičući suradništvo, vodeći se njihovim preferencijama, ali pri tome zadržavajući jasnu strukturiranost nastavnih faza (Meyer, 2002; Jurčić, 2012). Nastavnik Početničkog solfeggia, svjestan snažnog utjecaja medija koji djeluje na znanja i vrijednosti djece, promišljeno usmjerava njihove glazbene preferencije i oblikuje stavove spretno objedinjujući formalno i informalno učenje.

Pomoću svojih socijalnih kompetencija uspostavlja uspješan odnos s učenicima, potiče interakcijsko-komunikacijski proces koji pozitivno potkrepljuje sve aktivnosti i pridonosi ugodnoj i demokratskoj klimi. Kompetentnost nastavnika u komunikaciji uz emocionalnu kompetentnost odražava se u zadovoljstvu učenika nastavom i čini da ovaj početni glazbeni korak bude tek prvi u nizu.

Osobito važan element u svakoj nastavi, pa tako i u nastavi Početničkog solfeggia je ugodna i kreativna atmosfera koja motivira i nastavnika i učenike te nastavu čini boljom i uspješnijom. Kreativna atmosfera koju ostvaruje kreativan nastavnik imperativ je nastave Početničkog solfeggia. Kreativne su kompetencije nastavnika značajne za osmišljavanje nastave koja obiluje brzim promjenama i kombinacijama aktivnosti pjevanja, slušanja, glazbenih igara i glazbenog stvaralaštva.

IV. Didaktičke i metodičke kompetencije nastavnika Početničkog solfeggia sagledane kroz temeljne aktivnosti

Pjevanje

Djeci najpristupačnija i najomiljenija glazbena aktivnost je pjevanje. Ova je aktivnost najzastupljenija tijekom cijelog predškolskog glazbenog odgoja, a započinje već u aktivnostima mlađe skupine, kada su djeca u mogućnosti vokalizirati dulje fraze i imitirati jednostavne ritamske obrasce. Uz preduvjet primjerenog kognitivnog razvoja, djeca su već u ovom uzrastu u mogućnosti usvojiti pjesme s tekstovima usklađenim s jezičnim sposobnostima djeteta, te izvesti pjesmu točno i lijepo. Prilikom realizacije pjevanja, zbog prijenosa informacija po principu imitacije, od iznimne je važnosti glazbeno-metodička i didaktička kompetentnost nastavnika te njihova stalna težnja da se pjesme izvedu melodijski, ritamski i artikulacijski točno.

Pripremnim aktivnostima, držanjem tijela i vježbama disanja nastavnik će postaviti temelj za razvoj dječjeg glasa i uspješnu realizaciju aktivnosti pjevanja. Vježbanjem pjevačkog držanja spontano će se dovesti do pripremljenosti tijela za pjevačke izvedbe. Isto tako potrebno je provoditi zanimljivo osmišljene vježbe za

pravilno udisanje i izdisanje te vježbe kontrole daha (Radočaj-Jerković, 2015). Inventivnim vježbama, početno usmjerenim prema imitaciji zvukova iz prirode, a kasnije prema kreativno osmišljenim konkretnim riječima pridonijet će se razvoju vještine pjevanja, a pri tome aktivnost neće zaći u dosadu.

Prilikom odabira pjesme potrebno je razmišljati o estetskoj vrijednosti, budući da svako učenje pjesme mora biti ciljno usmjereno dostizanju umjetničke razine (Radočaj-Jerković, 2012). Potrebno je da odabrana pjesma bude tematski, melodijski i ritamski atraktivna, kako bi zainteresirala djecu za pjevanje. Istovremeno značajno je da pjesma bude pamtljiva, repetitivna i logična u melodijskom i ritamskom smislu, kako bi učenje bilo lako i relativno brzo. Potrebno je da opseg pjesme ne prelazi interval kvinte u mlađoj i srednjoj skupini, odnosno interval sekste kod šestogodišnje djece (Marić i Goran, 2013). Od osobite je važnosti jasnoća, jednostavnost i primjerenost tekstualnog sadržaja pjesme.

Pri izboru pjesme potrebno je prednost dati kvalitetnom tekstu, čistog i pravilnog književnog jezika, čija će interpretacija biti uvjerljiva, razumljiva i pridonijeti ekspresivnosti pjesme. Budući da je aktivnost pjevanja, posebice u mlađoj skupini, povezana s tjelesnim pokretom potrebno je odabir pjesama usmjeravati prema mogućnostima kretanja uz melodijski, ritamski ili tekstualni sadržaj pjesme, ili uklapati pojedine plesne elemente koji će biti u funkciji prikazivanja izražajnih elemenata ili strukture.

Budući da je interes djece, ovisno o dobi, ograničen na 15-30 minuta, potrebno je uravnoteženo realizirati aktivnosti pjevanja, kako bi se ostavilo dovoljno prostora za aktivnost slušanja i glazbene igre. Dinamičnost i pravilna izmjena aktivnosti potrebna je kako bi se ostvarila glazbena i odgojna učinkovitost, te zadržala visoka razina motivacije kod djece.

Slušanje glazbe

Upoznavanje glazbe putem slušanja osnovna je aktivnost ciljno usmjerena prema upoznavanju elemenata glazbenog izričaja i glazbe, ali i razvoju brojnih glazbenih sposobnosti, te glazbenog ukusa. Iz utvrđenog cilja proizlazi potreba za pravilnim provođenjem aktivnosti slušanja od početka organiziranog glazbenog odgoja, kako bi djeca stekla naviku aktivnog slušanja i od najranijih dana se otvorila prema estetskim osobinama glazbe.

Slušanje u glazbenom odgoju, osim odgojne ima i obrazovnu funkciju, stoga je od iznimne važnosti aktivno usmjeravanje pozornosti djece na glazbu koju slušaju. Kako bi slušanje bilo uspješno, glazba koju nudimo djeci mora biti atraktivna, težinom i trajanjem usklađena s razvojnim mogućnostima djece, odnosno glazba za koju pretpostavljamo da će djeca uz primjerenu metodičku obradu bez poteškoća prihvatiti, upoznati i upamtiti (Rojko, 2005). Od iznimnog

je značaja pozitivni stav koji nastavnik iskazuje slušajući glazbu, te njegova usmjerena pozornost i izrazi lica kojim ukazuje na bitne dijelove i vodi djecu kroz slušanje.

Slušanju glazbe uvijek treba pristupiti s predradnjama kojima će se djeca pripraviti na ovu aktivnost. Jasnim zadacima koja se odnose na određivanje izvođača, praćenje teme, tempa ili dinamike djeca će biti u mogućnosti uočiti elemente koje su čuli i opazili, te će u razgovoru, koji će uslijediti nakon slušanja, iznijeti što su čuli i doći do određenih zaključaka. Aktivnost slušanja, nužno je pozitivno ishodište u usmjeravanju glazbenih preferencija kod djece, ali i potreban odmak od iznimnog glazbenog utjecaja koji danas imaju masovni mediji.

Glazbene igre

Kao najefikasniji način da sve glazbene aktivnosti budu realizirane uz motivirano i pozitivno ozračje jest njihova realizacija kroz igre. Dobro zamišljenim i stručno vođenim glazbenim se igrama neposredno utječe na razvoj glazbenih sposobnosti djece. One služe i kao svojevrsne vježbe u svojstvu razvoja intonacije, ritma i glazbene memorije. Nezaobilazan efekt glazbenih igara je razvoj mašte i kreativnosti kod djece. Sudjelovanjem u glazbenim igrama djeca su i fizički aktivna, te se igre u kojima je prisutan pokret često kombiniraju s pjevanjem i slušanjem. Stoga, pri odabiru igara potrebno je razmišljati o dobi kojoj su namijenjene, sposobnostima, ali i potrebama učenika. Igre u glazbenom odgoju možemo podijeliti na sljedeće kategorije: glazbene igre s pjevanjem, igre uz slušanje glazbe i glazbene igre s ritmovima i melodijama (Manasteriotti, 1982). Glazbene igre s pjevanjem najčešće su zamišljene da pokretima oponašaju tekst pjesama, uz često prisutno imitiranje skupine pokreta pojedinca u krugu. Igre s pjevanjem mogu se izvoditi uz određene ritamske i plesne pokrete, koji na inventivan način spajaju elemente glazbene i plesne umjetnosti. Posebno zanimljive su glazbene igre koje uz pjevanje povezuju brzinu izvođenja – tempo i jačinu izvođenja – dinamiku, te se realizacijom kod djece ostvaruju znanja glazbenih pojmova i sposobnost njihovog razlikovanja s vještinom pjevanja i kretanjem. Pri realizaciji ovih igara posebno je uputno voditi brigu o dinamičnosti igre, a trajanje pojedine igre potrebno je ograničiti.

Glazbene igre s tonovima i ritmovima realiziraju se kako bismo kod djece razvijali glazbeni sluh i to visinu, jačinu i boju tonova te notno trajanje; razvijali auditivnu pažnju, melodijsku i ritamsku memoriju. Melodijske i ritamske igre, kratke su aktivnosti koje se mogu provoditi višekratno kao uvod u aktivnost pjevanja ili slušanja. Ove igre zahtijevaju potpunu koncentraciju, kako bi se njihovom realizacijom postigao maksimalan učinak na razvoj glazbenog sluha. Poželjno je realizirati glazbene igre s tonovima na početku glazbenog odgoja kao svojevrsno upjevavanje, dok su igre s ritmovima, osim za razvoj glazbenog sluha,

izvrstan način i za realizaciju dječjeg glazbenog stvaralaštva. Odgoj ritamskog osjećaja moguće je ostvarivati kroz brojalice, recitacije, pa sve do igara u kojima djeca nastavljaju započeti ritam, donose ritam na utvrđeni tekst, uklapaju ritam u glazbene rečenice, koje se međusobno odnose kao pitanje-odgovor, te u konačnici do igara improvizacije zatvorenih glazbenih oblika (Tomerlin, 1969). Za vježbe improvizacije osim Orffovog instrumentarija moguće je koristiti sve načine dobivanja zvuka, uključujući uporabu vlastitog tijela kao udaraljke.

Glazbene igre uz slušanje mogu se izvoditi kao sredstvo za utvrđivanja glazbenog znanja o instrumentima te pojedinih glazbenih pojmova u različitim formama kviza. Igre slušanja moguće je usmjeriti prema pobuđivanju slušne radoznalosti i ostvarivanju različitih eksperimenata sa zvukovima predmeta koji su dio dječje svakodnevice te brojnim improvizacijama s različitim bojama glasova djece (Sam, 1998).

Navedene glazbene aktivnosti, te njihova sustavna, ali i kreativna realizacija značajno će doprinijeti razvoju glazbenih sposobnosti te će se postaviti temelji u senzibilizaciji djece za umjetničku glazbu i nastavak glazbenog obrazovanja.

V. Ciljevi i metodologija istraživanja

U radu se opisuje istraživanje koje je provedeno s ciljem utvrđivanja bitnih didaktičkih obilježja nastave Početničkog solfeggia. Istraživanjem se nastojalo odgovoriti na pitanja kakva su mišljenja nastavnika o aktivnostima koje provode na nastavi glazbene kulture, s kakvim se problemima susreću nastavnici pri organiziranju i provođenju nastave Početničkog solfeggia, koliko su nastavnici zadovoljni nastavom Početničkog solfeggia te koje su nastavničke kompetencije bitne za poučavanje Početničkog solfeggia.

Provođenje istraživanja

U istraživanju se polazi od interpretativne paradigme, pozornost je usmjerena na kvalitativne aspekte. Budući da u jednoj glazbenoj školi nastavu Početničkog solfeggia predaje samo jedan nastavnik, istraživanje je provedeno s pet nastavnica i tri nastavnika iz šest hrvatskih glazbenih škola. Svi nastavnici su visoke stručne spreme sa završenim studijem Glazbene pedagogije (Glazbene kulture). Raspon godina radnog staža se kreće od 2 do 26 godina.

Metodološki pristup

U istraživanju je kao postupak za prikupljanje podataka korišteno osobno intervjuiranje, a kao instrument protokol intervjua (Škojo, 2016). S nastavnicima je proveden polustrukturirani intervju koji je sadržavao pripremljena pitanja

otvorenoga tipa. U protokolu intervjua unaprijed su bile utvrđene teme o kojima će se razgovarati, ali slijed tih tema i način postavljanja pitanja nije bio točno određen. Za obradu i analiziranje podataka korištena je kvalitativna analiza, s kodiranim podacima koji su prevedeni u kategorije.

Rezultati i rasprava

Intervju s nastavnicima je započeo procjenom ukupnog zadovoljstva nastavom Početničkog solfeggia. Navodi svih nastavnika upućuju na zaključak kako su nastavnici iznimno zadovoljni i osjećaju se dobro na nastavi.

> "Recimo da jesam zadovoljna, ali sam općenito vrlo samokritična. Smatram da se poboljšavam i nadograđujem svoje nastavničke kompetencije, no uviđam kako trebam još puno raditi na sebi."; "Jako sam zadovoljan, za mene je to doslovno izmišljen posao i zaista uživam u svakom radnom danu. Najveće zadovoljstvo osjećam kada vidim da djeca nešto nauče i napreduju u svom radu."; "Odličan, 5! Opet bih to odabrala kada bih ponovno morala birati. Presretna sam i zadovoljna svojim poslom!"; "Jako sam zadovoljan! Ponajviše zbog te jedne situacije – raznolikosti učenika."; "Ja sam još uvijek zaljubljena u svoj posao, jako sam zadovoljna!"; "Može bolje, još se učim, ali se maksimalno trudim i radim na sebi." (Škojo, 2016)

Nastavnici su nakon procjene ukupnog zadovoljstva promišljali o problemima s kojima se susreću u nastavi Početničkog solfeggia. Najčešće ističu "disciplinske probleme kao osnovne poteškoće, dok kao razloge navode preveliku brojnost skupine, s više od 20 učenika, manjak koncentracije kod djece i preveliku razigranost djece" (Škojo, 2016).

Sljedećim smo pitanjem nastojali utvrditi doživljavaju li nastavnici razliku u nastavi Početničkog solfeggia i Solfeggia. Iz opsežnih navoda zaključujemo kako nastavnici najčešće ukazuju na velike razlike koje proizlaze iz činjenice kako za nastavu Početničkog solfeggia nema utvrđenog programa i priručnika za nastavnike. Također ističu razlike koje se odnose na veću zahtjevnost nastave Početničkog solfeggia.

> "Iako se Početnički solfeggio smatra opuštenim ulaskom u glazbenu školu uz igru, učenje nota, slušanje glazbe, sviranje i pjevanje, voljela bih da postoji više literature o Početničkom solfeggiu, priručnika s konkretnim aktivnostima."; "Doživljavam velike razlike u cijeloj strukturi nastave i u načinu održavanja nastave, ali najveća razlika je ta što nema propisanog programa."; "Razlika je velika, jer nemamo zadani program po kojemu se radi. Puno je teže animirati djecu za neke 'ozbiljnije' sadržaje."; "Cjelokupni rad je naporniji jer je više aktivnosti i sve se odvija puno brže." (Škojo, 2016)

Na pitanje o cilju nastave Početničkog solfeggia nastavnici su iznijeli ujednačena mišljenja koja se odnose na "pripremu učenika za nižu glazbenu školu, stvaranje temelja za nastavne sadržaje iz Solfeggia, razvoj pjevačkih sposobnosti, upoznavanje instrumenata". Samo je jedan nastavnik istaknuo kako je osnovni cilj nastave "ostvariti prijateljski kontakt s glazbom te zavoljeti glazbu" (Škojo, 2016).

Nakon razgovora o cilju nastave uslijedilo je konkretiziranje aktivnosti koju nastavnici provode na nastavi. Nastavnici u odgovorima navode brojne inventivne aktivnosti te ističu kako su različite glazbene igre okvir unutar kojega se provode sve ostale aktivnosti kako bi nastava bila aktivna, dinamična i raznolika. Iz navedenog zaključujemo kako nastavnici prepoznaju vrijednost glazbenih igara kao učinkovite strategije za postizanje utvrđenog cilja za ovu dobnu skupinu. Također utvrđujemo kako se nastavnici koriste brojnim *alternativnim* tehnikama kako bi na što je moguće bolji i kreativniji način približili pojedine apstraktne sadržaje. Koriste: "aktivan rad s ritmom, Orffovim instrumentarijem, pjevanje i učenje pjesama po sluhu; kratke melodijske primjere, dječje pjesme, ples kao pomoć za shvaćanje ritma; body percussion; glazbene igre, slušanje glazbe; crtanje, pričanje domišljatih priča u cilju shvaćanja teorije glazbe" (Škojo, 2016).

Nastavnici u daljnjem pojašnjavanju ukazuju na odlike koje ima uspješna nastava Početničkog solfeggia te ističu kako ista mora biti "dinamična, raznolika i s puno različitih aktivnosti. Mora biti usmjerena pripremi za osnovnu glazbenu školu" (Škojo, 2016). Nastavnici se osvrću na pozitivno ozračje i emocionalnu klimu te na dobru komunikaciju između nastavnika i učenika kao bitnu komponentu uspješne nastave.

Nastavnici nadalje s didaktičkog aspekta nastavnih aktivnosti ističu kako se vode načelom pluralizma u nastavnim metodama i aktivnostima: "Nastojim često mijenjati nastavne metode. Izmijenim minimalno četiri bloka različitih aktivnosti, jer dječja koncentracija ne traje dulje od 10 minuta." (Škojo, 2016) Iz daljnjih navoda u kojima pojašnjavaju nastavne oblike koje primjenjuju utvrđujemo kako nastavnici prepoznaju značaj aktivnog učenja, ali i različitih skupnih socijalnih oblika te kako nastava po pitanju organizacije rada u potpunosti odudara od tradicionalno oblikovane nastave Solfeggia.

U pogledu utvrđivanja didaktičkog aspekta u realizaciji zanimalo nas je kako nastavnici odabiru sadržaje koje će koristiti u nastavi i koje izvore koriste. Iz odgovora možemo zaključiti kako su nastavnici "u stalnoj potrazi za pjesmaricama, igrama, brojalicama i sadržajima koje će biti atraktivni i pobuditi interes djece" (Škojo, 2016). Također je potrebno istaknuti iznimnu angažiranost nastavnika koja se odnosi na preoblikovanje sadržaja namijenjenih za stariji uzrast. Nastavnici svoju inventivnost, osim u odabiru sadržaja, iskazuju i u izvorima s kojima se prilikom planiranja služe, pa navode udžbenike za osnovnu školu, Metodika glazbene nastave I i II Pavela Rojka, priručnike Višnje

Manasteriotti, metodičke priručnike Elly Bašić, te brojne internetske stranice iz kojih crpe sadržaje i ideje za realizaciju.

Sljedeće pitanje odnosilo se na vremensku zahtjevnost pripreme nastavnog sata. Nastavnici ističu kako je potrebno "puno vremena za osmišljavanje i pripremu jednog nastavnog sata, svakako više nego za Solfeggio u osnovnoj glazbenoj školi". Također navode kako je uvijek bitno da nastavnik bude "spreman na licu mjesta prilagoditi aktivnost, a često i improvizirati" (Škojo, 2016).

Kreativne su kompetencije nastavnika najčešće spominjane u kontekstu osmišljavanja nastavnih sadržaja, motiviranja učenika, ali i utjecaja na vlastito zadovoljstvo i produktivnost.

> "Kreativnost nastavnika je najbitnija u cjelokupnom aspektu organizacije i realizacije nastave, u osmišljavanju aktivnosti za nastavni sat, u pogledu najboljeg mogućeg iskorištavanja uvjeta koje ima na raspolaganju."; "Kompetencije vezane uz kreativnost imaju ulogu kod motiviranja učenika, jer kod svakog učenika 'upali' neka druga metoda, drugi pristup, pa je bitno da nastavnik ima i te vještine."; "U nastavi Početničkog solfeggia nastavnik mora biti domišljata i kreativna osoba."; "Kreativan nastavnik može razviti kreativne učenike. Možda je ovo još jedina nastava u kojoj se možemo prepustiti potpunoj kreativnosti."; "Jedino kreativan nastavnik svojom nastavom potiče i motivira učenike, trudi se da se nastava ne odvija po istom obrascu već i da nastavu shvate kao radost otkrivanja nečega novoga." "Kreativan nastavnik zna kako kvalitetno iskoristiti svaki trenutak nastave i raditi na razvoju svakog pojedinog djeteta."; "Kreativnost u meni me vodi stalno otkrivanju novog, a kad to profunkcionira kako sam zamislila budem vrlo sretna, a time i produktivnija." (Škojo, 2016)

Nastavnici su izložili kompetencijski profil uspješnog nastavnika Početničkog solfeggia, navodeći kompetencije koje smatraju značajnim za realizaciju kvalitetne nastave. Oni ističu važnost različitih dimenzija pedagoških kompetencija; osobnih, emocionalnih i analitičkih.

> "Smatram da veliku važnost imaju pedagoške kompetencije i trebale bi biti vrlo razvijene."; "Kompetentan nastavnik bi osim stručnosti trebao biti otvorenog uma, energičan i inovativan. Trebao bi puno promišljati o sebi i svom napretku."; "Uspješan nastavnik mora biti motivator, animator, pun energije i znanja, vješt na instrumentu, širokih obzora i horizonata."; "Prilagodljivost, kreativnost, maštovitost su tri najbitnije osobine uz suvereno vladanje svojim područjem."; "Struka mora biti na prvom mjestu, no vrlo je bitno da ima pedagošku širinu, da je otvoren, empatičan i kreativan."; "Nastavnik Početničkog solfeggia mora biti razigran, opušten, razvijene emocionalne kompetencije i zanimljiv." (Škojo 2016)

Zaključak

Nastava Početničkog solfeggia predstavlja veliki izazov za nastavnika i zahtjeva iznimno širok kompetencijski profil nastavnika. Takva nastava traži nastavnika koji zna kako uspješno odgovoriti zahtjevima, vrlo kompleksne nastave. Nastavnik Početničkog solfeggia, osim primarno stručnih kompetencija, mora imati iznimno razvijene metodičke i didaktičke kompetencije koje se odnose na odabir aktivnosti i izgradnju predmetnog kurikuluma, organiziranje i vođenje nastave te oblikovanje pozitivnog nastavnog ozračja. Njegove se pedagoške kompetencije ogledaju kroz različite dimenzije: osobne, komunikacijske, socijalne, emocionalne, ali i refleksivne. Značajnu ulogu u cijeloj nastavi ima kreativnost nastavnika.

Iz rezultata istraživanja razvidno je kako nastavnici precizno utvrđuju kompetencijski profil nastavnika Početničkog solfeggia. Oni ističu važnost različitih dimenzija metodičkih, didaktičkih i pedagoških kompetencija uz naglašavanje socijalnih vještina i individualnih osobina nastavnika. Nastavnici Početničkog solfeggia iznimno su sigurni u svoje kompetencije, osjećaju se dobro na nastavi i zadovoljni su cjelokupnom realizacijom. Točno utvrđuju nastavni cilj i inventivno kombiniraju različite nastavne aktivnosti, uspješno implementirajući u svoju nastavu brojne nove sadržaje. Kurikulumsku otvorenost po pitanju nastavnih sadržaja nastavnici prihvaćaju kao veliku mogućnost, koja im omogućuje da u svojoj kreativnosti, znanju i vještinama pronađu najbolji put prema razvoju glazbenih sposobnosti kod učenika. U konačnici zaključuju kako jedino kreativni nastavnici, koji su otvoreni za nove ideje i inovacije, te oni koji ih uspješno implementiraju u svoju nastavu i na taj način obogaćuju sebe i svoje učenike, mogu činiti nastavu Početničkog solfeggia uspješnom, atraktivnom i poželjnom.

Reference

Burnsed, V., 1998. The effects of expressive variation in dynamics on the musical preferences of elementary school students. *Journal of Research in Music Education*, 46, 396-404.

Dryden, G. i Vos, J., 2001. *Revolucija u učenju: kako promijeniti način na koji svijet uči.* Prijevod s engleskog G. Kuterovac Jagodić. Zagreb: Educa.

Glasser, W., 1994. *Kvalitetna škola*. Prijevod s engleskog M. Zečirević. Zagreb: Educa.

Green, P. C., 1999. *Building Robust Competencies: Linking Human Resource Systems to Organizational Strategies*. San Francisco: Jossey-Bass.

Hrvatić, N. i Piršl, E., 2007. Kurikulum pedagoške izobrazbe učitelja. U: V. Previšić, ur. *Kurikulum: teorije-metodologija-sadržaji-struktura*. Zagreb: Školska knjiga. 385-412.

Jellison, J. A. i Flowers, P. J., 1991. Talking about music: Interviews with disabled and nondisabled children. *Journal of Research in Music Education*, 39 (4), 322-333.

Jensen, E., 2003. *Super – nastava: nastavne strategije za kvalitetnu školu i uspješno učenje.* Prijevod s engleskog I. Marušić. Zagreb: Educa.

Jurčić, M., 2012. *Pedagoške kompetencije suvremenog učitelja*. Zagreb: Recedo.

Keuffer, J., 2010. Reform der Lehrerbildung und kein Ende? Eine Standortbestimmung. *Erziehungswissenschaft. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft*, 40, 51-68.

Kurz, R. i Bartram, D., 2002. Competency and Individual Performance: Modelling the World of Work. U: I. T. Robertson, M. Callinan i D. Bartram, ur. *Organizational Effectiveness: The Role of Psychology.* Oxford: John Wiley & sons. 227-255.

LeBlanc, A., Sims, W., Siivola, C. i Obert, M., 1996. Music style preferences of different age listeners. *Journal of Research in Music Education*, 44 (1), 49-59.

LeBlanc, A. i McCrary, J., 1983. Effect of tempo on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 31, 283-294.

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.

Manasteriotti, V., 1982. *Muzički odgoj na početnom stupnju: metodske upute za odgajatelje i nastavnike razredne nastave*. Zagreb: Školska knjiga.

Meyer, H., 2002. *Didaktika razredne kvake.* Prijevod s njemačkog V. Adamček. Zagreb: Educa.

Marić, Lj. i Goran, Lj., 2013. *Zapjevajmo radosno*. Zagreb: Golden marketing.

Matijević, M. i Radanović, D., 2011. *Nastava usmjerena na učenika*. Zagreb: Školske novine.

Olujić, A., 1990. *Razvoj harmonskog sluha*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Pastuović, N., 1999. *Edukologija: integrativna znanost o sustavu cjeloživotnog obrazovanja i odgoja*. Zagreb: Znamen.

Požgaj, J., 1988. Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi. Zagreb: Školska knjiga.

Previšić, V., 1999. Škola budućnosti: humana, stvaralačka i socijalna zajednica. *Napredak*, 140 (1), 7-16.

Previšić, V., 2007. Pedagogija i metodologija kurikuluma. U: V. Previšić, ur. *Kurikulum: teorije-metodologija-sadržaji-struktura*. Zagreb: Školska knjiga. 15-34.

Radočaj-Jerković, A., 2012. Pjesma i pjevanje u razredu u općeobrazovnoj školi. *Tonovi*, 59, 32-82.

Radočaj-Jerković, A., 2015. Identifikacija i sistematizacija razvojnih elemenata dječjeg pjevačkog glasa. *Tonovi*, 65, 77-88.

Raucher, F. H., Shaw, G. L. i Ky, K. N., 1993. Music and Spatial performance. *Nature*, 365, 611.

Rojko, P., 2005. *Metodika glazbene nastave – praksa, II. dio: Slušanje glazbe.* Zagreb: Jakša Zlatar.

Rosandić, D., 2013. *Obrazovni kurikulumi, standardi i kompetencije*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Sam, R., 1998. *Glazbeni doživljaj u odgoju djeteta*. Rijeka: Glosa d.o.o.

Schellenberg, E. G., 2004. Music Lessons Enhance IQ. *Psychological Science*, 15(8), 511-514.

Schellenberg, E. G., Nakata, T., Hunter, P. G. i Tamoto, S., 2007. Exposure to music and cognitive performance: tests of children and adults. *Psychology of Music*, 35(1), 5-19.

Škojo, T., 2011. Početni koraci u organiziranom glazbenom podučavanju darovite djece. U: A. Bene, ur. *The metodology of working with talented pupils*. Subotica: University of Novi Sad Hungarian Language Teacher Training Faculty. 452-465.

Škojo, T., 2016. *Intervju sa nastavnicima Početničkog solfeggia*. [audio snimak] Privatni arhiv Tihane Škojo. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera Umjetnička akademija.

Tomerlin, V., 1969. *Dječje muzičko stvaralaštvo. Priručnik za učitelje i nastavnike muzičkog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.

Weinert, F. E., 2001. Competencies and Key Competencies: Educational Perspective. U: N. J.

Smelser, P. B. Baltes, ur. *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Science*. Amsterdam: Elsevier. 2433-2436.

ONLINE NASTAVA MUZIČKE KULTURE ZA UČENIKE GIMNAZIJE U MOODLE LMS-U

Valida Tvrtković Akšamija

Abstrakt: Učenje na daljinu može biti jednako uspješno kao i tradicionalna nastava, ukoliko se koriste odgovarajuće nastavne metode i tehnologije i dr. Cilj ovog rada je predočiti mogućnosti kreiranja, upravljanja i evaluiranja online nastavnog procesa pomoću web-aplikacije Moodle LMS-a u nastavi muzičke kulture u gimnaziji, te ukazati na koji način učenici stječu znanje i koja je njihova uloga u online nastavi korištenjem Moodle LMS-a.

Ključne riječi: online nastava; muzička kultura u gimnazijama; Moodle LMS; učenje i nastava na daljinu.

Uvod

Uvođenje tehnologija koje omogućavaju online komunikaciju nije jedini uslov da se poboljša učenje. "Internet je unio u rječnike novi termin za učenje, učenje preko mreže, tj. online učenje (*eng. online learning*). Online učenje je klasificirano kao jedan sveobuhvatni termin koji se odnosi na učenje pomoću kompjutera i Interneta. Nivoi ovog učenja variraju, počevši od osnovnih programa koji uključuju tekst i grafiku, vježbe, testiranje i snimanje rezultata, kao što su rezultati testa, pa sve do visoke sofistikacije. Sofistikacija bi mogla uključiti i animacije, simulacije, audio i videosekvence diskusijskih grupa s vršnjacima i ekspertima, online mentorstvo, linkove na materijale pohranjene na Internetu ili na webu i druge resurse obrazovanja. Uz online učenje[1] formirao se i termin online obrazovanje." (Kljakić, 2006, 6) Svaki oblik učenja i nastave na daljinu u kojem se kao komunikacijsko, distributivno i instruktivno sredstvo koristi jedan ili više elektronskih uređaja nazivamo e-učenje (e-learning). Ono što online nastavu razlikuje od e-learninga je to što se kod online nastave koriste isključivo tehnologije koje omogućavaju online komunikaciju u realnom vremenu, a što je najčešće moguće samo pomoću računara umreženih u jednu ili više računarskih mreža, dok e-learning koristi bilo koju elektronsku tehnologiju, uključujući i računare, televiziju, radio, telefon, mobilne uređaje, satelite i sl. Napredak u tehnologiji omogućio je učesnicima nastavnog procesa da u online nastavi

[1] Srodni termini online učenju jesu učenje bazirano na webu (eng. *Web-based learning*), učenje bazirano na tehnologiji, a u posljednje vrijeme najčešća je upotreba termina elektronsko učenje (*eng. e-learning*).

koriste *sinhrone i asinhrone* alate za učenje, različite web-aplikacije namijenjene za učenje i upravljanje nastavom na daljinu poput Moodle-a, Blackboard-a, Design2Learn-a, Claroline-a i sl.

Ono što je osnovno i najspecifičnije za takav vid obrazovanja jeste da je to obrazovni proces u kojem su nastavnik i učenik geografski odvojeni tako da je komunikacija licem u lice onemogućena; komunikacija se odvija korištenjem jednog ili više tehnoloških medija, najčešće elektronskih (interaktivna televizija, satelitska televizija, kablovske televizije, kompjuter, telekomunikacije i sl. (Guthrie i saradnici, 2002, 591).

Asinhroni alati za učenje omogućavaju učeniku da samostalno bira sadržaje i veže ih s drugim dokumentima prema sopstvenom obrazovanju, a za interakciju s nastavnikom koristi diskusione grupe, elektronsku poštu, blog, wiki. Prednost asinhronih alata za učenje je u mogućnosti izučavanja sadržaja u bilo koje vrijeme i s bilo kojeg mjesta, ali je nedostatak dobivanja povratne informacije u odloženom vremenu (poruke se postave u bilo koje vrijeme, a čitaju ih i odgovaraju na njih drugi korisnici u vrijeme koje njima odgovara; drugim riječima, korisnici ne moraju biti online u isto vrijeme, kao što moraju u sinhronoj razmjeni).

Sinhroni alati omogućavaju komunikaciju kako nastavnika s učenicima tako i komunikaciju među učenicima u realnom vremenu. Povratna informacija se dobiva u realnom vremenu i predviđa prisutnost i aktivnost svih učesnika u nastavnom procesu uključujući i nastavnika. Ovaj način učenja se obično obavlja sa svim učesnicima okupljenim u istom trenutku putem Internet stranica, chat-sesije, bloga, virtuelnih učionica, diskusijskih soba, korištenjem internet telefonije i dvosmjernim audio i videokonferencijama. Zadatak online nastave je da mora kreirati izazovne aktivnosti koje omogućavaju učenicima da povežu novu informaciju sa starom, da usvoje novo značenje i upotrijebe svoje kognitivne sposobnosti, jer je strategija nastave, a ne tehnologija, koja utječe na kvalitet učenja.

Karakteristike online nastave

Iako tehnologija ima ključnu ulogu u online nastavi nastavnici se moraju osposobiti za novu organizaciju nastave da učenicima daju smjernice kako bi nastava na daljinu bila dovoljno efektivna. Nastavnik u online nastavi je, kao i u klasičnoj nastavi koja se odvija u učionici, prije svega posrednik između sadržaja i polaznika. U oba slučaja cilj mu je da učenicima uspješno prenese znanja i vještine na određenim poljima, ali metode i načini podučavanja s obzirom na uslove odvijanja ne mogu biti jednaki. Metode podučavanja kojima će učenici lakše i kvalitetnije steći znanja i vještine potražit ćemo u savremenim nastavnim metodikama.

S obzirom da u online nastavi ne postoji direktna interakcija nastavnika i učenika te učenika međusobno, mnoge metode i ideje moraju se prilagoditi uslovima online nastave.

Ciljevi i zadaci online nastave za svaku određenu cjelinu koja se obrađuje su precizno definisani i učenici su u svakom trenutku upoznati s materijom koju će naučiti ili s vještinama koje će usvojiti. Razlog, a ujedno i beneficije korištenja i pohađanja online nastave kao forme obrazovanja na daljinu, pored razloga poput ekonomske isplativosti, mogućnosti premoštavanja fizičke udaljenosti i dr., je i mogućnost nastavnika da u nastavne procese uključi sve polaznike. Takvu mogućnost mu dozvoljavaju online kolaborativni alati poput chata, diskusijskih foruma i sl. Upotreba foruma i chata te drugih vrsta kolaborativnih alata, također može pomoći "stidljivim" učenicima da iskažu svoje ideje i misli u virtuelnom online okruženju (Porter, 2004, 35).

Učenici online nastave mogu u svakom trenutku pristupiti sadržaju i na njemu raditi. Dinamika online obrazovnog procesa zahtijeva precizno definisanje pravila. Online nastava temelji se većim dijelom na aktivnosti učenika te njihovom prikupljanju i organizaciji obrazovnog sadržaja. Nastavnici ih u tom procesu vode, usmjeravaju i upućuju na dodatne izvore informacija. Uz takav način rada i učenja, gdje učenici imaju veliku slobodu, ali i odgovornost, potrebno je konkretno definisati vremenske rokove za pojedine sadržaje, teme, zadatke i ispite. Komunikacija i pristup nastavi uglavnom se temelji na tekstualnoj interakciji, ukoliko izuzmemo video-konferencijske prijenose, što od nastavnika i učenika online nastave iziskuje veliku usredotočenost i fleksibilnost u radu.

Uloga nastavnika u online nastavi

Kroz historiju nastavnik je prolazio kroz različite oblike organizacije nastave. Od tada pa sve do danas mijenjao se samo oblik nastave, a funkcija nastavnika je ostala ista a to je odgoj i obrazovanje ličnosti učenika. Inovacije u muzičkom obrazovanju i odgoju u svijetu imaju vrlo značajno mjesto, ali kod nas još uvijek nedovoljno. Primjena inovacija su neophodan zadatak svakog nastavnika savremene škole.

Danas se od nastavnika svih predmeta pa i nastavnika muzičke kulture očekuje da pored neophodne opće kulture, stručne i pedagoške spreme, može da prihvati nova otkrića kao i da nastoji da ih primjenjuje, dalje razvija i usavršava. Mrežni resursi i tehnologija, a prvenstveno Internet, uslovljavaju nastanak novih vrsta nastave, učenja i obrazovanja. Internet u obrazovanju postaje neiscrpni resurs informacija te ujedno i komunikacijski alat i sredstvo učenja. S druge strane, Internet kao medij, sredstvo komunikacije te učenja i poučavanja otvara mogućnosti primjene novih, izrazito efikasnih metoda poučavanja novih generacija.

Nastavnik je imao obavezu da proširi znanje učenika, osposobi ga za ravnopravno sudjelovanje u društvu, i pored toga da razvija plemenite osobine učenika uz različita odgojna djelovanja. U tradicionalnoj nastavi nastavnik uz primjenu udžbenika i medija/sredstava upravlja nastavnim sadržajima koji se izučavaju. Od njega se očekuje sposobnost da izlaže nastavne sadržaje, da podučava, da odgovara za napredovanje učenika i da zna ocijeniti njihovo napredovanje.

Efikasna online nastava zahtijeva temeljite pripreme obrazovnog materijala i tehničke podrške, te detaljnu studiju o profilima i osobinama polaznika. Kompetencija online nastavnika uslovljena je znanjem i iskustvom na mnogim poljima. On pomaže učenicima u odabiru, prikupljanju i organizaciji sadržaja, usmjerava ih i evaluira tokom učenja te ih potiče na ostvarenje što boljih rezultata. Takva osoba mora imati pedagoške, komunikacijske i organizacijske vještine te visoku stručnu kompetentnost, jer obrazovanje na daljinu zahtijeva veliku stručnost i sposobnost nastavnika koji se njom bave.

Online nastavom se ne umanjuje funkcija nastavnika, već je nastavnik kroz različite obaveze i dalje nezamjenljiv faktor odgoja i obrazovanja. Nastavnik u svakom obliku nastave i učenja ima centralnu ulogu; preuzima aktivnu ulogu i odgovornost za rezultate obrazovanja.

Nastavnik u online nastavi ostvaruje sljedeće funkcije:

- funkciju organizatora i realizatora: bira, priprema i primjenjuje oblike i metode nastavnog rada, kao i nastavna sredstva i tehnička pomagala za izvođenje obrazovnog procesa;
- funkciju planiranja: vrši izbor, analiziranje i raspoređivanje nastavnih sadržaja, odnosno izrađuje godišnje i tematske planove, te planove za pojedine nastavne jedinice;
- funkciju programera: određuje opsežnost i dubinu nastavnih sadržaja (didaktička transformacija naučnih, umjetničkih, tehničko-tehnoloških sadržaja u predmetno-nastavne sadržaje), te ih prilagođava mogućnostima učenika;
- funkciju vođe: organizuje, izvodi, vodi i usmjerava nastavni proces;
- funkciju dijagnostičara i verifikatora: vrjednuje tokove i rezultate nastavnog rada, odnosno praćenje, ispitivanje, ocjenjivanje rada i uspjeha učenika/studenta.

Posebna važnost u online nastavi pridodaje se intenzitetu i kvaliteti komunikacije između nastavnika i učenika. Načinom i učestalom online komunikacijom nastavnik učenicima daje do znanja da ne razgovaraju s elektronskom napravom, već da je on stvarna osoba koja ih vodi i pomaže pri učenju. Tokom online nastave komunikacija nastavnika i polaznika je raznolika. Komunikacija u početku je najčešće temeljena na pozdravima, upoznavanjima

i uputama. Kako nastava kulminira i sadržajno se proširuje, komunikacija se orijentiše na pojašnjenje zadataka, upute o rješenjima, podršci i motivaciji za uspjeh.

Povratnim informacijama nastavnici održavaju stalnu vezu s učenicima a i na taj način dobivaju potrebne informacije o njihovom snalaženju u online nastavi, uspjesima, načinu učenja i upitima. Tako im pomažu i omogućuju da u skladu sa svojim sposobnostima što uspješnije završe online obrazovanje. Evaluacija znanja učenika u online obrazovanju sastoji se od nekoliko indikatora koji se na kraju online obrazovanja zaokružuju u jedinstvenu cjelinu. Tokom online nastave nastavnik bilježi učenikovu aktivnost. Ona najviše dolazi do izražaja u interakciji učenika i nastavnika te učenika međusobno. Naravno, to se odnosi na informacije koje su usko vezane uz sadržaj i problematiku pojedinih vježbi, zadataka i seminara. Također, nastavnik vrjednuje i komunikaciju među učenicima koja sadrži razmjenu iskustava, ideja i podrške vezane uz online nastavu. Ovisno o sadražaju online nastave, u sistem evaluacije ulaze i seminari, problemski zadaci i završni ispiti. Nastavnici u tom slučaju savjetuju svakom učeniku način na koji bi trebali sagledati zadatke, definisati problematiku i uspješno ih riješiti. Online nastava, predstavlja visokokvalitetni proces obrazovanja u kojem nastavnici i učenici aktivno sarađuju s ciljem postizanja zadanih obrazovnih ciljeva. Pri tome intenzivno koriste informacijsko-komunikacijske tehnologije za stvaranje prilagodljivog virtuelnog okruženja u kojem razvijaju i koriste multimedijalne interaktivne obrazovne materijale, ostvaruju međusobnu komunikaciju i saradnju, učenici izvršavaju pojedinačne ili grupne zadatke i projekte, te provode kontinuiranu samoprovjeru i provjeru znanja.

Prednosti online nastave

Online nastava nije "magična kugla" koja će zamijeniti i staviti van upotrebe postojeće pedagoške teorije, principe i norme. U tom smislu online nastava neće eliminirati postojeće obrazovne metode i tehnologije, nego tim više ona mora biti njima primjerena i prikladna nadopuna.

U formalnom smislu online nastava uključuje brojne strategije učenja i tehnologije koje podupiru učenje i to one poput CD-ROM uređaja i medija, zatim nastave temeljene na računaru, videokonferencijskog sistema, nastavnih sadržaja za učenje koji su isporučeni uz pomoć satelitske komunikacije i mreža prividnog obrazovanja. Drugim riječima, to nije samo web utemeljena nastava ili pak daljinsko učenje, već naprotiv uključuje mnoge puteve u kojima se može vršiti individualna izmjena informacija i stjecanje znanja onih koji sudjeluju u takvom procesu. U načelu to je učenje zasnovano na elektronskoj tehnologiji, oblikovano tako da omogućava stjecanje znanja i vještina ne samo učeniku u formalnom procesu učenja i poučavanja već i svim kategorijama sudionika u tzv.

procesu cjeloživotnog učenja i poučavanja, a to znači učenja uz rad, prekvalifikacija za nova zanimanja i sl.

Online nastava ima i cijeli niz svojih značajnih prednosti u odnosu na tradicionalnu nastavu, a to su:

- cjeloživotno učenje (lifelong learning), profesionalno usavršavanje;
- mjesto učenja odabire se ovisno o mediju koji se koristi za učenje;
- učestvovanje u najkvalitetnijim ili najprestižnijim programima;
- odabiranje svog načina i tempa učenja;
- koristeći različite tehnologije stječu se dodatna znanja i vještine a ne samo informacije o onome što se uči;
- nastavnici imaju mogućnost da uče od učenika/studenata koji samostalno traže izvor informacija.

Pored navedenih prednosti online nastave u odnosu na tradicionalnu navode se i druge prednosti. Online okruženje pruža veću mogućnost za promišljanje i rafiniranje ideja, više kontrole nad materijalima od strane učenika, fleksibilnost koju dopušta neograničen pristup materijalima i poboljšana razina interakcije sa samim materijalom, ali i u obliku mogućnosti za aktivno učenje putem konferencija, diskusijskih grupa i kolaborativnih projekata.

Nedostaci online nastave

Online nastava već od prve primjene u nastavnom procesu nailazi na oštre kritike što je potpuno opravdano, jer se pojavljivao veliki broj pedagoški i didaktički loših aplikacija u okviru poučavanja putem Interneta. Nedostatak takvih aplikacija je slabo metodički osmišljen i razrađen sistem poučavanja. Online nastavu karakteriše i "geografska ili vremenska razdvojenost, ili i geografska i vremenska razdvojenost" u zavisnosti od komunikacijskog medija koji se koristi, (Tinio, 2002, 6), a Moore (2003, 30) naglašava i "obrazovnu i psihološku razdvojenost između nastavnika i učenika".

Jedan od nedostataka online nastave je i nemogućnost individualnog pristupa učeniku zbog fizičke, odnosno geografske podijeljenosti, zatim mogućnost varanja prilikom online testova, slabo usklađeni obrazovni sadržaji s metodama proučavanja i s dostupnom tehnologijom i sl. kao i nemogućnost ostvarivanja kontakta uživo. Nastavnici u online nastavi ne mogu posmatrati svoje učenike/studente niti vidjeti i interpretirati izraze njihovih lica.

Navedeni nedostaci online nastave navele su dizajnere online programa na uključivanje većeg broja stručnjaka različitih zanimanja u kreiranje ne samo same kodne arhitekture korištenog software-a za poučavanje, već i za kreiranje sadržaja i metoda kojima će se taj sadržaj distribuirati.

Značajan pomak u prevazilaženju navedenih nedostataka online nastave napravio se uvođenjem stručnjaka za nastavu, metodičara, nastavnika/profesora u dizajniranje obrazovnih sadržaja i metoda poučavanja. Pojavom CMS[2]-a i LMS[3]-a u kojem se u središte nije stavljao sami sadržaj ili tehnologija, već polaznik online nastave, situacija se bitno izmijenila.

Web-aplikacija Moodle LMS

Kada su u proces dizajniranja online programa pored softwareskih inženjera i web-dizajnera uključeni i nastavnici koji poznaju metodiku (tradicionalne) nastave, dolazi do pojave dinamičnih web-aplikacija namijenjenih za organizaciju, vođenje i evaluaciju nastavnih procesa upravljanih s daljine. Pojavio se veliki broj web-aplikacija namijenjenih za upravljanje procesima učenja i poučavanja s daljine, kako besplatnih tako i komercijalnih, s različitim licencama za korištenje, pisanih u različitim jezicima i za različite serverske platforme. Međutim, postojanje velikog broja web-aplikacija nije riješilo problem obrazovanja s daljine. Primjenom mnogih web-aplikacija u nastavi na daljinu ostvarili su se loši obrazovni efekti, što je navelo istraživače, nastavnike, web-programere i grafičke dizajnere da više pažnje posvete načinu integrisanja nastavnih metoda u korištenju tehnologije. Kao odgovor na problem slabe obrazovne moći takvih web-aplikacija je pojava web-aplikacije Moodle LMS – modularna, objektno-orijentisana web-aplikacija namijenjena za upravljanje procesima učenja i poučavanja s daljine. Prednost Moodle-a u odnosu na druge web-aplikacije ogledala se prvenstveno u tome što je njegova orijentacija prema procesima učenja i poučavanja, a ne prema korištenoj tehnologiji.

Pomoću Moodle LMS-a nastavnici u obrazovni proces vođen s daljine mogu uspješno uključiti nastavne metode, što nas je navelo da u ovom radu svoju pažnju usmjerimo Moodle LMS-u[4] kao jednoj od najpopularnijih dinamičnih web-aplikacija s mogućnostima poučavanja u online nastavi. Moodle-aplikacija se ne pokreće s lokalnog računara nego sa servera ustanove, a samoj aplikaciji pristupamo s lokalnog računara. Međutim postoji i mogućnost da se Moodle-aplikacija instalira i pokrene na vlastitom računaru. Ova mogućnost je jako bitna za početnika, jer dozvoljava da korisnik prethodno isproba i ispita mogućnosti

---

[2] Skraćenica CMS se koristi i za skraćivanje sintagmi "Content Management System" ili sistem za upravljanje sadržajem.

[3] Skraćenica LMS se koristi u obrazovanju na daljinu kao sistem za upravljanje učenjem (Learning Management System), koristi se i u bibliotekarstvu kao Library Management System, kao web-aplikacija za katalogizaciju i organizaciju bibliotečkog materijala.

[4] Moodle (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment) LMS (Learning Managment System)

aplikacije i stekne znanja o načinu primjene a prije nego što aplikaciju postavi na serveru ustanove. (Cole i Foster, 2007, 1-21).

Online nastava u Moodle LMS-u

Specifičnost Moodle LMS-a ogledala se u njegovoj utemeljenosti na teoriji socijalnog konstrukcionizma kao teoriji učenja, što je dozvoljavalo nastavnicima da u obrazovni proces vođen s daljine pomoću Moodle LMS-a uspješno koriste nastavne metode. Web-aplikacija Moodle LMS ima širok spektar mogućnosti primjene u svim vidovima i nivoima obrazovanja namijenjenih za upravljanje procesima učenja i poučavanja na daljinu. Stvaraoci Moodle-a su se zalagali da ostvare lepezu učeničkih djelatnosti.

Moodle LMS je jedna od najpopularnijih platformi namijenjena za učenje na daljinu. Baziranost Moodle-a na obrazovnoj teoriji i njegova orijentacija ka procesima učenja i poučavanja a ne ka korištenoj tehnologiji potaknula me je da svoju pažnju usmjerim ka Moodle LMS-u i mogućnostima poučavanja u online nastavi u muzičkom odgoju i obrazovanju, konkretno u nastavi muzičke kulture.

Moodle LMS je projekt otvorenog koda (*Open source*), što znači da je korisnicima omogućen uvid u izvorni kod, uz mogućnost promjene aplikacije i prilagođavanja vlastitim potrebama (Cole i Foster, 2007, 11). Aplikacija se može besplatno preuzeti sa službene Moodle web-stranice (http://www. moodle.org). Web-aplikacija Moodle LMS ima širok spektar mogućnosti primjene u svim vidovima i nivoima obrazovanja namijenjenih za upravljanje procesima učenja i poučavanja na daljinu. Ovim radom želim prikazati na koji način jedna takva web-aplikacija može pronaći svoju primjenu u online nastavi u muzičkom odgoju i obrazovanju, konkretno u nastavi muzičke kulture, kao i koje su mogućnosti upravljanja procesima učenja i poučavanja u uslovima kada su predavači i učenici geografski i vremenski odvojeni.

Uslovi za praktičnu primjenu online nastave u Moodle LMS-u

Prije nego što sam pristupila prezentaciji predstavljanja i opisivanja modula i alata za učenje te analizi mogućnosti primjene opisanih modula i alata za učenje Moodle LMS-a u online nastavi muzičke kulture, bilo je potrebno usvojiti znanja potrebna za programiranje u različitim programskim i serverskim jezicima, ali i poznavati rad sa server tehnologijom i mnogim drugim aplikacijama namijenjenim za kodiranje, programiranje, grafički, multimedijalni i videodizajn.

Za praktičnu primjenu u Moodle LMS-u u online nastavi, od nastavnika se zahtijeva da ima visok stepen kompetencija **i** znanja, kako stručnih, metodičkih i didaktičkih koje su ujedno i ključne kompetencije tako i onih kompetencija

koje se odnose na poznavanje, korištenje i upravljanje web i serverskim tehnologijama, obrazovnim tehnologijama, poznavanje i programiranje u različitim programskim i serverskim jezicima, poznavanje sistem administracije te rada u brojnim softwareskim aplikacijama.

Stoga nastavnici i učenici moraju biti informatički i informacijski pismeni, poznavati i znati koristiti informacijske tehnologije i mrežne resurse, kao i poznavati rad sa server tehnologijom i mnogim drugim aplikacijama namijenjenim za kodiranje, programiranje, grafički, multimedijalni i videodizajn kako bi mogli učestvovati u online nastavi u Moodle LMS-u. Uspješna online nastava u Moodle LMS-u zasniva se na sistematskom i udruženom radu učenika, nastavnika, asistenata, administratora, pomoćnog osoblja i ogranizacionih uslova za realizaciju Moodla LMS-a.

Organizacione uslove za realizaciju modela Moodle LMS-a možemo podijeliti na obrazovne i tehnološke.

U kategoriju obrazovnih uslova spadaju:

- prihvatanje učenja na daljinu kao regularnog načina učenja/studiranja u konkretnoj instituciji;
- sposobnost pripreme nastavnog materijala u skladu s tehnologijom izvođenja učenja na daljinu;
- sposobnost izvođenja nastave;
- sposobnost kontrole kvaliteta nastave i učenja;
- sposobnost davanja podrške učenicima/studentima i korisnicima učenja na daljinu.

Tehnološku komponentu organizacionih uslova čine:

- sposobnost korištenja tražene tehnologije od strane učenika;
- dovoljan stepen znanja tehničkog osoblja obrazovne institucije koji će da obezbjeđuje kvalitetan i permanentan rad svih elemenata tehničkih uslova za realizaciju sistema daljinskog učenja;
- sposobnost brzog reagovanje na tehničke ispade sistema (Cole i Foster, 2007, 1-9).

Za sprovođenje ovakvog koncepta nastave, osim stvaranja obrazovnih i tehnoloških uslova, potrebna je i motivacija učenika te nastavnika. Ispunjavajući navedene uslove, možemo praktično prezentovati mogućnosti i načine realizacije online nastave određenih sadržaja muzičke kulture u Moodle LMS-u pomoću postojećih modula, alata za učenje, komunikacijskih alata i dr.

Kreiranje online nastave muzičke kulture u Moodle LMS-u

Kako bi jasnije shvatila i predočila mogućnosti kreiranja, upravljanja i evaluiranja online nastavnog procesa pomoću web-aplikacije Moodle LMS odlučila sam da na primjeru sadržaja nastave muzičke kulture u gimnaziji iz ugla nastavnika, učenika i administratora sistema i da opišem, prezentiram i praktično primijenim jedan od mnogobrojnih načina kreiranja, vođenja i evaluiranja online nastavnog procesa u Moodle LMS-u. Baveći se ovom problematikom suočila sam s nizom izazova i poteškoća pri realizaciji jednog od ciljeva i zadataka ovog rada. Baviti se proučavanjem mogućnosti poučavanja pomoću jedne programerski izuzetno složene aplikacije kao što je Moodle LMS, je zahtijevalo posjedovanje različitih kompetencija, a posebno onih vezanih za upotrebu i korištenje web-tehnologija.

Nakon jednogodišnjeg intenzivnog rada na prikupljanju literature, učenja programskih jezika, rada s web-tehnologijama, kao i pripremanju, izradi i postavljanju sadržaja iz muzičke kulture na web-aplikaciju Moodle LMS-a na serveru vlastitog računara a ne serveru škole, uspjela sam uspješno kreirati online nastavu iz muzičke kulture za učenike drugog razreda Cambridge International School u Prvoj bošnjačkoj gimnaziji. Prvi i osnovni razlog odabira ovog sadržaja je taj što se nastava muzičke kulture za učenike drugog razreda Cambridge International School u Prvoj bošnjačkoj gimnaziji odvija po reduciranom planu i programu.

Realizacija online nastave u Moodle LMS-u je jedna od mogućnosti da učenici usvoje sve nastavne sadržaje predviđene Nastavnim planom i programom za muzičku kulturu a ne prema reduciranom planu programa. Stoga mi je namjera bila da odabirom sadržaja za kreiranje online nastave se prikaže na koji način možemo dodatno obogatiti postojeće sadržaje muzičke kulture koji tretiraju učenje i nastavu na daljinu, modernim i aktuelnim saznanjima iz ove oblasti. Sadržaje koje sam koristila pri kreiranju online nastave kao resurse za učenje su sadržaji koji nisu bili predviđeni da se detaljnije obrade na redovnoj nastavi od jednog časa sedmično.

Za online nastavu u Modle LMS-u potrebno je osmisliti plan i način na koji će se koristiti moduli, proces i postupke kreiranja i vođenja online nastave muzičke kulture u gimnaziji te naučiti kako se koristi Moodle LMS iz ugla nastavnika, učenika i administratora sistema. Za vrijeme trajanja online nastave od vlastitog računara napravila sam web-server na koji sam prebacila kreirani sadržaj online nastave i kompletan Moodle kako bi učenici mogli pristupiti online nastavi. Na vlastiti računar sam instaliralila i pokrenula verziju Moodle 1.9.19+ na adresi http://localhost/moodle. Potrebno je da se isti kreirani sadržaj online nastave i kompletan Moodle prebaci na glavni web-server kojem pristupamo preko vlastitog računara ili da se server instalira na vlastiti računar.

Online nastavi muzičke kulture u Moodle LMS-u pristupila sam na adresi http://onlinenastava.mk.ba kao administrator sistema, kreator kursa, nastavnik, učenik s korisničkim imenom i lozinkom te kao gost (neautentificirani korisnik) za kojeg nije potrebno korisničko ime i lozinka. Svaki učenik je od administratora dobio korisnički broj i lozinku za vlastiti pristup Moodle LMS-u.

Aktivnosti koje želimo sprovesti u jednom online kursu, moraju biti unaprijed planirani i razrađeni. Za kreiranje online nastave iz muzičke kulture u gimanziji, sam prethodno isplanirala cijeli tok naše online nastave. Kao dio tog plana je i prezentiranje ili distribucija statičnih sadržaja ili resursa za učenje. Pod tim podrazumijevamo objavljivanje tekstova, grafika, video i audiozapisa koje ćemo koristiti kao osnovu sadržaja o kojem će se učiti i koji će se podučavati u online nastavi iz muzičke kulture.

Na oficijelnoj stranici verzija Moodle LMS-a koju sam koristila za kreiranje i realizaciju online nastave, raspolaže sa šest statičnih modula namijenjenih za distribuciju sadržaja, i to: natpis, tekstualna stana, web-stranica, link k drugoj datoteci ili eksternom web-site-u, direktorijum i IMS paket. Pomoću svakog navedenog modula možemo prezentovati učenicima sadržaje ili resurse za učenje.

Vrsta i količina materije kao i nastavna metoda determinišu koji od navedenih modula treba koristiti kao distributivno sredstvo. Sadržaje za nastavu muzičke kulture možemo prezentovati pomoću svih šest modula. Za prezentovanje sadržaja odabrala sam dva, i to modul natpisa i modul web-stranice. Modul natpis sam koristila za objavljivanje informacija u jednostavnom formatiranom tekstu o kursu za učenike (kratke obavijesti i uputstva), dok modul web-stranice koji omogućava bogatije stiliziranje i formatiranje teksta, kao i ubacivanje grafike, videa, zvuka, animacije, flasha i linkova u tekst rada. Najbitniji razlog za odabir ovog modula je da nam on dozvoljava da uneseni sadržaj formatiramo po želji, obogaćujemo ga grafičkim elementima, što ne bismo mogli na jednostavan način uraditi pomoću modula online tekst. Također, zbog prezentacije obimnijih sadržaja.

Većina modula u Moodle sistemu kreirana je u skladu s principima teorije socijalnog konstrukcionizma kao teoriji učenja. Stoga, Moodle moduli a posebno dinamični moduli zahtijevaju i podržavaju kolaborativno učenje i interakciju. Prvenstvena namjena modula, odnosno, alata za učenje u Moodle sistemu je olakšavanje i unaprjeđenje učenja. Moodle alati za učenje omogućavaju nastavnicima da koriste nastavne strategije u online nastavnim procesima. Modularnost Moodle-a pruža širok dijapazon mogućnosti primjene različitih nastavnih metoda. Modele u Moodle sistemu koristimo kao sredstva organiziranja, moderiranja i evaluiranja obrazovnih aktivnosti u online obrazovnim okruženjima.

Za kreiranje online nastave iz muzičke kulture korišteno je više alata za učenje, a odabir i način upotrebe alata zavisio je od vrste materije koju su u datom momentu planirani da se obrađuju kao i od vremenske tačke u online kursu "učenje i nastava na daljinu". Na osnovu navedenog kriterija u online nastavi korišteni su sljedeći dinamični moduli ili alati za učenje: modul baze podataka, modul foruma, modul chata (razgovora), modul lekcija, modul rječnika, modul zadaća i modul testa (Cole i Foster, 2007, 70-103).

Definisana je vremenska tačka otvaranja modula, dok je završna tačka modula predefinirana datumom zatvaranja našeg online kursa. Tako su u prvoj sedmici za kreiranje online nastave se koristili modul baze podataka, modul lekcija, modul rječnika, modul zadaća s esejskim tipom pitanja i modul testa. U drugoj sedmici sam koristila modul baze podataka, modul lekcija, modul rječnika, modul foruma i modul testa. U trećoj sedmici sam koristila modul rječnika i modul chata, dok sam u posljednjoj sedmici koristila modul baze podataka, modul lekcija, modul rječnika, modul foruma, modul ankete i modul testa.

Sve module aktivnosti ili alate za učenje nećemo kreirati kao zasebne i nezavisne module. Modularnost Moodle-a omogućava nam stvaranje jedne jedinstvene cjeline čiji će elementi (moduli) međusobno komunicirati.

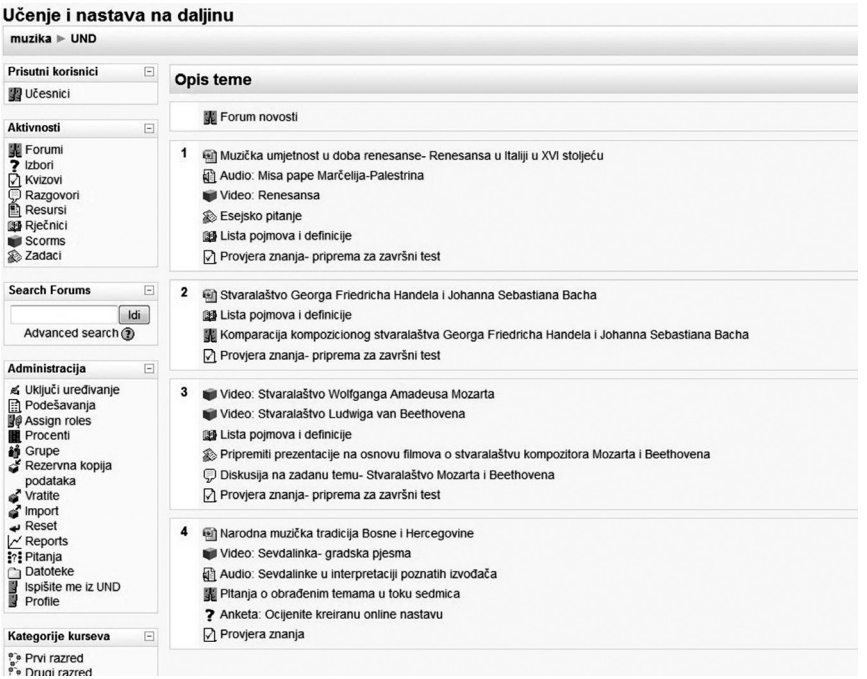
Primjena online nastave muzičke kulture u Moodle LMS-u

Moodle sistem nam omogućava da obrazovne aktivnosti jednog kursa organizujemo tematski i hronološki koji posjeduje pet različitih formata kursa: *LAMS, SCORM, Društveni, Tematski, Sedmični format, Sedmični format bez CSS tabelarnog formatiranja.* Koji ćemo format kursa primijeniti zavisi od: prirode materije koja se poučava, korištene nastavne metode, definisanih ciljeva i zadataka online nastave, broja polaznika online nastave, vremenskog trajanja kursa i mnogih drugih faktora (Cole i Foster, 2007, 20-25). Nastavu za učenike iz muzičke kulture koju pohađaju u drugom razredu u gimnaziji u kreirala sam i odabrala tip kursa koji sam smatrala najadekvatnijim tipom kursa za ovakvu vrstu sadržaja i obrazovne aktivnosti "učenje i nastava na daljinu". Kompletan online nastavni proces kursa odvija se u Moodle-u. To je ujedno i razlog zbog čega se Moodle LMS često naziva i courseware-om. Moodle omogućava kreiranje kategorija kursa, natkategorija kursa kao i metakurseve. Na osnovu navedenih faktora, odlučila sam da kurs "učenje i nastava na daljinu" kreiram u tematskom formatu kursa te da trajanje kursa definišemo na četiri sedmice. Za prvu sedmicu našeg online kursa odabrala sam i pripremila sadržaje za nastavnu temu "Muzička umjetnost u doba renesanse – Renesansa u Italiji u XVI stoljeću". Za drugu sedmicu kursa, pripremljeni su sadržaji za nastavnu temu "Stvaralaštvo

Georga Friedricha Handela i Johanna Sebastiana Bacha". Za treću sedmicu kursa predvidjeli smo nastavnu temu "Stvaralaštvo Wolfganga Amadeusa Mozarta i Ludwiga van Beethovena", dok smo se u posljednjoj sedmici online kursa usredotočili na temu "Narodna muzička tradicija Bosne i Hercegovine". Teme koje sam odabrala i pripremila za online nastavu prema nastavnom planu i programu muzičke kulture za gimnaziju predviđene su za prvo polugodište. U online nastavi u Moodle LMS-u su učestvovali učenici koji su nakon ispunjavanja ankete u kojoj su im predočeni ciljevi, zadaci, obaveze, mogućnosti i prednosti online nastave u Moodle LMS-u dobrovoljno pristupili online nastavi. Od anketiranih 20 učenika pristupilo ih je 10, što je dovoljno za eksperimentalnu grupu[5].

Naše obrazovne aktivnosti u tematskom formatu kursa, rasporedila sam po temama ili tematskim cjelinama (Fotografija 1). Aktivnosti oko jedne tematske cjeline u tematskom formatu kursa nisam vremenski ograničila, čime sam omogućila učenicima određivanje vlastitog tempa učenja u okviru 30 dana, koliko je planirano da traje kreirani online kurs. U ovom kursu odabrala sam i mogućnost da se učenici mogu naknadno vratiti na već pređene nastavne jedinice, ukoliko im se za to ukaže potreba. Međutim neke obrazovne aktivnosti u kursu sam jasno vremenski definisali. Na taj način učenicima omogućavamo da koriste resurse za učenje kao nastavni sadržaj, a vremenski definisanim datumima početka i kraja određene obrazovne aktivnosti onemogućujemo im zloupotrebu mogućnosti ponovnog korištenja statičnih sadržaja. Na samom ulazu u online kurs kreirali smo i manji rezime kursa o tome šta učenike očekuje tokom četiri sedmice online nastave. U rezimeu smo naveli i mogućnost da se aktivnosti učenika mogu vrjednovati te da ocjena koju ostvare u ovom online kursu ulazi u završnu ocjenu ostvarenu na kraju aktuelnog semestra. Tekst rezimea je dostupan na samom ulazu u online kurs kao i njegov sadržaj koji učenici mogu vidjeti prilikom pristupanja online nastavi. Kao administratori sistema, dodijelili smo uloge korisnika u ovom kursu. Konkretnije, definisali smo korisnika koji će imati ulogu nastavnika u ovom kursu, korisnika s ulogom administratora sistema te korisnike s ulogom učenika (Cole i Foster, 2007, 49-57).

[5] Online nastavu iz muzičke kulture u Moodle LMS-u smo realizovali u Cambridge International School u Prvoj bošnjačkoj gimnaziji u prvom polugodištu školske 2012/2013. godine (od 24.11. do 24.12. 2012).



Fotografija 1. Sajt kursa sa svim elementima za online nastavu muzičke kulture[6].

Mogućnosti Moodle LMS-a u online nastavi muzičke kulture

Stalna komunikacija s učenikom bitan je preduslov uspjeha. Nastava i učenje na daljinu u nastavi muzičke kulture u gimnaziji u Moodle LMS-u u prvom redu ističe individualizirani pristup učeniku koji se može ostvariti jedino u tijesnoj vezi s poznavanjem učenikove ličnosti, njegovih psihofizičkih sposobnosti, načina rada i uspjeha koji je postigao u dosadašnjem radu. Učenici su pozitivno ocijenili motivirajući aspekt takvog oblika obrazovanja, da im se time dosta ili mnogo pomoglo u savladavanju i dopuni gradiva kao i u pripremama za konačnu provjeru.

Veoma je bitno da Moodle LMS bude korisnički prihvatljiv. Sadržaje koji se stavljaju u Moodle LMS potrebno je stalno nadograđivati promjenama i inovacijama u sadržaju, metodologiji, treba povećavati komunikacijsku efikasnost te prilagodljivost sadržaja različitim strategijama učenja. Bitan

[6] Screenshot sajta kursa (Idego d.o.o, 2012). Sajt kursa bio aktivan trideset dana za vrijeme trajanja online nastave.

segment uspješne funkcionalnosti cijelog sistema je izgradnja sistema provjere znanja i to od samoprovjere do konačne provjere svake obrazovne cjeline. Da bi se postigla što bolja efikasnost učenja treba koristiti sva sredstva poticajna za rad i napredovanje učenika. Za svaku obrazovnu cjelinu potrebno je izraditi i jasno definisati rezultate učenja, kako bi učeniku bilo jasno šta se od njega očekuje. Prema rezultatima učenja potrebno je predvidjeti i načine provjere znanja jer oni potječu na različite strategije učenja.

Nakon završetka online nastave u trajanju od četiri sedmice tokom kojih su učenici eksperimentalne grupe obrađivali nastavne sadržaje muzičke kulture u online nastavi u Moodle LMS-u, dok su učenici kontrolne grupe obrađivali sadržaje na redovnoj klasičnoj nastavi uz primjenu drugih tehnologija prema reduciranom Nastavnom planu i programu, učenicima obje grupe dat je završni test za provjeru znanja.

Cilj ovog testiranja bio je da se utvrdi koliko su učenici eksperimentalne grupe napredovali u ovom periodu i da li postoje razlike u ostvarenim rezultatima između učenika kontrolne i eksperimentalne grupe učenika. Dobijeni rezultati testa pokazali su da učenici eksperimentalne grupe nakon učenja sadržaja muzičke kulture u online nastavi u Moodle LMS-u uz redovnu nastavu u učionici, ostvarili su veće rezultate u odnosu na kontrolnu grupu.

Učenici eksperimentalne grupe u testu osim dobrih rezultata odnosno većeg broja ostvarenih bodova pokazali su da su usvojili i veću količinu znanja iz istih sadržaja koje su obrađivali i učenici kontrolne grupe. Njihovi odgovori na pitanja u testu bili su na većoj razini. Na svako postavljeno pitanje učenici eksperimentalne grupe su odgovorili tačno s vlastitom interpretacijom i većim brojem informacija. Odgovorima na pitanja u završnom testu učenici eksperimentalne grupe nisu pokazali samo bolje rezultate već i znanje.

Završni test nam dokazuje da primjena online nastave u Moodle LMS-u ima svoje prednosti. Učenici pored klasične nastave, uz primjenu odgovarajućih nastavnih metoda, modula Moodle sistema, uz interakciju između učenika, te blagovremenu povratnu vezu između nastavnika i učenika na veoma kvalitetan, fleksibilan i kreativan način, bez velikog dodatnog opterećenja, mogu usvojiti sve sadržaje predviđene Nastavnim planom i programom predmeta Muzička kultura za gimnaziju Kantona Sarajevo. Učenici koji su učestvovali u online nastavi u Moodle LMS-u u nastavi muzičke kulture imali su pozitivno mišljenje i stavove prema novom načinu rada i učenja

Zaključak

Istraživanja koja su sprovedena da bismo jasnije shvatili i predočili mogućnosti kreiranja, upravljanja i evaluiranja online nastavnog procesa pomoću web-aplikacije Moodle LMS-a u nastavi muzičke kulture u gimnaziji ukazuju da učenje na daljinu može biti jednako uspješno kao tradicionalna nastava ukoliko se koriste odgovarajuće nastavne metode i tehnologije, ukoliko postoji interakcija između učenika i ukoliko postoji blagovremena povratna veza između nastavnika i učenika.

Korištenjem Moodle LMS-a učenici imaju aktivnu ulogu u procesu obrazovanja. Svaka aktivnost u Moodle LMS-u se bilježi i kasnije služi za vrjednovanje rada i uspjeha učenika. Samoprovjera znanja učeniku omogućuje da procijeni razinu postignutog znanja, ali isto tako i nastavniku ukazuje na aktivnost ili napredak pojedinca pomoću testiranja u određenim vremenskim intervalima.

Učenje i nastavu na daljinu moramo učiniti smislenom i direktno primjenjivom u stvarnosti što rezultira visokom razinom obrade informacija dobivenih u procesu učenja. Konstruišući znanja za druge i sami učimo. Učenje i nastava na daljinu je interaktivna, saradnička, omogućava nastavniku i učenicima iskustvo učenja u grupi, učenje od drugih, čime učenicima omogućavamo korištenje i razvijanje metakognitivnih vještina.

Prvi i osnovni razlog odabira ove vrste nastave je taj što se nastava muzičke kulture za učenike drugog razreda Cambridge International School u Prvoj bošnjačkoj gimnaziji odvija po reduciranom planu i programu.

Realizacija online nastave u Moodle LMS-u je jedna od mogućnosti da učenici usvoje sve nastavne sadržaje predviđene Nastavnim planom i programom za muzičku kulturu a ne prema reduciranom planu programa. Stoga nam je namjera bila da odabirom sadržaja za kreiranje online nastave prikažemo na koji način možemo dodatno obogatiti postojeće sadržaje muzičke kulture koji tretiraju učenje i nastavu na daljinu, modernim i aktuelnim saznanjima iz ove oblasti.

Online nastava je aktivan proces u kojem se od učenika zahtijeva da primjene informacije koje olakšavaju vlastitu interpretaciju i važnost. Dobra interaktivna online nastava olakšava stvaranje znanja, jer učenici moraju preuzeti inicijativu da bi naučili i bili u interakciji s drugim učenicima i predavačem pri čemu sami kontrolišu dnevni red učenja. U online obrazovnom okruženju učenici primaju informacije iz prve ruke, a ne dobijaju filtrirane informacije od predavača čiji stil može biti različit od njihovog. Kroz online nastavu učenici doživljavaju informacije iz prve ruke, što im omogućuje da sami kontekstualiziraju i personaliziraju informacije.

Reference

Cole, J. and Foster, H., 2007. *Using Moodle, 2nd Edition Teaching with the Popular Open Source Course Management System*. USA: Publisher O'Reilly Media.

Guthrie, W. J. ur., 2002. *Encyclopedia of Education.* USA: Macmillan Reference Library.

Idego d.o.o., 2012. *Moodle online učionica*. Dostupno na: <http://nastava.ba/moodle-online ucionica/> [Posjećeno 16. novembra 2012].

Kljakić, D., 2006. Internet u funkciji učenja. *Naša škola*, LII (36), 3-23.

Moodle, 2012. *Moodle downloads*. Dostupno na: <http://download.moodle.org/> [Posjećeno 23. maja 2012].

Moore, M. G. and Anderson, W. G. eds., 2003. *Handbook of Distance Education*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

Porter, L., L., 2004. *Developing an Online Curriculum: Technologies and Techniques*, London: Embry-riddle Aeronautical University, Information Science Publishing.

Tinio, L., V., 2002. *ICT in Education,* New York: United Nations Development Programme Bureau for Development Policy.

SVIRANJE U REDOVITOJ NASTAVI GLAZBENE KULTURE: GLAZBENO-PEDAGOŠKE I METODIČKE IMPLIKACIJE

Sabina Vidulin

Abstrakt: U radu se elaborira uloga i važnost provođenja aktivnosti sviranja u redovitoj nastavi glazbene kulture. Iako je sviranje bilo zastupljeno kao ravnopravna aktivnost u većini nastavnih programa, tek se programom iz 2006. godine omogućuje njegova kvalitetnija realizacija. Proučavanjem literaturnih jedinica i anketiranjem učitelja, sistematizirane su prednosti i ograničenja sviranja u redovitoj nastavi. Autorica donosi novi model provedbe sviranja u razredu.

Ključne riječi: model; nastava glazbe; osnovna škola; sviranje.

Uvodne premise

"Razlog učenja glazbe, bavljenja glazbom je unaprijediti kvalitetu života kroz bezbrojne mogućnosti i iskustva koje glazba pruža."[1]
(Johnson i Memmott, 2006)

Glazbeni doživljaj i izražavanje glazbom predstavljaju integralni dio ljudskoga života. Ovise o pojedincu, njegovom suodnosu s glazbom, ali i o glazbenoj građi koja se svojom strukturom približava ili udaljava od njegova ukusa i preferencija. Uz pjevanje, kao primaran način izražavanja, sviranje je drugi važan čimbenik u glazbenoj ekspresiji pojedinaca i skupine. Ono je sastavnim dijelom svakodnevice, privatnih i javnih, svjetovnih i duhovnih događanja, a svoje mjesto pronalazi u predškolskim i školskim ustanovama.

Aktivno muziciranje dominantna je aktivnost u djece predškolskog uzrasta. Uz pjevanje izražena je i aktivnost sviranja, osobito na ritamskom instrumentariju. Kenney (1997) ističe da je sviranje jedno od prvih sredstava glazbenog razvoja djece, s čime se slažu Monighan-Nourot, Scales i Van Horn (1987). Isti autori napominju da upravo sviranje u ranom djetinjstvu predstavlja centralnu aktivnost koja djecu uvodi u apstraktni svijet glazbe i izravno uključuje u njezino nastajanje i kreiranje.

[1] "The reason for learning and playing music is to improve the quality of life through countless opportunities and experiences that music provides." (Johnson and Memmott, 2006)

Na glazbenoj nastavi u školi djeca nastavljaju s glazbenim obrazovanjem kroz različite aktivnosti. Aktivno muziciranje najneposredniji je način usvajanja glazbenih vještina i stjecanja znanja vezanih uz glazbu (Reimer, 2003). Jedna od aktivnosti kojom se navedeno postiže je sviranje koje omogućuje učenicima sudjelovanje u izvođenju i stvaranju glazbe. Učenici su aktivni, trude se, motivirani su za sviranje i žele naučiti svirati, a nastava se provodi u ugodnom ozračju.

Prirodno je da dijete želi biti aktivno, a budući da djeca vole svirati i da se sviranje smatra ugodnom aktivnošću, navedeno postaje i razlog zašto svirati u školi. Isto tako, sviranjem se doživljava, izražava, upoznaje i razumije glazba. Na taj način učenici uče, usvajaju i praktično demonstriraju glazbene sastavnice. Sviranje, dakle, nije samo ugodna aktivnost, već njome djeca proširuju svoja glazbena znanja i umijeća.

Sviranje u nastavi glazbene kulture iz perspektive nastavnih planova i programa

Uključivanje sviranja u redovitu nastavu glazbene kulture[2] hrvatskih škola započinje u drugoj polovici 20. stoljeća (Požgaj, 1988; Rojko 1996) i može se pratiti kroz nastavne programe. Sviranje se prvi put pojavilo 1958. godine, u nacrtu koncepcije glazbene nastave u osnovnoj školi na saveznoj razini[3] (*Osnovna škola. Programska struktura,* 1958), a pritom se mislilo na sviranje svih raspoloživih instrumenata. Zagovaralo se tezom kako instrumenti pridonose bržem, lakšem i potpunijem shvaćanju glazbe te utječu na stvaralačku aktivnost djece (*Osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura,* 1959). Ipak, nedostajale su realne mogućnosti za njegovo provođenje jer nisu sve škole imale instrumente.

U nastavnom planu i programu iz 1960. godine, sviranje se provodi od četvrtog do šestog razreda, pod cjelinama: *Odgoj ukusa* i *Odgoj za samostalno izražavanje*. Pritom, učenje sviranja na melodijskim instrumentima predlaže se kao slobodni oblik rada (današnje izvannastavne aktivnosti), dok se tzv. školski instrumentarij primjenjuje u redovitoj nastavi. U sedmom i osmom razredu sviranje se predlaže isključivo kao slobodni oblik rada. "Za skupno muziciranje u školi, biraju se instrumenti, koji u pogledu tehničkog ovladavanja ne predstavljaju naročite teškoće, a ipak pridonose bržem, lakšem i potpunijem shvaćanju muzike i unose povrh toga mnogo radosti u muzički život razreda." (*Osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura,* 1960, 186)

Redigiranim izdanjem iz 1964., program i dalje obuhvaća područje sviranja, s naznakom da "rad na instrumentalnoj poduci u principu valja obavljati u vrijeme redovne satnice" te isto tako da je "razumljivo da se nastava instrumenata koji

[2] Predmet je nosio nazive: Pjevanje, Muzički odgoj, Glazbeni odgoj, Glazbena kultura.

[3] Nacrt je rezultirao donošenjem *Nastavnog plana i programa*, 1960. godine.

zahtijevaju veće tehničko svladavanje, a ujedno nisu pogodni za kolektivnu poduku s cijelim razredom, može odvijati u okviru vanrazrednih muzičkih grupa" (*Osnovna škola - odgojno obrazovna struktura*, 1964, 230).

U programu iz 1972. godine predlažu se pjesme za sviranje (*Naša osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura*, 1974). Novost čini i izbor ponuđenih instrumenata za sviranje: osim ritamskih instrumenata predlaže se korištenje tambura, melodika, usnih harmonika, gitara i mandolina. U Nastavnom planu i programu iz 1983/1984. (*Plan i program odgoja i osnovnog obrazovanja 2*, 1989[4]) ističe se da se uz područje sviranja i pjevanja omogućava razvijanje učenikovih interpretativnih i izražajnih sposobnosti, a očita je orijentiranost na tradicionalnu narodnu glazbu te revolucionarne i domoljubne pjesme. Napominje se kako je sviranje pretežito aktivnost koja prati pjevanje, da su u tu svrhu najpogodnije ritamske udaraljke te da je uvođenje melodijskih glazbala poželjno tamo gdje postoje uvjeti, ali da je "potreban i oprez zbog poznato loše kvalitete nekih instrumenata, što negativno utječe na muzikalnu izvedbu" (*Plan i program odgoja i osnovnog obrazovanja 2*, 1989, 20).

"Promjene koje su nastupile u društvenom i političkom životu Republike Hrvatske nakon višestranačkih izbora 1990. godine i ustrojstva Hrvatske kao samostalne države, stvorile su potrebu za ponovnim promišljanjem ciljeva i zadaća odgoja i obrazovanja." (Duraković, 2016, 403) Zadatci nastave predmeta Glazbena kultura bili su, između ostalih, usmjeriti učenika "na sviranje na tradicionalnim glazbalima koja se koriste u kraju u kojem učenik živi (tambura, sopile, gajde, gusle, dvojnice i ostala narodna glazbala), te frula, melodika, metalofona i ostalih glazbala dječjeg instrumentarija, a isto tako na nekonvencionalnim proizvođačima zvuka" (*Nastavni plan i program za osnovne škole u Republici Hrvatskoj*, 1991, 51). U nastavnom planu i programu iz 1999. godine sviranje se postavlja u drugi plan. Tako se pri opisu što obuhvaća izvođenje glazbe navodi: "povremena primjena glazbala (ovdje se ponajprije misli na primjenu ritamskih glazbala, dok se sviranje melodijskih glazbala, kao sastavnice

[4] U uvodu *Plana i programa odgoja i osnovnog obrazovanja 2* A. Bežen ističe kako je nastavni plan i program donesen 1983. godine, ali do 1988., odnosno 1989. nije objavljen kao posebna publikacija. Objavljen je u više brojeva Vjesnika Republičkog komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu, a u izdanju Školskih novina, tijekom 1983. i 1984. godine. U *Planu i programu odgoja i osnovnog obrazovanja 2*, Predmetna nastava, uz jezično-umjetničko, društveno područje, strane jezike i zajednicu učenika uvršten je program za glazbenu kulturu. Budući da nije napisana godina izdanja, na osnovu oglasa u Školskim novinama br. 28, od 12. rujna 1989. u kojem piše da je upravo izašao inovirani nastavni plan i program, zaključili smo da je riječ o godini 1989. Riječ je o inoviranom planu i programu koji je nastao nakon pet, šest godina njegove primjene, no kako je 1988. godine inoviran za strane jezike, matematiku i osnove tehnike i proizvodnje te 1989. za obranu i zaštitu, tečajnu nastavu i izbornu nastavu, ostaje nepoznanica je li inoviran i u odnosu na glazbenu kulturu (jezično-umjetničko područje se ne spominje).

ranijih programa, sada nalazi u sklopu sadržaja izborne nastave)", dok se pri tome što obuhvaća upoznavanje glazbene umjetnosti navodi kako: "kao nadopuna pjevanju, učenici mogu ponekad slobodno primjenjivati i različita jednostavna glazbala" (*Nastavni plan i program za osnovnu školu*, 1999, 69).

Drugačiji pristup sviranju donosi nastavni program iz 2006., u kojem, ono može biti drugo područje otvorenog modela[5]. Prema *Nastavnom planu i programu* (2006, 67) učenike treba, između ostaloga: "poticati na samostalnu glazbenu aktivnost (pjevanje, sviranje)" pri čemu je zadaća sviranja "sviranje kao takvo a ne (samo) učenje konkretnoga glazbenog komada".

Učitelj može samostalno planirati, organizirati i ostvariti područje sviranja, imajući u vidu cilj i svrhu aktivnosti, uvažavajući mogućnosti njezine realne ostvarivosti i konačnih ishoda koje učenici mogu doseći. Ukoliko je sviranje dio fleksibilne koncepcije glazbene nastave, zatim ako su učenici zainteresirani i motivirani, a škola ima sve uvjete za provođenje te aktivnosti, moguće je uspješno realizirati područje sviranja u redovitoj nastavi.

Mogućnosti sviranja prema nastavnom programu i udžbenicima za glazbenu kulturu

Prema već spomenutom i važećem Nastavnom planu i programu iz 2006., u prva tri razreda osnovne škole uz područja: pjevanje, slušanje glazbe, elementi glazbene kreativnosti, nalazi se i sviranje. Pod sviranjem se podrazumijeva sviranje ritma i sviranje taktnih – metričkih doba na ritamskim glazbalima, a služi kao pratnja obrađenim brojalicama i pjesmama. Uz sviranje na ritamskim udaraljkama, uči se razlikovati metar od ritma.

U četvrtom razredu sviranje je predviđeno u području *Glazbene igre*, gdje se između ostaloga, predlaže sviranje *bez velikih pretenzija* na jednostavnijim glazbalima. Analizirajući glazbene sadržaje za četvrti razred vidljivo je da se oni mogu realizirati (i) sviranjem. Tako je, uz slušanje i upoznavanje glazbe te pjevanje skladbi, moguće svirati C-dursku ljestvicu i određene pjesme u dvodobnoj, trodobnoj i četverodobnoj mjeri. Sviranjem učenik pokazuje razinu poznavanja i shvaćanja notnoga pisma, solmizacije/abecede, ritamskih figura, tempa i dinamike.

[5] Otvorenim modelom omogućen je drukčiji pogled na sadržaje glazbene nastave (izostavljeni su sadržaji koji su, teorijom i verbalizmom, otežavali provođenje nastave glazbe) i na glazbena područja (definirano je jedno obligatno, a drugo područje je proizvoljno) s konačnim ciljem obrazovanja slušatelja i poznavatelja glazbe te aktivnog sudionika glazbenog života okoline. Dominantnu ulogu u glazbenoj nastavi dobilo je područje slušanja glazbe i upoznavanja glazbene literature, dok se drugo područje (pjevanje, sviranje, glazbeno opismenjivanje, stvaralaštvo, ples, računalo u glazbi) može izabrati na temelju afiniteta učenika i učitelja. Više u: Vidulin, 2016, 318-320.

U petom i šestom razredu nastavlja se s aktivnošću sviranja pod cjelinom *Slobodno, improvizirano ritmiziranje, kretanje na glazbu, ples i sviranje*. U istom *Nastavnom planu i programu* (2006, 73) ističe se sljedeće: "Učitelj potpuno slobodno kreira aktivnosti iz ovog nastavnog područja, vodeći računa o njihovoj glazbenoj važnosti i kvaliteti." Ističe se, također, kako je važna aktivnost učenika, a sposobnosti su relativne i individualno različite. Budući da se od petog razreda obrađuju i folklorne teme, sviraju se narodne pjesme, koje su vrlo jednostavne za izvođenje.

U petom razredu izvode se jednostavnije pjesme kako bi se ponovili i utvrdili do tada naučeni pojmovi i glazbene sastavnice. Rad na sviranju se nastavlja proširujući dur i mol tonalitete do dva predznaka. Koriste se pjesme za pjevanje iz udžbenika, ali isto tako isječci iz predloženih djela za slušanje prema nastavnom programu. U skladu s programom stječu se i primjenjuju znanja vezano za oblikovanje glazbenog djela (motiv, fraza, rečenica, period, dvodijelna i trodijelna pjesma).

U šestom razredu svirati se mogu i dalje pjesme koje imaju do dva predznaka, ulomci iz literature, a sviranjem se mogu demonstrirati i neki oblici poput trodijelne pjesme i teme s varijacijama. S obzirom na sviračko umijeće učenika i glazbalo koje svira, može se poticati sviranje u tercama, s pratnjom, sviranje uz pjevanje, ali i stvaralački rad, u mjeri gdje je to moguće i izvedivo.

Prema nastavnom programu za sedmi i osmi razred sviranje se može realizirati u okviru područja *Sviranje (sintesajzer), stvaralaštvo, računalo (midi-oprema)* i provodi se prema ideji učitelja i konkretnim mogućnostima škole. Osim određenih pjesama koje se mogu izvoditi i sviranjem te mogućnosti sviranja ulomaka iz glazbene literature, nema veće poveznice sa propisanim nastavnim sadržajima jer se nastava, u sedmom razredu, uglavnom orijentira na slušno i teorijsko prepoznavanje i učenje glazbala i instrumentalnih glazbenih vrsta. U osmom razredu obrađuju se glazbeno-scenske vrste, vokalno-instrumentalne vrste, popularna glazba, elektronička glazbala i glazbeno-stilska razdoblja te jazz pa je iz toga razvidno da se sviranju kao takvom ne može posvetiti veća pozornost. Sviranje, ipak, može pomoći u osvještavanju nekih već do sada poznatih sastavnica, pomoći u zapamćivanju dijelova iz glazbene literature, umjetničke, popularne i folklorne usmjerenosti. U sedmom i osmom razredu, s obzirom na kompleksniji nastavni program, sviranje ne smije biti otežavajuća okolnost, već jedna od mogućnosti aktivnog muziciranja.

Razmatrajući problem primjerene literature za sviranje u osnovnoj školi, analizirali smo udžbenike za glazbenu kulturu.[6] Pjesme u udžbenicima su

[6] Analizirani su udžbenici za glazbenu kulturu odobreni od Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske: *Allegro u glazbenom svijetu* 4 – 8 (Dvořak, Jeličić Špoljar i Kirchmayer Bilić, 2014a,b,c,d,e); *Glazbena četvrtica* (Sikirica, Stojaković i Miljak, 2014); *Glazbena petica* (Marić i Ščedrov, 2014); *Glazbena šestica* (Sikirica i Marić, 2014); *Glazbena*

različitih žanrova: umjetničke i popularne, autorske, narodne, tradicionalne, vjerske, domoljubne. Pri utvrđivanju pogodnih pjesama za sviranje u razredu vodili smo se sljedećim kriterijima: dur i mol tonaliteti do dva predznaka, jednostavnije ritamske strukture, pjevna melodija, žanrovska i namjenska raznolikost. U svim udžbeničkim kompletima pronašli smo mogućnost sviranja na različitim glazbalima. Budući da su u udžbenicima predviđene pjesme za pjevanje te da se donose notni zapisi, određene pjesme moguće je i svirati po notama. U udžbenicima se nalaze skladbe jednostavnijih i složenijih ritamskih konstrukcija i melodijskih zahtjeva pa je korisno sviranje po notama proširiti i na sviranje po sluhu, pogotovo kod pjesama koje su kompliciranije za sviranje po notama.

Osim što nude repertoar za pjevanje, neki udžbenici, samo za pojedini razred, pogoduju izravnom upoznavanju s konkretnim glazbalima. Ukazuje se na specifičnosti pojedinog instrumenta, npr. na način sviranja blokflaute, klavijature – melodije i akorada, gitarskih hvatova, tambure.

Analizom udžbenika za glazbenu kulturu uvidjeli smo da postoji mogućnost realizacije aktivnosti sviranja te da postoji zbir pjesama koji se u tu svrhu može koristiti, sveukupno 330 pjesama, od kojih se neke ponavljaju jer su uvrštene kod više izdavača. Najviše pjesama koje je moguće svirati pronašli smo u izdanju *Svijet glazbe 4 – 8* (Gašpardi i sur., 2014a,b,c,d; Raguž i sur., 2014), dok je približan broj u izdanju *Allegro u glazbenom svijetu 4 – 8* (Dvořak, Jeličić Špoljar i Kirchmayer Bilić, 2014a,b,c,d,e), te *Glazbena četvrtica* (Sikirica, Stojaković i Miljak, 2014), *Glazbena petica* (Marić i Ščedrov, 2014), *Glazbena šestica* (Sikirica i Marić, 2014), *Glazbena sedmica* i *Glazbena osmica* (Ščedrov i Marić, 2014a,b). U svim izdanjima vidljivo je također, da se najviše pjesama može koristiti za sviranje iz udžbenika za peti i šesti razred, ali i da postoji razlika u vrstama pjesama koje autori predlažu za muziciranje.

U udžbeniku *Allegro u glazbenom svijetu 4 – 8* (Dvořak, Jeličić Špoljar i Kirchmayer Bilić, 2014a,b,c,d,e), pjesme se nalaze u dijelu *Glazbena pjesmarica i slušaonica*, odnosno *Glazbena pjesmarica,* ali se i u dijelu *Hrvatska tradicijska glazba* donose pjesme koje se mogu svirati. Ukupan broj pjesama je 93, a najviše mogućnosti za izvođenje pjesama u odnosu na udžbenike pronalazimo u šestom razredu, 28 pjesama. Istaknimo i to da se u udžbeniku Allegro 5 nalazi poseban dio nazvan *Sviranje blokflaute* u kojom se prikazuju tonovi od c^1 do c^2 te tonovi fis, b i d^2.

U kompletu *Svijet glazbe 4 – 8* (Gašpardi i sur., 2014a,b,c,d; Raguž i sur., 2014), glede sviranja, može se uzeti u obzir čak 138 pjesama. Najveći broj nalazimo u petom razredu, 35 pjesama. U udžbeniku za četvrti razred većina se pjesama nalazi u dijelu *Pjesmarica* dok je nekolicina u dijelu *Sviramo blokflautu*.

sedmica i *Glazbena osmica* (Ščedrov i Marić, 2014a,b); *Svijet glazbe* 4 – 7 (Gašpardi i sur., 2014a,b,c,d); *Svijet glazbe 8* (Raguž i sur., 2014).

Iz udžbeničkog kompleta *Glazbena četvrtica* (Sikirica, Stojaković i Miljak, 2014), *Glazbena petica* (Marić i Ščedrov, 2014), *Glazbena šestica* (Sikirica i Marić, 2014), *Glazbena sedmica* i *Glazbena osmica* (Ščedrov i Marić, 2014a,b) možemo iskoristiti 97 pjesama, od kojih se 32 nalaze u udžbeniku za peti razred. U *Glazbenoj četvrtici* pod izbornim sadržajem navodi se *Svirajmo blok-flautu* i donose didaktički primjeri te dijelovi određenih pjesama koje služe kao pratnja pjesmama za pjevanje u razredu. Na taj način uče se tonovi: h^1, a^1, g^1, c^2, d^2, a zatim se svladavaju i ostali tonovi: f^1, e^1, d^1, c^1. U *Glazbenoj sedmici* donose se naputci kako svirati akorde na klavijaturi i na gitari.

Gledajući stručno-glazbeno, sadržaji koji se usvajaju sviranjem uvode se postepeno, počevši od četvrtog razreda. U četvrtom razredu učenici sviraju pjesme u C-duru, koje sadrže jednostavne ritamske figure, u opsegu od c^1 do c^2. U petom razredu povećava se opseg poznatih tonova (a – d^2), uvode se nove ritamske strukture (sinkopa, šesnaestinke i kombinacije, pauze), promjena mjere, šesteroosminska mjera. U šestom razredu duže su pjesme, ritamski kompleksnije (uvodi se triola), melodijski (intervalski) zahtjevnije, ali muzikalnije. U sedmom i osmom razredu pjesme su još složenije i vrlo je važno dobro naučiti pjesmu po sluhu kako bi si učenik upravo sluhom mogao pomoći pri sviranju. Budući da je u tim razredima veća usmjerenost na teorijski dio gradiva koji zahtjeva veću koncentraciju na slušanje i upoznavanje glazbenih sadržaja, a i pjesme su složenije, vrijeme za sviranje je limitirano. Stoga, važno je pri sviranju zadržati se na do sada upoznatim ritmovima i dur-mol tonalitetima do dva predznaka ili, svirati na ritamskom instrumentariju kao pratnja pjesmi. Treba li uopće i dalje insistirati na sviranju, odlučit će sam učitelj.

Prednosti i ograničenja sviranja u razredu: teorijski predložak i stajališta učitelja

Sviranje u razredu ima svoje prednosti i ograničenja. Govoreći o prednostima, glazbeni pedagozi ističu dobrobiti koje se ostvaruju sviranjem, od razvoja stručnih kompetencija učenika do postizanja emocionalne stabilnosti i socijalne interakcije pa i poboljšanja školskoga uspjeha. Mark (1987) ističe da sviranje utječe na razvoj kognitivnih vještina i fine motorike. Učenici se sviranjem uče samodisciplini, ustrajni su i angažirani, uče se nositi s uspjehom i porazom (Covay i Carbonaro, 2010). Schellenberg (2004) u rezultatima svojih istraživanja ukazuje i na to da su djeca koja su imala nastavu instrumenata povećala svoj IQ, a da sviranje instrumenta utječe na bolji školski uspjeh govori Schumacher (2009). Pišući o sviranju, Reich (1963) je navela mnoštvo argumenata u korist te aktivnosti, od kojih ističemo: dijete želi biti aktivno, sviranjem stvara radne navike, djeca lakše ulaze u bit glazbe, razvija se disciplina i navika podređivanja kolektivu. Također, uči se cijeniti rad drugih, stječe se odgovornost za uspjeh

kolektiva, razvija se natjecateljski duh i dječji ponos. Sviranjem se vježba koncentracija, preciznost, strpljivost, na što ukazuju i Plavša, Popović i Erić (1961) napominjući kako se sviranjem stječe odgovornost za uspjeh kolektiva.

Plavša, Popović i Erić (1961) ističu kako sviranje predstavlja sintezu glazbenog doživljaja sa doživljajem sklada u pokretima izvođača pa je poželjno da svaki učenik određeno vrijeme svira na nekom instrumentu, naročito ritamskom instrumentu. Požgaj (1988, 62) ukazuje na to kako je sviranje potrebno jer na taj način "učenici koji iz bilo kojeg razloga nisu u mogućnosti da pjevaju mogu aktivno sudjelovati u muziciranju razreda". Regner (1980) smatra da bi bilo teško zamisliti glazbenu nastavu bez instrumenata, jer nije moguće učiti glazbu bez vlastite aktivnosti.

Istaknut ćemo i ograničenja pri provođenju aktivnosti sviranja, od kojih prednjači (ne)dostupnost instrumenata za razredno muziciranje. Ograničenja koja proizlaze iz svakodnevne prakse, a na koja ukazuju anketirani učitelji glazbene kulture[7] u jednom od provedenih istraživanja, su sljedeća: nedostatak literature, otežana nabavka instrumenata, premalo instrumenata u razredu, prevelika grupa za sviranje, malo vremena, jedan sat tjedne nastave. Rojko navodi kako je sviranje u školi bez ikakve umjetničke vrijednosti za što postoje tri razloga: "(...) dostupni instrumenti (npr. instrumenti iz Orffove zbirke, blok-flaute, melodike i drugi školski instrumenti), njihov slab kvalitet, te nedostatak vremena za vježbanje. Premda psihološki opravdana – djeca jesu motivirana za sviranje – takva se aktivnost ne može opravdati glazbeno, tj. umjetnički. Sviranje u općeobrazovnoj školi može imati smisla ako je izvođenje prave glazbe na pravim instrumentima" (Rojko, 1996, 122).

Uzimajući u obzir i prednosti i ograničenja, smatramo kako sviranje u nastavi, ipak, ima više prednosti. Cilj sviranja u razredu nije naučiti učenike odlično svirati glazbalo niti od njih učiniti umjetnike virtuoze[8], već ih učiniti aktivnim sudionicima nastavnog procesa, omogućiti bolje razumijevanje glazbenih djela osvještavanjem glazbenih sastavnica te nastavu glazbe učiniti zanimljivom i praktičnom, korisnom. Iako sviranje u razredu nema umjetničke vrijednosti (umjetnički prinos ne možemo očekivati u redovitoj nastavi glazbene kulture!), sviranje učenicima predstavlja zadovoljstvo i povećava želju za

[7] Tijekom rujna 2016. godine, elektronskim putem, anketa je proslijeđena učiteljima glazbene kulture iz Hrvatske, onima koji više godina provode aktivnost sviranja. Uzorak je dobiven na temelju saznanja i uvida u nastavnu praksu od strane županijskih voditeljica za predmet Glazbena kultura. 12 učitelja (ispitanika) odgovorilo je na anketu kojoj je cilj bio ispitati koje su prednosti i nedostaci provođenja aktivnosti sviranja u razredu. Odgovori ispitanika ukazali su, između ostaloga na: razloge provođenja aktivnosti sviranja u redovitoj nastavi, problem instrumenata u školi, načine populariziranja sviranja te na mogućnosti nastupa učenika.

[8] Odličnu vještinu sviranja moguće je steći u državnim glazbenim školama i privatnim tečajevima koje vode glazbene udruge.

boljim upoznavanjem glazbe, što je vrlo važno postići u njihovom glazbenom obrazovanju. Požgaj (1988, 17) ističe kako je djetetovo zadovoljstvo u sviranju instrumenta "dovoljan razlog da se o sviranju kao mogućnosti ipak razmišlja i da ta aktivnost bude opravdana".

Činjenica je da mladi vole svirati te da često odabiru ovu aktivnost ako im je ponuđena, na što ukazuje i Neely (2001). Interes i unutarnja motivacija učenika na strani su aktivnosti sviranja. Upitnim ostaje angažman učitelja, strategija kojom će se sviranje poticati u većoj mjeri i u konkretnijoj formi te (financijska) podrška škole.

Iz nastavne je prakse razvidno da se manji broj učitelja odlučuje za provođenje sviranja u redovitoj nastavi, ali isto tako da je strategija rada kod onih koje provode aktivnost vrlo jasna i konkretna te da i usprkos slabijoj opremljenosti škole, provode aktivnost sviranja. U već spomenutom istraživanju, učitelji glazbene kulture ukazali su na vrijednost koju sviranje u razredu ima:

> "Primjećujem više zainteresiranosti za nastavu glazbe, ali i glazbu općenito."; "Djeca su uvijek zainteresirana, vesela, nasmijana, na satu su svi aktivni, vrlo je živahno, ali i korisno."; "Atmosfera u razredu je ugodna, aktivno muziciraju, razvijaju motoriku ruku i spretniji su. Sviranjem bolje razumiju glazbene oblike".; "Do izražaja dolaze učenici koji se u razredu ne ističu po odličnom uspjehu ili čak imaju disciplinskih problema."; "Učenici se trude, radosni su i osjećaju se ponosnima na svoje rezultate."; "Djecu to veseli pa onda i prema cjelokupnom predmetu imaju pozitivan odnos."

U hrvatskim školama učenici na nastavi glazbene kulture sviraju prvenstveno na ritamskim i melodijskim udaraljkama i samoizrađenim glazbalima[9], ali i na blok flauti, melodici, tamburi, sintesajzeru, gitari, mandolini, harmonici, klaviru. Prema odgovorima anketiranih učitelja uočili smo da postoje škole koje posjeduju sve instrumente, ali i škole s vrlo malim brojem instrumenata.[10] U mnogim školama koje ne posjeduju instrumente, učenici donose vlastite, najčešće blok flaute. Bitnim smatramo da učenik zaista svira na funkcionalnom instrumentu te da se nastava provodi u specijaliziranoj učionici. Važan dio opreme u učionici glazbe je i glasovir ili sintesajzer, gitara, harmonika, tamburica i bilo koje drugo glazbalo uz pomoć kojega učitelj može objašnjavati i demonstrirati različite skladbe te izvoditi harmonijsku pratnju.

---

[9] Vezano za samoizrađene instrumente, donosimo stajalište jedne anketirane učiteljice: "Odustala sam od apsurdnih 'instrumenata' u kojem je ribež za povrće ili plastični podložak za meso glumio guiro, kanta za smeće bubanj, gumica na štapiću za ražnjić palica.... "

[10] Jedan je anketirani učitelj naveo slučaj u kojem se osobno angažirao i od sponzora pribavio financijska sredstva za kupnju kvalitetnih instrumenata za školu.

Sviranje nije aktivnost koja se učestalo provodi u školama, niti u istoj školi u odnosu na odjeljenja i razrede. Iz rezultata ankete vidljivo je da poneki učitelji provode sviranje u svim razredima i odjeljenjima, a većina se odlučila za sviranje u četvrtom, petom i šestom razredu, dok u sedmom i osmom učenici rijetko sviraju ili ne sviraju. Neki učitelji realiziraju sviranje samo u određenim odjeljenjima, neovisno o razredu, što ovisi o potencijalu, ali i zainteresiranosti učenika. Razlog tome je manjak interesa učenika za sviranje u tzv. višim razredima. Činjenica je da postoji veliki interes učenika za sviranjem u četvrtom razredu i interes ostaje prisutan, u većini slučajeva, tijekom petog i šestog razreda. Međutim, vidljivo je da popularnost aktivnosti sviranja opada kod učenika sedmog i osmog razreda, kao i njihova motivacija te interes. Navedeno možemo pripisati sljedećem: zainteresiranost za druge načine glazbenog doživljavanja i izražavanja, druge potrebe i želje, više školskih obveza i slično. Na *stanje otpora* prema sviranju utječe i glazbena građa koja je složenija, teža, zahtjevnija te je potrebno uložiti puno više vremena i truda da bi se pjesma naučila svirati.

Prema tom novom *stanju* učitelj se može postaviti na tri načina. Prvi, u kojem i dalje gravitira sviranju u redovitoj nastavi, ali u manjoj mjeri i s manjim intenzitetom, drugi, u kojem sviraju tek pojedini učenici i treći način, u kojem se u potpunosti napušta aktivnost sviranja. Sviranje se može provoditi u puno manjoj mjeri sa svim učenicima, bez da se opterećuju samom skladbom i učenjem konkretne skladbe, tako da sviranje služi samo kao dodatni način pojašnjenja nekog konkretnog glazbenog fenomena. U tom slučaju nije važan notni zapis već je moguće bilo koji fenomen ostvariti i "po sluhu". Nadalje, može se ostaviti učenicima na odabir hoće li sami i dalje ustrajati na sviranju, čime se provodi individualizacija i to u samom odjeljenju, što je, ne samo korisno, već i poželjno. Također, učitelj može odustati u potpunosti od aktivnosti sviranja i premjestiti fokus na neku drugu aktivnost.

Važno je istaknuti da, kako god odlučio učitelj i njegovi učenici, sviranje se može ponuditi i kao izvannastavna aktivnost pri čemu su realniji uvjeti (samostalan odabir aktivnosti od strane učenika, veći broj sati na raspolaganju) za razvoj sviračkog umijeća i stjecanje određenog glazbenog iskustva u solo muziciranju ili muziciranju u skupini.

Na pitanje na koji način populariziraju sviranje u razredu, učitelji ističu da učenici izvode kraće razredne koncerte, da nastupaju na školskim priredbama i gradskim manifestacijama, samostalno ili kao pratnja zboru. Zanimljiva su i stajališta u kojima učitelji upućuju na to da učenike ne treba posebno poticati jer su motivirani sami od sebe, vole tu aktivnost te čim vide glazbala požele svirati. Motiviraju ih i školski orkestri koji daju posebnost školi (*Cijela je škola u ozračju sviranja*).

Učitelji svakako predlažu sviranje drugim kolegama jer mogu na taj način unijeti svježinu u nastavu, stvoriti ugodno razredno ozračje, obogatiti školske

priredbe, motivirati učenike na razvoj instrumentalne vještine. Sviranjem se potiče dječje stvaralaštvo, uči se o glazbi, demonstriraju se naučeni sadržaji, aktivno se muzicira. Ipak, odgovori ukazuju i na to da zadržavanje učeničkog interesa za sviranjem iziskuje velik angažman učitelja.

Rezimirajući razloge za provođenjem aktivnosti sviranja u razredu, a prema odgovorima anketiranih učitelja, uočili smo tri obrasca koji se odnose na korisnost sviranja: stručni aspekt, emocionalno-socijalni aspekt te vanjski čimbenici. Stručni aspekt u vidu stjecanja stručnih znanja i vještina odnosi se na bolje razumijevanje glazbenih sastavnica, slušno uočavanje i ispravljanje pogrešaka, brzo učenje sviranja po notama, praktičnu primjenu znanja, izražavanje putem glazbe, poticanje glazbenoga stvaralaštva. Emocionalno-socijalni aspekt uviđa se u tome što učenici vole svirati, zainteresirani su, radosni pri skupnom muziciranju, razredno ozračje je ugodno, produbljuje se intenzitet zajedničkog muziciranja, aktivno sudjeluju na nastavi radioničkoga tipa. Utjecaj vanjskih čimbenika identificirali smo u sljedećem: nastavak uspješne tradicije sviranja u razredu, dostupnost instrumenata u školi pa je time omogućeno sviranje, pogodovanje dosadašnje glazbene naobrazbe učenika za realizaciju sviranja u školi.

Sviranje u razredu: metodičke implikacije

Istraživanje u obliku eksperimenta s paralelnim grupama koje je provedeno tijekom 2010. godine u jednoj gradskoj istarskoj osnovnoj školi, vođeno je hipotezom da učenici sviranjem bolje razumiju glazbu (više u: Vidulin, 2013, 23-39). Uzorak istraživanja činili su učenici IV razreda, 25 učenika desetogodišnjaka. Kontrolna grupa radila je po otvorenom modelu koji je uz slušanje glazbe kao drugu varijablu imao pjevanje (IV.a), dok je u eksperimentalnoj grupi umjesto pjevanja uveden eksperimentalni faktor – sviranje (IV.b). Rad je započeo utvrđivanjem inicijalnoga stanja, zatim je uveden eksperimentalan faktor i ustanovljeno finalno stanje kod učenika kontrolne i eksperimentalne grupe na redovitoj nastavi glazbene kulture.

Rezultate u osvještavanju glazbenih sastavnica eksperimentalne grupe usporedili smo s kontrolnom grupom. I u kontrolnoj i u eksperimentalnoj grupi obrađeni su sljedeći sadržaji: dvodobna, trodobna i četverodobna mjera, melodija, ritam, tempo, dinamika, znak ponavljanja, korona, dvotakt, mala glazbena rečenica. Rezultati, *Tablica 1*, pokazuju da su učenici oba odjeljenja postigli visoku razinu prepoznavanja glazbenih sastavnica (ritma, melodije, dinamike i tempa), a učenici iz eksperimentalne grupe stekli su i početnu vještinu sviranja. Najveća je razlika u razini znanja učenika. U kontrolnoj grupi (pjevanje) sve su sastavnice naučene na razini prepoznavanja i nisu se sve sastavnice mogle demonstrirati. Učenici su razlikovali ritam od melodije, tempo od dinamike, ali nisu se mogli samostalno koristiti stečenim znanjima. Jedan je od razloga taj što

većina učenika nije imala pravilnu (točnu) intonaciju pri pjevanju pa nisu mogli točno reproducirati melodiju. S druge strane, bez obzira na to što su stekli znanje o tome što je tempo, a što dinamika, nisu to mogli samostalno primijeniti na novoj skladbi, jer nisu glazbeno opismenjeni za pjevanje a vista. U razredu pjevaju po sluhu, ponavljajući nakon demonstracije učitelja. Rezultati u eksperimentalnoj grupi pokazuju da su učenici tijekom jedne školske godine ne samo naučili svirati jednostavne pjesme po notama, već i mnogo bolje uočili i zapamtili glazbene pojmove koje su mogli i demonstrirati na drugim pjesmama. Učenici su osposobljeni za samostalno analiziranje glazbe i sviranje jednostavnih skladbi po notnom zapisu. Sviranjem su stekli osnove glazbenoga jezika što je rezultiralo i većom razinom razumijevanja i primjene glazbenih sastavnica. Svladali su sviranje C-durske ljestvice i pjesama u C-duru, upoznali dvodobnu, trodobnu i četverodobnu mjeru, naučili prepoznati i izvoditi jednostavne ritamske figure, prepoznati i koristiti temeljne oznake tempa i dinamike. Osvijestili su mjeru, ritam te notno pismo. Postignuta je razina primjene konkretnog znanja.

Kontrolna grupa	***Eksperimentalna grupa***
isti sadržaji korišteni su pri obradi u kontrolnoj i eksperimentalnoj grupi: dvodobna, trodobna i četverodobna mjera, melodija, ritam, tempo, dinamika, znak ponavljanja, korona, mala glazbena rečenica	
učenici oba razreda dosegli su razinu poznavanja glazbenih sastavnica (ritam, melodija, dinamika, tempo)	
glazbene sastavnice upoznate su na razini prepoznavanja, nisu se sve sastavnice mogle demonstrirati	*visoka razina prepoznavanja, razumijevanja i demonstracije glazbenih sastavnica*
iako učenici znaju što je tempo i dinamika, navedene karakteristike nisu mogli aplicirati na novu skladbu	*odlična identifikacija i pamćenje glazbenih sastavnica; znanje mogu aplicirati na novoj skladbi*
	naučili svirati jednostavnije skladbe po notama
	osnovna vještina sviranja

Tablica 1. Rezultati empirijskog istraživanja

Za potrebe navedenog istraživanja razrađen je didaktički model za početno učenje sviranja u razredu (više u: Vidulin, 2013, 23-39). Realizira se u četiri faze, od koji su prve tri zastupljene u četvrtom razredu osnovne škole, prilikom uvođenja učenika u područje sviranja. Prva faza obuhvaća svladavanje ritamskoga zapisa i izvođenje/sviranje različitih ritamskih struktura (od osminke do cijele note). Učitelj radi s učenicima, ali je intenzivan i samostalni rad učenika. U ovoj se fazi

može svirati višeglasno, u paru, grupama, s različitim istraživačkim zadacima, potičući dječje stvaralaštvo. U drugoj fazi upoznaje se notni tekst i uvježbava sviranje pomoću didaktičkih vježbi. Uči se solmizacija uz notno pismo, ali se ubrzo prelazi na čitanje nota abecedom. Nakon što cijeli razred pročita didaktički primjer ritamskim slogovima te solmizacijom/abecedom, učitelj demonstrira kako odsvirati svaki pojedini takt, nakon čega učenici uvježbavaju sviranje primjera. Treća faza obuhvaća samostalnu obradu pjesme i temelji se na pjesmama iz udžbenika koje učenici uče pjevati po sluhu. Poznavanje melodije uvelike pomaže u svladavanju pjesme po notama jer su u procesu učenja sviranja sluh i notni tekst *partneri*. Bez obzira na to reproducira li učenik pjesmu intonativno točno ili netočno, zapamtit će i zadržati u slušnom dojmu spoznaju o tome kako pjesma treba zvučati. Četvrta faza provodi se od petog razreda nadalje i odlikuje je samostalni rad učenika. Jedini dio sata na kojem se provodi frontalni rad je zajednička analiza primjera kako bi se protumačio cijeli primjer i pojasnila mjesta koja bi mogla predstavljati problem (tonalitet, melodijski skokovi, ritamska trajanja). Nakon toga svaki učenik zasebno uči i prosvirava primjer, a učitelj obilazi razred i pomaže svakom učeniku.

Važno je dobro planirati vrijeme za sviranje, od zajedničke analize primjera, samorada učenika do javnog izvođenja pjesme. Sviranje u razredu može biti dijelom poticano uz udžbeničku građu u kojoj se nudi određeni izbor pjesama, ali važnu kariku čine i drugi materijali koje će pripremiti učitelj: od didaktičkih do umjetničkih i popularnih pjesama ili isječaka, pripremljenih za elementarno sviranje u razredu.

Učenici na redovitoj glazbenoj nastavi sviraju pjesme kraćeg trajanja i manje stručno-tehničke zahtjevnosti ili jednostavne i kraće fragmente iz duljeg glazbenog broja. Isto tako, mogu svirati melodiju uz akordijsku pratnju, što ovisi o vještini samoga učenika. Učenici koji nisu zainteresirani za sviranje melodijskih instrumenata mogu se uključiti u sviranje svirajući ritamske instrumente ili pjevajući. Važno je da muziciraju, osjete glazbu, bave se glazbom.

Sa stručno-glazbenoga gledišta, pri sviranju učenika u okviru redovite nastave pozornost se pridaje prepoznavanju, analizi i demonstraciji raznovrsnih tipova kretanja melodije (uzlazno, silazno, skokovito, postepeno, u okviru tonaliteta, izvan tonaliteta, u različitom opsegu), ritmova (jednostavni i složeni ritmovi, punktirani ritmovi), svira se u različitim mjerama, tempu, dinamici, agogici, a isto tako demonstriraju se glazbene sastavnice koje su dijelom programa za pojedini razred. Uz sve navedene glazbene aspekte, važno je pri sviranju ukazati i na fraziranje te estetiku skladbe, u mjeri u kojoj se to može postići, a u odnosu na vještine i znanje učenika te instrument na kojemu se glazba izvodi. Krajnji cilj može biti sviranje po notama jednostavnijih skladbi, ali isto tako muziciranje, glazbeno osvješćivanje, pomoć pri pamćenju glazbe, izražavanje glazbom.

Sviranje se pokazalo vrlo učinkovitom aktivnošću jer je izražena koncentracija učenika na glazbenu građu, svjesni i zorni rad, veća je aktivnost i samoaktivnost. Kod učenika je primjetno uočavanje i učenje na pogreškama, bolje razumijevanje naučenog gradiva te korištenje stečenog znanja. Sviranje melodijskog instrumenta uvelike utječe i na kreativnost učenika. Naime, poznavajući i koristeći se naučenim glazbenim sastavnicama učenici su u mogućnosti sagledati ih s nekog drugog aspekta, voditi u drugom smjeru, kreirati nove stvari i dobiti originalne proizvode.

Isto tako, mogu se identificirati daroviti i talentirani učenici koji se upućuju na daljnju stručnu izobrazbu ili uključuju u izvannastavne glazbene aktivnosti. Razredno muziciranje jedna je od mogućnosti da škola doprinese razvoju djeteta i potakne ga u smjeru dodatnog glazbenog obrazovanja koje je moguće ostvariti kako u glazbenim školama tako i na tečajevima koji njeguju instrumentalno muziciranje.

Zaključak

Iskustva učitelja pokazuju da je na redovitoj nastavi moguće ostvariti početnu razinu sviranja po notama u korist boljega razumijevanja glazbe i njezina prihvaćanja. Učenici putem instrumenta uče i ono što nauče praktično demonstriraju, čime se uviđa njihova razina vještine sviranja i primjene znanja. S učenicima se može obraditi znatan dio gradiva iz nastavnog programa od četvrtog do šestog razreda te djelomično iz sedmog i osmog razreda: od obrade različitih ritamskih figura, jednostavnih i složenih mjera, tempa, dinamike, tonaliteta (predznaka), glazbenih oblika do toga da sviranjem melodije, teme ili kratkog inserta mogu upoznati i zapamtiti različite vrste glazbenih djela. Nakon toga, spremni su i za improvizacije i slobodni u kreaciji *svoje* glazbe. Didaktički model prikazan u okviru ovoga rada, predstavlja prijedlog kako da se učenici uvedu u područje sviranja te uz vođeni ali i samostalni rad ostvare krajnji cilj, a to je poznavanje glazbe. Činjenica je da će poznavanje glazbe utjecati na njezino razumijevanje, a bolje razumijevanje utjecat će na njezino prihvaćanje. Sviranjem svakako možemo približiti učenicima i onu glazbu koja njima nije primarna i za koju nemaju prirodnu sklonost.

Usmjerenost na glazbu u drugom je planu u odnosu na usmjerenost na učenika i na njegove kompetencije. Osim pozitivnih učinaka sviranja na cjelokupnu osobnost djeteta, učinkovitost modela sviranja ogleda se u osobitoj koncentraciji učenika na građu, svjesnom i zornom radu, većoj aktivnosti, uočavanju i učenju na pogreškama, samoaktivnosti, boljem razumijevanju naučenog i korištenju stečenog znanja. U stručno-glazbenom smislu učenik: svira melodiju po notama, svira melodiju i harmonijsku pratnju, *skida* po sluhu i svira ono što čuje, sklada i izvodi svoje pjesme. Gledajući dalje, sviranje u razredu može ga motivirati na upis

u glazbenu školu gdje nastavlja s razvojem umijeća sviranja na istom ili drugom instrumentu; može ga potaknuti na sviranje u orkestru, ohrabriti na formiranje autorskog *banda*. Učenik može stvoriti naviku posjećivanja koncertnih događanja gdje će pozorno pratiti izvođače, njihovu tehniku i interpretaciju. S obzirom na pozitivna iskustva, nema zapreke u tome da učenicima pružimo priliku za muziciranjem na instrumentu u redovitoj nastavi glazbene kulture.

Reference

Covay, E. i Carbonaro, W., 2010. After the Bell: Participation in Extracurricular Activities, Classroom Behaviour, and Academic Achievement. *Sociology of Education,* 83(1), 20-45.

Duraković, L., 2016. Glazbena nastava i ideologijske mijene: Hrvatska u formativnim godinama socijalizma (1945.–1960.) i razdoblju afirmacije političkoga pluralizma (1991.–2006.). U: V. Balić i D. Radica, ur. *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 4*. Split: Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija. 395-413.

Dvořak, V., Jeličić Špoljar, M. i Kirchmayer Bilić, E., 2014a. *Allegro u glazbenom svijetu 4*. Zagreb: Školska knjiga.

Dvořak, V., Jeličić Špoljar, M. i Kirchmayer Bilić, E., 2014b. *Allegro u glazbenom svijetu 5*. Zagreb: Školska knjiga.

Dvořak, V., Jeličić Špoljar, M. i Kirchmayer Bilić, E., 2014c. *Allegro u glazbenom svijetu 6*. Zagreb: Školska knjiga.

Dvořak, V., Jeličić Špoljar, M. i Kirchmayer Bilić, E., 2014d. *Allegro u glazbenom svijetu 7*. Zagreb: Školska knjiga.

Dvořak, V., Jeličić Špoljar, M. i Kirchmayer Bilić, E., 2014e. *Allegro u glazbenom svijetu 8*. Zagreb: Školska knjiga.

Gašpardi, A., Lazarić, T., Raguž, N. i Štefanac, Z., 2014a. *Svijet glazbe 4*. Zagreb: Alfa.

Gašpardi, A., Lazarić, T., Raguž, N. i Štefanac, Z., 2014b. *Svijet glazbe 5*. Zagreb: Alfa.

Gašpardi, A., Lazarić, T., Raguž, N. i Štefanac, Z., 2014c. *Svijet glazbe 6*. Zagreb: Alfa.

Gašpardi, A., Lazarić, T., Raguž, N. i Štefanac, Z., 2014d. *Svijet glazbe 7*. Zagreb: Alfa.

Johnson, C. M. i Memmott, J. E., 2006. Examination of Relationships between Participation in School Music Programs of Differing Quality and Standardized Test Results. *Journal of Research in Music Education*, 54(4), 293-307.

Kenney, S., 1997. Music in the Developmentally Appropriate Integrated Curriculum. U: C. H.

Hart, D. C. Burts i R. Charlsworth, ur. *Integrated Curriculum and Developmentally Appropriate Practice*. Albany: State University of New York Press. 103-144.

Marić, S. i Ščedrov, Lj., 2014. *Glazbena petica.* Zagreb: Profil.

Mark, M. L., 1987. Music Education's Cultural Imperative. *Music Educators Journal*, 74(4), 22-26.

Monighan-Nourot, P., Scales, B. i Van Horn, J., 1987. *Looking at Children's Play: Bridge between Theory and Practice.* New York: Teachers College Press.

Naša osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura, 1974. Zagreb: Zavod za unapređivanje osnovnog obrazovanja Socijalističke Republike Hrvatske – Školska knjiga.

Nastavni plan i program za osnovne škole u Republici Hrvatskoj (Izmjene i dopune), 1991. Zagreb: Zavod za školstvo Ministarstva prosvjete i kulture Republike Hrvatske, 9.

Nastavni plan i program za osnovnu školu, 1999. Zagreb: Prosvjetni vjesnik (posebno izdanje), 2.

Nastavni plan i program, 2006. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.

Neely, L. P., 2001. Developmentally Appropriate Music Practice: Children Learn what They Live. *Young children*, 56(3), 32-37.

Osnovna škola. Programska struktura, 1958. Zagreb: Zavod za unapređivanje nastave i općeg obrazovanja NRH.

Osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura, 1959. Zagreb: Savjet za prosvjetu NRH.

Osnovna škola. Odgojno-obrazovna struktura, 1960. Zagreb: Školska knjiga.

Osnovna škola - odgojno obrazovna struktura (redigrirano izdanje, 2), 1964. Zagreb: Školska knjiga.

Plan i program odgoja i osnovnog obrazovanja 2, 1989. Zagreb: Prosvjetni savjet Hrvatske.

Plavša, D., Popović, B. i Erić, D., 1961. *Muzika u školi*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije.

Požgaj, J., 1988. *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga.

Raguž, N., Lazarić, T., Štefanac, Z. i Gašpardi, A., 2014. *Svijet glazbe 8*. Zagreb: Alfa.

Regner, H., 1980. Pedagoške zamisli Carla Orffa – in kaj je iz njih nastalo. *Grlica*, 4/5, 21-23.

Reich, T., 1963. Bavljenje muzikom oblikuje čovjeka. *Muzika i škola*, 2, 59-61.

Reimer, B., 2003. *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Rojko, P., 1996. *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet.

Schellenberg, E. G., 2004. Music Lessons Enhance IQ. *Psychological Science*, 15(8), 511-514.

Schellenberg, E. G., 2011. Examining the Association between Music Lessons and Inteligence. *British Journal of Psychology*, 102(3), 283-302.

Schumacher, R., 2009. *Pauken mit Trompeten: lassen sich Lernstrategien, Lermotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern*? Berlin, Bonn: Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF), Referat Bildungsforschung.

Sikirica, J., Stojaković, S. i Miljak, A., 2014. *Glazbena četvrtica*. Zagreb: Profil.

Sikirica, J. i Marić, S., 2014. *Glazbena šestica*. Zagreb: Profil.

Ščedrov, Lj. i Marić, S., 2014a. *Glazbena sedmica*. Zagreb: Profil.

Ščedrov, Lj. i Marić, S., 2014b. *Glazbena osmica*. Zagreb: Profil.

Vidulin, S., 2013. Playing Instrument in the Music Culture Teaching: An Opportunity of Active Perception and Understanding of Music. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, 19, 23-39.

Vidulin, S., 2016. Reforme odgojno-obrazovnoga sustava u Hrvatskoj i odjeci na glazbenu nastavu u osnovnoj školi. U: F. Hadžić, ur. *Zbornik radova 9. Međunarodnog simpozija "Muzika u Društvu"*. Sarajevo, 23–26. oktobar 2014. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija. 312-325.

ETNOMUZIKOLOGIJA

MULTIKULTURALNOST DEČIJEG FOLKLORA U VOJVODINI[1]

Nice Fracile

Abstrakt: Cilj ovog rada je da, na osnovu korišćene literature i ličnih terenskih istraživanja realizovanih poslednje tri decenije, osvetli pojavu multikulturalnosti dečijeg folklora kod pojedinih nacionalnih zajednica Vojvodine: Srba, Mađara, Slovaka i Rumuna. Značajna pažnja biće posvećena kontinuitetu/diskontinuitetu, promenama, komparativnim istraživanjima i najnovijim trendovima u dečijem folkloru ove multikulturne sredine.

Ključne reči: multikulturna Vojvodina; dečiji folklor; kontinuitet/diskontinuitet; prožimanje folklora; komparativna istraživanja.

Jedna od prepoznatljivih regija na prostoru Jugoistočne Evrope je multinacionalna, multikulturna i multikonfesionalna Autonomna Pokrajina Vojvodina, prostor viševekovnog suživota različitih nacionalnih i etničkih zajednica i međusobnog uticaja, prožimanja i oplođavanja materijalnih i duhovnih tekovina, a time i muzičko-folklornog stvaralaštva. Vojvodina je sinonim pojma multikulturalnost, a danas označava i simbol zaštite kulturne različitosti.

Prema popisu iz 2011. godine, u Pokrajini živi ukupno 26 nacionalnih ili etničkih grupa, a u službenoj upotrebi je šest jezika: srpski, mađarski, slovački, hrvatski, rumunski i rusinski (Bosnić Đurić, 2014, 149-150). Nastava u državnim osnovnim i srednjim školama izvodi se na srpskom jeziku i na pet jezika nacionalnih manjina (mađarski, slovački, hrvatski, rumunski i rusinki). I izdavačka delatnost se redovno odvija na navedenim jezicima, a povremeno i na nemačkom, ukrajinskom i romskom jeziku.[2] U Vojvodini se redovno objavljuje 17 časopisa iz kulture umetnosti i književnosti, od kojih sedam na jezicima nacionalnih manjina i etničkih grupa.[3]

---

[1] Ovaj rad je nastao kao rezultat etnomuzikoloških istraživanja na projektu Matice srpske "Мултикултуралност дечијег фолклора у Војводини", rađenog u okviru Odeljenja za scenske umetnosti i muziku. I ovim putem želim da se najsrdačnije zahvalim na poverenju i podršci.

[2] O školama i smerovima u kojima se nastava održava na jezicima nacionalnih manjina, v. u: Srednje škole | Edukacija, n.d.

[3] Postoje i četiri izdavačke kuće DOO Forum, Novi Sad (na mađarskom), AD Štamparija Kultura, Bački Petrovac (na slovačkom), NIU Ruske Slovo, Novi Sad (na rusinskom) i NIU Libertatea, Pančevo (na rumunskom). Više o tome kao i o izdavačkoj delatnosti manjina u Vojvodini, v. u: Kultura Vojvodina, 2016.

Skupština Autonomne Pokrajine Vojvodine je 2008. godine, u saradnji sa nacionalnim savetima ovih manjina, osnovala zavode za kulturu Mađara, Slovaka, Hrvata, Rumuna i Rusina u Vojvodini. Njihov osnovni cilj je očuvanje, unapređenje i promovisanje kultura ovih nacionalnih zajednica (Bosnić Đurić, 2014, 153). Radio Televizija Vojvodine emituje program na srpskom i 9 jezika manjina (mađarskom, slovačkom, rumunskom, rusinskom, bunjevačkom, ukrajinskom, romskom, hrvatskom i makedonskom jeziku), što je prava retkost u Evropi.[4] Programe na manjinskim jezicima emituju i lokalne radio i televizijske stanice.

Termin multikulturalnost je novijeg datuma i pod njim se uglavnom podrazumeva zajednički život i prožimanje više kultura, više oblika kulturnog života u jednoj sredini, regiji ili državi. On se, takođe, tumači kao "osobenost razvijenog, prosvećenog, humanog i demokratskog društva" (Rotar, 2008/2009, 5), koja treba da "омогући прихватање или бар толеранцију на друге културе" (Пожар, 2016, 114).[5]

O multikulturanosti u Vojvodini je objavljeno više radova iz raznih naučnih oblasti (Koković, 2011, 42-49; Пожар, 2016, 113-127; Ratković, 2013, 64-82; i drugo), a u *Zborniku radova IV međunarodnog skupa "Multikulturalnost i savremeno društvo"* objavljeno je niz radova koji ovu kompleksnu društvenu pojavu sagledavaju sa multidisciplinarnog naučnog stanovišta (Maksimović, 2013, 158-166; Spasić, Trajković i Lazarević, 2013, 167-176).

Objavljeno je i više etnomuzikoloških radova o tradicionalnoj muzici i igri nacionalnih zajednica Vojvodine koji sa komparativnog stanovišta ukazaju na bogatstvo, osobenost, različitost i prožimanje folklorne baštine ove višenacionalne pokrajine u Republici Srbiji (Ivkov, 2006, 198-213; Ивков, 2015, 189-199; Karin, 2009, 259-267; Fracile 2001a, 153-163; Fracile, 2001b, 19-34; Fracile, 2012, 157-164; Фрациле, 2013d, 622; Fracile, 2013e, 191-216; Jurjovan, 1983, 33).

---

[4] Sadašnji TV kanal RTV 1 (PTB 1) emituje program na srpskom, a RTV 2 (PTB 2), na srpskom i jezicima manjina. Uloga RTV Vojvodine je bila i ostala komunikološka, emancipatorska i prosvetiteljska, politička i društveno- ekonomska, ali, pre svega kulturološka, pošto je ovaj medij nosilac važne kulturne misije i promoter muzičko-folklornih vrednosti nacionalnih zajednica i manjina ove pokrajine (Fracile, 2009, 189-190). Više o tradicionalnoj muzici manjina u programima RTV Vojvodine (u Republici Srbiji), vidi u publikaciji N. Fracilea (Fracile, 2009, 185-192).

[5] Kao što primećuje sociolog Dragan Koković: "poslednjih godina razvila se velika rasprava o multikulturalizmu kao načelu da u svakom društvu istovremeno postoje razne kulturne grupe naspram kojih nijedan oblik *nema ligitimnost da se uspostavi kao dominantna kultura*. Odatle nužnost utvrđivanja pravila suživota tih grupa na osnovu apsolutne jednakosti i uzajamnog priznavanja" (2011, 42). U radu "Multikulturno ili interkulturno obrazovanje" Koković smatra da se pod terminom multikulturalizam "obično podrazumeva *oblik kulturne politike*, *koncept društva* (*multikulturno društvo*) *u kojem ravnopravno koegzistira više kultura*, a pod interkulturalizmom *kulturna politika koja je usmerena prema interkulturnom društvu, u kojem se više kultura nalazi u fazi dijaloga i traganja za novom kulturnom sintezom*" (Koković, 2011, 42).

Cilj ovog rada je da, na osnovu korišćene literature i ličnih terenskih istraživanja realizovanih poslednje tri decenije, osvetli pojavu multikulturalnosti dečijeg folklora kod pojedinih nacionalnih zajednica: Srba, Mađara, Slovaka i Rumuna. Značajna pažnja je posvećena kontinuitetu/diskontinuitetu, promenama, komparativnim istraživanjima i najnovijim trendovima u dečijem folkloru ove multikulturne sredine. Za potrebe ovog rada analizirano je 200 primera dečijeg folklora snimljenih u seoskim i gradskim sredinama, od predškolske i školske dece, studenata i kazivača srednjih i starijih generacija, od 5 do 87 godina.

Za razliku od mnogih folklornih žanrova koje se više ne upražnjavaju u narodu, dečiji folklor u Vojvodini predstavlja deo žive tradicije. Uprkos tome, on je još uvek dobrim delom ostao izvan istraživačke pažnje etnomuzikologa. I malobrojni objavljeni radovi koji se bave ovom temom, neretko počinju konstatacijom da je dečiji folklor veoma malo istraživan, i to, ne samo u Vojvodini već i u pojedinim susednim zemljama (Марјановић, 2005, 8; Fracile, 1989, 522; Planjanin, 2014; Rajković, 1978, 37; Comişel, 1982, 7).

Pojavom savremenih elektronskih inovacija koje privlače dečiju pažnju, mnoge dečije aktivnosti, pa i pesme i igre, potisnute su u drugi plan. Kako u seoskim tako i u gradskim sredinama mogu se, međutim, i danas čuti dečije pesme i igre, istina, ređe nego ranije. Neke od njih predstavljaju nasleđe koje je uspelo da se održi, a druge su nastale inspirisane savremenim dečijim svetom.

Analizom folklorne građe četiri navedene nacionalne zajednice izvršena je sledeća klasifikacija zabeleženih pesama:[6]

a) brojalice;
b) "pesme-obrasci"[7] u kojima se ogleda dečije reagovanje u odnosu na prirodu (izražavaju radost, želje, reakciju dece kada vide pticu, puža, sunce i drugo);
c) pesme uz određene dečije igre, koje se odvijaju u vidu kola ili drugog tipa igre;
d) pesme koje se izvode uz određene pokrete rukama, nogama, telom;

[6] Klasifikaciju ne bih mogao izvršiti bez pomoći pripadnika mađarske, odnosno slovačke manjine u Vojvodini Žofije Kanalaš, etnomuzikologa, Agneš Melegi, profesora muzičkog vaspitanja i Ane Zornjan, studentkinje Master studija Etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (Agneš Melegi i Ana Zornjan su mi i pevale više dečijih pesama iz folklorne baštine vojvođanskih Mađara, odnosno Slovaka). Na tome im se i ovim putem najsrdačnije zahvaljujem.

[7] Ovaj termin je preuzet iz rumunskog folklora kako bi označio podžanrovsku grupu pesama koje se neretko izvode na jedan ustaljen melodijsko-ritmički obrazac koji tokom izvođenja varira, od izvođača do izvođača.



Fotografija 1. Anamarija Borka i Slavica Stepan, u mjestu Kuštilj, 2014. godine. (Fracile, 2014a)



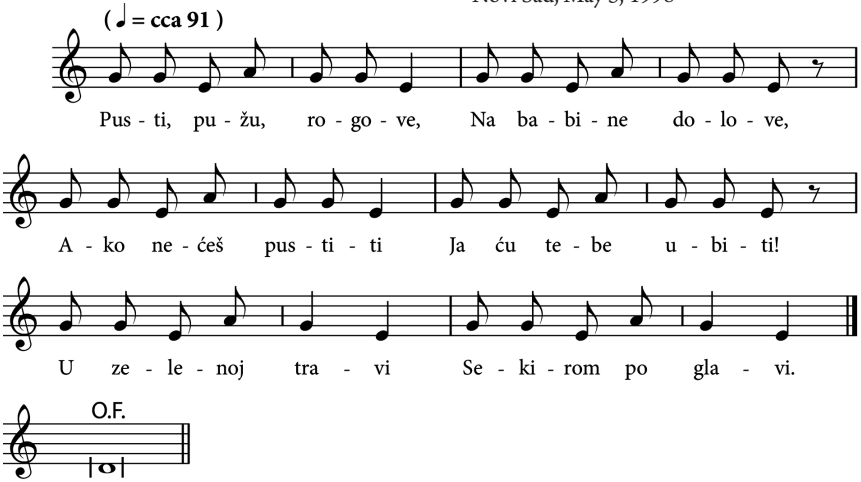
Fotografija 2. Daniel Koložoara i David Butan, u mjestu Kuštilj, 2014. godine. (Fracile, 2014b)

e) kognitivne pesme;
f) edukativne (obrazovne) pesme;
g) pesme koje se izvode u okviru pojedinih običaja;
h) pesme bez popratnih pokreta, prenesene usmenim putem s generacije na generaciju preko obdaništa ili škole.

Iako se izvode na različitim jezicima, pojedine srpske, mađarske, slovačke i rumunske dečije pesme neretko imaju identičnu funkciju. Tako, recimo, brojalice služe da se deca podele na dve ili više grupa, ili da se odredi dete koje će žmuriti. Dečije pesme, takođe, imaju i kognitivnu, edukativnu (obrazovnu), komunikacijsku, imitativnu i zabavnu funkciju.[8] Primetno je i postojanje dečijih pesama koje imaju identične tematske sadržaje. Tako sam, na primer, u okviru folklorne potkategorije "pesme-obrasci" zabeležio dečije pesme koje izražavaju radost dece u igri sa pužem: *Pusti, pužu, rogove* kod Srba (Primer 1), *Csiga-biga gyere ki* (Primer 3) kod Mađara, *Slimačik mačik* kod Slovaka, *Cucumelc melc* (Primer 4) kod Rumuna. U poetskom tekstu postoje, međutim, i određene razlike jer se srpska, mađarska, slovačka ili rumunska deca pužu obraćaju na svoj način. Tako se u pojedinim pesmama pužu preti kaznom ako ne ispruži svoje rogove ("ja ću tebe ubiti"), a u drugima mu se obećava nagrada ako ispruži svoje rogove ("dobićeš mleka i putera"). Evo i poetskog teksta srpske pesme o pužu, kao i prevoda istih pesama sa slovačkog, mađarskog i rumunskog jezika, uz notne zapise:

Mg. 64/A13

Performed by Dragana Maravić, 9 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Novi Sad, May 5, 1998

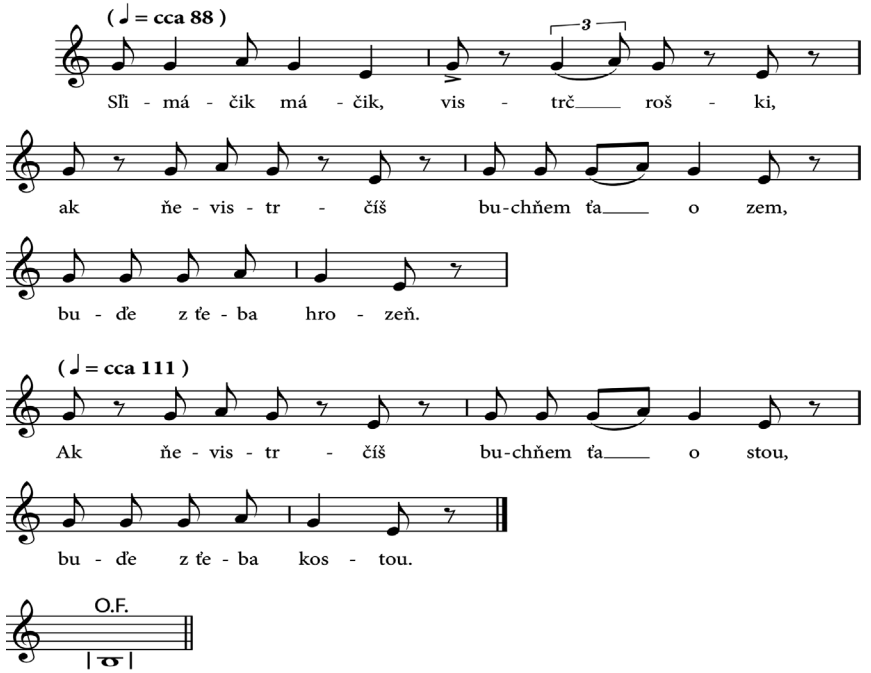


Primer 1. *Pusti, pužu, rogove* (Fracile, 1998)

[8] Ove folkorne podkategorije su identifikovane u analiziranoj građi, a to ne znači da ne postoje i druge.

WS750121

Performed by Ana Zornjan, 20 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Novi Sad, April 18, 2013

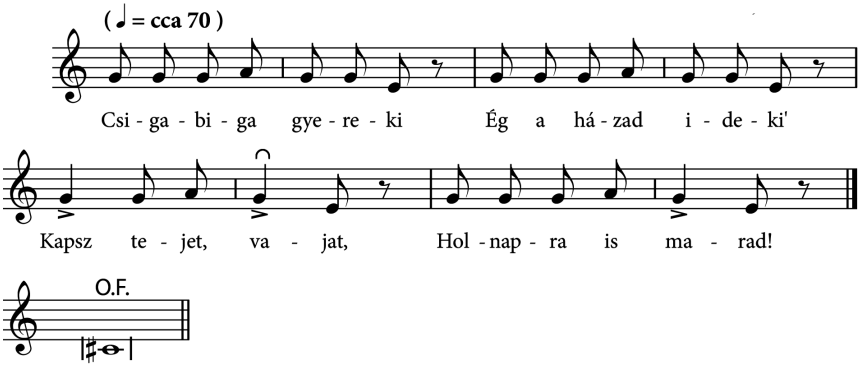


Primer 2. *Sľimáčik máčik* (Fracile, 2013a)

Slimačik mačik (prevod sa slovačkog)
Pužu, pužu, ispruži rogove,
ako ne ispružiš, o sto udariću te,
u crkvu pretvoriću te,
ako ne ispružiš, o zemlju udariću te,
u strahotu pretvoriću te.

WS750133

Performed by Anika Melegi, 23 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Novi Sad, April 19, 2013

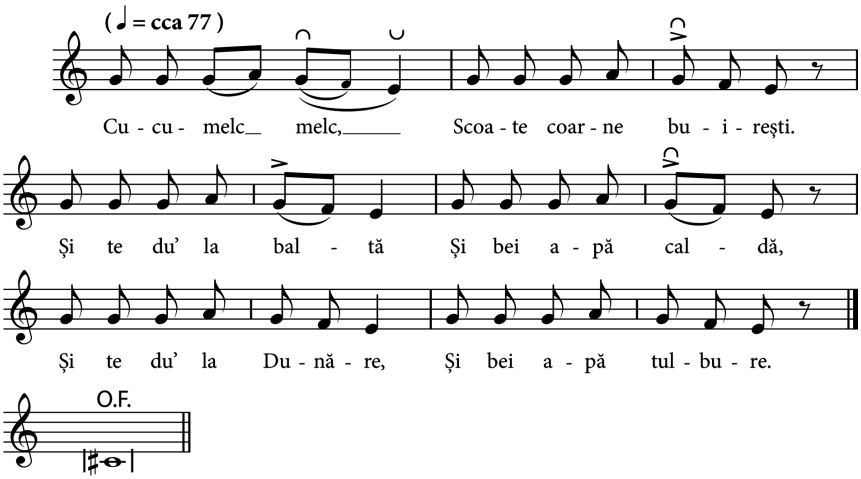


Primer 3. *Csiga-biga gyere ki* (Fracile, 2013c)

Csiga-biga gyere ki (prevod sa mađarskog)
Pužiću izađi napolje
Jer ti kućica gori ovde,
Dobićes mleka i putera
Ostaće ti i za sutra!

CD31/9

Performed by Danijela Barbu, 9 years old
and Gabrijela Barbu, 6 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Kuštilj, June 15, 1988



Primer 4. *Cucumelc melc* (Fracile, 1988)

Cucumelc melc (prevod sa rumunskog)
Pužu pužiću
Ispruži svoje boljarske rogove.
Idi na baricu
I napij se tople vode,
Idi na Dunav
I napij se mutne vode.

Poznata srpska dečija pesma uz igru *Laste prolaste* identifikovana je i u folklornoj baštini drugih nacionalnih zajednica u Vojvodini: *Bújj, bújj, zöld ág* kod Mađara, *Sita, sita penta* kod Rumuna, *Zlatna brana* kod Slovaka, uz određene varijacije igre, od primera do primera.[9] Još kao dete se sećam da smo često pevali pesmu uz igru *Sita, sita penta* iako uopšte nismo razumeli tekst jer on na rumunskom praktično nema nikakvog smisla. Nama nije ni bio uopšte važan tekst već koja će grupa dece pobediti u ovoj takmičarskoj igri. To se može smatrati nepisanim pravilom u dečijem folkloru jer za decu nije ni bitan tekst i ona se uopšte ne trude da ga korektno nauče i otpevaju, već ga, naprotiv, modifikuju do te mere da je ponekad teško razaznati koren određene reči, pa i smisao cele pesme.

Zanimljivo je da prvi stih treće strofe mađarske pesme uz igru *Bújj, bújj, zöld ág* (čija se igra izvodi na sličan način poput gore navedenih pesama) glasi *Szita, szita péntek*, odnosno korespondira sa naslovom pesme uz igru koju izvode rumunska deca iz okoline Vršca *Sita, sita penta*. Otuda se može pretpostaviti da su rumunska deca svojevremeno preuzela ovaj stih mađarske dečije pesme, a možda i samu igru, i tako se on prenosi usmenim putem s kolena na koleno. Ono što je sigurno jeste da se mnoge dečije pesme, bez obzira na nacionalnu pripadnost, zasnivaju na opšte poznatom melodijsko-ritmičkom motivu, koji odgovara dužini stiha. Ovaj motiv tokom izvođenja neznatno, svakako, varira i često zavisi od dužine stiha i njegove metroritmičke strukture. On, međutim, predstavlja vezni i veoma karakterističan strukturalni element kako za dečiji folklor prethodnih tako i savremenih generacija.

Kada je reč o repertoaru dečijih pesama, treba konstatovati da se pojedine tradicionalne pesme pevaju i danas što predstavlja svojevrstan kontinuitet, dok su druge najverovatnije zaboravljene (Fracile, 1987, 61-74). Bogatstvo, raznovrsnost i aktuelnost dečijeg repertoara zasniva se svakako i na prijemčivosti dece. Ona pod uticajem okoline i uslova života, te radija i televizije, saznaju, recimo, i o najnovijim proizvodima bombona i slatkiša uopšte, te i njih, između ostalog, kroz pesme uvršćuju u svoje igre. Otuda i veoma omiljena i popularna dečija pesma o bombonama pepermint (Fracile, 1987, 64).

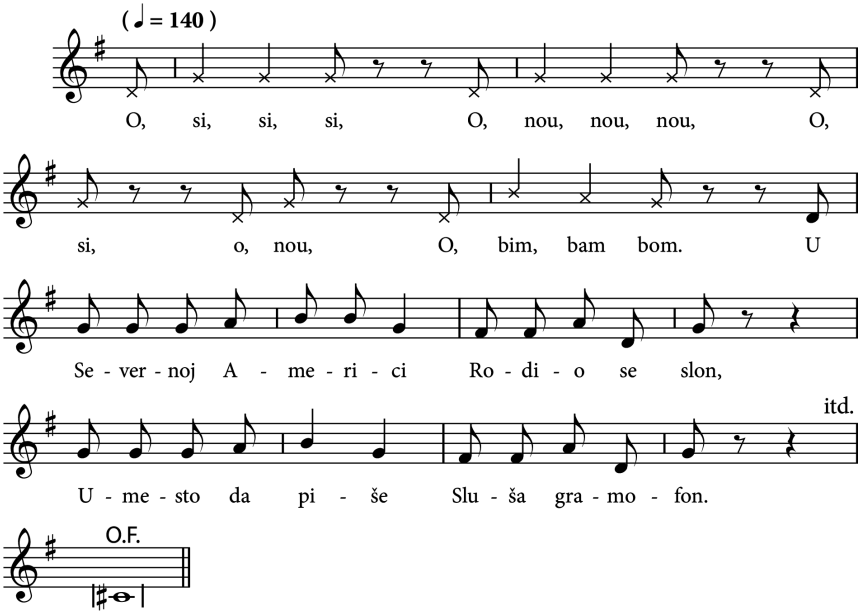
---

[9] Nice Fracile, Zvučni arhiv: *Laste prolaste* (WS 750139), *Bújj, bújj, zöld ág* (WS 750139), *Zlatna brana* (WS 750123), *Sita, sita penta* (CD 28/25).

Ima dosta primera da rumunska deca prihvataju i pevaju srpske dečije pesme: *Hokuš, bokuš, Eci, peci, pec, A miu, mau mi* (Fracile, 1989, 524), *Miki Maus igra fudbal, U Severnoj Americi* i drugo. Ova poslednja pesma je bila izuzetno popularna krajem 20. veka u Vojvodini, a uz neznatne poetske i muzičke razlike deo je i repertoara dečijih pesama i u užoj Srbiji. Po sadržaju poetskog teksta, stilu izvođenja, a naročito po početku predtaktom, pesma *U Severnoj Americi* se može smatrati novijim trendom u odnosu na mnoge primere dečijeg folklora analizirane za potrebe pisanja ovog rada.

Mg.XX/A28

Performed by Arabela-Florina Fracile, 5 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Sr. Kamenica, January 29, 1983



Primer 5. *U Severnoj Americi* (Fracile, 1983)

Poseban slučaj šireg prožimanja folklora u multikulturnoj Vojvodini predstavlja dečija pesma uz igru *Tancuj, tancuj*. Iako je reč o dečijoj pesmi iz folklorne baštine vojvođanskih Slovaka, nju rado izvode i druge nacionalne zajednice i to ne deca već odrasli. Ona je uvrštena i u repertoar izvanrednog pevača Zvonka Bogdana, koji je ovu pesmu, pevajući je kako na slovačkom tako i na srpskom jeziku, promovisao na mnogim festivalima i koncertima tradicionalne muzike u zemlji i inostranstvu. Ona se, međutim, i dalje prenosi usmenim putem jer je i danas ostala kao jedna od najomiljenijih slovačkih dečijih pesama uz igru.

WS750118

Performed by Ana Zornjan, 20 years old
Recorded and transcribed by N. Fracile
Novi Sad, April 18, 2013



Primer 6. *Tancuj, tancuj* (Fracile, 2013b)

Zaključak

Svestan sam da ova tema zahteva sveobuhvatno i dublje multikulturno istraživanje u čiju realizaciju je potrebno uključiti tim istraživača u kojem bi bio bar po jedan pripadnik nacionalnih zajednica Vojvodine. Otuda ovaj rad treba shvatiti kao polazište i apel da se pokrene zajednički projekat koji bi doprineo ne samo osvetljavanju multikulturalnosti u Vojvodini, već i njenom razvoju, ali i

osposobljavanju dece "da se u interakcijama s različitim kulturalnim manjinama odnose jednakopravno, da uvažavaju i poštuju kulture i običaje pripadnika kulturnjih manjina" (Пожар, 2016, prema Kragulj i Jukić, 2010, 171). Rezultati istraživanja potvrđuju očuvanost i trajnost pojedinih dečijih brojalica, pesama o raznim životinjama, pesama uz različite igre, ali i pojavu novijih dečijih pesama nastalih krajem 20. i početkom 21. veka. Dečiji folklor u multikulturnoj Vojvodini, kao živa folklorna kategorija, nalazi se, takođe, i u stalnoj promeni, permanentnom procesu improvizacije i stvaranja. Prirodno je, stoga, da smo sve više svedoci procesa prožimanja, ali i prisustva interkulturalnih sadržaja dečijeg folklora u Vojvodini. Ove pojave će u budućnosti u mnogome zavisiti od učitelja i nastavnika i njihovog odnosa prema folklornim vrednostima nacionalnih manjima.

Ako prihvatamo da je multikuturalnost, kao i različitost, izvor bogatstva jednog društva, onda je deo tog bogatstva i dečiji folklor višenacionalne Vojvodine, koji se, mada u manjoj meri nego u prošlosti, još uvek prenosi usmenim putem. Prihvatanje pojedinih dečijih pesama iz druge kulture i njihovo spontano uključivanje u repertoar i promovisanje, predstavlja dobrodošao korak ka obogaćivanju sopstvene kulture, a možda i ka interkulturalističkom obrazovanju, pojavi koju treba pratiti, istraživati, podržati i podsticati.

Reference

Bosnić Đurić, A., ur., 2014. *Leksikon multikulturalnosti*. Petrovaradin: Centar za interkulturnu komunikaciju.

Comişel, E., 1982. *Folclorul copiilor*. Bucureşti: Editura Muzicală.

Fracile, N., 1983. *U Severnoj Americi*. [transkripcija] Izvodi Arabela-Florina Fracile (5 godina). [Sremska Kamenica, 29. januar 1983].

Fracile, N., 1987. Kontinuitet i promene u dečijem folkloru kod Srba i Rumuna u Vojvodini. U:D. Dević, ur. *Zbornik radova sa naučnog skupa "Folklor i njegova umetnička transpozicija"*. Beograd, 29–31. oktobar 1987. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 61-74.

Fracile, N., 1988. *Cucumelc melc*. [transkripcija] Izvode Danijela Barbu (9 godina) i Gabrijela Barbu (6 godina). [Barice, 15. juni 1988].

Fracile, N., 1989. Oblici dečijeg folklora Srba i Rumuna u Vojvodini. U: D. Antonijević, ur. *Zbornik radova 36. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije.* Sokobanja, 25–29. septembar 1989. Beograd: Udruženje folklorista Srbije. 522-528.

Fracile, N., 1998. *Pusti, pužu, rogove*. [transkripcija] Izvodi Dragana Maravić (9 godina). [Novi Sad, 5. maj 1998].

Fracile, N., 2001a. Vokalna muzička tradicija Vojvodine u svetlu komparativnih istraživanja. U: I. Čavlović, ur. *Zbornik radova 2. Međunarodnog simpozija "Muzika u Društvu"*. Sarajevo, 27–28. oktobar 2000. Sarajevo: Muzikološko društvo, Muzička akademija u Sarajevu. 153-163.

Fracile, N. 2001b. Multitradicionalna etnomuzikološka istraživanja. U: M. Sklabinská, ur. *Zbornik radova predavača Prve letnje multikulturne škole "Interkulturalni dijalog"*, Bački Petrovac, 22–29. juni 2001. Novi Sad: Specijalističke Akademske Studije. 19-34.

Fracile, N., 2009. Traditional Minority Music in the Programs of RTV Vojvodina, Republic of Serbia, U: Z. Jurková i L. Bidgood, ur. *Voices of the Weak. Music and Minorities*. Praha: NGO21 and Faculty of Humanities of Charles University. 185-192.

Fracile, N., 2012. The Manners of Performance in Historical Recordings of the Serbian and Romanian Traditional Music. U: A. Medaković, ur. *Proceedings of the Regional Conference Research, Preservation and Presentation of Banat Heritage*: *Current State and Long Term Strategy.* Vršac, 17–19. novembar 2011. Vršac: City Museum of Vršac. 157-164.

Fracile, N., 2013a. *Slíma̋čik máčik*. [transkripcija] Izvodi Ana Zornjanin (20 godina). [Novi Sad, 18. april 2013].

Fracile, N., 2013b. *Tancuj, tancuj*. [transkripcija] Izvodi Ana Zornjanin (20 godina). [Novi Sad, 18. april 2013].

Fracile, N., 2013c. *Csiga-biga gyere ki*. [transkripcija] Izvodi Anika Melegi (23 godina). [Novi Sad, 19. april 2013].

Фрациле, Н., 2013d. Музика. Фолклорно стваралаштво Војводине. U: D. Stanić, ur. *Српска Енциклопедија,* 3. Нови Сад: Матица српска/Beograd: Српска Академија наука, Завод за уџбенике. 622.

Fracile, N., 2013e. Metroritmički obrasci *aksak* ritma u multikulturnoj Srbiji kao zajednička nit s folklornom susednih naroda. U: С. Томин, Љ. Пешикан–Љуштановић і И. Живанчевић Секеруш, ur. *Зборник у част Марији Клеут*. Нови Сад: Филолошки факултет. 191-216.

Fracile, N., 2014a. *Anamarija Borka i Slavica Stepan, u mjestu Kuštilj,* 2014. godine. [fotografija] Privatni arhiv Nice Fracile.

Fracile, N. 2014b. *Daniel Kološoara i David Butan, u mjestu Koštilj,* 2014. godine [fotografija] Privatni arhiv Nice Fracile.

Ivkov, V., 2006. Akkordeontipen in der multinationalen Vojvodina aus ethnomusikologischer Sicht. U: E. Fischer, ur. *Musikinstrumentbau im interkulturellen Diskurs, Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes "Deutsche Musikkultur im ostlichen Evropa"*. I. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 198-213.

Ивков, В., 2015. Емисије народне музике у оквиру програма Радио Новог Сада. Изазов мултикултуралности. U: И. Медић, ur. *Радио и српска*

музика. Београд: Музиколошки институт САНУ. 189-199.

Jurjovan, T., 1983. *Folclor muzical românesc din Ovcea*. Ovcea: Societatea cultural-artistică "Steaua".

Karin, V., 2009. Igre u Vojvodini. U: V. Lazić, ur. *Plesni folklor u Vojvodini*. XXIV KIBV. Novi Sad: KID PČESA. 259-267.

Koković, D., 2011. Multikulturno ili interkulturno obrazovanje. *Interkulturalnost, časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 1, 42-49.

Kragulj, S. i Jukić, R., 2010. Interkulturalizam u nastavi. U: A. Peko, M. Sablić i R. Jindra, ur. *Obrazovanje za interkuturalizam. Zbornik radova s 2. međunarodne znanstvene konferencije.* Osijek, 30. rujan–1. listopad 2010. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strosmayera u Osijeku, Učiteljski fakultet. 169-190.

Kultura Vojvodina, 2016. *O izdavačkoj delatnosti*. [online] Dostupno na: <http://www.kulturavojvodina.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=198 > [Posjećeno 8.oktobar 2016].

Maksimović, J., 2013. Etnografska istraživanja u funkciji proučavanja multikulturalnosti. U: M. Živković, ur. *Zbornik radova IV međunarodni naučni skup "Multikulturalnost i savremeno društvo"*. Novi Sad, 1. mart 2013. Novi Sad: Visoka škola Pravne i poslovne akademske studije dr. Lazar Vrkatić. 158-166.

Марјановић, В., 2005. *Tradicionalne dečije igre u Vojvodini*. Novi Sad: Matica srpska. Planjanin, K., 2014. *Tipologia folclorului românesc al copiilor din Banatul sârbesc*.

Numărătorile/ Lucrare de doctorat. Universitatea Națională de Muzică u București.

Пожар, Х. і Пожар Ч., 2016. Ставови наставника о мултикултуралности у Војводини. U: Ч. Оцић, ur. *Зборник Матице српске за Друштвене науке*. 154 (1). Нови Сад: Матица српска. 113-127.

Rajković, Z., 1978. Današnji dječji folklor – istraživanje u Zagrebu. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za za etnologiju i folkloristiku*, XV/1, 37-96.

Ratković, A., 2013. Multikulturalnost i nacionalna politika. *Interkulturalnost, časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 5, 64-82.

Rotar, N., 2008/2009. Multikulturalnost je osobenost razvijenog. *XXI vek, Forum za proevropsku komunikaciju*, 4, 5.

Spasić, I., Trajković, K. i Lazarević, O., 2013. Multikulturalnost u SFRJ – sukob ili napredak. U: M. Živković, ur. *Zbornik radova IV međunarodni naučni skup "Multikulturalnost i savremeno društvo"*. Novi sad, 1. mart 2013. Novi Sad: Visoka škola Pravne i poslovne akademske studije dr Lazar Vrkatić. 167-176.

Srednje škole | Edukacija, n.d. *Nastava na jeziku manjina*. [online] Dostupno na: <http://srednjeskole.edukacija.rs/nastava-na-jeziku-manjina> [Posjećeno 8.oktobar 2016].

UNUTRA I IZVAN, OVDJE I TAMO: MUZIKA OD BOSANSKE POSAVINE DO ZAGREBA

Guido Raschieri

Abstrakt: Esej predstavlja sintezu terenskog rada posvećenog muzičkim praksama zajednica hrvatskih izbjeglica koje dolaze iz Bosanske Posavine. U njemu se analiziraju tehničke, stilske i organološke odlike ekspresivne tradicije, s glavnim fokusom na procese transformacije prvobitnih ruralnih običaja u sadašnju primjenu u urbaniziranim zajednicama. Konačno, posmatra se uloga muziciranja kao lijeka protiv osjećaja materijalnog i ljudskog gubitka i gubitka identiteta nakon ratne drame i prisilnog raseljavanja.

Ključne riječi: ruralna kultura u urbanom kontekstu; unakrsna oplodnja u muzici; dijasporska kretanja; granice naspram veza; etnički identiteti u toku; muzika kao kulturna autopoeza; etnomuzikologija kao sredstvo tumačenja kompleksnosti.

Cilj ovog rada je da prikaže sintezu rezultata šireg istraživanja baziranog na terenskom radu, koji sam obavljao tokom nekoliko proteklih godina, zahvaljujući *Ministero dell'istruzione dell'università e della ricerca* (Ministarstvo za univerzitete, obrazovanje i istraživanje Italije).

Ovaj projekt – koji je potekao od ideje italijanskog etnomuzikologa i etnoorganologa Feboa Guizzija (1947–2015) – sad je doveo do objavljivanja dvije knjige napisane na italijanskom jeziku pod naslovom *La Posavina canta e piange* (Pjesme i povici Posavine).[1]

U cilju kontekstualiziranja specifičnih muzičkih izražaja, iz obzira prema italijanskim i internacionalnim čitateljima, moj pregled počinje historijskom rekonstrukcijom prisustva Hrvata i katoličanstva u južnoj Panoniji, i u ograničenijoj oblasti Bosanske Posavine. Vremenski pregled počinje srednjim vijekom, govori o osmanlijskoj i austrougarskoj okupaciji i završava se novijim vremenom. Dramatične i duboke unutrašnje transformacije kako teritorija tako i ljudi zato izgledaju posebno očigledne, kao i struktura "delokalizirane" oblasti istraživanja koja je središte ove studije.

[1] Prvi tom, čiji sam ja autor, ima sljedeći naslov: *L'universo musicale dei profughi croati della Posavina bosniaca* (Muzički univerzum hrvatskih izbjeglica iz Bosanske Posavine) (Raschieri, 2016b). Drugi, *Il movimento nella danza e nella performance strumentale* (Pokret u plesu i instrumentalnoj izvedbi) sadrži doprinose drugih istraživača: tu spada značajna studija o praksi plesa Linde Cimardi; on obuhvata i teoretski sažetak upotrebe kinetike u etnomuzikologiji koji su elaborirali moje kolege Ilario Meandri i Vixia Maggini. Ovaj članak opisuje preliminarne primjene tog istraživanja, potencijalno inovativne u upotrebi novih metoda transkripcije. (Cimardi, Maggini, Meandri, Raschieri, 2016)

Drugi preliminarni korak zatim je bio da se iscrta panoramska karta balkanske narodne muzike. Cilj je da se shvati jedinstven ali ne i izolovan položaj muzike Posavine, istakne njena priroda u odnosu na čvrsto upletene i usađene kulturne razmjene između raznih oblasti i etničko-vjerskih grupa, koje sve žive jedne pored drugih.

Sljedeća faza fokusirala se na repertoare pjesama i plesova uz pratnju šargije i violine, koje su se prvobitno nalazile širom sela u kulturalnoj oblasti Bosanske Posavine. Preliminarna ocjena identifikovala je ključnu bibliografiju o ovoj temi, počevši od historijskih doprinosa bosanske etnomuzikologije – konkretno, članaka Cvjetka Rihtmana (Rihtman, 1953; 1958; 1964; 1970; 1974; 1976; 1982), Vlade Miloševića (Milošević, 1962a; 1962b), Vinka Krajtmajera (Krajtmajer, 1982), Dunje Rihtman-Šotrić (Rihtman-Šotrić, 1990; Rihtman-Šotrić i Šilić, 1987), sve do novijih radova. To su prvenstveno radovi znamenite Dragice Panić (Panić, 1986; 1987), Jasmine Talam (Talam, 2001; 2005; 2006; 2007a; 2007b; 2014; 2015), Miroslava Šilića (1988; 2001; 2003; 2008), Zvonka Martića (Martić i Bagur, 2010), da spomenem samo neke kojima dugujem zahvalnost. Eseji navedenih autora predstavljaju razne perspektive i interese: početnu pažnju usmjerenu na tehnički i formalni aparat plesova uz pratnju šargije, izučavanje prisustva kordofona u bosanskoj organološkoj panorami, skupljanje i čuvanje muzičke i plesne baštine raznih geokulturalnih oblasti u Federaciji BiH, identificiranje izražaja koji se mogu pripisati hrvatskom kulturnom identitetu u BiH. Ti rukopisi izuzetno su korisni za slikanje početne slike koja nam omogućuje da razumijemo muzički kontekst dalje od granica Bosne, koja je dugo vremena bila predmet veoma ograničenog istraživanja.

Nakon uvodne kontekstualizacije, razmotrio sam prisustvo instrumentalnog dueta šargije i violine, i posebno hiljadugodišnju historiju dugovrate lutnje na Istoku i Zapadu.

Dinamično korištenje tzv. tambure na Balkanu, u svojim mnogobrojnim i promjenjivim oblicima, živi je dokaz procesa cirkulacije instrumentalnih modela srednjoistočnog porijekla sredozemnim bazenom. Ta ogromna i obnovljena oblast u koju je uvedena dugovrata lutnja prati puteve ekspanzije teritorijalnog dominiona i širenja muslimanske religije, počevši od Turskog Carstva već u 12. stoljeću i dolazi do područja Dalekog Istoka s jedne strane a s druge dodiruje granice Evrope. Neke odlike kulturnog uticaja, zajedno sa dokumentiranim migracijskim pojavama, bile su presudne i za ulazak specifične tipologije kordofona u teritorije koje nisu bile islamizirane. To, na primjer, objašnjava povezanu sudbinu dugovrate lutnje, koja je prepoznatljiva po imenu *colascione*, naročito u Italiji i Francuskoj od 16. do 18. stoljeća. Rad na praćenju historijsko-organološkog slijeda događaja inspirisan je početnim embrionskim sugestijama Feba Guizzija. Od nivoa identificiranja svjedočanstava iz prošlosti, on se zatim

okrenuo paralelnom ponovnom čitanju sadašnjeg prisustva u Evropi, kao što je korištenje tambure ili tamburice naročito u Hrvatskoj kao primjer derivacije iz istog prvobitnog korijena usprkos potpune adaptacije sistemu temperirane ljestvice kao i srednjeeuropskim strukturalnim i kompozicijskim modelima.

S druge strane, šargija Bosanske Posavine, naročito u upotrebi u doseljeničkim zajednicama, danas se može smatrati zapadnim primjerkom starije porodice dugovratih lutnji, ranije istočnjačkog porijekla. Na taj način, muzika Posavine nalazi se na raskrsnici između tonalnog jezika Zapadne Evrope i zvučne oblasti izuzetne drugosti, koja počinje odmah ispod rijeke Save.

Moj terenski rad zato se usredsredio na analizu osobenih organoloških karakteristika, na osnovu podataka skupljenih iz muzičke prakse u Zagrebu, zahvaljujući interakciji sa sviračima i graditeljima instrumenata aktivnih u toj oblasti. Pri tome sam otkrio prizor gdje je očuvanje prvobitnih praksi obogaćeno inovativnim programom – u skladu s evolucijom ekspresivnog jezika. Očuvanje konzervativnih odlika garantuje snažan pokret kulturnog otpora i njegovanje kodeksa muzičkog izražavanja.

S jedne strane, instrumenti se grade prema tradicionalnim praksama, a grade ih majstori, amateri ili poluprofesionalci. Posmatranjem instrumenta koji se svakodnevno koristi i pomoću informacija prikupljenih od graditelja instrumenata Ilije Kovačevića i Frane Sovića, možemo prepoznati mnoge oblasti gdje postoji moguća tendencija prema savršenstvu u pogledu prošlosti: tu spadaju odabir drveta, preciznost mjerenja, upotreba modernih tehničkih naprava, sve veća potraga za strukturalnom stabilnošću. Ovo posljednje naročito je očigledno u intonaciji instrumenata, gdje izgleda da se ranije oslanjanje na sluh pojedinca danas više kreće prema izračunatoj uniformnosti, pri čemu je ono što je postalo stabilno prisustvo violine u duetu sa šargijom sigurno odigralo važnu ulogu.



Fotografija 1. Primjeri šargije koje je izgradio Frano Sović. (Raschieri, 2015a)



Fotografija 2. Graditelj instrumenata Ilija Kovačević pokazuje dimenzije trupa za izgradnju šargije. (Raschieri, 2015b)

Međutim, i dalje postoji temeljno poštovanje tradicionalnih normi, koje rukovodi i materijalnom prirodom instrumenata i nematerijalnom prirodom izražajnih praksi. U tom pogledu, jedan od najvažnijih susreta tokom ovog istraživanja bio je onaj s muzičarem Antom Galićem (rođenim u Foči, 1952), koji je igrao vodeću ulogu u prenošenju tradicionalne muzike u zajednice iseljenika i izbjeglica. Iako je učestvovao i u reaktualizaciji tradicionalne muzike u 60-im i 70-im godinama 20. stoljeća, on se smatra najistaknutijom ličnošću u očuvanju autentičnog jezika. Njegovu reputaciju dodatno je ojačala aktivnost na podučavanju, kojim se bavio decenijama, prvo u Bosni i među zajednicama iseljenika širom Evrope, a zatim intenzivnije u transformisanoj urbanoj panorami Zagreba.

Zahvaljujući našem novom odnosu i njegovim časovima, naročito namijenjenim mlađim generacijama, upoznao sam se s osnovama muzičkog jezika Posavine. Budući da sam naučio osnovne instrumentalne tehnike, bio sam u stanju da ih ugradim u svoju studiju u analitičkim poglavljima i na slike. Zatim sam posmatrao temeljno jedinstvo i uzajamnu zavisnost između instrumentalnog jezika, koreologije i pjevanja. Ta neodvojivost odražava se i u nastavnoj metodologiji, kako bi se očuvala primitivno usađena funkcionalnost sonorne prakse, koja se danas spontano obnavlja. Zapravo, usprkos činjenici da je niz transformativnih dinamika preoblikovao muzičke forme, kontekste izvođenja i izražajna rješenja, i dalje postoji odnos direktne posljedičnosti između sticanja izvršnih kompetencija i njihovog izvođenja u korist prilika okupljanja zajednice. Ovaj oblik služenja kolektivističkom, iako u nekim slučajevima daje poluprofesionalni status, uhodan je unutar prilično rasprostranjene prakse, kojoj mladi učenici imaju pristup gotovo odmah.



Fotografija 3. Svirači i plesači *Zavičajnog kluba Odžak-Zagreb* tokom okupljanja zajednice. (Raschieri, 2016a)

Učenje instrumentalne tehnike, gotovo identično imitativnoj metodologiji i bez pomoći ičeg napisanog, počinje sticanjem rudimentarnog znanja o sviranju šargije, a zatim prelazi na više nivoe tehnike i upotrebe violine, koja se obično smatra znakom veće kompetentnosti.

Drugi važan dio mog istraživanja zapravo je posvećen tehnici violine i njenoj historiji i upotrebi. Mnogo svjedočanstava odnosi se na kasnije uvođenje i rasprostiranje tog instrumenta u odnosu na nepostojanu upotrebu trzalačkih lutnji u udaljenim krajevima. Početak izučavanja tradicionalne organološke baštine na veoma prostranoj, raznolikoj ali i međusobno povezanoj teritoriji bivše Jugoslavije omogućio je crtanje historijske karte teritorijalne distribucije kordofona kao i ponovnog pojavljivanja oblasti gdje se koristila violina. Uočava se prilično homogena distribucija u krajevima sjeverno od rijeke Save, za razliku od u biti prazne slike u onima na suprotnoj strani, počevši od definisanih teritorija Posavine. Ta prostorna granica ponovo je dokazana u novijim studijama o tradicionalnim instrumentima tog kraja, kad upotreba violine nije bila usađena ili je imala dimenziju koja je bila marginalna, dodatna, pomoćna. Najstariji muzički običaj, rekonstruisan pamćenjem naših direktnih svjedoka, potvrđuje sličnu poziciju. Frano Sović, koga smo već spomenuli, bio je među onima koji su bili ključni za naše razumijevanje prakse izgradnje tambure u sjevernoj Bosni; on je govorio o rijetkoj upotrebi violine, potpuno neproporcionalnoj uobičajenoj praksi šargije, i prema tome odgovarajućem broju svirača. Osim toga, dugovrate lutnje, kao što smo primijetili, bile su uglavnom autonomno građene unutar sela, gdje bi kupovina violine koja je izgrađena negdje drugdje bila vrlo rijetka u okruženju koje se odlikuje primitivnom ekonomijom i muzičkom aktivnošću, koja gotovo nikad nije bila profesionalna. Pavo Paćo Ćorluka, pjevač koji dolazi iz srca Posavine, dao nam je za to drugu potvrdu u vidu primjera. On nam je zapravo ispričao čudnu priču o tome kako je na poklon dobio svoju prvu šargiju, instrument koji se uz pastirsku frulu koristio isključivo u ruralnoj historiji Posavine. Violina je bila gotovo nepoznata i još se nije koristila 60-ih godina 20. stoljeća, ali je kasnije uvedena u funkciji uljepšavanja, a onda je postala konstantno prisutna.

Tu afirmaciju potvrđuje neprekidna upotreba ovog instrumenta, koja se otkrila tokom ažuriranja istraživanja. Violina zapravo zauzima glavno mjesto u "pisanju" i izvođenju novonastalih repertoara pjesama i u odgovarajućim oblastima poluprofesionalnih i javnih izvedbi, dok je praksa šargije češće ograničena na trenutke privatnog i improviziranog izražavanja, bez programskih pravila koja važe za danas konsolidovani model. Pitanje koje zahtijeva barem pokušaj odgovora tiče se vremena i modaliteta početne pojave violine u muzičkoj tradiciji Posavine. Hipoteze koje se mogu naći u, istina, oskudnoj literaturi nisu uvijek jednoglasne. Ankica Petrović kaže da je 20. stoljeće bio opći period kad je taj instrument uveden među ruralnu populaciju sjeverne Bosne. (Petrović, 2001,

62) Zvonko Martić, govoreći o teritoriji Bosanske Posavine, osim centralne Bosne i oblasti Žepča i Kraljeve Sutjeske, govori o upotrebi violine malo prije Drugog svjetskog rata. (Martić i Bagur, 2010, 74-75) Miroslav Šilić je sličnog mišljenja; ono se zasniva na svjedočenju svirača Joze Bratića, rođenog 1927. u Gornjem Hasiću, prema kome je violina uvedena oko 1930. godine. (Šilić, 2001, 30) Dragica Panić, u svom analitičkom radu o kolima na području Brčkog, opisuje proces transformisanja instrumentalnog ansambla u 20. stoljeću, od prvobitne autonomije šargije do njenog ujedinjavanja s nekim identičnim instrumentom (grupa od dvije šargije) ili sa violinom (dvije šargije i violina, ili šargija i violina) u periodu između dva svjetska rata, i u uvođenju harmonike u poslijeratnom periodu. (Panić, 1986, 14)

Jasmina Talam, s druge strane, govori o kraju 60-ih godina kao o početku masovne upotrebe violine u duetu sa šargijom. Ona citira informacije dobijene od Stjepana Vrdoljaka (Derventa, 1927–Zenica, 2012), koje svjedoče o širenju upotrebe violine počevši od perioda poslije Drugog svjetskog rata. Konačno, ona primjećuje kako "u novije vrijeme, mogu se naći brojni ansambli u čijem sastavu je i šargija" zajedno sa "violinom kao i harmonikom, gitarom i udaraljkama". Zbog toga pravi razliku između autentičnih grupa i oblasti inovacija i vezuje ove druge za upotrebu "u komercijalne svrhe, a ne u okviru tradicionalne popularne kulture". (Talam, 2013, 131-132)

U pogledu sve veće tendencije tokom proteklih pedeset godina da se uključi violina, izjave svirača Ante Galića Galeta, čije su nas bogato pamćenje i lična muzička sposobnost vodile u otkrivanju nebrojenih aspekata složenog izražajnog organizma, od neprocjenjive su vrijednosti. On je praktično bio lično uključen u posmatranje i učestvovanje u ključnim i pionirskim procesima preoblikovanja instrumentalnih grupa koji su se odvijali paralelno s djelimičnim ponovnim utemeljenjem oblika pjevanja. U tom procesu violina, koja je prvobitno bila gurnuta u marginalnu i sporadičnu ulogu isključivo u horskom repertoaru, doživjela je početnu fazu eksperimentalne upotrebe u uobičajenoj vokalnoj praksi, a zatim se učvrstila u laboratoriji novih kompozicija u progresivnoj ekspanziji. (Galić, 2014)

Bez sumnje, svestrana priroda violine, naročito na strukturalnom nivou elastičnosti u pogledu skalnih rješenja, našla je odgovarajuće mjesto u netemperiranom muzičkom sistemu Bosanske Posavine. Bazirana primarno na modalitetima koji odgovaraju vokalnom izražavanju, ona se tako ubacila u primitivne i otporne izražajne kodekse tog područja umjesto da je prenijela svoje karakteristike prema uhodanom tonalnom sistemu na područje Srednje Evrope odakle je direktno ili indirektno potekla. Osim toga, dolazak violine oplođuje tlo gdje je progresivna praksa gudačkih lutnji bila duboko uvriježena i trajna. Kad se ima u vidu cijela teritorija Bosne i Hercegovine, na subzapadnim i priobalnim

područjima s jedne strane je prisutna lijerica, kratkovrata litnja sa tri žice, tijesno vezana za istočnoturskim instrumentom kemenče. Intonacija njenih žica (*Sol-Do-Fa*) svjedoči o prekrivajućem organizacionom sistemu kojem, kako smo vidjeli, pripadaju i trzalačke lutnje. S druge strane tu su gusle, žičani instrument koji se odlikuje širom distribucijom, čak i preko određenih nacionalnih granica. Svjedočanstva iz prošlosti govore o njihovoj kapilarnoj upotrebi – od porodičnih i domaćih konteksta do sfere specijalizirane vokalne prakse. Guslarske pjesme su kompozicije suštinski povezane s tim instrumentom, koji ima jednu, ili rjeđe dvije žice na kojima svirač izvodi melodijske sekvencije koje uvode ili podupiru pjevane dijelove.

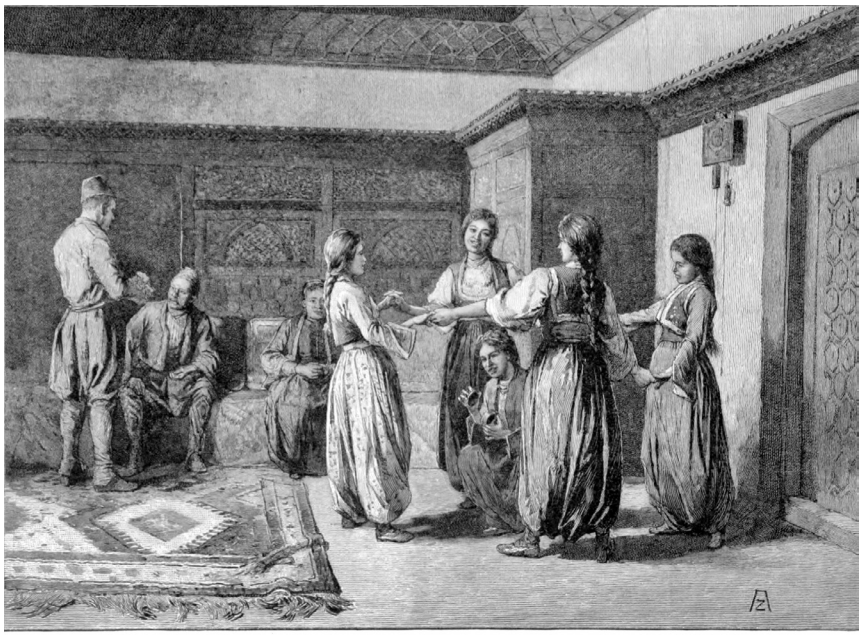
Opisani prisutni instrumenti, iako nisu bili pošteđeni faktora krize i postupaka uvođenja savremenih novih funkcija, nisu napustili svoj prvobitni izražajni znak. Osim toga, crta koja se najviše ističe na toj putanji relativnog kontinuiteta zapravo je isprepletena sa pričom o upotrebi violine u tom kraju. Kao i novija sintetička historijska rasprava Zvonka Martića, otkrili smo da solo pjevanje može biti praćeno, osim guslama, "šargijom, i otprilike tokom zadnjih šezdeset godina violinom uz debelu na području Usore i u Bosanskoj Posavini" (Martić i Bagur, 2010, 70-71). Izraz violina uz debelu žicu (ili kraće, violina uz debelu) označava violinu koja se svira "na debeloj žici", tj. koristeći melodijske sekvence na četvrtoj žici u *Sol* i imitirajući tehnike pratnje tipične za najarhaičnije žičane instrumente. Činjenica da teritorija gdje se ona koristi bitno odgovara oblasti koju pokriva naš pregled, i da se njena lokacija u vremenu gotovo u potpunosti poklapa ukazuje na viziju sredstava za komunikaciju između gore opisane solo upotrebe u epskim narativnim pjesmama i paralelnog uklapanja violine u izvođenje lirskog i plesnog repertoara koji je prvobitno izvodila samo šargija.

Prelazak linije podjele koja je označavala različite stupnjeve u kojima su se realizovale stabilne violinske prakse sigurno se odvijao postepeno, od vremena dolaska Austro-Ugarskog Carstva u centralno područje Balkanskog poluostrva. Dok je uticaj novih vladara na bosansku urbanu kulturu – i stoga na njen umjetnički izraz, uključujući i umjetničku muziku – siguran i bolje dokumentovan, mora se izvršiti dubinski pregled eksternih zvučnih praksi popularne vrste i njihov uticaj na ranije, kao dio plana prisilnog naseljavanja zajednica koje su dolazile iz drugačijih i središnjih dijelova carske teritorije. Drugi put, koji se ukršta s prvim, mogućeg prelaska violinske prakse vezan je sa kompaktnom zonom historijske popularne upotrebe koja obuhvata prostrana područja Sjeveroistoka (Estoniju, Litvaniju, Bjelorusiju, Poljsku, Ukrajinu, Moldaviju, Češku i Slovačku) i doseže sve do područja blizu Rumunije. Ovdje, a naročito u južnim dijelovima tog područja koja direktno graniče s Balkanom, muzička profesija *lăutari* bez sumnje je generirala solidan ekspresivni model, mobilan i prodoran, čiji se odjeci nekad čuju u stilu izvedbe repertoara koji smo ispitali.

Bez namjere da tragamo za vezama koje su u svakom slučaju sigurne, istraživanje mnogobrojnih kanala pristupa može baciti novo svjetlo na epizodna svjedočanstva o dalekim susretima između instrumenata ukorijenjenih u lokalnoj upotrebi, i onih uvezenih tokom konstantnog preobličavanja tradicionalnih organizama. Validnost ovog tumačenja ponovo se potvrđuje u viziji manifestacija savremene bosanske muzičke dinamike, gdje modernizacija istih ansambala koja bi se mogla činiti radikalnom i potpuno odvojenom od ranijih putanja skriva inače prepoznatljive oblasti kontinuiteta ili popravki.

Slično tome, u pogledu repertoara kao i oblika i funkcija izraza, rekonstruisao sam muzičke običaje Bosanske Posavine – njihove prvobitne funkcije i stilske odlike – ispitivanjem tekstova u kombinaciji sa direktnom opservacijom. To mi je omogućilo da ocrtam i prošlost i sadašnjost, posmatrajući tekuću muzičku tradiciju u cilju razumijevanja njenog jedinstva i evolucije, kao i trajne elemente Posavine koja se, zbog raseljavanja stanovnika, preselila van tradicionalnih geografskih i semantičkih granica.

Pri tome sam naslikao najdetaljniju moguću sliku izvedbe pjesme, sa ili bez instrumentalne pratnje, i plesa, sa fokusom na vjenčanja i proslave u zajednici, naročito kroz oblike prela i sijela, ruralnog i pastoralnog života.



Sijelo im Winter.

Fotografija 4. Ajdukiewicz, 1901?, 351.

Terenski rad obavljen u hrvatskoj prijestolnici podcrtao je prvenstvo muzičkog izražaja na području između Dervente i Doboja putem evaluacije prošlosti. Ta perspektiva paralelno je dovela i do identifikacije tradicije u svetim prostorima, pri čemu se posebna važnost pridala oblasti uništenog a sad ponovno izgrađenog franjevačkog manastira u Plehanu.

Polazeći od definisanja internih granica, pratio sam faze početne djelimične transformacije u muzičkim praksama tog kraja. Iako su temeljni običaji plesa i pjesme na grobljima u katoličkim selima na kraju mise ostali konstantni, došlo je do važnih promjena od druge polovine 20. stoljeća. One su se vidjele u cirkuliranju novog repertoara u različitim krajevima Posavine pa čak i dalje od njenih nestabilnih južnih granica.

Neka svjedočanstva pripisuju važnu ulogu pjevača u širenju starih i novih kajdi (melodija). Ti pjevači radili su kao kondukteri u vozu Ćiro, koji je prolazio kroz taj kraj na putu do srednje Bosne, koji su išli na izvedbe na uobičajenim mjestima. Ta priča, bogata narativom, uspijeva da ocrta novi tok događaja. Priča se da bi, tokom tipičnog okupljanja pred crkvom, pjevač Lukica Senjak, pred gomilom ljudi, podigao Iliju Begića, koji je u to vrijeme bio tek dječak, i hvalio njegov pjevački talent. Elementi unutrašnje veze i predaje vrlo su vrijedni u stvaranju historije zajednice. Oni su korisni i nama za razumijevanje evolucijskog napredovanja tradicije.

Zapravo, u 1969. godini, Ilija Begić i Marko Begić bili su protagonisti prve komercijalne inicijative da se zabilježe tradicionalni muzički izražaji Bosanske Posavine. Prvi snimak *Braće Begić, Kad zapjeva Ilija i Marko*, označava početak te putanje i prvi korak u genezi novog tradicionalnog žanra. Posebno, prva djela *Begića* bila su posvećena snimanju tradicionalnog repertoara, s izborom koji bi mogao odgovarati ukusu nove slušateljske publike.

Sa stanovišta tehnike i stila, pjesme su bile modelirane prema ranijim strukturama pjevanog kola, ali su u isto vrijeme stvarale i autonomnu formu, obdarenu novim odlikama koje su svjedočile o promjenama u medijima. Kao što izvještavaju tadašnje novine, ovaj poduhvat postigao je trenutačni i neočekivani uspjeh i mogao je računati na potražnju od strane izbjeglica u Njemačkoj i drugim srednjoevropskim zemljama – čak i više nego na domaću distribuciju. To je zapravo bila populacija koja je emigrirala u potrazi za poslom i koja je u ovom vidjela priliku da slušanjem izgradi virtuelni most sa rodnom zemljom.

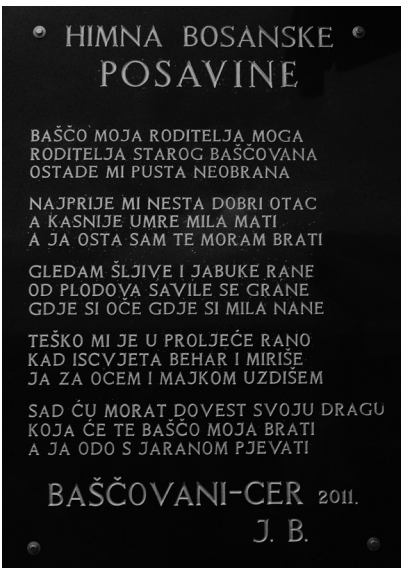


Fotografija 5. Pjevači Ilija Begić i Marko Begić na prelu u Zagrebu. (Raschieri, 2015c)



Fotografija 6. Slika *Braće Begić* na posteru kojim se reklamira TV emisija *Glas dijaspore.* (Raschieri, 2014a)

To početno iskustvo, i klima koju je ono proizvelo, dovelo je do stvaranja paralelnih muzičkih grupa – tj. brojnih imitatora. Nedugo poslije toga, 1971. godine, osnovan je ansambl *Baščovani*, oko pjevača Paće Ćorluke i Luke Anušića. Njihov rad bio je važan za još jednu obnovu na nivou muzičke i tekstualne kompozicije. Iako je u muzičkom pogledu ta grupa standardizirala violinsku praksu (koja nije bila prisutna u prvoj produkciji *Braće Begić*), do pravog preokreta došlo je tretmanom tema inspirisanih kontekstualnim situacijama. Pjesma kojom su počeli svoju karijeru, *Baščo moja*, postala je himna hrvatske zajednice u Posavini. Ona predstavlja dirljivu metaforu napuštanja, koja podsjeća na pogrebne pjesme. Zbog načina univerzalnog izražaja, poruka prevazilazi događaje koji su doveli do stvaranja djela. Ona je instinktivno bila u skladu sa globalnim osjećajem ljudi za tragediju, koji je još više pojačan percepcijom raseljenja i udaljenosti.



Fotografija 7. Pjesma *Baščo moja* uklesana u kamen u selu Cer (BiH), kao himna Bosanske Posavine. (Raschieri, 2014b)



Fotografija 8. Luka Anušić sa Antom Galićem, dok pjevaju u Johovcu (BiH). (Raschieri, 2015d)

Kompozicijama koje su lansirali *Braća Begić* a koje su sazrele sa *Baščovanima*, izumio se gotovo novi stil, koji se odlikovao temama i tonovima nostalgije, žali i lišavanja. Taj novi poetski retorički i sentimentalni izraz odmah je postao blizak duševnom raspoloženju ljudi, čak i prije raspada Jugoslavije i ratne tragedije.

Takva poetika tada je izgledala proročanski i u isto vrijeme izražavala estetsku osnovu oblika koji danas možemo identifikovati kao novu tradiciju. Praćenje njenog porijekla i posmatranje današnjeg ispoljavanja nalikuje svjedočenju kreativnih procesa iza sličnih pojava kao što su *fado, rebetiko,* pa čak i *blues*.

Snimak je generirao novi oblik poluprofesionalizma u kom su se protagonisti sve više uključivali u muzičku zabavu, čak i u zajednicama koje su se zbog društveno-ekonomskih faktora iselile iz bosanskih sela.

Rat je doveo do promjene ranije društveno-političke strukture, jer su hiljade ljudi napustile svoja sela u potrazi za novim zemljama i sredstvima za preživljavanje. Zagreb je svakako mjesto gdje je gustina stanovništva najveća i gdje danas prebivaju mnogi ključni predstavnici posavskog muzičkog svijeta. Usprkos početnim problemima nastanjivanja u novom kontekstu, grupe koje su došle iz raznih krajeva organizovale su se u kulturno-umjetnička društva (KUD), po modelu društvenog i kulturnog udruživanja koje je bilo veoma važno

u Hrvatskoj. Iako zadržava odlike folklornih grupa i priredbi, slučaj hrvatskih izbjeglica iz Bosanske Posavine mora se razmotriti samostalno. Pored scenskih izvedbi, u čijem su središtu obično izabrane grupe, razne zajednice održavaju nevjerovatnu muzičku vitalnost i spontanost. Generirajuća snaga, koja pokreće aktivnost grupe, pokazuje se u muzičkom izrazu, koji je pak jedinstveno sredstvo reafirmacije njihove kulture.



Slika 9. Neke komponente KUD *Rodna gruda* iz Dugog Sela, kraj Zagreba, dok sviraju i plešu na festivalu folklora. (Raschieri, 2014c)

Susret s tim društvima u urbanom okruženju omogućio mi je da ispitam mnogostruke aspekte i elemente muzičkog života: grupne probe i nezvanične sastanke; izvedbe na javnim festivalima i slučajeve rituala i proslava; poluprofesionalnu prirodu pjevača i svirača i širu muzičku i plesnu praksu; održavanje lokalnih osobenosti i karakteristike zajedničkog izražavanja – mješavinu konzervativnih pokušaja da se očuvaju udaljeni kulturni i etnički horizonti zajedno s inovativnim strujama i novim metodama komponovanja koje su uvele mlađe generacije.

Ovdje govorimo o jednom dinamičnom univerzumu gdje se niz impulsa stapa i uspijeva da izbjegne nejasno, statičko i isključivo puritanstvo mnogih drugih savremenih manifestacija tradicionalne muzike.

Hrvatska dijaspora iz Posavine napustila je svaku nadu da će se vratiti u svoj rodni kraj zbog osjećaja predavanja i prepoznavanja neopozivog stanja. Muzika

zato ostaje glavna sila ujedinjenja, a periodični prelasci rijeke Save predstavljaju ponovni susret sa zvučnom domovinom predaka.

Reference

Ajdukiewicz, Z., 1901?. *Sijelo in Winter.* [fotografija] Reproducirana u: Rudolph Erzherzog, ur., 1901. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Vol. 22: Bosnien und Hercegowina. Beč: K. K: Hof- und Staatsdruckerei.

Cimardi, L., Maggini, V., Meandri, I., i Raschieri, G., 2016. *La Posavina canta e piange. Vol. 2. Il movimento nella danza e nella performance strumentale.* Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Galić, A., 2014. Interview s Antom Galićem. Interview obavio Guido Raschieri. (Privatna kolekcija Guida Raschierija). Sesvete, 29. juli 2014.

Krajtmajer, V., 1982. Neki uzorci mjera kordofonih instrumenata tipa dugovratih leuta na teritoriji sjeveroistočne Bosne. U: C. Rihtman, ur. *Rad 27. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije.* Banja Vrućica – Teslić, 1980. Sarajevo: Udruženje folklorista Jugoslavije. 497-504.

Martić, Z. i Bagur V., 2010. *Vila bana zvala priko Vrana: tradicijska odjeća, pjesme i plesovi Hrvata u Bosni i Hercegovini u 21. stoljeću / A fairy called the viceroy over the Mountain of Vran: traditional clothing, songs and dances of croats in Bosnia and Herzegovina in the 21st century.* Tomislavgrad: Samostan i duhovni centar "Karmel sv. Ilija"; Zagreb, Karmelska izdanja.

Milošević, V., 1962a. Tambura i harmonika u bosanskom varoškom pjevanju. U: V. Milošević, ur. *Zbornik krajiških muzeja*. Vol. 1. Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine. 132-134.

Milošević, V., 1962b. Saz. U: V. Milošević, ur. Zbornik Krajiških muzeja. Vol. 2. Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine. 136-144.

Panić, D., 1986. *Kola na šargiji na području Brčkog (Strukturalna analiza).* Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Panić, D., 1987. Neki elementi instrumentalne tehnike na šargiji na brčanskom području. U: M. Fulanović-Šošić, ur. *Zbornik radova XXXIV Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije.* Tuzla, 22-26. septembar 1987. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine. 507-513.

Petrović, A., 2001. Bosnia-Hercegovina, II: traditional music. U: S. Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. 58-65.

Raschieri, G., 2014a. *Advertising poster of the TV programme "The voice of the diaspora"*. [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija).

Raschieri, G., 2014b. *The song "Baščo moja", engraved on a stone in the village of Cer (BiH), as an anthem of Bosnian Posavina.* [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija).

Raschieri, G., 2014c. *Some components of the KUD "Rodna Gruda" of Dugo Selo, near Zagreb, playing and dancing in a folk festival*. [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija).

Raschieri, G., 2015a. *Examples of šargija by the instrument-maker Frano Sović*. [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija)

Raschieri, G., 2015b. *The instrument-maker Ilija Kovačević is showing dimension of a trunk for the construction of šargija.* [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija)

Raschieri, G., 2015c. *The singers Ilija Begić and Marko Begić during a prelo gathering in Zagreb.* [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija)

Raschieri, G., 2015d. *Luka Anušić with Ante Galić, singing in Johovac (BiH).* [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija).

Raschieri, G., 2016a. *Players and dancers of the Zavičajni klub Odžak-Zagreb during a gathering of the community.* [fotografija] (Privatna kolekcija Guida Raschierija)

Raschieri, G., 2016b. *La Posavina canta e piange. Vol.1. L'universo musicale dei profughi croati della Posavina bosniaca.* Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Rihtman, C., 1953. Narodna muzička tradicija jajačkog sreza. *Bilten Instituta za proučavanje folklora*, 2, 5-102.

Rihtman, C., 1958. O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine. U: V. Žganec, ur. *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije.* Bjelašnica, 25-26. juli 1955. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije. 99-104.

Rihtman, C., 1964. Narodna muzička tradicija Žepe. G*lasnik Zemaljskog muzeja,* Etnologija XIX, 227-273.

Rihtman, C., 1970. The philosophy of folk and traditional music study in Yugoslavia. U: M. H.

Brown, ur. *Papers of the Yugoslav-American Seminar on Music*. Bloomington: Indiana University. 143-148.

Rihtman, C., 1974. *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Rihtman, C., 1976. Yugoslav folk music instruments. U: W. W. Kolar, ur. T*he folk arts of Yugoslavia*. Pittsburgh: Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts. 209-228.

Rihtman, C., 1982. Orijentalni uticaji u tradicionalnoj muzici Bosne i Hercegovine. N*arodno stvaralaštvo – Folklor*, 21, 10-21.

Rihtman, C., 1984. Šargija [šarkijia]. U: S. Sadie, ur. T*he New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3. London: Macmillan Press. 297.

Rihtman-Šotrić, D., 1990. Tamburica sa tri žice na području Bosanske Krajine. U: T. Đurić, ur. *Rad XXXVII. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije.* Plitvička jezera, 1990. Zagreb: Društvo folklorista Hrvatske. 476-480.

Rihtman-Šotrić, D. i Šilić M., 1987. Narodna kola sela Gornji Hasić i njihova metroritmička i formalna struktura. U: M. Fulanović-Šošić, ur. *Zbornik radova XXXIV kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Tuzla, 22-26. septembar 1987. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine. 513-522.

Šilić, M., 1988. Osvrt na neke zajedničke karakteristike kola uz vokalno-instrumentalnu pratnju u narodnoj tradiciji bosanske Posavine. U: V. Minić, ur. *Zbornik radova XXXV kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Požaje, 26-29. septembar 1988. Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore. 463-470.

Šilić, M., 2001. *Narodni plesovi, pjesme i običaji Hrvata Bosanske Posavine*. Sarajevo: Hrvatska matica iseljenika u Federaciji BiH i Hrvatska kulturna zajednica u Federaciji BiH.

Šilić, M., 2003. *Narodni plesovi, pjesme i običaji Hrvata sjeverne Hercegovine, Završja i Kupreške visoravni.* Mostar: Hrvatska kulturna zajednica u Federaciji BiH.

Šilić, M., 2008. *Narodni plesovi, pjesme i običaji Hrvata središnje Bosne.* Mostar: Hrvatska kulturna zajednica u Federaciji BiH.

Talam, J., 2001. Mjesto i uloga novokomponovane narodne pjesme u bosanskohercegovačkom društvu. U: I. Čavlović, ur. *Zbornik radova II. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo, 27-28. oktobar 2000. Sarajevo: Muzikološko društvo, Muzička akademija u Sarajevu. 255-256.

Talam, J., 2005. Historical background of stringed instruments of long-necked lute tupe in Bosnia and Herzegovina. U: T. Karača i S. Kazić, ur. *Zbornik radova IV. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo, 28–30. oktobar 2004. Sarajevo: Muzikološko društvo, Muzička akademija u Sarajevu. 228-234.

Talam, J., 2006. *Kordofoni instrumenti tipa dugovrate leute u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine.* Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Talam, J., 2007a. Bosanska bugarija. *Narodna umjetnost*, 44/2, 185-205.

Talam, J., 2007b. Systematization of traditional folk musical instruments in Bosnia and Herzegovina. U: I. Čavlović, ur. *Zbornik radova V. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo, 26–28. oktobar 2006. Sarajevo: Muzikološko društvo, Muzička akademija u Sarajevu. 169-174.

Talam, J., 2013. *Folk Musical Instruments in Bosnia and Herzegovina*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Talam, J., 2014. *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini*. Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija.

Talam, J., 2015. Tambura sa dvije žice u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine. *Gračanički Glasnik*, vol. 29, 39-50.

FOLKLORNI ŽIVOT U MULTIKULTURALNOM GRADU KLAIPĖDA (1990–2015)

Rimantas Sliužinskas

Abstrakt: Krajem Drugog svjetskog rata u gradu Klaipėda došlo je do fatalnih društvenih katastrofa. Poslije 1945.godine, u Klaipėdi se moglo sresti vrlo malo lokalnih bilingvalnih ljudi (koji govore litvanski i njemački). Gotovo svi preživjeli odselili su u Njemačku da bi izbjegli sovjetsku okupaciju. Sovjetske vlasti stvorile su povoljne društvene uslove za kvalifikovane volontere, koji su došli u napušteni grad iz drugih regija Litvanije i iz cijelog Sovjetskog Saveza, da rade u luci Klaipėde i obnove cijelu brodogradnju u periodu između 50-ih i 60-ih godina. Rusi, Bjelorusi, Nijemci, Jevreji, Ukrajinci, Poljaci, Latvijci, Tatari, Armenci, Azerbejdžanci i druge nacionalne manjine postali su sastavni dio društvenog i kulturnog života savremene Klaipėde. U svjetlu tih historijskih činjenica, cilj ovog članka je da razmotri mogućnosti najreprezentativnijih nacionalnih društava i promoviše njihove etničke korijene, tradicije i autentični folklor u današnjem gradu.

Ključne riječi: nacionalne kulture; Klaipėda; ruski folklor; *Veretyontse; Vechyora*; Maria Serebryakova.

Uvod

Na kraju Drugog svjetskog rata, sastav stanovništva u litvanskom gradu Klaipėda, i u cijeloj regiji Klaipėde značajno se promijenio. Grad, čija historija seže do 1252. godine kad je bio dio Istočne Prusije, bio je potpuno uništen a domaći bilingvalni stanovnici (koji su govorili litvanski i njemački) koji su u njemu ostali tada su žurno otišli na Zapad. Sovjetske vlasti stvorile su povoljne društvene uslove za kvalifikovane volontere, koji su došli u napušteni grad iz drugih krajeva Litvanije i cijelog Sovjetskog Saveza da rade u luci i obnove cijelu brodogradnju u 50-im i 60-im godinama. Zbog toga, od tog vremena predstavnici oko 70 naroda i narodnosti radili su u Klaipėdi rame uz rame. Mnogi od njih ostali su tamo do kraja života.

Početkom 21. stoljeća, nezavisna Litvanija otvorila je državne granice i ovdje se pojavio novi val emigracije i imigracije. Osnovala su se višeslojna i multikulturalna društva, koja su zvanično registrovana kao nove nacionalne zajednice. U 90-im godinama grad je imao oko 250.000 stanovnika. Trenutno u Klaipėdi živi oko 165.000 stanovnika (efekti emigracije), a njih oko 75–80 % su moderni litvanski ljudi. Preostalih 25–30% stanovnika Klaipėde (otprilike

30.000–35.000 ljudi)[1] predstavnici su drugih nacionalnih kultura.[2] Preko 20.000 njih su stanovnici našeg grada koji govore ruski.

Tokom 90-ih godina 20. stoljeća i u prvoj deceniji 21. stoljeća, ovdje su osnovane tri ruske, tri ukrajinske, i po jedna bjeloruska, poljska, azerbejdžanska, latvijska, njemačka, jevrejska, tatarska i armenska zajednica. Jesu li one spremne da komuniciraju jedna s drugom? Šta je s njihovim nacionalnim korijenima i njihovim očuvanjem za djecu i unuke? Da li pamte svoj maternji jezik, rituale, pjesme i verbalni folklor, svoje tradicionalne plesove i instrumentalnu muziku? Dakle – šta je s njihovim folklornim životom?

Pored toga, htjeli bismo da istaknemo naš stav o nekim terminima ovdje. Glavni je *autentičnost*. U slučaju Klaipėde, imamo multikulturalnu društvenu strukturu, a ona je povezana s *etničkim identitetima*, koje definišu "drugi", i sa *vlastitim identitetima*, koje definišu "oni" sami. Tako *litvanski* ljudi mogu etnički identificirati stanovnike današnje Klaipėde koji govore ruski kao *Rusi*; međutim moguće je da oni odluče da sebe identificiraju kao brojne druge nacionalne ili etničke slavenske identitete, kao što su Bjelorusi, Ukrajinci, Poljaci, pa čak i Tatari koji govore ruski u slučajevima *vlastitog identiteta*. Mi *vlastiti identitet* shvatamo kao subjektivan i podložan promjenama, zavisno od realnih historijskih, društveno-kulturnih i političkih okolnosti. *Multikulturalne* porodice sa mješovitim *vlastitim identitetom* mogu predstavljati prave izazove u etničkoj i nacionalnoj *autentičnosti* za sljedeće generacije ovdašnjih ljudi. Zato je to vrlo komplikovan slučaj, i mi se primarno ne bavimo takvim dubinskim istraživanjima. S druge strane, moramo stalno imati u vidu takvu objektivnu stvarnost, što je slučaj i sa istraživanjem koje se prikazuje u našem članku.

Mi pratimo istraživačke slučajeve i definicije *autentičnosti, multikulturalizma* i *hibridnih etničkih identiteta* (itd.) koji se vide u radovima Reginalda Byrona (Byron, 2006), Dariusa Daukšasa (Daukšas, 2006), Olega Pachenkova (Pachenkov, 2006), Christiana Giordano-a (Giordano, 2009), Laime Kalėdienė (Kalėdienė, 2010), Vide Savoniakaitė (Savoniakaitė, 2010) itd., i nadamo se da ćemo doprinijeti zadatku razjašnjavanja takve problematične oblasti.

---

[1] Svi ovi statistički podaci prilično su subjektivni, budući da nisu dostupni nikakvi zvanični, javno dostupni podaci, i zbog toga ovo možda ne odražava jasno nivo migracije (i emigracije i imigracije) tokom posljednjih godina.

[2] Autor dalje u tekstu izbjegava univerzalno poznate termine "nacionalne *manjine*", "kulturna baština nacionalnih (narodnih) *manjina*", "zajednica (društvo) nacionalnih (narodnih) *manjina*" (itd.) i radije koristi izraz "nacionalna (narodna) *kultura*". Na taj način ne ostavljamo prostor ni za kakvu diskriminaciju i podupiremo uniformnu kulturu poštovanja baštine svih nacija, bez obzira na broj njihovih članova.

Nacionalna društva u gradu Klaipėda

Porijeklo i razvoj nacionalnih kultura u modernom litvanskom gradu Klaipėda dosad je neujednačeno razmatran i istražen u novijim naučnim studijama. Međutim, vrijedi istaći publikacije koje odražavaju različite aspekte historije i aktivnosti nacionalnih kultura, njihovih zajednica i društava, da bi se rasvijetlio prelazak iz 20. u 21. stoljeće i do danas. Moramo spomenuti publikacije L. Kraniauskasa o nacionalnim zajednicama u Klaipėdi i susjednom gradu Liepaja, u Latviji (Kraniauskas, Gedutis i Acus, 2000), o postsovjetskim problemima za nacionalne zajednice u Klaipėdi i traganju za nacionalnim identitetom (Kraniauskas, 2012), o konkurenciji ideologija i identiteta kao izvora konflikta u gradu Klaipėda u 20. stoljeću (Safronovas, 2011), o historiji multikulturalnih gradova Klaipėda i Vilnius u komunikacijskoj memoriji etničkih grupa (Šutinienė, 2011), o nacionalnim trajektorijama samoopredjeljenja u gradu Klaipėda i društvenim i nacionalnim aspektima u drugoj polovini 20. i početkom 21. stoljeća (Sliužinskas, 2009), o oblicima regionalnog identiteta i pitanjima samoopredjeljenja u iskustvu poljskih stanovnika Klaipėde (Sliužinskas, 2012a), kao i o motivima i obrascima osnivanja zajednica i društava nacionalnih kultura u Klaipėdi (Sliužinskas, 2013; 2014a). Imamo i nekoliko članaka o kulturnim aktivnostima ruskih zajednica i društava (Orlovas 1992a, 1992b, 1992c) i o saradnji nacionalnih urbanih zajednica (Valevičius, 1997), itd.

Treba u glavnim crtama prikazati objektivne društveno-kulturne uslove, koji odražavaju izvjesne faze u formiranju društava i zajednica nacionalnih kultura unutar njihovog specifičnog regionalnog prebivališta.

Često se dešava da je neka zajednica društveno i kulturno aktivan dio cijelog nacionalnog društva. Po pravilu, nisu svi članovi nacionalnog društva ujedinjeni po svom nacionalnom samoopredjeljenju, oblicima i nivoima kulturne aktivnosti. Društva (pogotovo ona brojna i svjesna) imaju obavezne i objektivne preduslove za formiranje zajednice. To moraju biti veoma aktivne institucije, koje izražavaju želju da aktivno čuvaju i nastavljaju ostavštinu svog nacionalnog porijekla, uključujući maternji jezik, svoju historiju, uvjerenja i tradicije predaka. To je prirodni proces, koji se u određenim vremenima i iz raznih objektivnih i subjektivnih razloga može pojaviti u nekim grupama i zajednicama.

Ovo su objektivni uslovi za formiranje nacionalnih zajednica (u slučaju Klaipėde) i faze u takvom procesu:

1. Grad mora sadržavati dovoljno brojno društvo predstavnika određene nacionalne kulture;
2. Ta grupa mora imati najaktivnije članove društva koje zanima zajednica da bi podržavali nastavljanje njenog govora, uvjerenja, tradicionalnih stilova života i da bi svojim nasljednicima prenosili znanje o svojoj historijskoj i kulturnoj baštini. Ta grupa postaje jezgro narodne zajednice;

3. Ta grupa mora stvoriti grupu sunarodnjaka, iz korpusa ranije pasivnih ljudi, i izraziti želju da se sastaje, uči i komunicira s njima na svom maternjem jeziku o vrijednosti njihove nacionalne kulture;
4. Ako se to ostvari, vrijeme je da se sazove otvoreni javni sastanak za predstavnike društva u kom osnivaju zajednicu. Moraju izabrati predsjedavajućeg vijeća zajednice. Drugi članovi društva lično se angažuju i aktivno učestvuju u aktivnostima novoosnovane zajednice;
5. Na osnovu opće saglasnosti u osnovanoj zajednici, oni su postepeno formirali konkretne oblike aktivnosti zajednice o kojima su se jednoglasno sporazumjeli. Na primjer: (a) opće kulturne aktivnosti, obilježavanje nacionalnih i tradicionalnih praznika, historijskih događaja, itd.; (b) određene sekcije, grupe, zajednički dijalog o uzajamno prihvatljivim kulturnim potrebama; (c) javne škole (subotom, nedjeljom, i/ili ljetne škole), gdje djeca zajedno sa svojim roditeljima i djedovima i bakama mogu učiti o historiji, vjerovanjima i načinu života svog naroda, usavršavati vještine čitanja i pisanja na maternjem jeziku itd.; (d) formiranje amaterskih ansambala za narodne plesove, muziku, horsko pjevanje, zanate, folklorne grupe, i aktivno učešće u njihovom umjetničkom djelovanju; (e) mnogi oblici kulturnih aktivnosti koje doprinose očuvanju i nastavljanju kulturne baštine i nacionalnog identiteta.

Perspektive održivosti nacionalnih zajednica zavise od niza objektivnih i subjektivnih pretpostavki. Lična aktivnost svakog člana zajednice i univerzalno prihvatljiv pravac aktivnosti cijele zajednice zavise od državne (regionalne, lokalne) politike poticanja multilateralnih aktivnosti u folklornoj kulturi (ili predrasuda o njima). U raznim vremenima, kulminacije aktivnosti u nekim zajednicama mogu se smjenjivati s njihovim naglim padom, oživljavanjem, itd.

U Litvaniji, niz uobičajeno pozitivnih i potpuno formiranih narodnih zajednica prošao je kroz sve gore navedene faze formiranja, i nastavio da održava svoj nacionalni identitet. Osim toga, one moraju biti: (a) vrijedne; (b) tolerantne, (c) spremne da olakšaju prava analognog postojanja drugih nacionalnih zajednica, (d) moraju voditi svoj kulturni i društveni život na miroljubiv način, (e) moraju prebivati u Litvaniji zakonito i u skladu s državnim zakonima svoje nove zemlje.

Centar nacionalnih kultura u gradu Klaipėda

Budući da se priznala realnost multikulturalnog života u modernom gradu i u želji da se bolje koordiniraju aktivnosti nacionalnih zajednica, gradska vlada Klaipėde je 5. marta 2012. osnovala Centar nacionalnih kultura[3]. Svečanom otvorenju ove institucije prisustvovali su gradonačelnik Klaipėde Vytautas Grublisuskas, članovi gradskog vijeća i predstavnici lokalne samouprave. Predstavnici ruske, ukrajinske, bjeloruske i poljske ambasade u Litvaniji došli su na svečanost kao počasni gosti. Prema gradonačelniku, Klaipėda se uvijek isticala po svom tolerantnom stavu prema etničkim manjinama koje tu žive: uvijek su nalazili zajednički jezik s ljudima iz različitih kultura.

Glavni cilj Centra jeste da pomaže članovima zajednica i društava za nacionalne kulture da se integrišu u kulturni i društveni život grada i cijele Litvanije, da promoviše uzajamno razumijevanje i poštovanje različitih nacionalnih kulturnih tradicija. U Centru postoje praktični uslovi za sticanje uzajamnog znanja o nacionalnim kulturama, očuvanje njihovog identiteta, manifestacije njihove kulturne baštine i amaterske umjetnosti. Koncertna sala Centra domaćin je kulturalnih i poslovnih sastanaka, časova u subotnjim i nedjeljnim nacionalnim školama za ljude različite starosti, naučnih i praktičnih konferencija, *master classova* i predavanja. Osim toga, redovne probe amaterskih grupa, pjesničke i književne sekcije, časovi, proslave godišnjica, kalendarski običaji – sve to konceptualizira i stvara nove oblike kulturnog života za sve koji žele da te popularne gradske zajednice budu dobrodošle i ovdje. Tu je važan jedan uslov – jednakost i uzajamno poštovanje svih oblika i manifestacija kulturnog života svih poznatih nacionalnih kultura. A život Centra je u punom zamahu od jutra do večeri, često sedam dana u nedjelji. Raspored događaja obično se pravi 6-8 mjeseci unaprijed.

Etnokulturni i folklorni život nacionalnih kultura u Klaipėdi najjasnije se ispoljava kroz gore prikazan gradski Centar nacionalnih kultura. Stvaranje ovog Centra je velikim dijelom dovršeno a njegove skromne ali udobne prostorije obezbjeđuju prostor za kulturne aktivnosti nacionalnih kultura. Međutim, Centar u Klaipėdi ne radi izolovano. On namjerava da sarađuje s predstavnicima svih deset ili više nacionalnih zajednica aktivnih u ovom lučkom gradu: bjeloruskom, ukrajinskom, ruskom, poljskom, njemačkom, jevrejskom, latvijskom, armenskom, azerbejdžanskom, tatarskom itd.

---

[3] Za potpune informacije o aktivnostima Centra, uključujući formiranje nacionalnih zajednica, njihovim aktivnostima, grupama za izvođenje folklornih tradicija, koncertima, sastancima, umjetničkim izložbama itd. posjetite zvaničnu web stranicu Centra nacionalnih kultura grada Klapėida (Klaipėdos Tautinių Kultūrų Centras, 2018.).

Nacionalne zajednice u gradu Klaipėda

Njemačka i jevrejska zajednica bile su prve koje su zvanično registrovane u Klaipėdi, 1989. godine.

Pod svojom zastavom, njemačka nacionalna zajednica Klaipėde okupila je potomke lokalnih Nijemaca, koji su tu živjeli od vremena Pruske Kraljevine, i druge ljude koje zanima rodna njemačka kultura. Oni su 1996. otvorili Centar zajednice. Tu se održavaju časovi njemačkog, proslave Božića i Uskrsa, godišnji Dani njemačke kulture sa projekcijama filmova, koncertima, izložbama, sastancima itd. Te aktivnosti obično su zanimljive, i uvijek su dobrodošli predstavnici raznih drugih etničkih zajednica, uključujući i jevrejsku (!). Širom grada, pozorišna proslava Svetog Martina poznata je manifestacija; njemački studenti koji nose fenjere što su ih sami napravili okupljaju se u Starom gradu Klaipėde, i izvode koncert ili predstavu o Svetom Martinu. Tu se tradicionalno mogu čuti zvuci horskih izvedbi njemačkih narodnih pjesama koje donosi hor lokalne njemačke zajednice i njihovi gosti iz Njemačke. On se završava godišnjim prazničkim slavljem sa poslasticama i kušanjem tradicionalnih njemačkih jela.

Jevrejska zajednica Klaipėde prvenstveno se sastoji od ljudi koji govore ruski ali su zadržali svoje jevrejske korijene i koji su se, za vrijeme postojanja Sovjetskog Saveza, doselili ovamo iz raznih krajeva bivšeg SSSR-a. Jevrejska zajednica nastavlja svoje tradicije putem važnog vjerskog i kulturnog odgoja, kao što su nedjeljna škola za djecu, i Centra za vjersko obrazovanje odraslih, *kolel* i *hesed* klubovi za starije a *gesher* za mlade. Svi oni zajedno proslavljaju sve tradicionalne jevrejske kalendarske i vjerske praznike. Ovdje još nisu osnovane istaknute amaterske jevrejske folklorne grupe, ali neki članovi zajednice neprekidno podstiču briljantne interpretacije jevrejske muzike na pozornici.

Klaipėda ogranak Saveza Poljaka Litvanije postoji od 1999. Poljaci Klaipėde održavaju redovne sastanke sa sunarodnjacima uključenim u razne kreativne projekte. Velika pažnja poklanja se obrazovanju članova ove zajednice u poljskoj školi subotom i nedjeljom, koja radi već 15 godina. Osnivanje amaterske poljske folklorne grupe ostaje korak u dugoročnom planu aktivnosti zajednice.

Manje aktivna je, zasad, jedino tek nedavno formalno registrovana latvijska zajednica u Klaipėdi. Nadamo se da će ona pokazati vidljivije i trajnije kulturne i obrazovne aktivnosti u bliskoj budućnosti.

Armenska zajednica u Klaipėdi *Van* osnovana je 2004. Oni periodično organizuju koncerte, muzičke večeri i izložbe fotografija i prikaze primijenjene umjetnosti, posvećene javnim praznicima, kao i vjerskim i historijskim datumima Armenije, uključujući Dan armenskog genocida. Armenska nedjeljna škola otvorila se i radi od 2005., dok je armenski ansambl narodnih igara *Van* otpočeo aktivnosti 2012.

Azerbejdžanska zajednica u Klaipėdi pod nazivom *Azeris* formirala se postepeno, a kao pravi početak njihovih aktivnosti može se smatrati 2010. godina. Oni održavaju redovne sastanke Azerbejdžanaca u Klaipėdi i imaju aktivnosti kao što su konferencije, izložbe, seminari, diskusije, planinarenje itd. Oni su 2013. godine prvi put pozvali sve nacionalne zajednice u gradu da učestvuju u azerbejdžanskom tradicionalnom proljetnom prazniku *Novruz Bayram.* Ta predmuslimanska svetkovina vodi porijeklo iz antičkih vremena. Ovdje se odvija videoprezentacija glavnih tradicija ove svetkovine, izvedbe narodnih pjesama i nacionalni plesovi sa tradicionalnim plesačicama. Svi gosti časte se neobičnim azerbejdžanskim slatkišima. Tradicionalno noćno preskakanje ognjišta, kao i uzajamne želje za prosperitetom, srdačno dočekuju svi prisutni. Azerbejdžanska subotnja i nedjeljna škola u Klaipėdi otvorena je 2013., a zajednica radi i na ideji da u bliskoj budućnosti osnuje amaterske timove azerbejdžanske tradicionalne muzike.

Tatarska zajednica u Klaipėdi po imenu *Nur* osnovana je 2004. Njihove aktivnosti usmjerene su na organizovanje kreativnih okupljanja, zabava, predavanja, festivala, koncerata i izložbi. Tatari Klaipėde organizuju godišnje dane tradicionalne tatarske kulture. Oni su 2012. uspješno održali Tatarski svjetski kongres u Centru nacionalnih kultura Klaipėde. Od 2006. organizuju tradicionalnu godišnju tatarsku nacionalnu svačanost *Sabantui* gdje se predstavljaju popularni talenti u umjetnosti, tradicionalne sportske igre, rituali i *Kuresh* – jedinstvena tatarska tradicionalna takmičenja boraca. Tokom festivala, svi učesnici kao i gledaoci časte se tradicionalnim tatarskim jelima. Tatarski ansambl za narodne pjesme *Leisyan* uspješno se bavi nastavljanjem njihovih nacionalnih tradicija narodne muzike.

Sve gore opisane zajednice u Klaipėdi imaju i svoje ansamble za izvođenje tradicionalne muzike ili folklora.

Bjeloruska zajednica *Krynica* osnovana je 2001. godine. Glavne aktivnosti gradskih Bjelorusa mogu ilustrovati izložba primijenjene narodne umjetnosti *Dva naroda, dvije kulture, dvije ličnosti*, tradicionalna parada bjeloruskog odijevanja *Rublje od lana, večernje doba*, tradicionalni narodni festivali *Proljeće u domovini, Kupala, Dozhinki*, kao i godišnji međunarodni festival bjeloruske muzike *Glaosvi Dnjepra*. Dani bjeloruske kulture sa filmovima, okupljanja članova zajednice, bjeloruska umjetnost i zanati, kao i izložbe fotografija tradicionalno okupljaju veliki broj istaknutih ličnosti u kulturi iz rodne Republike Bjelorusije. Bjeloruska subotnja i nedjeljna škola *Krynichka* radi od 2004. godine. Složeni bjeloruski ansambl za narodne pjesme *Kupalinka* nastupa na pozornicama raznih gradova Litvanije i Latvije od 2004. (Fotografija 1), a dječji vokalni ansambl *Verasok* također izvodi bjeloruske pjesme od 2012. godine.



Fotografija 1. Bjeloruski ansambl narodnih pjesama iz Klaipėde *Kupalinka.* (Sliužinskas, 2012b)

Lokalni Ukrajinci dobro su došli da učestvuju u tri nacionalne zajednice u Klaipėdi. Prva – Ukrajinski kulturni i obrazovni centar *Rodyna* osnovan je 2002. Centar se brine o Ukrajinskoj subotnjoj i nedjeljnoj školi, osnovanoj još 1992. Oni organizuju i ukrajinske tradicionalne kalendarske proslave, izložbe, kreativne aktivnosti, takmičenja u čitanju djela ukrajinskih pisaca i pjesnika itd. Druga je Udruženje baltičkih Ukrajinaca, ogranak u Klaipėdi. Ono je ovdje registrovano 2010., tako što su se udružile dvije ranije ukrajinske zajednice – *Gromada* i *Troyanda*. Glavne aktivnosti Udruženja su organizacija proslava historijskih ukrajinskih datuma, sastanci s istaknutim ličnostima iz ukrajinske kulture, izložbe, književno-muzičke večeri, kvizovi Ukrajinski kalendar, debate, izleti itd. Pored toga, i ukrajinski ansambl narodnih pjesama *Prosvit*, koji je u Klaipėdi aktivan od 2003., može se nazvati trećom ukrajinskom zajednicom.

U našem gradu najzastupljenije su ruske nacionalne zajednice, a sve one sebe nazivaju *društvima*. Društvo za rusku kulturu *Otechestvo* u Klaipėdi počelo je sa svojim aktivnostima u prvim godinama nezavisnosti Litvanije, već 1991. Glavne aktivnosti u kulturnom životu koje promoviše i organizuje ovo društvo su tradicionalni festival dječje narodne umjetnosti *Ruski vijenac*, godišnja svetkovina *Zimska vrteška*, višegodišnji projekt *Pravoslavna crkva u Litvaniji, Spasimo beskućnike od smrti, Omladina protiv rata*, prikazivanja popularnih filmova itd. Drugo rusko društvo, *Lada*, organizuje slične obrazovne i umjetničke aktivnosti u Klaipėdi od 2001. Osnovni oblici njihove djelatnosti su organizacija i održavanje muzičkih koncerata, recitala, izložbe likovne umjetnosti, sastanci, predavanja itd. Poznata su njihova okupljanja u cilju prakticiranja narodne umjetnosti (veza), klub za provođenje slobodnog vremena *Zhar-Ptitsa*, amatersko pozorište *Otrada*, projekti *Krštenje prvačića*, takmičenje u modi za djevojke *Snjeguročka,* kalendarska svetkovina *Božićnji vijenac*, omladinski sastanci *Dajte mi šansu* itd. Ruska omladinska vokalna grupa *Lad* osnovana je u ovom gradu 2012. Od 2012. godine, rusko društvo *Lada* u saradnji s Centrom nacionalnih kultura u Klaipėdi organizuje bijenalni međunarodni festival narodne muzike *Rodna mjesta*.

Grupe za autentičnu narodnu muziku pri nacionalnim zajednicama u savremenoj Klaipėdi

Znamo li i za kakve grupe autentične (primarne, ne elaborirane) narodne muzike pri nacionalnim društvima i zajednicama u savremenoj Klaipėdi? Znamo, ali imamo samo dva primjera tradicija ruskog narodnog pjevanja koje se promovišu na taj način – dječji folklorni studio *Veretyontse*, i Udruženje ruskog folklora *Vechyora*; obje skupine vodi Maria Serebryakova, nastavnica u lokalnoj ruskoj srednjoj školi.

Dječji folklorni studio *Veretyontse*, u gradskoj osnovnoj školi *Payurio*, aktivan je već dvanaest godina.[4] Njihov glavni zadatak jeste da među mlađim generacijama održavaju svijest o staroj ruskoj kulturi, nacionalnim tradicijama i duhovnoj nacionalnoj baštini. *Veretyontse* svake godine organizuje božićne, pokladne i uskršnje folklorne festivale za djecu i studente. Pored toga, studio učestvuje na raznim festivalima i manifestacijama u Klaipėdi. Roditelji, nastavnici i djeca iz ruskih škola u Klaipėdi veoma su aktivni učesnici u folklornom studiju *Veretyontse*.



Fotografija 2. Ruski folklorni studio iz Klaipėde. (Sliužinskas, 2014b)

Udruženje ruskog folklora *Vechyora* osnovano je 22. aprila 2011. na osnovu folklornog studija *Veretyontse* i ima status humanitarne organizacije. U *Vechyori*

[4] Glavni i primarni izvor ažuriranih informacija o aktivnostima ruskih folklornih ansambala iz Klaipėde *Veretyontse* i *Vechyora* jeste njihova internetska stranica (Klaipėdos miesto folkloro asociacija "Vėčiora", 2013). Videosnimci njihovih najnovijih programa postavljeni su na nekoliko web stranica (Детское творческое объединение Литвы МУЗА, 2011; Tatyana Chernova, 2013; Sergey Pyatnitsa, 2013).

rade i odrasli pjevači ruskih narodnih pjesama. Oba tima surađuju s drugim narodnim ansamblima u Litvaniji i Rusiji, prvenstveno s tradicionalnom slavenskom muzičkom školom u Vilniusu, ruskim narodnim ansamblom *Bylina* iz Visaginasa (grada u istočnoj Litvaniji), ruskim folklornim centrom *Istoky* u Podolsku (Rusija), studijem za autentični ruski folklor *Ilynskaya Pyatnitsa* u Rigi (Latvija). Već nekoliko godina *Veretyontse* surađuje s gradskim pravoslavnim crkvama i učestvuje u organizaciji koncerata zajedno s odraslim učesnicima iz *Vechyore*. Od 2012. godine udruženje *Vechyora* obuhvata i nastavnike u raznim ruskim školama u gradu i druge kreativne pojedince. Tako oni trenutno imaju tri starosne grupe – djecu, cijele porodice i odrasle. U kratkom periodu nakon osnivanja članovi *Vechyore* postali su laureati međunarodnih festivala folklora *Tradicije, korijeni* (2012), *Nasljednici tradicija, Zvona Pokrovskog* (2013). Od 2010. godine oni neprekidno učestvuju u međunarodnoj kreativnoj ljetnoj školi *Tradicija*.

Obje grupe, *Veretyontse* i *Vechyora*, odnedavno su počele izučavati, razumijevati i interpretirati ruski regionalni folklor iz oblasti Pskov i njene granice sa Bjelorusijom. To važi i za njihovu tradicionalnu scensku odjeću i repertoar pjesama. Oni izvode regionalne ruske kalendarske rituale, igraju dječje i pastirske igre i sviraju lokalnu rusku tradicionalnu instrumentalnu muziku.

Gđa Maria Serebryakova, vođa grupa *Veretyontse* i *Vechyora*, rekla nam je sljedeće o njihovim novijim aktivnostima i sposobnostima:

> "Veoma nam je drago što gradska uprava Klaipėde podržava naše projekte promocije folklora. To je divno! Ali imamo stvarnih problema, isto kao i svi entuzijasti etničkih kultura – ruske, bjeloruske, ukrajinske, litvanske itd. Problem se sastoji u nalaženju finansijskih sredstava za realizaciju naših umjetničkih i kreativnih projekata. Činjenica je da se djeca uključena u tradicionalnu kulturu osjećaju diskriminisanom i ponekad odsječenom i ostavljenom u pozadini kad se radi o prevladavajućoj, modernoj scenskoj popularnoj kulturi. Moderne odrednice istiskuju važnost i prioritet žive narodne tradicije. Zato, za razvoj narodnog pokreta, i u Litvaniji i u inostranstvu, ono što nam treba jeste program koji podržava takva kreativna okupljanja, *master classove*, festivale etnografskog usmjerenja itd. (...) Treba napraviti neophodne promjene u pogledu pokrivanja troškova takvog projekta. Trenutno se pokrivaju samo troškovi prijevoza unutar Litvanije. Za nas je veliki finansijski izazov pozvati ruske folklorne grupe iz Rusije, Latvije i Estonije, kao i etnografe, da bi komunicirali sa istomišljenicima ovdje i dijelili iskustva. Isto važi i za mogućnosti da se organizuju folklorne ekskurzije ili da mi učestvujemo na festivalima i sastancima sa umjetnicima u našoj rodnoj Rusiji." (Serebryakova, 2016)

Etnokulturni život, folklorne aktivnosti i društveni kontekst

Pod terminom *etnokulturni život* podrazumijevamo specifičnosti i odlike kulturnog života etničkih grupa koje su udaljene od svoje domovine. Mislimo ne samo na aktivnosti čisto autentičnih folklornih i rodnih etnografskih ansambala nego i na druge oblike amaterskih izvedbi koje odražavaju kulturnu baštinu ljudi, kao što su solo pjevanje na maternjem jeziku u vokalnim ansamblima, horska muzička djela, scenske izvedbe narodnih igara iz domovine, narodne instrumente, tradicionalno odijevanje itd. Zato ovaj termin obuhvata cjelinu društvenog života koji izražava nacionalni identitet, zajedno sa svim mogućim vrstama kultiviranja domovinskih etničkih korijena i oblika domovinskog načina života.

Kao što vidimo, samo ruske grupe *Veretyontske* i *Vechyora* odlučne su da ostanu sakupljači, istraživači i propagatori čistog autentičnog folklora iz južnog dijela oblasti Pskov. Način na koji one djeluju pomalo je vještački, jer su njihovi članovi ljudi ruskog identiteta ali sa korijenima iz mnogih drugih oblasti Rusije. Međutim, niko im ne može predložiti kako da djeluju na neki bolji način.

Sve druge nacionalne umjetničke grupe u Klaipėdi imaju podjednako problematične, manje ili više komplikovane pa čak i prekinute kulturne veze s domovinom. Ovdje prvenstveno mislim na hor njemačke zajednice, armenski ansambl narodnih igara *Van*, tatarski ansambl za narodne pjesme *Leisyan*, bjeloruski ansambl za narodne pjesme *Kupalinka*, te ukrajinski ansambl za narodne pjesme *Prosvit*. Da, svi oni djeluju na svom maternjem jeziku i u vlastitom etničkom kontekstu. Problem je u tome što su oni rođeni u Litvaniji, pa im domovina njihovih roditelja ili baka i djedova zapravo nije rodna. Oni su općenito ljudi koji govore litvanski (ili ruski), i već su se asimilirali u kontekste litvanskog društvenog i kulturnog života sa svim svojim postignućima i problemima. Zato je nemoguće govoriti o određenom lokalnom ili barem regionalnom repertoaru iz njihove domovine.

Drugi problem predstavlja današnje opadanje motivacije i interesa za učešće u bilo kakvim etnokulturnim projektima. Zaposleni ljudi nemaju dovoljno slobodnog vremena za uvježbavanje koncertnih programa, ni vremena da idu na turneje van Klaipėde i u inostranstvo. Osim toga, svima njima je finansijski teško pokrivati troškove takvih aktivnosti.

Treći problem je nedostatak profesionalno obrazovanih vođa grupa za nacionalnu umjetnost (pjevanje, plesanje, sviranje instrumentalne muzike itd.). U nekim slučajevima ista osoba vodi naše ruske, ukrajinske ili bjeloruske grupe narodnih pjevača. Nema drugog načina da se nastave njihove umjetničke aktivnosti, a repertoar se obično uzima iz nekog laganog popularnog sloja nacionalne muzike. Nema ideja da se traže neki namjerno izabrani lokalni ili regionalni folklorni izvori.



Fotografija 3. Tatarski ansambl za narodne pjesme iz Klaipėde *Leisyan* (Sliužinskas, 2012c)

Četvrti izazov je problem domaćeg repertoara. Za nacionalnu kulturu je važno da ljudi osjećaju potrebu da pjevaju svoje narodne pjesme. S druge strane, repertoar grupa ne formira se iz izvora starih čistih narodnih pjesama iz neke lokalne oblasti. Repertoar takvih izvođačkih grupa sastoji se od starijih pop-pjesama iz sovjetskih vremena, samo na njihovom jeziku. Osim toga, nema načina da se repertoar osvježi ili produbi jer nema kontakta s profesionalnim etnomuzikolozima ni folkloristima. Oni nemaju nikakvu profesionalnu literaturu o starim narodnim pjesmama, a članovi grupa ni ne pokazuju nikakav interes za nju. Oni nikad nisu čuli nikakve autentične tekstove narodnih pjesama ni melodije iz neke daleke prošlosti, i nisu spremni da prihvate takve primarne slojeve folklora. Glavni kriteriji za prihvatljiv repertoar za njih su poznate melodije kojih se sjećaju iz vremena kada su išli u školu (u ranim godinama Sovjetskog Saveza).

Peti problem je nedostatak interesa među omladinom. Gđa Alifa Sadiyeva, vođa tatarskog ansambla za narodne pjesme *Leisyan* izrazila je taj problem na sljedeći način:

> "Naša budućnost je neizvjesna. Mi smo uglavnom stariji ljudi – od 50 do 70 godina. Ponekad smo umorni, ali nemamo novih pjevača, nema mladih. Neki od naših pjevača nisu dovoljno zdravi ni snažni da dugo stoje na pozornici, ni da nekuda putuju. Sigurno, bilo bi vrlo lijepo da nam se pridruže naša djeca i unuci ali – znate i sami – oni imaju druge interese. Mnogo naše tatarske omladine emigriralo je u Englesku, u druge zapadne zemlje, kao i drugi mladi ljudi iz Klaipėde, i dolaze da posjete roditelje samo za vrijeme nekih porodičnih ili kalendarskih praznika. Oni svoju budućnost vide u Evropi, i niko ne zna mnogo o kontinuitetu svog tatarskog porijekla. A u mnogim slučajevima njihove porodice su mješovite, pa su im i djeca rođena daleko od nas ... Oni govore engleski, hoće da se zaposle na Zapadu, i trenutno su kulturološki vrlo

daleko od nas ... Ali mi smo optimisti. Još uvijek se sastajemo da pjevamo, i ako nas pozovu da otpjevamo makar jednu tatarsku pjesmu, mi dođemo i pjevamo." (Sadiyeva, 2015)

To je vrlo ozbiljan problem za mnoge nacionalne kulturno-umjetničke grupe u Klaipėdi. A on je vezan s općim problemom vlastitog nacionalnog identiteta među mladima. Mnogi mladi ljudi imaju multinacionalne porodice i obično zaborave svoj maternji jezik, domovinske korijene i tradicije. U nekim slučajevima oni se jednostavno osjećaju ljudima koji govore ruski ili litvanski, a u drugim – kozmopolitama. Drugi faktor zbog kojeg ne čuvaju nacionalni identitet jesu lokalne mogućnosti za slobodnu emigraciju. Budući da su Litvanci stanovnici Evropske unije, oni mogu slobodno putovati i zakonito tražiti posao u zapadno ili sjevernoevropskim zemljama, a u takvim slučajevima prvenstveno se koristi engleski (ne ruski) jezik. Tako mnoge od njih ne zanimaju izvori baštine njihove nacionalne kulture iz gore navedenih razloga.

Postoji još jedan problem, zbilja težak, koji pogađa ljude iz nacionalnih kultura u Klaipėdi koji pjevaju. Ako duže slušate koncerte njihovih izvođačkih grupa lako se primijeti manje ili više prihvatljiv sluh među članovima grupe. Isto važi i za osjećaj za muzički tempo i ritam. A to je nešto što je za pjevače veoma važno. Ponekad su jednostavno uzbuđeni i presretni zbog prilike da pjevaju i predstave se na pozornici, a nisu toliko skoncentrisani na slušanje i praćenje glavne linije melodije. Lako im se dešava da počnu pjevati brže i da ne obrate pažnju na odstupanje od pjevanja ansambla. Izgleda da neki od njih, naročito oni stariji, uopšte ne čuju glas onih do sebe. Zbog toga se dosta često potpuno gubi grupno pjevanje. Međutim – vrlo je važno priznati – oni u takvim slučajevima nikada ne prestaju pjevati, i izgleda da ih takvi problemi baš i ne brinu. Njima je prihvatljivo da svi zajedno počnu pjevati melodiju i da je ne završe kao ansambl nego više individualno ...

Šta da kažemo o evaluaciji njihovog umjetničkog nivoa? Mislim da to pitanje u ovom slučaju nije najvažnije. Glavni cilj i glavno postignuće je to da se ljudi mogu sastati i jednostavno pjevati nešto na svom jeziku. Osim toga, za njih je to važan način izjavljivanja čistog nacionalnog identiteta. Jedno vrijeme tokom svojih prvih godina, oni obično nisu imali nikakvih umjetničkih aktivnosti na pozornici. Samo su se okupljali u nekim privatnim stanovima da bi razgovarali i nešto pjevali. Osim toga, niko od njih nema nikakvo muzičko obrazovanje.

Mislim da je važno istaći pozitivnu stranu njihovog stava da prate jasno ili ne toliko jasno grupno pjevanje. Glavna ideja je **pjevati** zajedno i održavati pozitivne lične kontakte s drugima bez ikakvih primjedbi o odstupanju od grupnog pjevanja. S jedne strane, s etnomuzikološkog stanovišta, takva društvena pozicija može se shvatiti kao negativna, ali s druge, sa društveno-antropološkog stanovišta – kao pozitivna, kao faktor pozitivnog društvenog zajedništva u grupi.

Problemi nacionalnog identiteta u svakodnevnom društvenom životu

Prave porodične i kulturne veze za sve nacionalne kulture Klaipėde po pravilu su izgubljene, uz neke moguće izuzetke. Oni su rođeni, ili barem proveli djetinjstvo ovdje, u Litvaniji, i jasno je da imaju iskustvo litvanskog načina života u Klaipėdi. Oni jasno održavaju vlastiti nacionalni identitet, ali im je nepoznato stvarno životno okruženje u domovinama njihovim predaka. Nacionalni osjećaji su im vrlo važni, ali ponekad liče tek na odjek, udaljen od njihovog nacionalnog svijeta.

Činjenica je da nam globalizacija ne pomaže da očuvamo i prenosimo rodne folklorne i etničke korijene, naročito predstavnicima nacionalnih kultura. Isto važi i za slučaj Klaipėde.

Mi u gradu Klaipėda imamo mogućnosti da nacionalne kulture njeguju i prenose svoje etničke i tradicionalne korijene. Imamo mjesto – Centar nacionalnih kultura – gdje se možemo okupljati, organizovati sve moguće kulturne manifestacije, pozivati druga nacionalna društva i biti pozivani. Pored toga, samo ljudi iz konkretnih nacionalnih manjina odlučuju u kojoj će mjeri koristiti te prilike. Naravno, kao i svugdje drugdje, imamo gorući problem s utjecajima globalizacije, i gubitkom nacionalnih korijena među omladinom. Ni otvorene državne granice i veliki valovi emigracija ne pomažu "jačanju" pravih manifestacija vlastitog nacionalnog identiteta. Nacionalno mješovite mlade porodice također često gube svoje individualne kulturne i jezičke identitete. One, na primjer, kažu – ja sam iz Ukrajine, a žena mi je iz Bjelorusije. Ovdje u Klaipėdi već godinama stalno govorimo ruski. A naša djeca kažu da su Rusi zbog jezika.

Zaključci

Istraživački podaci o *nacionalnim društvima* i ažurirana metodološka pozadina formiranja *nacionalnih zajednica* u gradu Klaipėda koji su prikazani u ovom radu daju nam stvarnu sliku *multikulturalnog života* ovdje danas. Aktivnosti Centra nacionalnih kultura omogućavaju početak predstavljanja autentičnih grupa za narodnu muziku pri nacionalnim zajednicama. Mi smatramo da je slobodan i bogat etnokulturni život, njegovanje nacionalnog folklora i aktivnosti njegovog očuvanja i nastavljanja glavni doprinos čuvanju *autentičnosti* (i *etničkog identiteta* i *vlastitog identiteta*) za sve nacionalne predstavnike multikulturalnih stanovnika Klaipėde.

Kao glavni zaključak, treba napomenuti da postoji temeljna i uzajamna dobra volja da se stvore povoljni uslovi za što bolje nastavljanje etničkih i kulturnih tradicija nacionalnih zajednica i društava i u gradskoj vladi Klaipėde i među samim stanovnicima, predstavnicima raznih naroda i narodnosti.

Ostaje nada da će folklorne grupe nastaviti da dosljedno slijede svoje umjetničke i pedagoške aktivnosti kao primjer nastavljanja i prenošenja baštine

etničke kulture predaka budućim generacijama, u korist svojih sunarodnjaka i zajednica drugih stanovnika grada Klaipėda.

Smatramo da je u kontekstu globalnog kozmopolitizma i univerzalno poznatih pojava odvajanja od domovinskih nacionalnih korijena naročito važno pokazati primjere tolerancije, uzajamnog poštovanja i znanja, i nastaviti njegovati niz oblika kulturne baštine nacionalnih kultura. To je jedini način miroljubive koegzistencije svih i način da se izbjegnu sukobi na nacionalnoj osnovi. Vjerujemo da će ova politika kulturnog života u gradu Klaipėda u Litvaniji ostati nepromijenjena i u budućnosti.

Reference

Byron, R., 2006. On the Politics of Multiculturalism. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis*. Vol. 12, Studia Anthropologica, Part 1. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 49-63.

Daukšas, D., 2006. Defining Belonging: Citizenship as a Form of Ethnic Inclusion and Exclusion. The Case from Post-Soviet Lithuania. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis.* Vol. 13, Studia Anthropologica, Part 2. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 71-80.

Giordano, Ch., 2009. Political Regionalisms in a Globalized World-System: Local Identity Constructions in Europe. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis.* Vol. 19, Studia Anthropologica, Part 3. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 93-106.

Kalėdienė, L., 2010. National Identity and Multilingualism in Lithuanian Cities. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis.* Vol. 20, Studia Anthropologica, Part 4. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 112-122.

Kraniauskas, L., Gedutis, A i Acus, A., 2000. *Tautinės bendrijos Klaipėdoje ir Liepojoje*. Klaipėda: KU Sociologijos katedra.

Kraniauskas, L., 2012. Tautinės bendruomenės posovietinėje Klaipėdoje: naujų tapatybių paieškos ir jų reprezentacijos žiniasklaidoje. U: L. Kraniauskas, A. Gedutis, A. Acus, S. Kraniauskienė, J. Viluckienė i E. Spiriajevas, ur. *Klaipėdos diskursai 1990–2010 m.: sociologinė miesto tapatybių rekonstrukcija*. [monografija] Klaipėda: KU leidykla. 111-174.

Orlovas, V., 1992a. Rusai Klaipėdoje. *Klaipėda* [dnevne novine], 23. april, 3.

Orlovas, V., 1992b. Rusai Klaipėdoje. *Klaipėda* [dnevne novine], 24. april, 2.

Orlovas, V., 1992c. Rusai Klaipėdoje. *Klaipėda* [dnevne novine], 28. april, 4.

Pachenkov, O., 2006. The Issues of "Ethnicity", "Identity", "Multiculturalism" and Contemporary Social Sciences. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis.* Vol. 13, Studia Anthropologica, Part 2. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 141-149.

Sadiyeva, A., 2015. *Interview with Alifa Sadiyeva.* Interview radio: Rimantas Sliužinskas. Klaipėda, 17. august 2015.

Safronovas, V., 2011. *Praeitis kaip konflikto šaltinis: tapatybės ideologijų konkurencija XX amžiaus Klaipėdoje.* Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla.

Savoniakaitė, V., 2010. National Identity by Comparison: Focus on Klaipeda Region. U: V. Čiubrinskas i R. Sliužinskas, ur. *Acta Historica Universitatis Klaipedensis.* Vol. 20, Studia Anthropologica, Part 4. Klaipėda: Klaipėda University Publishers. 144-153.

Serebryakova, Maria., 2016. *Interview with Maria Serebryakova*. Interview radio: Rimantas Sliužinskas. Klaipėda, 15. septembar 2016.

Sliužinskas, R. 2009. Tautinio apsisprendimo situacija Klaipėdos mieste: socialiniai ir nacionaliniai aspektai (XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia). U: T. Chrzanowskiego, ur. *Pamięć i Historia (Olsztyn, Kaliningrad, Kłajpeda)*. Vol. 249. Olsztyn: Towarzystwo Naukowe im. Wojciecha Kętrzyńskiego: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego. 84-107.

Sliužinskas, R., 2012a. Regioninės tapatybės apsisprendimo trajektorijos Klaipėdos tautinių mažumų gretose: lenkų atvejis. *Logos*, vol. 73, 122-131.

Sliužinskas, R., 2012b. *Klaipėda Belarusian folk songs ensemble Kupalinka. Head Valentina Snigur*. [fotografija] Personalna kolekcija R. Sliužinskasa.

Sliužinskas, R., 2012c. *Klaipėda Tatar folk songs ensemble Leisyan. Head Alifa Sadiyeva.* [fotografija] Personalna kolekcija R. Sliužinskasa.

Sliužinskas, R., 2013. Klaipėdos miesto tautinės bendruomenės ir bendrijos: veiklos prielaidos ir dėsningumai. U: E. Butkevičienė, ur. *Klaipėdos m. savivaldybės Tautinių kultūrų centras. Klaipėdos miesto tautinių bendrijų kultūrinė veikla 2012/2013*. Klaipėda: Klaipėdos m. savivaldybės Tautinių kultūrų centras. 47-49.

Sliužinskas, R., 2014a. Klaipėdos tautinės bendruomenės ir bendrijos XX a. pab. – XXI a. pr.: kūrimosi ir veiklos ypatybės. U: A. Stepukonis, ur. *Tautinės mažumos Lietuvoje. Virsmai ir atmintys*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 133-144.

Sliužinskas, R., 2014b. *Klaipėda Russian folklore studio Veretyontse. Head Maria Serebryakova*. [fotografija] Personalna kolekcija R. Sliužinskasa.

Šutinienė, I., 2011. Daugiataučio miesto istorija komunikacinėje tautinių grupių atmintyje: Klaipėdos ir Vilniaus atvejai. U: A. Nikžentaitis, ur. *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribbentropo. Atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX-XXI amžiuje*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla. 26-38.

Valevičius, V., 1997. Tautinių bendrijų susitikimas. *Klaipėda* [dnevne novine], 3. august, 2.

Klaipėdos Tautinių Kultūrų Centras, 2018. [online] Dostupno na: <http://www.klaipėdatkc.lt> [Pristupljeno: 13. novembra 2016].

Klaipėdos miesto folkloro asociacija "Vėčiora", 2013. [online] Dostupno na: <http://www.veciora.lt/lt/> [Pristupljeno: 13. novembra 2016].

Tatyana Chernova, 2013. *"Ильинская пятница" и "Веретёнце" г.Клайпеда. "Утка шла по бережку"*. [video online] Dostupno na: <https://vk.com/video83279731_165279068> [Pristupljeno: 16. novembra 2016].

Детское творческое объединение Литвы МУЗА, 2011. *Фолькл. ансамбль "Веретёнце" / Folkl. ansamblis "Vėrėtėncė"*. [video online] Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ImKEVdzC-Yc> [Pristupljeno: 14. novembra 2016].

Sergey Pyatnitsa, 2013. *"Ильинская пятница" и "Веретёнце" г.Клайпеда.* [video online] Dostupno na: <https://vk.com/video168114596_165688506> [Pristupljeno: 18. novembra 2016].

NEPRIJATELJ – PARTIZANSKI BREVIJAR: KRITIČKE NAPOMENE O SJEĆANJU, MUZICI, I SNIMANJU DOKUMENTARNOG FILMA

Federico Spinetti

Abstrakt: Na sljedećim stranicama dajem uputstvo za proučavanje i kritičku diskusiju o mom dokumentarnom filmu *Neprijatelj – partizanski brevijar* (2015). Pri tome, moje refleksivne i interpretativne napomene odnose se na pitanja od opštijeg interesa za izučavanje muzike, sjećanja i sukoba, i za teoriju i praksu audiovizuelnih medija, naročito u etnomuzikologiji.

Ključne riječi: audiovizuelna etnomuzikologija; sjećanje; Pokret otpora u Drugom svjetskom ratu: Italija; popularna muzika.

Film je realistična umjetnost: ali stoji da je ta realistična umjetnost napredovala samo tako što se borila protiv vlastitih principa, putem snažnih doza nerealizma.
(Chion, 1994, 54)

... upotreba kamere najviše liči na sviranje muzičkog instrumenta.
(MacDougall, 1995, 240)

Jer dolazi trenutak kad se mora izabrati na koju stranu da stanemo, ili barem iz koje pozicije da posmatramo događaje.
(Carrère, 2011, 231)

Susret

"I vidio sam nepoznate mrtve, mrtve fašiste. Oni su ti koji su me probudili. Ako nam neki neznanac, neprijatelj, postane sličan po tome što je umro, ako zastanemo jer se plašimo da ćemo proći kraj njegovog tijela, to znači da je čak i poražen neprijatelj neko, i da ga nakon što smo mu prolili krv moramo umiriti, dati izražaja toj krvi, i opravdati one koji su je prolili. Ponižavajuće je gledati neke smrti. One više nisu nečija tuđa briga; nije slučajno što se moramo s njima suočiti. Izgleda da nas ista sudbina koja je položila ta tijela na tlo sad prisiljava da ih gledamo, da nam ona pune oči. To nije strah, niti obični kukavičluk. Osjećamo se poniženim jer shvatamo da bismo mogli biti tu, na mjestu poginulih. Ne bi bilo razlike. A ako živimo, to dugujemo tom krvavom tijelu. Zbog toga je svaki rat građanski rat. Oni koji su pali liče na one koji stoje, i traže od njih objašnjenje ... Ne mislim da se to može završiti. Sad kad sam vidio šta je građanski rat, ako se završi, znam da bi se svi trebali pitati: kako da se nosimo sa mrtvima? Zašto

> su oni umrli? Ne bih znao kako da odgovorim, barem ne sad. A izgleda da ne zna ni niko drugi. Možda znaju samo mrvti, i samo je za njih rat stvarno gotov." (Pavese, 2008, 122-123)

Napisani odmah poslije Drugog svjetskog rata i Italijanskog građanskog rata (1943–1945), ovi redci iz knjige Cesarea Pavesea od 1984, *La casa in collina* (Kuća na brežuljku) predstavljaju temeljni motiv mog rada na režiranju dokumentarnog filma *Neprijatelj – partizanski brevijar* (2015).[1] Oni su odigrali ključnu ulogu i u mom susretu sa protagonistom filma, Massimom Zambonijem, i u rađanju naše zajedničke ideje o snimanju filma. Zambonija sam prvi put sreo i intervjuisao 2013. godine u Bolonji kao dio svog tadašnjeg istraživanja o memorijalizaciji pokreta antifašističkog otpora (*Resistenza*) u Drugom svjetskom ratu u savremenoj italijanskoj pop muzici. Od kraja 80–ih godina 20. stoljeća do danas veliki broj muzičara bavio se ostavštinom Pokreta otpora i interpretirao je – on se prvenstveno shvata kao oružana borba partizana i protiv nacističke njemačke okupatorske vojske i protiv italijanskih fašista Mussolinijeve Socijalne Republike – i to iskoristili za ispitivanje tekućih socijalnih pitanja. Među istaknutim eksponentima tog pokreta bila je začetnička punk grupa *CCCP* (1982–1990) i njihov podjednako uticajan nastavak *CSI* (1992–2002). Massimo Zamboni bio je suosnivač, gitarista i kompozitor u objema. Na našem prvom sastanku, Massimo i ja upustili smo se u zanimljiv dijalog i shvatili da dijelimo mnoge ideje i nemire vezane za sjećanje na pokret otpora. Obojica smo mnogo razmišljali o Pavesijevim riječima i smatrali da su one odraz neriješene kompleksnosti i velike aktuelnosti, koju vrijedi proučiti.

Ja sam već planirao da snimim film o temi svog istraživanja i razgovarao sam o svojim idejama sa italijanskom nezavisnom filmskom kompanijom *Lab80film* – sa kojom sam ranije snimio dva filma[2] – ali sam se mučio oko nalaženja fokusa priče. Massimo je završavao knjigu o veoma zanimljivoj priči: on – umjetnik koji se tokom njegove cijele karijere neprestano povezivao sa ljevicom, antifašizmom i Pokretom otpora – otkrio je zabrinjavajuće poglavlje u prošlosti svoje porodice: njegov djed po majci bio je zagriženi fašista tokom Mussolinijevog režima, a 1994. ubili su ga partizani iz zasjede. Uprkos šutljivosti rodbine, Massimo je istražio i rasvijetlio historiju svoje porodice, djedov život i život njegovih napadača.[3] Massimu i meni izgledalo je da će nam udruživanje snaga na filmskom

---

[1] Originalni italijanski naslov je *Il Nemico – un breviario partigiano*, 80 minuta, sa engleskim titlovima.

[2] *Zurkhaneh – The House of Strength. Music and Martial Arts of Iran* (2011); *And The Mountains Float Up Like Feathers* (2013)

[3] Zambonijevu knjigu *L'eco di uno sparo* (2015) izdao je otprilike u isto vrijeme kad je prikazan i film izdavač Einaudi u svojoj prestižnoj seriji *Supercoralli*.

projektu omogućiti da produktivno iskoristimo svoja intelektualna, politička i kreativna opredjeljenja. Predmet Massimove knjige postao je okosnica filma *Neprijatelj*, koji sam zamislio kao narativni publicistički film koji se fokusira na Zambonijev portret, njegovu muzičku putanju i sjećanje na *Pokret otpora* kroz prizmu njegovog iskustva i istraživanja.

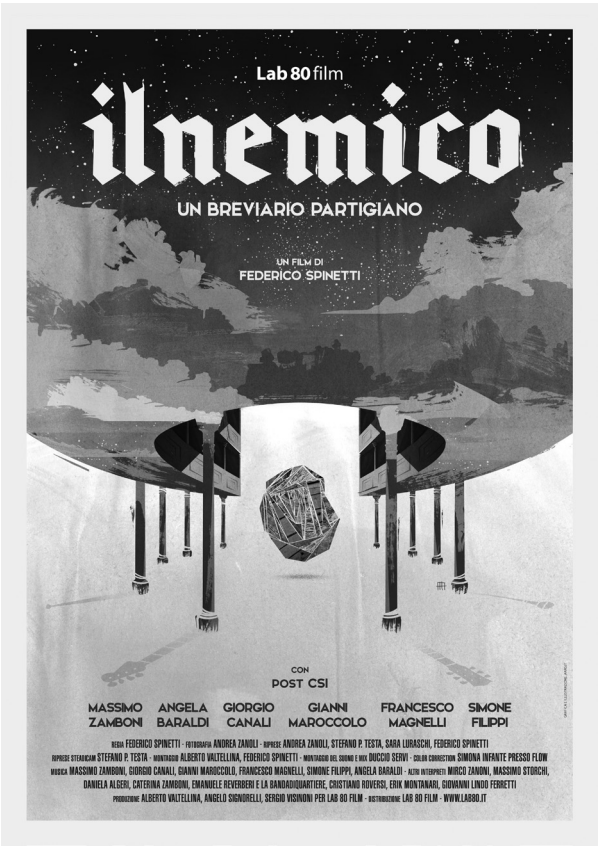
Kolaborativni film

Film *Neprijatelj* bio je kolaborativni poduhvat na najmanje dva načina. Prvo, ja (kao reditelj) dijelio sam ključne dužnosti sa Andreom Zanoli (snimateljem) i Albertom Valtellina (producentom i montažerom) kompanije *Lab80film*. Naša podjela posla zapravo se stalno mijenjala: ja sam doprinio snimanju i montaži isto koliko su Andrea i Alberto ubrizgali važne ideje u osmišljavanje narativa. Drugo, *Neprijatelj* je podrazumijevao tijesnu saradnju s učesnicima u filmu, prvenstveno sa protagonistom. Na važne načine to je bio film koji je stvorio njegov subjekt. Možda za razliku od drugih kolaborativnih etnografskih i dokumentarnih filmova, ja nisam radio sa "ljudima koji vode živote što su različiti od onih koji tradicionalno imaju kontrolu nad sredstvima za Fotografijanje svijeta" (Ruby, 1991, 50). Massimo i drugi članovi *CSI* koji su se kasnije priključili projektu umjetnici su priznati u cijeloj zemlji, dobro poznaju medije i iskusni su u držanju kontrole nad svojim javnim imidžom. Oni su imali pristup muzičkim distribucijskim kanalima u mnogo većoj mjeri od one koju sam ikad mogao zamisliti za svoj rad – što je bila situacija koja je proširila izglede za prikazivanje filma i uklopila njegov završetak u njihov profesionalni raspored. Tako sam ja tu bio u poziciji i da prepuštam vođstvo kao producent – na primjer, da slušam selektivne napomene učesnika o tome šta snimati a šta ne kao etički i metodološki princip kolaborativne etnografije – i da dobijam vođstvo, da osiguram da sam ravnopravan sa muzičarima u pogledu cirkulacije i komercijalne materijalizacije filma.

Kao podjednako ključni aspekt naše saradnje, Massimo i ja smatrali smo da je bitno da se centralnost njegove subjektivnosti u pitanjima sadržaja (kao protagoniste i pripovjedača) organizuje kroz dijalog sa mojim autorskim glasom u pogledu narativnih i kinematografskih izbora. Ali naš odnos podrazumijevao je i uzajamne uticaje na pozicije producenta i učesnika, tako da je linija između autorske konstrukcije i sadržaja koji stvara subjekt često bila porozna. Primjer toga je ponovno okupljanje *CSI* prikazano u filmu. Petnaest godina nakon raspada, Masimo je vidio ovaj filmski projekt, koji je tad već bio u toku, kao priliku da ponovo okupi članove grupe da bi se ponovo pozabavili sjećanjem na Pokret otpora i pisali nove pjesme na tu temu. Pozvao ih je da učestvuju u filmu

i predložio jedno pozorište u gradu Gualtieri kao lokaciju za snimanje njihovog procesa komponovanja. Grupa je prije toga ponovo počela ići na turneje pod imenom *Ex-CSI*, sa Angelom Baraldi kao novom pjevačicom umjesto Giovannija Lindoa Ferrettija, ali to je bio prvi put poslije raspada da se okupe radi novog muzičkog projekta. Za tu priliku preimenovali su se u *Post-CSI*. Tako je film postao dio šireg izdavačkog poduhvata, pod naslovom *Breviario Partigiano* (Partizanski brevijar), koji je obuhvatao album na osnovu muzike filma i ograničeno izdanje džepne knjige u kojoj su mnogobrojni italijanski intelektualci i umjetnici bili pozvani da iznesu svoja razmišljanja o Pokretu otpora.

Ponovno okupljanje grupe postalo je centralni motiv filma, i predstavljalo je važan doprinos konstrukciji narativa koji su stvorili subjekti. Međutim, upravo je sam filmski projekt bio razlog Massimove inicijative da ponovo okupi grupu. Velikim dijelom kao učesničko posmatranje, film je uticao na svijet života učesnika i nastojao da prikaže događaj čijem dešavanju je dijelom doprinio. Ta situacija pitanje je koje je vezano sa dokumentarnom etikom kao i sa reprezentacijskim statusom filma. Umjesto da postavim sebe na ekran ili da pribjegnem ekspoziciji – za što sam smatrao da bi odvratilo pažnju sa fokusa narativa na snažnu Massimovu priču – izabrao sam da otkrijem intervenciju filma u svijet života koji se prikazuje tako što ću istaći svoje autorsko prisustvo formalnim sredstvima, naročito korištenjem očigledno režiranih scena, kao i napisanim spominjanjem projekta *Partizanski brevijar* u Massimovom pripovijedanju. Osim toga, vrlo interaktivna upotreba kamere podstakla je ne samo neprestano znanje članova *Post-CSI* o prisustvu kamere, nego i njihovu izvedbu zbog kamere. Na mnogim mjestima u filmu, može se reći po riječima Michaely Kirkbyja, da su oni "glumili vlastite osjećaje i uvjerenja." (1987, 7) Pokazalo se da je ta kombinacija autorske kreacije i svjesnog samoprikazivanja učesnika produktivni način da se postave zajedničke osnove za usklađenu poruku više ljudi.



Fotografija 1. Italijanska verzija postera filma. (Rossi, 2015)

BORBA ZA SJEĆANJE

Rad s istaknutim muzičarima kao što su oni iz grupe *Post-CSI* obećavao je veliku vidljivost filma, naročito u Italiji, i zbog toga je bilo realno, pored akademske publike, ciljati i na širu javnost. Trebam napomenuti i da je istraživanje muzičkih memorijalizacija Pokreta otpora za mene bio egzistencijalno i politički krupan posao. Nakon godina istraživanja, naročito u Centralnoj Aziji i Iranu, sada sam dovršavao puni krug i bavio se upravo društvenim i kulturalnim miljeom koji je bio ključan za moje formiranje u ranoj mladosti u Italiji, i politički (kao radikalni ljevičar i antifašista) i muzički (kao *rock* entuzijasta i muzičar koji je, poput mnogih drugih u italijanskoj studentskoj kulturi 90-ih godina, smatrao *CSI* jednom od svojih referentnih tačaka).

Ti faktori oblikovali su moj pristup ovom filmskom projektu, posebno kao obliku angažovanog primijenjenog istraživanja (Pettan i Titon, 2015) koje bi moglo doprinijeti tekućoj javnoj debati o Pokretu otpora u Italiji. Konkretno, ja – i Massimo sa mnom – zamislio sam film kao dio pokreta antifašističkih intelektualaca, umjetnika, aktivista i građanskih organizacija koji su, tokom protekle tri decenije, uložili mnogo kulturnog rada u njegovanje ostavštine Pokreta otpora. Iako se obavljao u raznim modelitetima i sa raznim naglascima, taj rad dijelio je interes za spašavanje sjećanja na Pokret otpora od slamanja političkog okvira Hladnog rata i za zagovaranjem njene savremene relevantnosti. U isto vrijeme, oni su ga preoblikovali tako što su ga podmladili u pogledu širokih paradigmi tipičnih za taj okvir, gdje je Pokret otpora bio kanoniziran u institucionalna prikazivanja kao osnivački mit Italijanske Republike, i apsorbiran unutar protivničkih i samo-legitimizirajućih narativa političkih stranaka (prvenstveno Italijanske komunističke partije i Hrišćansko-demokratske stranke). (Focardi, 2005)

Tokom devedesetih godina 20. stoljeća bili smo svjedoci sve veće deteritorijalizacije antifašističkog diskursa i diskursa o Pokretu otpora, koji se udaljavao od tradicionalnih stranačkih politika i približavao nezavisnom građanskom aktivizmu, od komemorativne kićene rječitosti prema mnoštvu novih rječnika i interpretativnog renoviranja. Tih značajnih dvadeset mjeseci (septembar 1943. – april 1945.) pobune protiv okupacije koju je izvršila nacistička Njemačka i ponovo obnovljenog italijanskog fašističkog režima smatrali su se jedinstvenom epizodom u nacionalnoj historiji, koja uzorno sažima percipirane stubove savremene antifašističke građanske etike: potpunu samostalnost masa i podređenih, utopijsku želju, odbijanje autoriteta i "dobrovoljno ropstvo" (Hardt i Negri, 2000, 204), eksperimentalizam u egalitarnim udruženim nastojanjima u pitanjima društvenih, interkulturnih, rodnih i radnih odnosa (v. Romitelli, 2015; Hardt i Negri, 2000, posebno str. 157-159, 204-211).

Sjećanje na Pokret otpora još je ubjedljivije jer se borba nije vodila samo protiv neprijateljskog "vanjskog" (strane okupacije) nego i protiv "unutrašnjeg neprijatelja" (Bermani, 2003), tj. italijanskih fašista i nedemokratskog društvenog i vladajućeg sistema u kojem su sami partizani, naročito brojni mladi u njihovim redovima, odgojeni i socijalizirani. Kao takva, ostavština Pokreta otpora poslužila je kao etičko-politički orijentir, sredstvo za imaginaciju i okvir koji je u stanju da održava i oživljava niz antagonističkih pozicija u sadašnjosti, koje se kreću od antirasističke i antikapitalističke militantnosti, do kritičnog stava prema neoliberalnim nejednakostima, globalnoj eksproprijaciji i neobuzdanoj ksenofobiji, do aktivnog rada na učesničkom državljanstvu. Od jednake važnosti bila je preokupacija procesom rehabilitacije fašizma i sjećanja na njega koji je, od početka 90-ih godina, postao popularan u italijanskom javnom prostoru. To je pratila politička legitimizacija ekstremno desničarskih i neofašističkih pokreta,

kao i historiografski revizionizam koji je promovisao ne samo omalovažavanje ako ne i direktnu demonizaciju Pokreta otpora nego i ušećereno, da ne kažemo slavljeničko prikazivanje italijanskog kolonijalizma i diktature (v. Mattioli, 2010).

U tom kontekstu, cilj *Neprijatelja* je da bude u sazvučju sa onom strujom savremene ljevičarske italijanske historiografije koja se, tokom zadnje tri decenije, sa novom kritičkom namjerom bavi Pokretom otpora i formiranjem poslijeratnog antifašističkog sjećanja.[4] Ovdje, film svraća pažnju na važan doprinos muzičara i muzičkog života stvaranju sjećanja, doprinos koji je bio očigledan mnogim antifašističkim aktivistima i simpatizerima ali je ostao gotovo nevidljiv u kritičkim naučnim raspravama.[5]

Osim toga, film ima za cilj da se pozabavi jednim pitanjem koje se pokazalo vrlo mučnim, ne samo u širokoj nacionalnoj debati nego i unutar samog antifašističkog diskursa, naime statusom privatnih i kolektivnih sjećanja na građanski rat, i njihovim odnosom. Ukratko, temeljna tvrdnja filma jeste da se prepoznavanje privatnih i porodičnih sjećanja koja obuhvataju gubitak i pogibiju nekog fašiste ne mora sukobljavati sa čvrstim antifašističkim stavom. Ta tvrdnja oslanja se na rehumanizaciju neprijatelja i afirmaciju mogućnosti tugovanja za svim što je živo (v. Butler 2004; 2009). Ona poziva antifašistički front da ponovo prisvoji i posjeduje nasilne smrti građanskog rata, ne samo one nastale od ruku neprijatelja nego i one nanesene neprijatelju. Ona u konačnici traži od antifašizma da preispita ulogu nasilja u oslobodilačkoj borbi i da vrati na pravi put razloge za svoje djelovanje u partizanskoj borbi – što je tema o kojoj se s nelagodom govori u antifašističkom diskursu, naročito kad se radi o ubistvima izvršenim neposredno poslije rata (v. između ostalih, Storchi, 2007). Film osvjetljava spornu prirodu tih zadnjih trenutaka tako što dovodi u fokus različita shvatanja legitimnosti nasilja, što simboliziraju, najvećim dijelom muzički, Masimo Zamboni i Giorgio Canali (v. *Sekvence 12-14 niže u tekstu*).

U tom smislu film se odnosi na razmišljanje Cezarea Pavesea (citirano na početku rada) kroz prizmu Massimovog iskustva. Moja namjera bila je da prešutno odjenem to iskustvo u značaj metafore; Massimovo neumorno i bolno ispitivanje prošlosti svoje porodice može simbolizirati sličnu mogućnost, da se italijansko društvo općenito suoči sa vlastitom historijom i tugama. Massimovo odbijanje političke prošlosti njegove porodice također pokazuje da se njegovanje privatnog sjećanja na pojedince koji su se slagali sa diktatorskim projektima i afektivnih veza s njima nužno ne prevodi u takvu političku pripadnost. Mora se priznati da tu tema filma hoda po žici. Tugovanje zbog smrti fašiste često je

[4] Primjeri te oblasti istraživanja – čiji glas često dopire dalje od nauke, do šireg javnog domena – previše su brojni da bismo ih ovdje nabrojali. Dovoljno je da spomenemo Pavone (1991) kao studiju koja, možda više nego druge, predstavlja začetnički stimulans za taj novi pristup.

[5] To važi i za neke vrlo pažljive komentatore, kao što su Luzzatto (2004) ili Romitelli (2007; 2015).

koristila ekstremna desnica za dobijanje političke legitimnosti i za regrutovanje, čime je dovodila do konfuzije između ljudskog priznanja i političke pripadnosti, između privatnih i javnih uspomena. Massimova priča ovdje služi da posvjedoči da se ta konfuzija može odbaciti. Politiziranje ličnog, o kom se u ovom filmu govori, zapravo znači da su naše namjere različite od propozicije koja se sve češće pojavljuje u italijanskom javnom diskursu, a koja izražava ideje nacionalnog pomirenja, 'zajedničkog sjećanja' na sve političke frontove, moralne jednakosti između partizana i fašista. Ugravirati sjećanje na fašističkog člana porodice u antifašistički diskurs nije čin izvinjenja ni opraštanja odgovornosti fašizma. Naprotiv, to može napraviti prepreku za kristaliziranje tih sjećanja u neofašističke političke poglede i doprinijeti širem potencijalu antifašizma.

Prijem filma za koji znam – uključujući prikaze i pitanja i odgovore na javnim projekcijama – pokazao je raznolike reakcije na političke tvrdnje filma. One su pak dovele do rasprava, naročito u antifašističkim krugovima, koje su se kretale od žarkog interesa do neprikrivene sumnje, što je pokazalo kontroverznu i time konstruktivnu prirodu tema kojima se film bavi.

Muzika, sjećanje, film

Moj rad na filmu *Neprijatelj* rukovodio se shvatanjem da snimanje dokumentarnog filma može biti oblik istraživanja, koje obuhvata kako afektivno i čulno znanje tako i analitičko i diskurzivno znanje (v. na primjer Mac Dougall, 1995, 17-18; 1998; Grimshaw i Ravetz, 2009, 113-136). Shodno tome, namjeravao sam da doprinesem sve većem interesu za poznavanje etnomuzikologije i popularne muzike u istraživanju muzike, sukoba i nasilja (v. između ostalog, Pettan, 1998; Araújo, 2006; O'Connell i Castelo-Branco, 2010; MacDonald, 2009; Johnson i Cloonan, 2009), putem fokusa na politiku stvaranja sjećanja i doprinos muzike izgradnji historijskih narativa. Slično drugim istraživanjima muzike i sjećanja (v. naročito Shelemay, 1998; Bithell, 2006; Baker, 2009; Momčilović, 2011; Hofman, 2015; Bennett i Janssen, 2016), cilj mi je bio i da se pozabavim oblašću izučavanja sjećanja, naročito onoj koja se tiče kulturnog i kolektivnog sjećanja (v. na primjer Connerton, 1989; Erll i Nünning, 2008; Assmann, 2009) i time skrenem pažnju na ulogu muziciranja u sjećanjima koja se često previđa. Naročito me je zanimala ideja da se sjećanje – a time i muzička memorijalizacija – gradi putem procesa posredovanja i ispravljanja iskustava i onog što su ona upisala u sjećanje (v. Erll i Rigney, 2009; Whitehead, 2009: 39-50). *Neprijatelj* poklanja posebnu pažnju tim "medijalnim okvirima" (Erll i Rigney, 2009, 2) i objelodanjuje mehanizme ispravljanja tako što istražuje intertekstualnu tapiseriju na djelu prilikom izgradnje sjećanja na Pokret otpora u muzici, tekstovima pjesama, na fotografijama, u filmovima, književnosti i historiografiji. Bilo mi je

važno da se sam film pozicionira refleksivno, kao memorijalno sredstvo i kao dio samog procesa posredovanja u sjećanju koje on predstavlja.

Usprkos istaknutih izuzetaka (v. na primjer Zemp, 1988; Baily 1989 i 2009; Cámara de Landa i sur. 2016) teorija se još upadljivo malo bavi audiovizuelnim praksama u etnomuzikologiji. Rasprave su uglavnom bile prilično preskriptivne, možda kao reakcija na legitimnu preokupaciju osiguravanja etičkih i epistemoloških temelja discipline koji bi se razlikovali od dominantnih medijskih i slikovnih prikazivanja – što je paralelno sličnim brigama u vizuelnoj antropologiji. Iako dijelim to shvatnje dokumentarnog filma kao komunikativnog koda čiji su stilski postupci i postupci prikazivanja prožeti ideološkim i kulturalnim predrasudama i zato zahtijevaju kritičku svijest[6], moja namjera u filmu *Neprijatelj* bila je da u potpunosti iskoristim medij i proizvedem kinematografsku konstrukciju koja bi upotrijebila kako praksu i teoriju audiovizuelne etnomuzikologije tako i praksu produkcije nezavisnih i umjetničkih dokumentarnih filmova. Kao što ću detaljnije ilustrovati niže u tekstu, u filmu *Neprijatelj* koristi se kombinacija slikovitih strategija koje su duboko usađene u etnografsku tradiciju i koje je kodificirao filmski kritičar Bill Nichols (2001, 105-130) uz pozivanje na širu praksu dokumentarnog filma kao što je "način prikazivanja" ekspozicije (tj. direktno obraćanje gledaocima), refleksivnost (tj. otkrivanje kinematografskih majstorija), učešće (tj. interakcija između producenta i snimatelja), i opservacija (tj. prisustvo toka proživljenih doživljaja).[7] Osim toga, film na raznim mjestima prihvata ekspresionističku i afektivnu kinematografsku logiku koju Nichols povezuje sa svojim poetskim i performativnim modusima (2001, 102-105; 130-137). Ja nalazim da je taj pristup naročito prikladan *i* za istraživanje analogija *i* za kinematografsko poticanje sinergija između sjećanja, muzike i filma. Svi oni važno djeluju pomoću asocijacije, afekta i otjelovljavanja. Svi su oni vezani kako za struktuirane kolektivne kodove tako i za proživljeno subjektivno iskustvo, kako za neprestano izricanje činjeničnih informacija ili izražavanje ranije postojećeg znanja tako i za performativnu kreativnost uvjeravanja, imaginacije, mogućnosti i želje (v. Austin, 1999).[8] Da bi iskoristio te afektivne i imaginativne dimenzije, *Neprijatelj* koristi kinematografska sredstva kao što su estetizacija, stilizacija, evokativno akcentiranje i poetska aluzija – skup praksi koje je Keith Beattie sažeo u pojmu "dokumentarno pokazivanje" kao kinematografkoj funkciji koja

---

[6] Za klasičnu i još uvijek relevantnu raspravu u etnomuzikologiji, v. Feld, 1976.

[7] Poznato je da se opservacijski modus potpuno drugačije shvata u raznim kritičkim diskursima. Nicholsova karakterizacija tog modusa kao u biti nezainteresovanog i voajerističkog u oštroj je suprotnosti sa refleksivnijim i interaktivnijim shvatanjem opservativnog filma koje se obrađuje u antropologiji. Za obimnu raspravu vidi Grimshaw i Ravetz, 2009.

[8] Za sjećanje kao implicirano u želji vidi na primjer Whitehead, 2009, 49. O ikoničkim i indeksirajućim procesima u muzičkoj semiotici vidi, na primjer, Turino, 1999. O zvuku i afektu, vidi Thompson i Biddle, 2013.

maksimizira "afektivne veze", "privlačnost za gledaoce" i zadovoljstvo (2008, 4-6, 29).[9] On time manevriše po tananoj liniji između etnografije i kinematografske invencije, između realizma i hiperbole. To, na primjer, postiže tako što glasovno i muzički evocira intenzitet unutrašnjeg iskustva u procesu Massimovih sjećanja[10] ili, suprotno tome, tako što daje vizuelni oblik asocijativnoj imaginaciji koja je dio i čestica doživljaja muzike (uživo) – i u tom smislu prelama uobičajenu vizuelnu praksu u etnomuzikologiji koja u muzičarima i učesnicima u događaju identificira sve što treba vidjeti i prikazati u muzičkoj izvedbi. Na taj način film pokušava dostići nivoe iskustva van doslovnosti djelovanja i iskoristiti potencijal za evokaciju i afektivno poznavanje dokumentarnog predstavljanja. U isto vrijeme, on se namjerno opire bombastičnom i manipulativnom registru koji nalazim u mnogim vodećim dokumenatrnim filmovima. U tom pogledu, ako film i odstupa, kao što čini, od strogo opservativnog pristupa u izborima predstavljanja, on ipak drži ravnotežu između širokog opservativnog i etnografskog senzibiliteta, koja omogućava interpretativnu otvorenost i koja se temelji na znanju poteklom iz svijeta života i shvatanja učesnika.

Produkcija i prikazivanje

Producent filma bio je *Lab80film*. Kad se pridružio produkciji, *Post-CSI* pokrenuo je *crowdfunding* (zajedničko finansiranje) kampanju na online platformi *Musicraiser*, čiji su prihodi uglavnom išli za produkciju muzičkog albuma i pakovanje kompleta CD-DVD i džepne knjige. Film je imao koristi od logističke i moralne podrške niza udruženja i instituta.[11] Komplet CD-DVD izdao je i distribuirao Universal Music Italy.[12] Ograničeno izdanje sa džepnom knjigom bilo je rezervisano za one koji su učestvovali u *crowdfunding* i moglo se dobiti na koncertima *Post-CSI*. Sam film distribuirao je *Lab80film* u lancu nezavisnih kina u Italiji, na međunarodnim festivalima dokumentarnog filma i na televiziji.[13] Pored toga, projekcije su održane na nekoliko javnih manifestacija vezanih sa Pokretom otpora u organizaciji građanskih udruženja u Italiji i na međunarodnim

[9] Iako Beattie misli na "pokazivanje" prvenstveno u vizuelnom smislu, ovdje se mora istaći potpuno audiovizuelna perspektiva, koja uključuje zvuk i muziku.

[10] S tim pristupom u tijesnoj je vezi MacDougallova opaska da "sjećanje predstavlja najveći problem za film: kako prikazati pejzaž uma, čije su slike i sekvencijalna logika uvijek skriveni od pogleda." (1992, 29)

[11] Naročito ISTORECO (Institut Reggio Emilia za historiju pokreta otpora i savremenu historiju), Istituto Alcide Cervi, ANPI (Nacionalno udruženje italijanskih partizana) iz Corregio-a, i Associazione Teatro Sociale iz Gualtieri-ja.

[12] *Post-CSI*, 2015.

[13] Iskrsla su mnoga etička pitanja zbog odnosa sa vodećim distributerom, od kojih se o najvažnijim govori niže u tekstu u vezi sa *Sekvencom 12.*

akademskim simpozijima. U Italiji, mnogi mediji su ekstenzivno pokrili film, između ostalog putem kratkih vijesti i prikaza u lokalnoj i nacionalnoj štampi kao i u specijaliziranim filmskim časopisima. Nekoliko intervjua sa Massimom i sa mnom emitovano je na radio stanicama a ja sam se dvaput pojavio na italijanskom nacionalnom TV kanalu RAI Uno.

Snimanje i montaža

Film se snimao u nekoliko sesija tokom 22 mjeseca, od aprila 2013. do januara 2015. Andrea Zanoli, Alberto Valtellina i ja obično bismo se vozili 150km od Bergama, gdje se nalazi *Lab80film* do Reggio Emilia i provodili 2-3 dana tamo sa Massimom. Naš metod rada temeljio se na pravljenju rasporeda vremena koje ćemo produktivno trošiti na napredovanje filma – istraživanje lokacija u Reggio Emilia vezanih za Massimovu priču; snimanje intervjua, pejzaža i scena s akcijom. U tim prilikama, za snimanje smo koristili jednu HD kameru a zvuk smo snimali pomoću mikrofona na štapu ili mikrofona koji se kači za odjeću. Ja sam putovao još nekoliko puta da se nađem s Massimom kako bih se informisao o njegovoj knjizi, istraživanju i napretku filma. Naš rad je pri tom bio veoma sličan saradnji koja, po riječima Sarah Elder, "producentima daje prostor da nauče kako da postavljaju pitanja koja prvobitno nisu znali postaviti, mjesto gdje subjekti filma biraju fragmente svoje stvarnosti za koje smatraju da su značajni da bi se dokumentovali, i moralno mjesto gdje subjekti i producenti mogu usaglasiti svoje prikaze." (1995, 94) Nešto veća ekipa od četiri ili pet ljudi radila je na sesijama snimanja koje su zahtijevale rukovanje platformama i šinama i/ili kamerama. U te scene spadali su koncerti uživo i scene u pozorištu Gualtieri. Ove druge snimale su se tri dana uzastopno, i tad bi se *Post-CSI* i filmska ekipa zatvorili u pozorište od jutra do večeri da bi se posvetili komponovanju pjesme *Il nemico* (Neprijatelj).

Iako su mnoge savjete za proces snimanja davali Massimo i *Post-CSI*, montažu smo radili isključivo Alberto Valtellina i ja, tokom dva mjeseca veoma intenzivnog rada. Konačni šnit koristi oko jedne desetine ukupnog snimljenog materijala. Umjesto da bude ograničenje, izbor snimljenog materijala u postprodukciji bio je presudan faktor u oblikovanju svrhe projekta i izvlačenja srži doprinosa stvaranju sjećanja koje mi je bilo cilj. Sjećam se strepnje sa kojom sam predstavio film Massimu na našoj prvoj privatnoj projekciji. Kad sad o tome razmislim nije bilo iznenađenje što ga je odobrio u cjelosti. Cijelo vrijeme bilo je jasno da smo imali isto mišljenje o tome kako kombinovati etičke i kreativne prakse u procesu snimanja filma. A podjednako mi je bilo važno i to da on bude prikazan korektno i sa poštovanjem jer sam ja bio taj koji je trebao biti autor i uokviriti njegovo iskustvo (v. Elder, 1995, 96).



Fotografija 2. Snimanje *Post-CSI* dok rade u pozorištu Gualtieri. (Fantetti, 2014)

Struktura filma

U ovom dijelu iznosim opis i ispitivanje plana filma. Pod "scenama" podrazumijevam skupine kinematografskog materijala sa obično prepoznatljivim jedinstvom vremena i prostora, a pod "sekvencama" šire dijelove, obično sastavljene od više scena, koji funkcionišu kao prilično jedinstene narativne jedinice i istražuju konkretnu temu ili situaciju (v. Barbash i Taylor, 1997, 123). Sekvence se nadalje grupišu u poglavlja, koja predstavljaju sastavne blokove narativa.

Sekvenca 1 (00:00-03:13) počinje noćnim snimkom partizanske spomen ploče kraj ceste. Zatim se crni ekran pretapa u niz montažnih postupaka *jump cut* dok se ručna kamera kreće seoskom stazom, u sumorno zimsko jutro u tipičnoj ravnici doline rijeke Po. Preko toga se vidi uvodna špica. Kamera se zadržava na jednom nagetom krstu, zabijenom u zemlju, i poderanoj italijanskoj zastavi koja vijori na motki. Nakon dijegetskog zvuka uvodnog snimka, ta scena prikazuje "muziku iz orkestarske jame"[14], liniju bas gitare pjesme *CSI* na temu Pokreta otpora *Linea Gotica* (Gotička linija), koju je na moj zahtjev snimio solo basista *CSI* Gianni Maroccolo. Kako se muzika postepeno gubi, kamera prelazi na profil protagoniste filme, Massima Zambonija. On sjedi za kompjuterom koji prikazuje

[14] U cijelom tekstu kad govorim o raznim tipologijama zvuka u filmu koristim terminologiju koju je kodificirao Michel Chion (1994).

naslovnu stranu njegove knjige *L'Echo di uno sparo* (Odjek pucnja). Prelistava odštampani rukopis dok govori o procesu pisanja. Na kraju zatvara rukopis i kaže: "To je bilo šest godina istraživanja." Prateća muzika upada – to je instrumentalni početak Zambonijeve pjesme *Che farai* (Šta da radim) – dok montirana kamera panira da bi pratila auto koji odlazi od velike seoske kuće. Massimov glasovni komentar priča kako je počeo istraživanje za knjigu o historiji svoje porodice tokom rata i Pokreta otpora, i da posebno istažuje šta je u toj historiji dovelo do pucnja. Prateća muzika ponovo se pojačava a total automobila kako vozi seoskim putem prikazuje nastavak uvodne špice i tekst naslova. Niz rezova u autu prikazuje Massima kako vozi dok promiču brežuljci i dolina rijeke Po. Kamera panira da uhvati putokaz za grad Reggio Emilia. U završnom snimku Massimov auto ulazi na parkiralište, dok se prateća muzika gubi.

Ja sam uvodnu sekvencu zamislio kao prilično neuhvatljiv uvod u neke od tematskih jezgara filma. Ona je namjerno napravljena tako da se igra sa "stupnjem komunikativnosti" (Nichols, 1991, 123) filmskog teksta, tako što iznosi neke informacije a zadržava druge kako bi stvorila iščekivanje. Seoski pejzaži Reggio Emilia prikazani su kao ključne lokacije u filmu, ali njihovu važnost kao "znakova sjećanja" (MacDougall, 1992) tek treba otkriti. Krst u prvoj sceni, metonim smrti, evocira središnju temu filma, ali njegov identitet i lokacija još nisu otkriveni. Slično tome, iako se uvodi protagonist filma, priroda njegovog istraživačkog rada spominje se tek nejasno. Na taj način uspostavlja se priroda narativa filma, tj. postepeno otkrivanje Massimovog istraživanja i životne putanje. Osim toga, uvodna sekvenca postavlja pozornicu za tri primarna prikazivačka pristupa filma: opservativni i učesnički susret kamere sa Massimom kao modus dobijanja njegovog svjedočanstva; kinematografsku stilizaciju kao registar performativne estetike i poetske evokacije; postavljanje (nekih) scena tako da se lako mogu identificirati kao i refleksivno i narativno sredstvo.

Sekvence 2-5. Ovo poglavlje prati muzičku historiju grupe *CCCP* i njene kasnije reinkarnacije kao *CSI* i *Post-CSI* sa stanovišta Massima Zambonija. To omogućava pozadinu za profil protagoniste i proces komponovanja koji će se istražiti kasnije u filmu. Ja sam tu htio da iznesem sadržaj koji će biti zanimljiv za publiku koja već poznaje *CCCP* i njene nasljednike, i dovoljno informativan za (prvenstveno međunarodnu) publiku koja nužno ne zna za njih.

Sekvenca 2 (3:13-06:16) počinje scenom koja je tijesno vezana sa krajem prethodne sekvence: kamera prati Massima dok ulazi u poštu i podiže paket. Ta scena je u izvjesnoj mjeri režirana: budući da sam želio da snimim Massimove prve reakcije na sadržaj paketa a izbjegnem izvještačenost glume, Massimo i ja smo se dogovorili da određenog dana snimimo isporuku paketa – što je proces koji je podrazumijevao aranžmane i sa pošiljateljem (Universal Music Italy) i sa poštom. Druga scena prelazi u interijer kuće gdje Massimo, njegova žena Daniela i njihova kćerka Caterina otvaraju paket i ispituju njegov sadržaj: reprinte LP-

jeva grupe *CCCP* iz 80-tih godina koje je trebao izdati Universal Music Italy kao priznanje za njihovu 30. godišnjicu. Ručna kamera prati Massima i njegovu porodicu dok oduševljeno procjenjuju ponovna izdanja ploča, a Massimo rasklapa omote i zbog vlastitog zadovoljstva i radi kamere.

Sekvenca 3 (06:16-09:25) ima narativnu funkciju kao predviđanje sadašnjeg ponovnog okupljanja *CSI* i njihovog procesa komponovanja, uključujući ambijent gdje se on odvija. U prvoj sceni, dva opservativna kadra prate Massima, pjevačicu Angelu Baraldi i gitaristu Giorgia Canalija kako ulaze u pozorište Gualtieri. Kameru verbalno prepoznaju Massimo i Angela i, letimičnim pogledom u leću, Giorgio. Massimo pokazuje pozorište ostalima. Otvoreni prostor za orkestar, kaže on, jeste mjesto gdje će grupa sjediti u krugu sa "neprijateljem" u centru. U odgovoru na Angelino pitanje, Massimo razjašnjava da je *Neprijatelj* naslov pjesme na kojoj će grupa raditi. Završni snimak bubnjara Simona Filippija kako postavlja kablove za pojačala prekriva nedijegetski incipit ikonične pjesme *CCCP, Emilia paranoica* (Paranoična Emilia).

Sljedeća scena postavljena je na zvuk ove pjesme, snimljene na koncertu članova *Ex-CSI* uključujući Massima, Angelu i Giorgia, održanom u gradu Correggio 27. aprila 2013. Budući da je to prva izvedba protagonista uživo, namjeravao sam da probijem led tako što ću ukratko prenijeti nešto od snažnog čulnog sudjelovanja koje su doživjeli i muzičari i publika na tim i sličnim izvedbama *CSI* uživo. Iako zvuk pjesme uživo traje oko dva minuta, korišteni rezovi su isječci snimaka iz posebnih trenutaka istog koncerta i drugog materijala. Scena počinje snimcima puta i pokazuje obronke Reggio Emilia, i prelazi na prvi total muzičara na pozornici i publike. To je jedini kadar montiran sa sinhronim zvukom. Slijedi montaža isječaka nastupa neusklađeno montirana sa zvučnim zapisom i stalno iznova interpolirana u usporenom snimku. Taj proces estetizacije ima za cilj da uveća tjelesnu izvedbu muzičara i potakne afektivne reakcije gledalaca, koji možda gaje neke osjećaje prema punk etosu muzike koja se prikazuje. Montirani snimak je u isto vrijeme vezan sa audio snimkom muzike uživo (tj. jasno pripada istom koncertu), i relativno je odvojen od pro-filmskog događaja, znači u isto vrijeme je denotativni prikaz i metafora. Na isti način, ton nestabilno opkoračuje razvođe između dijegetskog i nedijegetskog. Ta percipirana dvosmislenost omogućila je ubacivanje vizuelnih asocijacija koje se granaju od koncerta, naročito kadrove događaja iz prošlosti – uzete iz Gasparinijevog *Tempi Moderni* iz 1989, *CCCP Fedeli alla Linea*, gdje mlađi Massimo Zamboni nastupa sa bivšim pjevačem i frontmenom *CCCP-CSI* Lindom Ferretijem. To je jedini trenutak u filmu gdje se arhivski snimci koriste kao memorijalni medij, čiji je "pronominalni kod" (MacDougall 1995: 223), što je čest slučaj s arhivskim materijalima, ovdje namjerno ostavljen neizvjesan (v. MacDougall, 1992, 30; 35) čije se sjećanje evocira, sjećanje muzičara, producenta ili, možda, gledaoca? U jednom od tih rezova, Ferrettijeve usne pokreću se sinhronizovano sa vokalima Angele Baraldi

na snimku, što signalizira i ostavštinu Ferrettija i njegovu zamjenu. Muzika je tu u isto vrijeme i memorijalno sredstvo – jer je pjesma zvučna ikona historije *CCCP*, "znak sličnosti" u MacDougallovoj terminologiji (1992, 31) – i prikaz sadašnjosti kao etnografskog lokaliteta i lokusa ispravljanja prošlosti.

Sekvenca 4 (09:25-15:22) prelazi u interijer gdje Massimo iz ormara vadi novinske članke, letke, fotografije i druge memorabilije iz ranih dana *CCCP*. Ti predmeti funkcionišu kao "znaci opstanka" prošlosti (MacDougall, 1992, 30-31). Oni nisu ubrizgani u tekst iz nekog ekstrinzičnog subjektiviteta – što bi bio slučaj s arhivskim slikama – nego njima rukuje protagonist kao dio toka njegovog pamćenja. Massimo prepričava neke epizode sa putanje *CCCP*, uključujući njegov prvi susret sa Ferrettijem u Berlinu; njihove prve kontroverzne nastupe, gdje je zaplitanje sovjetskog simbolizma i estetike punka duž rasjeda ironije i ideološke ortodoksnosti izazvalo mješovite reakcije; njihov zadnji koncert u Moskvi pred Crvenom armijom i konačni raspad grupe nakon pada Berlinskog zida. Massimo nam pruža uvid u egzistencijalnu tenziju koja je pokretala njegovo muziciranje: za njega je to bilo vlastitto "oružje da se njeguje život" – što je sugestivna analogija sa partizanima Pokreta otpora – i sredstvo da se "suoči" sa historijom Reggio Emilia kao dugogodišnjeg komunističkog žarišta. Ova scena uspostavlja svjedočenje Massima u prvom licu kao vodeći modus struktuiranja subjektivnosti u filmu (v. MacDougall, 1995, 226-228). Mobilna i učesnička ručna kamera izbjegava distanciranje formalnog intervjua i prati Massimovo pripovijedanje i tjelesni dodir sa predmetima i prostorom – što je opservacijska strategija prikazivanja već uvedena u Sekvenci 1 i često korištena u cijelom filmu. Na kraju, Massimo izvlači tekst pjesme *CCP, Spara Juri* (Pucaj, Juri!) i sa iznenađenjem shvata da se među tekstovima koje vadi sa prašnjavih polica nalaze neobjavljena "blaga" koja vrijedi iskoristiti za budućnost.

Sljedeća scena prikazuje izvedbu *Spara Juri* na istom koncertu kao u Sekvenci 3. Tu je prikazivački pristup onaj tipičan za američku tradiciju direktnog filma, uključujući i njen *rockumentarni* dio (v. Beattie, 2008, 70f.; Grimshaw i Ravetz, 2009: 20f.). Dugi snimci ručne kamere hvataju izvedbu u vremeskom i prostornom kontinuitetu, prateći radnju putem varijacija fokalne dužine i umjereno se prebacujući s jednog na drugi ugao kamere. Taj pristup omogućio je da se pažnja podjednako zadržava i na pjesmi i na njenoj ilustrativnoj ulozi u priči o *CCCP*.

Sekvenca 5 (15:22-20:05) počinje dugim audio snimkom Massimovog glasa na prethodnoj sceni koncerta. Glas prelazi na ekran dok on, u statičnom kadru intervjua, priča kako je *CSI* rođen iz ostataka *CCCP* i kako su bili aktivni tokom 90-ih godina. Zbog oštrih suprotnosti u grupi, i *CSI* se raspao ali sada, poslije petnaest godina "oni se ponovo polako okupljaju". Kamera prelazi na učesnički kadar snimljen ručnom kamerom gdje Massimo pokazuje svakog člana grupe na fotografiji *CSI* koja visi na zidu. On najavljuje malo iznenađenje i sa fotografije

skida naljepnicu koja pokriva njegovo lice, koju je stavio nakon raspada grupe.

Nakon što je tako načela temu ponovnog okupljanja grupe, sljedeća scena se nastavlja prilično ekspozitorno: preko slika i dijegetskog tona *Post-CSI* kako postavljaju opremu u pozorištu Gualteri, Massimov glasovni komentar priča kako je uključio druge članove u projekat *Partizanski brevijar*. Prikazuju se Angela Baraldi i Massimo u interakciji dok Massimo priča da oni već izvjesno vrijeme sarađuju i da je ona naposlijetku preuzela Ferrettijevu ulogu vokaliste *Post-CSI*. Zatim, dva obratna pokretna kadra duž ose od 180° iz daljine prikazuju *Post-CSI* dok sviraju u prostoru za pozorišni orkestar.

Sljedeća scena prikazuje prateću muziku iz pjesme Angele Baraldi i Zambonija *Vorremmo esserci*. Niz snimaka stabilizatora za kameru vijuga preko oronulih, praznih balkona i prostora iza pozornice u pozorištu i prati Angelu u očigledno režiranoj šetnji prostorijama. Ta stilizovana progresija vodi do iznenadne promjene ambijenta, koja se postiže formalnom montažerskom taktikom koja koristi podudaranje temperature boje između dvije sasvim različite slike: dok se prateća muzika nastavlja, kamera sad hvata Massima kako hoda uzbrdo u šumi obasjanoj reflektorima – što je nagovještaj sljedeće scene.

Sekvence 6-8. Ovo poglavlje posvećeno je mjestu antifašističkog Pokreta otpora u Drugom svjetskom ratu u iskustvu i mislima Massima Zambonija, kao i muzičkoj putanji *CSI* i *Post-CSI*.

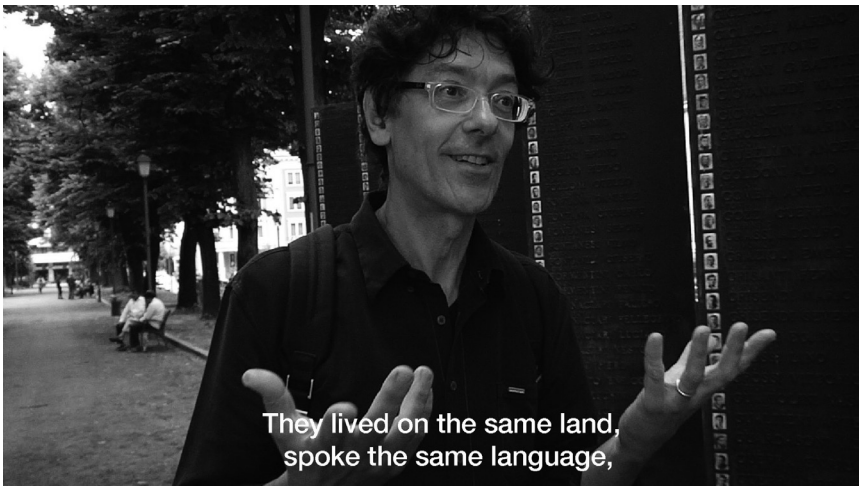
Sekvenca 6 (20:05-23:11) počinje scenom gdje Massimo uzima nasječena drva za peć u jednoj seoskoj kući. Dva vanjska kadra prate Massima dok hoda blizu kuće. On priča da su se on i njegova porodica ovamo preselili prije dvadeset godina. Tokom Drugog svjetskog rata, kuća je služila kao partizansko sklonište a šuma iza nje kao sklonište za oružje. Ovdje je u prednjem planu veza između partizanskog iskustva – i sjećanje na njega – i konkretnih materijalnih mjesta. Ta veza će se neprestano evocirati u filmu, uglavnom pomoću onog što MacDougall naziva "znacima odsustva" (1992, 32): pejzaža snimljenih u sadašnjosti koji se pozivaju na prošlost putem svog odsustva, i traže od imaginacije gledaoca da popuni praznine i prizove svijet sakriven od prikazivanja.

Slijedi scena u kući gdje učesnička ručna kamera hvata Massima kako sa police vadi knjigu o projektu *Materiale Resistente* (Otporni materijal) iz 1995. Osmišljen za 50. godišnjicu oslobođenja Italije od nacizma i fašizma, ovaj projekat odjeknuo je širom zemlje. On je obuhvatao knjigu, dokumentarni film (*Materiale Resistente,* 1995), koncert i CD na kojem su neke istaknute *indie* grupe iz 90-ih godina ponovo interpretirale historijske partizanske pjesme ili pisale nove pjesme na tu temu. Massimo se sjeća vodeće uloge *CSI* u tom projektu i njihove posvećenosti sjećanju na antifašističku borbu i njenom preporodu. Massimo dalje razmišlja o tome kako je poslijeratna Italija "razmazila" sjećanje na fašizam, i propustila da se suoči s njegovom historijom.

Sekvenca 7 (23:11-31:47) poduprta je pjesmom o Pokretu otpora *Guardali negli Occhi* (Pogledajte ih u oči), doprinosom *CSI* albumu *Materiale Resistente*. Ona počinje režiranim kadrom gdje Gianni Maroccolo solo svira bas liniju pjesme u pozorištu Gualtieri. Muzika postaje nedijegetska dok se maglovit, turoban pejzaž s početka filma, uključujući i zlokobni krst, prikazuje u bljescima. Kamera prelazi na izvedbu pjesme na koncertu *Post-CSI* uživo, snimljenu stacionarnim totalima iz daljine, i snimcima ručnom kamerom iz blizine. Dok traje muzika uživo opservativni opis zamjenjuje niz krupnih planova fotografija sa spomenika Pokretu otpora u gradu Reggio Emilia. U narednoj sceni, Massimo prilazi spomeniku i pregleda fotografije. Pred interaktivnom kamerom objašnjava da je *Guardali negli Occhi* bila reakcija na zastrašujuću interpelaciju koja zrači upravo iz tih portreta partizana, čiji je pogled "teško zadržati". Pozivajući se na pisanje Beppa Fenoglioa[15], upravo egzistencijalna dimenzija, individualni moral i poriv za samoodbranom i pobunom kao stvar od "privatnog interesa" a ne velike ideološke izjave – razmišlja Massimo – čine izbor partizana da stave život na kocku u isto vrijeme zastrašujućim i inspirativnim. Dok izgovara središnji trop filma, on ističe ono što mu se čini "čvorom koji je najteže razvezati" o građanskom ratu: da su partizani i fašisti, "potlačeni i tlačitelji" koji su stajali na suprotnim stranama rascjepa između ispravnog i pogrešnog u historiji, pripadali istoj zemlji i istom narodu, što remeti svaku jasnu predstavu o neprijatelju kao "drugom" i zbog čega je "naša dužnost da shvatimo kompleksnost te pojave".

Slijedi prvi od niza pažljivo osmišljenih, režiranih scena upletenih u film, gdje Massimo čita iz svoje knjige dok sjedi u pozorištu Gualtieri. Pokretni snimak, koji se kreće naprijed i nazad, otkriva šine platforme i tako razotkriva *mise-en-scène*. Massimovo čitanje daje meta-komentar partizanske pjesme *Il bersagliere ha cento penne* (Strijelac ima stotinu pera), čija reinterpretacija sačinjava završni dio *CSI*-jeve pjesme *Guardali negli Occhi*. Na kraju, kamera prelazi na izvedbu tog zadnjeg dijela uživo na istom koncertu *Post-CSI* prikazanog ranije u sekvenci.

[15] Nakon što se i sam borio kao partizan, Fenoglio-vi publicistički romani (naročito Fenoglio 1952, 1963, 1968) neki su od klasika književnosti Pokreta otpora.



Fotografija 3. Massimo Zamboni kraj spomenika Pokretu otpora u Reggio Emilia. Fotografija iz filma (*Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015)

Sekvenca 8 (31:47-37:23) počinje prelazom s jedne slike Angele Baraldi na drugu – prvo na pozornici a onda u pozorištu Gualtieri. Nakon početnog kadra, u sceni se koriste dvije ručne kamere koje opservativno (premda selektivno) snimaju rad grupe na komponovanju pjesme *Il nemico*, i s vremena na vrijeme koriste tehniku kadar/kontrakadar da bi pratili njihove razgovore. Ovdje je namjera bila da se interakcija muzičara s kamerom svede na minimum i da se fokusiramo na njihovu kolaborativnu dinamiku.

Zatim slijedi intervju gdje se prikazuju statični kadrovi Massima dok sjedi u oronuloj sobi iza pozornice pozorišta. Taj ambijent iskoristiće se ponovo za Massimov komentar trenutnog procesa komponovanja u *Post-CSI*. Izazov je okupiti muzičare koji, smatra on, imaju "proturječne ideje" o projektu *Partizanski brevijar*. On zatim tumači simbolički značaj komponovanja pjesme u pozorištu Gualtieri. Budući da ga je jedno udruženje u zajednici spasilo od urušavanja, pozorište je metafora za zadatak *Post-CSI*-ja: izabrati između zaboravljanja Pokreta otpora ili još jednom temeljito proučiti značenje koje on ima "danas za život svakog od nas".

Sekvence 9 do 11. Ovo poglavlje otkriva detalje Zambonijevog istraživanja historije njegove porodice. Ono je namjerno stavljeno na pola puta ukupnog narativa zbog dramskog efekta: dok se do ovog trenutka Massimo prikazivao kao umjetnik predan antifašizmu, ta perspektiva se ovdje problematizira: Massimo je otkrio da je njegova porodica imala tijesne veze sa fašizmom.

Sekvenca 9 (37:23-41:43) počinje prikazom Massima na kapiji seoske kuće, kako mobitelom zove gazdu da bi dobio dozvolu da snima. Zatim on vodi kameru

u kuću. Konačno otkriva da je to kuća njegovog djeda po majci, gdje se ovaj nikad nije vratio. Massimo se sjeća da je ovdje kao dijete provodio ljeta, ali glas mu drhti od emocija.

Sljedeća scena vraća nas na mjesto početka filma, i konačno otkriva neke prikrivene nagovještaje koji su se tamo vidjeli. Počinje zlokobnim krstom, a zatim prelazi na pust pejzaž doline rijeke Po u zimski sumrak. Preko prateće muzike sporih klavirskih akorda, Massimo čita iz svoje knjige izvan kadra. Priča kako je njegov djed u februaru 1944. napadnut iz zasjede i ubijen pucnjem iz puške. Odražavajući ambijent Massimove priče, kamera ide seoskom stazom kraj koje je jarak – što su vizuali koji funkcionišu kao memorijski znaci i sličnosti i odsustva. Massimov glas postaje dijegetski kad se prikazuje kako čita u mikrofon, čime se otkriva *mise-en-scène*.[16] U onom što slijedi, kamera prelazi naprijed i nazad između pokretnih kadrova polja u magli i šuma jablanova – i Massima u kadru za radnim stolom kako nastavlja snimati svoje čitanje a zatim govori u učesničku kameru. Zvuk isprepliće Massimov glas u kadru i van njega sa šuštanjem lišća u pejzažu i nedijegetskom bas linijom pjesme *Linea Gotica* (uzete s početka filma). Massimo priča da je njegov djed bio zagriženi fašista, koji je imao važne dužnosti u Mussolinijevom političkom aparatu, i da su njegovi napadači bili partizani. To je dugo čuvana tajna njegove porodice. Massimo je znao vrlo malo o uključenosti svog djede u fašizam, dok nije počeo "kopati po privatnim zabilješkama i arhivskim dokumentima." To istraživanje ušlo je u njegovu knjigu, napominje on dok lista rukopis knjige.



Fotografija 4. Kamera se kreće seoskom stazom i tako vizualizira Zambonijeve čitanje iz njegove knjige van kadra. Fotografija iz filma (*Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015)

[16] Ovo Massimovo čitanje uz muziku kasnije je uključeno u snimak na CD-u *Partizanski brevijar.*

Sekvenca 10 (41:43-46:23) počinje u prostorijama institucije ISTORECO u Reggio Emilia sa historičarem Massimom Storchijem kako pregleda arhivske dokumente. On daje Massimu jedan partizanski izvještaj koji optužuje Massimovog djeda i fašističku brigadu čiji je on bio član, za brutalni napad na neoružane građane. Massimo se sjeća kako je bio uznemiren kad je prvi put naišao na taj izvještaj, koji je doveo u pitanje sliku koju je imao o svojoj porodici i vlastitoj prošlosti. Ovdje, kao i u najvećem dijelu filma, pratimo Massimovo istraživanje putem njegovih vlastitih sjećanja. Nasuprot tome, naredni kadrovi prikazuju u stvarnom vremenu Massimovo nepredviđeno otkrivanje dokumenta koji, na njegov užas, upliće i njegovog djeda po ocu u fašistički režim.

Sa Massimovog uznemirujućeg novog otkrića, kamera prelazi na izvedbu Zambonijeve i Baraldijeve pjesme *In Rotta* (Izbačeni iz šina) uživo, neopraštajućeg portreta Italije kao zemlje u neredu i Italijana kao "lude braće". Leće GoPro daju vizuale hiperbolične osobine unutrašnjeg pogleda, pojačane ubacivanjem dezorijentirajućih, ne-doslovnih pejzaža, uključujući grozničave subjekte u šumi i snimke poplavljenog krajolika iz gornjeg rakursa. Dok se muzika gubi, jedan čovjek uzima globus iz vitrine u nečem što izgleda da je muzej.

Sekvenca 11 (46:23-51:58) počinje još jednim čitanjem iz Massimove knjige u pozorištu Gualtieri, režiranim kao u *Sekvenci 7*. Godine 1941. Massimov djed po majci imenovan je za fašističkog zvaničnika u uporno socijalističkoj i antifašističkoj općini Campegine, gdje je porodica Cervi bila posebno poznata kao neukrotiva. U sljedećoj sceni kamera prelazi na muzej-kuću porodice Cervi, gdje je kustos Mirco Zanoni postavio globus na traktor: ta dva predmeta, objašnjava on, simbol su otvorenosti prema svijetu i vjerovanja u napredak i promjenu kojim se odlikovala ta seoska porodica. Zanoni ilustruje neke od antifašističkih, revolucionarnih aktivnosti te porodice, uključujući osnivanje tajne biblioteke za poljoprivrednike. Moguće je da su sedmorica braće Cervi bili prvi koji su podigli oružani ustanak protiv fašizma 1943. godine i prvi koje su fašisti masakrirali tokom Pokreta otpora – što su činjenice zbog kojih su postali uzorni simbol Pokreta otpora u poslijeratnoj Italiji.

Massimo sada kruži oko vanjskog zida kuće Cervijevih. Njegov glasovni komentar čita iz knjige da su Cervijevi, zajedno sa trupom putujućih glumaca, organizovali pozorišnu predstavu da potajno skupe sredstva za naoružavanje partizana. Massimov djed bio je u publici i donirao je novac glumcima kao znak poštovanja prema njihovoj izvedbi, i tako indirektno platio pušku koja će ga naposlijetku ubiti. Zatim učesnička kamera snima Massima ispred kuće Cervijevih dok objašnjava da je, iako je pucanj bio polazište njegovog istraživanja, na kraju kopao po dva stoljeća historije svoje porodice da bi shvatio šta je moglo dovesti do njega. Massimovi preci su tokom generacija stekli veliko bogatstvo i došli u posjed nekolicine poljoprivrednih imanja i palača u provinciji Reggio Emilia. Kao dio zemljoposjedničke buržoazije, njihovo priklanjanje fašizmu bilo

je odlučno i sebično. Massimu je bilo lako da ih optužuje, ali se pitao da li bi u istim uslovima i on postupio bolje.



Fotografija 5. Režirana scena gdje Massimo Zamboni čita iz svoje knjige u pozorištu Gualtieri. Fotografija iz filma. (*Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015)

Sekvence 12 do 14. Ovo poglavlje bavi se spornom prirodom sjećanja na građanski rat. Koristi književne i historiografske izvore, i prati dalji razvoj Massimovog rada i rada *Post-CSI*.

Sekvenca 12 (51:58-1:01:45) počinje isticanjem Massimovih riječi iz prethodne scene koje tjeraju na razmišljanje. Angela Baraldi izvodi režirano čitanje Paveseovog odlomka citiranog na početku članka. Vizuali sadrže ubačene pokretne kadrove veličanstvenog interijera pozorišta Gualtieri gdje radi *Post-CSI*, sa kadrovima Angele kako drži rukopis u sobi iza pozornice snimljenim montiranom kamerom. Njen glas u kadru i van njega postepeno se miješa sa muzikom grupe.

Sljedeća scena prikazuje intervju s Massimom snimljen kao u Sekvenci 8. Massimo komentariše rad na komponovanju obavljen prethodnog dana, i kaže da je žučna rasprava tokom večere iznijela na vidjelo oštre razlike među članovima grupe u shvatanju zadataka i značenju Pokreta otpora. On iznosi svoje frustracije i baca sumnju na uspjeh ponovnog okupljanja, ali i objavljuje namjeru da ustraje u radu. Danas je novi dan.

Vrativši se u orkestarsku jamu u pozorištu, ručna kamera slijedi sljedeći korak procesa komponovanja. U prizor se ubacuje nekoliko nesporazuma i neslaganja među muzičarima oko oblika i harmonijskih rješenja, ali jasno je da pjesma postepeno dobija oblik. U tu opservacijsku scenu ubačena su dva isječka statičnih

intervjua sa članovima *CSI* Francescom Magnellijem i Giannijem Maroccolom, koji komentarišu posao koji rade. Duži intervju sa Giorgiom Canalijem osvjetljava razlike koje postoje u grupi: za razliku od Massima, Giorgio smatra da je diskurs o Pokretu otpora izgubio vitalnost i da ga treba ponovo rasplamsati buntovnijim vokabularom. On predlaže da se umjesto Dana oslobođenja Italije slavi "nasilan i veoma simboličan događaj" Mussolinijevog smaknuća. To je ključni narativni trenutak kad se Giorgio i Massimo pozicioniraju kao zagovornici suprotnih stavova. U onome što je moje jedino pojavljivanje u filmu (van kadra), ja pitam Giorgia da li bi sa grupom podijelio svoju pjesmu *Lettera del compagno Laszlo al colonnello Valerio* (Pismo druga Lasza pukovniku Valeriju), što on odbija zato što ta pjesma predstavlja njegove vlastite lične stavove.

Sljedeća scena u jednom dugom kadru prikazuje Giorgijevu solo izvedbu te pjesme u pozorištu Gualtieri zbog filma. Kao izmišljeno pismo partizana svom komandantu, pjesma ima bezvremensku temu "izdanog Pokreta otpora" i strastvenim tonovima upire prstom u opstanak fašizma u poslijeratnoj Italiji. Ona žali što je zbog preranog kraja oružane borbe mnogo partizana umrlo uzalud i izražava očajničku žudnju da se nastavi ubijanje fašista. Ubacivanje te buntovne pjesme u film bilo je krajnje problematično. Pjesmu su ranije odbili izdavači navodno zbog stiha koji sadrži bogohulne psovke – ali bilo je i mnogo razloga za sumnju da je i ukupni sadržaj pjesme bio razlog za zabrinutost. Naposlijetku ju je nezavisno objavio Canali, 2010. godine, i ona je dobila kultni status naročito među militantnim antifašistima. Tokom postprodukcije filma postalo je jasno da će neki od naših kanala distribucije odustati ako zadržimo cijelu pjesmu. S druge strane, ja sam smatrao da je važno da je prikažemo u filmu, jer ona predstavlja razmišljanje od etnografskog i političkog značaja u kontekstu savremenih muzičkih memorijalizacija i šireg diskursa o Pokretu otpora u Italiji. Morao sam da žongliram u etički i politički delikatnim pregovorima između različitih strana, uključujući kompozitora pjesme, distributere, očekivanu publiku i sebe kao autora. Iako nevoljko, Giorgio Canali i ja složili smo se da izbacivanje stihova sa psovkama neće ugroziti poentu pjesme. Tako smo napravili dvije verzije te scene: jednu cenzurisanu (za najzvaničnija mjesta distribucije, uključujući DVD i kina) i jednu neisječenu.



Fotografija 6. Postavljanje intervjua sa Giorgiom Canalijem. (Fantetti, 2014)

Sekvenca 13 (1:01:45-1:08:54) počinje intervjuom sa historičarem Massimom Storchijem u njegovom uredu. Koristi se autoritativno svjedočanstvo historiografije ali se, u isto vrijeme, ono relativizira kao debata u toku putem meta-diskurzivnih referenci dok historičar čita i komentariše djelove iz svojih radova i radova historičara Giovannija De Lunae. (Storchi, 2009, 20; De Luna, 2006, 186) Storchi ističe kontinuitet između fašističkog državnog aparata i novorođene italijanske republike. Neki historičari su čak protumačili italijanski poslijeratni institucionalni diskurs o Pokretu otpora kao "alibi kojim sami sebi opraštaju grijehe" da bi se nacija očistila od prošlih i sadašnjih dosluha sa fašizmom. Počinjući narativni razvoj koji slijedi u filmu, on dalje govori kako su pred kraj rata nacistički njemački okupatori i italijanski fašisti sve više ciljali na partizane u provinciji Reggio Emilia i tako izazvali ogorčenost i osvetu.

Ono što slijedi jeste složena scena u kojoj se pomoću paralelne montaže smjenjuje Massimovo režirano čitanje knjige u pozorištu Gualtieri i seoski lokalitet s početka filma, čiji je identitet konačno razjašnjen. Massimo priča o buldožerima koji su po ravnicama Reggio Emilia tražili posmrtne ostatke fašista tajno ubijenih odmah nakon rata – nepopustljivoj potrazi njihovih rođaka koja je trajala godinama. Snimci pustog pejzaža sa početka filma, uključujući krst, pokrivaju se refrenom pjesme *Linea Gotica*. Kamera se zadržava na jezercu. Zatim pokazuje Massima kako ide prema njemu, okružen onim što je sad postala bujna

proljetnja vegetacija (koja odražava dio te naracije). Massimo otkriva da je jezerce potopljen rudnik pijeska kraj sela Campagnola Emilia, gdje su pedeset godina kasnije iskopani ostaci 19 fašista. Sada, na licu mjesta, pred učesničkom ručnom kamerom, divi se ustrajnosti tog traganja i razmišlja o relativnim koristima od sjećanja i zaborava, povlačeći implicitnu paralelu sa svojim kopanjem po historiji svoje porodice. Upravo ga je averzija prema pohlepi i bezobzirnosti moćnih – primjećuje na kraju čitanja u kadru – privukla antifašizmu, čime je odbacio porodično obrazovanje i stao na stranu "neprijatelja".

Sekvenca 14 (1:08:54-1:14:07) odvija se u pozorištu Gualtieri i prikazuje izvedbu novokomponovane pjesme *Post-CSI*-ja, *Il Nemico*. To je samo jedna scena koja kombinuje, u jednoj naizgled neprekidnoj izvedbi, statičnu kameru, pokretne i kranske kadrove dobijene u tri različite sesije izvedbe i sinhronizovane u postprodukciji sa prerađenim tonskim zapisom pjesme. Ta stilizovana strategija prikazivanja ima za cilj da kruniše postignuće grupe nakon što su se u narativu filma istakli njeni interni rascjepi. Konačno postavljeno kao proces susreta i uzajamnog razumijevanja, sada je namjera muziciranja *Post-CSI* da figurativno predstavlja šire mogućnosti premoštavanja sukoba u diskursu o sjećanju i postizanje sloge putem zajedničkog rada.[17]

Sekvenca 15 (1:14:07-1:20:45) dovodi film do pomalo otvorenog završetka. Ona se fokusira na Massimov rad u toku, na još jednoj novoj pjesmi pod naslovom *Breviario partigiano*. Kad je autom došao na novu seosku lokaciju, Massimo postavlja opremu i proba nekoliko dijelova pjesme u studiju za snimanje. On i bubnjar *Post-CSI* Simone Fillippi zatim se prikazuju kako prisustvuju snimanju pjesme kraj miksete. Grubi šnit pjesme čuje se u eteru.[18] Kamera prelazi u drugačiji interijer. Hvata letimične poglede na probu akustičkog ansambla duvača, gudača i udaraljki, sa dirigentom Emanuele Reverberijem kako daje upute muzičarima. Statični total iza Massimovih i Filippijevih leđa ih prikazuje kraj prenosivog stola sa miksetom kako čekaju da Reverberi i njegov ansambl počnu snimati. Kamera se pomjera i fokusira na ansambl. Nakon početnog lažnog početka, sviraju dio pjesme *Breviario partigiano*. Dok izvedba dobija zamah pojavljuje se završna špica.

---

[17] Reci mi majko – je li naša patnja pravedna ili samo bolna?/ Hoće li ugasiti jadikovanje?/ Reci mi oče – hoće li novi dan donijeti oproštaj? / Ili će samo donijeti muku?/ Neprijatelj je upao u moj grad.

[18] Partizanski brevijar – Nemam sa sobom pušku/Imam jedino istinsku nevinost kad putujem nasuprot struje./ Partizanski brevijar – Nemam sa sobom pušku./ Imam samo običnu nesuvislost koja će nas tjerati naprijed.

Reference

And The Mountains Float Up Like Feathers, 2013. [Film] Režija: Federico Spinetti. Italy: Lab80Film.

Araújo, S. i članovi grupe Musicultura, 2006. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, 50/2, 287-313.

Austin, J., 1999. *How to Do Things with Words.* Oxford: Clarendon Press.

Assmann, A., 2009. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: Beck.

Baily, J., 1989. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, 31/3, 3-20.

Baily, J., 2009. The Art of the "Fieldwork Movie": 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 18/1, 55-64.

Baker, C., 2009. War Memory and Musical Tradition: Commemorating Croatia's Homeland War through Popular Music and Rap in Eastern Slavonia. *Journal of Contemporary European Studies*, 17/1, 35-45.

Barbash, I. i Taylor, L., 1997. *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.

Beattie, K., 2008. *Documentary display: re-viewing nonfiction film and video.* London: Wallflower.

Bennett, A. i Janssen, S. ur., 2016. *Popular Music and Society* 39/1. Special Issue: Popular Music, Cultural Memory, and Heritage.

Bermani, C., 2003. *Il nemico interno. Guerra civile e lotta di classe in Italia (1943-1976)*. Roma: Odradek.

Bithell, C., 2006. The Past in Music: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, 15/1, 3-16.

Butler, J., 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence.* London; New York: Verso.

Butler, J., 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, New York: Verso.

Cámara de Landa, E., D'Amico L., Isolabella, M. N. i Yoshitaka, T. ur., 2016. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium.* Valladolid: Universidad de Valladolid.

Carrère, E., 2011. *Limonov*. Paris: P.O.L.

Chion, M., 1994. *Audio-vision: Sound on Screen.* New York: Columbia University Press.

Connerton, P., 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

De Luna, G., 2006. *Il corpo del nemico ucciso: violenza e morte nella guerra contemporanea.* Torino: Einaudi.

Elder, S., 1995. Collaborative Filmmaking: An Open Space for Making Meaning, A Moral Ground for Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review*, 11/2, 94-101.

Erll, A. i Nünning A. ur., 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: De Gruyter.

Erll, A. i Rigney A. ur., 2009. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter.

Fantetti, L., 2014. Filming *Post-CSI* at work in the Gualtieri Theatre. [fotografija] Privatna kolekcija F. Spinettija.

Fantetti, L., 2014. Setting up the interview with Giorgio Canali. [fotografija Privatna kolekcija F. Spinettija.

Feld, S., 1976. Ethnomusicology and Visual Communication. *Ethnomusicology*, 20/2, 293-325.

Fenoglio, B., 1952. *I ventitré giorni della città di Alba*. Torino: Einaudi.

Fenoglio, B., 1963. *Una questione privata*. Milano: Garzanti.

Fenoglio, B., 1968. *Il partigiano Johnny.* Torino: Einaudi.

Focardi, F., 2005. *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi.* Bari: Laterza.

Grimshaw, A. i Ravetz, A., 2009. *Observational cinema: anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.

Hardt, M. i Negri, A., 2000. *Empire*. Cambridge, MA i London: Harvard University Press.

Hofman, A., 2015. Music, Affect and Memory Politics in Post-Yugoslav space. [Uvod u specijalni broj] *Southeastern Europe*, 39/2, 145-164.

Il Nemico – un breviario partigiano, 2015. [Film] Režija Federico Spinetti. Italy: Lab80Film.

Johnson, B. i Cloonan, M., 2009. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Burlington, VT: Ashgate.

Kirkby, M., 1987. *A Formalist Theatre.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Luzzatto, S., 2004. *La crisi dell'antifascismo.* Torino: Einaudi.

MacDougall, D., 1992. Films of Memory. *Visual Anthropology Review*, 8/1, 29-37.

MacDougall, D., 1995. The Subjective Voice in Ethnographic Film. U: L. a. R. H. Devereaux, ur. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley: University of California Press. 217-255.

MacDougall, D., 1998. Visual Anthropology and the Ways of Knowing. U: L. Taylor, ur. *Transcultural Cinema.* Princeton, NJ: Princeton University Press. 61-92.

Materiale Resistente, 1995. [Film] Režija Guido Chiesa i Davide Ferrario. Italy: Dinosaura.

Mattioli, A., 2010. *"Viva Mussolini!" Die Aufwertung des Faschismus im Italien Berlusconis.* Paderborn: Ferdinand Schöningh.

McDonald, D., 2009. Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine. *Ethnomusicology*, 53/1, 58-85.

Momcilovic, D. ur., 2011. *Resounding Pasts: Essays in Literature, Popular Music and Cultural Memory.* Newcastle: Cambridge Scholars.

Nichols, B., 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B., 2001. *Introduction to Documentary.* Bloomington: Indiana University Press.

O'Connell, John i Castelo-Branco, S. E. ur., 2010. *Music and Conflict*. Chicago: University of Illinois Press.

Pavese, C., 2008. *La casa in collina*. Torino: Einaudi.

Pavone, C., 1991. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.

Pettan, S. ur., 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Pettan, S. i Titon, J. T. ur., 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Post-CSI, 2015. *Breviario Partigiano 1945-2015 / Il Nemico – Un breviario partigiano. Un film di Federico Spinetti*. [CD/DVD] S. l: Tannen Records/ Universal Music Italia i Lab80film.

Romitelli, V., 2007. *L'odio per i partigiani: come e perché contrastarlo.* Napoli: Cronopio.

Romitelli, V., 2015. *La felicità dei partigiani e la nostra: organizzarsi per bande.* Napoli: Cronopio.

Rossi, A., ???. *"Il Nemico – un breviario partigiano" poster*. [film poster] Privatna kolekcija F. Spinettija.

Ruby, J., 1991. Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside – An Anthropological and Documentary Dilemma. *Visual Anthropology* Review, 7/2, 50-66.

Shelemay, K. K., 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews.* Chicago i London: University of Chicago Press.

Storchi, M., 2007. Post war violence in Italy: a struggle for memory. *Modern Italy. Journal of the Association for the Study of Modern Italy*, 12/2, 237-250.

Storchi, M., 2008. *Il sangue dei vincitori. Saggio sui crimini fascisti e i processi del dopoguerra (1945-46)*. Reggio Emilia: Alberti.

Tempi Moderni. CCCP Fedeli alla Linea, 1989. [Film] Režija Luca Gasparini. Italy: Transtv.

Thompson, M. i Biddle I. ur., 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. New York; London: Bloomsbury.

Turino, T., 1999. Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, 43/2, 221-55.

Whitehead, A., 2009. *Memory*. London, New York: Routledge.

Zamboni, Massimo. 2015. *L'eco di uno sparo*. Torino: Einaudi.

Zemp, H., 1988. Filming Music and Looking at Music Films. *Ethnomusicology*, 32/3, 393-427.

Zurkhaneh – The House of Strength. Music and Martial Arts of Iran, 2011. [Film] Režija Federico Spinetti. Canada, Italy: University of Alberta i Lab80Film.

KULTURNI ANGAŽMAN U APLIKATIVNOJ ETNOMUZIKOLOGIJI: PRIMJERI IZ BOSNE I HERCEGOVINE

PRILOG PRIMIJENJENOJ ZNANOSTI

Tamara Karača Beljak
Jasmina Talam

Abstrakt: Ovaj tekst ne treba doživjeti kao promicanje novog smjera, novih ideja, nego kao vrstu iščitavanja onog što je bilo i onog što se zbiva u domeni tradicionalnog/folklornog muzičkog mišljenja u Bosni i Hercegovini. U fokusu ove prezentacije su etnomuzikolozi starije generacije koji su djelovali u vremenu od šezdesetih do devedesetih godina prošlog stoljeća, dok ćemo umjesto zaključka na kraju predstaviti ono što je vidljivo u polju aplikativne etnomuzikologije od devedesetih godina do danas.

Ključne riječi: Bosna i Hercegovina; etnomuzikolozi; aplikativna etnomuzikologija.

"Temeljni problem kada je riječ o primijenjenoj znanosti uopće, pa tako i o primijenjenoj etnomuzikologiji, jest kako povezati razinu znanja i razumijevanjima o subjektima proučavanja, koje se u pravilu ograničuje na razmjerno malen broj ljudi (znanstvenika, pripadnika akademske elite) i razinu subjekta proučavanja, koja obuhvaća znatno veći broj ljudi (koji u pravilu nisu dijelom akademske elite)." (Petan, 2010, 197)

Susret s tradicijskom muzikom može biti iznenađujući, zavodljiv, inspirativan, pozitivan ili negativan?! Možemo je jednostavno slušati, prihvatati, otkrivati da li nam se sviđa ili ne. U susretanju s tradicijskom muzikom Bosne i Hercegovine ostajemo zatečeni i zapitani pred raznolikošću i ljepotom, pred činjenicom koliko podneblje i lokalna arhitektura intenzivno i duboko utječu na stvaranje i poimanje zvučnih struktura, te kako je raznolik taj zvučni krajolik. Začuđeni smo koliko je izražena razlika između ruralnih i urbanih zvučnih ambijenata iskazanih u oblikovanju i izradi instrumenata, plesnih pokreta i pjevačkih stilova.

Kada je tradicijska muzika u pitanju, ponekad teško prihvatamo činjenicu da je ona smisleno organizirani zvuk, ponašanje koje se rukovodi pravilima, odnosno koje se odvija na temelju njih, iako se naravno, slobodno i spontano izvodi i spontano sluša, prihvaća, usvaja, opet izvodi i dalje prenosi. Posve je jasno da se u tom kontinuumu javljaju varijante i uzajamne prilagodbe. Tako

etnomuzikološka zadaća, između ostalog, postaje otkrivanje i razumijevanje tih pravila i principa.

Zapažamo i to da se radi o tradicijskoj muzičkoj kulturi koja je u stalnom procesu mijena i prilagodbi društvenom i socijalnom okružju. Dešava se i to da stari obrasci iščezavaju onako kako se mijenja kultura, obredi i običaji u čijoj su funkciji bili. Nestajanjem odgovarajućeg konteksta gube se i oni.

Ponekad ih naslućujemo i prepoznajemo – transformirane i stilizirane, u izvedbenim kontekstima festivala i smotri, u nastojanju pojedinaca ili lokalnih zajednica, odnosno u pokušajima revitalizacija, prezervacija i turističkih prezentacija.

Ovo su pozicije s kojih su polazili etnomuzikolozi Bosne i Hercegovine. Pristupi su im različiti kao i okolnosti u kojima su djelovali. No njihov doprinos onome što danas prepoznajemo kao primijenjenu znanost je nemjerljiv. Polazeći od navedenih činjenica namjera je propitivati etnomuzikološke kontekste, kroz istraživačke i druge folklorističke aktivnosti, Miroslave Fulanović-Šošić, Dunje Rihtman-Šotrić, Jasne Spaić, Ankice Petrović i Vinka Krajtmajera. Riječ je o etnomuzikolozima, savremenicima, studentima Cvjetka Rihtmana (1902–1989), koje je dijelila neznatna razlika u godinama, a koji su svojom svestranom i raznovrsnom aktivnošću obilježile šezdesete, sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća. Svoju djelatnost usmjerili su, osim na istraživanja, i na polja medija (radija i televizije), zatim pedagogije te amaterizma čime su uspostavili dobar put za razvijanje posebne znanstvene oblasti koju danas prepoznajemo kao aplikativnu etnomuzikologiju. S ove tačke gledišta iz vremena postsocijalističke Bosne i Hercegovine – odnosno društva u tranziciji opterećenog ratnim dešavanjima i još uvijek gorućim nacionalizmom, odnosno društva koje nije uvijek naklonjeno rodnim pitanjima i promicanju vrijednosti i značaja tradicijske kuture (napose nematerijalnog nasljeđa), (ne)možemo (ne)vidjeti i (ne)uočiti dosljednost, metodičnost, prilježnost u radu, kreativnost, sklonost promicanju novoga u znanosti, autioritativnost navedenih etnomuzikologa na nivoima lokalnih, regionalnih zajednica i šire.

Stoga ovo štivo nudi njihove kratke biografije. Nadalje, fokusiramo se na njihova raznolika usmjerenja i interesovanja. Na taj način uočavaju se različitosti i sličnosti u njihovim pristupima u etnomuzikologiji, odnosno poimanju bosanskohercegovačkih muzičkih identiteta. Vjerujemo da isticanjem njihovih iskustava možemo dobiti koristan uvid ne samo u razvoj bosanskohercegovačke znanstvene etnomuzikološke misli nego i razvoj aplikativne etnomuzikolgije.

Miroslava Fulanović-Šošić (1932–2015)[1] Kao muzička urednica na Radio Sarajevu radila je na inoviranju muzičkog programa prezentirajući tradicijsku muziku na edukativan, popularan i prijemčiv način. Intenzivno je pratila i u brojnim emisijama obradila epsko pjevanje uz gusle. "Više od deset godina sistematski je pratila guslarske smotre na teritoriju Bosne i Hercegovine i izvan nje, te tragala na terenu za guslarima i vrsnim poznavaocima ove vrste izričaja." (Karača-Beljak, 2014b, 114) Miroslava Fulanović-Šošić izniman doprinos dala je realizirajući ciklus emisija *Etnomuzikologija* koji je emitiran od osnivanja Trećeg programa Radio Sarajeva (1972).

> "Radeći na tom zadatku kontinuirano i planski okuplja etnomuzikologe iz cijele Jugoslavije na predstavljanju rezultata njihove djelatnosti, pružajući im priliku da se predstave širokom auditorijumu. U okviru te emisije ona predstavlja i najznačajnija dostignuća savremene etnomuzikologije u svijetu." (Ferović, 1990, 4)

Slušatelji nekadašnjeg Radio Sarajeva Miroslavu Fulanović-Šošić pamte i po emisijama *Zvuci i odjeci*, *Gdje je zrno klicu zametnulo*, *I bješe pjesma i osta pjesma*. Za emisiju *U posjetu Šekovićima* dobitnica je nagrade stručnog žirija na takmičenju radijskih emisija u Ohridu 1987. godine. Nadalje, iscrpni rukopisi, sinopsisi i scenariji emisija, lična pisma i prepiska s kolegama iz drugih radijskih centara bivše Jugoslavije, te precizna dokumentacija terenskih snimanja i arhivske građe[2] svjedoče o iskrenoj i dubokoj potrebi za promoviranjem i adekvatnim stručnim i znanstvenim vrjednovanjem tradicijskog muzičke prakse Bosne i Hercegovine, te svakako njeno bolje razumijevanje u širem etnomuzikološkom kontekstu. Ujedno olakšavaju novim istraživačima prohod kroz vrijednu zvučnu građu smještenu u Fonoteci nekadašnjeg Radio Sarajeva.

Dunja Rihtman-Šotrić (1994–2009)[3] Uporedo sa znanstvenim i pedagoškim

---

[1] U Sarajevu je završila Realnu gimnaziju i Srednju muzičku školu, Odsjek za harfu. Bila je prva studentkinja etnomuzikologije. Akademiju je završila s izvrsnim ocjenama, diplomirala je (1961) i magistrirala (1974) u klasi akademika Cvjetka Rihtmana. Kao studentkinja bila je angažirana u Institutu za proučavanje folklora na transkribiranju i dokumentiranju muzičkih zapisa. Od 1956. bila je zaposlena na Muzičkoj akademiji u Sarajevu pri Etnomuzikološkom seminaru u zvanju stručnog saradnika. Početkom sedamdesetih godina prelazi na Radio Sarajevo gdje ostaje do penzionisanja 1992. godine. U Redakciji narodne muzike Radio Sarajeva obavljala je poslove samostalnog muzičkog urednika te komentatora što je bilo najviše novinarsko zavanje. Rukovodila je Redakcijom narodne muzike te bila urednica Trećeg programa Radio Sarajeva.

[2] Cjelokupna građa je od 2013. godine pohranjena u Institutu za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu.

[3] U Sarajevu je završila gimnaziju klasičnog smjera te Srednju muzičku školu. Diplomirala je (1968) i magistrirala (1974) na Odsjeku za muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Sarajevu u

radom Dunja Rihtman-Šotrić iznimnu pažnju je posvetila afirmiranju i prezentiranju narodne muzike na sceni kulturno-umjetničkog amaterizma u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj. Posebno je zapažen rad sa vokalnim grupama u kulturno-umjetničkim društvima u Sarajevu *Miljenko Cvitković* (kasnije KUD *Baščaršija*), *Saobraćajac* te AKUD *Seljo*.[4] Nakon 2000. godine Dunja Rihtman-Šotrić je na poziv Instituta za etnologiju i folkloristiku iz Zagreba sudjelovala u izradi zbirke *Tradicijske glazbe Hrvata Bosanske Posavine* a potom je na poziv HKD *Napredak* iz Sarajeva pripremila rad *Glazbena tradicija Hrvata na području Rame*. Bila je i suradnica na knjizi koreografa Miroslava Šilića *Narodne igre, plesovi i običaji Hrvata sjeverne Hercegovine, Završja i Kupresa*. Ne manje važna je i njena suradnja sa izdavačkom kućom *Gramofon* iz Sarajeva, za koju je temeljno istražila teren u postratnoj Bosni i Hercegovini. Ova terenska građa namijenjena je realizaciji projekta *Visoka umjetnost*. Kako projekt nije dovršen tako ova građa nije dostupna niti javnosti niti mlađim istraživačima. Etnomuzikologinja Dunja Rihtman-Šotrić bila je iznimno posvećena pedagoškom radu i radu u amaterizmu. Snažna volja, disciplinirano u radu, sistematični pristupi terenskom radu i snimljenoj građi, kao i perfekcionizam u izradi notnih zapisa i analiza ostavljali su izniman utisak na kolege etnomuzikologe ali i druge folkoriste, koji su se rado oslanjali na njenu stručnu pomoć. Iskreno društveno angažirana tokom svog radnog i životnog vijeka snažno je radila na promicanju tradicijske kulture podneblja u kojem je rođena i u kojem je profesionalno stasavala. Vjerovala je da tradicijske *muzičke idiome* drugih ne možemo razumjeti bez poznavanja vlastitih.

klasi akademika Cvjetka Rihtmana. Po završetku studija (1968) odlazi u Zagreb gdje naredne četiri godine (do 1972) radi u Institutu za narodnu umjetnost (do 1972). Koncem 1972. godine vraća se u Sarajevo. U rukopisu vlastite biografije Dunja Rihtman-Šotrić je zabilježila: "Po završenom studiju radila sam u Zagrebu (...), građa koju sam u to vrijeme snimala je sa otoka Brača i područja Slavonske Požege i danas se nalazi, zajedno s terenskim bilješkama i zbirkama notnih zapisa i tekstova u arhivu Instituta. Zbog očevog odlaska u penziju 1972. vraćam se u Sarajevo i do kraja 1986. preuzimam i nastavljam njegov pedagoški rad na katedri za etnomuzikologiju na Muzičkoj akademiji, a početkom 1987. prelazim u Zemaljski muzej (...) gdje u Odjeljenju za etnologiju, ponovno u toj ustanovi uspostavljam institucionalni etnomuzikološki rad (...)" (Rihtman-Šotrić, 2000).

[4] O svom djelovanju u kulturno-umjetničkom amaterizmu i saradnji s drugim fokloristima Dunja Rihtman-Šotrića piše: "(...) odlaskom iz Zagreba, moja veza sa kolegama, stručnjacima iz Zagreba i Hrvatske nije nikada prestala. Bila sam ispred BiH višegodišnja članica stručnog odbora *Međunarodne smotre foklora*, članica stručnog odbora *Smotre folklora sa Tromeđe* koju je organiziralo tadašnje Turističko društvo *Lapad* (Dubrovnik), kao i jedno vrijeme suradnica u manifestaciji *Vinkovačke jeseni* (Vinkovici) te predavač na školi na Badiji a kasnije u Novom Vinodolu i Lipiku. Bila sam suradnica za glazbeni segment u knjizi *Narodni plesovi Bilogore* (autor dr. Ivan Ivančanin) i u knjizi *Narodni plesovi iz okoline Jastrebarskog* (autor Branko Kostelac, koreograf iz Zagreba). Koautor sam hrvatskih narodnih plesova iz Bosanske Posavine koja je postavljena u KUD *Zagreb*, (...) i u zagrebačkom ansamblu *Lado*" (Rihtman-Šotrić, 2001).

Jasna Spaić (1943–)[5] Uz Mirosalavu Fulanović-Šošić i Ankicu Petrović bila je pionirka u oblasti aplikativne etnomuzikologije, primjenjujući teorijska etnomuzikološka znanja u realizaciji priloga, emisija i drugih kompleksnih radiofonskih i televizijskih ostvarenja. U razgovorima koje smo vodile u više navrata Jasna Spaić je istakla da je radio bio njeno najdragocjenije profesionalno iskustvo:

> "Počela sam raditi na Radio Sarajevo 1966. godine u ulici Danijela Ozme. Danas kada prođem pored te zgrade srce mi brže zakuca i pogled mi se diže prema prozorima na drugom spratu gdje je bila moja Redakcija narodne muzike. Za mene je Radio Sarajevo ostao institucija, medijski prostor gdje se stvarao i potvrđivao kulturni identitet našeg podneblja." (Karača Beljak, 2014a)

Radeći na Radio Sarajevu, kasnije Radiju Federacije Bosne i Hercegovine ova vrsna etnomuzikologinja načinila je hiljade minuta programa, kreirajući emisije iz muzičke baštine, prateći suvremena muzička zbivanja i sudjelujući na međunarodnim takmičenjima radiofonskih emisija.

> "Jasna Spaić relizirala je emisiju simboličkog i metaforičkog naziva *Iz naroda u narod* u kojoj su plasirani autentični snimci izuzetne dokumentarne vrijednosti. Većina tih snimaka naknadno je trajno pohranjena u fonoteci arhivu Radio Sarajeva i danas je još uvijek dostupna. Za doprinos u radiofoniji i prezentaciji tradicijskog izričaja, odnosno za izuzetno načinjen snimak, iznimno dobro izvedene ženske gange *Điđuka*, zabilježene na terenu Gornjeg Ograđenika kod Čitluka, etnomuzikologinja J. Spaić dobila je međunarodnu nagradu PRIX Bratislava 1974." (Karača Beljak, 2014b, 113-114)

Etnomuzikologinja Jasna Spaić je jedna od onih koji su uvodili tradicijsku muziku u programe radija i televizije u drugoj polovini 20. stoljeća, na taj način utirući put mlađim generacijama, ohrabrujući ih u kreiranju različitih medijskih sadržaja. Svojim primjerom pokazala je da je moguće znastvene činjenice plasirati ne samo na edukativan nego i na popularan način, jezikom prijemčivim široj publici.

---

[5] U Sarajevu je završila gimnaziju klasičnog smjera te Srednju muzičku školu, Klavirski odsjek. Studirala je na Muzičkoj akademiju u Sarajevu na Odsjeku za muzikologiju. Diplomirala je (1968) i magistrirala (1974) u klasi akademika Cvjetka Rihtmana. Radni vijek je započela na RTV Sarajevo, najprije radeći kao muzička suradnica a kasnije muzička urednica na televiziji a potom na radiju u Redakciji narodne muzike. Penzionisana je 2008. na Radiju Federacije Bosne i Hercegovine. Četerdeset radnih godina sistematski se bavila istraživanjem tradicijske muzike Bosne i Hercegovine.

Ankica Petrović (1943)[6] U periodu od 1968. do 1979. radila je kao muzička saradnica a kasnije urednica u Redakciji Radio Sarajeva. U početku je relizirala ciklus emisija *Muzika svijeta* a potom se fokusirala na terenska istraživanja lokalnih zajednica u Bosni i Hercegovini. "Ja sam imala potrebu da sama dođem do izvorne muzičke građe radom na terenu, da je doživim u autentičnom ambijentu i situaciji i da taj vlastiti doživljaj prenesem slušaocima u vidu dokumentarnih tematskih emisija." (Petrović, 2014)[7] Nakon toga je, slijedeći vlastite sklonosti i procjene, realizirala emisije za Treći program Radija. Godine 1974. dobila je drugu nagradu za snimak tradicionalne svatovske pjesme sa planine Janj na međunarodnom takmičenju Prix Bratislava. Dvije godine kasnije dodijeljene su joj tri nagrade na JRT takmičenju radijskih emisija u Ohridu u kategorijama za muzičke ilustracije, za dokumentarnu muzičku emisiju i za eksperimentalnu muzičku emisiju.

Od 1992. godine radila je na sedam univerziteta u SAD-u. U to vrijeme je s američkim etnomuzikologom Theodor Levinom (?) objavila kompaktnu ploču sa tradicijskom muzikom Bosne i Hercegovine u Smithsonian institution u Washingtonu pod nazivom *Echoes from an endangered world: Bosnian Muslim music*. U relizaciji ovog projekta kojim je željela skrenuti pažnju na ratom ugrožene narode u Bosni i Hercegovini presudno je bilo radijsko iskustvo, odnosno ranije relizirana gramofonska ploča *Tradicionalna muzika na tlu Bosne i Hercegovine*.[8] Medijsko iskustvo odvelo ju je i u realizaciju dokumentranog filma *Ključ Španije*. Film je zapis o sarajki i sefartkinji Flori Jagodi (1925), čuvarici pjesama ispjevanih na ladino jeziku.[9] Ankica Petrović je karijeru završila na UCLA u SAD-u.

Ankica Petrović među prvima je započela sa etnomuzikološkim istraživanjima manjinskih etničkih skupina u Bosni i Hercegovini, fokusirajući se najviše na muziku Sefarda. Izrazit senzibilitet pokazala je za žene nositeljice tradicijske prakse, usmjerivši se tako i prema rodnoj etnomuzikologiji. Zahvaljujući Ankici Petrović sedamdesetih godina 20. stoljeća započelo je novo razdoblje bosanskohercegovačke etnomuzikologije. Tih godina predmet bosanskohercegovačke etnomuzikologije se proširuje na istraživanje konteksta

[6] U Sarajevu je završila srednjoškolsko obrazovanje. Studirala je na Muzičkoj akademiji u Sarajevu najprije na Teoretsko-pedagoškom odsjeku na kojem je diplomirala 1968. a potom na Odsjeku za muzikologiju gdje je u klasi akademika Rihtmana diplomirala 1974. Naredne 1975. prijavila je doktorsku disertaciju na katedri Socijalne antropologije pri Quenn's University u Belfastu (Velika Britanija). Disertaciju pod naslovom *Ganga, oblik tradicionalnog seoskog pjevanja u Jugoslaviji* (*Ganga, a Form of Traditional Rural Singing in Yugosalvia*) radila je pod mentorstvom dr. John Blackinga (1928–1990) i odbranila je 1977. u Belfastu. Do devedesetih godina 20. stoljeća bila je jedini doktor znanosti među etnomuzikolozima u Bosni i Hercegovini.

[7] Navedeni rukopis je dio sveobuhvatnog materijala predviđenog za pisanje Monografije o Radio Sarajevu.

[8] Ploču je izdao Diskoton-Svjetlost u Sarajevu 1986.

[9] Ladino je kolokvijalni naziv za judeo espanjol, jezik koji danas u Sarajevu rijetki poznaju.

i funkcija muzike, što etnomuzikologiju tijesno veže za sociologiju muzike, antropologiju, etnologiju itd.

Vinko Krajtmajer (1940–2008)[10] "Naš unutrašnji zvučni pejzaž može biti prostrana livada, duboko more, planinska idila ili svemirska odiseja. U sebi i svojoj muzici možemo se osjećati dobro, sigurno, zadovoljno i smireno." (Karača Beljak, 2007) Ovako je govorio čovjek koji je vjerovao da se najprije trebamo slagati sami sa sobom a tek onda s drugima. Stručna i naučna djelatnost Vinka Krajtmajera vezana je za oblasti solfeggia i etnomuzikologije. Vidljiva je kroz javne prezentacije na predavanjima, seminarima, trbinama i prikazima na radiju, televiziji, a posebno kroz učešće na različitim naučnim skupovima. U ovim oblastima najveći broj svojih istraživanja priredio je i objavio kroz saopštenja na simpozijima, stručnim časopisima i publikacijama. U oblasti solfeggia Krajtmajer se bavio pitanjima razvijanja kreativnosti i mogućnostima i efektima primjene foklora u nastavnom procesu. Kreativnim procesom i mogućnostima razvoja osobnih senzibiliteta Krajtmajer se bavi u radovima koji dotiču pitanje improvizacije kao jedan od najizrazitijih stvaralačkih postupaka. Problem improvizacije Krajtmajer je obrađivao najviše kroz usporedbu folklorne i suvremene umjetničke muzike. Ovaj metod primjenjuje prvi na prostoru bivše Jugoslavije, a rezultate svog eksperimentalnog istraživanja prvi put je prikazao na Kongresu ISME u Montreuxu 1976. Metodom improvizacije na zadati folklorni model Krajtmajer dolazi do "otkrića" konsonantnosti sekundne disonance i dvostruke toničnosti na isti način na koji se ta dva zvučna pojma koriste u zapadnoeuropskoj muzici. Drugi značajni vidovi stručne djelatnosti Vinka Krajtmajera obuhvataju pisanje udžbenika za osnovne i srednje škole, pisanje u štampi, djelovanje na televiziji te autorsku muziku za filmove, izradu aranžmana i kompozicija. Autor je deset scenarija za emisije RTV Sarajevo: *Muzika i mi, Predanja* i *Mali koncert ozbiljne muzike.* Sarajevska pozorišna publika Krajtmajera pamti po izvrsnoj muzici pisanoj za dramu *Magbeth* u režiji Dine Mustafića (?). Krajtmjer je priredio više od stotinu aranžmana kompozicija različitog stilskog usmjerenja od muzike renesanse do suvremenih jazz pravaca, za potrebe Plesnog orkestra Muzičke omladine, Vokalnog okteta Collegium artisticum, čiji je umjetnički rukovodilac bio niz godina.

Životne i profesionalne priče bosanskohercegovačkih etnomuzikologa koje

[10] U Tuzli je završio osnovnu školu, gimnaziju, Osnovnu i Srednju muzičku školu te prvi stepen Rudarskog fakulteta. U Sarajevo dolazi 1963. i započinje studij na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, gdje je i diplomirao 1967. na Teoretsko-pedagoškom odsjeku pod mentorstvom Elly Bašić (1908–1998). Dvadeset godina kasnije diplomirao je i na Odsjeku za muzikologiju, smjer etnomuzikologija u klasi Cvjetka Rihtmana. Magistrirao je 1994. na temi iz polifonije na Odsjeku za kompoziciju u klasi prof. Josipa Magdića (1937). Doktorat iz oblasti etnomuzikolgije odbranio je 1995. na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu pod mentorstvom prof. Ivana Čavlovića (1949).

su obuvaćene ovim štivom pomažu u razumijevanju društvenog i historijskog konteksta u kojem su djelovali. Zapravo, na taj način smo u mogućnosti saznati više o njihovom poimanju tradicijskih muzičkih idioma, institucionalnim etnomuzikološkim istraživanjima te onome što je imalo utjecaja na njihove osobne razvoje u znanosti. Ovo štivo na koncu shvatamo i kao mogućnost za otkrivanje kulturnih poruka obuhvaćenog vremenskog razdoblja. Na koncu ovdje nije riječ o analizi koja bi podrazumijevala otvaranje prostora za dublja kontekstualna istraživanja i tumačenja historijskih okolnosti. Naprosto radi se o prilogu aplikativnoj etnomuzikologiji.

Umjesto zaključka
Što etnomuzikolozi danas čine na polju aplikative etnomuziklogije?!
ili
Pod kojim uvjetima je moguća aplikativna etnomuziklogija u Bosni i Hercegovini?

Etnomuzikolozi koji djeluju od devedesetih godina do danas kao i njihovi prethodnici aktivni su na polju pedagogije, medija i audiovizualne produkcije. O tome svjedoče brojna diskografska izdanja, radijske i televizijske emisije, rad sa ansamblima i smotre folklora. Ipak, danas smo možda više nego ranije svjesni činjenice da se izvedbama tradicijske muzike kao i njihovim mogućim bilježenjem na nosače zvuka, samo radi slušanja, ova vrsta prakse odvaja od svog stvarnog konteksta, te da se na taj način uglavnom gube funkcionalne vrijednosti određenih muzičkih oblika. Svjesni smo da su naše predodžbe o tradicijskoj muzici rezultat ponude masmedija (audio i video zapisa). No ne smijemo zaboraviti da muzičke pojave smatramo tradicijskim, odnosno u širem smislu folklornim, kada su proizišle iz žive prakse u koju su ih njihovi izvođači slobodnom voljom uključili, te da ovi izričaji žive u neposrednom kontaktu određene zajednice. Želeći izbjeći upadanje u zamku konzervatorskih nastojanja - inače pogubnu za sve oblike folklorne muzičke prakse, možemo promišljati o načinu na koji se muzički oblici iz domene usmene predajne kulture mogu promatrati u kontekstu suvremenog bosanskohercegovačkog društva, odnosno koji su izazovi i perspektive u predstavljanju ovih oblika nematerijalnog nasljeđa. Moguća pitanja na koja trebamo tražiti odgovore odnose se na izvedbene kontekste, estetiku, historijsku pozadinu, aktivnosti koje uključuju muziku, muzički repertoar (elemente stila, žanrove, tekstove, melodijske obrasce, način prenošenja i usvajanja, plesne elemente i pokrete) i materijalnu kulturu. Danas su nam više nego ikada važniji zvučni i video zapisi od onih najstarijih pa sve do novoga vremena – uključujući web stranice i različite baze podatka privatnih kolekcionara te fonoteke, nototeke i arhiva javnog radio-televizijskog servisa. Također, u kontekstu muzike i materijalne kulture, odnosno folklorne muzike i

aplikativne etnomuzikologije nužno je razmatrati utjecaj elektronskih medija, jer publika danas više nego ikada sluša muziku masmedija, na taj način formira svoje ukuse i odnose prema folklornoj praksi – starim i novim fenomenima.

Bez ulaženja u detalje naglasit ćemo da je polje aplikativne etnomuzikologije za bosanskohercegovačke etnomuzikologe u isto vrijeme i izazovno i "opasno". Opasno jer podliježe nerijetko osobnim tumačenjima i procjenama, ponekad interpretacijima sumnjivog kvaliteta, na granici da potonu u amaterizam, kič i različite stilizacije. Ovo se naročito odnosi na rad s ansamblima i kreiranje različitih diskografskih izdanja. Izazovno jer se temelji na entuzijazmu, volonterskom radu, želji da se stečena teorijska znanja primijene na praktičnom nivou. Zapravo, ovi pokušaji su svojevrsno traganje za ljepotom. Možda još važnije, ovi pokušaji su poruka akademskoj zajednici i široj javnosti, koja folklornu kulturu marginalizira ili pak rijetko prepoznaje kao kulturni ili turistički proizvod, da je ona vrijedna čuvanja (ali ne u smislu konzervacije jer konačno to nije moguće) zbog dubokoga razumijevanja vlastite prošlosti i razvijanja osjećaja za različitost i raznolikost. Unatoč globalizaciji i modernizaciji društva, kulturni i muzički identiteti su i dalje složeni, te se sastoje kako od lokalnih ili regionalnih, tako i od profesionalnih ili društvenih posebnosti. Tako se pokazuje da je etnomuzikolog u posjedu onih znanja koja, pomalo dvosmisleno, proizilaze iz potreba društva u kojem živi.

Reference

Ferović, S., 1990. *Miroslava Fulanović-Šošić*. Sarajevo: Udruženje kompozitora BiH.

Karača Beljak, T., 2007. *Intervju sa Vinkom Krajtmajerom*. [audio snimak] Privatni arhiv Tamare Karače Beljak.

Karača Beljak, T., 2014a. *Intervju sa Jasnom Spaić*. [audio snimak] Privatni arhiv Tamare Karače Beljak.

Karača Beljak, T., 2014b. *Zvučni krajolici*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu. Petrović, A., 2014. *Monografija Radio Sarajevo*. [rukopis] Privatni arhiv Tamare Karače Beljak.

Pettan, S., 2010. *Lambada na Kosovu*: *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Rihtman-Šotrić, D., 2000. *Biografija*. [rukopis] Sarajevo: Arhiva Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu.

(NE)MOGUĆNOST ETNOMUZIKOLOŠKOG RADA IZVAN DIHOTOMIJE URBANO/ RURALNO

Jelka Vukobratović

Abstrakt: Dihotomija između urbane i ruralne kulture naglašena je i djelomično izgrađena po ranim europskim etnografskim disciplinama. Premda su kritički diskurs i paradigmatske promjene dovele u pitanje jasne podjele između te dvije kulture, percepcija dihotomije urbano/ruralno i dalje postoji u svakodnevnom diskursu i može se često susresti i u diskursima o glazbi. Studija slučaja koja se bavi popularnim glazbenim bendovima i sviračima iz grada Križevaca u Hrvatskoj, pokazuje neke od mehanizama održavanja ove percepcije. Posebna pažnja u analizi tih mehanizama daje se dvojici glazbenika, lokalnim epitomima "urbane" i "ruralne" kulture. Analiza lokalnog značenja dihotomije ukazuje na razlike u glazbenim prostorima, repertoaru, stilu, instrumentaciji i virtuoznosti, aspektima obrazovanja i društvenog statusa glazbenika. Rezultati etnografskog terenskog rada pokazuju da lokalno korištenje dihotomije urbano/ruralno može izraziti specifična pitanja klasne razlike među lokalnim glazbenicima, ali također vapi za uspostavom identiteta malog postsocijalističkog grada tijekom gubitka gospodarske i političke moći.

Ključne riječi: urbano; ruralno; Križevci; hrvatska etnomuzikologija.

Uvod

Tradicionalni istraživački fokus rane europske etnologije i njenih preteča bila su primarno ruralna područja jer "za otkrivače narodne kulture, 'naroď su bili seljaci" koji su u kasnom 19. stoljeću činili "osamdeset do devedeset posto populacije cijele Europe" (Burke, 1991, 37). Dihotomija između urbanog i ruralnog bila je duboko upisana i u početke hrvatske etnologije. Njen osnivač Antun Radić, u svojoj *Osnovi za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu*, podijelio je hrvatsko društvo u dvije strogo suprotstavljene kulture: kulturu *gospode*, vezanu uz grad i kulturu *naroda*, vezanu uz selo. Razlike između ove dvije kulture, Radić je opisao u oštrim kulturnim i klasnim kontrastima objašnjavajući potrebu za osnivanjem znanstvene discipline koja bi se fokusirala na "onaj veći dio naroda koji (…) živi po selima, rukama radi, koji u velikoj većini ne nosi francuskoga odijela, koji nije učio nikakvih, ili gotovo nikakvih škola" (Radić, 1897, 536). Kultura gospode, kako ju je tada razumio, bila je kontaminirana stranim i kozmopolitskim utjecajima i stoga nije bila od primarnog interesa za etnologe, dok je ruralna kultura, kultura "naroda", smatrana još uvijek čistom i legitimnim "izvorom nacionalnog identiteta", što je i bio glavni predmet istraživanja u ovoj vrsti "romanticističke nacionalne (hrvatske) etnologije" (Čapo and Gulin Zrnić,

2013, 8). Zanimljivo je da je najraniji hrvatski (etno)muzikolog, Franjo Kuhač, koji je također bio pod utjecajem nacionalne ideologije romantizma, i to puno ranije od Radića, u 19. stoljeću, smatrao popularne pjesme iz gradova i sela podjednako važnima i valjanom bazom za stvaranje nacionalnog stila u glazbi, jer "'narodna' glazba bit će još raznolikija i bogatija ako će se oslanjati na sve elemente (…) [a] te elemente ne sadrže samo 'pučke', nego i 'varoške' pjesme"[1] (Marošević, 1989, 109). No, Kuhač je bio tek preteča etnomuzikologije kao znanstvene discipline. Njegovi nasljednici u 20. stoljeću su bili pod utjecajem hrvatskih etnologa i slijedili su njihove paradigme okretanja prema seoskom kao kolijevci nacionalne kulture. Ovo razdoblje hrvatske etnomuzikologije u kojoj su "samo primjeri starije, pretežno seoske, vokalne glazbene tradicije traženi i bilježeni na terenu", odvelo je disciplinu "više prema 'arhaističnoj', nego 'realističnoj' znanosti" (Marošević, 1995, 40). Kasniji paradigmatski pomak u etnografskim disciplinama koji se dogodio otprilike u 1970-ima, pokušao je napraviti odmak od takve arhaistične metodologije i statičkog ili esencijalističkog shvaćanja (nacionalne) kulture, prema "kritičkoj znanosti o suvremenom društvu i kulturi" (Čapo i Gulin Zrnić, 2013, 13). S pomakom znanstveničkog fokusa na svakodnevni život i kulturu, urbana mjesta su se pojavila kao jednako legitimni etnografski tereni, a ovaj premještaj fokusa je utjecao i na etnomuzikologiju. Jerko Bezić je svojim člankom iz 1977. postavio jedan od ranijih primjera potrebe i mogućnosti etnomuzikološkog istraživanja glazbenih fenomena u urbanim prostorima. Primjeri istraživanja urbanih terena u hrvatskoj etnomuzikologiji u kasnom 20. stoljeću možda nisu brojni, ali je ovaj razvoj i paradigmatski pomak utjecao i na to da su etnomuzikolozi prepoznali da i u ruralnim prostorima postoji (dotad zanemareni) kulturni dinamizam. Daleko od idealističkih pretpostavki Antuna Radića, koji je selo shvaćao kao relativno statičnog "autentičnog predstavnika i nositelja nacionalnog etosa" (Čapo and Gulin Zrnić, 2013, 11), ruralna su područja otad prepoznata kao kulturno dinamične arene različitih i suprotstavljenih identiteta,[2] gdje se "konkretni ljudi (…) na više ili manje osobit način odnose prema određenoj konvenciji zajednice" (Ceribašić, 1994, 231). U međuvremenu, neki od etnomuzikologa mlađe generacije, kao što je Irena Miholić (2007), prepoznali su da je inzistiranje na starijim i ruralnim tradicijama kao jedinim vrijednim predmetima istraživanja, dovelo do izostavljanja mnogih postojećih glazbenih praksi, kao što je repertoar lokalnih bendova koji sviraju na netradicijskim i električnim instrumentima. Miholić ističe da se "kroz utjecaj

[1] Marošević u članku dosta prostora posvećuje i Kuhačevoj terminologiji, pri kojoj 'narodno' uglavnom znači nacionalno, 'pučko' pretežno seosko, a 'varoško' gradsko.

[2] Bilo je i ranijih istraživača koji su prepoznali heterogenost i društvenu stratifikaciju među predindustrijskim europskim seljaštvom. Na primjer, etnomuzikolog Zoltan Kodály je, prema Burkeu, jedan od prvih istraživača koji je upozorio da "o narodnoj kulturi ne treba razmišljati kao o jedinstvenoj, homogenoj cjelini" (prema Burkeu, 1991, 37).

medija i glazbene industrije glazbeni život pojedinih lokalnih zajednica počeo ubrzano mijenjati" (Miholić, 2007, 41), ali čak i te tradicije na koje su utjecali globalni trendovi mogu i dalje funkcionirati kao nositelji identifikacijskih simbola i "sami stanovnici" ih mogu "smatrati 'svojim vlastitima'" (Miholić, 2007, 29). Zbog sve bržeg protoka informacija putem masovnih medija i lakše komunikacije, nije začudno da su glazbeni instrumenti, stilovi i repertoari putovali iz gradova u sela i obrnuto. Društvene složenosti moderne i postmoderne ere povremeno utječu na formiranje multilokalnih identiteta, kao što su "ruralno-urbani identitet" kojeg definiraju "kompleksne društvene veze razvijene učestalim protocima tamo i natrag između gradova i sela" (Stone, 2008, 154). No, bez obzira na promijenjenu dinamiku kulturne razmjene između gradova i sela, percepcija razlike između urbanog i ruralnog i dalje ustraje u suvremenom svakodnevnom dikursu. U stvari, čini se da se vrlo često artikulira u diskursima o suvremenoj popularnoj glazbi, gdje može preuzeti različite narative. Kako pokazuje rad Catherine Baker (2011), narativi o dihotomiji urbano/ruralno u hrvatskoj popularnoj glazbi mogu varirati u širokom polju od nacionalističkih distinkcija između hrvatskog i srpskog, (Baker, 2011, 63-66), preko određenih kvalitativnih i klasnih razlika među žanrovima, kao u opreci između tamburice i rocka (Baker, 2011, 94), do toga da se može odnositi na negativnu percepciju pop-folka koji se "širi po cijelomu gradu, prodirući u njegov socijalni prostor s periferije, predgrađa ili sela koja ne pripadaju 'gradu' u užem smislu" (Baker, 2011, 235). Premda se razlikovanje između urbanog i ruralnog u današnjoj popularnoj glazbi može odnositi na mnoge konfliktne kulturne i političke simbole, pokušala sam analizirati percepciju ove razlike u lokalnom kontekstu, preko studije slučaja u gradu Križevcima u Hrvatskoj.

Kulturne i klasne distinkcije glazbovanja u Križevcima, Hrvatska

Grad Križevci pripada središnjoj Hrvatskoj i smješten je u blizini glavnog grada, Zagreba (60 kilometara udaljen). S obzirom na njegovu populaciju od svega 11.000 stanovnika i činjenicu da nije sjedište svoje županije (Koprivničko-križevačka županija, čije je sjedište u Koprivnici), jedva da ga možemo nazvati urbanim centrom. Ipak, urbani karakter i važnost ovog grada često je naglašavan kroz argumente o njegovoj tradiciji i "bogatoj i slavnoj prošlosti",[3] nalik kulturnim politikama nekih drugih gradova koje su izgrađene kroz "zadiranje u gradsku prošlost kako bi se stvorila turistička privlačnost" (Kelemen and Škrbić Alempijević, 2012, 279). S obzirom da su Križevci u prošlosti bili administrativni i vojni centar cijelog svog područja, gubitak ove uloge i promjena u odnosima

[3] Uočite, npr. poziv na javnu debatu koju je organiziralo križevačko Povijesno društvo 2013. godine, naslovljenu *Zašto Križevci nisu postali županijsko središte* (Klub kulture, 2013).

moći između lokalnih centara koja je uslijedila, još uvijek se pojavljuju kao neke od najvećih križevačkih frustracija.



Fotografija 1. Karta Koprivničko-križevačke županije (Turistička zajednica Križevaca, s. a)

Glazbeno-etnografska terenska istraživanja u gradu Križevcima i okolici (koji su ujedno i grad u kojem živim), vodim u sklopu istraživanja za svoj doktorski rad od 2014. godine. Ovo se istraživanje trenutno fokusira na lokalne bendove i glazbenike, "gažere" iz grada i okolnih sela. Naglašavanje razlike između glazbeno-ruralnog (u izrazima kao što su "selski muzičar", "selski bendovi") i urbanog ("gradski muzičari/glazbenici", "gradski bendovi") je još uvijek vrlo prisutno u lokalnoj svakodnevnoj upotrebi. U usporedbi s Radićevom oštro i jednostavno postavljenom dihotomijom, pitanje distinkcije između urbanog i ruralnog je u ovom slučaju puno kompleksnije, ali ono što, čini se, pomaže u njenom održavanju su više klasne distinkcije nego stvarno mjesto rođenja ili stanovanja. Pod urbano, osim jasno kozmopolitskih znakova kao što su pjevanje na engleskom, čini se da spada percepcija posebnosti stila, izbora instrumenata, razine glazbenog obrazovanja i kvalitete glazbene produkcije. Glazba koja se smatra ruralnom je ona koja je ne samo na hrvatskom, nego i na lokalnom dijalektu, upotreba blago drugačijih glazbenih stilova i instrumenata kao i niža razina obrazovanja i produkcijske kvalitete. S obzirom da sam svoje istraživanje počela s generacijom muzičara rođenih 1940-ih, koji su svoje karijere započeli u šezdesetima, pronašla sam tragove barijere između urbane i ruralne glazbe i glazbenike kao konstantnu pojavu od tih vremena do danas. "Suštinski urbani"

bendovi iz 1960-ih i 1970-ih godina su bili šlager i rock-bendovi koji su svirali na plesnjacima u omladinskom domu ili novoizgrađenom gradskom hotelu. U dostupnosti glazbenih prostora, vladala su nepisana pravila klasne podjele između ljudi iz grada i sa sela. Omladinski dom i gradski hotel desetljećima su slovili za strogo urbana mjesta u smislu da su samo probrani gradski bendovi dobivali poziv da tamo sviraju, ali postojala su i stroga pravila za publiku, kao što je ono da su muškarci bili obvezni nositi kravatu na hotelskim plesnjacima. U stvari, jedan je bend, *Marete*, dominirao gradskim plesovima i događanjima dvadesetak godina i ovaj je bend nastavio biti simbolom gradskog identiteta za nekoliko generacija lokalnih ljudi. Postojali su istovremeno i neki drugi bendovi, čije su gaže bile uglavnom na periferiji i njihov se repertoar oslanjao manje na šlagere i rock, a više na pop-folk stil. Ti seoski bendovi, za razliku od gradskih, su također češće koristili harmoniku umjesto električnih klavijatura dok su urbani proširili svoju postavu puhačkim instrumentima poput saksofona i trube. Razlike su održavane i kroz obrazovni aspekt. Svi članovi dugovječnih *Mareta*, na primjer, su pohađali glazbenu školu, koja je i danas jedna od najvažnijih kulturnih institucija u gradu. Ipak, škola je dostupnija djeci iz grada nego onoj koja putuju iz okolnih sela. Stoga obrazovni aspekt nastavlja i danas dominirati percepcijom razlike između glazbeno ruralnog i urbanog. Što se tiče mjesta glazbenih izvedbi, ograničenja vezana uz to tko nastupa u centru, a tko na periferiji, smanjila su se nakon 1980-ih. Sastavi iz tog i idućih desetljeća, svirali su podjednako u gradu i okolnim mjestima, kombinirajući stilove i repertoare koji se mogu smatrati mješavinom urabnog i ruralnog. Ali čak i u takvim bendovima, suptilne klasne distinkcije, koje se oslanjaju na obrazovanje, kvalitetu izvedbe, instrumentalnu postavu, i sitne stilske ograde[4] su se održale i nastavile doživljavati kao znak "selskog" ili "gradskog" benda. Kako su mjesta izvedbi, instrumenti i repertoar postajali sve manje ekskluzivnima, razlike između gradskog i seoskog se danas jednako održavaju naglašavanjem osobnih "pedigrea" pojedinih glazbenika.

"Gradski muzičar i seoski muzičar"[5] – Komparativna analiza dviju pjesama dvaju lokalnih glazbenika

Pokušat ću ilustrirati kako se navedene razlike mogu čuti u glazbi. Pred više od deset godina, lokalna radijska postaja, Radio Križevci, s financijskom podrškom gradskih vlasti, objavila je glazbeni album s pjesmama domaćih umjetnika koje

[4] Uobičajena govorna ograda nekog urbanog benda bi bila da oni nikad ne sviraju "prave" narodnjake.

[5] U jednoj od Ezopovih basni, dva miša rođaka, "gradski miš" i "seoski miš", koji su odrasli u različitim okruženjima, posjećuju jedan drugog kao odrasli da bi shvatili do koje im je mjere različit okoliš formirao njihova različita viđenja svijeta i vlastitih života.

tematiziraju Križevce ili su drugačije lokalno prepoznatljive.[6] Prve dvije pjesme na tom albumu su bile pjesme dvojice omiljenih glazbenika koji, međutim, imaju bitno drugačiji društveni status kako u glazbenoj sferi, tako i u svakodnevnom životu. Premda su obojica iz grada, jedan se doživljava kao ruralni(ji), a drugi kao urbani(ji) glazbenik.

Prvi od dvojice muzičara, čiji je nadimak Pjer[7], je svirao klavijature u jednom "gažerskom" sastavu veći dio svog života. On je samouki glazbenik i, iako je i on sam, kao i većina kolega iz njegovog benda, iz grada, njihove su svirke ispočetka bile pretežno orijentirane prema okolnim selima, za svatove i zabave. Svijest o postojanju hijerarhije među lokalnim glazbenicima, i o vlastitom mjestu unutar te hijerarhije, bila je očita u intervjuu kojeg sam vodila s njim. Uspoređujući sebe s drugim, uglednijim glazbenicima, rekao je da "zna kol'ko ne zna", i da je reći njemu da je muzičar "preteška riječ", da je on prije "selski zabavljač". Ipak, ovaj se "selski zabavljač", prepoznavši potrebu za pjesmama koje bi bile lokalno prepoznatljivije i s kojima bi se ljudi s križevačkog područja mogli identificirati, odvažio u svom prvom kreativnom pokušaju i pred petnaest godina skladao prvu pjesmu koja tematizira Križevce. Objasnio je: "I onda je bilo 750 godina Križevaca, i svirali smo po vani i (…) bilo nas je sram, sviraš po Njemačkoj, nemaš jednu pjesmu iz svog kraja. I sad sam ja htjel svom gradu, onako najbanalnije, najnaivnije, najiskrenije i da bend svira, da odemo korak više."

Premda ni kolege iz benda nisu njegov pokušaj shvatili ozbiljno, inzistirao je na tome da pjesmu uvježbaju i snime u lokalnom studiju. Prema njegovom vlastitom objašnjenju, njegov ugled samoukog glazbenika je otežavao njegov pokušaj da se etablira kao autor, čak i unutar vlastitog benda: "Oni nisu mogli podnijeti da ja koji sam najslabiji muzičar u bendu nešto skladam, to ti je taj ego." (Pjer, 2016)

Pjesma je s vremenom postala jedna od najpopularnijih i najpoznatijih lokalnih pjesama, premda je njena produkcija i snimanje proteklo s poteškoćama i vrlo ograničenim resursima. Pjer nije uspio uvjeriti cijeli bend da snime pjesmu, nego su bili spremni na suradnju tek kao pojedinci. Za razliku od uobičajene prakse u drugim bendovima gdje "prva pjesma nastane iz početne zajedničke imrpovizacije" i gdje "opušteno i spontano sviranje (…) može biti dijelom kompozicijskog procesa" (Bayton, 1988, 211), u slučaju Pjerove pjesme, on je bio jedini autor teksta, glazbe i aranžmana koji je uputio svoje kolege u to što da sviraju i naposljetku su svoje dionice snimili odvojeno i kao pojedinci.

Ubrzo nakon što je ova pjesma nastala, može se reći da je potaknula druge kreativne glazbene snage u gradu da napišu vlastite ili pak snime neke prethodno

---

[6] *Križevci u pjesmi i glazbi*, ca. 2008.

[7] Oba lokalna glazbenika su željeli ostati anonimni za potrebe ovog članka. Snimci intervjua su pohranjeni u privatnoj kolekciji autorice članka.

postojeće. Primjer jedne novoskladane i snimljene pjesme je pjesma lokalnog tamburaša, učitelja u glazbenoj školi i dirigenta tamburaškog orkestra glazbene škole, čiji je nadimak Štef. Za razliku od Pjerovog ugleda "selskog zabavljača", Štef je bio etablirani i cijenjeni glazbenik kojeg su mnoge generacije bivših učenika oslovljavale s "maestro". Štefova je pjesma bila puno pažljivije osmišljena i realizirana. Okrenuo se lokalnoj pjesnikinji za pomoć oko teksta i izveo ju je i snimio uz pomoć nekih uglednih gradskih glazbenika: poznatog križevačkog rock- gitarista, studenta klavira koji je u to vrijeme studirao u Grazu, ravnatelj gradskog muzeja na snimci svira usnu harmoniku, a za jednu od živih izvedbi, sudjelovao je i gradski zbor. Svi ovi glazbenici i simboli gradske urbane kulture bili su mu lako dostupni i voljni sudjelovati u projektu. Začudno, pri prvom dojmu, pjesma koja je nastala kao rezultat se ne razlikuje značajno od Pjerove pjesme. Obje su pjesme u formi strofa-refren, u 6/8 mjeri, durskom tonalitetu s instrumentalnim uvodom, koriste vrlo sličan tempo i glavne muške vokale. Ipak, razlike su očite na suptilnijoj razini. Štefova pjesma ima puno vještije i razrađenije harmonijske progresije, ostvarene ne samo njegovim vlastitim znanjem, nego i uz pomoć studenta klavira i njegovog sina, koji je tada pohađao srednju glazbenu školu. Štefova kćer, studentica solo pjevanja, pjevala je drugi glas. Dok je refren Pjerove pjesme namjerno jednostavan, uskog ambitusa i simetričan, s ciljem da potakne ljude da je nauče pjevati, Štefov je refren razrađeniji, koristi širi melodijski raspon i više, kao i kromatske tonove, pa je zbog toga "niko ne bude zapjeval uz gemišt u kleti, jer je teška". (Štef, 2016) Druge karakteristike, poput kičastog, ali i virtuoznog gitarističkog sola, koji nadmašuje mogućnosti Pjerovog gitarista, ili ubacivanje zvuka crkvenih zvona i orgulja u aranžman, su dijelom namjernog osmišljavanja koji upućuje slušatelja na to da je pjesmu skladao vješt i prestižan gradski glazbenik. Zaključujući naš razgovor o ovoj pjesmi, Štef je izjavio: "ja sam baš htel pjesmu gradsku, tu smo uspjeli." (Štef, 2016)



Primjer 1. Prva četiri takta refrena Pjerove pjesme.



Primjer 2. Prva četiri takta refrena Štefove pjesme.

Dihotomija urbano/ruralno u lokalnom glazbenom kontekstu

Premda su inicijatori ideje i producenti križevačkog CD-a pažljivo uključili mnoge različite glazbenike i skladatelje da bi dali puniju i raznolikiju sliku lokalnog glazbenog stvaralaštva, analiza dviju pjesama, koje se pojavljuju kao prva i druga na CD-u, pokazuje kako ovaj album zapravo pomaže u ojačavanju razlika između ruralnih, to jest glazbenika niže klase i urbanih, odnosno glazbenika više klase. U Štefovoj pjesmi, znakovi pripadanja gradskoj kulturi su višestruko naglašeni: autorovo obrazovanje, društvene veze i razina poštovanja zajednice su očiti u suptilnijem tekstu, napisanom u suradnji s gradskom pjesnikinjom, složenijim harmonijskim progresijama, upotrebi usne harmonike proizašle iz tradicije šansona, kroz kvalitetu produkcije i sudjelovanje simbola gradskog glazbenog identiteta: zbor, klavir[8] i slavnog domaćeg rock-gitarista. Pjerova pjesma je produkcijski bila slabija i motivi za njeno stvaranje su bili puno direktniji: to je pjesma koja je zamišljena da se pjeva i da se uz nju pleše, stvorena s puno ograničenijim resursima, koja istodobno popunjava tržišnu potrebu za lokalnim pjesmama. Karakterizira ju relativno banalni tekst po svojoj strukturi i rimi, jednostavna instrumentacija, osnovne harmonijske progresije, kao i nedostatak suradnje s drugim glazbenicima (čak i onima iz vlastitog benda), što sve ukazuje na puno okrutniju priču o razini poštovanja koju je ovaj autor uživao u gradu. Smještajući oba ova glazbena primjera jednog iza drugog, slušatelji mogu potvrditi svoju percepciju i predrasude o kulturnim razlikama između ovih dviju skupina lokalnih glazbenika.

S obzirom da Križevci imaju dugu i čvrstu tradiciju glazbenog obrazovanja, za mnoge gradske glazbenika, obrazovanje je igralo važnu ulogu simbola kulturnog kapitala i pomoglo je u izgradnji njihovog poštovanja i ugleda. Ovo nije iznenađujuće s obzirom da su studije Pierrea Bourdieua već pokazale da oni kulturni aspekti koji su otpočetka dostupniji višim društvenim klasama (poput umjetnosti i obrazovanja), istovremeno funkcioniraju kao legitimacija "boljeg ukusa tim istim klasama i da dominantna definicija legitimnog načina prisvajanja kulture i umjetničkog djela (…) pogoduje onima kojima je legitimna kultura bila vrlo rano dostupna" (Bourdieu, 2011, 6). Svejedno vrijedi razmisliti kako je ovaj specifični obrazovni aspekt utjecao na lokalni kontekst. Premda prvi tragovi glazbenog obrazovanja u Križevcima datiraju u 19. stoljeće (Vukobratović, 2008, 111), gradska javna glazbena škola, koja kontinuirano postoji do danas, počela je s radom 1945. Njen je kurikulum odgovarao "novom jugoslavenskom

[8] Još jedan lokalni glazbenik, Zdravko Širola, preselio se sa sela u grad kao dijete 1950-ih i sjetio se važnosti učenja klavira za društveni status građana u ono vrijeme. Objasnio je da su ga, ubrzo nakon preseljenja, roditelja upisali u glazbenu školu gdje je učio svirati klavir, jer se to doimalo vrlo "nobl" dijelom gradske kulture i svi njegovi školski kolege su također učili klavir. Doživio je ovaj instrument i poduku kao oštri kontrast svojim ranijim seoskim glazbenim iskustvima.

'kulturnom prototipu'", koji je "bio zrcalni odraz građanske kulture s naglaskom na profinjenosti, sofisticiranosti i uglađenosti na svim životnim poljima" (Mišina, 2013, 30). Premda se može činiti paradoksalnim, rani glazbeno-obrazovni programi socijalističke Jugoslavije, s naglaskom na klaviru i violini kao glavnim predmetima, prednost su davali kanonima elitne građanske kulture, jer je "kultura nove Jugoslavije bila izjednačena s uglađenošću, a uglađenost je bila izjednačena s visokom kulturnom sofisticiranošću jasno zapadne urbane naravi" (Mišina, 2013, 30), kao i "jer je komunistička ideologija povezivala ruralnu kulturu s nazadnošću" (Bogojeva, 2005, 70). Lokalno križevačka distinkcija između urbanih i ruralnih glazbenika se, čini se, reflektira ove percepcije iz doba socijalizma, i moguće je da su one i utjecale na glazbenike druge polovice 20. stoljeća, premda je ideja ruralne nazadnosti i urbane naprednosti puno starija od koncepata jugoslavenske kulturne politike. No, bez obzira na uspostavljanje nominalno egalitarnog društva, očito je da su klasne razlike među glazbenicima socijalističke Jugoslavije i dalje bile jasne i vidljive, kako su pokazale i druge studije. Istraživanje Ane Hofman o jugoslavenskim kavanskim pjevačicama pokazalo je da je "stav dijela kolega koji su dolazili iz 'umjetničkijih' i 'elitnijih' žanrova potvrdio marginaliziranu poziciju kafanskih pjevačica u javnim diskursima, koji su uključivali specifičnu upotrebu pojma društvene klase" (Hofman, 2010, 153). I u ovom je slučaju društvena klasa bila povezana s pripadanjem urbanom ili ruralnom miljeu, s obzirom da je "unatoč službenim pokušajima da se svi izvođači predstave kao jednaki estradni radnici, urbano-ruralna podjela ostala snažnom crtom razgraničenja između njih, gdje je urbana elita tretirala one s ruralnim porijeklom s nepoštovanjem" (Hofman, 2010, 153).

Da se vratimo na lokalni kontekst, održavanje opreke između ruralnih i urbanih među križevačkim glazbenicima se mora promatrati u vezi sa specifičnom lokalnom borbom za održavanjem lokalnog identiteta. Inzistiranje na održavanju ove opreke, koje dolazi uglavnom od urbanih glazbenika, može se dijelom shvatiti kao neprijateljstvo prema promjenama i nevoljkost da se omoguće jednake prilike za glazbenike iz ruralnih područja. No, trebamo uzeti u obzir i to da grad, zbog svoje veličine, i blizine Zagreba, već ima neku vrstu "ruralno-urbanog identiteta". Povijesne i društvene promjene koje su marginalizirale ekonomsku i političku važnost grada doprinijele su onome što je povjesničar Neven Budak nazvao "provincijalizacijom Križevaca" (Budak, 1993, 44).[9] Dakle, metafora "ruralnog" i njena negativna upotreba ne znače nužno neprijateljstvo prema ljudima sa sela, već su i kritika upućena aktualnim (kulturnim) politikama te jedan aspekt borbe za održanjem gradskog urbanog

[9] S obzirom da Budak koristi ovaj pojam vezano uz gubitak ekonomske moći, vrijedi spomenuti da se Križevci često navode kao grad koji je nakon pada socijalizma izgubio industriju i mogućnost zapošljavanja svojih stanovnika. Nedavno, (Gazdek, 2015) studije su pokazale da je također grad s najvećim postotkom blokiranih građana.

identiteta.[10] S obzirom da su identiteti dinamični "odnosni i vezni" konstrukti, koji se grade "vis-a-vis drugih" (Cohen, 1993, 131), pojam ruralnog se može shvatiti kao protuteža projiciranom gradskom idealu identiteta. Sitne glazbene razlike kao znaci identiteta se također konstruiraju i doživljavaju u opreci prema drugima, kao u istraživanju Sare Cohen gdje je "autentični 'liverpulski zvuk', na primjer, konstruiran u smislu niza opreka (tehnološko/akustičko, sintetizirano/sirovo, umjetno/autentično) u kojima je Liverpool uglavnom suprotstavljen Manchesteru" (Cohen, 1993, 132). U slučaju Križevaca, lokalno prepoznatljiv zvuk bi bio onaj stvoren u opreci prema (bilo kakvom) "ruralnom" zvuku kakav se može prepoznati kroz nijanse kao što su one opisane u gornjem primjeru. Svi ovi argumenti, međutim, ne poništavaju činjenicu da postoji očita diskirminacija među lokalnim glazbenicima, gdje oni koji su negativno obilježeni etiketom ruralnog, nisu nužno oni koji dolaze sa sela nego i oni s nižim glazbenim obrazovanjem i nepovoljnom socijalnom pozadinom. Komentirajući vlastitu poziciju u lokalnoj kulturnoj hijerarhiji u našem intervjuu, Pjer je izjavio: "Dok ni bilo novaca, onda je Pjer, dok je trebalo nekaj za novce, Pjera se ne zove. Dok je za neke visoke goste, onda se pušta [Štefova] pjesma, jer moja nije dost dobra, a zanemaruju da moju pjesmu … ova *je* kvalitetnija, aranžman je krasan, ali kad god moju čuju, ljudi je nose u uhu." (Pjer, 2016)

Zaključak

Premda bi se jasno kontrastirane dihotomije urbanog i ruralnog kakve je prepoznala (i dijelom i konstruirala) rana europska etnografija danas teško dokazale bez kritičkog odmaka, složeni tragovi ove dihotomije i dalje ustraju u svakodnevnom životu kroz različite oblike klasnih podjela. U lokalnom hrvatskom kontekstu u gradu Križevcima, kakav je prikazan ovim člankom, dihotomija je održana u popularno-glazbenim žanrovima kroz nijanse u stilu, produkciji i instrumentaciji, ali i razini obrazovanja i društvenoj pozadini pojedinih glazbenika. Bez obzira na mjesto rođenja ili stanovanja, glazbenici bez formalnog glazbenog obrazovanja koji su samouki i počeli su svirati iz potrebe za ispunjenjem potrebne uloge u zajednici i dodatnom zaradom, doživjeli bi se kao ruralniji, oni koji pripadaju seoskoj ("selskoj") kulturi. Oni koji se doživljavaju kao urbani bi bili glazbenici s barem djelomičnim glazbenim obrazovanjem, koji su svirali na ekskluzivnijim mjestima i držali viši nivo prepoznatljivosti i poštovanja od zajednice. Distinkcija sadrži i vrijednosni sud, gdje se ruralni doživljavaju kao negativni ili od niže vrijednosti u suprotnosti prema urbanim glazbenicima više vrijednosti.

[10] Među ostalim, negativna upotreba riječi "seosko" može u lokalnom kontekstu aludirati na kritiku prema vladajućoj gradskoj stranci (2001-2017), Hrvatskoj seljačkoj stranci, kao u ovoj kolumni objavljenoj na lokalnom internetskom portalu: Crni Petar, 2009.

Ovi kontrasti ne pokazuju samo određeni stupanj klasnih podjela ili čak diskriminacije među lokalnim glazbenicima, nego su i duboko povezani s borbom za očuvanjem kulturnog identiteta malog grada u središnjoj Hrvatskoj u postsocijalističkom kontekstu, koji balansira između urbanog i ruralnog.

Reference

Baker, C. [Bejker, K.], 2011. *Zvuci granice: Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Bezić, J., 1977. Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14, 23-54.

Bayton, M., 2005. [1988]. How women become musicians. U: S. Frith and A. Goodwin, ur. *On Record: Rock, Pop and the written Word*. New York and London: Routledge: 201-219.

Bogojeva-Magzan, M., 2005. *Music as an Ideological Construct: Prevailing Ideology in the Music Curricula in Croatia before and after its Independence*. Doktorska disertacija. The College of Fine and Professional Arts of Kent State University.

Bourdieu, P., 2011. *Distinkcija: Društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus.

Budak, N., 1993. Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća. U: A. Badurina, Ž. Domljan, M. Fischer and K. Horvat-Levaj, ur. *Umjetnička topografija Hrvatske: Križevci grad i okolica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. 41-50.

Burke, P., 1991. *Junaci, nitkovi i lude: Narodna kultura predindustrijske Evrope*. Zagreb: Školska knjiga.

Ceribašić, N., 1994. Norma i individuacija u deseteračkim napjevima s područja Slavonije. *Narodna* umjetnost, 31, 145-282.

Cohen, S., 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 12 (2), 123-138.

Crni Petar, 2009. *Burke*. [online] Dostupno na: <http://haw.nsk.hr/arhiva/vol3/1031/26534/www.krizevci.info/kolumne/109-crni-petar/6453-burke.html> [Posjećeno 20. februara 2017].

Čapo, J. and Gulin Zrnić, V., 2013. Stoljeće hrvatske etnologije i kulturne antropologije. U: J. Čapo and V. Gulin Zrnić, ur. *Hrvatska svakodnevica: Etnografije vremena i prostora*. 7-31.

Gazdek, G., 2015. *Kako izgleda život u gradu s najviše blokiranih građana*. [online] Dostupno na: <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/375854/Kako-izgleda-zivot-u-gradu-s-najvise-blokiranih-gradana.html> [Posjećeno 20. februara 2017].

Hofman, A., 2010. Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia. *Narodna umjetnost*, 47 (1), 141-161.

Kelemen, P. and N. Škrbić-Alempijević, 2012. *Grad kakav bi trebao biti: Etnološki i kulturnoantropološki pogledi na festivale*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Klub kulture, 2013. Zašto Križevci nisu postali županijsko središte. [online] Dostupno na: http://www.klubkulture.org/zasto-krizevci-nisu-postali-zupanijsko-srediste/ [Posjećeno 12. februara 2017].

Križevci u pjesmi i glazbi [Križevci in Song and Music], ca. 2008. [CD] Križevci: Radio Križevci.

Marošević, G., 1989. Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina. *Narodna umjetnost*, 26, 107-154.

Marošević, G., 1995. The Influence of Folkloristics on Ethnomusicology in Croatia. *Narodna umjetnost*, 32(1), 39-54.

Miholić, I., 2007. Folk Music Ensembles of Hrvatsko Zagorje. *Narodna umjetnost*, 44(1), 27-46.

Mišina, D., 2013. *Shake, Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Surrey: Ashgate.

Pierre, 2016. *Interview s Pjerom*. Interview obavila Jelka Vukobratović. Križevci, 23 . august 2016.

Radić, A., 1897. Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu. Reprint 2010. *Zbornik za narodni život i običaje*, 55, 535-623.

Stone, R., 2008. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Education.

Turistička zajednica grada Križevaca, s.a. *Karta Koprivničko-križevačke županije*. [mapa grada] Privatna kolekcija Jelke Vukobratović.

Štef, 2016. *Interview sa Štefom*. Interview obavila Jelka Vukobratović. Križevci, 15 septembar 2016.

Vukobratović, J., 2008. Glazba u Križevcima u 19. stoljeću – pregled dosadašnjih istraživanja. *Cris: časopis Povijesnog društva Križevci*, 10 (1), 111-114.

MUZIKOLOGIJA

IZ GLAZBENIH ARHIVA U HRVATSKOJ. SLAVKO ZLATIĆ (1910–1993): GLAZBENIK, IDEOLOG, AGITATOR

Lada Duraković

Abstrakt: Veliki dio ostavštine skladatelja, dirigenta, glazbenog pedagoga i etnomuzikologa Slavka Zlatića pohranjen je u Državnom arhivu u Pazinu. U namjeri da se skrene pozornost na njezinu višestruku uporabnu vrijednost te značajan znanstveno-istraživački i edukativni potencijal članak se fokusira na građu vezanu uz Zlatićev pedagoški i politički angažman.

Ključne riječi: Slavko Zlatić; ostavština; arhiv; glazba; ideologija.

Slavko Zlatić je umro u Puli 27. listopada 1993. godine.[1] Nakon smrti, njegova je ostavština pohranjena na Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, Pedagoškom fakultetu u Puli (danas Sveučilište u Puli) te u Državnom arhivu u Pazinu.[2]

Potonji čuva najobimniju i za istraživače najzanimljiviju građu. Prilikom njezina preuzimanja, temeljem postojećeg popisa sačinjen je arhivistički inventar[3] koji registrira materijal po vrsti i prema materijalnom smještaju te ujedno služi i kao vodič za istraživače. Podijeljen je u sedam cjelina. *Osobna dokumentacija* sadrži osobne isprave i dokumente vezane uz Zlatićevu pedagošku, znanstvenu i skladateljsku djelatnost (odličja, nagrade, priznanja, plakete, zahvalnice. Cjelina *djelatnost* podijeljena je na pedagošku (Zlatićevi i tuđi tekstovi koji tematiziraju problematiku glazbenih kadrova u ranom poraću, mjesto i ulogu prosvjetnih radnika itd.); političku (referati vezani uz političku djelatnost Zlatića i njegovih suvremenika); skladateljsku (ugovori vezani uz autorska prava te referati vezani uz skladateljsku djelatnost) i razne druge glazbene aktivnosti (glazbene edicije,

[1] Ovaj rad je financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom "Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma" (1718).

[2] Više o životu i radu Slavka Zlatića v. u: Tomašek, 1985; Polić, 2004; Konfic, 2014. Više o Zlatićevoj ostavštini pohranjenoj u Zagrebu v. u: Konfic, 2014. Ostavština na pulskom Sveučilištu pohranjena je u dvije učionice i knjižnici (trezorska knjižna građa izdvojena je prema godini izdanja – knjige do 1900.). U jednoj od učionica, prostoriji u kojoj je nekad i sam predavao, nazvanoj *Dvorana Slavka Zlatića* nalazi se stalni izložbeni postav. Popis sadrži knjige – 1719 svezaka građe općeg fonda i 1900 svezaka građe iz područja glazbe, 179 gramofonskih ploča, 74 magnetofonske vrpce te klavir i radni stol. Knjižna je građa uklopljena u postojeći fond Knjižnice i u cijelosti je pretraživa i dostupna.

[3] Izradila ga je djelatnica Državnog arhiva u Pazinu, Sonja Filiplić (1972).

televizijske emisije i radio emisije, tekstovi za ploče, referati vezani uz europsko i jugoslavensko stvaralaštvo, materijali sa sjednica raznih strukovnih i političkih institucija). Treću veliku cjelinu čine njegove partiture[4], odnosno radovi:[5] instrumentalne, vokalno-instrumentalne skladbe, solo pjesme, zborske skladbe, skladbe za glasovir.[6] Četvrta se cjelina odnosi na *korespondenciju* (aktivnu, aktivno pasivnu i pasivnu). Peta sadrži *fotodokumentaciju* (fotografije, filmovi), šesta *stampatu* (programi nastupa, koncerata, međunarodnih glazbenih događanja, nastupi na simpozijima, događanjima društvenog karaktera, pozivnice, časopisi, glazbene pedagoške, umjetničke revije, isječci iz novina, osvrti, plakati itd.) dok je posljednja, sedma označena nazivom *razno* i sadrži različitu financijsku, zdravstvenu dokumentaciju i slično.

Ovaj rad sadržajno se fokusira na napise vezane uz Zlatićeva nastojanja na području kulturne politike nakon Drugog svjetskog rata, odnosno markira neke od uporišnih točaka diskursa u njegovim člancima, referatima, izvješćima, radijskim emisijama i drugim tekstovima iz kojih je razvidan njegov propagandno ideološki angažman.

***

Slavko Zlatić, tijekom više od pola stoljeća duge glazbeničke karijere, koju Andrija Tomašek naziva kvadrifolijom a sam Zlatić radom na četiri razboja (Tomašek, 1986) angažirao se na različitim područjima. Bio je skladatelj, dirigent i pedagog po obrazovanju i zanimanju a kulturni radnik po habitusu, odnosno poimanju vlastite uloge u društvu.[7]

---

[4] Partiture drugih skladatelja poput Ubalda Vrabeca (1905–1992), Vilka Ukmara (1905–1991), Viktora Mihelčića (1913–2010), Božidara Kunca (1903–1964), Ive Kirigina (1914–1964), Ive Tijardovića (1895–1976), Natka Devčića (1914–1997), Petra Dumičića (1901–1984), Stanojla Rajičića (1910–2000) itd.

[5] Pregledom fondova ustanovljeno je da su skladbe Slavka Zlatića pohranjene na nekoliko lokacija u Hrvatskoj: u Državnom arhivu u Pazinu (DAPA), na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli te u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu (HGZ) nisu cjelokupna Zlatićeva skladateljska ostavština i da će u pronalaženju nekih njegovih skladbi trebati uključiti tragalačke instinkte. V. više u: Konfic, 2014.

[6] Smještene su u 4 arhivske kutije. Fond je prilično raznolik. V. više u: Konfic, 2014; Polić, 2004.

[7] Zlatić je bio iznimno društveno angažiran. Bio je u Glavnom odboru Saveza kompozitora Jugoslavije SAKOJ-a i njegov višegodišnji predsjednik (1957–62, 1977–1980 i 1980/1981). Sudjelovao je u pokretanju formiranja Udruženja kompozitora Hrvatske kojemu je godinama bio na čelu. Bio je tajnik Nacionalnog komiteta za muziku pri UNESCO-u, delegat na više skupština Međunarodnog savjeta za narodnu glazbu te iznimno agilni podupiratelj afirmacije stvaralaštva hrvatskih, odnosno jugoslavenskih autora. Dobio je brojne prestižne nagrade i odlikovanja među kojima je i nagrada za životno djelo Vladimir Nazor, koja mu je dodijeljena 1979. godine. V. više u: Zlatić, 1989.

Politička angažiranost u njegov je životopis upisana od rane mladosti: bio je član tajne antifašističke organizacije TIGR (Trst, Istra, Gorica, Rijeka) i Borba koje su nastale radi obrane Hrvata i Slovenaca od fašističkoga odnarođivanja (Zlatić, 1972). Za vrijema studija bio je aktivan u Udruženju studenata Muzičke akademije (USMA) u kojem mu je jedna od dužnosti bila veza s napredno orijentiranim studentima ostalih fakulteta (Tomašek, 1986). Prirodan nastavak prijeratne platforme djelovanja u Komunističkoj partiji i Savezu komunističke omladine Jugoslavije bilo je sudjelovanje u NOB-u te rad na poratnoj kulturnoj preobrazbi društva.

U ranom je poraću poslanje tzv. "kulturnih radnika" na području glazbene umjetnosti bilo populariziranje "poželjnih umjetničkih tendencija". Trebali su predstavljati "vjesnike" u borbi za progres glazbene kulture i svojim napisima oblikovati javnost prema unaprijed zamišljenom ideološkom obrascu te mobilizirati i "odgajati za socijalizam" (Kašić, 1996). Usklađivanje s novim tipom društva zahtijevalo je preformuliranje estetičkih osnova glazbe, odnosno izmjenu postojećeg diskurzivnog kanona. Putem glazbeno-publicističkog djelovanja, javnih predavanja i nastupa trebalo je promovirati, podupirati i dopunjavati zamisli kulturne politike vezane uz glazbeno stvaralaštvo, reprodukciju i obrazovanje. Promjena umjetničke paradigme zahtijevala je jasnoću i čvrstinu u iznošenju ideoloških stavova (Spehnjak, 1993).

Politički je autoritet Slavka Zlatića na tom području prirodno proizlazio iz njegovih mnogobrojnih ratnih i poratnih funkcija. Kao promicatelj oficijelne kulturne politike, u svojim se brojnim napisima (člancima i referatima s raznih skupova i sastanaka) s pozicija marksističke filozofije osvrtao na različite probleme vezane uz mjesto i ulogu glazbe u socijalističkom društvu. Pitanja demokratizacije glazbe, odnosno njezine klasne uvjetovanosti, plediranje za angažiranu umjetnost te nastojanja oko glazbenog obrazovanja mladih generacija kroz čitavo razdoblje publicističke djelatnosti bile su u središtu njegova interesa. Uz drugu glazbenu problematiku koje se u svojim tekstovima (s ideološkim predznakom i bez njega) doticao[8], ove su tri teme bile stalna mjesta njegovih narativa o glazbi. U mnogim su se njegovim tekstovima preplitale i međusobno prožimale, a čvrsta stajališta, uz manje modifikacije, ostala su nepromijenjena i u formativnom razdoblju socijalizma i u fazi razgradnje društvenog sustava.

Nastojanja oko omasovljenja glazbene kulture

U novostvorenoj državi, umjetnost je trebala biti oslobođena od kulturnog monopola, "autentična socijalistička kultura" trebala je prekoračiti klasnu opreku građanske kulture te postati dostupnom svim narodnim slojevima (Kolanović, 2012). Aktivnosti koje su u sebi nosile elemente društvenog kontakta, suradnje,

[8] Većina tema vezana je za tradicijsku glazbu Istre te skladateljski opus Zlatićevih suvremenika.

navikavanja na kolektivno, imale su odgojnu vrijednost. Stoga je od velikog značaja bilo nastojanje oko djelovanja kulturno-umjetničkih društava, posebice njegovanja zbornog pjevanja. Pripisivana mu je moć otklanjanja socijalnih, ekonomskih i kulturnih razlika među članovima, utjecaj u smanjivanju društvenih nejednakosti te moć širenja i usmjeravanja ideja među masama (Anon, n.d.). Kulturno–umjetnička društva osnivala su se u svim sredinama u kojima su za to postojale mogućnosti, u sveopćem valu omasovljavanja glazbene kulture priređivane su smotre i festivali na svim razinama – republičkim, oblasnim, kotarskim, gradskim i općinskim (Jukić, 2009). Aktivno zajedničko muziciranje smatralo se poželjnim jer je učilo podređivati svoju volju i vlastite ambicije interesima kolektiva, jačalo osjećanje međuzavisnosti individualnog i kolektivnog djelovanja, osjećaj odgovornosti za zajednicu (Palčok, 1962). Smotre na kojima su nastupali zborovi i folklorne skupine imale su ulogu širenja bratstva i jedinstva te međusobnog upoznavanja s pjesmama, plesovima i običajima iz raznih krajeva bivše države. Uz to, predstavljale su mehanizam koji je omogućavao da pjesme koje su se oslanjale na ideološke narative postanu dijelom svakodnevice stanovništva, s obzirom da su repertoar zborova činile u velikoj mjeri revolucionarne, borbene, radničke pjesme (Zlatić, 2011).

U svojim je napisima Zlatić u ranom poraću prosvjetiteljskim pristupom afirmirao vrijednosni sustav čije su temelje konstituirali bratstvo i jedinstvo, patriotizam, kolektivizam, masovno pristajanje uz državno rukovodstvo. Funkcija medija kao instrumenata kulturne politike bila je upravo u osvješćivanju partikularnih zasluga partije. Stoga je Zlatić isticao pregnuća nove vlasti, odnosno njezina stimuliranja glazbenih nastojanja, podizanja razine glazbenog života, podupiranja stvaranja infrastrukture za omasovljenje kulture te je naglašavao činjenicu da glazba u novom društvu postupno postaje dostupna običnim ljudima čije su umjetničke potrebe u prošlosti zanemarivane:

> "Na njoj (smotri, koncertu kulturno-umjetničkih društava u Hrvatskom glazbenom zavodu, op.a.) su nastupili građanski, frontovski sindikalni i omladinski zborovi udružen narod, radnik do intelektualca, omladinac do građanina, Hrvati i Srbi. Prepuna dvorana radničkog doma izvanrednim je oduševljenjem pozdravljala nastup pojedinih zborova koji su i brojem svojih članova dokazali da se pjevaštvo kod nas ipak omasovljuje…U prošlosti je Hrvatski pjevački savez okupljao isključivo hrvatska pjevačka društva i tako davao tom pjevačkom pokretu biljeg nacionalne oštrice. Apsolutno je bilo nemoguće radničkom ili sindikalnom pjevaštvu ili srpskim pjevačkim društvima iz Hrvatske da postanu redovitim članovima HPS-a jer su to njegova pravila izričito branila. (…) I tu je vidljivo kako narodna vlast pomaže kulturna nastojanja kad se zna da je podijelila HPS-u priličnu novčanu pomoć za zborske edicije i tečajeve za zborovođe." (Zlatić, 1946).[9]

[9] Članak sličnog sadržaja Zlatić je 1946. objavio u Muzičkim novinama pod naslovom "O nekim konkretnim pitanjima izgradnje našeg muzičkog života".

Dobro osmišljeni propagandni rad "društvenih radnika" trebao je pomoći u prevazilaženju rascjepa između "visoke umjetnosti" i širih slojeva društva. Glazbu je valjalo približiti u prvom redu radnicima, čije su kulturne potrebe u prošlosti bivale zanemarene (Finkelstein, 1954). U formativnim je godinama socijalizma ideološka reprezentacija u Zlatićevom diskursu stoga često pronalazila uporišta u diskreditaciji "relikata buržoaskog":

> "Ne može se naime smatrati koncertnom publikom onaj šareni, snobovski ksenomanski i degutantni sloj građana koji bezglavo i kao po nekom dogovorenom pravilu razgrabljuje ulaznice svih, bezizuzetno svih koncerata stranih umjetnika, dok ih u isto vrijeme ne zanimaju priredbe domaćih, često mnogo boljih umjetnika. Te sitne dušice koje treba više nego prezirati, razgrabljuju mahom sve koncerte stranih njima nepoznatih umjetnika. (…) Ovo idolopoklonstvo (…) treba promatrati u uskoj vezi s općom ksenomanijom jednog na sreću malog broja građana, čiji je mentalitet zacijelo već otprije odgojen na stranom "Kulturtregerstvu". Taj sloj ljudi ne zna za patriotizam on je na klanjanje svemu što nije naše posve sigurno navikao još iz vremena okupacije." (Zlatić, 1952)

Retorika je postala bitno blaža i umjerenija u šezdesetim i sedamdesetim godinama kada aktivizam više nije iziskivao snažnu persuazivnost u iznošenju ideoloških stavova. U svojim je tekstovima Zlatić pratio proces preobrazbe kulturne politike, koja je u razdoblju državnog socijalizma ili revolucionarnog etatizma urodila nekim dobrim rezultatima poput podizanja razine kulture svih socijalnih slojeva i grupacija, razvoja kulturne infrastrukture, masovnijeg obrazovanja. Upozoravao je međutim, kako natoč nastojanjima, boljitak na smanjivanju podvojenosti između "kulture za mase i za elitu, za radnike, seljake i za inteligenciju, za neškolovane, neobrazovane i za školovane, obrazovane građane, za neopismenjene u sferama kulture i za pismene, za poznavaoce kulturnih vrijednosti" (Zlatić, 1977b) nije postignut ni u razdoblju samoupravnog socijalizma:

> "(…) takozvana vrhunska kultura ostala je privilegija malobrojne elite. Ona se još reproducira i razvija u rezervatima za ekskluzivne krugove, za aristokraciju duha, zatvorena u cehove, dostupna za snobove" (Zlatić, 1977a).

> "(…) ona se ipak još uvijek uporno i tvrdoglavo rasprostire i održava dvojako, i kao elitna, intelektualistička, urbana, "aristokratska", iz druge strane klasna, radnička, seljačka, masovna" (Zlatić, 1977b).

Unatoč očekivanjima, u samoupravnom socijalizmu radnička klasa nije postala osnovni pokretač kulturne politike, radništvo je bilo prilično pasivno

i nezainteresirano za sudbinu dijela vlastitog dohotka namijenjenog kulturi. Samoupravna tijela konstituirana su u svim institucijama koje su se bavile glazbom no radnici su bili nedovoljno informirani o načinima njihova djelovanja. Uz to, nisu se uspijevali iznaći odgovarajući samoupravni modeli koji bi uvažavali posebnost umjetnosti i kulture, pa je uvođenje samoupravljanja u glazbene institucije teško izlazilo iz početnih faza:

> "Spontano je posjećivala kazalište publika znatno nadprosječnih primanja a najmanje običan radnik. Praktično: zidar je "dotirao" cijenu ulaznice liječniku bravar inžinjeru i tako dalje a da sam od kazališta nije imao koristi jer ga naprosto nije posjećivao. Smatramo da su ovakve situacije najefikasni odgovor na pitanje o dosadašnjem klasnom položaju kulture." (Zlatić, 1973)

> "Postoji ozbiljan zastoj u praktičnom organiziranju cjelokupne kulturne sfere na osnovama samoupravljanja, integracije kulture u sistem društvene reprodukcije te razvoja i društvenog stimuliranja stvaralaštva na principu razmjene rada između kulturnih stvaralaca i ostalih radnih ljudi a ne na principu menadžersko birokratskog posredništva između njih. Samoupravljanje u kulturi još se svodi na odnose iza kojih se kriju tradicionalni cehovski i grupno elitistički interesi. Istinska deviza našeg socijalističkog pokreta i komunističkog angažmana morala bi biti kultura u samoupravljanju, kultura kao duhovni život proizvođača i stvaralaca, kultura koja je izašla iz rezervata za elitu i nadišla jeftinu duhovnu konfekciju potrošačkog društva." (Zlatić, 1977a)

Uvjeren u premisu da svaka kultura nedostupna bilo kojem sloju društva u socijalističkom društvenom poretku inaugurira stvaranje kulturne podijeljenosti i vraća na buržoaski koncept kulture, na hermetičnost, Zlatić ukazuje da se time ponovno produbljuju klasne suprotnosti i socijalne nejednakosti. Prevazilaženje raskoraka između "kulture za pozvane" i "kulture za prezrene" vidi u upornom prosvjetiteljskom radu na popularizaciji te daje praktične savjete i naputke za oživljavanje i omasovljenje glazbenog života:

> "Govoriti, dakle, o omasovljenju muzičke kulture, znači biti bitku za slušaoce, za korisnike, za potrošače (u dobrom smislu riječi). (…) Navika se stiče opetovanjem nekog čina, muzička navika opetovanim slušanjem već slušanog djela. Iza toga će doći do potrebe i želje da ponovno slušamo to djelo na koje smo se navikli. Želimo li omasoviti muzičku kulturu, tada treba tražiti i pronalaziti sredstva i načine kojima ćemo vrijednu muziku približiti novom slušaocu: popularna predavanja, brošure, komentari, ploče – sve nam to nedostaje da bismo mogli sistematski odgajati sve nove i nove slušaoce, korisnike muzičkog djela a upravo to znači – omasovljenje muzičke kulture!" (Zlatić, 1977b)

Plediranje za angažiranu glazbenu umjetnost

Ratno iskustvo osvijestilo je moć djelovanja masovne pjesme, pa je u poraću jedno od poslanja tzv. "kulturnih ideologa" bilo podsticanje njezina očuvanja i daljnjeg razvoja. Kao aktivni sudionik oslobodilačkog pokreta Zlatić je tijekom rata i nakon njega, napisao veći broj takvih skladbi a u svom glazbenopublicističkom radu gorljivo propagirao njihovo stvaranje i izvedbu:

> "U tom skoro febrilnom životu između dvije ofanzive ili dviju borbi, ili na malim oazama oslobođenih područja, najmasovnija i najviše razgranata djelatnost pripada muzici, u svim vidovima njezina izražaja i prakse. Samoiznikla, i sve do druge polovine rata u rukama (i u grlu i u nastupu) oduševljenih amatera najčešće boraca, partizanska pjesma i muzika bile su suborac, sudionik svih zbivanja i odmor i utjeha ali jedinstveni optimistički činilac bez kojega se ne može zamisliti naša borba. To nije bilo pijanstvo ni očajni pjev osuđenih na smrt, to je bila euforija u izvornom, dobrom smislu riječi, potreba da se barem dio energije i natčovječanskih podviga ispolji i kroz pjesmu. Nije to bio samo rezultat nastojanja naše partije, već potreba našeg čovjeka-borca da i kroz pjesmu i muziku izrazi svoja borbena i osjećajna raspoloženja potreba da i muzikom izrekne svoj optimizam, vjeru u pobjedu i uvjerenje da se bori za visoke ideale. U toj psihološkoj komponenti treba prije svega tražiti uslove, koji su omogućili da uslijed ratnih strahota u našoj oslobodilačkoj borbi – muze ne zašute." (Zlatić, 1974)

Posebnu važnost u preobrazbi glazbenog života Zlatić je pripisivao glazbi koja je svojim programom mogla uspješno buditi nacionalnu svijest ili evocirati uspomene na NOB. Kako bi se osigurala što tješnja veza umjetnika i njegovih skladbi s narodom, u ranom su poraću kompozicijsko-tehnička sredstva trebala biti pojednostavljena. Pjesme didaktičkog sadržaja čija je uloga bila veličanje obnove zemlje i izgradnje socijalizma, prema Zlatiću, po tekstualnom predlošku nisu trebale predstavljati vrhunsko pjesničko djelo, a tekst je trebao biti u prvome redu uglazbljen jednostavno i pijevno kako bi "sjeo u uhu", melodija je morala imati jasnu simetriju i pravilan ritam i kretati se u granicama normalnog opsega prosječnog ljudskog grla, takva su djela trebala zračiti poletnošću, vedrinom, borbenošću, veseljem. U svojim se referatima zauzimao za nastanak novih masovnih pjesama, razloge slabog odaziva kompozitora na pisanje takvih djela[10] pripisivao je prijeziru određenog broja autora prema ovoj "tzv. nižoj vrsti muzike" ili njihovom novoj vlasti nesklonom političkom stavu. Također, upozoravao je na nedostatak kvalitetnih tekstova. Predlagao je da se kampanjski rad na masovnoj pjesmi otkloni većim angažmanom Udruženja kompozitora

[10] Tvrdi da je od kraja rata do 1950. godine nastalo samo 50 novih masovnih pjesama.

Hrvatske, da se pokrene diskusija u časopisu "Muzička revija", uspostavi kontakt s društvom književnika, te da se povede briga o tiskanju i snimanju tih pjesama na gramofonske ploče (Zlatić, n.d.[a]).

Vjeran propagiranju masovnih pjesama ostao je i nakon razdoblja institucionalizacije socijalističkog sustava, pa je tako u sedamdesetim i osamdesetim godinama pisao niz članaka u kojima je zdvajao nad činjenicom što se pjesme partizanske tematike rijetko izvode i emitiraju u radijskim programima:

> "Kad to čujemo doista čovjek mora doći do konstatacije ako već ne i do sumnje da to nije slučajno, a s obzirom na neprilike po nacionalističkoj liniji i ne samo po njoj bojim se da taj prezir to nipodaštavanje i zapostavljanje nije slučajno. Nećemo se zadržavati na pojmovima angažiranosti tendenciji ili na namjenski nastalim djelima, već je riječ o umjetničkoj valorizaciji djela: s jedne strane to su mišljenja o minornoj vrijednosti, utilitarnosti političkoj obojenosti, nipodaštavanju itd., dakle negativno etiketiranje. S druge strane mi nemamo objektivnu pozitivnu ocjenu o vrijednosti djela nastalih još prije tokom NOBA rata i poslije rata na slobodarske, patriotske teme." (Zlatić, 1985)

> "Mi se jako, jako loše odnosimo prema tradiciji i prema nasljeđu, posebno prema NOB-u i prema revolucionarnoj prošlosti. Današnje generacije mladih, posebno u osnovnim školama, ne vjerujem da uopće znaju pjevati bilo koju slavnu, radničku ili partizansku pjesmu, koje su naše generacije nosile i znale kao veliku inspiraciju. U stvari žalosno je što se danas generacije tako odnose prema nasljeđu." (Zlatić, 1989)

Odnos prema nacionalnom idiomu u njegovim je tekstovima određen osjećajem obaveze konstrukcije nacionalnog glazbenog jezika. Stoga je stalno mjesto njegova diskursa davanje smjernica za skladanje, izvođenje i podučavanje kako bi rad glazbenika polučio beneficije za opće dobro. Zalaganje za nacionalni smjer za njega podrazumijeva skladanje kvalitetne glazbe, pri čemu uloga folklora ne smije biti "egzotično sredstvo za osvježenje", "vanjski kolorit", "nešto arhaično pa i primitivno". Smatra da dekorativna, ornamentalna doslovna uporaba, odnosno kopija narodnih tema sputava "razvitak onog smjera koji jedini može da nas odvede do nacionalnog, specifičnog našeg izražaja u muzici". Taj se nacionalni izraz, po njegovom mišljenju može postići jedino na način da folklor ne bude ni svrha ni sadržaj, već samo sredstvo određivanja glazbenog izražavanja:

> "To postići znači upoznavati folklor na njegovu izvoru a ne preko tuđih zapisa, saživjeti se sa elementima i karakteristikama narodne muzike i unijeti ih u sebe, znači izučavati ritam i melodiju narodnog jezika, deklamaciju, muzički ritam, pravila tematske strukture, jednom riječju ući u duh narodne muzike i intuitivno shvatiti njegove značajke." (Zlatić, 1948)

> "Djelo će biti dobro bude li komponirano sa svim onim atributima koji nekom dijelu daju kvalitet (po jedino točnom aksiomu – ili je djelo dobro ili loše!) bez obzira na to da li je pisano u duhu nacionalnog ili kojeg drugog muzičkog smjera. Pavao Markovac je to formulirao ovako: kompozitor neka piše iskreno. Bude li u toj muzici nacionalnih elemenata bit će dobro, bude li dobro muzika bez nacionalnih elemenata bit će opet dobro. Ciljevi, naročito muzike, znatno su viši nego nacionalni. Samo dubok kontakt sa etičkim elementima puka i duboko poznavanje ljudske duše mogu da ostvare pravu nacionalnu umjetnost koja će uz to biti i (opće) ljudska." (Zlatić, 1948)

> "Nacionalni ton je, kako bih rekao, samo jedna podloga, jedan temelj na kojemu, onda, treba izgraditi jednu konstrukciju, jednu zgradu koja će se zasnivati na karakteristikama naše narodne muzike općenito, a i pojedinačno, regionalno uzevši. Zapravo, samo je pitanje spremnosti kompozitora da ne ostane u naftalinu, što se kaže, da bude suvremen, da prati, kao što se uostalom to radi i u medicini, sva suvremena zbivanja i da, onda, ne kopira i ne imitira, odnosno ne povlađuje niti se klanja nečemu ili nekomu." (Zlatić, 198–)

Zlatićevi stavovi o tome kakva bi trebala biti glazba u novom, socijalističkom sustavu temeljila su se na marksistički zasnovanom diskursu o umjetnosti, odnosno na shvaćanjima da glazba nije izolirani fenomen, odijeljen od sveukupnog životnog zanimanja čovjeka, već da je uvijek nastajala pod specifičnim okolnostima i izražavala mišljenja i vrednote društvene sredine u kojoj se razvijala. Glazba je trebala biti društveno funkcionalna, u službi radništva, društvene klase koja se smatrala nositeljem socijalnog napretka. Jedna od njezinih važnih uloga bila je da na određeni način pomogne narodu da bolje sagleda svoju veličinu, mogućnosti i ciljeve. Mijene u povijesti glazbe Zlatić je tumačio kao razvojne promjene uvjetovane društvenim promjenama, odnosno razvojem ekonomskih i političkih odnosa. Stoga je u svojim tekstovima posebnu važnost pridavao činjenici da su se društveno-politička zbivanja odražavala u mnogim djelima velikih umjetnika te da su mnoga odigrala značajnu ulogu u društvenim događanjima vremena u kojima su nastajala. Umjesto preciznijeg određenja poželjnih skladateljsko-tehničkih i estetičkih okvira, ukazivao je na uzorne primjere iz internacionalne i nacionalne glazbene prošlosti[11], koje su trebale poslužiti kao ključni orijentir u definiranju potencijalnih granica glazbe novog realizma:

---

[11] Primjerice na Beethovenovu (1770–1827) *Simfoniju* br. 3, tzv. *Eroicu*, *Uvertiru 1812* Petra Iljiča Čajkovskog (1840–1893), ciklus *Moja domovina* Bedřicha Smetane (1824–1884), Verdijevu (1813–1901) operu *Nabucco*, Chopinovu (1810–1849) *Revolucionarnu etidu* i slično. Više vidjeti u: Zlatić, 1965a ili Zlatić 1965b.

> "Pravo umjetničko djelo uvijek je odraz vremena u kom je nastalo. Ono je uvjetovano i sadržajno i formalno prilikama svoga vremena, ovisno o društvenoj strukturi, o materijalnim tehničkim uslovima. U svakom je društvu umjetnost pa tako i muzika služila nekom cilju, bila je svjesno ili nesvjesno u dobrom ili lošem smislu tendenciozna i postizavala neku namjenu. U mnogim istaknutim stranicama historije muzike među ostalim često ćemo naići na izravnu vezu s političkim zbivanjima. Nekad su to ratničke pjesme primitivnih naroda, nekad borbene pjesme ili budnice, nekad himne a nekad su to izvorna umjetnička djela koja su poslužila kao sredstvo za postizanje određenih političkih ciljeva. Toga je bilo u pradavnim vremenima toga ima i danas. Nekad je autor poznat a nekad je to proizvod nepoznatog umjetnika iz naroda. Najčešće je s vremenom iščezla prvobitna namjena takvog djela - njegova mobilizatorska snaga, no ipak takva djela žive i dalje što dokazuje njihovu snagu i prodornost a i objektivno muzičku vrednotu." (Zlatić, 1958)

Operacionalizacija koncepta umjetnosti u njegovim tekstovima proističe iz marksističke teorije odraza, tj. načina na koji je tumačena pretpostavka da je funkcija umjetnosti u tome da otkriva i učini vidljivom objektivnu stvarnost, ukazujući na društvene odnose, konflikte i povijesne nužnosti isključivo umjetničkim sredstvima (Vesić, 2012). Glazbeni je život za njega imao biti "pravi objektivni odraz stvarnosti" utjelovljen u djelima čija funkcija neće biti tek u "rješavanju larpurlartističkih problema" (Zlatić, 1948).

> "(…) koliko su neistinite formalističkoj estetske izmišljotine o tome da idejnost, veze s politikom i briga za društvene ideale tobože snižavaju umjetnost. Nema naime realizma bez tendencije, realizam treba da bude idejan, ne realizam naturalističkog sadržaja, već realizam afirmativnog, progresivnog i, što je najvažnije pozitivnog sadržaja. Budemo li se u svom radu rukovodili ovim spoznajama bit ćemo doista nosioci novoga u našem kulturnom životu i naša djela odraz epohe koja znači tako veliku prekretnicu u našem društvenom političkom i kulturnom životu" (Zlatić, 1948).

> "(…) potpuno se s Nikolom Hercigonjom slažem, nema neangažiranog umjetničkog djela. …vrijeme je da predstanemo dijeliti muziku na tešku i laku, na ozbiljnu i na zabavnu. Jer – postoji samo dobra i samo loša muzika. Postoji vrijednost ili ne postoji" (Zlatić, 1985).

Prema njegovom mišljenju, realizam u glazbi, osim na odgovarajućem ideološkom sadržaju, trebao je biti utemeljen na glazbenom diskursu univerzalnog dometa i validnosti:

> "Djelo će biti ili dobro ili loše bez obzira na smjer po jednoj sasvim primitivnoj ali jedino ispravnoj metodi klasifikacije Taj će kvalitet odrediti i sadržaj djela, njegov realizam kao odraz vremena u kojemu je djelo nastalo. Treba i da naročito istaknemo kao pogrešan anahronizam u tematici, u sadržaju romantiku, impresionizam, konstruktivizam itd. Zar kome pada na pamet da razrađuje temu u kojoj se veliča kapitalizam ili čak feudalno društvo. Danas bi se sav svijet smijao ili dapače zgražao pjesmi čiji bi tekstovi i muzički sadržaj bio na primjer podoknica trubadura ili divljenje mirisavoj ljubičici na renesansan način. Potrebno je dakle stoga povući konzekvencu – bez realizma nema prave umjetnosti." (Zlatić, 1948)

> "Ima mnogo muzičara vrlo solidnog znanja, no čiji je smjer uvjetovan uglavnom stranim školama raznih "izama" daleko od realizma u umjetnosti, daleko od svake veze sa stvarnošću. Posljedica je pomanjkanje dobrih djela koja bi ih mogla reprezentirati. Rijetke iznimke zadnjeg vremena pokazuju da uspijevaju bolje oni koji su se spustili do stvarnosti i uočili nedostatke koji ih sputavaju. Da li će jedan ili drugi pravac dati za današnjicu ili budućnost bolje rezultate to jest vrijednija djela nije ovisno samo o ličnosti autora koji će u intuitivnoj sintezi spojiti sve one pozitivne momente kojima se služe jedan ili drugi smjer." (Zlatić, 1948)

Ideala se nije odrekao ni u razdoblju kasnog socijalizma, ne dovodeći u pitanje društvenu angažiranost umjetnosti ni u fazi razgradnje socijalističkog sustava:

> "Kako nešto može biti politika ako se u njoj ne nalaze i svi elementi kulture, kako se nešto može zvati kultura a da istovremeno nije i politika? To naglašavam zato jer bi to trebalo da se angažira cijelo društvo svi mi vidimo iste probleme ali jedanputa trebamo pronaći načina kako da pristupimo njihovom razrješavanju da se ne dogodi prilikom 50. godišnjice oslobođenja 1995. (tko bude doživio) da na ponovnom susretu konstatiramo kako su stvari još gore nego što je to danas." (Zlatić, 1985)

Angažman na stimuliranju unaprjeđenja glazbenog obrazovanja mladih

Jedan od prioriteta kulturne politike na glazbenom području nakon rata bilo je obrazovanje. Mladog čovjeka trebalo je pripremiti ne samo za obavljanje radne i društvene funkcije već ga odgojiti da u svom slobodnom vremenu bude konzument i producent kulturno-umjetničkih vrednota. Glazbeni odgoj svojim je smišljeno biranim sadržajem trebao dati specifičan doprinos formiranju harmonične ličnosti te pravilnim pristupom mladeži "razvijati socijalistički humanizam, patriotizam i istinski internacionalizam" (Antonić, 1965, 7).

Odgojno shvaćeno glazbeno obrazovanje podrazumijevalo je osobitu važnost idejnih sadržaja glazbe, naročito pjesama koje razvijaju osjećaje drugarstva, rodoljublja i borbene požrtvovnosti.[12] Uz važnost poznavanja društveno angažiranih pjesama, Zlatićevi tekstovi apostrofirali su važnost tradicijske glazbe, poznavanje najvažnijih djela ozbiljnoglazbene literature te zbivanja koja su u pojedinim vremenskim razdobljima doprinijela napretku produkcije, reproduktivnosti i glazbene pedagogije.

> "Narodna muzika njegovog kraja djetetu i mladom čovjeku predstavlja njegovu užu obitelj, klasična muzika društvo izvan obiteljskog doma. Stoga nije korisno zanemariti u muzičkom odgoju upoznavanje zavičajne muzike a zatim i muzike drugih naroda. Odgoj djeteta i mladog čovjeka treba već u samom početku usmjeravati tako da i putem muzike shvati pripadnost svojoj sredini a u isto vrijeme i čitavom čovječanstvu" (Zlatić, 197–).

> "Polazeći od pretpostavke da je klasično sve što u bilo kojem razdoblju stilu predstavlja trajnu kulturnu vrednotu i baš tim za slijedeća pokoljenja, djecu i mlade ljude treba upoznavati sa svime što predstavlja kulturnu svojinu čovječanstva. Upoznavanjem narodne muzike drugih naroda oni i putem muzičkog odgoja izgrađuju svoju internacionalističku svijest" (Zlatić, 197–).

Ključnu su ulogu u glazbenom obrazovanju imali učitelji, mandatori društva kojima su bili povjereni odgoj i obrazovanje mladih ljudi. Nastavnik nije smio biti apolitičan: njegova je zadaća bila da prati politička zbivanja, borbu za socijalističku izgradnju zemlje, morao se svestrano obrazovati, te društvenim angažmanom pokazivati ljubav prema svojoj zemlji (Gabelica, 1973). Učitelji su, osim prenošenja znanja svojim učenicima, trebali biti društveni radnici i prosvjetitelji.

> "U našim uvjetima kad je prosvjetni radnik u nerazvijenim sredinama gotovo jedini nosilac kulturnih aktivnosti, zar nije prirodno da baš on sa smišljenim planom i namjenom pokrene one djelatnosti za koje u određenoj sredini postoje uvjeti? U redovima naših nastavnika morao bi se probuditi neki entuzijazam, neka ambicija. Mnogi među njima bi se mogli ugledati na ambicije i entuzijazam što ih pokazuje nova generacija naše omladine. Zatim, ustanove ili organizacije čija je to svrha i dužnost, morali bi se pobrinuti da nastavnicima u malim i nerazvijenim sredinama budu dostupni izvori, gradivo koje će najprije njih podučiti o stvarima što ih ne poznaju a trebali bi znati." (Zlatić, 1975)

[12] O estetskom odgoju u školama v. više u: Požgaj, 1950; Pataki, 1958.

Raskorak između visoke umjetnosti i širih slojeva društva, vidljiv i na području glazbenog obrazovanja nije mogao biti brzo i lako prevaziđen. Malobrojni i nedovoljno stručno osposobljeni i kompetentni nastavnički kadrovi nisu se uspijevali dovoljno brzo prilagoditi ambicioznim kurikulumima i zahtjevima obrazovne politike, artikuliranima u paradigmi "učenika kao novog socijalističkog čovjeka". Status glazbenog odgoja među nastavnim predmetima škola na svim razinama smatran je počesto "sporednim". Nastavnici su se morali boriti s brojnim predrasudama, jer su se mnogi roditelji, posebice u seoskim sredinama protivili glazbenom obrazovanju djece te se protivili njihovom odabiru glazbe kao životnog poziva:

> "Ubuduće će, vjerojatno, biti sve manje predrasuda, zbog kojih u prošlosti mnogi roditelji svojoj muzički talentiranoj djeci nisu dozvoljavali da se posvete nekada prezrenom zvanju muzičara što su ga izjednačavali s cirkusantima i sa zabavljačkim zanimanjem. Tako su se godinama i godinama naše srednje (kadrovske) muzičke škole popunjavale najčešće polutanima, onima koji nisu bili primljeni ni u koju drugu srednju školu, pa takvi danas polutanski obavljaju svoju profesiju." (Zlatić, n.d.[b])

***

Zlatićeva ostavština otkriva njegov neuobičajeno širok dijapazon djelovanja. S obzirom na njegov aktivistički angažman te na komplementarnu aktivnost na glazbenom području (pedagošku, skladateljsku, dirigentsku, organizatorsku, glazbenopublicističku), sadrži relevantne podatke za proučavanje ne samo glazbenopovijesnih, već i društvenih, kulturoloških i napose političkih gibanja u Hrvatskoj (odnosno bivšoj Jugoslaviji) u 20. stoljeću te ima značajan znanstveno-istraživački i obrazovni potencijal. Arhivska je građa većinom na hrvatskom i talijanskom ali dijelom i na drugim svjetskim jezicima što omogućava pristup širem broju korisnika a dostupna je domaćim i inozemnim znanstvenicima za daljnje detaljnije analize. Ovaj rad stoga je mali prinos kojime se želi potpuniti predodžba jednog dijela Zlatićeva radnog kurikuluma te skrenuti pozornost na višestruku uporabnu vrijednost njegove ostavštine.

Reference

Anon., n.d. *Društveno politička uloga zborskog pjevanja*. [rukopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 13, 2.4.12.7. Pazin: Državni arhiv.

Antonić, B., 1965. Muzički odgoj u predškolskim ustanovama i školama. *Kulturni radnik*, 1-2, 7.

Finkelstein, S., 1954. *Musica e socialismo. Come la musica esprime le idee.* Milano: Feltrinelli.

Gabelica, M., 1973. Glavne osobine nastavničkog poziva. U: P. Šimleša, ur. *Pedagogija*. Zagreb: Pedagoško književni zbor. 381-389.

Jukić, M., 2009. Od saveza kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske do Hrvatskog sabora kulture (1948–1991). *Arhivski vjesnik*, 52, 183-196.

Kašić, B., 1996. *Oblici i metode totalitarističke ideologizacije javnog mnijenja 1945–1952*. Doktorska disertacija. Zagreb: Fakultet političkih znanosti.

Kolanović, M., 2012. Od kulture za mase do masovne kulture. U: J. Bavoljak, ur. *Refleksije vremena 1945–54*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. 166-179.

Konfic, L., 2014. Katalogizacija ostavštine Slavka Zlatića, stanje i usporedba fondova. U: I. P. Gortan-Carlin i M. Marić, ur. *Slavko Zlatić: 100th Anniversary of Birthday, Zbornik 7. međunarodnog muzikološkog skupa "Iz istarske glazbene riznice"*. Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu. 9-20.

Palčok, Z., 1962. Muzički odgoj u opće obrazovnim školama. *Muzika i škola*, 7/1-2, 21.

Pataki, S., 1958. *Opća pedagogija*. Zagreb: Pedagoško književni zbor.

Polić, B., 2004. Slavko Zlatić. Muzika i mi. U: I. P. Gortan-Carlin, ur. *Glazbeno obrazovanje u Istri tijekom stoljeća – u spomen Slavku Zlatiću. Zbornik radova 3. međunarodnog muzikološkog skupa "Iz istarske glazbene riznice"*. Pula, 20–21. rujna 2002. Novigrad: Pučko otvoreno učilište. 77-84.

Požgaj, J., 1950. *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.

Spehnjak, K., 1993. Uloga novina u oblikovanju javnog mnijenja u Hrvatskoj 1945.–1952. *Časopis za suvremenu povijest*, 25/2-3, 165-181.

Tomašek, A., 1985. *Slavko Zlatić. Kronika života i rada.* Poreč: Narodno sveučilište.

Tomašek, A., 1986. Muzičko stvaralački opus Slavka Zlatića. *Radovi*, 6, 19-26.

Vesić, I., 2012. Muzika u "besklasnom društvu": delanje članova i simpatizera KPJ i SKOJ na teorijskom i praktičnom utemeljenju novog muzičkog poretka (1919–1941). *Muzikologija*, 13/ XII, 27-51.

Zlatić, S., n.d.[a] *Referat bez naslova o masovnim pjesmama*. [rukopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.2.17. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., n.d.[b] *Problematika muzičkih kadrova u našoj regiji*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 3, 2.1.1. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1946. *Referat bez naslova o muzičkom životu NR Hrvatske*. [rukopis] Ostavština Slavka Zlatića. HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.2.21. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1948. *O našem savremenom muzičkom izražaju i o nekim pitanjima s tim u vezi*. [rukopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.2.16. Pazin: Državni arhiv

Zlatić S., 1952. Marginalije o koncertnom životu u Zagrebu i NR Hrvatskoj. *Muzičke novine*, 7.

Zlatić, S., 1958. Ciklus radio emisija Muzika i mi u okviru programa Radio Pula. *Muzika i mi. Muzička putovanja: Revolucionalne teme u muzici*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 6 i 7, 2.4.3.2.1.1. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1965a. Ciklus radio emisija u okviru programa Radio Pule. *Mi volimo muziku*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 9, 2.4.3.2.4. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1965b. Ciklus radio emisija u okviru programa Radio Pule. *Muzika velikih majstora*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 9, 2.4.3.2.8. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 197–. *Uloga klasične i narodne muzike u odgajanju i školovanju djece i mladih ljudi*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 3, 2.1.6. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić S., 1972. Odlomci iz sjećanja na tajne organizacije "Borba" i TIGR. *Pazinski memorijal*, 3, 99-116.

Zlatić, S., 1973. *Razvojna pitanja Zajednice za kulturu*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 22, 2.5.1.4. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1974. *Partizanska pjesma. Maribor, Festival "Kurirček"*. [10 stranica strojnog i 13 stranica rukopisnog teksta] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.3.4. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1975. Kulturne djelatnosti u nerazvijenim sredinama. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 22, 2.5.1., Kulturno-umjetnička djelatnost, 2.5.1.4.

Zlatić, S., 1977a. *Podsjetnik za razgovor o aktualnim idejno političkim pitanjima kulture i kulturnog stvaralaštva SSRN.* [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 3, 2.3.3.4. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1977b. Aktualna pitanja takozvane masovne muzičke kulture. *Zvuk*, 4, 20-25.

Zlatić, S., 1980-. *Narodno stvaralaštvo i izvorna partizanska pjesma u NOB-U*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.3.3. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1985. *Referat bez naslova o partizanskim pjesmama*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 10, 2.4.5.3.7. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 1989. *Intervju s Milošem Jevtićem*. [strojopis] Ostavština Slavka Zlatića. Fond HR DAPA 829, kut. 1, 1.4.1.8. Pazin: Državni arhiv.

Zlatić, S., 2011. Nikola Hercigonja i proizvođenje jugoslovenske nacionalne teritorije. U: M. Veselinović-Hofman i M. Milin, ur. *Nikola Hercigonja (1911–2000), Čovek, Delo, Vreme*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije. 133-151.

ZABORAVLJAMO (LI) MIROSLAVA ŠPILERA(?): U PRILOG 110. GODIŠNJICI KOMPOZITOROVOG ROĐENJA

Senka Hodžić

Abstrakt: Kompozitor i muzički pedagog Miroslav Špiler (1906–1982) u bosanskohercegovačkoj i sarajevskoj sredini upamćen je prvenstveno kao profesor Muzičke akademije u Sarajevu, a potom i kao istaknuta ličnost u tadašnjem društvu, te kao kompozitor malobrojnog ali osebujnog opusa. No, danas, za razliku od djela nekih drugih bosanskohercegovačkih kompozitora, Špilerova djela (skoro) nikada ne možemo čuti na repertoaru domaćih umjetnika i izvođačkih ansambala. Tekst ima za cilj otkriti i locirati razloge zapostavljenosti Špilerovog stvaralaštva, pri čemu se prvenstveno razmatra ostavština Miroslava Špilera, karakteristike samog stvaralaštva, te propitivanje nekadašnjeg i sadašnjeg stanja sarajevskih izvođačkih institucija i događanja koja bi kreirala priliku za prezentovanje njegovih djela.

Ključne riječi: Miroslav Špiler; ostavština; stvaralaštvo; izvođenje.

Uvodne bilješke

Godine 2016. navršilo se 110 godina od rođenja jedne od najznačajnijih ličnosti za muzički život Sarajeva i Bosne i Hercegovine Miroslava Špilera (1906–1982). Miroslav Špiler je svojim raznovrsnim djelovanjem višestruko zadužio sarajevsku i bosanskohercegovačku sredinu. Došavši 1953. godine u grad koji je svoju prvu muzičku visokoškolsku ustanovu tek trebao dobiti dvije godine kasnije, Špiler je prepoznao priliku da ostavi svoj trag u sredini čiji se muzički život gradio iz pepela. Vijugavi životni putevi prije dolaska u Sarajevo Špilera su vodili od Muzičke akademije u Zagrebu, gdje je 1926. godine završio Odsjek za dirigovanje, a kompoziciju i orkestraciju usavršavao kod Blagoja Berse (1873–1934), ka Berlinu na Pruskoj akademiji umjetnosti te časovima kod Arnolda Schönberga (1874–1951) i njegovog asistenta Josefa Rufera (1926/27), te Parizu na usavršavanje na Scholi Cantorum kod čuvenog Vincenta D'Indyja (1851–1931). Nakon desetogodišnjeg rada na Radio-Zagrebu, 1941. biva otpušten zbog jevrejskog porijekla. Dvije godine kasnije zvanično se priključio partizanima. Kao član Odjela za agitaciju i propagandu Kulturnoumjetničkog odjela Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske imao je nekoliko zadataka kao što su prikupljanje i bilježenje partizanskih narodnih pjesama, rad sa horskim ansamblima i uvježbavanje repertoara, komponovanje originalnih partizanskih

pjesama, obrade postojećih partizanskih pjesama, organizacija i pomaganje muzičkih aktivnosti tokom rata (Radio-televizija Sarajevo, 1977). Premda je boravak u partizanskim jedinicama u Špilerovom slučaju značio djelovanje u svrhu propagande Komunističke partije, te komponovanje komada koji nisu trebali biti zahtjevni za recepciju običnih slušalaca, ono je označilo i prevrat u kompozitorovoj estetici stvaranja muzičkog djela. "To ga je iskustvo učinilo svjesnijim onog općenito ljudskog koje postoji u svakom djelu bez obzira koliko kompozitor težio da to općeljudsko izdigne na metaforički nivo i oslobodi ga površne prepoznatljivosti." (Hodžić, 2016, 457) U skladu s tim, Špiler i u svojim kasnijim, pogotovo orkestarskim djelima nastoji ispuniti svrhu umjetnosti upućene svim ljudima podjednako.

Nakon završetka Drugog svjetskog rata te kraćih radnih zadataka na radio stanicama u Zagrebu, Splitu i Beogradu, sa suprugom Brunom (r. Zimić, 1921–1979) dolazi u glavni grad ratom razrušene Bosne i Hercegovine, pomogavši sarajevskoj sredini da oformi svoj muzički život. Špiler tako 1953. postaje profesor Pedagoške akademije, a potom 1955. i jedan od matičara te prvih profesora Muzičke akademije, dok je supruga Bruna postala profesorica na Odsjeku za solo pjevanje (Čavlović, 1997a, 19; Hodžić, 2014a, 13). Naredne dvije decenije sve do penzionisanja 1975. godine Špiler bilježi svoje najplodnije i najuspješnije razdoblje. Tada nastaju njegove najznačajnije kamerne i orkestarske kompozicije, udžbenik *Orkestracija I dio – Gudački orkestar*, a stižu i priznanja za neumoran rad, od kojih vrijedi izdvojiti Šestoaprilsku nagradu grada Sarajeva za djelo *Simfonija u dva stava* (1962). Nakon penzionisanja, a potom i smrti supruge Brune, Špiler živi osamljeno i povučeno sve do smrti koja ga je zatekla 30. novembra 1982. godine. U bosanskohercegovačkoj muzičkoj historiji Špiler ostaje upisan i kao začetnik jedne od tri bosanskohercegovačke škole komponovanja čiji su najsvjetliji izdanci Anđelka Bego-Šimunić (1942) i Baškim Šehu (1952) (Čavlović, 2011, 193).

Zapostavljenost izvođenja Špilerovih djela nakon 1995. godine, dakle u novijoj bosanskohercegovačkoj muzičkoj historiji pojava je koja se dala ustanoviti temeljitim pregledom hronika muzičkog života u Sarajevu vođenih u Časopisu *Muzika* koji izdaje Muzikološko društvo FBiH, te radova priznanja kao što su diplomski i magistarski radovi sa tematikom rada institucija kao što su Muzička akademija i Sarajevska filharmonija. Tako je pregledom hronika muzičkog života u Sarajevu utvrđeno da od 1997. godine otkada se vode hronike na teritoriji Sarajeva nijednom nisu izvođena djela Miroslava Špilera.[1] Prema popisu koncerata Sarajevske filharmonije, 16. septembar 1995. datum je izvedbe Špilerove orkestarske kompozicije *Introdukcija i Largo* nastale 1957. godine

[1] Za detaljnije popise pogledati hronike muzičkog života u Sarajevu u časopisu *Muzika*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 1997-2015.

(Pinjo, 2003, 479). Sticajem okolnosti, ovo će biti posljednja zabilježena izvedba nekog Špilerovog djela u Sarajevu do danas.[2]

Stoga, naredni retci imaju za zadatak ispitati razloge neizvođenja i zapostavljenosti Špilerovog stvaralaštva kroz tri glavna aspekta promatranja: dostupnost građe, što će biti obrazloženo kroz pregled sadržaja i stanja Ostavštine Miroslava Špilera, zatim pregleda obima i karakteristika njegovog kompozitorskog stvaralaštva, te pregled stanja izvođačke djelatnosti a samim tim i institucija muzičkog života u Sarajevu uz komparaciju perioda nakon Drugog svjetskog rata, te današnjeg stanja nakon 1995. godine.

Ostavština Miroslava Špilera

Ostavština Miroslava Špilera čuva se u Institutu za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu, dok je jedan manji dio zastupljen u biblioteci Muzičke akademije. Ostavština predstavlja značajnu zbirku napisa i muzikalija, kako objavljenih, tako i neobjavljenih. Ostavština odaje svo bogatstvo kompozitorovih težnji, interesa, želje za uvijek novim intelektualnim i stručnim spoznajama, te rezultata njegovih kompozitorskih aspiracija. Pored toga, ostavština Špilera predstavlja pravo bogatstvo napisa i muzikalija korisnih za muzičku nauku i muzičku praksu. Upravo zbog toga, obrada ostavštine kao i klasifikacija njenog sadržaja predstavljala je višestruko koristan poduhvat jer je na taj način omogućeno saznanje o veoma korisnim knjigama, člancima i muzikalijama koje zbog nesređenosti do tada nisu bile dostupne studentima i profesorima Muzičke akademije.[3]

---

[2] Sarajevska filharmonija je nakon toga, tačnije 16. oktobra iste godine imala jedno gostovanje u Teplicama, Češka Republika, gdje je također izvedena *Introdukcija i Largo* (Pinjo, 2003, 530). U publikaciji koja je izašla 2016. godine prigodom 60 godina Muzičke akademije u Sarajevu navedeno je da je na koncertu u oktobru 2010. izveden Špilerov *Preludij* za trubu i klavir. Ta izvedba se nažalost nije desila (Čavlović, 2016).

[3] Detaljan pregled i popis sadržaja ostavštine izvršen je za potrebe izrade autoričinog diplomskog rada pod nazivom *Ostavština Miroslava Špilera – pregled, klasifikacija, sistematizacija* (Hodžić, 2012a).



Slika 1. Dio Ostavštine Miroslava Špilera na Institutu za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu. (Hodžić, 2012b)

Građa u ostavštini se može podijeliti u četiri kategorije a to su: autografi i neobjavljena građa, objavljena građa, audiomaterijali, te priznanja, diplome i personalije. Autografi se dijele na tekstualne spise i muzikalije. U tekstualne spise spadaju spisi iz muzičko-teorijskih oblasti, članci i drugi tekstovni materijali. Miroslav Špiler ostavio je skoro sve svoje kompozicije u formi autografa, grupisane u fascikle prema vremenskom razdoblju ili kompozitoru kod kojeg se u momentu nastanka tih kompozicija usavršavao (Čavlović, 1997a; Hodžić, 2012a, 16). Izvjestan broj spisa, članaka i tekstovnih materijala zastupljenih u ostavštini odraz je Špilerovog širokog spektra interesovanja unutar muzičke struke, ali i društvenog angažmana za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata. U ovu kategoriju spada i pronađena partitura Špilerovog diplomskog rada, simfonijske poeme *Vasilisa zlatokosa* (1926), čiji je pronalazak otvorio mogućnost ponovnog istraživanja i otkrivanja stilskih karakteristika Špilerovog kompozitorskog opusa, kako ranog, tako i zrelog perioda stvaralaštva.[4]

Objavljeni materijali predstavljaju kvantitativno najobimniji dio Špilerove ostavštine. U ovoj kategoriji nalazi se veliki broj knjiga iz svih muzičkih oblasti

[4] Smatralo se da je partitura *Vasilise zlatokose* izgubljena, no tokom rada na ostavštini utvrđeno je da se ona ipak nalazi među ostalim kompozitorovim autografima (Hodžić, 2012a).

što predstavlja vrlo značajan izvor za sve istraživače i potencijalne korisnike ovog knjižnog fonda. Impresivnu zbirku upotpunjavaju enciklopedije, zbornici i leksikoni, spomenice i izvjestan broj knjiga iz književnosti i drugih nemuzičkih oblasti. Pored toga, u ostavštini je zastupljen i određeni broj časopisa i drugih periodičkih publikacija. Štampane muzikalije također predstavljaju izuzetno bogatu kolekciju partitura svih relevantnih kompozitora zapadnoevropske umjetničke muzike, te velikog broja kompozitora sa prostora bivše Jugoslavije. Posebno zanimljiv aspekt ovog odjeljka predstavljaju Špilerove objavljene kompozicije koje su štampane najčešće u izdanju Udruženja kompozitora BiH (Hodžić, 2012a, 11).

Audiomaterijali, među kojima se ističu kasete, su značajni jer sadrže izvjestan broj snimljenih Špilerovih kompozicija te nekoliko radijskih emisija o Špilerovom životu i djelovanju. Zajedno sa autografima i štampanim partiturama kompozitorovih djela čine cjelinu koja je istraživaču sasvim dovoljna ukoliko se želi baviti detaljnije Špilerovim opusom. Pregled ostavštine zaokružuju diplome i priznanja koja je Špiler dobivao za svoj umjetnički i društveni rad, uz manju skupinu ličnih dokumenata i fotografija te drugih personalija koje je uz građu, ustupio Akademiji (Hodžić, 2012a, 11).

Iz prethodno izloženog vidljivo je koliki je značaj ostavštine Miroslava Špilera za Muzičku akademiju, a samim time i za muzički život Bosne i Hercegovine, te bilo koju vrstu istraživanja i drugih aktivnosti koje u potpunosti ili djelimično uključuju izučavanje i izvođenje stvaralaštva ovog kompozitora.

Karakteristike stvaralaštva

Kompozitorski opus Miroslava Špilera prema vrsti izvođačkog aparata obuhvata vokalna, instrumentalna i vokalno-instrumentalna djela. Komponovao je više od 70 originalnih djela, a u njegovom se opusu nalaze i obrade partizanskih narodnih pjesama, te orkestacije djela drugih kompozitora. Instrumentalni opus Miroslava Špilera dijeli se na djela za solo klavir, djela za kamerne sastave, i djela za orkestar, pri čemu sva djela nemaju jednak značaj u ukupnom kompozitorovom opusu. Ova skupina djela zasigurno je najraznovrsnija po svojim osobinama i izvođačkom aparatu. Djela za orkestar Miroslava Špilera predstavljaju najznačajniji dio njegovog opusa prvenstveno zbog činjenice što je po svom kompozitorskom senzibilitetu bio usmjeren ka orkestraciji više nego drugim parametrima komponovanja, iskorištavajući to izražajno sredstvo do maksimuma. Provevši period studiranja kod Berse, Špiler je stekao rijetko uspjeli spoj akademske rutine i invencije u kombiniranju orkestarskih boja, zanimljivoj upotrebi udaraljki, te posebnom tretmanu instrumentalnog korpusa u svakom narednom djelu (Hodžić, 2014b).

U orkestarskim djelima prepoznajemo pravog Špilera koji spretno vladajući kompozicionom tehnikom, uspijeva svakom svom djelu dati individualni pečat, izbjegavajući pritom orkestracijsko šematiziranje. U orkestarskim djelima Špilera postoje postupci u komponovanju koje redovno koristi čime kompozicijama daje osebujan pečat. Takvi postupci su blistava, ali gusto tkana, prijemčiva, ali znalački urađena orkestracija, linearno-kontrapunktski način mišljenja, kombinacija atonalitetnih sa proširenog tonalitetnim odsjecima i značajna uloga udaraljki i limenog duvačkog korpusa, posebno na počecima djela. Drveni duvački korpus, a posebno oboa, često je korišten za izlaganje vodećih tematsko-motivskih kompleksa, dok prisustvo harfe i klavira dodaje kolorit orkestarskom tkivu. Orkestarska djela Miroslava Špilera većinom su jednostavačna, oblikovana u trodijelnoj strukturi. U nekim od ovih djela primjećuje se utjecaj folklornog idioma, dok izvjestan broj orkestarskih djela sadrži obilježja socrealističke umjetničke estetike. Orkestarska djela u najvećoj mjeri ispoljavaju kasnoromantičarske crte u kombinaciji sa impresionističkim koloritom orkestarskog zvučanja (Hodžić, 2014b). Špilerova orkestarska djela su: simfonijska poema *Vasilisa Zlatokosa*, koncertno kolo *Taraban* (1943), *Praznična skica* (1955), *Simfonija u dva stava*, *Opsesija* (1965), *Tema sa pet transfiguracija* (1977) i *Evokacija Bilećanke* (1980) (Hodžić, 2014b).

Špilerovo prvo ozbiljnije orkestarsko djelo je *Vasilisa Zlatokosa*. Simfonijska poema posvećena "ruskim majstorima i maestru Bersi u dubokoj zahvalnosti" (Špiler, 1926) napisana je za veliki simfonijski orkestar. Iako *Vasilisa Zlatokosa* predstavlja Špilerovo prvo orkestarsko djelo nakon završetka časova u Bersinoj radionici, već se tada donekle ocrtavaju konture njegovog orkestratorskog umijeća, te pristupa kompozicionoj tehnici provođenja određene tematske misli kroz različite instrumentalne grupe. Početnu misao iznosi oboa, a prethodi joj tremolo timpana, što će biti neke od vrlo interesantnih značajki kasnijih Špilerovih djela (Špiler, 1926). Naime, Špiler vrlo rado koristi toplu i umilnu boju oboe za solističke dionice u svojim orkestarskim djelima što njegovim djelima daje osebujnu zvučnost. Premda su ove melodijske linije prožete kompozitorovom težnjom za arhaičnošću izraza, u njima se već naslućuje specifična Špilerova gradnja melodije koja uvijek predstavlja čvrstu i dobro osmišljenu cjelinu.



Primjer 1. *Vasilisa zlatokosa*, fragmenti, t. 3-6; t. 147-154.

Ovim je djelom Špiler ne samo zaključio svoje obrazovanje iz orkestracije kod Berse, već je ispoljio i neke karakteristike stvaralaštva koje će pratiti njegov simfonijski rad u cjelosti. Pored tremoliranja timpana i čestog povjeravanja solo dionica oboi, raskošan kolorit koji se, premda bez zvučnog zapisa koji bi slušnim dojmom potkrijepio tvrdnju, da naslutiti iz naznačenih forte tutti odlomaka, te tremoliranja gudačkog korpusa dok ostatak orkestra izlaže motivsko-tematske misli unutar djela, ostaje osobenost njegovog orkestarskog stvaralaštva (Hodžić, 2014b).

Koncertno kolo *Taraban* nastalo u vrtlogu dešavanja tokom Drugog svjetskog rata 1943. godine, jasno iskazuje karakteristike narodne ritmike i melodike, što se utvrđuje posmatranjem individualnih izražajnih sredstava kao što su melodija, ritam, metar, harmonija i drugo. U pogledu ritmometarskih karakteristika, prvo što se da primijetiti jeste jednostavnost oličena u konstantnoj upotrebi dvočetvrtinske mjere, te ritamskim obrascima koji uključuju vrlo jednostavnu i dosljednu upotrebu četvrtina, osmina i šesnaestina. S obzirom na to da je glavna tema tonalitetno organizovana, i harmonija također odražava jednostavnost na način da se kroz djelo najčešće smjenjuju tonična i dominantna funkcija (Hadžialić, 1990, 13-16). Duh narodne muzike prožima *Taraban* u svakom segmentu, a orkestracijski zahvati koji se ne zadržavaju samo na potcrtavanju rustikalne jednostavnosti, nego i pretakanju narodnog muzičkog obrasca u umjetničko djelo, daju koncertnom kolu *Taraban* pečat ozbiljne simfonijske kompozicije.

Praznična skica, prvo poslijeratno orkestarsko djelo, komponovano 1955. godine, formalno je građena kao jednodijel, a u tematsko-motivskom smislu oslanja se na partizansku pjesmu *Pod onom gorom zelenom* koju donose horne (Špiler, 1955a). S obzirom na vremenski okvir nastanka djela, upotreba partizanskih pjesama bila je vrlo uobičajen, pa čak i poželjan manir komponovanja umjetničke muzike neposredno poslije rata. Upotreba citata ove partizanske pjesme dopadljivo je ukomponovana sa uvodnom temom u orkestarsko tkivo čime se na pravi način oslikao dualitet umjetničke inspiracije i društvenog angažmana te iste umjetnosti čime kompozitor ne zaboravlja staviti značajan akcent na društvenu relevantnost svog djela. U pogledu stilske orijentacije, najčešće se navodi da je Špiler *Prazničnu skicu* koncipirao kao djelo u kojem govori "jezikom kasnog romantizma, s primjesama impresionističkog izraza" (Bosnić, 2010, 61).

Simfonija u dva stava je jedno od Špilerovih najobimnijih, ali i možda kompozitorski najuspjelijih djela. Znalačko kombinovanje orkestarskih boja još jednom dolazi do izražaja u ovom nadasve zanimljivom djelu za koje je Špiler dobio Šestoaprilsku nagradu 1962. godine. Prvi stav koncipiran je kao passacaglia, što je podrazumijevalo ugledanje na model nekadašnje forme passacaglie u kojoj postoji jedna određena melodijska progresija koja nakon izlaganja postaje

ostinato nad kojim se gradi novi tematsko-motivski materijal. Tematski materijal passacaglije nakon uvodnog izlaganja, provodi se kroz sve instrumentalne grupe. Zanimljivo je da uvodnu tematsko-motivsku cjelinu izvodi fagot u tonskom opsegu koji ponekad izlazeći iz svog uobičajenog registra, pokazuje da i tradicionalno "prateći instrumenti iz sjene" mogu izložiti osnovni materijal, a da se pritom ostavi dobar zvučni dojam. Tema-model (t. 1-17) za ostinato u različitim dijelovima kompozicije se pojavljuje u nekoliko instrumentalnih grupa, te na taj način prvi stav čini okosnicu jedinstva djela (Špiler, 1964).



Primjer 2. *Simfonija u dva stava*, I stav, model za ostinato, t. 1-9

Drugi stav *Allegro moderato, ma deciso* i u pogledu forme i iskorištenog muzičkog materijala je kompleksniji. U ovom stavu se pojavljuje ritamski izmijenjena tema-model za ostinato iz prvog stava. Promjena tonaliteta, muzičkog materijala i karaktera nastupa od t. 38, kada glavnu melodijsku liniju donose dionice prvo flaute i klarineti, a potom gudački i drveni duvački korpus zajedno. Od takta 65 kompozitor se odlučuje za polifoni rad sa inverznim fragmentom teme koji se podvrgava imitacionom radu, i čini središnji dio stava. Nakon interludija, ponavlja se u nešto izmijenjenom obliku i u G-duru motivski materijal iz prvog dijela ovog stava, nakon čega postepenom orkestarskom kulminacijom do snažnog tuttija djelo završava u C-duru. Iako je označeni tonalitet djela tonalitet in C (sa tri snizilice), već pri slušanju može se uočiti velika kompleksnost i raznovrsnost vertikalnih struktura ovog djela. Harmonijski sklopovi podsjećaju na kasnoromantičarske eksperimente sa krajnjim dometima funkcionalne harmonije, dok forma ukazuje na neku vrstu vraćanja u prošlost. Bogat instrumentarij koji osim udaraljki uključuje klavir i harfu, i vješto kombinovanje boja odlika je Špilerove sada već zrele orkestratorske tehnike (Špiler, 1964).

Nakon tri godine pauze na polju komponovanja, godine 1965.[5] Špiler komponuje novo orkestarsko djelo pod nazivom *Opsesija* (Špiler, 1967). Ova kompozicija je posvećena kompozitorovom prijatelju dirigentu Teodoru Romaniću (1926). Iste godine je izvedena. Komponovana je za simfonijski orkestar koji osim proširenog drvenog i limenog duvačkog korpusa, čine bogat korpus udaraljki i klavir. Od udaraljki pojavljuju se pored timpana, ksilofon, drveni bubanj, mali bubanj, triangl, činele, tam-tam i gran cassa. Naslov upućuje na određenu misao, radnju ili proces koja može postati predmet konstantnog

[5] Prema Čavlović, 1997a, 25.

interesovanja. Tako "opsjednutost" može u slučaju ove kompozicije Miroslava Špilera označavati stalno pojavljivanje jednog "opsesivnog motiva"[6], njegovu obradu tokom kompozicionog procesa, čime se obezbjeđuje zanimljiv tok djela i njegovo zvučanje.

Nastala nakon *Praznične skice*, *Introdukcije i larga* i *Simfonije u dva stava*, *Opsesija* predstavlja zanimljiv spoj kompozicionih postupaka koje je Špiler naučio kod Berse, Rufera i D'Indyja s jedne strane, i kompozitorovih nastojanja da ih sintetizira sa vlastitim idejama, s druge strane. Općenito gledano, kompozicija je građena u trodijelnoj formi pri čemu srednji dio kontrastira vanjskim dijelovima po fakturi, obliku, i upotrebi kompozicionih postupaka (Hukić, 2012, 240-249).



Primjer 3. *Opsesija*, glavni motiv, t. 9-12

Tema sa pet transfiguracija komponovana je u februaru 1977. godine, a praizvela ju je 8. aprila iste godine Sarajevska filharmonija, pod dirigentskom palicom Oskara Danona (1913–2009). Kompozicija je snimljena u produkciji Radio-televizije Sarajevo, sa simfonijskim orkestrom pod dirigentskom palicom Julija Marića (1937) (Čavlović, 1997a, 25). Pretposljednje orkestarsko djelo Miroslava Špilera koncipirano je nešto drugačije, kao tema koja se na različite načine oblikuje u nekoliko "transfiguracija" kako ih je kompozitor nazvao. Zanimljivost predstavlja činjenica da je *Tema sa pet transfiguracija* nastala čak 12 godina nakon komponovanja prethodnog orkestarskog djela *Opsesije*. Djelo je komponovano za simfonijski orkestar sa standardno zastupljenim grupama instrumenata uz određena pojačanja[7], s tim da se ponovo primjećuje pojačan korpus udaraljki od kojih su zastupljeni: pored timpana, triangl, kastanjete, def, mali bubanj, činele, veliki tam-tam i gran cassa. Kao dio orkestra iskorištena je i harfa.

Za razliku od ostalih Špilerovih djela gdje značajnu karakteristiku predstavlja poigravanje sa tonalitetnim centrom ili više njih u vidu stvaranja iluzije postojanja ili pak zamagljivanja istog, ovo djelo je jedno od rijetkih Špilerovih djela gdje nedvosmisleno postoji tonalitetni centar koji se ne nastoji destabilizirati, već kompozicija i njen cjelokupni tematsko-motivski materijal egzistira u okviru

[6] Naida Hukić u svom magistarskom radu ovom motivu daje karakterističan naziv koji korespondira sa njegovom ulogom u djelu (Hukić, 2012, 239).

[7] Sastav ostatka orkestra izgleda ovako: flauta piccolo, 2 flaute, 2 oboe, engleski rog, 2 klarineta in B, basklarinet in B, 2 fagota, kontrafagot, 4 horne in F, 3 trube in B, 3 trombona, tuba, gudački korpus.

određenog tonaliteta. Osnovnu tematsku misao iznosi oboa, dok ostatak drvenog duvačkog i gudačkog korpusa, uz horne, harfu i timpane obezbjeđuje pratnju i orkestarsko obogaćenje (Špiler, 1980a).



Primjer 4. *Tema sa pet transfiguracija*, tema, t. 1-16

Nakon 16 taktova u kojima je u tonalitetu h-mola izložena osnovna tematska misao, ona se provodi kroz pet tzv. transfiguracija u kojima dobija novo ruho, ali i drugačiju unutrašnju strukturu. Da li se transfiguracije mogu smatrati varijacijama i ako mogu, o kojoj se vrsti varijacija radi? Sama riječ transfiguracija znači preobražaj, preobraženje, što bi moglo značiti da se tema pojavljuje u svakoj od 5 transfiguracija, ali odjevena u neko novo ruho. Posmatrajući način nizanja transfiguracija, primjetno je da prva ima prozračniju teksturu, dok potom druga i treća postepeno usložnjavaju muzički tok, da bi nakon četvrte transfiguracije koja je u potpunosti skoncentrisana na tretman ritamskih obrazaca, uslijedila transfiguracija u istoimenom tonalitetu sa temom transponovanom u tonalitet D-dura. Prema njihovim karakteristikama, transfiguracije u ovom djelu je moguće poistovijetiti sa karakternim varijacijama (Hodžić, 2014b).

Posljednje orkestarsko djelo koje je Miroslav Špiler komponovao prije smrti, nastalo je 1980. godine pod nazivom *Evokacija Bilećanke*.[8] Kao i *Praznična skica*, ovo djelo pored originalnog tematskog materijala koristi i citat narodne partizanske pjesme *Bilećanka*, obezbjeđujući tako naizmjeničnu pojavu "originalnih" motivsko-tematskih cjelina, i "posuđene" narodne partizanske pjesme. Iako je komponovana 35 godina nakon završetka Drugog svjetskog rata, *Evokacija* sadrži karakteristike zahvaljujući kojima se može reći da crpi inspiraciju iz minulog zamaha socrealističke umjetničke klime (Špiler, 1981).

Kamerna djela Miroslava Špilera variraju po brojnosti sastava, no većinom se radi o djelima za samo dva ili nekoliko instrumenata. Najranija djela za kamerne sastave datiraju prije početka profesionalnog bavljenja muzikom, a neka od njih su *Suite im alten Style* (Svita u starom stilu) za gudački orkestar, *Notturno* op. 17

[8] Moguće je da se razlog za to nalazi u činjenici da je možda bila naručeno djelo za manifestaciju obilježavanja VI Svečanosti revolucionarne pjesme, koja je održana 11. oktobra 1980. godine u Bileći, a na kojoj je praizvedena. Na istoj su svečanosti nastupili brojni istaknuti solisti te su izvedene kompozicije kako zabavnog, tako i umjetničkog karaktera (Anon., 1980).

za flautu, obou, tam-tam i gudački orkestar, i *Fantazija* op. 12 za violinu i klavir. Ova djela ispoljavaju uglavnom ranoromantične karakteristike, široke i pjevne melodijske linije i homofonu fakturu. Najzanimljiviji dio ove skupine djela čine kompozicije nastale nakon Drugog svjetskog rata u vremenu kada je Špiler već bio dosegnuo kompozitorsku zrelost. Tu spadaju *Sjetni trenutak* (1955) za flautu, obou, basklarinet i klavir, *Samotni trenutak* (1955) za flautu, klarinet, engleski rog i klavir (1955), *Preludij* za trubu i klavir (1956) i *Nad Konjuh planinom* za obou i klavir (1982) (Čavlović, 1997a, Hodžić, 2014a).

Prva dva navedena djela predstavljaju primjere značajne upotrebe ranoekspresionističkih elemenata, dok *Preludij* za trubu i klavir ipak ima tonalitetni oslonac i trodijelnu formu te jasnu podjelu vodeće i prateće uloge između ova dva instrumenta. *Samotni trenutak* komponovan je za flautu, klarinet, engleski rog i klavir (Špiler, 1957b). Već po izvođačkom sastavu vidljivo je da se radi o kompoziciji u kojoj se kompozitor nastojao prilagoditi nešto drugačijem kompozitorskom kontekstu, iako takvi i još smjeliji sastavi u Evropi pa ni u Jugoslaviji tog vremena nisu bili novost. No, čini se da je Špiler sve svoje težnje ka inovacijama, eksperimentima, i potencijalnom avangardističkom usmjerenju ostavljao za djela pisana za manje sastave, a *Samotni trenutak* je tek prvi od njih (Hodžić, 2014b, 61). U ovom djelu se mogu prepoznati brojne značajke ranog ekspresionizma: netipičan sastav, atematičnost i atonalitetnost, promjena ritma i metra tokom djela, izražena samostalnost svake od dionica, te dominacija vertikalnih sklopova u kojima sastavni dio čine intervali kvarte, sekunde i septime, čine ovo djelo jednim od podsjetnika na Špilerove berlinske dane. Slične je strukture i *Sjetni trenutak* komponovan za flautu, obou, basklarinet i klavir (Špiler, 1955b).

Sljedeće, 1956. godine Špiler je komponovao *Preludij* za trubu i klavir, djelo u kojem se ipak osjeća prisustvo tonalitetnog centra (in C) (Špiler, 1957a). Djelo je koncipirano trodijelno, sa jasno podijeljenim ulogama glavne dionice trube koja deklamacijom iznosi svoj muzički materijal, i pratnje klavira. Muzički jezik ovog djela oslanja se na klasična sredstva izraza, što se prepoznaje u načinu komponovanja klavirske dionice koja u velikoj mjeri koristi razlaganje osnovnih stupnjeva i pedalne tonove. Glavna melodija trube sa oznakom deklamatornog izlaganja muzičkog sadržaja bogata je dinamičkim nijansiranjem, sjetna i pomalo elegična. Generalno, *Preludij* se i po ideji i po njenoj realizaciji razlikuje od *Sjetnog i Samotnog trenutka*, kompozicija nastalih godinu dana ranije (Špiler, 1955b, 1957b).

Godinu dana nakon toga svjetlo dana ugledala je nova orkestarska kompozicija *Introdukcija i Largo*. Djelo je završeno 17. septembra 1957. godine, a praizvedeno je dvije godine kasnije, 7. aprila (Čavlović, 1997a). Djelo je izvela Sarajevska filharmonija pod dirigentskom palicom Teodora Romanića. Iako je odmah ispod naslova naznačeno da je djelo za kamerni orkestar, specifičan

tretman tog istog kamernog orkestra, te inventivnost u upotrebi instrumentalnih boja daju ovom djelu dosta raskošnog kolorizma koji doprinosi bogatstvu zvučnosti. Djelo je napisano za sastav koji čine pored standardnog gudačkog i drveno-duvačkog korpusa, i harfa, 2 horne in F, truba in B, te udaraljke u sastavu: timpani in G i D, mali bubanj, činele, tamtam i čelesta (Špiler, 1960). Početna *Introdukcija* sa čestim promjenama tempa, donosi atmosferu čas napetosti, a čas popuštanja, dok se tematski materijal *Larga* manifestuje kroz intrigantnu temu donesenu u dionici oboe na koju se nastavlja dionica drvenog duvačkog korpusa, uz pratnju harfe i viola. Premda *Introdukcija* i *Largo* čine dvije cjeline sa zasebnim strukturama oblikovanja, zbog attaca izvođenja, ali i zbog njihove motivsko-tematske povezanosti, posmatraju se kao uvod, kulminacija i zaokruženje jedne tonovima ispričane priče.



Primjer 5. *Introdukcija i Largo*, *Largo*, tema, t. 3-8

Još jedno djelo pisano za kamerni instrumentalni sastav jesu *Tri kompozicije* za violinu i kamerni orkestar. Virtuozno djelo nastalo u periodu između maja i septembra 1970. godine praizveli su 1973. Miroslava Pašić (?) na violini uz Kamerni orkestar Radio-televizije Sarajevo kojim je dirigovao Teodor Romanić (Špiler, 1971b; Čavlović, 1997a). *Tri kompozicije* su koncipirane kao djelo u kojem su izvođačke mogućnosti violine kao instrumenta iskorištene skoro do maksimuma. Ovo djelo bez sumnje od soliste na violini zahtjeva izuzetnu tehničku spremnost, ali i interpretacijsku zrelost, te vještinu da se uspješno dijalogizirajući sa orkestrom, ne naruši ravnoteža snaga na relaciji orkestar – solista. Zbog toga, djelo mogu izvesti samo tehnički najspremniji solisti koji se mogu nositi sa zahtjevima istog. Prva kompozicija označena *Lento* tempom na samom početku izlaže horizontalno niz intervala u dionici solo violine (a-as-es-d), dok iste tonove izlažu instrumenti iz kamernog orkestarskog aparata enharmonskim vertikalnim sazvučjem. Dionica solo violine tokom prve kompozicije konstantno operira sa istovjetnim nizom koji se transponuje ili se sekventno ponavlja na različitim tonskim visinama, dok orkestar većinom obezbjeđuje pratnju kvartnim sazvučjima (Hodžić, 2014b).

Druga kompozicija (*Mobile, ma non troppo*) u osnovi operira sa intervalom male sekunde kako u dionici solo violine, tako i u dionici kamernog orkestra, na čemu se gradi muzički materijal ovog djela. Treća kompozicija (*Moderato molto*) je građena na tonovima b-a-c-h (kao omaž Johannu Sebastianu Bachu) te na inverziji intervala unutar te motivske strukture b-c-as-a. Pored toga, prisutan je

sekventni rad, te dinamički kontrasti. U ovoj kompoziciji postoje nagli dinamički kontrasti, ali se oni ne ispoljavaju u velikoj mjeri. Ritamski najpokretljivija je dionica solo violine što je i razumljivo imaju li se u vidu tehničko-interpretativni zahtjevi za solistu. Orkestar sa dužim notnim vrijednostima uglavnom omogućuje orkestarsko-kolorističko dopunjavanje pomoću vertikalnih sklopova čiji su sastavni dijelovi većinom intervali poput sekunde, kvarte i septime. Ne može se govoriti o melodijskim linijama, nego prije o grupama motiva i motivskih cjelina koje se na različite načine provode kroz djelo, čime je kompozitor pokazao naklonost prema načinu kompozitorskog razmišljanja naučenom kod Schönberga i Rufera (Hodžić, 2014b).



Primjer 6. *Tri kompozicije* za violinu i kamerni orkestar, *Lento*, dionica solo violine, t. 72-104

Posljednje djelo *Nad Konjuh planinom*, ujedinjuje dva Špilerova najčešća kompoziciona modusa, sadržavajući nasuprot atonalitetnim dijelovima, tonalitetno koncipiran citat partizanske narodne pjesme. Po tome je ova kompozicija slična orkestarskoj *Evokaciji Bilećanke* (Špiler, 1982).

Djela za solo klavir uglavnom predstavljaju prve kompozicije Miroslava Špilera, a veoma mali dio njih nastao je u kasnijim fazama njegovog školovanja i muzičkog djelovanja. Ove kompozicije karakterišu kratkoća, jednostavnost u fakturi, formalna urednost i elementi virtuoznosti u dionici desne ruke. Premda tokom ranijih istraživanja nije utvrđeno da li su javno izvođene ove Špilerove kompozicije, one svakako imaju historijski značaj u stvaralaštvu kompozitora, budući da su to njegovi prvi pokušaji bavljenja umjetničkom kompozicijom.[9]

U vokalnom opusu Špiler je svoju umjetničku viziju oblikovao najradije kroz muzičko uobličavanje narodnih tekstova. Tako je u skupini djela nastalih tokom učenja kompozicije kod Berse (između 1922. i 1926. godine), većinom koristio tekstualne predloške bazirane na narodnoj poeziji, uobličavajući ih u kratka i dopadljiva djela homofone fakture. Takva su djela *Dječja pjesma*, *Djetetu u zipci*, *Romantična pjesma*, *Alkaćmere* i druge. Vokalna djela sa ideološki usmjerenom tematikom komponovao je tokom i nakon Drugog svjetskog rata. Takva su djela *Drug Tito* (1943), *Pjesma Krntijaša* (1943), *Mitraljeza* (1943), *Majka pravoslavna* (1944), *Zaziv* (1944) i *Nek se čuje* (*Omladinska*, 1944).

Vokalno-instrumentalna djela Miroslava Špilera kreću se u širokom dijapazonu brojnosti izvođačkog sastava i podrazumijevaju sastave u širokom spektru od kompozicija za glas i instrument do djela za hor i orkestar. Veliki broj djela za hor i orkestar pisan je za prilike u kojima se veličao socijalistički vladajući sistem. Takve su kompozicije većinom punktiranog ritma, homofone fakture, jednostavne harmonijske strukture i formalnog oblikovanja, općeg osjećanja koje odaje radost, ushićenje, ponos, ili pak žalost oplakivanja palih heroja. U takva djela spadaju *Posmrtna pjesma* (1943), *Himna FNRJ* (1947), *Pjesma slobodi* (1959), *Pjesma Dana mladosti* (1960), *Pjesma slobodnoj domovini* (1962) i *Put bratstva* (1966) (Hodžić, 2014b).

Međutim, u Špilerovom vokalno-instrumentalnom opusu postoje i djela koja su okrenuta novijim kompozicionim tokovima a to su dva triptiha na tekstove španskog pjesnika Federica Garcie Lorce (1898–1936) za solo glas i orkestar (*Tri pjesme* za srednji ženski glas i simfonijski orkestar, 1967–69; *Tri pjesme* za duboki muški glas i simfonijski orkestar, 1976–78), *Dijalog* za sopran i violinu

[9] Među tim prvim djelima nalaze se dostojanstveni *Chorale* op. 1, vjerovatno prva Špilerova zabilježena kompozicija, neimenovana kompozicija označena op. 2, *Etude pour le cinquieme doigt* (Etida za peti prst) op. 3 napisana kao instruktivna vježba za peti prst, *Mazurka* op. 4, *Carillon* op. 5 bazirana na razloženim trozvucima, *Sanjarija* op. 6 br. 1, *Impromptu* op. 7, *Kleine Invention* (Mala invencija) op. 9, *Etude* op. 10 br. 1, tema sa dvije kratke varijacije označena sa op. 11, br. 1, br. 2 pod nazivom *Jugoslawischer Tanz* (Jugoslovenski ples) (Hodžić, 2014b, 25).

(1971), *Trijalog* za sopran, violinu i klavir (1972), te *Tri pjesme* za visoki ženski glas i klavir na tekst Garcie Lorce (1974). U *Dijalogu* i *Trijalogu*, Špiler se okreće atonalitetnosti, ili pak tonalitetu proširenom do krajnjih granica (Špiler, 1971a; Špiler, 1972).



Primjer 7. *Dijalog*. t. 12-19.

Djela nastala na tekstove čuvenog španskog pjesnika ipak imaju donekle tonalitetni oslonac, sa velikim brojem hromatskih pomaka, uz neizbježnu dramatiku i napetost koja se zahtijeva u iznošenju tekstualnog sadržaja (Špiler, 1969; Špiler, 1974; Špiler, 1980b). Međutim, u *Dijalogu* i *Trijalogu*, Špiler odlazi još dalje kreirajući atonalitetno djelo sa vertikalnim sklopovima koji podsjećaju na ranoekspresionistička zvučanja kompozitora Druge bečke škole. Osim toga, iako vokalna dionica koristi samo samoglasnike, ne može se reći da Špiler uvodi inovacije u dionici glasa poput ranih ekspresionista. On i u svojim najsmjelijim djelima ostaje vjerni pobornik oprobanih kompozitorskih recepata, obilno koristeći kontrapunktske postupke, dok vokalna dionica ostaje u domenu tradicije njegove upotrebe.

Muzički jezik Miroslava Špilera najbolje možemo definisati kao spoj kompozicionih elemenata kasnog romantizma i impresionizma sa idejama socrealizma, sa povremenim ranoekspresionističkim postupcima (Čavlović, 2011; Hodžić, 2014b).

Stanje izvođačke djelatnosti u Sarajevu 1945-1992. i 1995. do danas

Poslije završetka Drugog svjetskog rata, kao dio Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, Bosna i Hercegovina doživjela je značajan preobražaj, te se izdigla iz pepela uz pomoć poslijeratne obnove. Sarajevo, kao njena prijestolnica u poslijeratnim je godinama dobilo mnoge vrlo značajne obrazovne i umjetničke institucije kao što su Državna srednja muzička škola (1945), Umjetnička galerija BiH (1946), Državni arhiv BiH (1947), Univerzitet (1950), Muzička akademija (1955), Akademija nauka i umjetnosti BiH (1966) i brojne druge institucije (Čavlović, 2011, 158-9). Važno je također i napomenuti da su nakon 1945. godine sredstva za kulturu nakon svakih pet godina udvostručavana što je svakako stvaralo povoljnu kulturnu klimu. Kao rezultat toga, sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća u Bosni i Hercegovini bile su zlatno doba razvoja bosasnkohercegovačke kulture i umjetnosti (Čavlović, 2011).

Kultura i umjetnost uživale su visok status, iako su političko-ideološki kontrolisane kroz rad tzv. samoupravno-interesnih zajednica (SIZ). Snažno se stimulisala kultura revolucionarnog tipa, te su djela koja su tematikom veličala narodnooslobodilačku borbu, narodne heroje i revoluciju, bila naročito poželjna, ali su služila i kao dokaz odanosti umjetnika vladajućem sistemu. U muzičkoj umjetnosti ovaj period se prvenstveno posmatra kroz dva segmenta, a to su kompozitorstvo i muzička infrastruktura (Čavlović, 2011, 161). U vezi s tim, bitna je stavka Udruženje kompozitora BiH, osnovano 1950. godine koje je djelovalo sve do 1992, te sve obimnija produkcija i izvođenje djela domaćih kompozitora koja postaje stalni zadatak domaćih izvođača. Značajni nastupi takve vrste bili su na *Tribini muzičkog stvaralaštva* u Opatiji, te na *Danima muzičkog stvaralaštva* po gradovima BiH (Čavlović, 2011, 254).

Nakon Drugog svjetskog rata, nastale su i svoju djelatnost razvile skoro sve najvažnije izvođačke institucije. Opera i balet Narodnog pozorišta u Sarajevu osnovani su 1946. godine, Sarajevska filharmonija je reosnovana 1948. godine, a Simfonijski orkestar Radio-televizije Sarajevo 1957. godine. Ovaj orkestar je u velikoj mjeri zaslužan za veliki broj snimljenih izvedbi bosanskohercegovačkih i stranih kompozitora. Nažalost, godine 1991. odlaskom stalnog dirigenta Berislava Skenderovića (?–), a zatim i odlaskom najvećeg broja muzičara, orkestar je prestao sa radom. Ovaj orkestar zaslužan je za veliki broj snimljenih izvedbi zapadnoevropskih, južnoslavenskih, te bosanskohercegovačkih kompozitora, među kojima su i Špilerova orkestarska i kamerna djela.

Koliko je Simfonijski orkestar značajan u izvođenju djela Miroslava Špilera, najbolje će pokazati sljedeći popis izvedbi (prema Čavlović, 1997b):

KOMPOZICIJA	DIRIGENT	DATUM	MJESTO
Introdukcija i Largo	Dragiša Savić	11.1.1963.	Sarajevo
	Miroslav Špiler	23.4.1963.	Sarajevo
	Julio Marić	25.2.1978.	Zagreb
Praznična skica	Radivoj Spasić	12.1963.	Sarajevo
	Ivan Štajcer	5.1976.	Sarajevo
	Julio Marić	11.4.1979.	Sarajevo
Ciklus pjesama za mecosopran i orkestar (praizvedba), solistica Blaga Videc	Teodor Romanić	2.11.1970.	Sarajevo
		11.1970.	Opatija
Tri kompozicije za violinu i orkestar (praizvedba), solistica Miroslava Pašić	Teodor Romanić	2.11.1970.	Sarajevo
		11.1970.	Opatija
Tema s pet transfiguracija	Julio Marić	10.1.1980.	Bileća
Evokacija Bilećanke	Julio Marić	11.10.1980.	Bileća
Mitrovčanka (obrada)	Julio Marić	11.10.1980.	Bileća
Drug Tito	Julio Marić	11.10.1980.	Bileća

Tablica 1. Popis izvođenih djela Miroslava Špilera u izvođenju Simfonijskog orkestra Radio-televizije Sarajevo

Od ostalih ansambala značajni su i *Sarajevski gudački kvartet*, *Sarajevski barokni trio* (1974), te ansambli za izvođenje nove muzike *Momus* (1972) i *Masmantra* (1977) kojima je zadatak bilo izvođenje savremene i nove muzike prvenstveno bosanskohercegovačkih kompozitora. Od horskih ansambala, vrijedi izdvojiti Radio-hor Radio-televizije Sarajevo osnovan 1947. godine (Čavlović, 2011).

Pored profesionalnih, u Sarajevu je djelovao i veliki broj amaterskih ansambala. Djelovanje ovih ansambala bilo je bitno iz dva razloga:

> "(...) prvi, za ove ansamble komponovana su nova djela domaćih (bosanskohercegovačkih i jugoslavenskih) kompozitora čime je obogaćivan fundus umjetničkih djela novim autorskim prilozima; drugi, jer su ansambli okupljali veliki broj muzičara čime je muzički život dobijao na kvantitetu, ali postepeno i na kvalitativnoj razini koja je kulminirala sredinom 70-ih godina prošlog stoljeća kada je muzički život u BiH, posebno u Sarajevu, bio u ravnopravnom umjetničkom statusu s ostalim velikim jugoslavenskim kulturnim centrima" (Čavlović, 2011, 253).

Pored toga, za razvoj bosasnkohercegovačke umjetničke muzike bila su bitna dva festivala: *Sarajevske večeri muzike* (SVEM, 1972–1990), te *Dani muzičkog stvaralaštva BiH* (1985–1990).

Nakon perioda između 1992. i 1995. godine obilježenog ratnim razaranjima Bosne i Hercegovine, te opsade grada Sarajeva, društveno podijeljena, ekonomski uništena, kulturno osakaćena država je ponovno morala da se izgrađuje iz pepela. U pogledu muzičkog života, najviše je pretrpjela muzička infrastruktura, tačnije muzičke institucije. Od tri simfonijska orkestra u Sarajevu, ostao je samo jedan – nepotpuna Sarajevska filharmonija, Sarajevo je napustilo oko tri stotine muzičara, na Muzičkoj akademiji je od 45 prijeratnih ostalo 18 nastavnika i saradnika u stalnom radnom odnosu (Čavlović, 2011, 281). Pored Sarajevske filharmonije kao jedinog orkestra u današnjem Sarajevu, te nekoliko horskih ansambala, važno je spomenuti i koncertnu djelatnost Muzičke akademije čiji Hor i Orkestar bilježe značajne nastupe. Festivalska aktivnost u posljednje vrijeme bilježi značajan porast, a posebno vrijedi istaći Sarajevo Chamber Music Festival (osnovan 2011), te *Majske muzičke svečanosti* (od 2008), oba festivala u neposrednoj organizaciji Muzičke akademije. Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine osnovano 1997. godine u više navrata nastoji promovisati izvođenje postojećih i produkciju novih djela bosanskohercegovačkih kompozitora kada to finansijska situacija i objektivni faktori dozvoljavaju.

Godišnjice rođenja ili smrti nekog kompozitora uvijek su dobar povod za podsjećanje te analizu stanja njegovog zavještanja na buduće generacije. U kulturnom ambijentu postdejtonske Bosne i Hercegovine koja se čak dvadeset godina nakon završetka ratnih razaranja pokušava podići i u društveno-političkom smislu usmjeriti na pravi način, očekivati dobro funkcionisanje segmenta kulture postaje preveliko očekivanje. Stoga se realno postavlja pitanje da li je moguće održavati kontinuitet sjećanja na stvaraoce bez kojih bi historija bosanskohercegovačke kompozicije bila mnogo siromašnija. To pitanje odnosi se i na pitanje izvođenja djela Miroslava Špilera, čije stvaralaštvo, kako je prethodno obrazloženo, predstavlja biser orkestarske umjetničke muzike. U toj konstataciji ujedno leži i odgovor na pitanje zašto nema više izvedbi Špilerovih djela. U sadašnjem sarajevskom kulturnom ambijentu, institucije koje Sarajevu mogu podariti orkestarske izvedbe njegovih djela su Muzička akademija i Sarajevska filharmonija. Iako je mnogo lakše organizovati koncert kamerne muzike, u slučaju Špilerovog stvaralaštva, njegova kamerna i sastavom manja vokalna i vokalno-instrumentalna djela nisu i najuspješnija, dok ideološki inspirisana djela s obzirom na sadašnji društveni i politički kontekst postaju prevaziđena. Imajući u vidu te konstatacije, preostaju uglavnom orkestarska, odnosno kamerna orkestarska djela. U Špilerovom slučaju, zbog počesto velikog instrumentalnog aparata, te značajnih zahtjeva stavljenih pred svirače, ta djela nije jednostavno izvesti, no zvučni snimci sa audio kaseta iz nekih prošlih vremena nas uvjeravaju da bi se uloženi trud itekako isplatio.

Zaključak

Miroslav Špiler, kompozitor i pedagog ostavio je u historiji bosanskohercegovačke muzike neizbrisiv trag svojim kompozitorskim, pedagoškim i društvenim radom. Svoj kompletan opus zavještao je Muzičkoj akademiji, te se u prostorijama Instituta za muzikologiju pomenute institucije nalaze sve kompozicije Špilera u vidu autografa, štampanog izdanja ili zvučnog zapisa. Špilerovo stvaralaštvo obuhvata oko 70 orkestarskih, kamernih, vokalnih i vokalno-instrumentalnih djela. Izuzev nekih ranih radova koji su danas dostupni samo u obliku autografa, Špilerova djela su izvođena u periodu nakon Drugog svjetskog rata od strane tada najaktivnijih umjetnika, kamernih te orkestarskih ansambala kao što su Simfonijski orkestar Radio-Televizije Sarajevo, te Sarajevska filharmonija. Osvrtom na Špilerovo stvaralaštvo utvrđene su neke od dominantnih karakteristika njegovog kompozitorskog jezika, kao i sklonost ka orkestru kao mediju u kojem se Špiler-kompozitor najneposrednije izražavao. Špilerova orkestarska djela koja bi svakako bila izuzetno zanimljive izvedbe su: *Vasilisa Zlatokosa*, *Praznična skica*, *Introdukcija i Largo*, *Simfonija u dva stava*, *Opsesija* i *Tema sa pet transfiguracija*. Nakon 1995. godine, nažalost nije zabilježena nijedna izvedba Špilerovih djela, što jeste alarmantno, ali i upućuje da se zapitamo zašto je tako. Dobiveni odgovor se može sažeti u činjenicu da iz današnje perspektive nisu sva Špilerova djela jednako relevantna, ali ni umjetnički važna, kao i da ona najvažnija, orkestarska djela nije uvijek jednostavno izvesti imajući u vidu obimnost izvođačkog aparata i zahtjevnost sviračkih dionica. Pored toga, u današnjem bosanskohercegovačkom kulturnom ambijentu najveći problem predstavlja nedostatak poticaja za izvođenje djela bosanskohercegovačkih kompozitora onda kada je to moguće, te se, posljedično, dešava i da neke od godišnjica, kao što je Špilerova, prođu bez adekvatnih sadržaja.

Reference

Anon., 1980. *Program VI svečanosti revolucionarne pjesme Bileća*, 11. oktobar 1980. [program] Ostavština Miroslava Špilera. Sarajevo: Arhiv Instituta za muzikologiju.

Bosnić, A., 2010. *Simfonijsko stvaralaštvo u BiH – pregled, analiza, sistematizacija*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Čavlović, I., 1997a. Miroslav Špiler – Nacrt za životopis. *Muzika*, I(2), 7-49.

Čavlović, I., 1997b. Simfonijski orkestar Radio-televizije Sarajevo u svjetlu dokumentarne građe. *Muzika*, I(3), 25-84.

Čavlović, I., 2011. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBiH.

Čavlović, I., 2016. *60 godina Muzičke akademije u Sarajevu, Deset novih godina*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Hadžialić, A., 1990. *Stvaralaštvo Miroslava Špilera sa posebnim osvrtom na njegova orkestarska djela*. Diplomski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Hodžić, S., 2012a. *Ostavština Miroslava Špilera – pregled, klasifikacija, sistematizacija*. Diplomski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Hodžić, S., 2012b. Dio Ostavštine Miroslava Špilera na Institutu za muzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu. [fotografija] Privatna kolekcija Senke Hodžić.

Hodžić, S., 2014a. Pozicija i značaj djelatnosti Miroslava Špilera u muzičkom životu Sarajeva i Bosne i Hercegovine. *Muzika*, XVIII(1), 9-28.

Hodžić, S., 2014b. *Život i djelo Miroslava Špilera*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Hodžić. S., 2016. Od partizanske propagande ka socrealizmu: Ideološki inspirisana djela Miroslava Špilera. U: F. Hadžić, ur. *Zbornik radova 9. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*. Sarajevo, 23–26. oktobar 2014. Sarajevo: Muzikološko društvo, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu. 445-466.

Hukić, N., 2012. *Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosanskohercegovačke autore*. Magistarski rad. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

Pinjo, M., 2003. *Sarajevska filharmonija u periodu 1923–2000*. Magistarski rad. Muzička Akademija Univerziteta u Sarajevu.

Radio-televizija Sarajevo, 1977. *Emisija o NOB i iza rata*. [radio-emisija] 31. maj 1977.

Ostavština Miroslava Špilera. Kaseta III 6b. Sarajevo: Arhiv Instituta za muzikologiju.

Špiler, M., 1926. *Vasilisa zlatokosa*. [partitura, autograf] Ostavština Miroslava Špilera. Sarajevo: Arhiv instituta za muzikologiju.

Špiler, M., 1955a. *Praznična skica*. [partitura, autograf] Ostavština Miroslava Špilera. Sarajevo: Arhiv instituta za muzikologiju.

Špiler, M., 1955b. *Sjetni trenutak*. [partitura, autograf] Ostavština Miroslava Špilera. Sarajevo: Arhiv Instituta za muzikologiju.

Špiler, M., 1957a. *Preludij za trubu i klavir*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1957b. *Samotni trenutak*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1960. *Introdukcija i largo*. [partitura] Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije.

Špiler, M., 1964. *Simfonija u dva stava*. [partitura] Zagreb: Savez Kompozitora Jugoslavije.

Špiler, M., 1967. *Opsesija*. [partitura] Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije.

Špiler, M., 1969. *Tri pesme za srednji glas i veliki orkestar na tekst F.G.Lorce*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1971a. *Dijalog za sopran i solo violinu*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1971b. *Tri kompozicije za violinu i kamerni orkestar*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1972. *Trijalog za sopran, violinu i klavir*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1974. *Tri pesme za visoki glas i klavir na tekstove F.G.Lorce*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1980a. *Tema s pet transfiguracija*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1980b. *Tri pjesme za duboki muški glas i simfonijski orkestar na tekst F.G. Lorce*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1981. *Evokacija Bilećanke*. [partitura] Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.

Špiler, M., 1982. *Nad Konjuh planinom*. [partitura, autograf] Ostavština Miroslava Špilera. Sarajevo: Arhiv instituta za muzikologiju.

NIKOLA VITOV GUČETIĆ (NICOLÒ VITO DI GOZZE, 1549–1610) I ULOGA GLAZBE U RENESANSNOME DUBROVNIKU

Monika Jurić Janjik

Abstrakt: Dubrovački renesansni političar i filozof Nikola Vitov Gučetić glazbenom se problematikom bavio u trima svojim djelima: *Dijalog o ljepoti* (1581), *Upravljanje obitelji* (1589) i *O ustroju država* (1591). Iako se radi o kraćim fragmentima posvećenima glazbenom području, moguće je uočiti tri veće tematske cjeline o kojima Gučetić detaljnije raspravlja, a to su: glazbala, glazbeno-teorijske ideje te funkcije i učinci glazbe. Na Gučetićevo promišljanje o glazbi utjecali su prvenstveno starogrčki filozofi Platon i Aristotel, stoga Gučetić ističe važnost funkcije koju glazba ispunjava u društvu, osobito u sklopu odgojno-obrazovnog sustava.

Ključne riječi: renesansa; Dubrovnik; Nikola Vitov Gučetić.

Uvod

Djela dubrovačkih renesansnih intelektualaca karakterizira vrlo širok spektar tema (npr. filozofija, pedagogija, politika, etika, književnost, umjetnost itd.) među kojima specifično mjesto zauzima glazbena problematika. U ovom će se članku predstaviti napisi o glazbi dubrovačkog intelektualca Nikole Vitova Gučetića (Nicolò Vito di Gozze, 1549–1610). Gučetić je bio pisac, filozof, pravnik, političar, pedagog te član akademije *Dei Concordi* (Akademije složnih), društva u kojem su se dubrovački intelektualci okupljali kako bi diskutirali o umjetnosti, filozofiji i književnosti. Ne postoje konkretni dokazi o glazbenim aktivnostima unutar Akademije, ali je glazba zasigurno bila dio rasprava koje su na svojim sastancima vodili, što doznajemo upravo iz djela dvaju njezinih članova: prvi je sam Gučetić, koji je o glazbi raspravljao u trima svojim djelima: *Dijalog o ljepoti* (*Dialogo della bellezza*, 1581), *Upravljanje obitelji* (*Governo della famiglia*, 1589), te *O ustroju država* (*Dello stato delle republiche*, 1589), a drugi je Miho Monaldi (1540–1592), dubrovački pjesnik i filozof čije se djelo *Irena ili ti o ljepoti* (*Irene, overo della bellezza*, 1599) smatra prvom estetičkom raspravom u Hrvatskoj (Tuksar, 2004, 4-8).

Što se tiče glazbene prakse u renesansnom Dubrovniku svakako je tu najznačajnija djelatnost glazbenika Kneževe kapele koji su početkom 14. stoljeća formirali manji ansambl, da bi do 18. stoljeća postepeno prerasli u pravi orkestar. Dubrovnik tako kroz čak pet stoljeća, od 1301. do 1808. godine, ima stalnu

dokumentiranu povijest gradske glazbe, što je jedinstvena pojava u povijesti hrvatske glazbe, ali i jedini takav primjer u Europi. Glazbenici Kapele bili su pod strogom kontrolom Kneza, odnosno upravljačkog tijela Dubrovačke republike zvanog Malo vijeće, s kojim su sklapali jednogodišnji ugovor o službi u Kneževoj kapeli. Osim Knezu, glazbenici Kneževe kapele bili su na raspolaganju i svim ostalim stanovnicima Dubrovačke republike pa su povremeno na državni trošak muzicirali i u katedrali ili crkvi lokalnog patrona sv. Vlaha. Osim obaveza koje su izvršavali u Dubrovniku, dio njihove djelatnosti bila su i gostovanja, osobito na susjednim bosansko-hercegovačkim dvorovima u doba lokalnih narodnih vladara. Iz arhivskih je spisa vidljivo da je u 16. stoljeću u Kneževoj kapeli zabilježeno čak dvadesetak glazbenika, od kojih su nam posebno značajni franko-flamanski glazbenici iz obitelji Courtoys: Lambert stariji (djelovao od oko 1554. do nakon 1570), njegov sin Henrik (djelovao od oko 1573 do 1629) i unuk Lambert mlađi (djelovao od 1621. do 1664) (Demović, 1981, 69-141).

U renesansnome je Dubrovniku Gučetić bio izrazito cijenjen, što dokazuje činjenica da je čak sedam puta bio izabran za dubrovačkog kneza. S obzirom na Gučetićev istaknuti položaj u društvu, njegove je postavke o glazbi moguće interpretirati kao odraz dubrovačke intelektualne sredine. Osim toga, Gučetić je cijeli svoj život proveo u Dubrovniku, stoga je moguće pretpostaviti i da njegove ideje o glazbi i kulturi predstavljaju izvornu dubrovačku renesansnu misao, kao i opće uvjerenje koje je "vladalo" među stanovnicima Dubrovnika u 16. stoljeću. Podudarnost njegovih glazbenih ideja s tadašnjom konkretnom glazbenom praksom potvrđuje nam i činjenica da je on sam kao dijete sudjelovao u dramskim izvedbama Marina Držića (1508–1567), o čemu je pisao u djelu *Dello stato delle republiche*:

> "To da takva glazba uvijek može okrijepiti naše duše ... uvelike sam i sâm iskusio; jer kada su u moje društvo bili pozvani predstavljati najplemenitije čine u komedijama ili u tragedijama, kako se moja narav ne bi uplašila takvih prizora naredih – kako bih ohrabrio dušu i srce u dječjoj nježnosti – da veselo zasviraju trublje i svirale; a zatim sam u onoj svojoj najnježnijoj dobi tu ulogu izvodio uz najveće zadovoljstvo i autora, pokojnoga Marina Držića, i gledateljâ; tako da sam osim u raspravama i sâm osobno dovoljno iskusio – kao što rekoh – u kakvom je skladu bila glazba s našom dušom." (Gučetić, 2000, 414)

Iako Gučetić nije specificirao o kojem se konkretno Držićevom djelu radi iz ovog je citata jasno da je on barem jedanput aktivno sudjelovao u izvođenju glazbenog broja u nekoj od Držićevih komedija, sviranjem puhaćeg glazbala (Jurić, 2012, 178-179).

Poznato je da su na formiranje ideja renesansnih mislilaca u velikoj mjeri utjecali Platon i Aristotel, odnosno renesansni neoplatonizam i neoaristotelizam.

U tom kontekstu mogli bismo reći da Gučetićeva djela predstavljaju svojevrsnu sponu, čak i spoj između neoplatonizma i neoaristotelizma. U Gučetićevom je promišljanju o glazbi moguće uočiti tri veće tematske cjeline o kojima on detaljnije raspravlja, a to su: glazbala, glazbeno-teorijske ideje te funkcije i učinci glazbe.

1) Glazbala

Iz Gučetićevih je napisa o glazbalima moguće zaključiti da je Gučetić općenito bio prilično dobro upućen u njih te da je unatoč svojoj platonističko-aristotelovskoj orijentiranosti u svoju raspravu o glazbalima unio i elemente suvremenog instrumentarija. Gučetić je u odlomcima koji se odnose na glazbenu problematiku daleko najviše pozornosti posvetio citari i liri. U talijanskim je izvornicima Gučetić za citaru rabio nekoliko različitih varijanti naziva: *citara* (*Dialogo della bellezza*), *cetera* (*Governo della famiglia*) i *cetra* (*Dello stato delle republiche*), dok se u hrvatskim prijevodima njegovih djela pojavljuje uvijek isti termin – *citra*. U ovom će se radu umjesto pojma *citra* za glazbalo o kojemu Gučetić govori koristiti pojam *citara*. Naime, *citra* je naziv koji se odnosi na tradicijsko glazbalo karakteristično za Međimurje i Podravinu te bi stoga prikladniji prijevod u Gučetićevom slučaju bio *citara*. U hrvatskoj se starijoj leksikografiji [npr. Jakov Mikalja, *Blago jezika slovinskoga* (Loreto 1649–Ancona 1651); Ivan Belostenec, *Gazophylacium, seu latino-illyricorum onomatum aerarium Gazophylacium illyrico-latinum* (Zagreb 1740); Andrija Jambrešić, *Lexicon Latinum Interpretatione Illyrica, Germanica, Et Hungarica* (Zagreb 1742) (usp. Tuksar, 1992, 235)] uz termin *citara* vežu dva značenja: prvo se odnosi na antičko glazbalo kitaru, dok se drugo odnosi na novovjekovna glazbala tipa cistre (Tuksar, 1992, 256). Antička kitara i novovjekovna citara razlikuju se u nekoliko aspekata: "(...) organološke analize pokazale su da se na prijelazu iz kasne antike u rani evropski srednji vijek kitara transformira u glazbalo tipa 'cistre' (franc; 'cittern' engl; 'sister' njem; 'cetra' tal.), koje će naši leksikografi također nazivati terminom citara. Ovako transformirana citara živjet će kroz čitav srednji vijek, renesansu i rani barok, navodit će je mnogi pisani (npr. Dante, Johannes de Grocheo, Jacques de Liège, Tinctoris, V. Galilei i drugi) i likovni izvori (npr. Utrechtski psaltir, krstionica u Parmi, F. Lippi, Lucca della Robbia, crteži u Praetoriusa i Mersennea itd.), a postat će posebno popularna u 16. i 17. stoljeću. Antička kitara i novovjeka citara imale su u raznim verzijama različit broj žica (...), a jedna od nekoliko bitnih razlika između ova dva oblika istovrsnog glazbala sastojala se u tome što su se na kitari trzale tzv. prazne žice, dok se kod citare tonska visina mogla mijenjati pritiskom žice o prečku (opreka poput harfa – gitara). U oba se, međutim, tipa glazbala ton proizvodio trzanjem prstima i/ili trzalicom." (Tuksar, 1992, 235-236). Moguće je da je Gučetić pod talijanskim terminima *citara* (*Dijalog o ljepoti*), *cetera*

(*Upravljanje obitelji*) i *cetra* (*O ustroju država*) mislio katkad na jedno, a katkad na drugo značenje. S obzirom na Gučetićevu upućenost u razvoj i napredak koji se dogodio na području instrumentarija kasne renesanse ipak je vjerojatnije da je Gučetić mislio na renesansno glazbalo cistru (Munrow, 1976, 22-23). Cistra se u renesansi povezivala uglavnom s glazbom nižih slojeva kojima je ona služila kao glazbalo za zabavljanje mušterija u brijačnicama. Nasuprot tome Vincenzo Galilei donosi izvještaj o cistrama iz Brescie, popularnima među plemstvom, koje su ujedno predstavljale pokušaj oživljavanja antičke kitare (Munrow, 1976, 80-81).

U skladu s glavnom temom djela *Dialogo della bellezza* citara je Gučetiću u kontekstu glazbene problematike poslužila u pojašnjavanju problematike ljepote. Tako Gučetić opisuje proces ugodbe žica na citari kao nužan preduvjet za proizvodnju lijepog zvuka, uspoređujući taj proces s pripremom tijela za primanje ljepote:

> "Znajte da stvari koje savršenstvo ne primaju istim redom, nisu jednako ni pripremljene za to; pa je nužno da se ljudsko tijelo, prije no što primi ljepotu, dobro pripremi u suglasju četiriju elemenata, ili raspoloženja, kako ih već nazovemo; jer nikad citra [citara] neugođenih žica nije dala lijep zvuk; i naša je duša tek kad ostavi brigu o tijelu i svuče sa sebe pohotljivosti, spremna primiti ljepotu i milost; kao što i zlato da bi zasjalo valja očistiti od zemaljske ružnoće." (Gučetić, 1995, 89)[1]

Nešto kasnije će u istome djelu Gučetić ponovno istaknuti usklađenost citarinih žica kao važan preduvjet za postizanje glazbene harmonije:

> "I ako vidimo i razumom spoznamo da se ljepota glasova i predmet vida sastoje u stanovitu razmjeru, ili suglasju (jer se bez njih doista za stvar ne može reći da je posve lijepa), moramo zamisliti da je, budući da su u nama raspoloženja slična žicama na citri [citara], ljepota našeg tijela uzrokovana njihovom temperaturom, kao što razmjer žica na citri [citara] uzrokuje harmoniju." (Gučetić, 1995, 109)

U djelu *Governo della famiglia* Gučetić će pomoću citare također naglasiti i važnost praktičkog bavljenja glazbom u svakoj životnoj dobi:

> "Isto je tako i glazba, koju su stari toliko preporučali, uvijek bila potrebna mladima, kako sam vam već i rekao, jer je ona uvijek imala moć ublažiti čuvstva naše duše i potaknuti nas na bilo koju stvar. (...) A Sokrat, poznavajući moć i plemenitost glazbe, iako je imao šezdeset godina, nije se stidio u toj zreloj dobi

[1] U daljnjem će se tekstu u uglatim zagradama navoditi izvorni talijanski termini iz Gučetićevih djela.

učiti svirati liru i citru i druge žičane instrumente [la lira, e la cetera, & altri stromenti di corda]." (Gučetić, 1998, 255)

Gučetić će u gotovo identičnom obliku ponoviti ovaj argument i na samome kraju djela *Dello stato delle republiche* (1591):

"Ako se Sokrat, poznavajući moć i blagodat glazbe, u svojoj zreloj dobi od šezdeset godina nije stidio naučiti svirati liru, citru i druga žičana glazbala [la lira e la cetera, & altri istrumenti di corda], tko bi se na svijetu smio stidjeti učenja te nebeske (da tako kažemo) harmonije? Neka dakle ovdje bude kraj našoj raspri (...)" (Gučetić, 2000, 417)

Činjenica da je Gučetić dva puta u dvama različitim djelima iznio gotovo isti argument svjedoči o važnosti koju je sam pripisivao bavljenju glazbom u starijoj dobi, čime se odmaknuo od Platonova stajališta o praktičkom bavljenju glazbom kao o nečemu što je isključivo rezervirano za mlađe generacije.

Kao što je vidljivo iz navedenih citata, liru Gučetić uglavnom spominje u tandemu s citarom. Samostalno ju navodi samo na jednome mjestu u kontekstu objašnjavanja obrazovnog sustava: "Platon je (...) odredio (...) da nakon tih napora [učenja – op. M. J. J.] nauče [djeca – op. M. J. J.] svirati liru [la lira], za utjehu duše i čuvstava." (Gučetić, 1998, 187) Iz ovog je citata potpuno jasno da Gučetić govori o antičkom obrazovnom sustavu u kojemu je jedan od najvažnijih segmenata bilo pjevanje uz istovremeno sviranje lire.

O drugim je glazbalima Gučetić najviše raspravljao u osmoj knjizi djela *Dello stato delle republiche* pri čemu je vidljivo njegovo izrazito zalaganje za instrumentalnu glazbu. Uzmemo li u obzir činjenicu da se radi o drugoj polovici 16. te prvom desetljeću 17. stoljeća kada se intenzivno razvija solistička instrumentalna glazba taj je Gučetićev stav moguće interpretirati kao zalaganje za najnovije glazbene trendove. Gučetić je glazbala podijelio na *stara* i *suvremena* nabrajajući u prvoj skupini glazbala iz razdoblja antike i srednjega vijeka:

"Nisu nam posve poznata stara glazbala [antichi istrumenti], kao što su svirale, tibije, barbitoni, heptagoni, organistrumi, sambuke [fistole, tibie, barbetti, eptagoni, sinfonie, sambuci], a neki mišljahu da su svirala i tibija [la fistole, e Tibia] poput trube [una Tromba], ili prema Javellu na tom mjestu poput dipli [corna Musa], koje obično zovemo sviralicom [Pifaro]; barbiton [la Barbita] je zatim vrlo nepoznato glazbalo, a heptagon [Eptagoni] je taj znanstvenik zamišljao kao glazbalo sedmerokutna oblika nad sedam razvučenih žica; sambuku [i sambuci] je opisivao kao glazbalo s dvije velike žice, koje su proizvodile dubok i snažan zvuk." (Gučetić, 2000, 416)

U drugu skupinu Gučetić svrstava *moderna* glazbala koja su bila popularna u razdoblju renesanse, no među njima je načinio daljnju podjelu, ovaj puta prema kriteriju njihove prikladnosti za plemiće:

> "(...) prilagodimo li se našim današnjim glazbalima [gl'istrumenti de i tempi nostri], uspoređenim s tim drevnim [gl'istrumenti antichi], kažimo da trube, sviralice, diple, korneti, flaute, tromboni, sordine i slični [Trombe, Piferi, Corna Muse, Cornetti, Fiauti, Tromboni, Sordine, & simili], prema Aristotelu ne priliče plemiću, jer se pri njihovu sviranju napinjanjem daha grudi uspušu, i zbog napora daha i disanja lice postaje vrlo ružno. Zasluži li ipak tko na tim glazbalima hvale, onda su to njihovi izumitelji, Fanije za sviralu [fistola], Apolon za tibiju [la tibia], Tirenjani za trube [le trombe], a prema nekima Frigijci za tibije [le tibie]." (Gučetić, 2000, 416)

Puhaća je glazbala (trubu, kornet, flautu, trombon te sordinu) smatrao neprikladnima za plemiće, za razliku od žičanih glazbala (viole i lutnje) te glazbala s tipkama (čembalo) čije je korištenje odobravao u okviru zabavljanja pripadnika aristokracije:

> "(...) za razliku od tih, za plemenitu djecu manje dostojnih glazbala, violu, lutnju i klavičembalo [la Viola il Liuto, & il Grauecimbalo] smatraše vrlo časnim i ugodnim, jednako za mlade kao i za stare. Klavičembalo [il Grauecimbalo] se više preporučuje starima nego mladima, kojima su pak viola i lutnja [la Viola, & il Liuto] vrlo primjereni za okrepu duha, kad ih se ljupko rabi nakon napornih poslova, pjevajući uz njih koju kanconu, sonet, toskansku stancu ili što slično, o čemu govori Aleksandar Piccolomini." (Gučetić, 2000, 417)

Moguće je da je Gučetić ovu podjelu načinio po uzoru na Castiglioneov odabir najboljih vrsta glazbe u djelu *Dvoranin*:

> "Lijepa je glazba, (...) sigurno pjevanje s ispravnim čitanjem nota i lijepim stilom, ali je mnogo ljepše pjevanje uz violu, jer gotovo se sva slast sastoji u solo pjevanju... Nadasve mi se, međutim, čini da je izvanredno ugodno slušati poeziju uz pratnju viole, što riječima pridaje toliko ljupkosti i djelotvornosti, da je pravo čudo. Milozvučna su i sva glazbala s tipkama, jer su im akordi zaista savršeni i na njima se s lakoćom može izvesti mnogo toga što duh ispunja glazbenom slašću. A ništa manje ne raduje glazba četiriju gudačkih instrumenata, koja je predivna i odaje majstorstvo." (Castiglione, 1986, 90-91)

2) Glazbeno-teorijske ideje

Usporedimo li količinu odlomaka koje je Gučetić u svojim djelima posvetio pojedinim glazbeno-teorijskim sadržajima jasno je da je najviše raspravljao o modusima, dok je harmoniji te osobito ritmu posvetio nešto manje pozornosti. Iz Gučetićeva odabira modusa očito je da su mu kao uzor poslužila Aristotelova promišljanja o glazbi. Naime, Gučetić ne spominje sve moduse, već kao osnovne izdvaja dorski, frigijski i lidijski modus:

> "Glazbeno se umijeće pak dijeli na tri vrste [tre parti]; jedna je frigijska, i ona pokreće naš duh na srdžbu i žestinu, a njome su bili potaknuti Lakedemonci da protiv Krećana uzmu oružje, a također i Timotej kad se digne protiv Aleksandra; toj se vrsti glazbe [à questa specie di Musica] suprotstavljala druga, lidijska, čijim su se pjevom lako vraćali iz srdžbe i žestine oni što ih je ona prva vrsta bila ražestila; treća je dorijska, a navodila je i poticala duševne osjećaje na ozbiljnost i skromnost, i to tolikom djelotvornošću i snagom da je bilo gotovo nemoguće i teško, onome tko ju je slušao, upraviti svoju dušu grešnu ili zlu činu." (Gučetić, 1995, 115)

Ovdje Gučetić kao dva potpuno suprotna glazbena načina navodi frigijski i lidijski modus te frigijski modus označava kao onaj koji na čovjeka djeluje uzbuđujuće, dok lidijski modus ima na čovjeka suprotan, smirujući učinak. Dorski modus Gučetić predstavlja kao izdvojenu kategoriju, središnji modus najviše vrijednosti, a svoje stajalište o modusima potkrepljuje primjerima iz grčke mitologije kojima ilustrira starogrčko vjerovanje u utjecaj pojedinih modusa na ljudsko ponašanje, odnosno na ljudske osjećaje. Osim u nabrajanju višestrukih utjecaja modusa na čovjeka Gučetić je moduse spominjao i u kontekstu političke filozofije gdje je uspoređivao političke poretke s glazbenim suglasjima:

> "Odgovaram vam (...) da se grad ne mijenja zbog te stalne mijene, već će se izmijeniti zbog promjene političkog poretka, i zbog tog će se prelaska s jednog poretka na drugi promijeniti također i ustroj grada, kao što se to događa i u suglasjima [nelle armonie] gdje, izmijeni li se poredak glasova, dolazi do promjene i samih suglasja. Ona su upravo zbog tog različitog poretka u davnini nosila i različita imena: sad dorsko, sad frigijsko, sad pak neko drugo [hor la dorica, hor la frigia, hor altrimenti]." (Gučetić, 2000, 194)

Gučetić je ovu misao u modificiranom obliku preuzeo od Aristotela koji je u svojoj *Politici* također izdvojio dva osnovna državna poretka, te dvije osnovne vrste melodija:

> "(...) kako je neko zajedništvo grad/država, i zajedništvo je građana u društvenom poretku, kad postane drugi oblikom i različit državni poredak, čini se kako ne može ostati ni isti grad, kao što i o zboru kad je komički i kad je tragički kažemo da je drukčiji, iako su u njemu često jedni te isti ljudi; slično je i svako drugo zajedništvo i slaganje drukčije, ako je drukčiji oblik toga slaganja, kao što o skladu istih zvukova kažemo da je drukčiji kad je on jednom dorski, a jednom pak frigijski." (Aristotel, 1992, 1276b1-10)

Platon je također govorio o promjenama na političkom i glazbenom planu, ali u negativnom kontekstu:

> "Ukratko da kažemo, toga treba da se upravljači države živo drže: da se ne pokvari država bez njihova znanja, nego da nadasve paze na to, da se ne uvuku u odgoj gimnastički i glazbeni nikakve nepogodne novotarije, budući da treba ostati pri postojećem. Kad tko dakle govori, da ljudi većma paze na pjesmu 'koja, dok pjevaju, njima posvema ozvanja nova', da se onda boje i najviše pripaze, da ne bi tko mislio, da pjesnik ne pjeva nove pjesme nego nov način pjesme, i da ne bi to hvalio. A ne smije se to ni hvaliti ni primati. Jer treba se čuvati i ne stvarati novu vrstu glazbe, držeći, da je to pogibao za sve. Naime nigdje se ne mijenjaju zakoni glazbe, a da se ne bi mijenjali najveći državni zakoni (...)" (Platon, 1997, 424b4-c6)

Harmonijom se Gučetić u svojim djelima bavio s nekoliko različitih aspekata. Prvo, u kontekstu definiranja ljepote Gučetić je harmoniju općenito tumačio kao sklad sastavnih dijelova nekog predmeta, a u slučaju glazbe taj se sklad odnosio na međusoban odnos sastavnih dijelova glazbe – zvukova: "(...) samo uho ni u čemu ne uživa koliko u harmoniji glazbe [l'armonia della Musica]. Kao što buka, što u sebi nosi strah, nagoni plašljivce u bijeg, tako sklad zvukova [suoni armonici] nagoni naše duše na užitak ljepote." (Gučetić, 1995, 83-85)

Drugo, u sklopu pitagorejskog koncepta harmonije brojeva Gučetić je o glazbenoj harmoniji govorio u analogiji s pravilnim poretkom na kojem se temelji čitav svemir:

> "Zbog toga valja vjerovati da je umijeće glazbe sišlo sa zbora blaženih anđela, jer se uz njezin zvuk naša duša zanosi ne toliko svjetovnom koliko božanskom ljepotom; odatle Platon vjeruje da našu dušu čini stanovita harmonija brojeva [numeri armonici]; pa zato dobro reče u dijalogu zvanom *Sofist*, da naš život zahtijeva stanovito suglasje brojeva [numerosa consonanza] i da učenje glazbe valja pretpostaviti svim ostalim učenjima." (Gučetić, 1995, 83-85)

Treće, harmonija za Gučetića predstavlja i vrlo važan sastavni dio glazbe u okviru obrazovnog sustava:

> "Četiri poznata predmeta predlaže naš Filozof za odgoj i poduku djece u njihovoj nježnoj dobi, a to su književnost, tjelovježba, glazba i slikarstvo. (...) ...glazba obuhvaća harmoniju, bilo pjevanja, bilo raznovrsnih glazbala [soto la Musica, l'armonia cosi vocale, comi ogne sorte d'istrumeti]." (Gučetić, 2000, 407)

Konačno, harmonija je prema Gučetićevom mišljenju element glazbe koji može izvršiti snažan utjecaj na čovjekove osjećaje, ali i pozitivno djelovati na ljudsko zdravlje:

> "Glazbena harmonija doista može smiriti i ganuti ljudske duše, što pokazuje primjer Pitagorina učenika Aleksandra Velikog, kao i Gaja Grakha, čije je strasti obuzdala i ublažila." (Gučetić, 2000, 414)

> "I ako je harmonija mogla spasiti Rimljane od smrtonosne kuge, kad se za izlječenje u Rimu pjevahu satire, zašto se njome ne bi liječile i bolesti naše duše, kad se dušu oduvijek smatra više božanskom no ljudskom, i kad se skladom duševnih moći i strasti održava tjelesni sklad, harmonija i umjerenost?" (Gučetić, 2000, 414-415)

Ritam kao eminentna kategorija realno zvučeće glazbe u Gučetićevim je djelima najslabije zastupljen i najmanje obrađen te ga Gučetić spominje tek usputno u kontekstu rasprave o glazbalima. O mogućim razlozima zbog kojih Gučetić nije detaljnije analizirao kategoriju ritma moguće je govoriti samo hipotetski. Tako je, primjerice, moguće da Gučetić ritam jednostavno nije promatrao kao zaseban element glazbe koji je odvojiv od kategorija kao što su modusi ili harmonija, nego isključivo kao dio cjeline (Gučetić, 2000, 414).

3) Funkcije i učinci glazbe: *paideia* i dokolica

Kada Gučetić piše o funkcijama i učincima glazbe, on to čini uvijek u istom kontekstu, a taj je *paideia*. Kao što je poznato, *paideia* je pojam koji se u antičkoj Grčkoj odnosio na odgoj i obrazovanje, ali i na čovjekovo cjelokupno kulturno i etičko iskustvo, tako da je formalno obrazovanje u današnjem smislu riječi bilo samo njezin početni dio (Mathiesen, 2001). *Paideia* je bila usko vezana uz teoriju *ethosa*, koncept koji je na osobit način povezivao glazbu i obrazovanje (Anderson i Mathiesen, 2001). Naime, u antičkoj se Grčkoj glazbi pripisivala osobita moć jer se smatralo da upravo glazba može u čovjeku razviti ili dobro ili zlo te ju stoga treba podvrgnuti strogoj kontroli.

Gučetićeva rasprava o *paideii* i glazbenom odgoju zapravo predstavlja svojevrsnu kritiku suvremenog dubrovačkog društva u kojem se, po svemu sudeći, živjelo prilično razuzdano, a odgoj djece se zanemarivao (Perić, 1964, 18-36). Gučetić je u svojim djelima nekoliko puta izrazio vlastito nezadovoljstvo stavom svojih sugrađana prema obrazovanju (npr. Gučetić, 1998, 67, 215; Gučetić, 2000, 126-127). U svojim kasnijim djelima Gučetić glazbi pristupa prvenstveno iz perspektive praktičkog političara, no čak i u njima on glazbu izdvaja kao onu koja ima posebnu važnost u obrazovanju i odgoju. Gučetić se zalagao za uspostavljanje najboljeg političkog poretka i smatrao je da se taj poredak može očuvati samo izbjegavanjem naknadnog uvođenja bilo kakvih promjena, a taj svoj stav argumentira pomoću glazbe, govoreći kako se i izmjenjivanjem poretka glasova mijenjaju glazbena suglasja (Gučetić, 2000, 194). Gučetić ovo negativno mišljenje o inovacijama, kao i isticanje potrebe jednakog odgoja i obrazovanja za sve stanovnike neke države preuzima od Platona koji je smatrao da djelovanje svakog pojedinca mora biti prvenstveno usmjereno na dobrobit društva u cjelini (Jurić, 2011, 38-39). Platon je osim toga smatrao i da obrazovni sustav i glazba trebaju biti nepromjenljivi (usp. Platon, 1997, 424b4-c6).

Za razliku od Platona koji je prilikom svog promišljanja o ulozi glazbe u okviru *paideie* želio potisnuti individualne sklonosti u korist postizanja uniformiranog homogenog društva, Gučetić je u nekoliko navrata u svojim djelima isticao i važnost individualnih afiniteta u odgojno-obrazovnom procesu:

> "(...) da bismo naučili krepost, treba nam naklonost prirode, jer sve što učimo primajući, učimo prema prirodi; naša se tijela razlikuju od divljih životinja, i stoga su i naše duše različite od njihovih, pa će posve različite biti također i naše prirodne težnje i sklonosti znanostima i humanističkim disciplinama, a u toj prirodnoj sklonosti i među samima sobom se razlikujemo, jer je svakome dana drukčija građa. Za dobro je djelovanje potrebna vježba, a ona ima toliku snagu da se i samoj prirodi može oduprijeti. (...) Često se zbiva da nas naša priroda navodi na kakvo dobro ili loše djelo, no navada i čvrst običaj skreću je u jednu ili drugu suprotnost. (...) Navika oduvijek pokazuje svoju moć među ljudima, jer prirodnu snagu iskazuje među nerazboritim stvorovima što odveć ne slušaju razum, ali vođena razumom i stegom, pokorna postaje među ljudima (...)" (Gučetić, 2000, 393)

Gučetić gotovo redovito uz pojam *sklonost* spominje i pojam *navika* držeći da je dosljednim provođenjem određenih navika moguće potisnuti eventualne negativne urođene sklonosti, ali i ostvariti potencijal pozitivnih prirodnih afiniteta.

Poimanje glazbe kao sadržaja za koji je karakterističan pluralizam funkcija Gučetić preuzima od Aristotela te naglašava da glazba ima i funkcije koje nisu

dio *paideie*, a to su odmor, zabava i ugoda. U tom kontekstu Gučetić također preuzima i Aristotelov pojam dokolice:

> "(...) ja ne slijedim mišljenje starih [autora] koji smatrahu da je ona [glazba – op.M.J.J.] djeci neophodna zbog razvoja sluha, kao ni onih koji mišljahu da je potrebna zbog navikavanja uma da zahvaljujući harmoniji prepoznaje sklad među stvarima, pa htjedoše harmonijom pjevanja i svirke učvrstiti dječju dušu. Slijedim (...) mišljenje našeg Filozofa, i vjerujem da glazba treba da milo i ugodno zaokupi naše duše u spokoju i dokolici, te da ona ima blagotvornu moć za izbjegavanje dokolice onda kad ne treba brinuti o važnim stvarima. Da bi dakle čovjek mogao hvalevrijedno živjeti ne samo radeći i čineći kreposna djela, već i odmarajući se od njih u dokolici, valja djecu podučavati i glazbenu umijeću, koje stari filozofi ne ubrajaju bez razloga u slobodna umijeća, jer ono pomaže da dokolicu provedemo ispravno i neokaljani. No osim što je neophodno, ono je i umnogome prikladno, jer po svojoj prirodi pruža velik ures vladanju i korist duševnu raspoloženju, budući da se djelovanjem glazbe (...) u dušama pobuđuju različiti osjećaji (...)" (Gučetić, 2000, 407-408)

Gučetić najvažniju funkciju glazbe vidi upravo unutar dokolice, dok u drugi plan smješta platonistički stav koji naglašava ulogu koju glazba ima u procesu stvaranja ispravnih navika. Zanimljivo je da Gučetić dokolicu spominje i u negativnom kontekstu, smatrajući ju najvećim neprijateljem *paideie*, a stoga i njezinom suprotnošću. Dokolica i *paideia* su dakle za Gučetića dva odvojena područja – prvo je namijenjeno odrasloj, a drugo dječjoj dobi – no bavljenje glazbom u sklopu odgojno-obrazovnog procesa Gučetić ujedno smatra i preduvjetom za glazbene aktivnosti kojima će se čovjek baviti u odrasloj dobi (usp. Gučetić, 1998, 91, 235).

U djelu *Dijalog o ljepoti* Gučetić se glazbom bavi na nešto drukčiji način nego u svojim kasnijim djelima. O glazbi ovdje Gučetić prvenstveno govori kao o jednom od načina na koji se duša uzdiže do ljepote, no naposljetku se ipak otkriva pozadina koju ponovno čini glazbeni odgoj. Ono što se konkretno može povezati s glazbenim odgojem jest onaj dio problematike koji se danas naziva "ženskim pitanjem", jer se Gučetić izrijekom pita je li ženama uopće dopušteno učiti glazbu. Ova tema logički proizlazi iz rasprave o aristotelovskom poimanju glazbe kao užitka i zabave prema kojem se bavljenje glazbom kosilo s čestitošću žene:

> "(...) samo bih Vam željela reći da je bilo neslaganja između platoničara i nekih peripatetika o tome je li ženi, ili djevojci, dopušteno poznavati glazbu; peripatetici su govorili da nije dopušteno, jer su glazba i čestitost rijetko išle zajedno, kao da su neprijateljice. No platoničari i pravi peripatetici drukčije su mislili, to jest, da

> glazba pristaje lijepoj ženi, a to dobro dokazuje Agostino Sessa slijedeći Aristotela, kralja peripatetičkog učenja, koji u osmom poglavlju svoje *Politike*, hoteći podučiti uglađena čovjeka u glazbi, pjesništvu, slikarstvu i borbenoj vještini, reče da su otmjenim muškarcima, budući da provode veći dio svoga života u časnoj dokolici, rečene sposobnosti uvelike nužne; pa će dakle svim čestitim ženama koje velik dio (...) svoga života provode u časnoj dokolici, bolje pristajati glazbeno umijeće no muškarcima." (Gučetić, 1995, 113-115)

U ovom kratkom odlomku Gučetić se osvrnuo na problem žena u kontekstu glazbe te na specifičan način dotaknuo pitanje položaja žene u društvu i pritom pokazao progresivan stav zalažući se za to da i ženama bude dopušteno baviti se glazbom.

Zaključak

Iz analize triju Gučetićevih djela vidljivo je da su na formiranje njegova mišljenja o glazbi neosporno utjecali Platon i Aristotel. U kontekstu rasprave o glazbalima taj je utjecaj vidljiv u Gučetićevom nabrajanju starih glazbala te osobito u njegovom isticanju puhaćih glazbala kao neprimjerenih za plemiće. Što se tiče glazbeno-teorijskih ideja, Gučetić izrijekom navodi primjere iz grčke mitologije u kojima se opisuje djelovanje različitih modusa na psihička stanja čovjeka. Najočitiji utjecaj antičkih mislilaca na Gučetića, raspravljanje o glazbi u okviru *paideie*, ujedno predstavlja i najvažniji dio Gučetićevih promišljanja o glazbi pri čemu je on načinio svojevrstan spoj Platonovih i Aristotelovih postavki o glazbi. S jedne strane Gučetić prihvaća Platonovo zalaganje za jednolikost *paideie* te ističe glazbu kao ključan dio odgojno-obrazovnog sustava, no za razliku od Platona smatra da se u tom procesu nikako ne smije zanemariti sklonosti pojedinaca. S druge strane Gučetić je načinio odmak u odnosu na Platona prihvaćanjem Aristotelovog poimanja glazbe kao multifunkcionalnog sadržaja koji ima vrlo važnu funkciju izvan *paideie*. Novost koju Gučetić uvodi u odnosu na Aristotela jest raspravljanje o mogućim negativnim učincima dokolice na *paideiu*.

S obzirom na to da je Gučetić bio društveno-politički angažiran, osobito značajan aspekt predstavlja njegovo uvođenje dimenzije praktičkog u bavljenje glazbenom problematikom. Gučetić je, naime, u svakoj tematskoj cjelini načinio svojevrstan odmak od svojih antičkih uzora i u svoja promišljanja o glazbi uveo dimenziju konkretnih suvremenih glazbenih zbivanja te na taj način u duhu svojega vremena formirao vlastite stavove o glazbi.

Reference

Anderson, W. and Mathiesen, T. J., 2001. Ethos. U: S Sadie, ur. *NGroveD*. 8. London: OUP, 403-407.

Aristotel, 1992. *Politika*. Preveo T. Ladan. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Castiglione, B., 1986. *Dvoranin*. Preveo F. Čale. Zagreb: Cekade.

Demović, M., 1981. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici: od početka 11. do polovine 17. stoljeća*. Zagreb: JAZU.

Gučetić, N. V., 1581. *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*. [*Dialogo della bellezza – Dialogo d'amore*]. Prevela N. Badurina. 1995. Zagreb: Tiskara Puljko.

Gučetić, N. V., 1591. *O ustroju država*. [*Dello stato delle republiche*] Preveli N. Badurina i S. Husić. 2000. Zagreb: Golden marketing.

Gučetić, N. V., 1589. *Upravljanje obitelji*. [*Governo della famiglia*]. Preveo M. Zaninović. 1998. Zagreb: Hrvatski studiji – Studia Croatica.

Jurić, M., 2011. Ethos i paideia u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi. *Arti musices*, 42/1, 37-54.

Jurić, M., 2012. Paideia i neoplatonističke ideje o glazbenom odgoju i kulturi u renesansnom Dubrovniku u djelima Nikole Vitova Gučetića (1549–1610). *Arti musices*, 43/2, 175-188.

Mathiesen, T. J., 2001. *Paideia*. U: S Sadie, ur. *NGroveD*, 18. London: OUP. 899-900.

Munrow, D. 1976. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: OUP.

Perić, I., 1964. Pedagoški pogledi Nikole Gučetića. *Dubrovnik*, 7/1, 18-36.

Platon, 1997. *Država*. Preveo M. Kuzmić. Zagreb: Naklada Jurčić.

Tuksar, S., 1992. *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*. Zagreb: HMD.

Tuksar, S., 2004. Glazba, akademije i učena društva djelatna u hrvatskim zemljama u razdoblju od 16. do 18. stoljeća. *Arti musices*, 35/1, 3-19.

MODELI KONCERTIRANJA PUTUJUĆIH VIRTUOZA U RAZDOBLJU KLASICIZMA: JARNOVIĆ U STOCKHOLMU

Vjera Katalinić

Abstrakt: Ivan Jarnović/Giovanni Giornovichi[1] (1747–1804), slavni violinski virtuoz, koncertirao je u mnogim europskim gradovima i na plemićkim dvorovima izvodeći vlastite skladbe. U tekstu se analizira njegov nedavno istražen kratak boravak u Stockholmu početkom 1803., a njegova se aktivnost uspoređuje s tipovima i mogućnostima djelovanja u ostalim europskim središtima, što baca i posebno svjetlo na kulturnu klimu u švedskoj prijestolnici.

Ključne riječi: Ivan Jarnović/Giovanni Giornovichi; Stockholm; 18/19. stoljeće; javni koncerti.

Stockholm je krajem 18. stoljeća, između 1770. i 1792., u doba kralja Gustava III. Adolfa (1746–1792), doživio znatan uspon sveukupnog razvoja, tako da se i čitavo to razdoblje, zbog intenzivnog razvoja znanosti, kulture i umjetnosti, pa tako i glazbe, naziva njegovim imenom.[2] Kralj je osobito vješto koristio operu i kazalište u političke svrhe. Njegova težnja da se očituje prosvijećenim vladarom (možda i po uzoru na svoga ujaka, pruskoga kralja Fridrika Velikog), i da svoju zemlju uvrsti među vodeće europske sile, očitovala se i na glazbenoj sceni, u njegovanju francuske tradicije, ali i stvaranju nacionalnog kazališta. I sam je bio autorom tekstova i libreta za kazalište, glumcem, organizatorom i izdašnim mecenom opere, koju je usmjerio prema europskim suvremenim tokovima. Osnovao je Kraljevsku muzičku akademiju (1771) i Švedsku kraljevsku operu (1773) u kojoj su se izvodila i komična i ozbiljna djela na narodnome jeziku, koja su skladali domaći ali i strani (talijanski i njemački[3]) autori, koji su se, privučeni bogatim mogućnostima, naselili u Stockholmu, koje je time postao svojevrstan "melting-pot" raznovrsnih pravaca i stilova. Osobito su dobro prihvaćene Gluckove reformirane opere, koje su postale modelom i "stilističkim

[1] U tekstovima na hrvatskom jeziku sustavno rabim varijantu prezimena "Jarnović", uobičajenu u domaćoj priručnoj literaturi, dok u tekstovima na engleskom jeziku koristim inačicu "Giornovichi", uobičajenu na engleskom govornom području u 18. stoljeću, ali i u nekim enciklopedijskim priručnicima.

[2] To se očituje već u naslovu članka Anne Johnson (1989, 327), u kojem period kulturnoga razvoja obilježava upravo kao "Gustaviansko razdoblje".

[3] Osim Krausa tamo su djelovali još npr. i Johann Gottlieb Naumann (1741–1801), Abbé Vogler (1749–1814) i drugi.

idealom gustavianskih djela" (Johnson, 1989, 334). Kao glavni operni skladatelj nametnuo se njemački skladatelj Joseph Martin Kraus (1756–1792), koji se u Stockholmu nastanio i ostao do smrti 1792.

Međutim, nakon višekratnih komplota i konačno brutalnog ubojstva kralja u stockholmskoj operi 1792. (koju je vješto iskoristio i opjevao Giuseppe Verdi u operi *Un ballo in maschera*), njegov sin i nasljednik, razumljivo, nije bio gorljivi mecena glazbe poput svog oca. Dapače, u političkim previranjima i vojnim sukobima koji su uslijedili ubrzo nakon njegova stupanja na prijestolje imao je prečih obaveza od bavljenja glazbenim mecenatstvom. Primjerice, nakon dugotrajnih sukoba Švedska je tako 1809. izgubila Finsku u korist Rusije što je izazvalo revolt, a kralj je uhapšen i detroniziran. To je ujedno i razdoblje jačanja građanskog društva, tako da su i građanski modeli udruživanja i njegovanja umjetnosti istisnuli sponzorstvo imanentno plemićkom sloju. U takvom je trenutku u švedsku prijestolnicu stigao slavni violinist Ivan Jarnović, ili kako ga britanske pa i švedske novine najavljuju, "Maestro Giornovichi".

Putujući glazbenik, slavan i dobro poznat od Pariza do Petrograda, iza sebe je imao pređene tisuće kilometara i niz uspjeha, objavljenih skladbi, avantura najrazličitije vrste pa i mnogo preživjelih nezgoda koje su ga pratile na tom putu. Većina je njegovih nastupa u Francuskoj, njemačkim zemljama, Austrijskoj carevini, Poljskome kraljevstvu, Rusiji i Velikoj Britaniji bila poznata zahvaljujući kroničarima i leksikografima koji su slijedili njegov trag još od kraja 18. stoljeća.[4] Dulje se vremena smatralo da je rođen u hrvatskim zemljama, jer se "brod u vodama Raguse", kako je naveo njegov mlađi suvremenik i znanac Adalbert Gyrowetz (1848, 10-11) kao mjesto/područje rođenja interpretiralo kao Dubrovnik, a ne Ragusa na Siciliji. Najvjerojatnija se, ipak, čini dokumentacija iz Palerma, gdje je kršten 1747. godine. Međutim, s obzirom na razne inačice prezimena, njegovo se hrvatsko porijeklo može smatrati nedvojbeno. U svakom je slučaju njegov primarni glazbeni odgoj pripadao talijanskoj školi, a kasnije upotpunjen elementima francuske violinističke tradicije. Već prvi registrirani javni nastup, zapažen od pariških novinskih kritičara, lansirao ga je orbitu istaknutih virtuoza 1773. godine, kada je objavljen i njegov prvi violinski koncert. Nakon više od desetogodišnjeg koncertiranja u Francuskoj i Njemačkoj, ali s bazom u Parizu (i, najvjerojatnije, francuskom putovnicom), krenuo je na velike turneje preko Berlina i Varšave do Petrograda, zadržavajući se na pojedinim lokacijama i po godinu-dvije. Uznemiren pobunama uoči izbijanja građanske revolucije, kao i mnogi drugi glazbenici bliski dvoru i visokome plemstvu, napustio je Francusku i okušao se u Velikoj Britaniji. U London je stigao kao već priznati glazbenik:

[4] Jedan od prvih leksikografa koji ga spominju bio je E. L. Gerber: još u prvome izdanju svojeg *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, dakle još za umjetnikova života, navodi ga u dvije natuknice: pod imenom Jarnowick i inačicom Giornovichi, gdje piše: "Više o njemu vidi pod njegovim pravim imenom Jarnowich." (Gerber, 1790-92, 509)

koncertirao je u raznim prigodama u javnosti i na kraljevskom dvoru, te na povremenim gostovanjima u Edinburgu, Glasgowu, Dublinu i u kupališnome mjestu Bath. Čini se da su ga političke prilike ponovno potakle na putovanja 1797. godine, uoči britansko-francuskog sukoba (1798). Turneje na kontinentu okončao je ponovno u Petrogradu, gdje ga je zatekla smrt u jesen 1804. godine.

Mnogi su istraživači spominjali i njegovo moguće gostovanje u Stockholmu, no bez ikakvih naznaka o izvorima. U Stockholmu, pa i u drugim švedskim gradovima, sačuvale su se njegove rukopisne i tiskane muzikalije (Tuksar, 1994, 231-236), no razni su sakupljači i ljubitelji glazbe do njih mogli doći i preko narudžbi, a sudeći po izdavačima, muzikalije su uglavnom stizale iz Berlina i Amsterdama.

Uobičajeni su putevi na istok prema tadašnjoj ruskoj prijestolnici Petrogradu vodili ili morem (njemačke i skandinavske luke), ili pak kopnom (Berlin, Varšava, Minsk), ovisno o godišnjem dobu i meteorološkim prilikama. Kad je Jarnović tijekom prve polovice 1780-ih godina putovao iz zapadne Europe u Petrograd i natrag prema srednjoj Europi, poznato je da se zadržavao u Berlinu, Varšavi i Beču pa je teško vjerovati da je već tada stigao do Stockholma.[5] Prva potvrda njegova boravka u Stockholmu otkrivena je tek nedavno, u okviru novijih istraživanja.[6] Ovdje donosimo neke rezultate i nove spoznaje.

Prema podacima iz sekundarne literature, Jarnovićevo se ime prvi put spominje na koncertnom repertoaru u Stockholmu već od 1786., dakle, još za njegova boravka u Francuskoj *ancièn régimea*. Tada su razni lokalni i strani violinisti već izvodili njegove koncerte, osobito 1790-ih godina (Vretblad, 1918). Tako je, primjerice, u novinama *Stockholms Posten* najavljeno da će u nedjelju, 24. veljače 1793. na koncertu vokalne i instrumentalne glazbe u korist Johana Davida Zandera (ca. 1753–1796), koncertnog majstora Kraljevskog orkestra, sam korisnik izvesti "Czernowichijev violinski koncert",[7] uz izvedbe skladbi Josepha Haydna (1732–1809), Leopolda Kozelucha (1747–1818), Ignaza Pleyela (1757–1831) i Krausa. Isti je glazbenik već svirao jedan Jarnovićev koncert 18. prosinca 1789. u stockholmskom Komedij-Teater (Vretblad, 1918, 237). Njegova su djela izvodili violinisti Johan Abraham Fischer (1744–1806),[8] Ferdinand Gramm

[5] Mooser (1978a, 85) je, međutim, naveo da je Jarnović već 1782–83. po prvi put boravio u Švedskoj, za što dosada nisu bile nađene nikakve potvrde.

[6] Istraživanje u knjižnicama i zbirkama u Stockholmu i Uppsali provedeno je tijekom lipnja 2015. u okviru trogodišnjeg europskog projekta "Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South" (2013–2016). Švedske kolege Owe Ander (1956), Lars Berglund (1964) i Bertil van Boer (1952) svojim su sugestijama pomogli u mom radu, na čemu im najsrdačnije zahvaljujem.

[7] Jarnovićevo ćemo ime naći zapisano u nekoliko varijanti, pa tako najčešće kao Jarnovich, Giarnovichi, ili Giornovichi (Stockholms Posten, 1793, 4).

[8] Izvedba 21. svibnja 1786. (Vretblad, 1918, 237 / 229).

(?–1801),[9] Johan Gottfried Zaar (1754–1818),[10] Carl Adam Norman (1773–1812)[11] i Paul Erasmus Chiewitz (?–1815).[12] Najpoznatiji švedski violinist koji je svirao njegove koncerte bio je Johan Fredrik Berwald (1787–1861) (Vretblad, 1918, 266–267), čudo od djeteta koji je s tim programom nastupio 14. listopada 1797., u dobi od 8 godina. Time je započeo svoje nastupe, kasnije prateći svog oca na turneji do Petrograda (1803–1812), a nakon povratka u Stockholm 1812. godine dobio je namještenje u Kraljevskom orkestru.[13] Slične podatke nalazimo i u Uppsali, gdje su Jarnovićeve koncerte izveli violinisti Westerdahl i Chiewitz (Jonsson, 1998, 109),[14] dok je u drugome (tada još) švedskome gradu po veličini, Åbou (danas Turku), koncertni majstor Kraljevskog orkestra Ferling 4. ožujka 1794. izveo Jarnovićev koncert i jedan Rondo njegova (mogućeg) učitelja Antonija Lollija (1725–1802).

Nadalje, veći broj Jarnovićevih skladbi sačuvanih u švedskim zbirkama nabavljene su iz Hummelovih tiskara u Amsterdamu i Berlinu, od nakladnika Günther & Böhme iz Hamburga te od Jeana Andréa iz Offenbacha na Majni, dok je čitava jedna serija koncerata donesena iz Pariza (uglavnom u izdanju Siebera).

Ipak, sve do kraja 18. stoljeća nije pronađen nikakav trag Jarnovićeva djelovanja u Švedskoj. Međutim, u doba njegovih nastupa na poljskome kraljevskome dvoru u Varšavi 1782. godine, Jarnović je upoznao grofa Otta-Magnusa von Stackelberga (1756–1800),[15] tamošnjeg ruskog poslanika,[16] koji je 1791. poslan u Švedsku. Jarnović je sigurno prepoznao važnost ovoga utjecajnog diplomata, jer mu je posvetio svoj deveti koncert. Lako je moguće da mu je upravo Stackelberg otvorio put prema Petrogradu i dao mu važne preporuke, jer je virtuoz ubrzo po dolasku u Rusiju dobio namještenje u privatnom ansamblu virtuoza carice Katarine.

---

[9] Izvedba 5. siječnja 1794. (Vretblad, 1918, 246).

[10] Izvedba 15. siječnja 1797. (Vretblad, 1918, 261).

[11] Izvedba 5. veljače 1797. (Vretblad, 1918, 262).

[12] Izvedba 4. ožujka 1797. (Vretblad, 1918, 263).

[13] J. F. Berwald tamo je kasnije razvio značajnu karijeru i kao skladatelj i dirigent, znatno utječući na glazbeni život grada.

[14] Upravo je Carl Johan Westerdahl (violinist, od 1796. do 1820. u kraljevskom ansamblu, koncertni majstor 1801–1820) nastupao s Paulom Chiewitzom starijim (violinist, 1782–1803), koji je vjerojatno izveo iste koncerte prethodne godine u Stockholmu (usp. bilj. 11). Jonsson spominje i sudjelovanje pijanista Zetterberga (Jonsson, 1998, 236).

[15] Ova istaknuta i neobična ličnost našla je mjesto u nekim reprezentativnim povijesnim pregledima poput knjige *Ruskije portreti XVIII i XIX stoletii* (Mihajlovič, 1908, 142).

[16] Stackelberg, iako porijeklom iz Vestfalije, bio je jedan od najistaknutijih ruskih diplomata toga doba, te ujedno i siva eminencija poljskoga kraljevstva (tada pod izravnim ruskim protektoratom).

Kojim je putem tada Jarnović putovao u Švedsku, nije poznato, iako je vjerojatno išao kopnenim putem preko Minska ili Vilniusa.

Za svoj drugi odlazak u Petrograd čini se da je odabrao put morem. Naime, nakon dva neobično uspješna koncerta u berlinskoj operi u ožujku 1802., kada ga je s odobravanjem slušala i kraljevska obitelj (Schneider, 1978b, 69), već u listopadu iste godine njegove nastupe najavljuju novine u Kopenhagenu (Trærup, 1998, 13-26).[17] Nastupio je i u kraljevskom kazalištu i na dvoru vojvode Wilhelma Fridrika od Württemberga, guvernera grada, a tjedan dana kasnije i u dvorcu Frederiksberg posebno za kraljevsku obitelj i njihove goste. Nakon njegova odlaska 18. prosinca 1802. (Trærup, 1998, 19), tamošnje su novine i dalje povremeno izvještavale o tom virtuozu, njegovom životu i uspjesima u Rusiji.

Upravo na putu prema Petrogradu, ovoga se puta zaustavio u Stockholmu. Jedne od dnevnih novina, *Stockholms Posten*, koje su redovito objavljivale najave tekućih kulturnih i glazbenih događaja, 31. siječnja i 3. veljače 1803. godine štampale su oglas, da:

> "Gospodin Giornovichi, koji je već trećinu stoljeća cijenjen i obožavan u Europi kao virtuoz prvoga reda, upravo boravi u Stockholmu te će ga se uskoro moći čuti. Lokalni ljubitelji glazbe zamolili su Giornovichija da dade koncert prije svog odlaska. On se s tim složio, jedino se pitao hoće li se osigurati dovoljan broj slušatelja. Stoga su ustanovljeni popisi pretplatnika u Društvu Rosenbad, klubu Sållskapet u Kirsteinskoj kući (Vasagattan 22) u Munkbronu, Herrar Utters & Comp. i u Silverstolpe knjižari. [18] Čim se pretplate popune, ulaznice će se, nakon plaćanja, podijeliti gospodi pretplatnicima na istim mjestima. Sve obavijesti o koncertima bit će moguće dobiti tamo, kao i u novinama." [19]

---

[17] Prema nekim novinskim vijestima o istaknutim gostima u gradu, objavljena je bilješka da je Jarnović tada došao iz Petrograda (Trærup, 1998, 14), što nije točno jer je još iste godine koncertirao u Berlinu (Schneider, 1978, 69). To je samo jedan od primjera kako novinski izvjestitelji često nisu bili pouzdani.

[18] U tim se ustanovama moglo ne samo kupiti ulaznice nego i, primjerice, pretplate za časopise kao *Journal för Litteraturen och Theatern* i neke druge.

[19] Herr Giornovichi, hwilken i Europa redan ett tredjedels Sekel kännes och beundras som en Virtuos af första rangen, är nu i Stockholm, och ärnar snart begifwa sig derhrån. Åtskillige Musikålskare hafwa anmodat Hr Giornovichi, att, innan sin bortresa, gifwa en Koncert, hwartill han samtyckt, endast han kunde försätras om ett tillräckligt antal åhörare. Att winna detta ändamål, har man inlemnat Subskriptionslistor på Societeten wid Rosenbad, Sållskapet I Kirsteinska Huset wid Munkbron, samt i Herrar Utters och Silverstolpes Boklådor. Så snart Subskriptionen är fulltecknad konna Herrar Subskribenter på nämde uttaga sina EntreBiljetter, mot erläggande af I R. stocket; hwarefter dagen till Koncertens gifwande, samt deß innehåll, stola i Tidningarne närmare tillkänna gifwas (Stockholms Posten, 1803a, 4; Stockholms Posten, 1803b, 4).

Nekoliko dana kasnije najavljeno je da se pretplatnički popisi zatvaraju 16. veljače, dok je 1. i 2. ožujka u istim novinama objavljena najava za početak Jarnovićeve koncertne serije:

> "Štovatelji gosp. Giornovichija javljaju s najvećim zadovoljstvom da će njegov koncert biti održan sutra, u srijedu, 2. ožujka, u velikoj viteškoj sali, pod ravnanjem *kapellmeistera* Haeffnera, a bit će izvedeni sljedeći komadi: u prvome dijelu: 1) Haydnova simfonija, 2) Mozartova arija, u interpretaciji gosp. Cellina, 3) Jarnovićev violinski koncert kojeg će sam i izvesti, 4) Planeova sonata za harfu uz pratnju violine, koju će izvesti gđica Sophie Karsten, 5) Reichardtova arija, u izvedbi gosp. Karstena, dvorskog tajnika. U drugome dijelu: 6) Lebrunov koncert za klarinet, u izvedbi gosp. Crusella, 7) Zingarellijev duet, koji će otpjevati gospoda Karsten i Cellin, 8) Jarnovićev koncert za violinu, kojeg će izvesti on sam i 9) Finale. Koncert počinje u 18 sati." [20]

Jarnović je u svemu održao tri takva koncerta: 2., 11. i 27. ožujka sa sličnim repertoarom;[21] nažalost, kao što je to i bilo uobičajeno, precizniji podaci o izvedenim djelima nisu bili bilježeni. Drugi je koncert najavljen kao korisnica za gospodina Crusella, klarinetista s prvoga koncerta.[22] Mjesto izvedbe – velika viteška kuća – bila je jedno od uobičajenih mjesta za svjetovne koncertne izvedbe. Ova je palača, sagrađena još u 17. stoljeću, imala reprezentativnu dvoranu s grbovima švedskoga plemstva (Vretblad, 1918, 8-10). Skoro svake nedjelje tamo su organizirani koncerti, ili oni pretplatnički, ili dobrotvorni. Koncerti su se inače organizirali i u kazalištima (kraljevskom, ili komičkom), a nakon 1770-ih godina

---

[20] Med Högwederbörligt tillstånd uppförer Herr Giornowichi Koncert uti Stora RiddarhusSalen, i dag Onsdag d. e Mars, under Kapellmästaren Haeffners anförande, hwarwid följande Pjeser gifwas: Första Afdelningen: 1) Sinfonie af Hajdn. 2) Aria af Mozart, sjunges af Hr Collin, 3) Concerto för Violin, af Giornowichi, spelas af honom sjelf. 4) Sonate för Harpa af Plane, med Violinaccompagnement, spelas af Mamsell Sophie Karsten. 5) Aria af Reichard, sjunges af Herr HofSekretararen Karsten. Andra Afdelningen: 6) Concerto för Klarinett af Lebrun, spelas af Herr Crusell. 7) Duo af Zingarelli, sjunges af Herrar Karsten och Collin. 8) Koncert för Violin af Giornowichi, spelas af honom sjelf. 9) Finale. Koncerten börjas Kl. 6 e. m. (Stockholms Posten, 1803c, 4; Stockholms Posten, 1803d, 4).

[21] Program drugog koncerta u Jarnovićevoj seriji, 11. ožujka 1803.: *Symphonie Militaire* J. Haydna, Mozartova arija (izveo Hr. Collin), Koncert za klarinet … (Crusell, vlastito djelo?), Paisiellova arija (Mamsell Viselius); *Violinski koncert* Giornovichi, Mozartova arija s klarinetom *obligato* (Hofsekretär Karsten, kojeg prati Crusell), *Koncert za flautu,* Viotti (arr.) (Hr. Brendter / Brendler), Finale.

Program trećeg koncerta 27. ožujka 1803.: *Simfonija* (bez imena skladatelja), Mejerova arija (Mr Collin), *Violinski koncert* Giornovichi, Reichardtova arija (Herr Hofsekretär Karsten), *Violinski koncert* Giornovichi, Finale.

[22] Cijena ulaznice za taj koncert iznosila je 32 krune, što je – usporedimo li ostalim tadašnjim koncertima – bilo uobičajeno za takve korisnice (benefite) u Stockholmu.

u dvorani burze te u nekim restoranima i javnim parkovima (Vretblad, 1918, 10 i dalje).

U svakom slučaju, ovih nekoliko oglasa u švedskim novinama o Jarnovićevu boravku i djelovanju u Stockholmu, čine se doista skromnima, osobito u odnosu na njegove mnogobrojne aktivnosti u ostalim europskim središtima. Istina jest, da novine u Stockholmu nisu bogate izvještajima o kulturnim događajima, već su više bile okrenute obavijestima za trgovce i pravnim pitanjima. Ipak, pronađeno je i jedno pismo koje bi to moglo objasniti i rasvijetliti jednu neobičnu situaciju: to je pismo koje je Carl Gustaf Nordforss uputio Freiherru Niclasu Edelcrantzu 18. ožujka 1803. (Mörner, 1972, 95-102),[23] dakle, još za vrijeme Jarnovićeva boravka u tom gradu. Nordforss (1763–1832) bio je časnik u švedskoj vojsci, pisac, kazališni direktor i prevoditelj opernih libreta. Tijekom 1790-ih godina bio je drugi direktor Dramskog kazališta, a između 1799. i 1818. direktor Opere. Njegov je zadatak bio da nadgleda probe, ali je mogao i utjecati na repertoar. Nordforss je također i prevodio drame, a nekoliko ih je i sam napisao. Osoba kojoj je pismo poslao, Freiherr Niclas Edelcrantz (1754–1821, do 1789. bio je poznatiji pod imenom Clewberg), Šveđanin rođen u Finskoj, pjesnik i izumitelj, do 1783. bio je knjižničar Kraljevske akademije u Turkuu, kada se preselio u Stockholm i vodio Kraljevsko kazalište, potom je djelovao kao privatni tajnik kralja Gustava III. Adolfa, a 1804. postao je prvim direktorom kraljevskih kazališta i dvorskog orkestra, te 1805. kuratorom kraljevskog muzeja itd.[24]

Gustav IV. Adolf, kako je bilo rečeno, nije bio sklon operi, čak ju je namjeravao zatvoriti. S druge je strane želio pomoći stranim glazbenicima, osobito francuskima, koji su izbjegli pred Revolucijom, da zadrže posao u ansamblima dok su, istovremeno, domaći glazbenici bili do neke mjere zapostavljeni, usprkos često i boljem obrazovanju. Kad je Jarnović stigao u Stockholm, prvi ravnatelj opere bio je barun John Hugo Hamilton od Hagebyja (1752–1805). Nordforss u pismu opisuje nezdravu situaciju među glazbenicima u operi i gostovanja stranaca koji su dodatno komplicirali ionako uzburkane lokalne odnose. Svađe među lokalnim glazbenicima bile su gotovo redovite, kao npr. između slavnog pjevača Cadeta (o kojem je Nordforss, doduše, imao loše mišljenje i o kojem je pisao i negativne recenzije, ali kojeg su njegovi obožavatelj uspoređivali s talijanskim kastratom i pjevačem Girolamom Crescentinijem) i sposobnog talijanskog pjevača Garellija (katkad pisanog i kao Carelli; u to vrijeme djelatnog u malom kazalištu u nekadašnjem arsenalu, u kraljevskom dramskom kazalištu). Jarnović je stigao usred tih bitaka za publiku i izvodio vlastite skladbe, što nikome nije odgovaralo. Osoba koja se njegovim djelovanjem osobito osjetila ugroženom,

[23] Na Mörnerov me tekst upozorio Owe Ander, na čemu sam mu veoma zahvalna.

[24] Natuknica o Abrahamu Niklasu Edelcrantzu (Clewbergu) nalazi se na: *Svenskt biografiskt handlexikon*, 2016a.

bio je koncertni majstor opernog orkestra Christian Friedrich Müller[25], kao i njegov zaštitnik barun C. T. Schulzenheim (1768–1837). Nordforss je u pismu spomenuo i flautista Johana Franza Brendlera (kapelnik od 1802. do 1807.) koji je, zanimljivo, bio otac poznatog skladatelja Eduarda Brendlera (1800–1831). Nordforss piše da je Stockholm u to doba bio poprištem umjetnika i šarlatana raznih vrsta. Nakon dolaska u Stockholm, Jarnović se susreo s barunom Hamiltonom (kojeg je, čini se, poznavao još iz pariških dana), koji je bio bijesan zbog lokanih prilika i rekao virtuozu: "Maknite se odavde, odmah otputujte u Rusiju, Švedska nije za Vas. Zašto ste uopće došli a da me niste prije toga obavijestili? Odmah otiđite. Sutra polazi karavana za Rusiju; spojit ću Vas s nekim ljudima da Vas odmah povedu." (Mörner, 1972, 100)[26] Međutim, Jarnović je to odbio i pokušao se naći s Müllerom, jer je želio organizirati nastup s orkestrom. Ipak, zbog nekih nesporazuma, oni se nisu našli; Müller se osjetio povrijeđenim, nije htio niti čuti za Jarnovića i cijeli je orkestar okrenuo protiv glasovitog violinista. S druge strane, Jarnović je bio uvrijeđen ovakvim bezrazložnim neprijateljstvom i isprva uopće nije htio javno nastupiti. Ipak, u međuvremenu je slavni švedski pjevač Christoffer Christian Karsten[27] uzeo Jarnovića u zaštitu i, vješto organiziravši nekoliko večera i uputivši pozive pravim osobama, postupno je udobrovoljio članove orkestra. Nordforss je ocijenio da je Jarnović vrlo talentiran za elegantno kretanje u društvu (iako je inače bio poznat po svojoj svađalačkoj naravi!). No, ovoga je puta očito bio tako šarmantan da je osvojio glazbenike i stišao pobunu. To je rezultiralo s tri spomenuta koncerta, najavljenih u novinama. U koncertima su kao interpreti sudjelovali i njegov zaštitnik Karsten kao pjevač i njegova kći Sophie,[28] inače plesačica, koja je također svirala i harfu. Slavni klarinetist Bernhard Henrik Crusell, izvanredan glazbenik finskih korijena (koji je također svirao na Jarnovićevim koncertima), u Stockholm je stigao 1791., a dvije godine kasnije postao je prvim klarinetistom kraljevskog dvorskog orkestra, u doba kada je njime ravnao Abbé Vogler, kod kojeg je učio teoriju glazbe i kompoziciju.[29] Uz Nordforssa, moguće je da je Jarnović već ranije upoznao i nekog od tih

[25] Christian Friedrich Müller (Rheinsberg, Brandenburg, 1752 – Stockholm, 1827) bio je jedan od njemačkih skladatelja aktivnih u Švedskoj. Učenik Johanna Petera Salomona, krenuo je kao violinist na koncertnu turneju 1780. U Kopenhagenu se zaljubio u pjevačicu Carolinu Walther (rođenu Halle) i s njom pobjegao u Stockholm, gdje se 1780. zaposlio kao pomoći koncertni majstor. Od 1787. do umirovljenja 1817. djelovao je kao koncertni majstor (o bibliografskoj jedinici v. na: *Svenskt biografiskt handlexikon*, 2016b).

[26] Nordforss i Jarnović komunicirali su na francuskom.

[27] Christoffer Christian Karsten (1756–1827) smatra se jednim od najvećih opernih pjevača u švedskoj povijesti. Titulu kraljevskog tajnika dobio je 1791.

[28] Karstenova kći Sophie (koju je dobio s poljskom pjevačicom Sophie Stebnowskom) postala je 1805–1806. prvom plesačicom u Kraljevskoj operi.

[29] Također je studirao u Berlinu i Parizu te je opisan kao najbolji skladatelj prije Sibeliusa.

glazbenika, npr. Crusella, tijekom svojih prethodnih turneja.

U svakom slučaju, Jarnovićev boravak u Stockholmu trajao je oko tri mjeseca jer je već 17. travnja 1803. godine *St. Petersburgische Zeitung* objavio najavu Jarnovićeva tamošnjeg nastupa u kazalištu, između prvog i drugog čina Paisiellove opere *La serva padrona*, kad je trebao izvesti jedan svoj koncert za violinu a potom i solo. Za vrijeme tog petrogradskog boravka kritika je hvalila virtuoza da nije "nikako zaostajao za onim Jarnovićem kakav je on bio prije dvadeset godina" (Schneider, 1978b, 69), iako je već nova generacija violinista s novim tehnikama, stilovima i vrstama glazbala (npr. Pierre Rode) osvajala taj prostor.

U ta tri mjeseca Jarnović je održao niz pretplatničkih koncerata, kakve su bili uobičavali organizirati poduzetnici poput Salomona u Londonu i mnogih drugih. Jedan je koncert obično bio i tzv. "benefit" (korisnica), jer je prihod išao u korist jednom od glazbenika – u ovom slučaju klarinetistu Crusellu. S obzirom na zamršene odnose i oslabljeni kulturni život, nije poznato je li Jarnović držao ikakve privatne koncerte (možda kod Norforssa?), a osobito se čini da nije koncertirao na kraljevskom dvoru, za što je inače redovito bio pozivan u Londonu, Berlinu, Varšavi i drugdje. S obzirom na godišnje doba, uvjeti za muziciranje na otvorenom[30] nisu bili povoljni, a ni tzv. "Zwischenakt" koncerti, poput onoga u Petrogradu i drugim gradovima, tada nisu za njega bili organizirani. S obzirom da je Jarnović sam, ili uz pomoć prijatelja i ljubitelja glazbe organizirao koncerte, te da je publika bila animirana i očito prisutna u dovoljnom broju, izgleda da nije bio na gubitku jer je mogao isplatiti prateći ansambl. Sasvim oprečna situacija dogodila mu se u Dublinu 1797., kada su ga organizatori njegove serije koncerata prevarili (Dr. Cogan i violinist Yaniewitz).[31] Ipak, lokane spletke u koje se silom prilika upleo, sigurno su mu s jedne strane onemogućile više nastupa, ali su mu s druge strane osigurale da jedno vrijeme provede u Stockholmu i da se prema hladnoj Rusiji uputi tek početkom travnja, kada je i putovanje vjerojatno bilo jednostavnije. Iako već u zreloj dobi – Jarnović je tada već navršio 55 godina, još je uvijek bio u izvrsnoj formi i dorastao svim nedaćama glazbenika na slobodnom tržištu na kojem se vrlo uspješno kretao. Međutim, ipak je osjetio promjenu kulturne klime i suton u nekad uspješnom švedskom glazbenokulturnom životu, na što upućuju i Hamiltonove riječi iz pisma Nordforssu. Stoga ne čudi da je ponovo pohrlio u Petrograd gdje ga je publika još pamtila i s odobravanjem prihvaćala, a prigoda za javno muziciranje još uvijek je bilo mnogo, iako više nije bilo njegove pokroviteljice, carice Katarine Velike.[32] U Stockholmu se i danas

[30] Takvi promenadni koncerti najčešće su se davali u gradskim parkovima, a u njima su uživali šetači kao i publika koja je mogla sjediti oko podija ili paviljona.

[31] O tome više u: Katalinić, 2004, 21-30.

[32] Carica je umrla 1796., naslijedio ju je sin Petar I., ubijen 1801., kada je zavladao Petrov sin Aleksandar I.

čuva jedan mehanički sat koji, između ostalog, svira i njegovu rusku temu iz zadnjeg stavka 14. koncerta.[33]

Reference

Gerber, E. L., 1790-92. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Gyrowetz, A., 1848. *Biographie des Adalbert Gyrowetz*. Beč: Mechitaristen Buchdruckerei.

Johnson, A., 1989. Stockholm in the Gustavian Era. U: N. Zaslaw, ur. *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. London: Palgrave Mcmillan. 327-349.

Jonsson, L., 1998. *Offentlig music i Uppsala 1747–1854,* Stockholm: Statens musikbibliotek.

Katalinić, V., 2004. Ponovno o jedinom pismu "nepismenog" Jarnovića: koncerti u revolucionarnom Dublinu. *Arti musices*, 35 (1), 21-30.

Mihajlovič, N., [Михайлович, N.], 1908. *Ruskije portreti XVIII i XIX stoletii* [*Русские портреты XVIII и XIX столетий*], sv. IV. Sankt Peterburg: Ekspedicija zagotovlenija gosudarstvenih bumag.

Mooser, R.-A., 1950. Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. Giovanni-Mane Giornovicchi, dit Jarnowick. 1978a. U: S. Tuksar, ur. *Ivan Mane Jarnović – hrvatski skladatelj*. Zagreb-Osor: MIC-OGV, 83-89.

Mörner, C. G. S., 1972. Operkabaler – anno 1803. Ett opublicerat brev från C. G. Nordforss till A. N. Edelcrantz. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 54, 95-102.

Schneider, A., 1944. Ivan Mane Jarnović. Hrvatski guslač-virtuoz i skladatelj 18. stoljeća. U: S. Tuksar, ur. 1978b. *Ivan Mane Jarnović – hrvatski skladatelj*. Zagreb-Osor: MIC-OGV, 13-73.

Stockholms Posten, 1793. [untitled] Spectakel. *Stockholms Posten*, 23. veljače, 4.

Stockholms Posten, 1803a. [untitled] Spectakel. *Stockholms Posten*, 31. siječnja, 4

Stockholms Posten, 1803b. [untitled] Spectakel. *Stockholms Posten*, 3. veljače, 4

Stockholms Posten, 1803c. [untitled] Spectakel. *Stockholms Posten*, 1. ožujak, 4

Stockholms Posten, 1803d. [untitled] Spectakel. *Stockholms Posten*, 2. ožujak, 4

Svenskt biografiskt handlexikon, 2016a, Abraham Niklas Edelcrantz (Clewberg). [online] Dostupno na: <http://runeberg.org/sbh/a0264.html> [Posjećeno 10. lipnja 2016].

Svenskt biografiskt lexikon, 2016b. Christian Friedrich Müller. [online] Dostupno na: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=8595> [Posjećeno 10. lipnja 2016].

[33] Mehanički glazbeni sat sagradio je švedski urar Pehr Strand krajem 18. stoljeća, a čuva se u Zbirci Nydahl u Stockholmu. Osim Jarnovićeve melodije, izvodi djela Haydna, Mozarta, Glucka, Pleyela i dr. Na ovim sam podacima zahvalna Göranu Grahnu, kustosu te zbirke.

Svenskt biografiskt lexikon, 2016c. Conrad Theodor von Schulzenheim. [online] Dostupno na: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=6564> [Posjećeno 10. lipnja 2016].

Trærup, B., 1998. Jarnović u Danskoj. Prva dokumentacija o koncertnim nastupima slavnog virtuoza Ivana Jarnovića u Danskoj 1802. godine. *Arti musices*, 29 (1), 13-26.

Tuksar, S., 1994. Djela hrvatskih skladatelja 18. stoljeća u Kraljevini Švedskoj. *Arti musices* 25 (1–2), 231-236.

Vretblad, P., 1918. *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag.

SALONSKA MUZIKA U OGLEDALU SRPSKE ŠTAMPE 19. VEKA: PRO ET CONTRA[1]

Marijana Kokanović Marković

Abstrakt: Do sredine 19. veka pojam salonska muzika prvenstveno se odnosio na bravurozne komade koje su komponovali klavirski virtuozi poput F. Liszta, S. Thalberga i F. Kalkbrennera. Međutim, u pojmovnim definicijama iz druge polovine stoleća, termin salonska muzika sve više dobija negativno značenje. U radu je kroz prizmu napisa iz domaće i inostrane štampe ukazano na napet i dinamičan odnos između konzumenata ove vrste muzike i njenih kritičara u drugoj polovini 19. veka.

Ključne reči: salonska muzika; muzička kritika; muzičko izdavaštvo.

Pojam salonska muzika se do sredine 19. veka odnosio na bravurozne komade koje su komponovali klavirski virtuozi poput Franza Liszta (1811–1886), Sigismunda Thalberga (1812–1871) i Friedricha Kalkbrennera (1785–1849), za izvođenje na sopstvenim nastupima. Međutim, u pojmovnim definicijama iz druge polovine stoleća, kada je virtuozno-salonski stil postao manir, salonska muzika sve više dobija negativno značenje. Stoga se ovaj termin, kako ističe Hugo Riemann (1849–1919), više ne vezuje za "raniju" salonsku muziku, kako bi se izbegla opasnost da se, na primer, muzika "Chopina i Liszta [...] degradira u bolju salonsku muziku". Riemann ukazuje da je velika greška uvrstiti Chopina (Frédéric Chopin, 1810–1849) u salonske kompozitore, jer se on sa mnogo više prava može postaviti kao opozit ovoj vrsti muzike (Riemann, 1901, 398). Međutim, orijentacija prema ukusu publike muzičkim izdavačima garantovala je ekonomski uspeh, što je uzrokovalo "poplavu salonske muzike" na tržištu muzikalija i izazvalo oštre kritike i polemike. Savremenici su ukazivali da izdavači štampaju upravo one kompozicije koje su imale dobru prođu na tržištu, bez obzira na njihovu stvarnu umetničku vrednost. Tako je nemački muzikolog i muzički kritičar Franz Brendel (1811–1868) isticao da je "sve više zastupljen poslovni karakter izdavača muzikalija" (Brendel, 1854, 34, prema Ballstaedt i Widmeier, 1989, 81). Ukazivano je na činjenicu da izdavači objavljuju šund, kako bi se obogatili, te da podržavaju "nezdrav ukus" (Ballstaedt i Widmeier, 1989, 82).

[1] Ova studija je rezultat istraživanja u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004). Projekat izvodi Muzikološki institut SANU u Beogradu, a finansira ga Ministarstvo prosvete i nauke Vlade Republike Srbije.

Za razliku od sredina sa bogatom muzičkom tradicijom, pojava salonske muzike kod Srba nije označavala samo jednu "orijentaciju" u popularnoj muzici tog vremena, koja je egzistirala paralelno sa umetničkom muzikom, već se vremenski podudara sa pojavom prvih kompozitora i muzičkih izdanja, koja su pretežno pripadala upravo domenu salonske muzike. Stoga se, na neki način, upravo u okrilju i kroz salonsku muziku "rađala" i umetnička muzika. Cilj ovoga rada bio je da se, pre svega, skrene pažnja na kritičke osvrte o salonskoj muzici u srpskoj štampi 19. veka, budući da oni ranije nisu bili predmet detaljnijih istraživanja. Napisi o salonskoj muzici, i to pretežno oni afirmativnog karaktera, najčešće su razmatrani kao svedočanstva o razvoju muzičkog izdavaštva, koncertnog života i slično. Stoga je u ovom radu posebna pažnja bila fokusirana na kritičke osvrte o salonskoj muzici, u kojima su markirane i brojne negativne pojave povezane sa ovim žanrom. Njihovi autori bili su pre svega češki kompozitori, koji su u razmatranom periodu imali višestruku ulogu za razvoj muzičkog života sredina u kojima su delovali kao horovođe, nastavnici muzike, kompozitori i izvođači. Posebnu pažnju zavređuju članci Roberta Tolingera (1859–1911), koji se nije ustručavao da na stranicama lista *Гудало* oštro kritikuje sve negativne pojave u muzičkom životu.[2] Značajne priloge ostavio je i Tolingerov sunarodnik i savremenik Dragutin Blažek (1847–1922).[3] Poslednjih decenija 19. veka sve češće se i iz pera srpskih muzičkih delatnika, poput Josifa Marinkovića (1851–1931) i Stevana S. Mokranjca (1856–1914), sreću kritički napisi o salonskoj muzici, koji su korespondirali sa sličnim tekstovima u inostranoj štampi. Kao posebno interesantni, u ovom radu izdvojeni su napisi koji se odnose na: određenja salonske muzike, odnos prema kompozitorima amaterima, kao i na kritiku, kako se isticalo, "sprege" između "proračunatih" izdavača, kompozitora koji su se povodili za željama i potrebama "široke" publike i izvođača "gladnih aplauza" te iste publike.

Do sedamdesetih godina 19. veka, kompozitori su najčešće sami objavljivali svoja dela: putem pretplate ili uz pomoć donatora, poput prvog srpskog školovanog kompozitora Kornelija Stankovića (1831–1865), čije su klavirske

---

[2] R. Tolinger je završio studije na Konzervatorijumu u Pragu. U Velikoj Kikindi delovao je deset godina (1880–1890), kao horovođa Društva za negovanje muzike *Gusle*, učitelj muzike u osnovnoj školi, a aktivno je komponovao i nastupao kao violončelista. Bio je jedan od pokretača, a kasnije saradnik, redaktor i pisac najvećeg broja članaka u časopisu *Гудало*, koji je osnovan 1886. Pisao je, između ostalog, o problemima u nastavi muzike, pevačkim društvima i pozorišnoj muzici, kao i o novim kompozicijama svojih savremenika. Vasić ističe da su to prvi "razvijeniji tekstovi ove vrste u srpskoj sredini" (Васић, 2007, 282).

[3] D. Blažek je završio Konzervatorijum u Pragu. Delovao je kao horovođa pevačkog društva u Vršcu, a 1871. izabran je za nastavnika "harmonijskog pojanja i svirke" na Učiteljskoj školi u Somboru. U periodu od 1880. do 1897. objavio je 26 napisa o muzici. Objavljivao je u listovima: *Školski list*, *Javor*, *Srpski sion* i *Zastava* (Васић, 2004, 575).

kompozicije pravi primeri salonske muzike.[4] Pojavom izdavačkih knjižara sedamdesetih godina 19. veka, povećao se i broj štampanih notnih izdanja domaćih kompozitora, a izuzetan doprinos razvoju muzičkog izdavaštva dali su braća Kamenko (1845–1916) i Pavle Jovanović (1847–1914) iz Pančeva, Đorđe (1846–1907) i Kirilo Popović (1839–1912) iz Novog Sada, kao i Mita Stajić (1862–1913) iz Beograda.[5] Evidentno je da je u ponudi izdavača muzikalija znatno mesto pripadalo upravo salonskoj muzici za klavir, što je bilo posledica povećane potražnje za notnim izdanjima namenjenim kućnom muziciranju.[6]

U jednoj muzički nerazvijenoj sredini, pojava štampanih muzičkih izdanja domaćih ili stranih kompozitora, svakako je u prvi mah naišla na odobravanje i podstrek. U štampi je redovno izveštavano o novim muzičkim izdanjima, kao i u katalozima i reklamnim oglasima izdavača. Poseban uspeh imale su kompozicije u kojima su obrađivane melodije narodnih ili građanskih pesama i igara srpskog ili slovenskog porekla. U popisu muzičkih izdanja Knjižare Braće M. Popovića iz Novog Sada za 1877. godinu najbrojnije su, na primer, kompozicije Franje K. Kuhača (1834–1911) za klavir, a upadljivo mesto pripada i češkim kompozitorima i Davorinu Jenku (1835–1914).[7] Bilo da su pevane ili izvođene samo na klaviru ili nekom drugom instrumentu, kompozicije u kojima su bile obrađene narodne ili građanske pesme, imale su svoje simboličko značenje, koje im je uprkos neretko krajnje "diletantskoj" obradi, omogućavalo uspeh u salonima i na muzičkom tržištu. Kako je u 19. veku jedna od najznačajnijih društvenih ideologija bila bazirana upravo na nacionalnoj ideji, i zastupnici srpske nacionalne ideje nastojali su da izgrade "jedinstvenu srpsku kulturu", budući da su postojeće kulturne modele smatrali neautentičnim (Макуљевић, 2006, 46-54). Paradigmatičan primer predstavljaju salonske kompozicije za

---

[4] Za klavir je komponovao virtuozne salonske varijacije na teme poznatih građanskih i narodnih pesama, internacionalne salonske igre (valcer, kadrili, polka), kao i jednostavne obrade srpskih narodnih pesama i igara. Sve njegove kompozicije za klavir objavljene su u Beču od 1853. do 1863. godine (Кокановић, 2004).

[5] U izdanju navedenih knjižara u Pančevu, Novom Sadu i Beogradu, objavljen je najveći broj muzičkih izdanja. Pored njih, muzička izdanja su objavljivana i u drugim izdavačkim knjižarama: u Novom Sadu (A. Pajević, Đ. Ivković, S. F. Ognjanović, I. Fuks), Somboru (M. Karakašević), Beogradu (N. Đorđević, Sr. Jovanović, T. Jovanović, M. Marković, E. Ajhštet, M. Ivanišević, D. Dimitrijević, P. Ćurčić, B. Veselinović, S. B. Cvijanović). Knjižare su navedene prema podacima iz knjige *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine* Vladimira R. Đorđevića (Ђорђевић, 1969).

[6] U popisu objavljenih muzičkih izdanja V. R. Đorđevića, od ukupno 652 izdanja, 279 je posvećeno klavirskim kompozicijama izrazito salonskog karaktera (Кокановић Марковић, 2014, 60-61).

[7] *Пријатељима музике, потраживачима музикалија. Српска књижара Браће М. Поповића у Новом Саду*, Нови Сад 1887. Biblioteka Matice srpske (Дк II 501).

klavir pijaniste i kompozitora Jovana Pačua (1847–1902), koje se po tematici oslanjaju na aktuelne političke okolnosti i sentimentalno-salonsku građansku liriku. U kolima i rapsodijama za klavir kompozitor se obraća narodnom melosu, zbog čega su ove kompozicije uživale veliku popularnost.[8] U štampi su neretko u reklamnim oglasima isticana upravo nacionalna obeležja njegovih kompozicija. U listu *Zastava*, Dragutin Blažek u prikazu Pačuovih klavirskih kompozicija (*Gajdaška pesma*, *Pastirska pesma* i *Svatovac*) ističe: "svaki glas ovih kompozicija javlja duh srpskog komponiste i narodne muzike" (Блажек, 1884, 3-4). I u reklamnim oglasima izdavača, kao i u štampi, često su na sličan način isticana nacionalna obeležja kompozicija ili se opisuje, na primer, sam tok muzičkog dela, koji treba da dočara narodnog svirača ili pevanje, kao što je slučaj u *Svatovcu* za klavir Roberta Tolingera, gde se posebno naglašava da se delo odlikuje "potpunim, vernim imitovanjem srpskih gajdi – kada sviraju gajde u svatovcu."[9] Međutim, činjenica da su i najjednostavnije obrade narodnih melodija otvarale vrata brojnim diletantima da se okušaju u komponovanju i objave svoja dela, koja su potom nastavljala život na koncertnim podijumima, navela je Tolingera da ukaže na ovaj problem. On je ispravno uvideo da se izvođačka umetnost ne sme ograničavati isključivo na "narodnosni momenat", ističući: "U našem stoleću se narodna svest puno razbudila i razvila; to je uzročilo, da se narodnosti luče na svim poljima umotvorina, pa tako i na poljima umetnosti". Tolinger upozorava izvođače da "narodnosni momenat" treba izdizati samo ukoliko se "slaže sa interesima umetnosti" (Толингер, 1886а, 106).

[8] Dragocen istorijski i analitički osvrt na klavirsko stvaralaštvo Jovana Pačua dala je Dragana Jeremić Molnar (Јеремић Молнар, 2006, 69-75, 111-128).

[9] Izdanje Srpske knjižare *Braća M. Popovića* u Novom Sadu, 1885.



СРПСКА КЊИЖАРА И ШТАМПАРИЈА БРАЋЕ М. ПОПОВИЋА У НОВОМЕ САДУ
„КОД СВЕТОГ САВЕ."

НАЈНОВИЈЕ СРПСКЕ МУЗИКАЛИЈЕ
(УДЕШЕНЕ ЗА ГЛАСОВИР.)

„СРПСКО НОВОСАДСКО КОЛО"
по стварну народнога свирца за клавир удесио Тихомир Остојић.
Цена је 80 новч.

„ПРКОС"
композиција Стевана А. Стаиковића.
Друго издање. За глас-вир са текстом. Цена је 50 новч.

„РУСКЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ"
састављене од пожељних комада Славјанских концерата
удешене за глас-вир у 2 свеске.
ЦЕНА ЈЕ 1 ФОРИНТА.

„МИРУЈ, МИРУЈ, СРЦЕ МОЈЕ"
песма Петра Прерадовића, по познатој мелодији удешена за глас-вир са текстом. — Цена је 60 новч.

„СВЕТ ЋЕ ЧИТАТ ПЕСМЕ МОЈЕ"
песма Јакј-Јована Јовановића за певање са пратњом глас-вира од Хуга Дубека. — Цена је 80 новчића.

„ЧКРТО МОЈА ЧКРТИЦЕ"
песма
Милорада П. Шапчанина.
Цена је 50 новчића.

„ЂУРЂЕВ-ДАН"
са текстом
од Хуга Дубека.
Цена је 40 новчића.

„ДЕВОЈКА НА СТУДЕНЦУ"
песма Јована Радичевића компоновао за певање В. Јорданић.
За глас-вир састављо Х. Дубек.
Цена је 50 новчића.

„Суше јарко, не сијат једнако"
и
„Што се боре мисли моје."
српске песме за глас-вир радио Х. Дубек. Цена је 40 нов.

„СВАТОВАЦ"

срп. нар. музикалија од Р. ТОЛИНГЕРА управитеља срп. пев. друштва вел. кикиндског „ГУСАЛА".
Ова музикалија одликује се, до сад у српској уметничној музици непокушаним огледалом: потпуним верним имитовањем српских народних гајда — кад свирају гајде у сватовцу, велико српско коло, које до сад још нико по свирцу написао није, а особито је подешен и погођен у том правцу свршетак сватовца кад сватови полазе а брат сестру са свирцем испраћа пеазјући на изненце: „Ој врат' се сестраце" и т. д.
Цена 1 фор.

Уједно нека су препоручене и ове разне нове музикалије удешене за глас-вир:

НАРОДНО КОЛО.
од Пачу-а.
Разноликост ове народне музикалије, стављено у потпуну целину, и тако за глас-вир удешено да се уз пријатну забаву свирке ове исто тако ово „Коло" угодно играти може, тако је текст и ритам музички у музикалије овој погођен и хармонички изведен.
Цена 1 фор.

Онако 'наво за брда она песма Николе І. Петровића кнеза црногорског. За глас-вир удесио Х. Дубек —.40
Сремско коло од Корнела Станковића . —ф. 80 н.
„Без тебе драга", од Пачу-а . . . . . 1 ф. — н.
Црногорски вајнику од Ј. Пачуа посвећено његовој светлости Данилу Александру кнезу наследнику црногорском . . . . . —.80
„Руска химна" песма Жуковског. За глас-вир стављо Хасо — .40
Невен марш, композиција Стевана Д. Станковића . . —.75
Кроација Наталије кадрил од Д. Чајкића . . . . . —.75
Успомена на Ниш, валцер за глас-вир . . . . . 1.—
Српска народна химна од Јенка . . . . . 1.—
Српске народне игре за глас-вир сложио Ј. Мајеровић. —.75
Албум од 100 српско-народних песама од Лхичара . . 1.50
Албум од 100 хрватских песама од Лхичара . . . 1.50
Онако' онако, дворџија од Ј. Мајниковића . . . . . 1.—
Невенки марш, од Драгутина Чајкића . . . . . 1.—
Илинска кадрил, од Драгутина Чајкића . . . . . 1.—
Ослобођена Славена на истоку од Драгутина Чајкића . 1.—
Незавиенност Србије марш, од Драгутина Чајкића . . 1.—
Сиже и прилике из дечијег живота од Толингера . . —.60
Ради иде Србин у војнике по познатој популарној мелодији за глас-вир удесио Ј. Пачу . . . . . —.70
„Српска молитва" песма З.-Ј.-Јован. од Пачу-а — ф. — 80
Успомена на песму „Чуј душане" од Пачу-а 1 ф. — н.
Коло из ђачког растанка од Б. Радичев. од Пачу-а ф. 80 н.
„Праг је ово милог Срспства" од Пачу-а . —ф. 80 н.
Уједно нека су препоручене и ове музикалије туђег издања:
Ловачки марш од С. А. Станковића . . . . . —.50
Невиљено коло од Д. Чајкића . . . . . —.50
Младост радост, родн и урбана ученичка . . . . —.50
Школско звоно од Д. Чајкића . . . . . —.40
Смеса српских песама од Јосифа Ца-а . . . . . —.80
Херцеговачки марш . . . . . —.75
Песме у два гласа за ученике нар. школа од Топаловића I. —.60
Песме у два гласа за ученике народ. школа од Топаловића II. —.60
Литургија у два гласа од Мите Топаловића . . . . —.50
Литургија св. Јована Златоуста од Мите Топаловића . . 4.—
Смеса српских песама од Маршала . . . . . 1.—
Главач, химна св. Ћирилу и Методу . . . ф. 2.— ф. 2.—
бр. 1. бр. 2.
Главач, химна св. Ћирилу и Методу . . . ф. 2— ф. 2.—
бр. 3. бр. 4.

КО ОД ОВИХ ГОРЕ НАВЕДЕНИХ МУЗИКАЛИЈА КУПИ, ДОБИЈА на 2 фор. 20 прец. на 4 фор. 25 прец. на 8 фор. 33½ прец. на 3 фор. 20 прец. на 6 фор. 30 прец. на 10 фор. 40 прец.
толико дакле процената прима у музикалијама нашег издања по сопственом избору.

Primer 1. Reklame i popis muzičkih izdanja sa cenama Srpske izdavačke knjižare *Braće M. Popović* u Novom Sadu (*Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића у Новоме Саду*, Biblioteka Matice srpske, Novi Sad)

S druge strane, u inostranim knjigama i štampi iz razmatranog perioda, nalazi se mnoštvo negativnih epiteta koji se odnose na salonsku muziku: "prazna, frivolna, koketna, lažna". Govori se o "najnižim muzičkim instinktima" (Riemann,

1909, 313) ili da se iza "sjajnih naslova kriju klopke propasti" (Tappert, 1867, 35). Neretko je salonska muzika okarakterisana kao "bolesna", a salonske kompozicije kao "sentimentalne", kako kod savremenika, tako i kod potonjih generacija. Kada je salonska muzika bila označena kao sentimentalna, to je uvek imalo negativno značenje: veštačka, afektirajuća, sanjarska, samodopadljiva i slično (Riemann, 1909, 313). Slična određenja nalazimo i kod Roberta Tolingera kada o salonskim kompozicijama piše kao o "kužnoj rani na zdravom telu" (Толингер, 1886b, 126). On ističe "bolećivu sentimentalnost" i "bolešljivu maznost", kao karakteristične odlike brojnih klavirskih komada s programskim naslovima. Pesnik Branko Radičević (1824–1853) je, u pismu ocu (24. 8. 1847), valcere za klavir Aleksandra Morfidisa Nisisa (1803–1878) okaraktersao kao "šmokljanske": "Zato šaljem Aleksiću jedan oglas na svoju knjigu i neke šmokljanske Walzere od nekog šmokljanskog Novosađanina, nije ni vredno u ruke uzeti, ali to će za Aleksića biti krasnejše i milejše" (Ђурић-Клајн, 1956, 41). Navedenim i sličnim određenjima salonskih kompozicija, ukazivalo se na dela bez umetničkih kvaliteta, ali i na "salonski svet" uopšte.

Kao glavne krivce, koji su doprineli bujanju produkcije salonske muzike, muzički pisci su ukazivali na izdavače muzikalija i kompozitore, koji su se povodili za željama i potrebama "široke" publike. Upozoravajući na brojnost kompozitora salonske muzike Tolinger je pisao: "I ko bi znao nabrojati svu povorku gospodčića i gospođica od te bagre glazbotvoraca! To zlato, medijum našeg veka, stvara već i 'darove' i glazbotvorce". Tolinger ističe i da su amateri koji sebi daju za pravo da komponuju, mnogo opasniji za umetnost od amatera izvođača, ukazujući da reprodukujuće diletantstvo "ne može biti nikad toliko opasno, koliko je opasno produkujuće, tvoreće diletantstvo" (Толингер, 1886b, 129-130). Istog mišljenja bio je i Dragutin Blažek, koji je u novosadskom listu *Javor* pisao: "Diletant, koji komponuje, to je besmislica, i bolje bi činio, kad bi kakav zanat radio, nego da muzički svet sa svojim kompozicijama muči" (Блажек, 1890, 729). Paradigmatičan je i kritički osvrt S. St. Mokranjca na *Valcer i marš* Karla Mertla, budući da su upravo valceri i polke predstavljali najpopularnije internacionalne plesove u salonskoj literaturi za klavir: "Statističari su izračunali, da se na zemnom šaru godišnje komponuje sto hiljada marševa, a isto toliko valcera i polaka. Ali, na žalost ili na radost, od te grdne količine jedva dve do tri numere steknu pravo građanstva u širem krugu. Jedna desetina stiče privremeno, lokalno pravo građanstva, jer je bar sa nešto razumevanja pisana. Ostalih devet desetina (...) ugine odmah na porođaju, a ako je šta od toga, po nesreći, još i štampano, onda ga upotrebljavaju piljari i bakali za svoje potrebe. Mertlova sveska nota, izuzimajući naslovni list, spada u poslednjih devet desetina" (C. C. M., 1901, 237).

Činjenica je da su podstrek za "poplavu" salonskih kompozicija kompozitorima dali upravo izdavači, koji su se povodili za potrebama potrošača.

Robert Tolinger je upozorio da se "publikacija, a za publikacijom, na žalost prečesto i sama produkcija, po 'tražnji' i 'trošnji' ravna" (Толингер, 1886b, 126). On okrivljuje proračunate izdavače muzikalija, optužujući ih da se povode za potrebama diletantstva: "Što današnju salonsku glazbeno-glasovirsku književnost ponajviše sve sami izmeti najniže vrste čine, kriviti je u prvom redu diletantstvo. Da diletantstvo nije gladno takvih dela, da ne lapće za njima nepojmljivom nesitnošću, toj bi bagri bili dani izbrojani, ali ovako, ne malakše, nego još buja. Potrošak je bio i ostao velik; još veća je bila i ostala spekulativnost izdavača i nekih nadri glazbotvoraca. To je činilo, i ako ne jedini, a ono – ne bojimo se izreći – najglavniji most, preko koga je bolji glazbeni ukus na groblje iznesen, a trivialnost sa brojnim četama svojim pobedonosni ulaz našla" (Толингер, 1886b, 126). Tolingerov tekst, odgovara brojnim kritičkim osvrtima o salonskoj muzici kakve nalazimo u inostranoj štampi tog vremena.

Činjenica je da su i neke od uglednijih evropskih izdavačkih kuća u 19. veku u velikim tiražima objavljivale salonsku muziku. Svojevrstan pokušaj prikrivanja ili ograđivanja od salonske muzike evidentan je u prigodnim knjigama ili monografijama o muzičkim izdavačima. Neki ukazuju da se izdavačka kuća držala dalje od šund muzike (Tonger), ili da su nerado "platiti dug ukusu publike" (Breitkopf und Härtel). U svečanoj knjizi, objavljenoj povodom godišnjice izdavačke kuće Peters (1967), čitalac tek na kraju nešto saznaje o postojanju salonske muzike u programu ove izdavačke kuće. Primetno je da se o poslovnoj politici izdavačkih kuća (uslovima proizvodnje, situaciji na tržištu, udelu salonske muzike u programu, odnosima prema kompozitorima) ne može saznati gotovo ništa (Ballstaedt, Widmaier, 1989, 82-83).

U kritičkim napisima o salonskoj muzici pisano je i o izvođačima ove vrste muzike, s posebnim akcentom na njenu funkciju. Gledano iz izvođačke vizure, salonske kompozicije mogu se podeliti na: tehnički nezahtevna i jednostvna dela, koja su uživala veliku popularnost u kućnom muziciranju dece i odraslih čija je izvođačka tehnika bila skromna ("hrana za diletante nižeg nivoa") i virtuozne kompozicije koje su bile namenjene za javno izvođenje u salonima ili koncertnim dvoranama ("virtuozna parada") i koje su prevashodno imale za cilj da ostave utisak na slušaoce (Ballstaedt, Widmaier, 1989, 258-281). R. Tolinger je jednostavne salonske kompozicije označio kao "banalne", a virtuozne kao "hektično-mahnite" (Толингер, 1886b, 128-129). Jedan od bitnih uslova za uspeh salonskih kompozicija odnosio se upravo na tehničku jednostavnost, odnosno dostupnost amaterima, čija je izvođačka tehnika bila ograničena. S druge strane, u građanskim porodicama, bilo je poželjno da deca što pre budu u mogućnosti da nešto odsviraju pred roditeljima i gostima. Muziciranjem u salonu, demonstrirala se pripadnost dobrom društvu, a porodica je socijalno trijumfovala u krugu poznanika. Hermann Abert je u članku *Musikalischer Dilettantismus* 1901. godine rezignirano primetio da "više ne važi da muziku

treba voleti, već vežbati po svaku cenu, kako bi drugima moglo da se demonstrira sopstveno umeće" (Abert, 1901, 224, prema Ballstaedt i Widmeier, 1989, 260). Dragutin Blažek je u *Javoru* pisao da je muzika podređena "nižim svrhama", ističući da roditelji u umetnosti više ne traže sredstvo za vaspitanje, već da im je jedini cilj "da dete toliko nauči svirati, da se može u prisustvu cenjenih gostiju ili rođaka reproducirati" (Блажек, 1889, 221-222).

Kod virtuoznih salonskih komada cilj je bio pre svega pokazati izvođačko umeće i zablistati pred auditorijumom. U te svrhe kompozitori su pribegavali karakterističnim virtuoznim manirima i efetnim sredstvima (tremolo, ukrštanje ruku, arpeđirani akordi, brzi pasaži, udvajanje melodije u oktavama, tercama i sekstama, repetirani tonovi, oktave i akordi, dupli predudari i slično). Veliki uticaj i odjek u građanskim salonima, imali su i nastupi gostujućih virtuoza. Roditelji su želeli da i njihova deca, svojim izvođačkim umećem, zasene decu rođaka i prijatelja. Stoga je na primer u nastavi klavira, akcenat bio na što bržem tehničkom napredovanju, što je nastavu muzike neretko činilo mučnom za decu (Кокановић Марковић, 2014, 180-188). Tim povodom, u članku *Mahne u prvoj nastavi glazbe* Tolinger je pisao: "Današnja nastava glazbe, ne polazi onim putom, koji krajnjoj celji vodi. (...) Hitrina prstiju je sve, a duševna, prava obrazovna strana nastave glazbe, ili se sa svim zanemaruje, ili se samo uzgredno, maćinski neguje" (Толингер, 1887, 175).

Međutim estetske debate u muzičkoj literaturi nisu imale uticaja na ljubitelje salonske muzike. Ono što je iz ugla muzičke kritike bilo viđeno kao nedostatak, iz aspekta salonske publike bilo je preznačeno u idealne uslove za recepciju dela. Kada R. Tolinger piše o hiperprodukciji salonske muzike, on ističe njene glavne odlike, na koje je ukazano u prethodnom tekstu: "laka izvodiljivost" i "ulizujuća melodika": "Takvi glazbotvori niču na sve strane kao gljive posle plodne kišice. Takvi su glazbotvori razvitku zdrava glazbena ukusa najveći zlotvori. Oni su lako izvedljivi, ulizujuće su melodike, te naliče zmiji prisojkinji, koja se u nedra potkrada, da prikazivača smrtno ujede (...) Tako zvana moderna salonska glazba, omiljelica je samo onih diletanata, koji umetnosti za svagda leđa okreću" (Толингер, 1886b, 128-129). I Dragutin Blažek je, pišući o odnosu publike prema muzici, kritički ukazao da neki u muzici vide "samo zabavu, drugi veselje" (Блажек, 1885, 1595-1598).

No, interesantno je pitanje na koji način su muzički pisci tražili rešenje i da li su i na koji način ukazivali na razliku u kvalitetu salonskih kompozicija koje su nesumnjivo postojale? U pojedinim napisima o salonskoj muzici, primetna je težnja autora da se ipak "iz mase nekvalitetne salonske muzike", izdvoje dela koja zaista imaju i umetničke kvalitete (Ballstaedt i Widmeier 1989, 23). Robert Tolinger izdvaja kompozitore salonske muzike čije su kompozicije, po njegovom mišljenju, vrednije od u to vreme veoma popularnih salonskih komada Tekle

Bądarzewske (1834–1861) i Louis J. A. Lefébure-Wélya (1817–1869)[10]: "Među modernim, na polju salonske glazbe radećim glazbotvorcima, nadvišuju n. pr. Bendel, Spindler i dr. –odabranim iznalaskom i pravilnom izradom – i Teklu Badarzevsku i Lefebir Velija, za celu glavu, od koji je zlosretna, večito po jadu šljapajuća devica Tekla Badarzevska svojim glazbotvorom Gebet einer Jungfrau čitavu povorku kužni dundaša izazvala, a visoko elegantni, po modi i po dedački igrajući gospodin Lefebir-Veli svojim Klosterglocken svemu što je plemenitije, u pogrebna zvona zazvonio" (Толингер, 1886b, 129). Tolingerov kritički "žalac" bio je usmeren na najveći "salonski hit" 19. veka – *Molitvu jedne device* Thekle Bądarzewske.[11] I dok se, kako Tolinger zaključuje, "gospođica Tekla, i gospodin Lefebir-Veli pojavljuju u sve novijim i novijim primercima (...) spekulativni izdavači se smeškaju, a muze plaču" (Tolinger, 1886b, 131).

U pojedinim napisima autori su "isceljenje od kuge" salonske muzike tražili u delima kompozitora klasicizma. U izvorima iz razmatranog perioda sreću se rezignirajuće kritike o mestu "klasičara" u salonskom repertoaru. Dragutin Blažek je 1885. pisao da "lepotice daju prednost Štrausu", u odnosu na Beethovena, te da "površno slušajući divne pesme i muziku, ne mogu da dočekaju da zazvuči već jedared: kolo valjka ili tramblan" (Блажек, 1885, 1595-1598). Godinu dana kasnije, Tolinger je doneo sličan osvrt izdvajajući salonskog kompozitora Alberta Jungmanna (1824–1892),[12] kao uzor salonskog stila: "Koliko je opet diletanata, koje proste teme, Bethovena n. pr., neće ganuti, a glazbotvori umetnika, koji znaju briljantno pisati a la Jungman n. pr., do ushićenja uzbuditi" (Толингер, 1887, 174-175). Revoltiran salonskim repertoarom, Tolinger čitaocima *Gudala*, nudi svojevrstan vodič kroz inostranu muzičku literaturu, u nastojanju da ukaže na "pravac izboru oni glazbotvora, koji su vredni i pozvani, da plemene kućevnu negu glazbe". Posebno izdvaja dela "klasičara", ističući da upravo oni mogu da "zakrče puteve" salonskoj muzici: "Sadržaji klasičnih glazbotvora, puno su pozvani i dorasli, da bolešljivoj sentimentalnosti, i praznom heroizmu (...) puteve zakrče, da glazbeni ukus od stranputica sačuvaju" (Толингер, 1886b, 127). Međutim, ne zaboravlja da pomene i dela baroknih i pretklasičnih kompozitora, kao i savremenika.[13]

---

[10] T. Bądarzewska rođena je u Varšavi. Nije poznato kod koga je učila klavir i kompoziciju. Nastupala je kao pijanistkinja u Poljskoj i u inostranstvu. Sa osamnaest godina komponovala je salonski komad *Molitva jedne device*, koji joj je doneo svetsku slavu (Chechlińska, 1995). L. J. A. Lefébure-Wély studirao je klavir, orgulje i kompoziciju na Konzervatorijumu u Parizu. Kao kompozitor bio je poznat, pre svega, po komadu za klavir *Manastirska zvona* (Tunely, 1995).

[11] O popularnosti ovog komada svedoči i činjenica da je uzet kao paradigma za salonsku muziku u knjizi Ballstaedta i Widmeiera *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (1989).

[12] Pijanista, kompozitor i izdavač muzičkih izdanja (Harten, 1965).

[13] Detaljnije videti: Кокановић Марковић, 2014, 201-207.

Era salonske muzike okončana je početkom Prvog svetskog rata. Pogoršanje ekonomske situacije, prouzrokovano Prvim svetskim ratom, u značajnoj meri uticalo je na osiromašenje građanskog sloja koji je bio nosilac ove vrste muzičke kulture. Postepenom iščezavanju salonske muzike doprinele su i novine u obrazovanju i vaspitanju žena, kao i pojava novih "strujanja" u zabavnoj muzici. S druge strane, pojava gramofona i drugih tehničkih aparata prouzrokovala je promenu u načinu kućnog muziciranja i zabavljanja (Кокановић Марковић, 2014, 211). Kraj prvog svetskog rata, obeležio je procvat "različitih vrsta komercijalnih umetnosti", i to prvenstveno u razvijenim kapitalističkim društvima, a dvadesetih i tridesetih godina i u ekonomski manje razvijenim sredinama (Весић, 2014, 65). Publika se oduševljavala bečkim operetama iz takozvane "srebrne ere", a evidentan je i talas modernih igara američkog porekla (fokstrot, šimi, bostonski valcer itd.), što se direktno odrazilo na ponudu domaćih muzičkih izdavača. Međutim, uvidom u popise muzičkih izdanja, na primer izdavača Jovana Frajta (1882–1938) u Beogradu,[14] evidentno je da i dalje opstaju salonski komadi sa tipičnim sentimentalnim naslovima, kao i obrade narodnih pesma i igara. Salonska muzika se danas može posmatrati kao istorijska forma popularne muzike, čije su produkcija i distribucija bile pod kontrolom zakona slobodnog tržišta. Izdanja salonske muzike, kao i dinamičan i napet odnos između konzumenta ove vrste muzike i njenih kritičara, posmatran kroz prizmu napisa iz 19. veka, značajna su svedočanstva za istoriju muzičke recepcije toga doba (Кокановић, 2014, 211-231).


БР. 5. ВЕЛ.-КИКИНДА 1. МАЈА. 1886.

ГУДАЛО

часопис за унапређење гласбе.

ГОДИНА ПРВА.

Уређује: Милан Петровић.

Излази сваког месеца по једанпут. Узима број највише по један глас бива на задњем другом „Гудалу", или пре. Претплата износи за свих 6 бројева на годину 1 вор.; а на полугодине 0 вор. 60 нов. или 6 вор. 67 нов. — За Србију 10 дин. или 1½, динара; за целу годину и одмах за по године.

За оглаша рачуна се по 10 нов. од реда осмог слова и по 30 нов. бољетовање за сваки умножени.

Садржај.

Главни чланак: О главном гласилу. — Наш прилог: Кратка анализа гласботвора Р. Толимира, дела 11. „Ах чудна игра" за гласовир у четири руке. — Прослава деветогодишњице Моте Тотољанца. — Један родољубив чин једне Српкиње. — Наш рад и наш циљ. — Наша музикална дела Ф. Ш. Кухача. „Србљи" (српски народни фантазија за фортепијан и виолину). — Напори. — Наши претплатници. — Наши. — Прегледа. — Преглед штампаних теоретичних, критичних и гласбено-књижевних радња Фр. Ш. Кухача.

Вел.-Кикинда,
Штампарија Јована Радака.
1886.

Primer 2. Naslovna strana lista *Гудало* (Гудало, 1886)

[14] O muzičkom izdavaštvu u Beogradu između dva svetska rata, na primeru izdavačkih kuća Jovana Frajta i Sergija Strahova, pisala je I. Vesić (Весић, 2014).

Reference

Ballstaedt, A. i Widmeier, T., 1989. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH.

Блажек, Д., 1884. Гајдашка песма, Пастирска песма и Сватовац од др. Ј. Пачу-а. *Застава*, XI (36), 3-4.

Блажек, Д., 1885. Како људи различито музику слушају. *Јавор*, XII (50), 1595-1598.

Блажек, Д., 1889. Музичка уметност у моди и занату. *Јавор*, XVI (14), 221-222.

Блажек, Д., 1890. Неколико речи о музици. *Јавор*, XVII (46), 729.

Chechlińska, Z., 1995. Bądarzewska-Baranowska, Tekla. U: Sadie, S., ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. London: Oxford University Press. 6.

Ђорђевић, В. Р., 1969. *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит.

Ђурић-Клајн, С., 1956. *Музика и музичари*, избор чланака и студија. Београд: Просвета.

Harten, U., 1965. Jungmann, Albert. *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Dostupno na <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_J/Jungmann_Albert.xml> [Pristupljeno: 24. januara 2017].

Гудало, 1886. [fotografija naslovnice] *Гудало*, 5, 1. мај 1886, 1.

Јеремић Молнар, Д., 2006. *Српска клавирска музика у доба романтизма.* Нови Сад: Матица српска.

Кокановић, М., 2004. Клавирска музика Корнелија Станковића. У: Д. Петровић, ур. *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*. Књ. 1. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности. Нови Сад: Завод за културу Војводине. 15-22.

Кокановић Марковић, М., 2014. *Друштвена улога салонске музике у животу исистему вредности српског грађанства у XIX веку*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

Riemann, H., 1901. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann.

Макуљевић, Н., 2006. Плурализам приватности: културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку. У: А. Столић и Н. Макуљевић, ур. *Приватни живот код Срба у 19. веку*. Београд: Clio. 46-54.

С. С. М. [Стеван Мокрањац], 1901. Валцер и марш Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл. *Српски књижевни гласник*, IV (3), 237.

Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића у Новоме Саду. [Reklame i popis muzičkih izdanja sa cenama Srpske izdavačke knjižare Braće M. Popović] Novi Sad: Biblioteka Matice srpske.

Tappert, W., 1867. *Musik und musikalische Erziehung*. Berlin: Verlag von J. Guttentag.

Толингер, Р., 1886a. О правцу и саставу програма наши певачких дружина. *Гудало*, I (6), 105-115.

Толингер, Р., 1886b. Неколико речи о кућевној нези глазбе. *Гудало*, I (7), 125-132.

Толингер, Р., 1887. Махне у првој настави глазбе. *Гудало*, II (10), 173-176.

Tunely, D., 1995. Lefébure Louis Antoine. U: S. Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Br. 10. London: Oxford University Press. 606.

Васић, А., 2004. Драгутин Блажек. У: Ч. Попов, ур. *Српски биографски речник*. Књ. 1. Нови Сад: Матица српска. 575.

Васић, А., 2007. Српска музичка критика и публицистика у 19. веку (1825–1918). U: K. Romanou, ur. *Aspects of Greek and Serbian Music*. Athens: Edition Orpheus – M. Nikolaidis and Company Co Music House. 25-38.

Весић, И., 2014. Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова. У: Јовановић, З. Т., ур. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. 51. 65-81.

SEDMI HARMONIK U GLAZBENO-TEORIJSKOM SUSTAVU GIUSEPPEA MICHELEA STRATICA (ZADAR, 1728– SANGUINETTO, 1783)[1]

Lucija Konfic

Abstrakt: Problem sedmog harmonika je tema kojoj su u glazbenoj teoriji 18. stoljeća pristupali s posebnim interesom. Dok su ga jedni potpuno ignorirali, drugi odbacivali, neki su autori izrazili stav prema kojem se septima bazirana na tom harmoniku smatra prijelaznim oblikom između konsonanci i disonanci, ili čak konsonancom. Giuseppe Michele Stratico u svom je glazbenom sustavu, razrađenom u više verzija njegovih rukopisnih traktata (sačuvanih u Biblioteci Marciana, Venezia I-Vnm), prihvatio sedmi harmonik kao dio konsonantnog sustava što je dalo osnovu za daljnju razradu sustava temeljenog na odnosima i proporcijama. U ovom radu dati će se pregled Straticovog rada na području glazbene teorije s posebnim osvrtom na problem sedmog harmonika, uspoređujući njegov stav o tom problemu s drugim značajnim teoretičarima 18. stoljeća. U prvom redu s teoretičarima padovanske škole, Giuseppeom Tartinijem, Straticovim učiteljem, te Francescantonijem Vallottijem, zatim matematičarem grofom Giordanom Riccatijem, te jednim od najvećih znanstvenika 18. stoljeća Leonhardom Eulerom.

Ključne riječi: Giuseppe Michele Stratico; traktati; Giuseppe Tartini; sedmi harmonik.

Pitanje sedmog harmonika (u smislu sedmog člana harmonijske podjele zvučeće žice) bilo je u glazbenoj teoriji (a i praksi) 18. stoljeća često postavljano kao problem, te su prisutni vrlo ekstremni i različiti stavovi i nuđena različita rješenja. Problem je bio što je sedmi harmonik jedini među prvih osam članova harmonijskog niza (odnosno interval septime koji iz njega proizlazi) odudarao od uobičajenog i općeprihvaćenog pojma konsonance. Čitav je problem, osim toga, usko vezan i uz pitanje ugodbe. No, sedmi harmonik nije bio nova tema. Važni su preduvjeti i rasprave postavljeni već i 100 godina ranije.[2] Tako Cohen konstatira da "problem konsonantnosti intervala s brojem 7 zaista je postao presudna točka svake teorije konsonance koja je bila postavljena u budućnosti"[3] (Cohen, 1984, 230).

---

[1] Prilog je dio rada autorice na doktorskoj disertaciji "Giuseppe Michele Stratico's Treatises on Music" na Universität für Musik und darstellende Kunst u Grazu pod mentorstvom prof. Klausa Aringera, obranjenoj 7. 7. 2017.

[2] V. npr. Cohen, 1984, te Barbieri, 1987; Barbieri, 2008.

[3] The problem of the consonance of the intervals with 7 had indeed become a crucial touchstone for every theory of consonance that was to be proposed in the future.

Autori kao što su bili nizozemski matematičar i fizičar Christiaan Huygens (1629–1695) ili francuski teolog, matematičar i fizičar Honoré Fabri (1607–1688) često su se suočavali sa stavom da bi se intervali koji predstavljaju frekvencije 7:4 i 7:5 trebali smatrati konsonantnima. Objašnjavajući Huygensovu tendenciju prema intervalima s brojem 7 kao konsonantnima već 1661., H. F. Cohen kaže da je "jedino razmišljanje koje ga je još zadržavalo je da ovi intervali nisu imali uobičajeno mjesto u ljestvici" (Cohen, 1984, 226).[4]

Glazbenicima i teoretičarima koji su u svoj rad uključili navedeni problem u 18. st. bavio se posebno Patrizio Barbieri koji navodi da je rad na reevaluaciji sedmog harmonika započeo i završio u 18. stoljeću u radovima autora kao što su Leibnitz, Euler, Riccati, Tartini, Serre i Kirnberger (Barbieri, 1987, 333), kojima možemo pridodati i Stratica, ne samo u skladateljskom, nego i u teoretskom smislu.[5] Cilj ovog rada bio je ispitati Straticov stav prema sedmom harmoniku u odnosu na njegove suvremenike, te koliko se u formiranju svog teoretskog sustava mogao osloniti na već ponuđene ideje i stavove, a koliko je na tom području ponudio novoga s obzirom da Straticov teorijski sustav nikad nije u tom smislu razmatran.

Glazbeno-teoretski sustav Giuseppea Michelea Stratica (Zadar, 1728–Sanguinetto, 1783), skladatelja, violinista i teoretičara hrvatskog podrijetla, a djelatnog u Italiji, temelji se upravo na prihvaćanju sedmog harmonika kao ravnopravnog dijela sustava. Stratico je bio učenik Giuseppea Tartinija (1692–1770) u violini i kompoziciji, a u Tartinijevoj je školi i započeo formirati svoj teoretičarski stav. U svom najopsežnijem teoretskom radu *Trattato di musica* Stratico detaljno razrađuje elemente takvog sustava.[6] Puni naslov Straticovog traktata glasi:

> "Traktat o glazbi, podijeljen u tri poglavlja, gdje se na temelju dvije prirodne serije, harmonijskoj i aritmetičkoj, pokazuje porijeklo dva Slijeda tonova, ili kako se kaže Ljestvice, jedne uzlazne, a druge silazne[;] imajući proporcionalnu konstrukciju, [te] s primjenom basova u analogiji s proporcijama koje odgovaraju tim slijedovima [daje se] glavni prikaz, kojim se onda objašnjavaju i razvijaju najpotrebnije i najvažnije stvari vezane za Glazbu, potpuno poznavanje koje vodi istinitoj, preciznoj i razumnoj ideji Glazbenog sustava. (Stratico, 341e,

[4] "The only consideration yet to withhold him was that these intervals had no regular place in the scale."

[5] U taj se vremenski okvir, naravno, ne uzimaju u obzir zvučni eksperimenti u 20. stoljeću.

[6] Možemo razlikovati tri Straticova teoretska rada. Manji rad *Lo spirito Tartiniano* (Stratico, n.d.a.) osvrt je i kritika na sustav njegovog učitelja Giuseppea Tartinija, no i u njemu su već najavljene neke Straticove ideje i stavovi. Traktat sadržaja sličnog *Trattato di musica* (Stratico, n.d.b.), ali nešto više okrenut praksi je i *Nuovo sistema musicale* (Stratico, n.d.c.). Svi Straticovi traktati sačuvani su u rukopisu u Biblioteci Marciana u Veneciji, Ms. It. Cl. IV, 341 (=5294), 342 (=5347) i 343 (=5348).

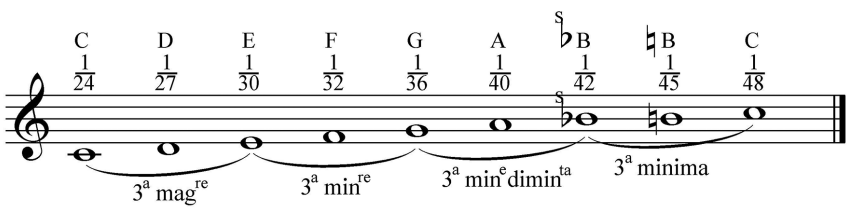
f. 191r)“[7]

Baza Straticovog sustava zapravo je konzervativnija nego što bi se očekivalo s obzirom na brojne eksperimente i otkrića na području fizike, odnosno akustike, koje je ponudilo 18. stoljeće. On svoj sustav temelji na dvije proporcionalne serije – harmonijskoj i aritmetičkoj – koristeći duljinu žice kao osnovnu mjeru tj. reprezentant tonske vrijednosti (a ne primjerice frekvencije ili vibracije). Svi odnosi unutar serija, bilo horizontalno (u smislu melodije) ili vertikalno (u smislu harmonije) izvode se koristeći proporcionalne odnose, nastojeći zadržati sve odnose što je “čišćima” moguće. Treba napomenuti da Stratico, kao što to često naglašava i jedan od padovanskih glazbenih autoriteta toga vremena – Francescantonio Vallotti (1697–1780) – uvijek ima na umu da brojevi (tj. odnosi u Straticovom sustavu, koji su uvijek izraženi jediničnim razlomcima) nisu apstraktne vrijednosti, već se uvijek odnose na ton/zvuk (Vallotti, 1779).

Dva su specifična aspekta Straticovog sustava koja su izravno uvjetovana prihvaćanjem sedmog harmonika kao jednakopravnog dijela glazbenog sustava. To su:

1. devetotonska ljestvica, te
2. septima kao konsonanca, odnosno proširenje Šesterostrukog (*Sestupla*) na Osmerostruki sustav.[8]

Jedan od uvjeta da takav sustav dobije legitimitet bio je uvođenje novog člana u dijatonsku ljestvicu, kao što je naglašavao i Huygens, a što i Stratico čini.



Primjer 1.

[7] “Trattato di musica in tre capi distinto, ove col fondamento delle due naturali serie, armonica, ed aritmetica, si dimostra l’origine di due Progressi di suoni, o dicansi Scale, ascendente l’una, e discendente l’altra, aventi costruzione proporzionale, coll’applicazione delle Basi con analogia di Proporzione ed essi Progressi quadranti principale dimostrazione, mediante cui si spiegano poi, ed isviluppano le più necessarie, ed importanti materie attinenti alla Musica, la piena notizia delle quali apporta un’ idea vera, precisa, e ragionata del Musicale sistema.”

[8] U Šesterostrukom sustavu svi se konsonantni odnosi izvode iz prvih šest članova harmonijskog niza, dok se kod Osmerostrukog sustava to proširuje do osmog člana.

Izravni poticaj za umetanje novog člana u ljestvicu nalazimo u Tartinijevim radovima *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* iz 1754. i *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere* iz 1767. Tartini je svoj glazbeni sustav temeljio na fizikalnom fenomenu koji se naziva treći ton (*terzo suono*) objašnjavajući da je to ton koji se javlja kada istovremeno zvuče dva dovoljno duga i dovoljno glasna tona.[9] U sklopu njegove škole *terzo suono* koristio se i kao metoda postizanja točne intonacije.

Straticovo proširenje na Osmerostruki sustav vjerojatno je bilo potaknuto propitivanjem granica Šesterostrukog sustava njegovog učitelja Tartinija, kao i Tartinijevom nemogućnošću da dā čvrste razloge za isključenje člana 1/7 iz sustava, držeći se a priori *Sestuple*.

> "Napokon se nalazi, da je povrh toga samo legitimna posljedica ovog prethodnog, ali ne nužna; jer je naposljetku sve povrh [toga] samo različit harmonijski način, ali nije drugačija supstanca. Kao supstanca, uvijek je izvedena iz *sestuple* bez koje ne bi nikad bilo moguće ni pokazivanjem ni praktično mijenjati ju. Stoga, sa svim je razlozima pokazano i potvrđeno da je u sestupli ispunjenje i period fizičkog harmonijskog sustava" (Tartini, 1754, 133).[10]

Na više mjesta u svojim traktatima, Tartini je propitivao status septime (forme 1/7) unutar (svoga) sustava – s jedne strane ju je nazivao konsonantnom, a s druge strane nije bio spreman napraviti korak izvan Šesterostrukog sustava. "Na primjer, tu je konsonantna septima gore prikazana, koja imajući svoju formu 1/7 i zato ostajući isključena iz sestuple, ne može i ne treba imati mjesto u nijednoj od

---

[9] "Od dana dva tona na bilo kojem glazbenom instrumentu koji može držati i ojačati ton koliko god dugo se želi (trube, lovački rogovi, gudaći instrumenti, oboe itd.) dobiva se treći ton proizveden udarom dva obujma zraka što su ih pokrenula dva dana tona." ["Dati due suoni di qualunque strumento musicale, che possa protrarre, e rinforzare il suono per quanto tempo si voglia (trombe, corni di caccia, strumenti d'arco, oboè ec.) si ha un terzo suono prodotto dall'urto de' due volumi di aria mossi dalli due dati suoni."] (Tartini, 1754, 13).

[10] "Si trova finalmente, che il di più è bensì legittima conseguenza di questo antecedente, ma non necessaria; perchè finalmente tutto il di più è bensì modo diverso di armonia, ma non è già sostanza diversa. Come sostanza, è sempre la dedotta dalla sestupla senza che sia mai possibile nè dimostrativamente, nè praticamente di alterarla. Dunque con tutta ragione resta dimostrato, e confermato nella sestupla il compimento, e periodo del fisico armonico sistema." Napomenimo da je Tartini uspoređujući dijatonsku ljestvicu sa tzv. prirodnom ljestvicom trombe marine konstatirao da sedmi član takve ljestvice (1/14) ne može biti član dijatonske ljestvice, što je u suprotnosti s kasnijim uvođenjem tog člana u ljestvicu: "Najprije u ljestvici spomenutih instrumenata ima jedna glazbena nota više, a to je sedma nota koje nema i ne može biti u uobičajenoj praktičnoj ljestvici." ["Primieramente nella scala de' suddetti strumenti vi è una nota musicale di più, ch'è la settima nota, quale non vi è, nè vi può essere nella scala pratica comune."] (Tartini, 1754, 95). Usp. i objašnjenja u Tartini, 1767, 92-93.

gore zabilježenih nota, iako je konsonantna."[11] (Tartini, 1754, 133) "Dakle, takva septima je konsonantna, a ne disonantna."[12] (Tartini, 1754, 128)

Tartini je na kraju ipak odbacio septimu kao dio konsonantnog sustava smatrajući da od tog člana započinje enharmonijski, a završava dijatonski sustav. I on, kao i F. Vallotti, oba Straticova uzora od čijih je teorija započeo svoja teoretičarska promišljanja, svojim su teorijama željeli potvrditi znanstvenost postojećeg teorijskog okvira bez da ga proširuju "ekstremnim" idejama.

Kao razlog manjkavosti uobičajene dijatonske ljestvice (*scala diatonica comune*) Stratico pak navodi da ona ni u kojoj kombinaciji tonova ne sadrži intervale male smanjene terce (*terza minore diminuta*) i terce minime (*terza minima*), a koje se nalaze već među prvih deset odnosa harmonijske i aritmetičke serije. Osim toga, uvođenjem novog (sedmog) člana, ljestvica dobiva proporcionalnu formu koja joj manjka u uobičajenoj dispoziciji. Stratico smatra da je upravo u tome vrijednost njegovog doprinosa: "Taj oblik joj zatim daje novi sjaj i stabilnost, i uklanja od nje svaku sumnju, i čini je, tako reći, besmrtnom." (Stratico, 341e, f. 199v)[13]

To je ujedno i njegov odgovor na kritike protiv znanstvenog utemeljenja glazbe kakav nalazimo kod španjolskog teoretičara Antonia Eximena (1729–1808) koji je smatrao da su brojevi beskorisni u glazbi. Između ostalog, smatrao je da brojevi koji odgovaraju tonovima u ljestvici ne slijede po nikakvom pravilu:

> "Brojevi Ljestvice, koja je osnovni temelj Glazbe, a to su 24 27 30 32 36 40 45 48, slijede bez ikakve zakonitosti. Na jednak način izvan su zakona tri odnosa 8/9 9/10 15/16 od kojih se formira cijela Ljestvica [...] Istina je se da u nekim odnosima pet najsavršenijih konsonanci, Oktave, Kvinte, Kvarte, Velike i Male terce 1/2 2/3 3/4 4/5 5/6, javlja zakon povećanja prethodnog i slijedećeg za jednu jedinicu. Ali zašto su iz tog zakona isključene dvije Sekste? Zašto se

[11] "Per esempio vi è la settima consonante qui sopra dimostrata, quale avendo la sua forma in 1/7, e però rimanendo esclusa dalla sestupla, non può, nè deve aver luogo in alcuna delle note soprassegnate, benchè sia consonante."

[12] "Dunque una tal settima è consonante, non dissonante." U traktatu *De' principi dell'armonia musicale* Tartini donekle ublažava svoje stavove navodeći da je mala septima disonanca s posebnim privilegijama, odnosno da je se može smatrati na razmeđi konsonanci i disonanci: "♭fa male septime je disonanca, ali toliko homogena da se u praksi koristi s posebnim privilegijama, koje ako je i ne određuju kao pravu konsonancu, sigurno je izdvajaju na pola puta između konsonanci i disonanci." ["♭fa di settima minore ch'è dissonanza talmente omogenea, che si usa in pratica con privilegj affatto particolari, i quali se non la determinano consonanza positiva, certamente la singolarizzano mezzana tra le consonanze, e le dissonanze."] (Tartini, 1974, 88-89).

[13] "Qual forma poi le dà nuovo lustro e stabilimento, ne allontana ogni dubbiezza, e la rende, a così dir, immortale."

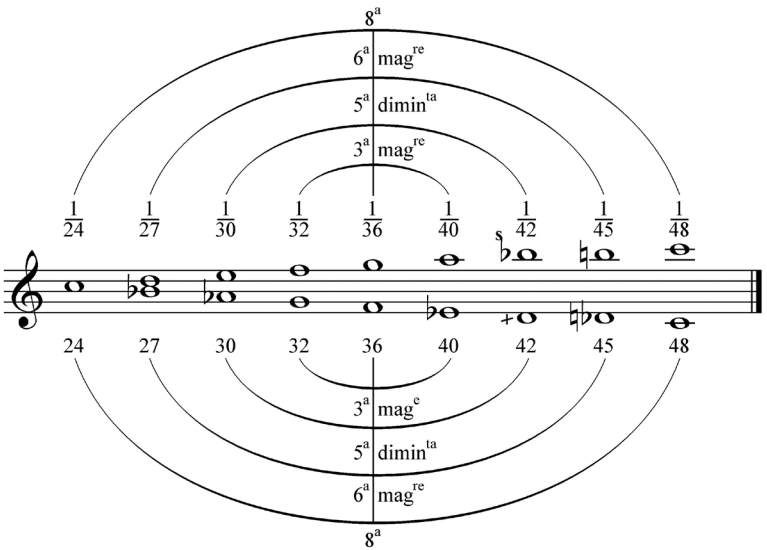
> iz istoga ne izvode disonance, koje su bitan dio Glazbe? Zašto se [glazba] ne služi odnosima 6/7, 7/8, 10/11, i nebrojenim drugima koji proizlaze iz istog zakona?"[14] (Eximeno, 1774, 69-70)

Međutim, problem nove ljestvice kakvu predlaže Stratico javlja se već na početku kod imenovanja intervala jer oktava više ne sadrži osam već devet tonova. S obzirom na to da želi zadržati postojeće imenovanje, kako se ne bi previše udaljio od prakse, Stratico predlaže kompromisno rješenje kod kojeg bi se sedmi član ljestvice uzimao u obzir kod brojenja samo kod intervala koji uključuju taj član.

Sam Stratico u *Trattato di musica* priznaje da je Tartini jedini autor koji mu prethodi u ovakvom formiranju ljestvice. Naime, Tartini uvodi septimu u dijatonsku ljestvicu kombinirajući je s tzv. prirodnom ljestvicom trombe marine, kako bi riješio nekoliko problema u silaznom slijedu ljestvice. Za sada nije poznato je li još netko od Tartinijevih učenika, osim Stratica, dijelio učiteljevu zadivljenost dobivenom simetrijom i cirkularnom konstrukcijom dobivene ljestvice.

Važno je napomenuti, kao što je istaknuto već u naslovu Straticovog traktata, da Stratico razlikuje dva ljestvična entiteta – uzlaznu ljestvicu koja proizlazi iz harmonijske serije, te silaznu ljestvicu koja proizlazi iz aritmetičke. Za razliku od Tartinija, kao i Vallottija, Stratico insistira na jednakosti obiju serija (što neće proći bez određenih problema), pozivajući se uvijek na njihovu podudarnost odnosa i proporcija, iako njihov različit smjer koji je u slučaju harmonijske ljestvice je uzlazan, a aritmetičke silazan.

[14] "Ora i numeri della Scala, che è la base fondamentale della Musica, cioè 24 27 30 32 36 40 45 48, crescono senza legge alcuna. Sono egualmente esenti di legge le tre ragioni 8/9 9/10 15/16 delle quali si forma tutta la Scala. […] Vero è che nelle ragioni delle cinque più perfette consonanze, Ottava, Quinta, Quarta, Terza maggiore, e minore 1/2 2/3 3/4 4/5 5/6, appare la legge di crescere gli antecedenti e conseguenti d'una unità. Ma perchè restano fuor di questa legge le due Seste? Perchè non si deducono dalla medesima le dissonanze, che sono parte essenziale della Musica? Perchè questa non si serve delle ragioni 6/7, 7/8, 10/11, ed infinite altre che derivano dalla stessa legge?"



Primjer 2.

Kako bi mogao što preciznije označiti pojedine odnose u klasičnom notacijskom sustavu, Stratico uz uobičajene znakove (povisilica, snizilica, razrješilica) uvodi cijeli sustav novih znakova za povišenje ili sniženje tona.

Znak	Objašnjenje	Verzija 341a	Verzija 341d	Verzija 342	Verzija 343a
točka ispod; *punto sottoposto*	Abbassa in ragione di 1/81 ad 1/80	+	+	+	+
s	Abbassa in ragione di 1/64 ad 1/63	+	+	+	+; s
♭	Abbassa in ragione di 1/25 ad 1/24	+	+	+	+
s ♭	Abbassa in ragione di 1/15 ad 1/14	+	+	+	♭
točka iznad; *punto sovraposto*	Eleva in ragione di 1/80 ad 1/81	+	+	+	+
∘	Eleva in ragione di 1/63 ad 1/64	+	+	+	+
♯	Eleva in ragione di 1/24 ad 1/25	+	+	+	+
𝄪	Eleva in ragione 1/14 ad 1/15	+	+	+	+
točka lijevo; *punto dal lato sinistro*	Abbassa in ragione di 1/36 ad 1/35	+			
točka desno; *punto dal lato destro*	Eleva in ragione di 1/48 ad 1/49	+	+		+

Tabela 1.

Govoreći o konsonantnim intervalima, Stratico razlikuje primarne i sekundarne konsonance. U prvu skupinu spadaju oktava, kvinta, velika terca i harmonijska septima[15] kao oni intervali koji imaju direktnu vezu s temeljnim tonom ljestvice, te čine potpuni konsonantni kompleks. Sekundarni su svi oni odnosi tonova potpunog konsonantnog kompleksa koji međusobno nemaju izravnu vezu s temeljnim tonom. Problem, kojeg je Stratico dakako svjestan, leži u tome da za razliku od oktave, kvinte i velike terce, septima predstavlja jedini primarni konsonantni interval koji ostavlja drugačiji dojam na uho. Dok prvi intervali daju dojam završetka i mirnoće, septima (unatoč svojoj konsonantnoj prirodi!) ne ostavlja isti dojam. Za Tartinija je to bio dovoljan razlog da odbaci septimu kao konsonancu, dok je Stratico ipak prihvaća. Treba uzeti u obzir da se harmonijska septima o kojoj govori Stratico razlikuje od "uobičajene" male septime. Razlika 1/63 naprema 1/64 iako mala, i za uho neznačajna (melodijski), kad se razmatra u proporcionalnim harmonijskim odnosima zahtijeva različite baseve (tj. harmonijsku umjesto aritmetičke kadence). Za Stratica u proporcionalnom odnosu dubokih tonova prema visokima leži porijeklo i melodije i harmonije što je smatrao jednim od ključnih doprinosa svoga sustava glazbenoj teoriji općenito.

Glavni argument pri komparaciji prikazanih proporcionalnih septima u odnosu na one koje se koriste u praksi je što prve imaju bolji slušni efekt, iako priznaje da ga nije lako čuti/prepoznati:

> "Eksperimentirao sam više puta uspoređujući osjetilni efekt jednih prema drugima, i uvjeravam vas u dobroj vjeri da sam se uvjerio da je ugodniji i bolji bio onaj koji proizlazi iz pokazanih proporcija septime; ali upotreba koja nad nama ima veliku snagu i moć, čini da se ne shvaća tako lako ovaj bolji efekt, i potrebno je stoga novom upotrebom razbiti prve dojmove da bismo napravili mjesto novima, koji će nas, naučeni vježbom određenog trajanja, dovesti do shvaćanja upravo istaknutog boljeg efekta."[16] (Stratico, 341b, f. 63v)

[15] Stratico razlikuje tri vrste proporcionalne septime – harmonijsku, aritmetičku i mješovitu. Ovakva podjela javlja se samo u njegovom traktatu *Nuovo sistema musicale* (Stratico, n.d.c, 341b), no na njoj ne insistira u *Trattato di musica* u kojem se javlja uglavnom harmonijska proporcionalna septima, uz kratko spominjanje aritmetičke proporcionalne septime kod objašnjenja silazne ljestvice. Primjer 3: Tri konsonantne septime – harmonijska, aritmetička i mješovita



[16] "Per l'esperimto più, e più volte, ch'io ne feci confrotando l'effetto sensibile delle une, coll'altre, vi accerto con buona fede di esserne persuaso, che più grato, e migliore riesce quello delle 7me proporzionali dimostrate; l'uso però, che sopra noi hà molta forza, e potere, fà sì, che non così tosto si comprenda quest'effetto migliore, e ci conviene perciò con nuovo uso distruggere le

S druge strane, najveći glazbeni teoretičar 18. stoljeća Jean-Philippe Rameau (1683–1764) problem sedmog harmonika potpuno izbjegava navodeći u svom *Traité de l'Harmonie* da broj sedam u harmoniji ne može dati ugodan interval: "Primijetite da je broj 7, koji ne može dati ugodan interval (kao što je poznato znalcima), zamijenjen brojem 8 koji slijedi odmah nakon 7 (…)."[17] (Rameau, 1971, 6)

Septima koju koristi Rameau, a koja je kod njega dio savršenog disonantnog akorda, dobiva se dodavanjem male terce na osnovni kvintakord (durski), s obzirom da u njegovom sustavu samo kvinta, te mala i velika terca dobivaju harmonijskom podjelom. U kasnijim je radovima Rameau ipak morao prihvatiti postojanje sedmog harmonika, ali ga naziva *son perdu*.

Autor koji se smatra najvećim zagovornikom pristupa septimi kao konsonanci u 18. st. zasigurno je švicarski matematičar, fizičar i astronom Leonhard Euler (1707–1783). Njemu su pak zamjerali da kao znanstvenik ne poznaje dovoljno praktičnu stranu glazbe. S obzirom na vidljivu vezu Straticovog razmišljanja s Eulerovim, već ga Lindley naziva post-Eulerovcem (Lindley, 1984, 370). Prema Eulerovoj formuli eksponenata (*esponente*) i stupnja prijemljivosti/prijaznosti (*gradus suavitatis*) septima bi imala veći stupanj prijaznosti od primjerice male terce ili male sekste.

U svom radu *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique* (1766) Euler propituje konsonantnost septime, kao i važnost minimalnih razlika u glazbenim odnosima koji su u osnovi i Straticove teorije, kao i ulogu sluha koji može/mora prepoznati te razlike. U tom radu zaključuje kako je akord 4, 5, 6, 7 (G-H-D-F) najpotpunija harmonija (što odgovara Straticovom potpunom konsonantnom kompleksu), a ističe potrebu da se točne proporcije mogu primijeniti i na instrumentima:

> "Ali, ako je moja pretpostavka točna, mogli bismo reći da smo u skladanju već pobrojali do 7, i da je uho već naviknuto na to: to je novi glazbeni žanr kojeg se već počelo upotrebljavati i koji je bio nepoznat starima. U tom žanru akord 4, 5, 6, 7 je najpotpunija harmonija jer sadrži brojeve 2, 3, 5 i 7; ali ona je također i kompliciranija od savršenog akorda u uobičajenom žanru koji sadrži samo brojeve 2, 3 i 5. Ako je to savršenost u kompoziciji, trebalo bi možda i instrumente dovesti do iste razine."[18] (Euler, 1766, 173).

---

prime impressioni, onde dar luogo alle nuove, le quali apprese coll'esercizio di una qualche durata, ci portano poi alla cogniz[ne] dell'effetto migliore testè accen¯ato."

[17] "Notice that number 7, which cannot give a pleasant interval (as is evident to connoisseurs), has been replaced by number 8; the latter directly follows 7 […]."

[18] "Mais, si ma conjecture a lieu, on peut dire que dans la composition on compte déjà jusqu'à 7, & que l'oreille y est déjà accoutumée: c'est un nouveau genre de Musique, qu'on a commencé à mettre en usage, & qui a été inconnu aux anciens. Dans ce genre l'accord 4, 5, 6, 7 est la plus complete harmonie, puisqu'elle renferme les nombres 2, 3, 5 & 7; mais il est aussi plus compliqué que l'accord parfait dans le genre commun qui ne contient que les nombres 2, 3 &

Još je jedan znanstvenik i predstavnik sjevernotalijanske škole propitivao ulogu septime – Giordano Riccati (1709–1790). On je septimu smatrao polu-konsonancom, a u svom radu *Le leggi del contrappunto* (Barbieri, 1987; Barbieri, 1992) je razradio sustave cikličkih ugodbi i podjele oktave na 12, 19 i 31 dio temeljeno na brojevima 3, 5 i 7 kao predstavnicima savršenih konsonanci (3), nesavršenih konsonanci (5), te polu-konsonanci (7). Dodirne točke sa Straticovom teorijom nalazimo prvenstveno na području odnosa novih intervala koji nastaju uvođenjem broja 7 u sustav, kao i podjele pojedinih intervala, ali razrada te tematike mogla bi biti tema jednog zasebnog rada. Prema korespondenciji padre Giovenalea Sacchija (1726–1789) dade se zaključiti da su se Riccati i Stratico poznavali, iako još uvijek ne možemo zaključiti jesu li i do koje mjere razmjenjivali svoje stavove na području glazbene teorije.

Zaključno je za iznijeti da je Stratico po pitanju sedmog harmonika i septime kao konsonance imao otvoreniji (i hrabriji) stav od svojih predhodnika i većine svojih suvremenika. Septimu je smatrao konsonancom, iako ne bez određenih dvojbi. Za Stratica su tretman septime bez priprave kao i rješenje unutar istog akorda bili razlozi u prilog septimi kao konsonanci, dok s druge strane nije mogao naći adekvatno rješenje za korištenje septime na početku ili na kraju skladbe zbog slušnog dojma (težnje za rješenjem) što ga je ostavljala. Za ostale su autore ti isti razlozi vodili suprotnom zaključku, tj. da se septima ne može smatrati konsonancom. Ipak, Straticov rad i teorijski sustav, unatoč manjkavostima, može se smatrati zanimljivim doprinosom raspravi o znanstvenom utemeljenju glazbe, kao i svjedokom razmišljanja jednog specifičnog trenutka povijesti glazbene teorije.

Reference

Barbieri, P., 1987. *Acustica accordatura e temperamento nell'illuminismo veneto. Con scritti inediti di Alessandro Barca, Giordano Riccati e altri autori*. Roma: Torre d'Orfeo.

Barbieri, P., 1992. Giordano Riccati fisico acustico e teorico musicale: con una memoria inedita di acustica architettonica. U: Piaia, G. i Soppelsa, M. L., ur., *I Riccatti. Atti del Convegno internazionale di studio.* Castelfranco Veneto, 5-6 aprile 1990. Firenze: Leo S. Olschki. 279-304.

Barbieri, P., 2008. *Enharmonic Instruments and Music 1470-1900*. Latina: Il Levante.

Cohen, H. F., 1984. *Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel.

5. Si c'est une perfection dans la composition, on tâchera peutêtre de porter les Instruments au même degré."

Euler, L., 1766. Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique, *Memoires de l'academie des sciences de Berlin*, 20, 165-173. Dostupno na: < https://math.dartmouth.edu/~euler/docs/originals/E314.pdf> [Posjećeno: 11. studenog 2015].

Eximeno, A., 1774. *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione*. Roma: Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini. <https://books.google.hr/books?id=1u1CAAAAcAAJ&hl=hr&pg=PP7#v=onepage&=false> [Posjećeno 11. studenog 2015].

Lindley, M., 1984. Der Tartini-Schüler Michele Stratico. In: C. Mahling, ur. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth. 1981. Kassel: Bärenreiter. 366-370.

Rameau, J., 1971. *Treatise on harmony*. Translated with an Introduction and Notes by Philip Gossett. New York: Dover Publications.

Stratico, G. M., n.d.a. *Lo spirito Tartiniano*. [rukopis] I-Vnm, Ms. It. Cl. IV, 343e (=5348), f. 171-191.

Stratico, G. M., n.d.b. *Trattato di musica*. [rukopis] I-Vnm, MSS. It. Cl .IV 341e (=5294), f. 191-220.

Stratico, G. M., n.d.c. *Nuovo sistema musicale*. [rukopis] I-Vnm, Ms. It. Cl. IV, 341b (=5294), f. 23-130.

Tartini, G., 1754. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova: Stamperia del Seminario. Dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=DMYTAAAAQAAJ&hl=hr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> [Posjećeno 11. studenog 2015].

Tartini, G., 1767. *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere, dissertazione.* Reprint 1974. Padova: Cedam.

Vallotti, F., 1779. *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*. Libro primo.Padova: Apresso Giovanni Manfrè. Dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=P7BfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> [Posjećeno 11. studenog 2015].

OPERA *BALKANSKA CARICA* – OD NASTANKA DO SAVREMENOG IZVOĐENJA

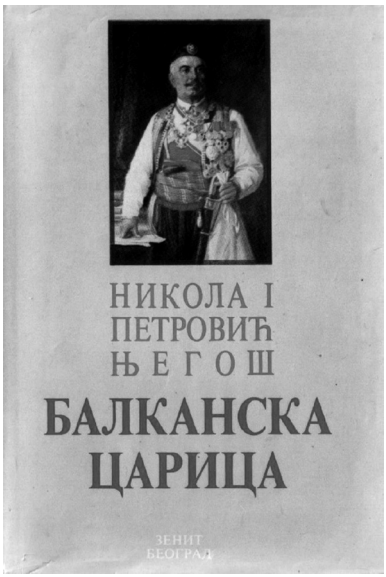
Ana Perunović-Ražnatović

Abstrakt: U radu će biti riječi o značaju prve crnogorske opere *Balkanska carica* Dionisia de Sarna San Giorgia, nastale na osnovu drame crnogorskog knjaza Nikole I Petrovića, za vrijeme (kraj 19. stoljeća) i sredinu (Crna Gora) u kojima je nastala, o muzici u ulozi oslikavanja dramskog teksta, savremenoj adaptaciji i izvođenju.

Ključne riječi: prva crnogorska opera; *Balkanska carica*; Dionisie de Sarno San Giorgio.

U drugoj polovini 2016. godine navršilo se sto trideset godina od štampanja i objavljivanja *Balkanske carice*, istorijske drame u stihu, koju je napisao posljednji crnogorski suveren - knjaz, odnosno kralj Nikola I Petrović (1840–1921). Ovo djelo je od samog pojavljivanja imalo širok uticaj i značaj za crnogorsku kulturu i njenu međunarodnu afirmaciju. Na osnovu drame je nastala opera *Balkanska carica* Dionisia de Sarna San Giorgia (1856–1937), kraće vrijeme izvođena i zaboravljena. Tek početkom 21. stoljeća ovo djelo je ponovo u žiži interesovanja. Orkestraciju postojećeg klavirskog izvoda za *Balkansku caricu* uradio je Radovan Papović (1950), redovni profesor na Muzičkoj akademiji na Cetinju (nekadašnji magistrant sarajevske Muzičke akademije), a poslije premijere i izvođenja u Crnoj Gori, van njenih granica, savremena verzija opere je prvi put izvedena u Sarajevu, na Međunarodnom festivalu "Sarajevska zima" u februaru 2009. godine.

Nikola I Petrović, sedmi i posljednji vladar iz crnogorske dinastije Petrović-Njegoš (na prijestolju od 1860. do 1910. godine kao knjaz, a od 1910. i kao kralj) imao je dar za pisanje rodoljubivih pjesama, epskih spjevova i drama u stihu, među kojima je najpoznatija i najizvođenija *Balkanska carica* (Fotografija 1).



Fotografija 1. Naslovna strana drame *Balkanska carica* Nikole I Petrovića Njegoša. (Petrović Njegoš, 1989)

To je romantično-patriotska drama, pisana prema narodnom predanju ali i istorijskim činjenicama iz vremena vladavine Ivana Crnojevića (druga polovina 15. stoljeća). U osnovi drame je istorijska tragedija ali i plemeniti i uzvišeni ideal ljubavi na više nivoa – kako između muškarca i žene, tako i ljubavi prema porodici, svom narodu i otadžbini. Glavni junaci su Danica (ćerka zetskog kneza Peruna) rastrzana između osjećaja dužnosti i osjećanja ljubavi, i Stanko (sin Ivana Crnojevića, gospodara Crne Gore i Zete) čiji postupci predstavljaju izdaju svog naroda, porodice, vjere, otadžbine ali i ljubavi prema Danici. Knjaz je *Balkansku caricu* posvetio Crnogorkama, odajući im priznanje za njihove osobine i zasluge. To je izraženo u sadržaju posvete na početku drame:

"Ali vama ko se može
odužiti Crnogorke.
Kad vi samo umijete
ustaviti suze gorke.

Vrh pramova gustog dima.
Toga praha što gorimo.
Kraj simvola: krst – slobode
vaš anđelski lik vidimo." (Antović, 2008, 21)

Još jednu posebnost ove drame predstavlja i način njenog nastajanja, jer hroničari bilježe da je knjaz tokom 1883. godine pred grupom odabranih dvorjana, glavara i učenih ljudi iz noći u noć čitao djelove svoje *Balkanske carice* (Ivanović, 2012, 65). U ovom krugu su se vodile žive diskusije o dramskom tekstu i eventualnim izmjenama koje bi ga dodatno oplemenile. Na jednom od tih književnih sijela, predloženo je da svi prisutni, mahom intelektualci, izvedu dramu kao čitajuću probu, a u dogovoru sa knjazom izvršena je podjela uloga. Ova drama, puna romantičarsko-patetičnih stihova, a uz to knjaževo djelo, premijerno je javno izvedena prvih dana januara 1884. godine na Cetinju, čime je otpočeo organizovani i kontinuirani pozorišni život u Crnoj Gori koji se može dokumentovano pratiti (Latković, 1997/98, 105). Ubrzo zatim inicirana je izgradnja prvog pozorišta u Crnoj Gori zvanog *Zetski dom* (završen 1896), jedinog koje do danas ima "rupu" predviđenu za orkestar pri izvođenju operskih i baletskih predstava (Fotografija 2a – pozorište *Zetski dom* početkom 20. stoljeća; Fotografija 2b – pozorište *Zetski dom* danas).



Fotografija 2a. Pozorište *Zetski dom* početkom 20. stoljeća. (Anon., n.d.[a])

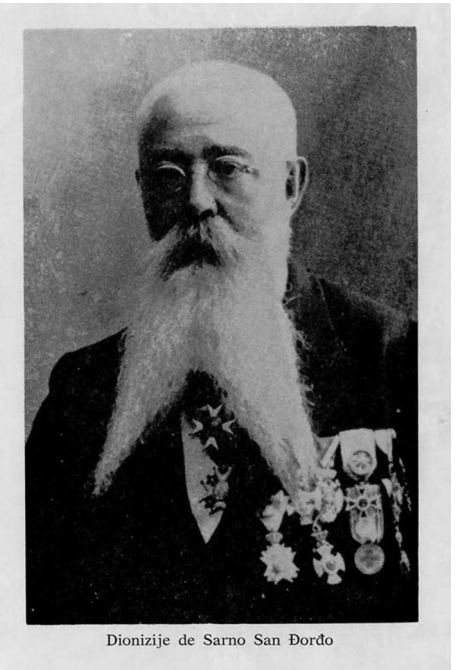


Fotografija 2b. Pozorište *Zetski dom* danas. (Anon., 2016)

Početkom aktivnog pozorišnog života, između ostalog, Nikola I Petrović je želio da suverenu državu, Knjaževinu Crnu Goru, predstavi u inostranstvu kao zemlju koja teži miru, opštem razvoju i kulturnom prosperitetu, a time i približavanju razvijenoj Evropi. Najupečatljiviji pokazatelji takvih namjera i stremljenja su glavni kulturni i javni događaji tog vremena: *Balkanska carica*, pozorišne predstave, početak izgradnje teatra. Sve ovo će imati dalekosežni učinak na cjelokupni društveni, kulturni i muzički život Crne Gore.

Poslije prvih javnih izvođenja, glas o *Balkanskoj carici* se brzo širio po Crnoj Gori, a zatim i po evropskim zemljama. Drama je štampana 1886. godine, a u narednim decenijama i prevedena na deset svjetskih jezika (Petrović Njegoš, 1989, 219). I crnogorska i inostrana štampa komentarišu knjaza-pjesnika, pokretača i organizatora kulturnih događanja u svojoj zemlji, zatim pišu o prevodima ove drame, posebno o njenoj scenskoj postavci i recepciji kod širokog kruga gledalaca.

Istorijski nije utvrđeno kada i kako je knjaz Nikola stupio u kontakt sa Dionisiem de Sarnom San Giorgiom, italijanskim diplomatom, koji je 1886. godine stigao iz Trsta u Kotor (Fotografija 3 – Dionisie de Sarno San Giorgio). Za sedam godina boravka u ovoj sredini ostavio je snažan pečat u muzičkoj kulturi tada austrougarskog Kotora i Crne Gore, djelujući kao dirigent, kompozitor, pedagog i organizator muzičkog života.



Fotografija 3. Dionisie de Sarno San Giorgio. (Anon., n.d.[b])

Gledajući izvođenja drame *Balkanska carica*, de Sarno San Giorgio dobija viziju njene muzičke adaptacije. Kako je napisana u stihu, drama je samim tim bila vrlo podesna za muzičku obradu. Neki istoričari pretpostavljaju da je sam knjaz izvršio odabir djelova teksta iz drame i dao osnovu za libreto. S njegovim odobrenjem, de Sarno započinje komponovanje i tokom 1891. godine završava prvu crnogorsku operu *Balkanska carica*, koja je štampana i iste godine izvedena na Cetinju, u Kotoru i Trstu (Crnogorka, 1884). Kompletna partitura za soliste, hor i orkestar, kao i pravi operski libreto, nigdje nisu do danas pronađeni i sačuvani, a štampana verzija klavirskog izvoda opere *Balkanska carica* čuva se u Arhivskom odjeljenju Muzeja na Cetinju. Sadržaj libreta je sljedeći:

Radnja se zbiva u 15. stoljeću, u Žabljaku Crnojevića - prijestonici dinastije Crnojević.

I čin: *Gospodar Crne Gore Ivan-beg Crnojević zajedno sa plemenskim starješinama prati mlađeg sina Stanka na put da sklopi savezništvo, radi uspješnijeg ratovanja protiv osvajača. Stanko je ogorčen što kao drugorođeni sin ne može biti nasljednik trona, žudi za slavom i vlašću. Prije odlaska, zaklinje se na ljubav Danici, knjaževskoj ćerki, i tajno se zaručuju.*

II čin: *Stanko sklapa savezništvo ali onda dobija ponudu da promijeni stranu u sukobima. Rastrzan, na kraju ipak poklekne izdajući Crnu Goru, jer mu biva obećana kruna cijelog Balkana, tobožnjeg balkanskog carstva. Danica za to vrijeme pati, misleći da je Stanko u zarobljeništvu. Pri ponovnom susretu, Danica predana svom narodu, vjeri i otadžbini a sa saznanjem o njegovoj izdaji prezire Stanka, koji se poziva na ljubav i zaruke, nudeći joj da postane balkanska carica. U nastupu ljubomornog bijesa i očaju jer shvata da neće moći da ima i nju i balkansko carstvo, Stanko ranjava Danicu i bježi.*

III čin: *Ivan-beg žali za sinom, ali naređuje odmazdu za izdaju otadžbine. U sukobima koji slijede Crnogorci ostvaruju pobjedu i ranjavaju Stanka. Danica oporavljena zbrinjava ranjenike na bojištu i nailazi na ranjenog Stanka. Kroz njihov dijalog izražene su duboke emocije jednog prema drugom, ali i razdor između njihovih nepokolebljivih i međusobno udaljenih ciljeva – Stankovog ka slavi i moći bez obzira na sredstva kojima će to postići, a Danicine čiste ljubavi prema njemu, svom narodu i domovini. Na smrt ranjeni Stanko moli Danicu za oproštaj, a ona uzvraća zakletvom na vjernost i, poslije njegove smrti, baca se u rijeku Moraču ne mogavši da istovremeno ispuni dužnost prema svojoj otadžbini i prema vjereniku – izdajici.*

U prestonici dinastije Crnojević se slavi pobjeda crnogorskog naroda, prestolonasljednika koji je vodio vojsku i same Crne Gore, uz molitvu Bogu da očuva poštenje, junaštvo i rodoljublje u Crnoj Gori, uz prave uzore (Sarno, 1891, 5-6).

Opera *Balkanska carica* nalik je na manje romantične opere sa naglašenom tragičnom notom. Sintetizuje elemente *opere serie* sa numerama i italijanski osjećaj za melodiju sa crnogorskom istorijsko-nacionalnom tematikom i elementima muzičkog folklora. U odnosu na originalnu dramu, u operi *Balkanska carica* je sačuvana podjela na činove i pojave. Dionisie de Sarno San Giorgio koncipira tri čina koji sadrže dvanaest pojava u okviru kojih se nalazi četrdeset jedna muzička numera u vidu: arija (dvodijelnog oblika, trodijelnog ili razvijene prokomponovane forme), rečitativa fragmentarne strukture, kombinovanih numera, horskih numera sa ili bez vokalnog soliste. Tretman teksta u njima je najčešće silabičan, a faktura homofona. *Balkanska carica* je u većem dijelu zasnovana na rečeničnim strukturama, koje se često integrišu formirajući periode ili nizove rečenica. Na početku svakog čina nalazi se instrumentalni uvod koji ima ulogu da muzičkim sredstvima pripremi dramsku radnju i atmosferu u daljem toku opere. Poštujući dramaturški tok, de Sarno je komponovao numere tako da odražavaju psihološka stanja likova i dočaravaju atmosferu u kojoj se odvija dramska radnja.

Ako se kritički sagleda opera u odnosu na izvornu dramu Nikole I, treba pomenuti da je, zbog skraćenja teksta, libreto na manjem nivou dramske

ubjedljivosti. Sa muzičkog aspekta, sve numere u operi predstavljaju zasebne, zaokružene cjeline koje obrađuju konstantno nove tematske materijale, sa čestim promjenama tempa.

U decenijama 20. stoljeća, koje su obilježila turbulentna i česta ratna dešavanja, kao i marginalizacija kulturnih dešavanja, drama i opera *Balkanska carica* su vremenom pale u zaborav. Tek početkom 21. stoljeća, sa obnavljanjem državne nezavisnosti i vraćanjem interesa za nacionalne kulturne vrijednosti, nekoliko priznatih crnogorskih umjetnika - entuzijasta došlo je na ideju o revitalizaciji ovog djela i njegovog prireĎivanja za muzičko-scensko izvoĎenje, jer je osnovni tematski sadržaj opere izgleda i vječno aktuelna tema balkanskih prostora. Radovan Papović, redovni profesor Dirigovanja na Muzičkoj akademiji na Cetinju se, na osnovu klavirskog izvoda kao jedinog dokumenta o postojanju opere, prihvatio dugotrajnog i zahtjevnog poduhvata orkestracije i raspisivanja dionica za simfonijski orkestar, horski ansambl i soliste. Kada je taj proces priveden kraju, sa već jasnijom vizijom mogućnosti izvoĎenja ovog djela, projekat je počeo dobijati realne obrise. Radmila Vojvodić (1961), redovna profesorka Režije na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju, a sadašnja rektorka Univerziteta Crne Gore, poznata po dramskim tekstovima i režijama pozorišnih komada vezanih za značajne crnogorske teme i ličnosti iz prošlosti, ušla je u ovaj projekat radeći na adaptaciji i neophodnom skraćivanju teksta, a zatim i režirajući operu. Rediteljka je izdvojila: vlastoljublje, fatalnu ljubav, izdaju, osvetu, smrt, kao velike citatne teme sažete u libretu sačinjenom po drami Nikole I Petrovića Njegoša.

Muzički centar Crne Gore i Crnogorsko narodno pozorište, dvije najznačajnije institucije kulture u Crnoj Gori, u saradnji sa Kraljevskim pozorištem Zetski dom, Narodnim muzejom i Muzičkom akademijom sa Cetinja, realizovali su 2008. godine najsloženiji teatarski projekat od istorijskog značaja za Crnu Goru. Sto sedamnaest godina nakon što je komponovana, simbolično – veče prije 13. jula (Dana državnosti Crne Gore) u atrijumu Vladinog doma[1] na Cetinju, premijerno je izvedena prva crnogorska nacionalna opera *Balkanska carica*, djelo italijanskog kompozitora Dionisia de Sarna San Giorgia, po libretu drame crnogorskog suverena Nikole I Petrovića.

Savremeno viĎenje ovog djela počinje sa guslarom u modernoj svečanoj odjeći, zvukom gusala koji se pretapa u reske udarce nogama plesnog ansambla, gdje su elementi muzičkog folklora naglašeni pokretom (Fotografija 4).

[1] Zgrada nekadašnjeg crnogorskog parlamenta i narodne skupštine.



Fotografija 4. Premijera prve crnogorske nacionalne opere *Balkanska carica*, u Cetinju, Atrijum Vladinog doma, 2008. godine. (plesni i horski ansambl) (Miljanić, 2008)

Slijedi uvertira i slaganje zvučno-vizuelnih slika koje vode kroz partituru. Uspostavlja se odnos između muzike i tematike davne epohe i interpretacije iz sadašnjeg vremena. Jedna od rijetkih opera iz nacionalne muzičke baštine, koja je otrgnuta od potpunog zaborava i mrtvog slova na notnom papiru, imala je u solističkim rolama gostujuće pjevače iz Srbije: Dejan Maksimović (?), Dragoljub Bajić (?), Vladimir Andrić (1972), Hrvatske: Vedrana Šimić (1979) i Bosne i Hercegovine: Ivica Šarić (1952), ali hor, plesni ansambl i simfonijski orkestar su bile crnogorske umjetničke snage.

Dalji teatarski život ovog libreta, partiture, orkestracije je nastavljen, na radost publike i stručne javnosti, u Podgorici na Velikoj sceni Crnogorskog narodnog pozorišta tokom 2008., 2009. i 2010. godine (Fotografije 5 i 6 - Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2009. godine; solisti i hor), a van granica Crne Gore, opera je prvi put izvedena 2009. godine u Narodnom pozorištu u Sarajevu.



Fotografija 5. Opera *Balkanska carica*, u Podgorici, Crnogorsko narodno pozorište, 2009. godine. (solisti i hor) (Miljanić, 2009a)



Fotografija 6. Opera *Balkanska carica*, u Podgorici, Crnogorsko narodno pozorište, 2009. godine. (solisti i hor) (Miljanić, 2009b)

Projekat *Balkanska carica* pokazao je da jedan takav složeni oblik muzičko-scenske produkcije može biti uspješno realizovan u Crnoj Gori, ali sa velikim pitanjem održivosti. S jedne strane značaj se ogleda kroz kulturni i nacionalni identitet i kroz sve ono što je bilo istraživanje i priprema tog projekta i konačno njegova realizacija, ali i savremeni akteri, koji su imali priliku da učestvuju u stvaranju takvog djela. Opera je izvođena sa puno uspjeha i uvijek pred punim gledalištem. Ipak, zbog nedostatka sredstava za njena izvođenja, od 2010. godine na ovamo nema je na repertoaru crnogorskih pozorišnih kuća, iako bi to bilo i edukativno i umjetnički opravdano, već se samo povremeno izvode pojedine solističke numere, uz klavirsku ili pratnju kamernog orkestra. Zato *Balkanska carica* ostaje ponovo da čeka neke nove entuzijaste i neki novi teatar.

Reference

Anon., n.d.[a] *Pozorište Zetski dom početkom 20. stoljeća*. [fotografija] Cetinje: Arhiva Kraljevskog pozorišta Zetski dom.

Anon., n.d.[b] *Dionisie de Sarno San Giorgio*. [fotografija online] Dostupno na: <https://www.bokanews.me.jpg> [Pristupljeno 22. januar 2017].

Anon., 2016. *Pozorište Zetski dom* danas. [fotografija] Cetinje: Arhiva Kraljevskog pozorišta Zetski dom.

Antović, I., 2008. *Opera Balkanska carica Dionizija de Sarna San Đorđa iz XIX vijeka – muzičko ostvarenje drame Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Crnogorka**,** 1884. Balkanska carica. *Crnogorka*, n.d., 12.

Ivanović, V., 2012. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Latković, V., 1997/98. Beleške o pozorištu u Crnoj Gori. *Glasnik*, 6/7, 22-25.

Miljanić, D., 2008. *Premijera prve crnogorske nacionalne opere Balkanska carica, u Cetinju, Atrijum Vladinog doma 2008. godine (plesni i horski ansambl)*. [fotografija] Privatni arhiv Duška Miljanića.

Miljanić, D., 2009a. *Opera Balkanska carica, u Podgorici, Crnogorsko narodno pozorište, 2009. godine (solisti i hor)*. [fotografija] Arhiv Crnogorskog narodnog pozorišta.

Miljanić, D., 2009b. *Opera Balkanska carica, u Podgorici, Crnogorsko narodno pozorište, 2009. godine (solisti i hor)*. [fotografija] Arhiv Crnogorskog narodnog pozorišta.

Petrović Njegoš, N. I., 1989. *Balkanska carica*. Beograd: Zenit.

Sarno San Giorgio, D., 1891. *Balkanska carica*. [muzička partitura, aranžman za glas i klavir] Trieste, Bologna: Edition Carlo Schmidl et Comp. Muzička zbirka NBCG a "Đurđe Crnojević" .

DJELA HRVATSKIH PISACA O GLAZBI 16. I 17. STOLJEĆA SAČUVANA U POLJSKIM KNJIŽNICAMA

Stanislav Tuksar

Abstrakt: Ovo je priopćenje rezultat istraživanja koje sam u knjižnicama Republike Poljske proveo u okvirima programa razmjene između Poljske i Hrvatske akademije znanosti od 2008. do 2013. godine i tijekom rada na međunarodnom projektu HERA MusMig: "Glazbene migracije u ranom novom vijeku: susret europskog istoka, zapada i juga", obavljenog od 2013. do 2016. godine.[1] Ta su djela pronađena u 20 poljskih knjižnica u 11 gradova u obliku i opsegu od 24 naslova desetorice autora u više desetaka primjeraka. Ona su dio znatno šire palete svih naslova hrvatskih autora objavljenih od 16. do 18. stoljeća što ih poljske knjižnice čuvaju u gotovo 300 primjeraka.[2] Ovdje ću ukratko prikazati autore i djela s glazbenim sadržajem, te poljske knjižne fondove u kojima se čuvaju, uz neke naznake o mogućem porijeklu i načinu nabavke nekih od tih naslova.

Ključne riječi: Hrvatska; Poljska; pisci o glazbi; biblioteke; 16. stoljeće; 17. stoljeće.

Autori, djela, sadržaj

Bartol Đurđević[3] (Bartholomaeus Georgievits; Zagreb, 1506–Rim, 1556)

[1] Izvorni naslov projekta je bio: "Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South" (voditelj projekta: dr. Vjera Katalinić, Zavod za povijest hrvatske glazbe HAZU, Zagreb), opširnije u: Katalinić, 2016.

[2] Terenski rad koji je obavio autor ovoga članka sastojao se od osobnog uvida i bibliografskog istraživanja u sljedećim knjižnicama Republike Poljske (navedeno prema abecednom poretku odgovarajućih gradova): Gdańsk – Biblioteka Gdańska PAN, Kraków – Biblioteka Jagiellonska, Poznań – Biblioteka Uniwersytecka, Toruń– Biblioteka Głowna Uniwersyteta Mikolaja Kopernika, Warszawa – Biblioteka Narodowa, Wrocław – Biblioteka Uniwersytecka. Podatci o svim drugim knjižnicama spomenutim u ovome članku uzeti su iz: AGAD (Archivum głowne akt dawnych), tj. Općeg kataloga ranih tiskovina (knjige), Posebne zbirke, Narodna knjižnica u Varšavi. Stoga podatci uzeti iz tog izvora, sastavljenog u ranijim vremenima, mogu biti nekompletni ili neažurni s obzirom na sadašnje stanje.

[3] O ovom renesansnom piscu postoji obilna znanstvena literatura u hrvatskim nacionalnim i međunarodnim okvirima: Međutim, jedini dosad objavljeni izvještaj o Đurđevićevu bavljenju glazbenim temama je *Vijesti o tursko-osmanlijskoj glazbi u spisu 'De Turcarum ritu et caeremoniis' Bartola Djurdjevića (1506?-1566?)* (Tuksar, 1983, 679-691; Tuksar, 1990, 17-26). Najnoviji izvještaj o tome Đurđevićevu tekstu podnijela je u svojem referatu *Svjedočanstva dvaju hrvatskih autora 16. stoljeća kao izvori podataka o osmanlijskoj glazbi* Monika Jurić Janjik na Međunarodnom znanstvenom skupu "Odjeci bitke kod Sigeta i mita o Nikoli Šubiću Zrinskom u umjetnosti" (glazba, likovne umjetnosti, književnost), što je održan u Zagrebu 2–4. 11. 2016. (zbornik radova sa skupa u tisku).

smatra se jednim od triju najvažnijih renesansnih pisaca na europskom Zapadu s obzirom na objektivnost iskaza u njegovim napisima o tursko-osmanlijskom društvu njegova doba. Nakon trinaestogodišnjeg zarobljeništva po Maloj Aziji i Bliskom istoku prebjegao je na Zapad, gdje mu je od 1544. do pred kraj 17. stoljeća objavljeno 77 izdanja na osam jezika (latinski, njemački, talijanski, francuski, engleski, flamanski, češki i poljski), što se danas čuvaju u oko 350 primjeraka u 90 knjižnica u 17 zemalja Europe i sjeverne Amerike. U prvom djelu *De Turcarum ritu et ceremoniis* (O ritualima i ceremonijama Turaka), objavljenom 1544. u Amsterdamu i kasnije variranom u raznim izdanjima i zemljama objavljivanja, Đurđević je u pet fragmenata izvijestio o glazbenoj praksi u osmanlijskom islamskom društvu: o mjestu glazbe u ritualima u džamijama, uz obrezivanje dječaka, stvaranju pjevanih pjesama, funkciji glazbe na muslimanskim sprovodima te sudbini glazbenih instrumenata nakon osvajanja kršćanskih krajeva od strane Osmanlija. U poljskim je knjižnicama sačuvano devet Đurđevićevih naslova na latinskom, njemačkom i poljskom jeziku.

Matija Vlačić Ilirik[4] (Matthias Flacius Illyricus; Labin, 1520–Frankfurt/M., 1575) hrvatski je autor s najviše naslova sačuvanih u Poljskoj: više od 220 primjeraka u 24 knjižnice u 16 gradova (Warszawa, Cieczyn, Wrocław, Toruń, Leszno, Kraków, Gdańsk, Kamień, Kórn, Łódz, Szczecin, Olsztyn, Gościkowo-Paradyż, Ossol, Bydgoszcz, Bobol). Rođen u Labinu u Istri, obrazovan u Veneciji, ubrzo je konvertirao na protestantizam i postao bliski suradnik s prvacima luteranstva Philippom Melanchthonom (1497–1560) i samim Martinom Lutherom (1483–1546). Djelovao je u Augsburgu, Baselu, Tübingenu, Wittenbergu i Jeni, gdje je bio suosnivač tamošnjeg sveučilišta i njegov prvi profesor grčkog i hebrejskog jezika. Razišavši se zbog svojeg radikalizma s vođama luteranstva, Vlačić je potkraj života bježao progonjen od grada do grada. Objavio je oko 140 djela, a u petnaestak od njih pronađeni su fragmenti koji se bave glazbenom problematikom, uglavnom pitanjima glazbe u novoj protestantskoj liturgiji. Pet tih naslova u šest primjeraka pronađeno je u poljskim knjižnicama (Toruń, Wrocław, Gdańsk).

Zagrepčanin Pavao Skalić[5] (Paulus Scalichius; Zagreb, 1534–Gdańsk, 1575) školovan je u Zagrebu, a filozofiju i teologiju studirao je u Beču i Bolonji. Međutim, opću sudbinu toga nemirnog duha odredila je njegova upravo fanatična težnja da

---

[4] O ovom hrvatsko-njemačkom teološkom piscu postoji obilna znanstvena literatura u hrvatskim nacionalnim i međunarodnim okvirima. Međutim, osim nekoliko skromnih napomena razasutih po raznim člancima, jedini dosad objavljeni kratki izvještaj o Vlačićevom bavljenju glazbenim temama je *Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (1520-1575) i problem glazbe u Interimima iz 1548. godine* (Tuksar, 1993a, 249-255).

[5] Uz obilatu hrvatsku i međunarodnu bibliografiju o Skaliću nedavno je u Zagrebu objavljeno dvojezično izdanje njegove *Encyclopaediae*: *Epistemon* (Skalić, 2004). Autor ovoga članka objavio je dosad najopsežniji članak o Skalićevu bavljenju glazbenim temama, v. u: Tuksar, 1977, 97-122.

svoje skromno podrijetlo (bio je izvanbračni sin pralje!) falsificira proglašavajući se potomkom knezova Like i Verone, pa čak i kraljevskih kuća Bosne, Srbije i Bizanta. Svaki put raskrinkan, morao je napuštati jedno za drugim lukrativna mjesta na bečkom dvoru i u pruskoj kraljevskoj administraciji, do kojih je došao svojim inače izvanrednim sposobnostima i obrazovanjem. Obraćao se nekoliko puta na protestantizam i ponovno na katoličanstvo, a posljednjih je 9 godina života proveo progonjen, lutajući njemačkim zemljama, Francuskom i Poljskom. Objavio je tiskom 17 djela, od kojih je najznačajnije *Encyclopediae, seu Orbis disciplinarum tam sacrarum quàm prophanarum, Epistemon* (Basel, 1559), u čijem je naslovu prvi put u novovjekoj europskoj povijesti spomenuta riječ "enciklopedija" u modernom značenju. U tom djelu postoji 6 natuknica o glazbi, od kojih se čini da je jedna, *Discursus harmonicus*, iz pera samoga Skalića. U poljskim knjižnicama pronađena su tri primjerka te enciklopedije (Wrocław, Gdańsk, Olsztyn).

Nikola Vitov Gučetić[6] (Nicolò Vito di Gozze; Dubrovnik, 1549–Dubrovnik, 1610) bio je dubrovački patricij, filozof i državnik koji je cijeli život proveo u rodnome gradu, obnašajući visoke dužnosti, među kojima one upravitelja solana u Stonu, državnog rizničara i sedmerostrukog Kneza Republike. Objavio je tiskom 10 djela o raznim temama s područja filozofije, estetike, teorije ljubavi, političke ekonomije i teorije odgoja. U trima svojim djelima – *Dialogo della bellezza* (1581), *Governo della famiglia* (1589) i *Dello stato delle republiche* (1591) – bavio se s pozicija praktičkog državnika i spekulativnog mislioca i nekim aspektima glazbene problematike kao što su pitanja aktivnog i pasivnog bavljenja glazbom u mladenačkoj dobi i kasnije, pitanjima odabira ritmova, harmonija i glazbenih instrumenata u glazbenom odgoju itd., a sve u tipičnoj kasnorenesansnoj mješavini platonizma i aristotelizma te s referencama na stanje u njemu suvremenom dubrovačkom društvu. Ostavio je i izravno svjedočanstvo o glazbi u izvođenju scenskih djela velikog komediografa Marina Držića (1508–1567). Dva se od triju navedenih Gučetićevih djela s glazbenom problematikom nalaze u dvama poljskim knjižnicama (Łódz, Wrocław).

Frane Petrić[7] (Francesco Patrizi, Franciscus Patritius; Cres, 1529–Rim, 1597)

---

[6] Gučetićev opus dosad se gotovo isključivo proučavao u okvirima interesa hrvatskih povjesničara filozofije. U novije vrijeme njegovo najvažnije djelo, *Dello stato delle republiche*, prevedeno je na hrvatski (usporedi Šišak, 2000). O glazbenim temama u Gučetićevim djelima v.: Tuksar, 1980a, 97-116; Jurić, 2013, 3-17.

[7] Petrić je uz Vlačića i Baglivija najpoznatiji mislilac u Europi hrvatskoga podrijetla među piscima navedenim u ovome članku. Bibliografija o praktički svim aspektima njegovoga opusa golema je i objavljena je najvećim dijelom u međunarodnim publikacijama. Među istaknutim autorima koji su se bavili Petrićevim opusom znanstvenici su svjetskoga ugleda kao Paul Oskar Kristeller, te istaknuti muzikolozi Leo Schrade, Dragan Plamenac, Claude V. Palisca, itd. Suvremeno izdanje Petrićeva djela *Della poetica* objavio je 1969–1971 u četiri sveska Danilo Aguzzi Barbagli. O Petrićevu bavljenu glazbenim temama v.: Tuksar, 1978b, 67-87.

bio je tipičan "uomo universale" renesansne širine interesa i djelovanja. Školovao se u rodnome Cresu, te na sveučilištima u Padovi i Ingolstadtu. Svoj je odrasli život proveo kao upravitelj venecijanskih dobara na Cipru, odgajatelj na dvoru katalonskog potkralja, kao neuspjeli trgovac zemnim dobrima, a posljednja dva desetljeća kao sveučilišni profesor u Ferrari i Rimu. Danas ga se smatra jednim od triju najznačajnijih filozofa prirode i platonista u razdoblju visoke renesanse (Kristeller, 1970, 110-126). Objavio je tiskom 27 djela s područja utopijske društvene teorije, metodologije i filozofije povijesti, retorike, poetike, geometrije, okultizma, vojne doktrine i nadasve filozofije prirode, o čemu je objavio i svoje najznačajnije djelo, *Nova de universis philosophia* (1591; 1593). Glazbenom se problematikom bavio u djelu *Della poetica* (1586), gdje je zastupao stav o jedinstvu pjesništva, glazbe i scenskog pokreta u izvođenju starogrčkih drama (Patrizi, 1586). Time je do određene mjere utjecao i na koncepcije razvijane o toj problematici u krugu tzv. prve *Camerate*, firentinskog humanističkog kruga oko Giovannija de Bardija (1534–1612) i nastanka opere.

Faust Vrančić[8] (Faustus Verantius; Šibenik, 1551–Venecija, 1617) šibenski je humanist, leksikograf i izumitelj koji je ostao zapažen u kasnorenesansnim intelektualnim krugovima prije svega zbog svojeg ingenioznog djela *Machinae novae* (1617) u kojem je donio niz inovativnih prijedloga za nove tipove strojeva na bazi turbine, primjenljive u poljoprivredi i regulaciji vodenih tokova. Najširu je pozornost izazvao prijedlogom konstrukcije padobrana čiji je prototip navodno sam konstruirao i uspješno iskušao. Drugo svake pozornosti vrijedno Vrančićevo djelo je *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum: Latinae, Italicae, Germanicae, Dalmatiae (sic) & Ungaricae* (Rječnik pet najodličnijih europskih jezika: latinski, talijanski, njemački, dalmatinski i mađarski), objavljen u Veneciji 1595, a kojemu su u drugom izdanju (Prag, 1605) pridodani i češki i poljski. Za sva tri slavenska i mađarski to je istodobno i prvi rječnik tih jezika objavljen tiskom. U ovom omanjem rječniku (ukupno 3581 natuknica) nalaze se i rudimenti prve glazbene terminologije na hrvatskome jeziku (odnosno dalmatinskome dijalektu govorenom u Šibeniku i okolici), tj. ukupno 43 termina koji donose nazive za razne glazbene instrumente, izvođače na njima, pa čak i neke elementarne termine i pojmove s područja recepcije i teorije glazbe. Vrančićev rječnik pronađen je u tri primjerka, jedan u Warszawi a dva u dvije wrocławske knjižnice.

Jakov Mikalja[9] (Jacobus Micalia; Pescia, 1601–Loreto, 1654) je kao isusovac misionar proveo niz godina u Dubrovniku, Bosni i Temišvaru (današnja Rumunjska) i tamo skupio rječničku građu lokalnih govora, koju nije upotrijebio za izradu svojega rječnika *Blago jezika slovinskoga* (Loreto-Ancona, 1649–1651).

---

[8] Vrančićev rječnik objavljen je u pretisku kao *Rječnik pet najuglednijih evropskih jezika* (Vrančić, 1971). O Vrančićevoj glazbenoj terminologiji v.: Tuksar, 1978a, 49-66.

[9] O Mikaljinoj glazbenoj terminologiji v.: Tuksar, 1992a, 15-27.

Među oko 30.000 registriranih natuknica nalaze se 282 termina što označuju predmete i pojave s područja glazbe: instrumente i njihove dijelove, muške i ženske izvođače, načine izvođenja, glazbeno-akustičke proizvode, glazbeni odgoj, načine recepcije, elementarnu teoriju glazbe te glazbu i ples. Osobito je bogata terminologija na području vokalne glazbe. Mikaljin rječnik nalazi se u poljskim knjižnicama u jednom primjerku u Tschammerovoj knjižnici u Cieszynu, gradiću blizu granice s Češkom.

Juraj Habdelić[10] (Jurje Habdelich; Staro Čiče, 1609–Zagreb, 1678), rektor zagrebačkog isusovačkog kolegija u doba osnutka sveučilišta objavio je u Grazu nekoliko djela u kojima donosi i glazbenu problematiku. To su: *Pervi otca našega Adama greh* (1674) i *Zerczalo Marianszko* (1667), opsežno moralno-didaktičko djelo u kojem, između ostalog, izvještava o ranobaroknom muziciranju u isusovačkim i pavlinskim crkvama u Zagrebu 1618, naglašavajući da su upravo isusovci donijeli u Zagreb novu glazbu onoga doba – ranobarokni stil te da je bio prihvaćen s entuzijazmom od strane publike. Habdelić je za potrebe novootvorenoga sveučilišta objavio i hrvatsko-latinski rječnik *Dictionar ili Rechi Szlovenske zvexega ukup zebrane, u red postaulyene, i Diachkemi zlahkotene* (1670) u kojemu se nalazi sakupljen i niz termina s područja glazbe.[11]

Kristofor Ivanović[12] (Cristoforo Ivanovich; Budva, 1628–Venecija, 1689), libretist, pjesnik, kazališni i politički kroničar, migrirao je kao mlad čovjek iz tadašnjeg malog južnodalmatinskog grada Budve (danas u Crnoj Gori) u Veronu i Veneciju. Tamo se proslavio kao libretist s pet uglazbljenih tekstova za "dramma per musica" između 1663. i 1674, kao kroničar i zaslužni prvi povjesničar prvih 50 godina (1637–1687) venecijanske opere, te svojom epistolarnom djelatnošću gdje je u nizu pisama izložio teoriju glazbene drame i očitovao se kao kritički promatrač venecijanske glazbeno-teorijske prakse u razdoblju njezine ranokapitalističke tržišne orijentacije. U poljskim knjižnicama Ivanovićeva izabrana pisma *Poesie* (1675) čuvaju se u Wrocławu, a operno-povijesno djelo *Minerva al tavolino* (1681) u dva primjerka u Szczecinu i Warszawi.

---

[10] Habdelićev je rječnik objavljen 1989. u pretisku kao *Dikcionar* (*Dictionar ili Réchi Szlovenszke zvexega ukup zebrane, u red posztaulyene, i Diachkemi zlahkotene*). O Habdelićevoj glazbenoj terminologiji v.: Tuksar, 1992b, 29-35.

[11] V. bilješku 10.

[12] O Ivanoviću i njegovu opusu postoji obilna međunarodna te u manjoj mjeri i hrvatska i druga južnoslavenska bibliografija, koja se objavljuje od sredine 19. stoljeća. Posebno vrijedni noviji članci jesu: *Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell'evoluzione del melodramma Seicentesco* (Milošević, 1992, 111-124); *Un dalmata al servizio della Srenissima. Cristoforo Ivanovich, primo storico del melodramma* (Dubowy, 1992, 21-31); *Jedan Dalmatinac u službi Serenissime: Kristofor Ivanović, prvi povjesničar melodrame* (Dubowy, 1992b, 35-44); *Questioni di stile e struttura del melodrama nelle lettere di Cristoforo Ivanovich* (Cavallini, 1994, 185-199). O najnovijem tekstu o nekim aspektima Ivanovićeva odnosa spram glazbenih tema v.: *Cristofor Ivanovich – A Seventeenth-Century Dalmatian Migrant in Serenissima, Revisited* (Tuksar, 2016a, 49-63).

Gjuro Armeno Baglivi[13] (Giorgio Baglivi; Dubrovnik, 1668–Rim, 1707) iznimna je ličnost europske znanstvene misli 17. stoljeća. Rođen u Dubrovniku u hrvatsko-armenskoj obitelji, migrirao je nakon smrti roditelja kao šesnaestogodišnji dječak u južnotalijanski grad Lecce gdje je posvojen i preuzeo prezime Baglivi. Studirao je medicinu na sveučilištima u Salernu, Padovi, Bolonji i Napulju, te potom obavljao liječničke dužnosti drugdje u Italiji (Padova, Venecija, Firenca, Bolonja), Nizozemskoj i Engleskoj. Dolaskom u Rim 1692. ostvario je spektakularnu talijansku i europsku karijeru: postao je profesor teorijske medicine na Sveučilištu La Sapienza s 24 godine, postao je osobni liječnik pape Inocenta XIII. i Klementa XI., te je izabran za člana Royal Society u Engleskoj, akademije Sv. Rimskog Carstva u Njemačkoj i počasnog člana Francuske akademije. Njegova sabrana djela, *Opera omnia medico-practica et anatomica* objavljena su već 1704. (kada je imao tek 36 godina!), a potom su u idućih stotinjak godina objavljena u još 20 izdanja s prijevodima na talijanski, francuski, njemački i engleski. Baglivi je bio istaknuti ijatrofizičar, tj. zagovornik teorije o medicinskoj primjeni fizike, odnosno objašnjenja fizioloških procesa u ljudskom tijelu na bazi mehanike. Na tome tragu, Baglivi se dotaknuo i glazbene problematike u tekstu *Dissertatio VI. De Anatome, Morsu, & Effectibus tarantulae* iz 1695. godine, uključenom u sabrana djela. U njemu nastoji teorijski objasniti liječenje ljudskog tijela otrovanog ugrizom pauka tarantule, što su ga u praksi stoljećima provodili običan puk iz provincije Apulije uz pomoć višednevnog sviranja i plesanja otrovane osobe. Baglivijev *Dissertatio VI.* u *Opera omnia* nalazi se u 15 primjeraka u 11 poljskih knjižnica u 6 gradova (Kraków, Lublin, Poznań, Toruń, Warszawa, Wrocław).

Knjižnice u Republici Poljskoj[14]

Navedeni tiskani naslovi hrvatskih autora 16. i 17. stoljeća čuvaju se u odgovarajućim poljskim knjižnicama ili u općim fondovima ili u nekim specijaliziranim zbirkama, a ne u glazbenim odjelima. Razlog za takvu situaciju leži u tome što to nisu specijalizirani tekstovi sa zasebnim naslovima što sadrže indicije o glazbi, nego su raštrkani ili po općim rječnicima (ako se radi o

[13] Baglivi je uz Petrića i Vlačića najpoznatiji mislilac u Europi hrvatskoga podrijetla među piscima navedenim u ovome članku. Bibliografija o njemu i njegovu opusu obuhvaća više od 200 knjiga i članaka. Najvrjednija od novijih publikacija je dvojezično latinsko-hrvatsko izdanje: Gjuro Baglivi, *De fibra motrice et morbosa / O zdravom i bolesnom motoričkom vlaknu*. 1997; uz kompletan prijevod s latinskog na hrvatski ovo izdanje sadrži temeljnu studiju o Baglivijevu životu, opusu i njegovoj povijesnoj važnosti što ju je napisao urednik (Grmek, 1997). Najnoviji tekst o Bagliviju i glazbenim temama opširnije u:Tuksar, 2016b, 295-312.

[14] Većina podataka o pojedinim knjižnicama i njihove posebnosti preuzeta je iz raznih odgovarajućih internetskih stranica tijekom 2016. godine i stalno je dostupna.

glazbenoj terminologiji) ili po drugim znanstvenim poljima kao što su teologija, filozofija, opća estetika, fizika, političke znanosti, teorija pjesništva i kazališta, historiografija, medicina i turkologija.

Kako su didaskalije na pojedinim primjercima tih knjiga vrlo oskudne ili nepostojeće, a inventarske knjige pojedinih zbirki nepotpune, mogućnosti za precizno trasiranje puteva kojima su pojedini naslovi stigli u određene poljske knjižnice uglavnom se svode na manje-više plauzibilne spekulacije. Ipak, za manji se broj naslova naziru neke veće vjerojatnosti u ovome aspektu istraživanja.

1) Cieczyn – Biblioteca Tschammera

Tschammerova knjižnica je najstarija, najvažnija i najveća evangelička knjižnica u Poljskoj, a prikupio ju je u drugoj polovici 18. stoljeća pravnik Bogumil Rudolf Tschammer (1711–1787). U njoj se nalaze i fondovi drugih njemačkih, poljskih i čeških protestanata, a vjerojatnim se čini da bi Mikaljin rječnik mogao potjecati iz izvorne Tschammerove knjižnice.

2) Gdańsk – Biblioteka Gdańska PAN

Prethodnica knjižnice Poljske akademije znanosti u Gdańsku utemeljena je 1596. kao biblioteka tamošnjeg gradskoga vijeća *Biblioteca Senatus Gedanensis*. Tijekom više stoljeća kontinuiranog postojanja nadopunjavala se donacijama istaknutih humanista, teologa i pravnika, a u 19. stoljeću još i fondom *Westpreussischer Geschichtsvereina* (Zapadnoprusko povijesno društvo). Nakon Drugoga svjetskog rata uspjela je u svoj fond povratiti oko 80.000 svezaka inkunabula, rukopisa i ranih tiskovina (PAN Biblioteka Gdańska, 2012). Dva naslova hrvatskih protestantskih pisaca Vlačića i Skalića zacijelo pripadaju najstarijem fondu iz 16. stoljeća, posebno stoga što je Skalić kratko živio, djelovao i napokon umro u Gdańsku (tada pretežno njemačkom protestantskom gradu Danzigu).

3) Kraków – Biblioteka Jagiellonska; Biblioteka Naukowa PAN; Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie

Jagiellonska (kraljevska) knjižnica u Krakówu (Biblioteka Jagiellońska Uniwersytetu Jagiellońskiego, n.d.) jedna je od najvećih i najstarijih u Poljskoj. Osnovana je 1364. i otvorena za javnost 1812. godine. U njoj se čuvaju četiri rana izdanja Baglivijevih *Opera omnia* (1704, 1710, 1745, 1751), nabavljena očito za potrebe specijalizirane medicinske zbirke koja se danas čuva u Collegium medicum – Biblioteka Medyczna. Inače, Baglivijeva sabrana djela pravi su hit

jednog starijeg hrvatskog autora u Poljskoj: sačuvana su u 15 primjeraka u 11 knjižnica u 6 gradova i to u 10 izdanja različitih izdavača iz 1704, 1710, 1714, 1715, 1719, 1734, 1745, 1751, 1754 i 1788! Naravno, razumno je pretpostaviti da su nabavke svih tih izdanja bile gotovo isključivo iz medicinskih pobuda, a ne zbog interesa za njegov *Dissertatio VI* s glazbenom problematikom, pogotovo što nema nikakvih naznaka za motive i puteve nabavke tog bestsellera ni u knjižnicama Lublina, Poznańa, Toruńa, Warszawe i Wrocława.

Djelo Frane Petrića *Della poetica* što se čuva u knjižnici prinčeva Czartoryskih u Narodnome muzeju u Krakówu (Fundacja Książąt Czartoryskich, 2018), kao jedini primjerak toga naslova sačuvan u Poljskoj, nije jasno kako je dospio u tu zbirku, ali s obzirom da je najstariji fond nastao krajem 18. stoljeća postoji vjerojatnost da je bio nabavljen od strane prvog sakupljača princa Adama Kazimierza Czartoryskog (1734– 1823) ili njegove supruge Izabele (1746–1835) iz obitelji Fleming.

4) Łódz – Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego[15]

Gučetićeve djelo *Dialogo della bellezza*, objavljeno 1581, jedino je te vrste sačuvano u Poljskoj. S obzirom da je Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego (Sveučilišna knjižnica u Łódzu) oformljena tek 1945, a njezini su fondovi nastali prikupljanjem fondova drugih gradskih i okolnih knjižnica, te donacijama drugih institucija i privatnih osoba, za pretpostaviti je da je jedan takav za poljske kulturne prilike ezoteričan naslov kao Gučetićev dospio iz neke starije elitne privatne knjižnice.

5) Lublin – Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. H. Lopacińskiego i Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Obje knjižnice u Lublinu – gradska (Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego, n.d.) i sveučilišna (Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013) – čuvaju po jedan primjerak Baglivijevih *Opera omnia* iz 1704. i 1734. godine. Posebno je zanimljiva činjenica da je prvo izdanje iz 1704. u lublinskoj sveučilišnoj knjižnici dio fonda sadašnjeg Medicinskog fakulteta kao jednog od 4 najstarija na tom sveučilištu. Vjerojatno je dopremljen iz neke starije lokalne zbirke sakupljane tijekom 18. stoljeća.

[15] Iako često nepouzdano, u pomanjkanju drugog izvora informacija, za ovu smo prigodu konzultirali: https.//pl.wikipedia.org/wiki/Biblioteka_ Uniwersytetu_%C5%81%C3%B3dzkiego.

6) Olsztyn – Muzeum, Biblioteka

Knjižnica olsztynskog Muzeja (Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, n.d.) nastala je nakon Drugog svjetskog rata prikupljanjem knjižnog fonda koji je izvorno pripadao nizu njemačkih ustanova i napuštenih privatnih stanova. Čuva nekoliko inkunabula s djelima Nikole Kopernika (1473–1543), fond medicinske ustanove Bolnica sv. Duha iz 16. stoljeća, te rukopise i rane tiskovine 17. i 18. stoljeća iz Isusovačkog kolegija u Braniewu. Primjerak Skalićeve *Enciklopedije* zasigurno potječe iz neke starije zbirke što ju je sakupio neki od njemačkih protestantskih krugova.

7) Poznań – Biblioteka Uniwersytetska

Obje knjižnice u Poznańu – sveučilišna (Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, n.d.) i medicinska (Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, 2015) – čuvaju ukupno tri primjerka Baglivijevih *Opera omnia* iz 1710, 1715. i 1734. godine. Iako su obje utemeljene tek nakon Prvog svjetskog rata, fond jedne od njih ima znatno starije podrijetlo, tj. sveučilišna zbirka potječe iz starije njemačke Kaiser-Wilhelm-Bibliothek (1898), oformljene darovnicama Kraljevske knjižnice u Berlinu i drugim donacijama. Ipak, nije bilo zasada moguće ustanoviti puteve kojima su ta Baglivijeva izdanja došla i iz kojih starijih njemačkih biblioteka izvorno potječu.

8) Szczecin – Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna

Tradicija Vojvodske i javne gradske knjižnice u Szczecinu (Miejska Biblioteka Publiczna w Szczecinie, 2016) vuče podrijetlo iz stare Książnica Pomorska (Pomorska knjižnica), a ova iz još starije Stadtbibliothek (Gradska knjižnica) grada Stettina. Grad je bio važna hanzeatska luka i središte švedske administracije od 1630. do 1720. godine, pa primjerak Ivanovićeva djela *Minerva al tavolino* najvjerojatnije potječe iz kulturnog kruga viših društvenih slojeva, odnosno tzv. hanzeatske visoke društvene klase zainteresirane za opernu problematiku u vremenu u kojem je objavljena (1681).

9) Toruń – Biblioteka Główna Uniwersytetu Mikolaja Kopernika; Wojewódzka Biblioteka Publiczna

Prva visokoškolska ustanova u Toruńu bila je lokalna Akademska gimnazija osnovana 1568. godine kao jedno od prvih sveučilišta u današnjoj sjevernoj Poljskoj. Njezini su profesori u 17. i 18. stoljeću bili istaknuti znanstvenici na području poljske i pruske povijesti. Velika je vjerojatnost da su tri djela s

glazbenim sadržajima Matije Vlačića Ilirika (*Liber de veris et falsis adiaphoris; Refutatio missae; Duo capita Polydori Vergilii de nomine ac autoribus missae*) tvorila dio početnog fonda Akademske gimnazije nastalog u drugoj polovici 16. stoljeća, dok se danas čuvaju u torunskoj sveučilišnoj biblioteci (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, n.d.). Baglivijevo izdanje *Opera omnia* iz 1714. nije poznato kada i kako je ušlo u fond Vojvodske javne knjižnice u Toruńu (Wojewódzka Biblioteka Publiczna - Książnica Kopernikańska w Toruniu, n.d.).

10) Warszawa – Biblioteka Narodowa, Biblioteka Uniwesytecka; Seminarium Metropolitalne; Główna Biblioteka Lekarska, Biblioteka Medyczna

Tri varšavske knjižnice čuvaju ukupno 13 primjeraka hrvatskih autora s glazbenom problematikom. Najveća koncentracija se nalazi u Narodnoj knjižnici (Kłossowski, 1990; Biblioteka Uniwesytecka w Warszawie, 2016), u kojoj se čuva ukupno 10 djela, od čega čak 9 raznih Đurđevićevih izdanja na latinskom, njemačkom i poljskom jeziku. Posebno je važan ovaj posljednji naslov kao jedan od dva ukupno sačuvana primjerka te vrste, kao i druga dva vrlo rana tiskana na latinskome također u Krakówu iste 1548. godine. Narodna knjižnica čuva i drugi sačuvani poljski primjerak Ivanovićeva djela *Minerva al tavolino.* Ono što izaziva respekt je činjenica da su te i druge rane tiskovine ipak ostale sačuvane ili restituirane unatoč katastrofe koju je ova knjižnica doživjela "librocidom" godine 1944. kada su njemački nacisti uništili 80.000 ranih tiskovina, 2.500 inkunabula, 26.000 rukopisa, 100.000 crteža i 50.000 muzikalija i kazališnog materijala. Toj uništavalačkoj kataklizmi valja pribrojati i onu iz 18. stoljeća kada je prethodnicu Narodne knjižnice – knjižnicu Załuski konfiscirala i djelomice dopustila razoriti ruska carica Katarina Velika. Varšavski Metropolitanski seminar (Wyższe Metropolitane Seminarium Duchowne w Warszawie, 2016) i glavna liječnička knjižnica (Glówna Biblioteka Lekarska im. Stanislawa Konopki, n.d.) čuvaju svaka po jedan primjerak kasnijih izdanja Baglivijevih *Opera omnia*, a Seminar još i primjerak Vrančićeva rječnika. Nisu nam poznati putevi njihove nabavke, ali oba naslova iz Seminara gotovo sigurno potječu iz najstarijeg fonda seminarske knjižnice s kraja 17. stoljeća, nabavljenog za potrebe istraživanja i edukacije mladih klerika.

11) Wrocław – Biblioteka Uniwersytetska; Zaklad narodowy im Ossolińskich

Sveučilište u Wrocławu (na njemačkom: Breslau) utemeljili su isusovci sredinom 17. stoljeća, a potvrdio ga je onaj isti habsburški vladar Leopold I. koji je gotovo istodobno potvrdio i novoosnovano isusovačko sveučilište u Zagrebu 1669. godine. Wrocławska sveučilišna knjižnica (Miejska Biblioteka Publiczna we Wrocławiu, n.d.) posjeduje najraznovrsniju zbirku djela hrvatskih autora: šest

autora sa sedam djela. Čini se da je rana novovjeka gradska populacija, miješana nacionalno i konfesionalno, našla svoj odraz i pri nabavci djela hrvatskih autora: uz djela protestanata Vlačića i Skalića paralelno koegzistira isusovački autor Habdelić, a uz znanstvenike poput Vrančića i Baglivija tu je i renesansni humanist Gučetić.

Što se Jurja Habdelića tiče, moguće je ustanoviti potencijalnu vezu između Zagreba i Wrocława: sjeverno-hrvatski protureformacijski pisac i rektor onodobnog zagrebačkog isusovačkog kolegija mogao je biti vrlo poželjan autor pri inicijalnoj nabavci djela za novoosnovano wrocławsko isusovačko sveučilište i njegovu knjižnicu.

Glede Ossolineuma i dvaju naslova Vrančića i Ivanovića što se čuvaju u njegovoj knjižnici (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2013), ustanovljenoj 1817. godine kao tada drugoj najvećoj u Poljskoj, vrlo je vjerojatno da naša dva naslova iz 16. i 17. stoljeća pripadaju najstarijem sloju fonda, tj. prvotnoj zbirci političara, pisca i znanstvenika Józefa Maksymiliana Ossolińskog (1748–1826).

Opći zaključci

1) Migracije glazbenih tema i sadržaja u obliku raznih teorijskih diskursa u tiskanim izdanjima dobro su dokumentirane u cijeloj Poljskoj;
2) Naslovi tiskani u 16. stoljeću potječu od šestorice autora s ukupno 19 djela i tvore veću skupinu;
3) Naslovi tiskani u 17. stoljeću potječu od petorice autora s ukupno 6 djela i tvore manju skupinu; među njima samo jedno djelo (Baglivijeva *Opera Omnia* s *Dissertatio VI*) pravi je bestseller nađen u 15 primjeraka u 11 knjižnica;
4) Statistički gledano, može se zamijetiti (osobito ako se uzme u obzir još i 18. stoljeće) opadajući broj autora i naslova od renesansnih do baroknih vremena. Razloge za to valja potražiti u sve manjem broju relevantnih hrvatskih autora u europskim razmjerima;
5) Djela hrvatskih autora s glazbenim sadržajima čuvaju se u općim fondovima ili specijaliziranim neglazbenim zbirkama bez glazbeno odredljivih naslova; zato se može zaključiti da ih čitatelji zainteresirani za glazbu – nesvjesni postojanja takvih tema unutar naslova iz drugih područja i disciplina – nisu ekstenzivno upotrebljavali kao glazbeno relevantne izvore;
6) Neke se autore nije ni prepoznavalo da su hrvatskoga podrijetla. To posebno važi za Petrića, Mikalju i Baglivija koje je međunarodna znanost uglavnom smatrala talijanskim autorima;
7) Ovi naslovi nisu bili nabavljani jer su njihovi autori bili hrvatskoga ili slavenskoga podrijetla, nego zbog relevantnosti glavnih sadržaja kojima su se bavili; nacionalnost autora nije bila relevantna u razdoblju kojim se bavimo

u onom smislu kako je to postalo važno i značajno u 19. stoljeću oživljenog modernog nacionalizma;

8) Primjerci ovih knjiga nađeni u poljskim knjižnicama dobro su raspoređeni cijelom zemljom (geografski se nalaze u gradovima kao što su Cieszyn, Gdańsk, Kraków, Łódz, Lublin, Olsztyn, Poznań, Szczecin, Toruń, Warszawa i Wrocław), što upućuje na dobru mrežu trgovanja knjigama u Europi, a napose u Poljskoj onoga doba; knjige hrvatskih autora tiskane su diljem Europe, a ponajviše u Italiji, Austriji i Njemačkoj i bile su dostupne jer su pisane na latinskom ili talijanskom jeziku, onim općeprihvaćenim i razumljivim medijem što se općenito nazivao *lingua communa*;
9) Velika raznolikost naslova i tema što su ih obradili hrvatski autori nađeni u poljskim knjižnicama zacijelo je odraz povijesnih razlika u interesima pojedinačnih naručitelja ili pojedinih institucija s obzirom na njihove nacionalnosti, vjerske opcije i društveno-kulturne potrebe;
10) Činjenica je s dalekosežnim aktualnim i upravo paradoksalnim implikacijama što je ovo istraživanje pokazalo da su djela hrvatskih humanista 16. i 17. stoljeća bila svojedobno češće naručivana i bolje distribuirana nego djela njihovih kolega iz informatički navodno toliko razvijenijih razdoblja kao što su 20. i 21. stoljeće.

Reference

Biblioteka Jagiellońska Uniwersytetu Jagiellońskiego, n.d. *O Bibliotece: Historia*. [online] Dostupno na: < www.bj.uj.edu.pl> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013. *Lubelska Biblioteka Wirtualna*. Dostupno na: < http://www.umcs.pl/pl/lubelska-biblioteka-wirtualna.htm> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, n.d. *O Bibliotece*. [online] Dostupno na: <http://lib.amu.edu.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2016. *Biblioteki UW*. [online] Dostupno na: <http://www.buw.uw.edu.pl/>[Posjećeno 19. rujna 2016].

Broda, J., 1970. Biblioteka im. Tschammera w Cieszynie. *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej*. [online] Dostupno na: <http://archiwum.kc-cieszyn.pl/pl/bt.html> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Cavallini, I., 1994. Questioni di stile e struttura del melodrama nelle lettere di Cristoforo Ivanovich. U: F. Passadore i F. Rossi, ur. *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi Venezia e Clusone 1990*. Firenca: Leo S. Olschki. 185-199.

Dubowy, N., 1992a. Un dalmata al servizio della Srenissima. Cristoforo Ivanovich, primo storico del melodramma. U: I. Cavallini, ur. *Il teatro musicale del Rinascimento e del Barocco tra Venezia, regione Giulia e Dalmazia: Idee accademiche a confronto*. Trst: Circolo della Cultura e delle Arti. 21-31.

Dubowy, N., 1992b. Jedan Dalmatinac u službi Serenissime: Kristofor Ivanović, prvi povjesničar melodrame. *Arti musices*, 23 (1), 35-44.

Fundacja Książąt Czartoryskich, 2018. *Muzeum, Biblioteka, Fundacja xx. Czartoryskich*. [online] Dostupno na: <www.muzeum.czartoryskich.pl>[Posjećeno 19. rujna 2016].

Glówna Biblioteka Lekarska im. Stanislawa Konopki, n.d. *Biblioteka Medyczna*. [online] Dostupno na: <http://www.gbl.waw.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Grmek, M.D., 1997. *Život*, djela i povijesno značenje Gjure Baglivija. U: B. Rudež, ur. *De fibra motrice et morbosa / O zdravom i bolesnom motoričkom vlaknu* . Prevod s latinskog A. Pavlović. Zagreb: Prometej – Medicinski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 359-400.

Habdelić, J., 1989. *Dikcionar*. U: J. Turčinović, ur. Reprint izdanje. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Jurić, M., 2013. Paideia and the Neo-Platonic Ideas on Music Education and Culture in Renaissance Dubrovnik in the Works by Nicolò Vito di Gozze (Nikola Vitov Gučetić, 1549–1610). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44 (1), 3-17.

Katalinić, V., ur., 2016. *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Kłossowski, A., 1990. *Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory i działalność*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Kristeller, P.O., 1970. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford (Ca.): Stanford University Press.

Miejska Biblioteka Publiczna w Szczecinie, 2016. *O nas*. [online] Dostupno na: <http://www.mbp.szczecin.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Miejska Biblioteka Publiczna we Wrocławiu, n.d. *Biblioteka Uniwersytetska*. [online] Dostupno na: <http://www.biblioteka.wroc.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Milošević, M., 1992. Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell'evoluzione del melodramma Seicentesco. U: S. Graciotti, ur. *Atti del convegno Il libro nel bacino adriatico (secc. XV-XVIII)*. Firenca: Leo S. Olschki. 111-124.

Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, n.d. *O muzeum*. [online] Dostupno na: <http://muzeum.olsztyn.pl/2149,Biblioteka-Muzeum-Warmii-i-Mazur-w-Olsztynie.html> [Posjećeno 19. rujna 2016].

PAN Biblioteka Gdańska, 2012. *O bibliotece*. [online] Dostupno na: <http://www.bgpan.gda.pl/o_bibliotece.php> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Patrizi, F., 1969-1971. *Della poetica*, I–IV. U: D.A. Barbagli, ur. Firenca: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento.

Skalić, P., 2004. *Encyclopaediae*: *Epistemon*. U: M. Girardi-Karšulin, ur. Zagreb: Institut za filozofiju. 401.

Šišak, M., 2000. Nikola Gučetić i njegova teorija države. U: M. Šišak, ed. Nikola Vitov Gučetić, O ustroju država. Zagreb: Golden marketing – Narodne novine. 534.

Tuksar, S., 1977. Pavao Skalić kao glazbeni pisac i njegov 'Discursus Harmonicus' (1559). *Arti Musices*, 8 (2), 97-122.

Tuksar, S., 1978a. Faust Vrančić: začeci hrvatske glazbene terminologije. U: S. Tuksar, ur. *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 49-66.

Tuksar, S., 1978b. Franjo Petris: O dešifriranju starogrčke glazbene notacije, U: S. Tuksar, ur. *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 67-87.

Tuksar, S., 1980a. Nikola Vitov Gučetić: Renesansni Dubrovnik – Glazba i odgoj. U: S. Tuksar, ur. *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 97-116.

Tuksar, S., 1980b. Hrvatska glazbena terminologija u "Blagu jezika slovinskoga" (1649-1651) Jakova Mikalje. *Arti Musices*, 11 (1), 5-35.

Tuksar, S., 1983. Vijesti o tursko-osmanlijskoj glazbi u spisu 'De Turcarum ritu et caeremoniis' Bartola Djurdjevića (1506?-1566?). U: M. Marković, ur. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Zagreb: JAZU. 679-691.

Tuksar, S., 1990. On Early Reports about Turkish Music Culture in the Writings of Some Late-Renaissance Humanists. U: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, III. Torino: EDT. 17-26.

Tuksar, S., 1992a. Jakov Mikalja: Blago jezika slovinskoga. U: S. Tuksar, ur. *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 15-27.

Tuksar, S., 1992b. Juraj Habdelić: Dictionar ili reči slovenske z vekšega ukup zebrane, u red postavljene i dijačkemi zlahkotene. U: S. Tuksar, ur. *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 29-35.

Tuksar, S., 1993a. Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (1520-1575) i problem glazbe u Interimima iz 1548. godine. U: S. Tuksar, ur. *Glazba, ideje i društvo. Svečani zbornik za Ivana Supičića*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 249-255.

Tuksar, S., 1993b. Croatian, Latin and Italian Musical Terminology in the Dictionary 'Blago jezika slovinskoga' (Loreto-Ancona, 1649-1651) by Jacobus Micalia. U: F. Passsadore i F. Rossi, ur. 1996. *Musica, scienze e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del Convegno internazionale di studi*. Venezia, 13–15. decembar 1993. Venecija: Edizioni Fondazione Levi, 269-283.

Tuksar, S., 2016a. Cristofor Ivanovich – A Seventeenth-Century Dalmatian Migrant in Serenissima, Revisited. U: V. Katalinić, ur. *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 49-63.

Tuksar, S., 2016b. "Quid agat musica in tarantis & in aliis morbis" – Ideas on Music Therapy in *Dissertatio VI* (1695) by Giorgio Baglivi. U: J. Guzy-Pasiak i A. Markuszewska, ur. *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*. Varšava: Liber Pro Arte. 295-312.

Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, 2015. *Uniwersytet*. [online] Dostupno na: <https://www.ump.edu.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, n.d. O bibliotece. [online] Available at: <https://www.bu.umk.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Vrančić, Faust. 1971. *Rječnik pet najuglednijih evropskih jezika*. Zagreb: Novi liber.

Wikipedia, 2013. *Uniwersytetu_Łódzkim*. [online] Dostupno na: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Biblioteka_Uniwersytetu_%C5%81%C3%B3dzkiego> [Posjećeno 19. septembar 2016].

Wojewódzka Biblioteka Publiczna - Książnica Kopernikańska w Toruniu, n.d. *Dla bibliotekarzy*. [online] Dostupno na: <http://ksiaznica.torun.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego, n.d. Lubelskie. [online] Dostupno na: <http://www.lubelskie.pl/index.php?pid=425> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Wyższe Metropolitane Seminarium Duchowne w Warszawie, 2016. *Historia*. [online] Dostupno na: <http://www.wmsd.waw.pl/historia/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 2013. *O Ossolineum*. [online] Dostupno na:<https://ossolineum.pl/> [Posjećeno 19. rujna 2016].

MUZIKA I PRIMARNI PROCESI: KONDENZACIJA

Miloš Zatkalik

Abstrakt: Od svih umetnosti muzika je najbliža primarnom procesu, odnosno arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja. Posledično, kondenzacija, kao jedan od osnovnih mehanizama primarnog procesa, igra u muzici značajnu ulogu. Ona se ispoljava kao stapanje različitih muzičkih entiteta (tema, lestvica i sl.), različitih principa organizacije muzičkog toka, a takođe i kao logika koja leži u osnovi onih analitičkih strategija koje postuliraju postojanje strukturnih nivoa, pri čemu događaji dubljih nivoa predstavljaju kondenzaciju više površinskih događaja (kao u šenkerijanskoj analizi).

Ključne reči: psihoanaliza; kondenzacija; Vasilije Mokranjac; šenkerijanska analiza

Među brojnim pacijentima Sigmunda Freuda (1856–1939), mali broj ih je stekao slavu toliko kao Sergej Pankeev, poznat kao Čovek-vuk. Ovaj nadimak potiče od jednog pacijentovog sna iz detinjstva, čija se detaljna analiza javlja u Freudovoj studiji *Iz istorije jedne infantilne neuroze* (Freud, 1918). Snevač je svoj san opisao Freudu ovim rečima:

> "Sanjao sam da je noć i da ležim u krevetu. (Moj krevet je stajao s nogama prema prozoru; ispred prozora bio je drvored starih oraha. Znam da je bila zima kad sam sanjao, i bila je noć). Odjednom, prozor se otvorio sam od sebe i ja sam s užasom ugledao neke bele vukove kako sede na velikom orahovom drvetu ispred prozora. Bilo ih je šest ili sedam. Vukovi su bili sasvim beli i više su izgledali kao lisice ili ovčarski psi, pošto su imali velike lisičje repove i naćulili su uši kao psi kad na nešto obraćaju pažnju. U velikom strahu, očigledno od toga da će me vukovi pojesti, vrisnuo sam i probudio se. Dadilja je dotrčala do mog kreveta da vidi šta mi se dešava. Dugo mi je bilo potrebno da se uverim kako je sve bio samo san: toliko je verno izgledala slika prozora koji se otvara i vukova koji sede na drvetu. Najzad sam se smirio i s osećanjem da sam izbegao veliku opasnost, nastavio da spavam. Jedini događaj u snu bilo je otvaranje prozora; vukovi su bili sasvim mirni i nisu činili nikakav pokret na granama drveta. Izgledalo je kao da su prikovali svu svoju pažnju na mene." (Freud, 1918, 29)

Među psihoanalitičarima široko je rasprostranjeno shvatanje da je proučavanje snova možda najizgledniji put ka razumevanju nesvesnog uma: kraljevski put u nesvesno, po čuvenoj Freudovoj izjavi. Naime, psihoanaliza nas uči da se određena iskustva, naročito ona traumatična, potiskuju u nesvesno, a da se najrečitije otkrivaju upravo u snovima. Ona pri tome doživljavaju i određene

transformacije. Proučavanjem ovog konkretnog sna – a slične zaključke izvukli bismo i na osnovu gotovo bilo kojeg drugog sna – saznajemo da je jedno od snevačevih traumatskih iskustava iz detinjstva bilo povezano sa slikom vuka iz dečje slikovnice. U snu, vuk se *multiplicira* u "šest ili sedam njih". *Fragmenti* različitih predstava mogu se kombinovati. U tom smislu, treba ukazati na činjenicu da je pacijentova porodica uzgajala ovce. Jedno od svojstava ovaca – njihova belina – disocirana je i *izmeštena* na vukove; vukovi su, stoga, beli. Gde ima ovaca, ima i ovčarskih pasa, te su tako vukovi "naćulili uši kao psi", po rečima snevača. Jedna druga uspomena iz detinjstva odnosila se na priču u kojoj ulogu igraju lisice i zato su vukovi "imali velike lisičje repove". Ispostavlja se da vukovi u snu reprezentuju *kondenzovanu* predstavu vukova, ovaca, pasa i lisica. Kondenzacija ide i neki korak dalje. Freudova analiza otkriva da je pacijent bio svedok seksualnog odnosa roditelja, doživljavajući ga – poput velikog broja dece – kao akt nasilja. To je vodilo potiskivanju tog sećanja u nesvesno, ali ono je zahvaljujući snu izronilo na površinu, pri čemu je došlo do stapanja predstave oca s vukovima. Nadalje, vukovi zure u snevača, što je zapravo pogled snevača uperen u njegove roditelje: pogled izmešten na vukove i *pretvoren u svoju suprotnost*. Dosadašnji prikaz pokazuje kako se latentne, nesvesne misli sna predstavljaju manifestnim sadržajem sna. Rad sna izobličava predstave da bi potisnuti sadržaj učinile prihvatljivim snevaču, kako bi ovaj mogao proći psihičku cenzuru, kako je to Freud nazvao.

Povezanost različitih vidova umetničkog stvaralaštva (pa i recepcije umetnosti) i nesvesnog uma dobro je dokumentovana. Među mnogim umetnicima koji su najarhaičnije slojeve psihe identifikovali kao rodno mesto svojih kreativnih impulsa, Johannes Brahms (1833–1897) je tu ideju izrazio s neobičnom jasnoćom (ne poznajući, naravno, tehnički vokabular psihoanalize): "Ja sam u stanju sličnom transu – lebdeći između sna i budnog stanja; još uvek sam svestan ali na samoj ivici gubljenja svesti i u takvim trenucima dolaze nadahnute ideje" (citirano u Abell, 1955, 25).

Još je primerenija temi ovog rada činjenica da transformacije koje smo identifikovali u gornjem opisu sna o vukovima takođe upravljaju i velikim delom muzike. Tokom prethodnih godina sarađivao sam s beogradskim psihoanalitičarem i psihoterapeutom Aleksandrom Kontićem, što je kao rezultat donelo nekoliko objavljenih radova i simpozijumskih saopštenja. U tim radovima više puta smo insistirali na tome da postoji svojevrstan izomorfizam između muzičkih struktura i procesa s jedne strane, i procesa koji se odvijaju na najranijim stupnjevima psihičkog razvoja s druge (Zatkalik i Kontić, 2013; 2015). Polazna tačka za rasvetljavanje tog izomorfizma bila je činjenica da se mi rađamo s razvijenim čulom sluha, čak i sa znatnim prenatalnim auditornim iskustvom. Bilo kakvo prenatalno iskustvo u vizuelnom domenu je očigledno nemoguće. Na osnovu modela koji nudi psihoanalitički orijentisana razvojna

psihologija, na najranijim stadijumima individualnog razvoja, svet se prvo otkriva putem zvučnih predstava. Moćni primordijalni afekti vezuju se upravo za zvučne predstave (Zatkalik i Kontić, 2015, 129, 140; Stern, 1977; 1985). Ovi rani procesi poznati su kao primarni: oni su nesvesni i preverbalni, usmereni ka subjektivnom domenu, teže neposrednom rasterećenju tenzija i ne obaziru se na zahteve spoljne stvarnosti. Takođe, najraniji doživljaj ljudske individue jeste prožimanje sa spoljnim svetom, odnosno nepostojanje jasne diferencijacije između *Ja* i *ne-Ja* ("okeansko osećanje"). Značaj zvučnih predstava očituje se i u tome što je zvuk, po svoj prilici, jedan od najranijih izvora tenzije. On takođe predstavlja način komunikacije između majke i bebe: ta komunikacija, naime, površno gledano jeste verbalna, ali u biti ona se zasniva na tembru, ritmu i intonaciji reči (dakle, na njihovim "muzičkim" aspektima), a ne na semantičkom sadržaju. Zvuk je u stanju da održava takvu komunikaciju i onda kada je došlo do prekida vizuelnog kontakta: dete može da drži majku pod "magijskom kontrolom" u svakom trenutku (zapitajmo se usput: ne leži li u toj činjenici poreklo verovanja u magijsku moć muzike, pa otuda i njene sveprisutnosti u magijskim ritualima?)

Polazeći od doživljaja stopljenosti sa svetom, psihološki razvoj se karakteriše upravo razvojem selfa iz primarnog jedinstva s majkom. Ponovo ćemo ovde istaći ulogu zvuka. Naime, kako dete postaje svesno sopstvenih granica, zvuk može funkcionisati kao – kako to naziva psihoanalitičar Donald Winnicott – prelazni objekt, kao nešto što je istovremeno *Ja* i *ne-Ja* (Winnicott, 1953).

Kako se razvijamo, tako se naše mentalne aktivnosti pomeraju od primarnih ka sekundarnim procesima, a ovi potonji su orijentisani ka spoljnom svetu, formalnoj logici, verbalnom izražavanju. Vrlo je važno imati na umu da ove nove mentalne strukture ne poništavaju one arhaične: one koegzistiraju. Um je u stanju da fluktuira između primarnih i sekundarnih stanja, na način koji se može porediti s klatnom.

Prevashodna uloga zvuka u najranijem detinjstvu i njegova povezanost s afektivnim svetom daje snažnu osnovu tvrdnji da umetnost koja se ostvaruje u zvuku mora imati izražene analogije s arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja, što je i navelo Arnolda Schönberga (1875–1951) da izjavi kako je muzika jezik nesvesnog. Ipak, bilo bi preciznije govoriti o izomorfizmu između primarnih psihičkih procesa i procesa koji se odvijaju u muzici.

U ovom radu, u fokusu će biti mehanizam kondenzacije. Po udžbeničkoj definiciji, kondenzacija je reprezentacija lanca mentalnih asocijacija jednom jedinom idejom (slikom, uspomenom ili mišlju), koja prisvaja celokupni libido najmanje dve ideje. Libido se izmešta s izvornih ideja na novu, u kojoj se ove prvobitne ideje kondenzuju. Jedna veza zauzima mesto nekoliko lanaca i time se otežava uočavanje želje koja korespondira s ovim lancima, pošto ta želja može biti neprihvatljiva snevačevom superegu. Na taj način, kondenzacija služi i interesima psihičke cenzure.

Upravo je zadivljujuće u kojoj meri je muzika predodređena za kondenzaciju, u svim svojim parametrima, svim aspektima. Raznorodni tematski materijali mogu se stopiti, kao u trećem stavu *Devete simfonije* Ludwiga van Beethovena (1770–1827).



Primer 1a. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, I tema



Primer 1b. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, II tema



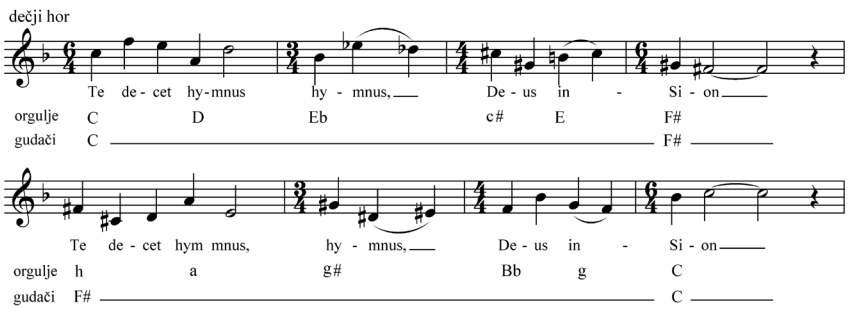
Primer 1c. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, Varijacija na temu I (i II?)

Forma ovog stava može se definisati kao varijacije na dve teme, a gornji primeri 1a i 1b reprodukuju respektivne početke tema. Kada se prva tema pojavi u variranom vidu (Primer 1c), mi prepoznajemo ne samo njen melodijski kostur, već uočavamo i neka svojstva druge teme, "nakalemljena", ako tako možemo reći, na prvu. Rezultirajući entitet stapa neke karakteristike obeju tema, na način blizak onome na koji se belina ovaca premešta na vukove u snu navedenom na početku ovog članka.

Stapati se mogu i različiti lestvični tipovi ili modusi, stvarajući polimodalnost kakva se, recimo, često sreće kod Béle Bartóka (1881–1945). Ne govorim, pritom, samo o sklonosti ovog kompozitora da upotrebljava raznorodne lestvice (kao što su durska, molska, umanjena, lidijska, frigijska, "akustička"...): ono što je zanimljivo jeste način na koji ih on kombinuje. Kako kaže proučavalac Bartókove muzike János Kárpati: "mada individualni modusi mogu delovati kao zatvoreni, nezavisni sistemi, oni gube svoju samostalnost... i, proizvodeći nov kvalitet, *stapaju se* (kurziv moj) jedan s drugim" (Kárpati, 1994, 226).

Polifonija se takođe može shvatiti kao vid kondenzacije, najočiglednije u situacijama kakve nalazimo u delima Györgya Ligetija (1923–2006) pisanim šezdesetih godina prošlog veka (*Atmosphères* ili *Lontano*, na primer). Mikropolifonijska faktura takvih kompozicija sadrži ponekad više od pedeset individualnih linija, a ipak se te linije nekako "prirodno" amalgamišu u jedinstvenu zvučnu masu. Ta masa kao da doživljava imploziju, stvarajući svojevrsnu muzičku crnu rupu. Takve kompozicije zaista pokazuju zadivljujući nivo koji može dosegnuti kondenzacija u muzici.

Čak i širi principi organizacije tonskih visina, "muzički jezici" kako ih (po svoj prilici neadekvatno) često nazivamo, mogu biti stopljeni u jednoj kompoziciji ili nekom njenom segmentu. Ilustrovaću ovu tvrdnju jednim naizgled naivnim primerom iz *Ratnog rekvijema* Benjamina Brittena (1913–1976).

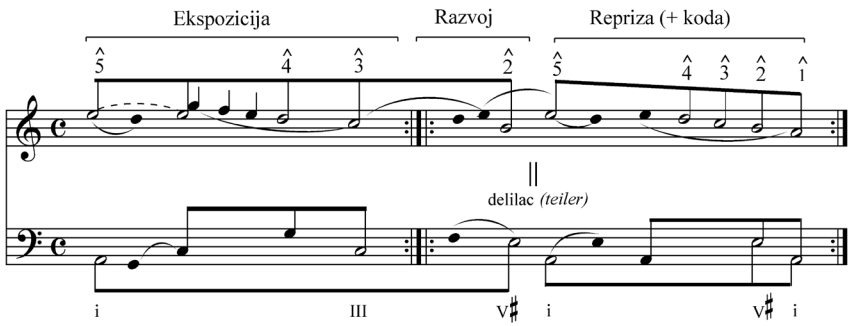


Primer 2. B. Britten, Te decet iz *Ratnog rekvijema*

Ukupan profil melodije, posebno odsustvo otvorene hromatike, ukazuje na tonalnost ili modalnost kao osnovu tonske organizacije; u melodiji se ne projektuju jasni tonalno-funkcionalni odnosi, tako da modalna interpretacija deluje plauzibilnijom. Kako se tonske visine nižu, tako postaje jasno da se one ne ponavljaju i da imamo pred sobom dvanaesttonski niz. Zapravo, ne u potpunosti. Drugi i treći ton od kraja ponavljaju tonove ranije već izložene, a fraza se završava upravo pre no što se kompletira čitav dvanaesttonski niz (nedostajući ton je G). Međutim, gledano u celini, dodekafonska ideja se na neki način već nametnula, a u drugoj frazi ona se dodatno potvrđuje: ta fraza predstavlja transponovanu inverziju prve, čime se uklapa u standardni repertoar dodekafonskih postupaka. Međutim, nasuprot izvorne svrhe dvanaesttonskog komponovanja da bude alatka za poništavanje tonske hijerarhije, u ovom slučaju, pošto je ton C i početni i završni, postoji makar nagoveštaj tonskog centra. Dalje, struktura ovog primera sledi obrazac antecedent – konsekvent kakav se uobičajeno sreće u sintaksi tonalne muzike. No, stereotipni harmonski obrazac I – V V – I ovde je zamenjen tritonalnim odnosom (C – Fis Fis – C). Analogiju između tonično-dominantnog

i tritonalnog odnosa predložio je ruski muzikolog Leo Mazelj (Мазель, 1972, 493) u vezi sa muzikom Aleksandra Skrjabina (1871–1915); nalazimo ga i kod Bartóka, pa i kod niza drugih kompozitora, no tendencija je (što je naročito svojstveno Skrjabinu) da se ta progresija vezuje za umanjenu (oktatonsku) lestvicu, koja u ovom primeru ne postoji ni u tragovima. Sve ovo izveli smo isključivo iz melodijske linije. Da li harmonska podloga može razjasniti situaciju i dati nedvosmislenu prednost nekom od uočenih organizacionih principa? Akordi u gudačima kao da podržavaju harmonski profil otklon – povratak: od kvazi-tonike ka polarnom, kvazi-dominantnom akordu i nazad ka tonici; orgulje pak unose element bitonalnosti. Kakve konačne zaključke možemo, na osnovu svega ovog, izvesti u pogledu organizacije tonskih visina?

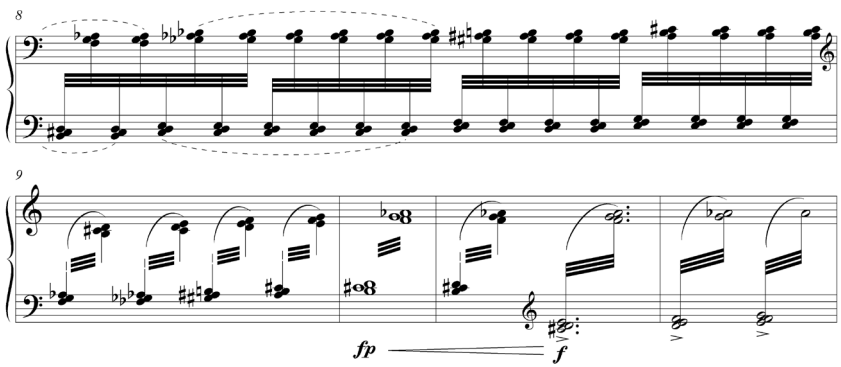
Pošteno bi bilo reći da je upravo izvanredno koliko se raznorodni principi neusiljeno stapaju. Možemo li makar i zamisliti analognu situaciju u jeziku? Nešto kasnije, učiniću nekoliko zapažanja vezanih za kondenzaciju u verbalnoj sferi, no pre toga, biće zanimljivo promotriti izvesne analitičke strategije i teorijske modele u muzici, u svetlu primarnog mehanizma kondenzacije. Najjasniji primer pruža nam šenkerijanska teorija:



Primer 3. Sonatna forma, dubinska struktura

Ovaj šenkerijanski grafik predstavlja tipičnu dubinsku strukturu molske sonatne forme. Prvi akord kondenzuje sve događaje sadržane u prvoj temi i mostu. Ovde se na radi samo o maniru grafičkog predstavljanja: od slušaoca (tvrde šenkerijanci) se očekuje da na neki način konceptualizuje jedinstven događaj višeg hijerarhijskog ranga kao nešto što sadrži veći broj događaja nižeg ranga. Na isti način, elaboracija akorda trećeg stupnja daje, sloj po sloj, kompletnu drugu temu. Sve što se odvija u datom segmentu kondenzuje se u jedan događaj dubinskog sloja. Generalno uzev, svaka teorija koja postulira "strukturnu dubinu" i pristupa analizi uočavajući strukturne slojeve pretpostavlja kondenzaciju,

barem implicitno.[1] Tako smo, dakle, u Brittenovom slučaju bili svedoci združivanja različitih principa orgnizacije tonskih visina, ali ništa nismo rekli o strukturnim nivoima. U šenkerijanskoj analizi bavimo se strukturnim nivoima, *Schichten,* ali se uniformnost organizacionih principa kroz sve nivoe pretpostavlja kao dogma. Moja tvrdnja je da se može postići da kompozicija istovremeno poseduje strukturnu dubinu, ali da različiti organizacioni principi mogu biti distribuirani duž različitih nivoa; drugim rečima, svaki dati skup organizacionih principa može biti pripisan određenom strukturnom nivou.[2] Predstaviću skicu ove ideje u predstojećem – nužno vrlo ograničenom – prikazu remek-dela srpske klavirske muzike, *Odjeka* Vasilija Mokranjca (1923–1984). Primer je sličan Brittenu utoliko što njime upravljaju istovremeno različiti sistemi organizacije tonskih visina. Postoje trenuci kad dolazimo u iskušenje da primenimo klasičnu funkcionalnu harmonsku analizu. Ipak, takva analiza je nemoćna pred ovakvim klasterskim zvučnostima:



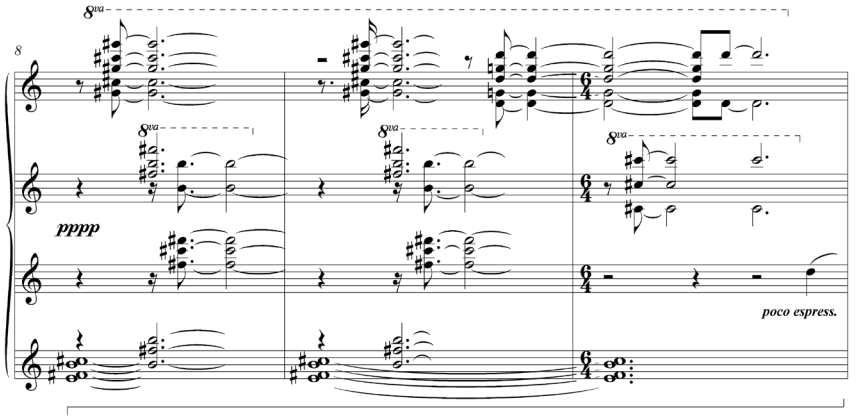
Primer 4. V. Mokranjac, *Odjeci* VI, t. 8-12[3]

Bojenje harmonije dodatim tonovima donosi impresionistički ugođaj:

[1] Među drugim sličnim teorijama, želeo bih pomenuti generativnu teoriju Freda Lerdahla (Lerdahl, 2001; Lerdahl and Jackendoff, 1996). Za diskusiju o mogućim analogijama s klasičnom naratologijom (samim tim i naratološki orijentisanim muzičkim teorijama), v. Zatkalik i Mihajlović, 2016, 201–203.

[2] Ovom prilikom neću pokretati pitanje da li strukturni nivoi impliciraju postojanje prolongacije, jer to bi vodilo izvan namera ovog rada.

[3] Rimski brojevi označavaju stavove, arapski brojeve taktova u datom stavu.

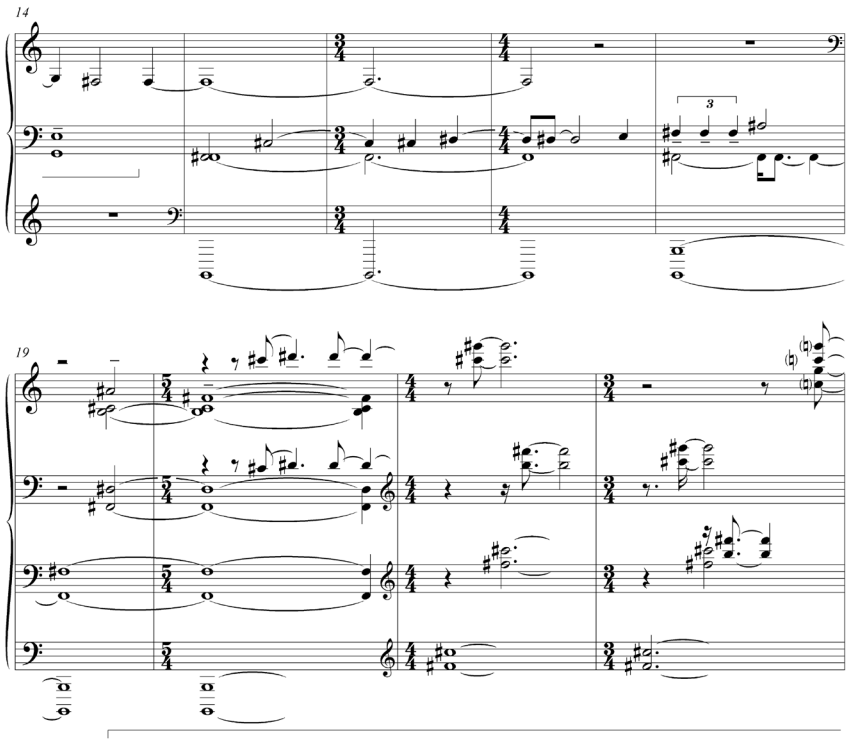


Primer 5. V. Mokranjac, I, t. 8-10

Istovremeno, evokacija drevne prošlosti takođe igra znatnu ulogu, bilo to kroz srednjovekovni organum ili citat vizantijskog napeva:



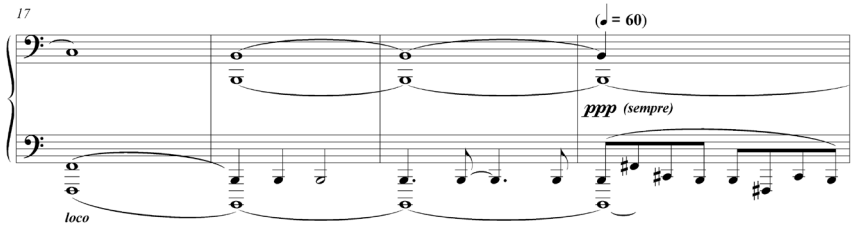
Primer 6a. V. Mokranjac, IV, t. 5-11



Primer 6b. V. Mokranjac, I, t. 14-22

Ipak, moja analiza – od koje ovom prilikom mogu predstaviti samo zaključke – sugerira da u najdubljem pozadinskom sloju (*Hintergrund, background*) postoji tritonalni *Bassbrechung*, otklon od tonalnog centra H ka F i povratak u H. Ovaj se odnos probija na površinu na kritičnoj strukturnoj razdelnici, neposredno pred povratak vizantijskog napeva. Ako je moj način slušanja ispravan, onda možemo dokazivati da se u ovoj tački sažima najdublje jezgro ove muzike: ovo je tačka krajnje kondenzacije:





Primer 7. V. Mokranjac, X, t. 11-20

Srednjim slojem (*middleground, Mittelgrund*) upravlja funkcionalna tonalnost i njome se pre svega elaborira pomenuti fundamentalni polarni odnos. U tom smislu, vredi pomenuti da su najistaknutije tonalne zone predstavljene centrima na B i C i one podupiru F kao njegova respektivna subdominanta i dominanta. Napokon, površina (*Vordergrund, foreground*) se ukazuje kao kompleksna mešavina tonalnosti, modalnosti, lokalnih tritonalnih odnosa, koloristićkih harmonija iz impresionističkog repertoara i oštrih disonantnih, atonalnih zvučnosti.

Kako se ovaj rad bliži kraju, želeo bih da se nakratko vratim kondenzaciji u verbalnom domenu. Mi je nalazimo u vicevima i igrama reči. Na jednoj "ozbiljnijoj" umetničkoj ravni, kao ilustracija bi se mogao navesti metaforičan jezik, jezik bogat konotacijama. Ali najjarkije primere nalazio sam u romanima Jamesa Joycea (1882–1941). U *Uliksu* i *Finneganovom bdenju*, ličnosti se pretapaju jedna u drugu: Stephen i Bloom postaju Blephen i Stoom, Simon i Leopold Siopold; u *Finneganu*, Joyce kreira lik nazvan Mamalujo, sastavljen od četiri evanđelista. Kada Šekspir "kukuriče smehom petla" (*Ulysses,* 15, 3828)[4] svedoci smo predstave Šekspira stopljene s pevcem koji najavljuje zoru i povlačenje starog kralja Hamleta. Nailazimo i na fantastične kovanice poput "contransmagnificandjewbangtantiality" (*Ulysses,* 3, 51), dok se u *Finneganu* ostvaruje čak i fuzija raznih jezika (preko četrdeset njih!) kako bi se stvorio jedinstven jezik ovog romana. Slike iz prošlosti stopljene su sa sadašnjim događajima, ostvarujući vremensku kondenzaciju o kojoj sada ne možemo čak ni započeti diskusiju. Obratimo pažnju koliko su ovakve situacije jedinstvene, osobene u verbalnom domenu, koliko su njihovi efekti ponekad bizarni, kad se uporede s nenametljivom i napora lišenom fuzijom koja se realizuje u muzici. Postavimo to na sledeći način. Umetničko stvaralaštvo, pa i recepcija umetnosti, kompleksno kakvo je, uključuje i "regresiju u službi ega", kako je to nazvao psihoanalitičar Ernst Kris, proces koji omogućava izranjanje onih arhaičnih

[4] Reference iz *Uliksa* identifikuju se brojem epizode i brojem reda u standardnom Gablerovom izdanju.

mentalnih stanja (Kris, 1952; u novije vreme reaktuelizovano u Knaffo, 2002).[5] Umetničko delo – i važno je napomenuti: muzika više nego drugi vidovi umetnosti – može izazvati takozvani "vrhunski estetski doživljaj" (aesthetic peak experience). Istraživanja su pokazala (Panzarella, 1980) da je takvo iskustvo izuzetno teško verbalizovati, ali ono u tipičnom slučaju podrazumeva osećanje rastakanja vlastitih granica, utapanje u delo, fuziju spoljašnje i unutrašnje stvarnosti: "okeansko osećanje", "eho prvobitnog jedinstva s majkom", po rečima Gilberta Rosea (Rose, 2004, 20). Sada već više ne treba nimalo da nas iznenađuje činjenica da je muzika, budući najbliža arhaičnom umu, najčešći agens ovakvog doživljaja. Uistinu, uz znatno pojednostavljivanje, možemo čak i graduirati umetnosti prema dubini regresije:



književnost	regresija ka verbalizovanoj fantaziji
vizuelne umetnosti (san, mit)	regresivni hod napušta domen reči i izražava se vizuelnim predstavama
muzika	dublja regresija napušta vizuelni domen; izraz kroz auditorne senzacije

Tabela 1. Gradacija umetnosti po dubini regresije

Budući da je produkt umetničke imaginacije, roman ili pesma mogu preći izvesni deo tog regresivnog puta ka arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja. Preko neke granice, oni prestaju biti verbalni produkti pošto jezikom dominiraju sekundarni procesi, orijentisani ka logici i realnosti. Rečima, kaže Charlotte Balkányi, "mi diferenciramo određenu stvar od svih drugih prezentacija; razdvajamo je od sličnih predstava i tako *isključujemo mogućnost kondenzacije*..." Imenovanje je, prema tome, "bazični sekundarni mehanizam" (Balkány, 1964, 69). Ovo je sasvim u skladu s rečima Susanne Langer po kojima "jezik ima formu koja zahteva da naniže mo svoje misli jednu za drugom iako njihovi predmeti leže unutar jedan drugog... Značenja data kroz jezik razumeju se u sukcesiji... Linearnost jezika lažno predstavlja simultanost događaja" (Langer, 1951, 77). Joyce, koji verovatno predstavlja krajnji domet regresije dostupne jeziku, takođe je i autor kome se odaje opšte priznanje da je izuzetno muzikalan.

[5] Svestan sam činjenice da ideja regresije nije omiljena značajnom broju današnjih naučnika. Ipak, i oni koji je odbacuju, pokazuju tendenciju da prihvate ideju o fluidnosti granica selfa i fluktuacije između primarnih i sekundarnih stanja.

Dodao bih još jedno, završno razmišljanje. U ovom članku, razmatrao sam kondenzaciju u muzici uglavnom s tehničkog aspekta: strukture, tonaliteti, tematski rad. Sa znatno kompleksnijim i intrigantnijim pitanjima moramo se uhvatiti u koštac kako bismo prodrli još dublje u najskrivenije kutke ljudske psihe, da otkrijemo kako sve to utiče na slušaoca i na vrednost koji muzika ima u našim životima. Muzika pomaže da se integriše misao i osećanje, da se postigne, kako Gilbert Rose kaže, unutrašnja koherencija koja leži u osnovi identitetskih pitanja (Rose, 2004, 28). I to se može posmatrati kao vid kondenzacije, ali takva diskusija zahteva jedan nov rad i znatno više prostora i vremena.

Reference

Abell, A., 1955. *Talks With Great Composers*. New York: Citadel Press.

Balkány, C., 1964. On Verbalization. *International Journal of Psycho-Analysis,* 45, 64-74.

Freud, S., 1918. *From the History of an Infantile Neurosis*. Reprint 1955. U: J. Strachey and A. Freud, ur. Standard Edition. Vol. 17. London: Hogarth Press.

Joyce, J., 1986. *Ulysses*. U: W. Gabler, ur. Harmondsworth: Penguin Books.

Kárpati, J., 1994. *Bartók's Chamber Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Knafo, D., 2002. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology,* 19(1), 24-49.

Kris, E., 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art.* New York: International Universities Press.

Langer, S., 1951. *Philosophy in a New Key.* New York: Mentor Books.

Lerdahl, F., 2001. *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.

Lerdahl, F. and Jackendoff, R., 1996. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Мазель, Л. А., 1972. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.

Panzarella, R., 1980. The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences. *Journal of Humanistic Psychology*, 20, 1, 69-85.

Rose, G., 2004. *Between Couch and Piano: Psychoanalytic, music, art and neuroscience.* London: Routledge.

Stern, D., 1977. *The First Relationship: Infant and Mother*. London: Harvard University Press.

Stern, D., 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Development*. New York: Basic Books.

Winnicott, D. W., 1953. Transitional object and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 89-97.

Zatkalik, M. and Mihajlović, V., 2016. *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*. Banja Luka: Akademija umjetnosti.

Zatkalik, M. and Kontić, A., 2013. Is There a Wolf Lurking Behind These Notes: The Unconscious Code of Music. U: M. Zatkalik, D. Collins and M. Medić, ur. *Histories and Narratives of Music Analysis.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 628-644.

Zatkalik, M. and Kontić, A., 2015. Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable. *Muzikologija,* 19, 127-146.

KAKO PODIJELITI BAŠTINU KAD SE IZUMI NACIJA. POLITIČKA I MUZIČKA PODJELA NJEMAČKE

Marie-Agnes Dittrich

Abstrakt: Poslije kraja starog Carstva u Napoleonovoj eri, države koje su sada Austrija i Njemačka postepeno su se podijelile. Ali zbog suparništva koje se javilo između Pruske i Austrije u decenijama prije nego što je novo Njemačko Carstvo isključilo Austriju, pojam "Njemačke" morao se ponovo definisati tako da se ona razlikuje ne samo od Francuske nego i od Austrije. Zagovaranje ideje o svojstveno "njemačkoj" kulturi bez priznavanja superiornosti praktično svih kulturnih centara a pogotovo bečke bogate kulturne i muzičke baštine zahtijevalo je ponovno iscrtavanje karte evropskog muzičkog pamćenja uz pomoć velikih djelitelja kao što su uloge religije ili roda. Nijemci su rado smatrali da su oni, kao većinom protestanti, intelektualniji, napredniji i muževniji za razliku od dekadentnih, tradicionalističkih katolika u Austriji. To "proizvođenje drugosti" Austrije utjecalo je na prihvatanje kompozitora kao što je Beethoven, koga je Pruska prisvojila kao Nijemca, ili Schuberta kao tipičnog Austrijanca. Slične razlike konstruisane su prilikom pomjeranja odnosa između Njemačke i Austrije poslije Prvog svjetskog rata i nakon nacionalsocijalizma, i kada se sama Njemačka još jednom podijelila.

Ključne riječi: Njemačka; Austrija; proizvođenje drugosti; ideologija muzike; rod; 19. stoljeće.

Tema ovog eseja je lična.[1] Rođena i odgojena u Njemačkoj, postala sam državljanka Austrije 1993. godine i od tog trenutka fasciniraju me složeni odnosi između moje dvije zemlje koje su stoljećima bile ujedinjene unutar jednog carstva.

Historija Njemačke kao države-nacije počinje tokom Napoleonovih ratova, kada se car Franz II. (1768–1835) proglasio carem (Franz I.) Austrije (1804) i, nakon dvije godine, abdicirao kao car Svetog Rimskog Carstva njemačke narodnosti[2], koje se tada raspalo. Poslije Napoleonovog poraza, mnoge različite države, kneževine i slobodni gradovi unutar bivšeg Carstva osnovali su Konfederaciju (Deutscher Bund, 1815–1866). Budući da je ona bila nasljednik starog Svetog Rimskog Carstva zadržala je njegov grb: crni dvoglavi orao sa crvenim kljunovima i crvenim pandžama na zlatnoj pozadini. Demokratski

[1] Moj doprinos Konferenciji bila je prezentacija slajdova uz komentare, i ovaj rad ne nastoji da promijeni stil usmene prezentacije. Reprodukcija mnogih prikazanih slika ne bi bila moguća, ali se gotovo sve one mogu pronaći na Internetu. Linkovi su navedeni samo kad ključne riječi za pretragu nisu potpuno jasne.

[2] "Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation".

pokret revolucije u 1848. godini izabrao je te boje za zastavu koju će mnogo kasnije, poslije Drugog svjetskog rata, ponovo koristiti Savezna Republika Njemačka. Austrija je bila predsjedavajuća sila Konfederacije (Präsidialmacht), a Beč, staro sjedište imperije, bio je poput prijestolnice.

Austrija je pak u Konfederaciji imala suparnika, novo Prusko Kraljevstvo, koje se natjecalo s Austrijom barem od 18. stoljeća. Mnogi novi sukobi između te dvije države i njihovih saveznika (na primjer, kako podijeliti provinciju koje su Austrija i Prusija, nekad ujedinjene, uzele od Danske u ratu 1864. godine) rasplamsali su se u rat 1866. godine. Pobjednici su bili Prusija i njeni saveznici, koji su tada osnovali vlastitu Sjevernonjemačku konfederaciju (Norddeutscher Bund) kojom je dominirala Prusija. Njena prijestolnica bio je Berlin. Austrija je, s druge strane, morala dati veću samostalnost nekim od svojih dijelova i 1867. se reorganizovala kao dvojna monarhija Austro-Ugarsko Carstvo (Doppelmonarchie Österreich-Ungarn).

Kada je Prusija 1870. godine objavila rat Francuskoj, pojedini bivši saveznici Austrije borili su se na strani Prusije. Poslije poraza Francuske 1871. godine, prinčevi tih država postavili su pruskog kralja za svog cara (Wilhelm I., 1797–1888), taktično u dvorcu u Versaillesu. Slike Antona von Wernera (1843–1915), tada vrlo poznatog slikara historijskih prizora, važnog za prusku propagandu toliko da se za njega govorilo da je umjetnički dio velikog pruskog arsenala[3], prikazuju trenutak proglašenja cara.[4]

Tako je nastalo drugo Njemačko Carstvo (Deutsches Reich, 1871–1918), u kom je dominirala Prusija i koje je zato i dalje koristilo pruske simbole – jednoglavog crnog orla i crno-bijelo-crvenu zastavu. Ali to novo Carstvo prisvojilo je i simbole koji su ranije pripadali svim Nijemcima, uključujući i Austrijance.

Podjela između ove dvije njemačke države pokazuje se pomoću prikaza "Germanije", personifikacije Njemačke koja je, zavisno od političkog konteksta, bila ekvivalent, odnosno suparnik francuske "Marijane". Jedna slika iz 1848. godine (Veit?, 1848), koja se pripisuje Philippu Veitu (1793–1877) i koja se temelji na njegovoj slici *Germania* iz 1836. (Veit, 1836), prikazuje Germaniju s mačem, ali s maslinovim grančicama, koje simboliziraju mir, u jednoj ruci, a pod nogama, raskinutih lanaca prinčevskog ugnjetavanja. Ona na prsima nosi stari grb Carstva, kako bi pokazala da demokratski revolucionari nisu željeli da unište Njemačku konfederaciju nego da je oslobode od tradicionalnog despotizma.

Nakon propale revolucije iz 1848. godine, sukobi sa Francuskom i nacionalistički osjećaji su narasli. Jedna slika (1860) Lorenza Clasena (1812–1899) prikazuje Germaniju kao ratnicu kako čuva Rajnu (*Germania auf der*

---

[3] "die künstlerische Seite des großen preußischen Waffenlagers"

[4] Werner je naslikao tri verzije, koje se mogu naći pomoću ključne riječi "Kaiserproklamation", v. Bartmann, 1993.

Wacht am Rhein), spremnu da odbrani Njemačku od Francuske. Naslov slike odnosi se na vrlo popularnu pjesmu koja je hvalila činjenicu da će se rijeka Rajna – tj. najvažniji dio granice između te dvije zemlje – uvijek čuvati, braniti i time definisati kao "njemačka" rijeka. (Cepl-Kaufmann i Johanning, 2003) Odnos sa Francuskom zbilja je bio nemiran barem od ratova Louisa XIV. Clasenova *Germania*, spremna za borbu, gleda preko rijeke na lijevo, prema zapadu i prema Francuskoj. Ona drži mač, ali ne i maslinovu grančicu. Ipak, još koristi grb Carstva i sa strane je zadržala svoje simbole. Tako ona ponovo predstavlja Njemačku koja uključuje i Austriju.

Tri godine kasnije, zastava *Combattanten-Verein Ehrenfeld* (Udruženja boraca)[5] koristi Clasenovu sliku. Sad se Germanijina oprema promijenila. Iako je zadržala stare simbole Carstva, i time se proglasila njegovom nasljednicom, njen grb pokazuje pruskog jednoglavog orla Novog Njemačkog Carstva. A, uz Božiju pomoć – barem prema natpisu koji sadrži riječi "Gott war mit uns" (Bog je bio s nama) – Germanija se borila i pobijedila u tri rata, prema datumima na medaljama oko nje: dva protiv stranih država, Danske (1864) i Francuske (1870/1871), ali i jednom protiv Austrije (1866). To ukazivanje na pobjedu iz 1866. pokazuje da se Austrija više ne smatra dijelom Njemačke. Za Austrijance, izgubljeni rat bio je traumatično iskustvo i on se nikad nije zaboravio. Mjesto odlučujuće bitke u Königgrätzu blizu Praga u Austriji se još pamti: kad god Austrija pobijedi Njemačku u nekoj važnoj sportskoj utakmici novine rado govore o osveti za Königgrätz (Rache für Königgrätz)[6]. U Austriji, naziv za sjevernog Nijemca je *Piefke*. To nije zamišljeno kao lijepa riječ. Johann Gottfried Piefke (1815–1884) bio je pruski kompozitor koji se proslavio jednim maršem, za koji se priča da je komponovan na samom bojištu u Königgrätzu. Taj *Königgrätzer Marsch* naročito je uvredljiv jer njegov trio citira *Hohenfriedberger Marsch* iz 18. stoljeća, koji je slavio pobjedu Pruske nad Austrijom (i njenim saveznicima) u jednoj bitki iz 1745. Poruka je jasna: kad god se Austrija bori protiv Prusije, Prusija pobjeđuje. *Königgrätzer Marsch* uživa veliku popularnost čak i danas (Dittrich, 2011), naročito među ekstremnim desničarskim nacionalistima (od kojih su mnogi Austrijanci koji čeznu za ponovnim ujedinjenjem sa Njemačkom).

Za Prusiju, pobjeda nad Austrijom i razdvajanje od nje uklapaju se u priču o uspjehu, prema kojoj je drevni Rim, dekadentni, trebao naslijediti prvo Sveto Rimsko Carstvo njemačke narodnosti, koje je pak ustupilo mjesto Njemačkom Carstvu: prema Hegelu (1770–1831)[7], historiju određuje "Fortgang zum Besseren" (Hegel, 1961, 105), tj. napredak prema boljem. A kad se radi o Hegelu – protestantske države bile su naprednije jer se katoličanstvo protivilo slobodi,

---

[5] Nisam mogla naći sliku te zastave na Internetu; v. Plessen, 1996, 34.

[6] Zanimljivo je koliko i kakve rezultate nalazi pretraga tog izraza na Internetu.

[7] Za uvod u Hegela kao historičara, v. Beiser, 1993, 270-300.

prosvjetljenju i napretku misli. (Hegel, 1961, 590-610). Dok je Hegelovu filozofiju napretka prihvatila Prusija, za Austriju se govorilo da je dekadentna kao i staro Carstvo jer se još temeljila na filozofiji unaprijed utvrđenog sklada Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646–1716), držala se zastarjelih tradicija i kočila znanje i nauku (Boisits, 2004, 129-136).

"Njemačka" je decenijama bila definisana kao kulturalna tvorevina koja obuhvata ono što sad zovemo Austrijom. Nova Njemačka iz 19. stoljeća, država-nacija bez Austrije, jedva da je imala ikakav kulturni identitet. Zagovaranje ideje isključivo "njemačke" kulture naspram činjenične nadmoći praktično svih europskih kulturnih centara, naročito bogate kulturne baštine Austrije, zahtijevalo je preoblikovanje europskog pamćenja.

Zbog toga je trebalo znatno uveličati kulturni značaj Pruske. Kralj Friedrich II. (kojeg u Njemačkoj zovu Veliki, 1712–1786) iz 18. stoljeća bio je hvaljen kao zaštitnik umjetnosti zato što se smatralo da je on predložio kraljevsku temu za djelo Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) *Musikalisches Opfer* (Muzički dar), i zato što je komponovao i svirao flautu. Slika Adolfa von Menzela (1815–1905) *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (Koncert za flautu Fredericka Velikog u Sanssouciju, 1850–52) na kojoj je on prikazan kako svira koncert (možda čak jedan od svojih?)[8] dobila je istaknuto mjesto u najvažnijoj galeriji u Berlinu tog vremena.[9] Ali ni takvi malobrojni i izolirani slučajevi ni činjenica da su većina njemačkih filozofa i pjesnika bili protestanti nisu bili ni blizu dovoljni da pariraju bogatoj kulturi carskog Beča. I zato su novodefinisani Nijemci devalvirali svoje suparnike tako što su insinuirali da Austrija nije vrijedna svoje velike baštine.[10]

Stara neprijateljstva ponovo su se javila, i budući da je u novoj Njemačkoj dominirao pruski protestantizam, religija se koristila kao važan djelitelj. Historičari sad govore o njemačkom protonacionalizmu koji se javio tokom reformacije, ali je imao koristi od proturimske propagande koja je bila rasprostranjena još ranije – i koji je osim toga, i to značajno, bio rodno određen. Na primjer, jedna grafika Albrechta Dürera (1471–1528) prikazuje *Das Babylonische Weib* (Babilonsku prostitutku, 1496/97) kojoj se, između ostalih, divio i jedan opat. (Allard, 2008, 147f). U luteranskoj propagandi bilo je mnogo ilustracija bilo babilonske prostitutke koja nosi Papinu tijaru, bilo čudovišta – ženskog lika sa glavom magarca, koje je navodno nađeno u Rimu i koje se koristilo kao *Papstesel* (Papa-magarac) (Anon, 2018). Klišeji o protestantima i katolicima bili su mnogobrojni i također rodno određeni: protestanti, koji čitaju Bibliju i navodno grade

---

[8] Njemački izraz "Konzert" znači i koncert kao događaj i koncert kao muzički oblik.

[9] Danas se ona zove *Alte Nationalgalerie*.

[10] Budući da me zanima "njemačko" tumačenje Schuberta, veliki dio nastavka ovog rada temelji se na ranijim publikacijama, npr. Dittrich, 2001, 3-21.

vlastiti odnos s Bogom, rado su o sebi mislili kao o intelektualno samostalnijim i racionalnim, a o katolicima, s druge strane, kao o emocionalno ovisnim o autoritetima i praznovjernim tradicijama. U 19. stoljeću, čak su i mnogi katolici vjerovali u te razlike, i krivili Protureformaciju za nedostatak kulture dijaloga. Vrlo poznata drama austrijskog pjesnika Franza Grillparzera (1791–1872), *Könih Ottokars Glück und Ende* (1825) sadrži opis ljepote Austrije (čin III, scena 3). Djeca su je u školi učila napamet dobrim dijelom 20. stoljeća. Austrija se prikazuje kao zemlja velike prirodne ljepote. Iako su Austrijanci manje umni od Nijemaca i manje sposobni za kontroverzu, oni su pobožniji. I, što je značajno: Austrija je poput mladića a Njemačka je odrastao čovjek. Samog Grillparzera su kritikovali zbog navodno tipično austrijskog nedostatka dramske snage. (Suchy, 1965, 35f) Klišeji 19. stoljeća o Njemačkoj i Austriji puni su binarnih i često rodno određenih suprotnosti radi "proizvođenja drugosti" Austrije. Mogu se naći svugdje, čak i u knjigama i časopisima o muzici.

Među mnogobrojnim publikacijama, ona Ruicharda Wagnera (1814–1883) možda je najgadnija. Njegova brošura *Beethoven* napisana je 1879., za stogodišnjicu Beethovenovog rođenja. Beethoven je bio veoma poštovan u Berlinu još od 20-ih godina 19. stoljeća (Bauer, 1992), a Pruskoj državi koristila je činjenica da je on rođen u Bonu, koji je poslije Napoleonovih ratova postao pruska provincija. Ali stogodišnjica Beethovenovog rođenja poklopila se s napadom Njemačke na Francusku, pa je Wagnerova brošura bila čista njemačka nacionalistička propaganda. Ona je zagovarala ideju, vrlo popularnu u to vrijeme, da se njemačka kultura dublje osjeća i da je Njemačka u konačnici superiorna i nad Francuskom i nad Austrijom. Austrija je (poput Francuske) trula do srži, uništili su je katolici i plemstvo, nema intelektualne slobode, nikad ne cijeni svoje umjetnike, i dopustila je da Mozart umre u bijedi. (Wagner, 1873, 79-151) Beethovena su, iako je odgojen kao katolik i živio u Beču, smatrali velikim jer ga je inspirisao njemački protestantizam. Ono što je on osjećao prema Haydnu je "poput onog što pravi čovjek osjeća prema djetinjastom starkelji."[11] (Wagner, 1873, 80) On je mogao prihvatiti Haydna kao učitelja samo u mladosti, ali za Beethovena – čovjeka, postojao je samo jedan vođa (Führer): veliki Nijemac Johann Sebastian Bach. (Wagner, 1873, 115 f) Ideja da su samo njemački kompozitori mogli stvarati značajna djela nastavila je cvjetati i u 20. stoljeću. (Potter, 1998) Čak su se i Austrijanci slagali s tim idejama. Tragično, Arnold Schoenberg (1874-1951), koji je rođen u porodici austrijskih jevreja, žarko je želio da bude dio te navodno "njemačke" tradicije za koju se smatralo da povezuje Bacha, Beethovena (1770–1872) i Brahmsa (1833–1897).[12]

---

[11] "Es scheint, er fühlte sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise."

[12] O (veoma kritikovanom) prikazivanju muzičke historije u čijem je središtu Njemačka, v. Eggebrecht, 1991.

Njemačko Carstvo definisalo je sebe kao ratničku naciju: budući da je osnovano tokom rata s Francuskom i proglašeno u Versaillesu (1871), ono je osiguralo i da niko nikad ne zaboravi njegovo trijumfalno porijeklo. Njegovu društvenu strukturu i mentalitet – iako se ovaj drugi navodno temeljio na snažnim emocijama – definisao je militarizam. (Wette, 2008) U tom kontekstu – i pod utjecajem Hegelove filozofije, veliki dio Beethovenove muzike smatrao se herojskom. (Burnham, 1995) Govorilo se čak i da se njemački kancelar Otto von Bismarck (1815–1898) osjećao prisiljenim da 1866. napadne Austriju nakon što je čuo Beethovenovu *Petu simfoniju*. Izgleda da je to mit, ali je značajno to što su ljudi zapravo u njega vjerovali. (Dennis, 1996, 36-48)

Čak i njegov spomenik u Beču (1880) Caspara von Zumbuscha (1830–1915) tumači Beethovena na taj način. Beethoven izgleda nepopustljivo odlučan dok Prometej – na dnu spomenika – stoji kao simbol njegove titanske borbe protiv sudbine. Iako je njegova politička pozadina sada uglavnom zaboravljena, ta slika Beethovena ostaje u glavama mnogih dirigenata i dovodi do pogrešnih tumačenja. Samo pomislite na jedno od njegovih najherojskijih djela – koliko se često čuje da se prva tema simfonije *Eroica* svira kao valcer, što ona jeste? (Voss, 2005, 103)

Prema atmosferi druge polovine 19. stoljeća, Schubert je u usporedbi s Beethovenom izgledao "kao dijete koje se igra među divovima"[13] (La Mara, 1868, 113). Schubertov spomenik u Beču (1872), djelo Carla Jundmanna (1838–1919), nalazi se u jednom parku, jer je Schubert, prema dugoj pjesmi posvećenoj njemu (Neue Zeitschrift für Musik, 1972, 254f), komponovao lako kao što cvijeće niče iz zemlje; za Georgea Grovea (1820–1900), Schubertova muzika tekla je kroz njega sa neba (izgleda da je samo trebao držati olovku). Groveovo poređenje Beethovena i Schuberta dijeli rodno određeno tumačenje njegovih savremenika: "(...) u poređenju s Beethovenom, Schubert je žena (u poređenju) sa muškarcem. Jer mora se priznati da je nečiji stav prema njemu uvijek simpatija, privlačnost i ljubav, rijetko zbunjenjost ili strah (...) i kako se to razlikuje (...) od snažne, žestoke, nemilosrdne prisile kojom vas Beethoven tjera naprijed, i pokorava i savija prema svojoj volji." (Grove, 1883, 364) Binarna opozicija koristila se i u kontroverzi između Brahmsa i Brucknera. Asociranje Brahmsa (protestantskog intelektualca iz velikog grada) i Brucknera (katoličkog seoskog prostaka iz Gornje Austrije) bilo je jasno vezano za temeljni sukob između Njemačke i Austrije.

Ali usprkos sveg pruskog trijumfovanja, za Austrijance izgubljeni rat iz 1866. nije bilo nešto tako loše. Gubitak prestiža vojske i plemstva posao je prednost za buržoaziju. Za nju, neherojski Schubert bio je simbol identifikacije, a njegov spomenik u Beču bio je politička izjava o emancipaciji, slobodi (kao što je

[13] "wie ein Kind, das unter Riesen spielt".

eksplicitno govorila pjesma posvećena Schubertovom spomeniku), i kulturnom značaju buržoazije. Ipak, mnogi Austrijanci imali su kompleks manje vrijednosti i čeznuli da se ponovo ujedine sa Njemačkom. Kao što svi znamo, njihova želja je uslišena kad je Germanija izgledala kao ona na slici Friedricha Augusta von Kaulbacha (1850–1920) nazvanoj *Deutschland August 1914*: vrlo agresivno, sa rasplamsanim horizontom u crvenoj i crnoj iza nje. Poslije rata, i poslije propasti Austro-Ugarskog Carstva, sada veoma smanjena nova država Austrija žarko je željela da istakne svoju nezavisnost od Njemačke. Muzika, pozorišni komadi i filmovi prikazivali su djetinjastog Mozarta ili nespretnog Schuberta da bi dokazali da su Austrijanci bezopasni, ako ne i malo neodgovorni, i vrlo različiti od muževnih i pretjerano organizovanih Nijemaca. (Mayer-Hirzberger, 2008) Ali stara žudnja za političkim jedinstvom i njemačkim odobravanjem i dalje je bila popularna. Jedna razglednica iz 20-ih godina 20. stoljeća prikazuje *Schubertfeier im Elysium. Forellenquintett* (Schubertovu proslavu u raju. Kvintet pastrmki): austrijske i njemačke kompozitore kako sviraju Schubertov *Forellenquintett*, dok drugi (čak i "Nijemci" kao što su Beethoven i Wagner) slušaju. A kad je ponosno najavio nadmoć njemačke muzike u narednih 100 godina[14] (Rufer, 1959, 26; Gradenwitz, 2000, 21) Schoenberg je želio da ga gledaju kao njemačkog, ne samo austrijskog kompozitora. Njemački *Walhalla*, memorijalni centar planiran poslije Napoleonovih ratova, otada je punjen bistama Nijemaca koji su se smatrali velikim. Kakav je to trijumf za Austrijanca ne samo da postane njemački kancelar nego i da proslavi prijem zemljaka iz Gornje Austrije u ovaj memorijalni centar. Čuvena fotografija Adolpha Hitlera (1889–1945) prikazuje ga kako 1937. stoji pred Brucknerovom bistom.[15] Godinu dana kasnije, Austrija se vratila "heim ins Reich" (kući u Carstvo), kako je glasio slogan nacista. Uzgred, Treći Rajh je u svojoj zastavi koristio pruske boje (crnu, bijelu i crvenu).

Poslije miliona poginulih, muzika se ponovo koristila da bi se definisali zasebni identiteti. Austrijanci su još jednom omogućili da neprijeteća muzika poput valcera pokaže njihovu razliku od Nijemaca[16] i vrlo su jasno rekli da nisu podržavali nacističku Njemačku, nego da su bili njene prve žrtve. Ustvari, postoji izreka, koja se pripisuje različitim izvorima, da su Austrijanci uspjeli ubijediti svijet da je Beethoven bio Austrijanac a Hitler Nijemac.

Nijemci su, s druge strane, izumili ideju o "Stunde Null" (nultom satu) 1945. godine, kao da nije bilo prošlosti, historije, rata ni genocida. Sve je bilo novo, tako i umjetnost i muzika, a festival u Darmstadtu proklamovao je Novu muziku prikladnu zemlji bez prošlosti. Sada znamo da nije tako. Još je bilo

---

[14] "Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre".

[15] Tražite pomoću ključnih riječi "hitler walhalla bruckner" – ali pazite: najlakše ćete je naći na web stranicama neonacista.

[16] Film *Moje pjesme moji snovi* je odličan primjer.

nacionalsocijalista aktivnih u politici i kulturi, u tolikoj mjeri da se historičari sad pitaju kako je Njemačka ikada uspjela da postane potpuno uvažena demokratija.

Nešto kasnije baštinu je ponovo trebalo razdijeliti, kad se Njemačka podijelila u dvije države (1949–1990). Kome pripada Johann Sebastian Bach? Na jednoj konferenciji o Bachu u Leipzigu (1950), zapadnonjemački muzikolozi tvrdili su da je Bach njihov, jer je bio pobožni luteran; Istočni Nijemci su ga, s druge strane, tumačili kao kriptosocijalistu. (Dittrich, 2007). A obje njemačke države koristile su svečanosti da obilježe godišnjice njemačkog Bacha kako bi pokazale svijetu da su oni, na kraju krajeva, *Kulturnation*[17], a ne varvari kakvima su sami sebe prikazivali.

Reference

Allard, S., 2008. Der Mythos Babylon vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. U: M. Wullen and G. Schauerte in collaboration with H. Strzoda, ur. *Babylon. Mythos und Wahrheit.* Katalogband zur Ausstellung "Babylon Mythos". München: Hirmer. 145-167.

Anon, 1996. Flag. [fotografija] Reprodukcija u: Plessen, M. v., *Germania aus dem Fundus*. U: M. v. Plessen, ur. *Marianne und Germania. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue 1789-1889*. Katalog zur Ausstellung der 46. Berliner Festwochen Berlin 1996. Berlin: Argon. 31-36.

Anon, 2018. *Papstesel*. [jpg slika] Dostupno na: <https://de.wikipedia.org/wiki/Papstesel> [Posjećeno 30. juna 2018].

Bartmann, D. ur., 1993. *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*. München: Hirmer.

Bauer, E. E., 1992. *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines mysikalischen Mythos.* Stuttgart: Metzler.

Beiser, F., 1993. *The Cambridge companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Boisits, B., 2004. Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der zentraleuropäischen Wissenschaft. U: M. Barbo, ur. *Muzikološki Zbornik*. XL/1-2. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 129-136.

Burnham, S., 1995. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press.

[17] Izraz *Kulturnation* vrlo je problematičan. On se prvo koristio da opiše zajednicu "Nijemaca" prije postojanja njemačke nacije-države, ali kasnije i da uljepša činjenicu da nikad nije postojao neki demokratski politički postupak koji je stvorio novo Njemačko Carstvo. Tako je on ukazivao na kompleks manje vrijednosti u odnosu na demokratskije države kao što su SAD ili Francuska tako što je isticao da su Nijemci obrazovaniji ("kultiviert") i time uzdignuti iznad prozaičnog političkog posla (iz kog ih je većina bila isključena).

Cepl-Kaufmann, G. and Johanning, A. ur., 2003. *Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Dennis, D. B., 1996. *Beethoven in German Politics 1870–1989*. New Haven: Yale University Press.

Dittrich, M., 2001. "Jenem imponierenden Heroismus entzogen" – Franz Schubert und das Österreich-Bild nach Königgrätz. U: D. Berke, W. Dürr, W. Litschauer and C. Schumann, ur. *Schubert-Jahrbuch 1999. Bericht über den internationalen Schubert-Kongreß. Duisburg 1997."Franz Schubert-Werk und Rezeption"*. Part 3: Ästhetik, Rezeption und Methodenfragen. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter. 3-21.

Dittrich, M. A., 2007. Evangelist or Socialist: Johann Sebastian Bach in the Cold War and Other Periods of National Uncertainty. U: L. Stefanija and K. Bogunović Hočevar, ur. *Muzikološki Zbornik*. XLIII/2. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 277-287.

Dittrich, M. A., 2011. "Piefke". Die Inszenierung des Deutschen durch Militärmusik. U: D. von Redepenning and J. Steinheuer, ur. *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur. Liber amicorum Silke Leopold*. Kassel: Bärenreiter. 210-220.

Eggebrecht, H. H., 1991. *Musik im Abendland*. München: Piper.

Gradenwitz, P., 2000. Wege zum Werk Arnold Schönbergs. Seine Schüler als Lehrer. U: C. Meyer, ur. *Bericht zum Symposium "Arnold Schönbergs Wiener Kreis"*. Wien, 12-15. septembar 1999. Beč: Arnold Schönberg Center. 18-27.

Grove, G., 1883. *Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan.

Hegel, G. W. F., 1961. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Mit einer Einleitung von Theodor Litt.* Stuttgart: Reclam.

Khaynach, F. F. v., 1893. Anton von Werner und die Berliner Hofmalerei. *Verlag-Magazin*, 28.

La Mara (Lipsius, M.), 1868. *Musikalische Studienköpfe (Weber, Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner)*. Leipzig: Weißbach.

Mayer-Hirzberger, A., 2008. "... ein Volk von alters her musikbegabt". Der Begriff "Musikland Österreich" im Ständestaat. U: *Musikkontext: Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik*. 4. Frankfurt am Main: P. Lang.

Neue Zeitschrift für Musik, 1872. "Franz Schubert. Seinem Andenken." *Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 25, 14 June. 255.

Potter, P. M., 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven: Yale University Press.

Rufer, J., 1959. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter.

Suchy, V., 1965. Grillparzer und der Österreich-Gedanke. In: Institut für Österreichkunde and Bietak, W., eds. *Neue Beiträge zum Grillparzer- und Stifter-Bild*. Graz: Stiasny. 21-45.

Veit, P.?, 1848. *Germania*. [slika] Dostupno na: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Image_Germania_(painting).jpg [Posjećeno: 31. januara 2018].

Veit, P., 1834-36. *Germania*. [slika] Dostupno na: <https://de.wikipedia.org/wiki/Germania_(Philipp_Veit)> [Posjećeno 31. jnauara 2018].

Voss, E., 2005. III. Symphonie in Es-Dur, op. 55, "Sinfonia Eroica". U: R. Ulm, ur. 5th edition. *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel: Bärenreiter. 100-123.

Wagner, R., 1873. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Vol. 9. Leipzig: Fritzsch.

Wette, W., 2008. *Militarismus in Deutschland. Geschichte einer kriegerischen Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer.

SADAŠNJE ISTRAŽIVAČKE METODOLOGIJE ZA PONOVNO OTKRIVANJE ZABORAVLJENIH KOMPOZITORA: KORIŠTENJE KOMERCIJALNIH GENEALOŠKIH I NOVINSKIH BAZA PODATAKA I DRUGIH ONLINE ARHIVA

Nico Schüler

Abstrakt: U ovom radu opisuje se rekonstrukcija života i djela afroameričkog kompozitora Jacoba J. Sawyera i ispravka jednog biografskog aspekta afroameričkog kompozitora Edmonda Dédéa uz pomoć komercijalnih genealoških i novinskih baza podataka kao i online zbirki muzičkih partitura.

Ključne riječi: Jacob J. Sawyer; Edmond Dédé; 19. stoljeće; afroamerički kompozitori; minstrelstvo; klavirska muzika; novinske baze podataka; genealoško istraživanje.

Uvod

Prvi obimni projekt arhivskog istraživanja radio sam u Brnu (Čehoslovačka) u periodu 1995.–1996. On se odnosio na muzički život Nijemaca u Brnu u 20-im godinama 20. stoljeća, a glavni izvori bile su mi (a) tadašnje novine, do kojih sam dolazio – u štampanom obliku – u bibliotekama, i (b) biografski muzički leksikoni, naročito oni objavljeni tokom dvadesetih godina, koji su sadržavali natuknice o tadašnjim kompozitorima i muzičarima. Projekt je bio veoma dugotrajan. Danas, 20 godina kasnije, mnogi takvi izvori (novine i leksikoni) dostupni su online u digitalnom obliku, ali je pretraga u njima još veoma komplikovana. U ovom radu govori se o nekim iskustvima u pretrazi online baza podataka i arhiva u svrhu ponovnog otkrivanja zaboravljenih kompozitora. Konkretno, govorim o upotrebi komercijalnih genealoških baza podataka u ponovnom otkrivanju Jacoba J. Sawyera (1856–1885) i Edmonda Dédea (1827–1901).[1]

[1] Ovaj rad je revidirano i prošireno istraživanje prvobitno objavljeno kao Schüler, 2015. i Schüler, 2016.

1. Akademske novinske baze podataka naspram komercijalnih

Za kompozitore o kojima govorim niže u tekstu pretraživao sam novinske baze podataka, jer u tradicionalnim istraživačkim bazama nije bilo dovoljno informacija. Cilj mi je bio da nađem novinske članke o kompozitorima, kako bih mogao rekonstruisati njihove biografije. Našao sam sljedeće "akademske" novinske baze podataka:

19th Century US Newspapers (Gale-Cengage Learning)
Chicago Tribune (Historical from ProQuest)
Dallas Morning News (Historical Archive from NewsBank, Inc.)
Los Angeles Times (Historical from ProQuest)
New York Times (Historical from ProQuest)
Wall Street Journal (Historical from ProQuest)
Washington Post (Historical from ProQuest)

Većina tih baza podataka sadržavala je konkretne novine, kao što pokazuju njihovi nazivi, a nijedne nisu izlazile u gradovima gdje su dvojica kompozitora o kojima govorim živjeli ili radili. Jedino je baza 19th Century US Newspapers imala općenitiji fokus na ono što mi je bilo korisno za istraživanje. Dok sam čitao o ovoj bazi podataka, saznao sam da sadrži oko 500 gradskih i regionalnih novina, publikacija od specijalnog interesa i ilustrovanih novina koje su izlazile širom SAD-a u 19. stoljeću; ona sadrži oko 1,8 miliona stranica. Međutim, pretraga ove baze podataka dala je vrlo malo korisnih dokumenata za ovaj projekt.

Nakon opsežne pretrage Interneta, naišao sam na nekoliko "komercijalnih" genealoških baza podataka i "komercijalnih" novinskih baza podataka:

http://www.ancestry.com
http://www.genealogybank.com
http://newspaperarchive.com
http://newspapers.com

Te komercijalne genealoške baze podataka imaju mnogo više zapisa od akademskih. Na primjer, http://www.genealogybank.com sadrži preko 7.000 raznih novina sa preko milijardu zapisa; godišnja članarina iznosi oko 70 USD. Komercijalna novinska baza podataka http://newspapers.com sadrži preko 4.400 novina od 18. stoljeća do danas i preko 255 miliona stranica; svakog mjeseca dodaju se još milioni stranica; godišnja članarina ("pristup svemu") iznosi 150 USD.

Lako se vidi da komercijalne baze podataka sadrže mnogo više dokumenata od akademskih, zbog čega su one mnogo privlačnije za akademsko istraživanje. U sljedeća dva dijela iznose se primjeri kako te komercijalne baze podataka daju vrijedne informacije za ponovno otkrivanje ovih kompozitora.

2. Zaboravljeni kompozitor Jacob J. Sawyer

Za čuvenu knjigu Jamesa M. Trottera *Music and Some Highly Musical People* (Muzika i neki vrlo muzikalni ljudi) (Trotter, 1880), izabrano je samo 13 muzičkih djela; jedno od njih komponovao je afroamerički kompozitor Jacob J. Sawyer[2]. Uvrštavanje jedne od njegovih kompozicija u Trotterovu knjigu označava Sawyera kao primjernog i poznatog kompozitora, usprkos njegovoj mladosti u vrijeme štampanja (Trotterove knjige), kad mu je bilo 24 godine. Ali kad sam ja naišao na ime Jacoba J. Sawyera nisam znao ništa o njemu.[3] Ono što sam mogao naći u akademskim bazama podataka i publikacijama bilo je vrlo ograničeno. On je sad gotovo zaboravljen, a na njega nas podsjeća samo vrlo štura biografija objavljena u knjizi Eileen Southern *Bibliographical Dictionary of Afro-American and African Musicians* (Southern, 1982, 332). Ta natuknica u leksikonu ne sadrži čak ni tačan datum rođenja niti bilo kakve informacije o njegovoj smrti. Cijeli tekst glasi ovako:

> "SAWYER, JACOB. Kompozitor (r. cca 1859. u Bostonu, Massachusetts [?]; aktivan krajem XIX stoljeća). O njegovoj karijeri zna se malo, osim da je tokom života bio veoma cijenjen kao pijanista-kompozitor. U 1878. išao je na turneje sa Hyers Sisters Company i specijalno za njih pisao pjesme. Jedna crtica u štampi iz januara 1884. govori o njemu kao o bostonskom 'omiljenom Profesoru Jacobu Sawyeru' kad je svirao na jednom lokalnom koncertu. Trotter je uvrstio jedno od Sawyerovih djela, 'Welcome to the Era March' u pregled za 1878. BIBL: Black press, incl. MYGlobe, 19. januar 1994. Trot, str. 2; 22-25 muzičkog dijela." (Southers, 1982, 332)

Pored ovog članka u leksikonu, John W. Finson je dvaput kratko spomenuo Sawyera u svojoj knjizi *The Voices That Are Gone* (Glasovi kojih više nema) (Finson, 1997). U poglavlju *Postbellum Blackface Song: Authenticity and the Minstrel Demon* (Poslijeratna pjesma lica maskiranih u crnce: autentičnost i minstrelski demon), Finson piše:

> "Pojačani realizam u muzici pseudoduhovnih pjevača i sve veća pažnja koja se poklanjala 'crnim čudima' kao svrha sama po sebi dovela je do još pogrdnijih pjesama, kako je kritika crnaca ustupila mjesto namjernoj zlobi. Jacob J. Sawyer upozorava vjernike u pjesmi 'Duvaj, Gabrijele, duvaj' (1882):

---

[2] Trotter je uvrstio Sawyerov marš *Welcome to the Era* na str. 22-25 Muzičkog aneksa. Međutim, Trotter ne spominje Sawyera u glavnom tekstu knjige.

[3] Na njegovo ime prvi put sam naišao kad sam prihvatio poziv da napišem članak o njemu za najnovije izdanje *Grove Dictionary of American Music* (Schüler, 2013, 353)

Crnje se mole jer se vrijeme približava,
Duvaj, Gabrijele, duvaj,
Uskoro ćemo se penjati visoko,
Duvaj, itd.
Kokošinjce morate ostaviti na miru,
Duvaj, itd.
Ili će vas Sotona uhvatiti,
Duvaj, itd.

Taj savjet prati strogo pentatonički i veoma sinkopirani napjev (Pr. 6.10[4]), koji pomalo podsjeća na pjesmu 'Gabrijelova truba će zasvirati' koju pjeva Jennie Jackson iz grupe Jubilee Singers. Sawyer je navodno upotrijebio svoju pjesmu u važnoj produkcijskoj numeri vrlo poznatih Haverly's Colored Minstrels, za koje je radio kao muzički voditelj." (Finson, 1997, 219-220)

Nije jasno gdje je Finson dobio te informacije, pošto se ne navode nikakvi bibliografski izvori za Sawyera, ali pretpostavljam da su Finsonovi jedini izvori bili oni objavljeni, od kojih je nekoliko identificiralo Sawyera kao "muzičkog voditelja grupe *Haverly's Colored Minstrels*" ili "muzički voditelj", *Haverly's Colored Minstrels* na naslovnoj strani ispod imena kompozitora. Kasnije, u istom poglavlju knjige, Finson još jednom spominje Sawyera:

"Rugalice koje su prikazivale trupe crnaca bile su popularne među mnogim minstrelskim trupama, a za jednu od najvećih, Haverly' Colored Minstrels, Jacob J. Sawyer je napisao 'Ja sam vodnik Čuvara Crnjograda' (1881), 'Čuvari Crnjograda' (1881) i 'Ja sam kapetan Crnih Kadeta' (1881)." (Finson, 1997, 225)

Iako je Finson zaslužan što je spomenuo Sawyera i uvrstio ga u historiju minstrelskih pjesama, Eileen Southern je iznijela biografske informacije o Sawyeru koje su se znale kad sam 2011. naišao na ime tog kompozitora.

U bazi *WorldCat* nabrojano je oko 22 kompozicije Jacoba J. Sawyers, šačica ih je dostupna u dvije ili tri biblioteke, a većina njih samo u jednoj biblioteci. Međutim, digitalna zbirka *Music for the Nation: American Sheet Music ca. 1879 to 1885* (Muzika za naciju: američke note od cca 1870. do 1885.) Kongresne biblioteke u Vašingtonu posjeduje gotovo 50 Sawyerovih kompozicija, koje su nedavno skenirane i dostupne online. Neke od tih partitura sadrže informacije o afilijaciji kompozitora s određenim izvođačkim ansamblima, kao što je Sawyerovo mjesto "muzičkog voditelja Haverly's Colored Minstrels" u djelima objavljenim

[4] Ovaj primjer u Finsonovoj knjizi prikazuje početak druge strofe pjesme Jacoba J. Sawyera "Duvaj, Gabrijele, duvaj".

1881. Te i druge afilijacije navedene u objavljenim Sawyerovim kompozicijama su:

1878-80	pijanista u *Hyers Sisters*[5]
1881	Muzički voditelj *Haverly's Colored Minstrels*[6]
1883	pijanista u *Slayton Ideal Company*
1884-85	Muzički voditelj ansambla *Nashville Students*



Primjer 1. Naslovna strana Sawyerove kompozicije *All the Rage Grand March.* (Sawyer, 1880)[7]

Budući da je Sawyer 1879. napunio 23 godine, a umro 1885. (kao što sam kasnije saznao), može se pretpostaviti da je ova lista afilijacija potpuna, ili da su to barem njegove najvažnije afilijacije. *The Hyers Sisters* su bile poznate pjevačice i pioniri afroameričkog muzičkog pozorišta (Southern, 1997, 244), dok su *Haverly's Colored Minstrels* bili uspješna crnačka minstrelska grupa koju je posjedovao i kojom je upravljao Jack H. Haverly (1837–1901) (Toll, 1974, 146). *The*

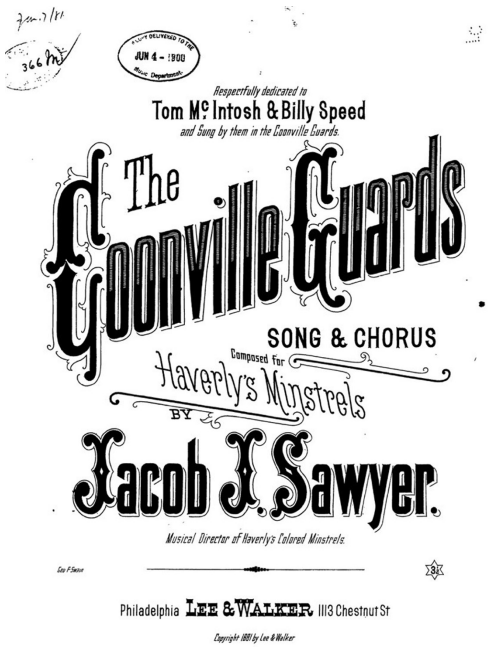
[5] Vidi, na primjer, Primjer 1.

[6] Vidi, na primjer, Primjer 2.

[7] Ove note nalaze se u digitalnoj zbirci *Music for the Nation: American Sheet Music, Ca. 1870 to 1885* u Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu.

Slayton Ideal Company je bila jubilarna trupa afroameričkog glumca i pjevača Sama Lucasa (1840–1916). Konačno, finansijski uspješnim i vrlo popularnim ansamblom *Original Nashville Students* iz Čikaga rukovodio je Afroamerikanac H. B. Thearle; oni su išli na nacionalne turneje i izvodili vokalnu i instrumentalnu muziku, plesove i komedije.

Brojne publikacije Sawyerove muzike sadrže i posvete. Informacije o pojedincima kojima je njegova muzika bila posvećena tek treba dalje istražiti.



Primjer 2. Naslovna strana Sawyerovih *The Coonville Guards.* (Sawyer, 1881)[8]

Bilo mi je čudno da je kompozitor čije su kompozicije bile toliko objavljivane, pa čak uključivale i ime Jamesa M. Trottera, tako zaboravljen. Eileen Southern nije znala čak ni njegov datum rođenja i smrti. Da bih otkrio više biografskih informacija koristio sam standardne baze podataka za istraživanje u muzici kao i humanističkim naukama općenito – bez uspjeha. Tražio sam na Internetu, što se pokazalo zahtjevnim, jer je "Jacob Sawyer" često ime. Naposlijetku sam se pretplatio na nekoliko komercijalnih genealoških i novinskih baza podataka: www.genealogybank.com, www.ancestry.com, www.newspaperarchive.com i

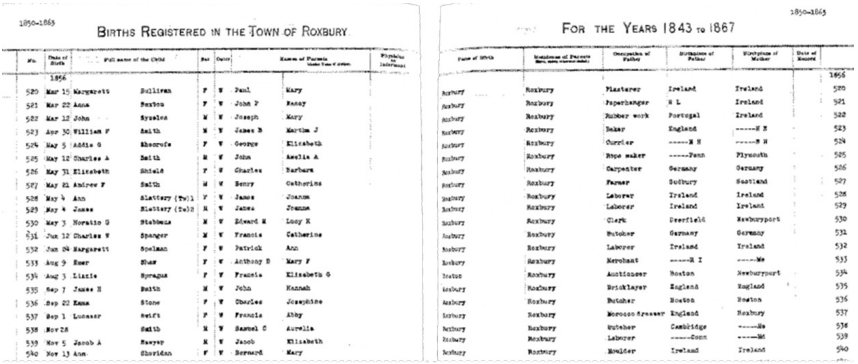
[8] Ove note nalaze se u digitalnoj zbirci *Music for the Nation: American Sheet Music, Ca. 1870 to 1885* u Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu.

www.newspapers.com. Te velike i bogate komercijalne genealoške baze podataka sadržavale su brojne dokumente o Sawyeru. Pretraga takvih baza podataka je posao za koji treba mnogo vremena i strpljenja, jer je ogromna većina rezultata pretrage bila ili o drugim ljudima koji su se zvali Jacob Sawyer ili su rezultati pretrage bili pogrešni jer se "Jacob" moglo pojaviti u jednom imenu a "Sawyer" u drugom na istoj stranici dokumenta. Pored toga, svi dokumenti nisu bili ispravno indeksirani, jer je optičko prepoznavanje teksta možda bilo netačno.

Najteža je bila početna pretraga za "pravim" Jacobom Sawyerom, zato što je informacija Eileen Southern dala relativno velik (i netačan) prostor za Sawyerovo rođenje. Ime Jacob Sawyer javljalo se u mnogim evidencijama popisa stanovništva, a pravog Sawyera uspio sam identificirati nakon sedmica pretraživanja mnogobrojnih podataka o popisima i mnogih novinskih članaka kad sam primijetio ime Ellen Sawyer u jednom novinskom članku o *Nashville Students* i Jacobu Sawyeru (New York Globe, 1884, 4)[9], koji sam zatim mogao spariti sa jednim od dokumenata o popisima koji su navodili Ellen ispod Jacobovog imena kao njegovu sestru. Tako sam konačno uspio identificirati Sawyera u tri dokumenta o popisima stanovništva (1860, 1870 i 1880).[10] U to vrijeme još nisam bio našao nikakve informacije o Sawyerovoj smrti ni datumu rođenja, pa sam nastavio tražiti dokumente o Sawyeru poslije 80-ih godina 19. stoljeća, sve do sredine 20. stoljeća, bez uspjeha. Kad sam uporedio datume vršenja popisa sa Sawyerovom starošću navedenoj u dokumentima, ta tri dokumenta o popisima barem su mi omogućila da suzim njegov mogući datum rođenja na period između 30. jula 1856. i 4. juna 1857. Tek mnogo mjeseci kasnije uspio sam pronaći zapis o rođenju (vidi Primjer 3) na www.ancestry.com, gdje se kao njegov datum rođenja navodi 5. novembar 1856. Iako je u tom zapisu Sawyer zabilježen kao "Jacob A. Sawyer", srednji inicijal sigurno je bio greška ili možda skraćenica srednjeg imena koje se kasnije nije koristilo ili je promijenjeno; sve druge informacije u tom zapisu, uključujući i imena Sawyerovih roditelja, slažu se sa drugim zapisima o kompozitoru.

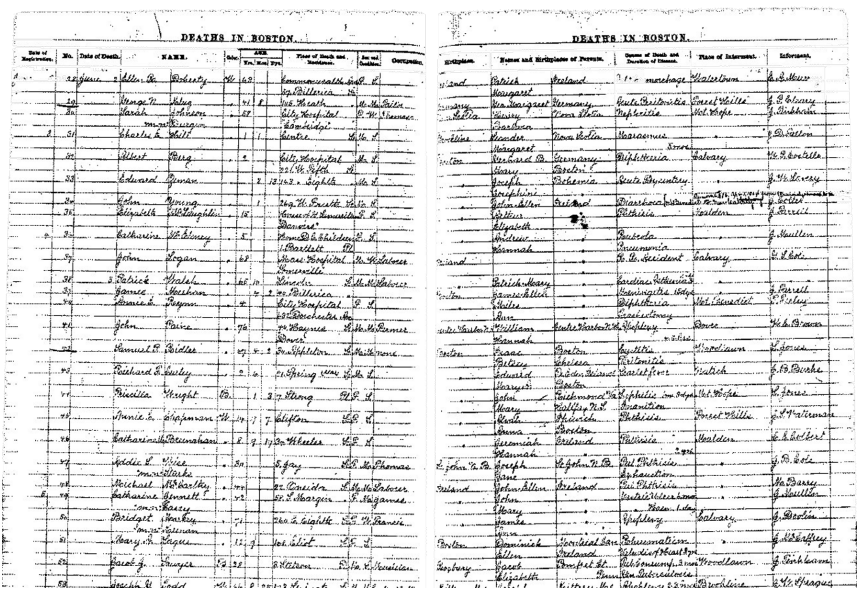
[9] To je istovremeno i članak koji naziva Jacoba Sawyera "našim omiljenim profesorom Jacobom J. Sawyerom" koji spominje Eileen Southern u svom članku iz 1982.

[10] Te dokumente našao sam preko www.ancestry.com.



Primjer 3. Matična knjiga rođenih, gdje je Jacob Sawyer zaveden pretposljednji na ovom isječku. (Ancestry, 2011a)[11]

S tim novodobijenim informacijama o tačnom datumu rođenja, kasnije sam mogao naći i dokument o smrti (Primjer 4), gdje se kao datum njegove smrti navodi 3. juni 1885, i gdje se kao uzrok smrti navodi tuberkuloza.



Primjer 4. Matična knjiga umrlih, gdje se Jacob Sawyer navodi drugi odozdo na ovom isječku. (Anon, 2013a)[12]

[11] Originalni zapis može se naći u Anon 2011b, 2011.

[12] Originalni podaci mogu se naći u Anon, 2013b.

Prvi novinski članci gdje se spominje Jacob Sawyer su oni iz Cincinnatija iz 1879., kad se on prijavio za posao nastavnika muzike. U kontekstu Sawyerove kandidature za posao nastavnika muzike, pogrešno razumijevanje novinara dovelo je do objavljivanja članka u lokalnim novinama gdje se Sawyer spominje kao kandidat za posao na koledžu; konkretnije, Sawyer je novinama poslao pismo ("kartu") da bi razjasnio da se on prijavio za posao nastavnika muzike, a ne za posao na koledžu (vidi Sliku 4); na osnovu te "karte" saznajemo da su Sawyera ispitali i preporučili za posao nastavnika muzike i da je on studirao ili išao na časove teorije muzike i violine na tadašnjem Cincinnati College of Music (gdje je Theodore Thomas bio direktor od 1878. do 1879.). Zabilješke sa sastanaka Odbora za obrazovanje redovno su se objavljivale, pa su novine izvijestile da se Sawyer prijavio za posao nastavnika muzike i da naposlijetku nije izabran.

A Card from Mr. Sawyer.

To the Editor of the Cincinnati Gazette:

In your paper of Saturday morning there appeared a statement in regard to my candidacy for the position of music teacher in the public schools. I thank you kindly for your reference to me personally, but you are under a misapprehension with regard to the action of the College of Music. I was first nominated by the committee as teacher, but through some misunderstanding that nomination was revoked. I then went to Mr. Theodore Thomas and asked him to examine me for my fitness for the position, which he very kindly did and gave me a recommendation which has resulted in my renomination by the committee. Until this time I was not a pupil of the college, but Mr. Thomas thought I had better study the theory of music and violin, which I am now doing at the college. Under the circumstances, for which I am grateful to the officers of the college, I write this note in order to have it distinctly understood that I am not a candidate of the college, as implied in your article as above referred to.

Respectfully yours, JACOB J. SAWYER.

Primjer 5. Sawyerovo pismo novinama *Cincinnati Daily Gazette.* (Cincinnati Daily Gazette, 1879)

Zanimljivo je da je jedan drugi kandidat za taj posao podmitio jednog člana Odbora, što je dovelo do istrage, o kojoj su pak pisale novine. Kao dio istrage, ispitani su svi kandidati, uključujući i Sawyera, tako da se on spominje i u člancima o istrazi.

Drugi novinski članci govorili su o objavljivanju nove muzike, a neki o Sawyerovim izvedbama.

Iako je zbog njegove prerane smrti od tuberkuloze njegova ostavština pala u zaborav, uz pomoć online genealogije i baza podataka sa partiturama mogao se rekontruisati dio njegove biografije. Iako nije duga, sljedeća biografija sadrži mnogo više informacija od natuknice E. Southern u njenom ranije spomenutom biografskom leksikonu[13].

Pijanista, kompozitor, nastavnik i aranžer Jacob J. Sawyer (Jacob J. Sawyer) rođen je 5. novembra 1856. godine u Bostonu, Massachusetts. Bio je sin Jacoba i Elizabeth Sawyer. Od barem 1878. do kraja 1880. godine bio je pijanista za *Hyers Sisters Troupe*, što ga je dovelo u Cincinnati, Ohio, najkasnije sredinom 1879. Tamo je išao na časove muzičke teorije i violine na College of Music of Cincinnati. Komponovao je i *Seventh Exposition Grand March* za klavir (1879) za Sedmu industrijsku izložbu Cincinnatija 1879. godine. Prijavio se za posao nastavnika muzike u Cincinnatiju, ali nije izabran. Sawyer se vratio kući u Boston, gdje ga popis stanovništva iz 1880. navodi kao "radnika". Ovaj afroamerički kompozitor pisao je pjesme za *Haverly Colored Minstrels*, za koje je radio kao muzički voditelj, barem u 1881. Niz njegovih kompozicija objavljenih u 1883. navodi ga kao pijanistu za *Slayton Ideal Company*. Nekoliko dokumenata iz 1884. i 1885. navodi Sawyera kao muzičkog voditelja ansambla *Nashville Students*. Svi poznati Sawyerovi angažmani dovodili su do velikih turneja kao i kompozicija napisanih posebno za te ansamble. Njegov opus sadrži brojne vokalne kompozicije sa klavirskom pratnjom kao i plesove za solo klavir. James M. Trotter ponovno je izdao jedan od Sawyerovih marševa u knjizi *Music and Some Highly Musical People* iz 1881. godine. Sawyer je umro u 28. godini od tuberkuloze, 3. juna 1885. u Bostonu.

3. Mit o izgubljenoj violini Edmonda Dédéa

Istraživanje historije muzike ima svoje granice kad se radi o detaljnim biografskim informacijama o kompozitorima koji su živjeli prije informacijskog doba. Mnoge informacije su izgubljene, a neke izobličene. Jedan takav primjer izobličenih biografskih informacija jeste mit o izgubljenoj violini afroameričkog violiniste i kompozitora Edmonda Dédéa (1827–1901). Mnogi aspekti Dédéove biografije zahtijevaju pažnju, ali se ovaj odlomak fokusira na "mit o izgubljenoj violini", koji se i dalje širi čak i u najnovijim naučnim istraživanjima o Dédéu. Da bismo obezbijedili kontekst, ovaj odlomak počet će kratkom biografijom, nakon koje će se govoriti o porijeklu mita o izgubljenoj violini. U središtu ove rasprave nalaze se novinski članci – koji su nađeni pomoću online arhivskog istraživanja – koji pokazuju da Dédéove violina zapravo nikad nije izgubljena.[14]

[13] Ranija verzija ove kratke biografije prvo je objavljena kao dio Schüler, 2013.

[14] Najviše novinskih članaka o Dédéu koje ću citirati kasnije u ovom radu našao sam u jesen 2010. putem Ancestry.com, Genealogybank.com i Newspapers.com, nakon razgovora sa Christopherom T. F. Hansonom, koji je potakao moj interes za Edmonda Dédéa kao i moju

Edmond Dédé rođen je 20. novembra 1827. u New Orleansu. Bio je Afroamerikanac rođen na slobodi, a korijeni njegove porodice sežu do francuskih Kariba. Edmond je prvo naučio da svira klarinet, vjerovatno od oca, a zatim violinu. Mnogi izvori nazivaju ga čudom u sviranju violine. Jedan od njegovih učitelja bio je francuski kompozitor Eugene Prévost, koji je dirigovao Francuskom operom u New Orleansu između 1838. i 1862. godine. Nakon nekoliko godina muzičkog obrazovanja u rodnom New Orleansu, živio je u Meksiku krajem 40-ih godina 19. stoljeća i na samom početku 50-ih (od 1848. do 1851, prema Sullivan, 1988, 54). Poslije povratka u New Orleans, uglavnom je radio kao izrađivač cigara, a pored toga je nastupao i komponovao, da bi uštedio novac za put u Evropu. Krenuo je za Pariz 1857. Prema svim objavljenim biografskim skicama, Dédé je studirao na pariškom Konzervatoriju, nakon čega se – oko 1860. godine – preselio u Bordeaux da radi za nekoliko orkestara. U 1864. oženio se Sylviom Leflet, i imali su sina koji je također postao kompozitor: Eugène Arcade Dédé (1867–1919). Edmond Dédé boravio je u New Orleansu od kraja 1893. do sredine 1894. kako bi posjetio porodicu i održao koncerte. Zadnje godine života proveo je u Parizu, gdje je umro 1901. (tačan datum se ne zna). U Dédéove kompozicije spadaju divertimenta, uvertire, plesovi, pjesme, jedna opera i kamerna muzika.

Iako neke biografske detalje tek treba potvrditi i iako su možda preuveličani, sljedeći novinski članak daje kratak uvid u ipak velika postignuća crnog muzičara rođenog na američkom Jugu prije Građanskog rata. Članak je objavljen na 9. strani novina *The Times-Democrat* u New Orleansu, Louisiana, u ponedjeljak, 11. decembra 1893, tj. ubrzo nakon Dédéovog dolaska u New Orleans:

"KONCERT ZA PROF. DÉDÉA

Ugodna muzička zabava sinoć

Dvorana "Friends of Hope" u ulici Treme sinoć je bila prepuna onih koji su se okupili da bi prisustvovali vokalnom i instrumentalnom koncertu održanom u čast prof. Edmonda Dédéa. Svako sjedalo bilo je zauzeto a prolazi i strane bile su pune onih koji su stajali.

Prof. Dédé bio je putnik na nesretnom parobrodu Marseille koji se nedavno izgubio, i otad posjećuje rođake u Galvestonu, u Texasu. U ovaj grad došao je

sumnju u mnoga naučna djela objavljena o Dédéu. (Hanson, 2011) Još veći poticaj – i za interes i za kritički stav o literaturi – došao je od Sally McKee u jednoj razmjeni e-mail poruka u januaru 2011, od koje sam tražio informacije o Dédéovoj ženi, Anne Catherine Antoninette Sylvia Leflet. Profesorica McKee ljubazno je sa mnom podijelila nekoliko biografskih nedosljednosti vezanih za Dédéa iz njenog ranije objavljenog istraživanja, uključujući i mit o izgubljenoj violini. (McKee, 2011) Htio bih da joj se beskrajno zahvalim za to što je sa mnom podijelila neke od svojih rezultata iz opširnog istraživanja o Dédéu, i željno iščekujem njenu predstojeću knjigu *The Exile's song: Edmond Dédé and the Unfinished Revolution of the Atlantic World.* New Haven: Yale University Press, 2017 (u štampi).

prije nekoliko dana a njegovi prijatelji organizovali su mu pozdravni koncert, koji se održao sinoć.

Prof. Dédé rođen je u ovom gradu 1827. godine. U Meksiko je otišao 1848. godine, ali se brzo preselio u Englesku, da bi se poslije nekog vremena trajno nastanio u Parizu, gdje je ubrzo postao poznat i zapažen u muzičkim krugovima. Budući da posjeduje prirodni talent za žičane isntrumente, posvetio je vrijeme violini i brzo dostigao nivo sposobnosti koji je skrenuo pažnju na njega.

Nakon što je primljen na Muzički konzervatorij, postao je učenik profesora Halévyja a zatim Alarda, i od njih dobio sve koristi njihovog iskustva i znanja. Kad je diplomirao na Konzervatoriju imao je nekoliko medalja ove institucije.

Ovaj profesor postao je kompozitor, glavni violinista i dirigent orkestra u isto vrijeme. Godinama je odlično radio ovaj zadnji posao u Grand Concert Parisian, jednoj od najpoznatijih muzičkih lokacija u Parizu. Kao glavni violinist, prof. Dédé proputovao je Evropu sa raznim orkestrima.

Profesorove najzapaženije kompozicije su "Abies", "Les Faux Mandarins", "La Sensitive" i "Diane nea Aeteon", sve objavljene u Parizu, i budući da je to baletska muzika odmah su ih prihvatila mnoga vodeća pozorišta. Trenutno se bavi komponovanjem opere u četiri čina pod nazivom "Sultan D'Ispahan" i smatra da će ona baciti u zasjenak sva njegova ranija djela.

Profesor vjeruje da niko nije majstor na violini dok ne natjera taj instrument, kako on to slikovito kaže, da "priča i pjeva". Njegove sinoćnje izvedbe pokazale su da je odličan muzičar. Iako nikad nije izgubio iz vida temu, izvrsne varijacije i divna izvedba bile su dovoljne da pokažu da je on klasičar, mada se ne ističe u klasičnoj muzici. U slatkim, niskim, snenim notama istančane melodije izbila je na vidjelo njegova suptilna snaga, i time je prikazao svu svoju sposobnost. U njima je violina pjevala. Njegov "Faust" bio je naročito dobar, a "Reverie" savršen.

Agnes Desdunes je ugodna violinistica, a njen izbor je bio dobro izveden, i dočekan zasluženim aplauzom. Basile Bares bio je savršeno "kod kuće" za klavirom, a drugi su bili dobro primljeni zbog raznih izvedbi.

Očekuje se da će se prof. Dédé vratiti u Pariz prije maja da preuzme angažman u Theatre Quinquonces." (The Times Democrat, 1893)

Mit o "izgubljenoj violini" seže do te posjete New Orleansu u 1893. godini, Dédéove zadnje posjete SAD-u. Za put od Bordeauxa do New Orleansa izabrao je parobrod *Marseille*, koji je u oktobru 1893. onesposobljen jer je u njega procurila voda. Većina od 47 putnika je spašena (spasio ih je engleski brod slobodne plovidbe *Palmos*), uključujući i Dédéa, jedinog putnika u prvoj klasi ("kabini"), ali se njegova voljena i vrlo vrijedna violina iz Cremone navodno izgubila. Možemo naći spominjanja "izgubljene violine" u brojnim publikacijama, uključujući ovo saopštenje za štampu od 19. oktobra 1893, objavljeno na strani

7 u *The Austin Weekly Statesman* (Austin, Texas) u četvrtak, 26. oktobra 1893, ubrzo nakon spašavanja:

> "Drugi prizori koji su pokazivali hrabrost i prisustvo duha odvijali su se tokom smiještanja putnika na Palmos. Na palubi Marseillesa bio je Edmond Dede, zapaženi crnački kompozitor, koji je izgubio skupu violinu i sve lične stvari. On je bio na putu za New Orleans, njegov rodni grad, poslije 39-godišnjeg odsustva." (The Austin Weekly Statesman, 1893)

Otada je priča o "izgubljenoj violini" ponovljena nebrojeno puta, bez navođenja bilo kakvog izvora ove određene informacije, i može se naći i na današnjim internetskim stranicama o ovom kompozitoru:

> "Tokom puta za SAD, izgubio je svoju dragocjenu violinu iz Cremone. Prisiljen da koristi neki drugi instrument, ipak je dobio priznanje za svoje sviranje." (Wikipedia, 2016)

> "Brod na kojem je Dede rezervisao put od Francuske do New Orleansa imao je toliko poteškoća da je plovilica morala da pristane u luci na teksaškoj obali. Tokom tog događaja Dede je izgubio svoju omiljenu violinu, iz Cremone. No ta nesreća nije spriječila njegov nastup u New Orleansu – često u koncertnim dvoranama sa lošom akustikom – gdje je osvojio publiku čak i sa pozajmljenim instrumentom mnogo lošijim od njegove izgubljene kremonske violine." (French Creoles of America, 2016)

> "Edmond Dédé vratio se u New Orleans samo jednom, u 1893. Pristao je u Texasu, nakon brodoloma parobroda Marseille, pisao je *Houston Daily Post* 2. oktobra 1893. Dédé je izgubio svoju voljenu kremonsku violinu na moru, kad je doživio brodolom na putu za SAD, ali njegove izvedbe na drugom instrumentu hvalili su i kritičari i publika." (African Heritage in Classical Music, 2016)

I rani tekstovi o afroameričkim muzičarima prihvatili su taj mit. Na primjer, Rudolphe Lucien Desdunes piše sljedeće u svojoj knjizi *Our People and Our History*, prvobitno objavljenoj na francuskom 1911. pod naslovom *Nos Hommes et Notre Histoire*:

> "Brod na kojem je Dédé rezervisao put od Francuske do New Orleansa imao je toliko poteškoća da je plovilica morala da pristane u luci na teksaškoj obali. Tokom tog događaja Dédé je izgubio svoju omiljenu violinu, iz Cremone. No ta nesreća nije spriječila njegov nastup u New Orleansu – često u koncertnim dvoranama sa lošom akustikom – gdje je osvojio publiku čak i sa pozajmljenim instrumentom mnogo lošijim od njegove izgubljene kremonske violine." (Desdunes, 1973, 86)

U svojoj knjizi *Negro Musicians and Their Music* iz 1936, Maud Cuney-Hare napisala je u jednoj fusnoti: "Dédé je bio vlasnik vrijedne kremonske violine koja se izgubila kad je doživio brodolom." (Cuney-Hare, 1936, 238) Priča o "izgubljenoj violini" može se naći čak i u najsavremenijim naučnim publikacijama o Dédéu, na primjer: "Putovao je kući da posjeti rodbinu kad je, u nevremenu tokom prelaska okeana brod na kojem je putovao onesposobljen. U toj gužvi izgubljena je njegova kremonska violina." (Sullivan, 1988, 57), ili "Na putu za Ameriku, Dédéov brod našao se u jakoj oluji i njegova voljena kremonska violina nestala je u moru." (Hanson, 2011, 7)

Dok sam opširnije tragao u komercijalnim genealoškim i novinskim bazama podataka, našao sam brojne članke koji razbijaju mit o "izgubljenoj violini". Nekoliko novinskih članaka tog vremena, zasnovanih na pričama putnika iz prve ruke, govorilo je o onesposobljenom parobrodu i spašavanju putnika, od kojih su mnogi rekli da je Dédé izgubio sve *osim* violine. Na primjer, *Dallas Morning News* objavio je sljedeći članak – napisan 22. oktobra – u ponedjeljak, 23. oktobra 1893. godine:

> **"EDMOND DEDE**
>
> **Čovjek čiji je život zapanjujuće spašen iz Zaliva**
>
> Galveston, Texas, 22. okt. – Među putnicima spašenim iz potonulog Marseille koje je u ovu luku doveo Palmas, jedini kabinski putnik bio je Edmond Dede iz Pariza, u Francuskoj. G. Dede je izuzetan čovjek. On je čistokrvni crnac, rođen u New Orleansu 1827. na slobodi. Otišao je iz svog rodnog grada prije skoro 40 godina i otada živi u Parizu i Bordeauxu. On nije izuzetan zbog svog mjesta rođenja ili boravka u Francuskoj nego zbog činjenice da je otkad živi u Francuskoj postao jedan od vodećih muzičara te republike. Na njegovoj vizitkarti piše da je kompozitor i vođa orkestra Grand Theater of Bordeaux, član društva muzičkih autora i urednika, i član društva autora i kompozitora dramske muzike. G. Dede je srećom uspio da spasi svoju dragocjenu violinu, Amati, kupljenu u Francuskoj za 2000 franaka." (Dallas Morning News, 1893)

The Galveston Daily News (koji izlazi u Galvestonu, u Texasu) je u ponedjeljak, 23. oktobra 1893. objavio članak koji sadrži sljedeći odlomak:

> "Gđa Erado kaže da ona i njeni prijatelji namjeravaju da organizuju priredbu za g. Dedea, kada će javnost imati priliku da čuje majstora na violini. G. Dede je srećom uspio da spasi svoju dragocjenu violinu, Amati, kupljenu u Francuskoj za 2000 franaka." (The Galveston Daily News, 1893)

The Brooklyn Daily Eagle (koji izlazi u Brooklynu, New York), napisao je sljedeće na strani 8 u nedjelju, 5. novembra 1893: "Edmond Dede, koji je pristao u

Galvestonu poslije brodoloma parobroda Marseille samo sa svojom violinom, čistokrvni je crnac. Njegova muzička djela, uključujući opere, broje preko dvije stotine." (The Brooklyn Daily Eagle, 1893)

Drugi članci uopšte ne spominju violinu, kao što je duži članak na strani 6 *The Times-Picayune*, koji izlazi u New Orleansu, Louisiana, od subote, 21. oktobra 1893, koji sadrži sljedeća dva odlomka o Edmondu Dédéu:

> "Jedini obojeni putnik na Marseilleu u vrijeme nesreće bio je Edmond Dede. On je spašen i došao je u grad juče ujutro željeznicom Southern Pacific Road. Sinoćnji pokušaj da ga lociramo, da bi nam ispričao svoje iskustvo, pokazao se uzaludnim. On ovdje ima mnogo rođaka koji žive u Second district, ali nijedan ga nije vidio otkako je došao. Posjetili smo sve njih. Neki nisu čuli da dolazi, ali jedan njegov zet, koji živi na St. Ann, između ulica Robertson i Clairborne, dobio je od njega pismo poslano iz Galvestona, gdje kaže da će danas doći ovamo. Taj zet je radnik na parobrodu i morao je da ode iz grada, zbog čega nije mogao dočekati Dedea na stanici.
>
> Dede je rođen u ovom gradu prije oko 62 godine, i živio je u francuskom kvartu. Odselio se prije otprilike 37 godina i otišao u Pariz, u Francuskoj, gdje otada živi. Cilj njegove posjete je samo da posjeti rođake, a namjerava da se brzo vrati u Francusku, gdje su mu žena i sin." (The Times-Picayune, 1893)

Čak ni prikazi koncerta ne spominju violinu. Da je violina zbilja nestala u moru, violina bi bila glavni dio koncerta u čast Dédéa. Jedino spominjanje "izgubljene violine" u dnevnim novinama odmah nakon brodoloma bio je već citiran članak napisan 19. oktobra 1893. objavljen u *The Austin Weekly Statesman*. Članak je napisan istog dana kad su preživjeli stigli u Galveston. (The Austin Weekly Statesman, 1893) Okolnosti članka ne mogu se rekonstruisati, ali se može pretpostaviti da je situacija još bila haotična. Nijedan kasniji članak ne spominje "izgubljenu violinu". Moglo bi se nagađati da su kasniji autori možda imali pristup tom prvom članku, objavljenom u glavnom gradu Texasa, Austinu, ali ne i drugim novinama iz Galvestona i/ili New Orleansa. Ali zbog eksplicitnih izjava u tim drugim novinama da je izgubljeno sve *osim* violine i zbog toga što u prikazima koncerta nije spomenuta "izgubljena violina", mora se pretpostaviti da se violina, zapravo, nikad nije izgubila.

Završne napomene

Komercijalne genealoške baze podataka kao i digitalizirane (online) zbirke muzičkih partitura bili su glavni izvori za ponovno otkrivanje i rekonstrukciju biografije Jacoba J. Sawyera i za razjašnjavanje nekih aspekata života Edmonda Dédéa. Iako nijedan od ova dva istraživačka projekta nije potpun, otkrivene su

glavne biografske činjenice i veze kompozitora sa važnim muzičkim ansamblima. Buduće istraživanje možda nastavi traganje za literaturom i dokumentima o poznatim muzičarima sa kojima su i Sawyer i Dédé bili povezani, u slučaju Sawyera sa muzičarima kao što su *The Hyers Sisters*, Sam Lukas, *The Haverly's Colored Minstrels* i *The Nashville Students*. Iako se još uvijek mogu naći dokumenti u arhivama i muzičkim antikvarnicama, online komercijalne genealoške i novinske baze podataka i dalje će biti važni izvori za ponovno otkrivanje oba kompozitora.

Reference

African Heritage in Classical Music, 2016. *Edmund Dédé (1827-1903): African American Composer, Violinist & Conductor: A Creole Romantic in Exile*. [online] Dostupno na: http://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Dede.html. [Pristupljeno 5. aprila 2016].

Anon, 2011a. *Massachusetts, Town and Vital Records, 1620-1988*. [online baza podataka] Dostupno na: https://search.ancestry.com/search/db.aspx?dbid=2495. [Pristupljeno 5. aprila 2016].

Anon, 2011b. *Massachusetts Vital and Town Records*. [baza podataka sa slikama] Town and City Clerks of Massachusetts. Provo, UT: Holbrook Research Institute [Jay i Delene Holbrook].

Anon, 2013a. *Massachusetts, Death Records, 1841-1915*. [online baza podataka] Dostupno na: https://search.ancestry.com/search/db.aspx?dbid=2101. [Pristupljeno 5. aprila 2016]

Anon, 2013b. *Massachusetts Vital Records, 1840-1911*. [baza podataka sa slikama] Boston, Massachusetts: New England Historic Genealogical Society.

Cincinnati Daily Gazette, 1879. A Card from Mr. Sawyer. *Cincinnati Daily Gazette*, 20. aug, str. 6. Dostupno na: Genealogy Bank website http://genealogybank.com. [Pristupljeno 2. novembra 2016].

Cuney-Hare, M., 1936. *Negro Musicians and Their Music*. Washington, DC: Associated Publishers.

Dallas Morning News, 1893. *Edmond Dede. A man whose life has been remarkable rescued from the gulf*. Dallas Morning News, 22. oktobar, 3.

Desdunes, R. L., 1973. *Our People and Our History*. Preveo i uredio D. O. McCants. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Finson, J. W., 1997. *Voices That Are Gone: Themes in Nineteenth-Century American Popular Song*. Cary, NC: Oxford University Press.

French Creoles of America, 2016. *Edmond Dede: World Famous Black Creole musician/composer.* [online] Dostupno na: http://www.frenchcreoles.com/MusicEvents/edmonddede/edmonddede.htm. [Pristupljeno 5. aprila 2016].

Hanson, C. T. F., 2011. *An Analytical View of Edmond Dédé's Mephisto Masque Polka Fantastique: An Argument for Recognition*. Magistarski rad. Texas State University.

McKee, S., 2011. *Discussion about Edmond Dédé's life.* [e mail] (Personalna komunikacija, januar 2011)

New York Globe. 1884. Our Hub Letter. *New York Globe*, 19. januar, 4. Dostupno na: http://genealogybank.com [Pristupljeno: 2 novembra 2016].

Sawyer. J. J., 1880. All the Rage. Grand March. [partitura] Boston: G. D. Russell.

Sawyer, J. J., 1881. *The Coonville Guards*. [partitura] Philadelphia: Lee & Walker.

Schüler, N., 2013. Sawyer, Jacob J. U: C. H. Garrett, ur. *The Grove Dictionary of American Music*. 2nd edition. Vol. 7. New York: Oxford University Press.

Schüler, N., 2015. Rediscovering Forgotten Composers with the Help of Online Genealogy and Music Score Databases: A Case Study on African-American Composer Jacob J. Sawyer (1856-1885). *Musicological Annual*, 51(2), 85-97.

Schüler, N., 2016. The Myth of Edmond Dédé's Lost Violin. *South Central Music Bulletin*, XIV (1-2), 32-35.

Southern, E., 1982. *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*. Westport, CT: Greenwood Press.

Southern, E., 1997. *The Music of Black Americans: A History*. 3rd edition. New York: W. W. Norton.

Sullivan, L., 1988. Composers of Color of Nineteenth-Century New Orleans: The History behind the Music. Reprint 2000. U: S. Kein, ur. *The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press. 71-100.

The Austin Weekly Democratic Statesman, 1893. Story of the Week. *The Austin Weekly Statesman*, 26. oktobar, 8.

The Brooklyn Daily Eagle, 1893. Notes. *The Brooklyn Daily Eagle*, 5. novembar, 8.

The Galveston Daily News, 1893. Mons. Dede, Composer. *The Galveston Daily News*, 23. oktobar, 8.

The Times-Democrat, 1893. Prof. Dédé's benefit. Pleasant musical entertainment Last Evening. *The Times-Democrat*, 11. decembar, 9.

The Times-Picayune, 1893. Rescued from the La Marseille. *The Times-Picayune*, 21. oktobar, 6.

Toll, R. C., 1974. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press.

Trotter, J. M., 1880. *Music and Some Highly Musical People*. Boston, MA: Lee & Shepard.

Wikipedia, 2016. *Edmond Dédé*. [online] Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Edmond_Dédé. [Pristupljeno 5. aprila 2016].

AUTORI

Amra Bosnić (amra.bosnic@mas.unsa.ba) diplomirala je (2002), magistrirala (2010) i doktorirala (2016) na Odsjeku za Muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. Od septembra 2011. zaposlena je kao viša asistentica, a od septembra 2016. godine kao docentica na predmetima Muzički oblici i stilovi i Analiza muzičkog djela na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Bosnić je predstavljala svoje radove na konferencijama i simpozijumima u Bosni i Hercegovini i zemljama regije, te objavljivala radove u časopisima i zbornicima. Sa kolegicom dr. Naidom Hukić, 2017. godine Bosnić je imenovana urednicom Zbornika radova 10. Međunarodnog simpozijuma *Muzika u društvu*. Bosnić je član Muzikološkog društva FBiH. Od aprila 2016. sarađuje sa glavnim i odgovornim urednikom enciklopedije *Grove Music Online*, a učestvovala je u radu Organizacionih odbora simpozijuma i naučnih susreta na Muzičkoj akademiji u Sarajevu i redakciji pratećih publikacija.

Ana Čorić (anacoric.ri@gmail.com) rođena je 1988. godine u Rijeci. Preddiplomski studij glazbene pedagogije završila je 2010. godine na Odjelu za glazbu pri Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, a diplomski je studij privela kraju 2012. godine na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Studentica je Poslijediplomskog doktorskog studija pedagogije pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a od ožujka 2015. godine radi kao asistentica na Odsjeku za glazbenu pedagogiju pri Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Područja kojima se aktivno bavi u znanstvenom, pedagoškom i umjetničkom radu su skupno muziciranje, *community music,* interdisciplinarnost, profesionalni identitet glazbenika-pedagoga, građanski odgoj i civilna misija sveučilišta. Aktivno sudjeluje na (glazbeno-)pedagoškim simpozijima, konferencijama, festivalima i projektima diljem Hrvatske i Europe, a sa ženskim vokalnim sastavom *Čipkice,* čija je umjetnička voditeljica, promiče interkulturalizam njegujući tradicijsku glazbu iz cijelog svijeta.

Marie-Agnes Dittrich (dittrich@mdw.ac.at) studirala je historiju i muzikologiju na Univerzitetu u Hamburgu i doktorirala muzikologiju (1989). Pohađala je privatne časove iz klavira, flaute, čembala (u klasi Hannelore Unruh, Hamburg). Od 1993. je profesorica za Muzičku analizu na Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung u Beču. Predavala je na Konzervatorijumu u Hamburgu (1983–1993), na Univerzitetu Ibanda, Nsukka, Ilorin (Nigerija), Univerzitetu u Beču, Dunavskom univerzitetu u Kremsu, Univerzitet u Leidenu. Njene publikacije fokusirane su na muzičku analizu, Schuberta, muzičku historiju Sjeverne Nemačke, Mozarta, njemačko-austrijske odnose u muzici.

Sanda Dodik (sanda.dodik@au.unibl.org) započela je osnovne studije Muzičke teorije i pedagogije na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, a završila ih na Muzičkoj akademiji u Podgorici. Magistrirala je 2003. godine na Fakultetu

muzičke umetnosti u Beogradu sa temom iz oblasti Harmonije sa harmonskom analizom, a doktorsku disertaciju odbranila 2013. godine na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjaluci. Vanredna je profesorica na Katedri za muzičku teoriju Akademije umjetnosti Univerziteta u Banjaluci. Bavi se analitičko-teorijskim istraživačkim aspektima muzikologije sa fokusom na harmoniji i analizi. Njena interesovanja usmjerena su na muzički jezik slovenskih kompozitora, tradiciju srpske duhovne muzike i njenu primjenu u savremenoj kompozicionoj praksi, te istraživanje muzike savremenih bosanskohercegovačkih kompozitora. Učestvovala je na velikom broju naučnih skupova i objavila niz radova.

Lada Duraković (lada.durakovic@gmail.com) diplomirala je na Odsjeku za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Magistrirala je 2003, a doktorsku disertaciju obranila 2007. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2011. zaposlena je na Muzičkoj akademiji Univerziteta Juraj Dobrila u Puli kao vanredna profesorica. Područje njezina znanstvenog interesa jest suodnos ideologije i glazbe u 20. stoljeću. Autorica je brojnih znanstvenih članaka te dviju znanstvenih knjiga: *Glazbeni život Pule u razdoblju fašističke diktature 1926–1943.* i *Ideologija i glazbeni život: Pula 1945–1966*. Koautorica je (uz Sabinu Vidulin) sveučilišnog udžbenika *Metodički aspekti obrade muzikoloških sadržaja – Mediji u nastavi glazbe*. Urednica je (uz Andreu Matoševića) znanstvene monografije *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike.*

Alma Ferović-Fazlić (almaferovic@gmail.com) diplomirala je muzičku teoriju i pedagogiju (1999) na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Magistrirala je na Royal Academy of Music u Londonu na Odsjeku za muzički teatar (gluma/pjevanje/ples), kao prvi bosanskohercegovački državljanin. Njeno internacionalno koncertno iskustvo obuhvata turneje sa Sir Eltonom Johnom (1947) i indijskim dvostrukim dobitnikom Oscara A. R. Rahmanom (1967). U londonskom West Endu u originalnoj glumačkoj podjeli mjuzikla *Lord of the Rings* odigrala je 492 predstave. Od 2008. do 2017. godine saradnica je na predmetu Muzičko-scenski projekti pri Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Od marta 2018. izabrana je u zvanje asistentice na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu, na predmetu Glas. Osnivačica je i direktorica Instituta za muziku, teatar i multimediju sa kojim producira mjuzikle u BiH.

Nice Fracile (nicefracile@gmail.com) studirao je na Muzičkom konzervatoriju u Bukureštu. Svoju doktorsku disertaciju odbranio je na Univerzitetu Cluj-Napoca u Rumuniji. Težište njegovog naučno-istraživačkog rada čine komparativna istraživanja i proučavanje srpske i rumunske tradicionalne muzike, kao i *askak ritma* u muzičkoj tradiciji Balkana. On je etnomuzikolog i redovni profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Autor je knjiga: *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini - komparativna proučavanja* (1987), antologije

Tradicionalna muzika Srba u Vojvodini (2006), *Tragom antičkih metričkih stopa – komparavitna etnomuzikološka istraživanja* (2014) i više od 150 bibliografskih jedinica etnomuzikoloških studija, stručnih članaka, prikaza i recenzija objavljenih na srpskom, engleskom, rumunskom, nemačkom, slovačkom, makedonskom i mađarskom jeziku. Učestvovao je u radu brojnih naučnih simpozijuma u zemlji i inostranstvu od 1987. godine. Član je Međunarodnog saveta za tradicionalnu muziku i član Evropskog seminara etnomuzikologije.

Nerma Hodžić Mulabegović (nerma.hodzic-mulabegovic@mas.unsa.ba) diplomirala je na Odsjeku za kompoziciju i dirigovanje (2001) na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu i stekla zvanje Akademski muzičar – dirigent. Na istoj ustanovi diplomirala je (2006) i magistrirala (2014) na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju, oblast Solfeggio. Na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu je uposlena kao viša asistentica za predmet Solfeggio. Područje njenog naučno-istraživačkog djelovanja i interesovanja je oblast muzičke pedagogije i teorije. Autor je stručnih i naučnih članaka koje je izlagala na simpozijumima, a koji su objavljeni u Zbornicima i časopisu *Muzika*. Njeno profesionalno iskustvo uključuje i radionice i pozivna predavanja.

Senka Hodžić (senkahodzic215@gmail.com) diplomirala je 2012, a potom i magistrirala 2014. godine na Odsjeku za muzikologiju i etnomuzikologiju (smjer Muzikologija) na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Trenutno djeluje kao nastavnica klavira u Osnovnoj školi *Kladanj* u Kladnju, Bosna i Hercegovina. Izlagala je na međunarodnim simpozijima u Sarajevu (2014, 2015) i Istanbulu (2015). Tokom dodiplomskog i master studija učestvovala je u različitim radnim zadacima na Odsjeku za muzikologiju i etnomuzikologiju, te je sarađivala na projektu *Leksikon muzičara u Bosni i Hercegovini*. U nekoliko navrata bila je student-demonstrator iz oblasti muzikologije na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, te djelovala u organizacionim timovima različitih festivala (Sarajevo Chamber Music Festival, Sarajevo Guitar Festival, Muzika na žici...). Članica je Muzikološkog društva FBiH.

Monika Jurić Janjik (monika8@gmail.com) diplomirala je 2010. godine jednopredmetni studij muzikologije na Muzičkoj akademiji, te dvopredmetni studij filozofije i sociologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Iste je godine upisala poslijediplomski doktorski sveučilišni studij kroatologije na Hrvatskim studijima u Zagrebu gdje je 2018. godine obranila doktorsku disertaciju naslova *Glazba u djelima dubrovačkih renesansnih autora*. Od 2010. do 2012. godine bila je zaposlena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u Arhivu opere kao voditeljica nototeke, a od 2012. godine radi kao asistentica na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Od 2013. godine djeluje kao tajnica Hrvatskog muzikološkog društva te tajnica uredništva

časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Objavila je više znanstvenih radova te aktivno sudjelovala na međunarodnim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj (Dubrovnik 2012, Cres 2012, Zagreb 2016) i inozemstvu (Certaldo 2013, Birmingham 2014, Sarajevo 2016, Prag 2017). Glavna područja njezina interesa su estetika glazbe i glazba renesanse.

Tamara Karača Beljak (tkaracab@hotmail.com) diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Na istoj instituciji je prodekanesa za nastavu i vanredna profesorica na predmetima iz oblasti Etnomuzikoligije (predmeti Muzički folklor, Muzika svijeta, Aplikativna etnomuzikologija). Održala je više prezentacija i gostujućih predavanja na akademijama u regionu. Osnovna sfera njenog naučno-stručnog interesa je vokalna muzička tradicija u Bosni i Hercegovini, naročito gradska. Stručne i naučne radove prezentira na lokalnim i internacionalnim konferencijama i u naučnim publikacijama. Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu organizirala je niz radionica i uredila više diskografskih izdanja vezanih za tradicijsku muziku Bosne i Hercegovine. Surađivala je na različitim projektima Muzeja Sarajeva, Zemaljskog muzieja, FTV i BHRT (Radio i Televizija Bosne i Hercegovine). Obnovila je rad ansambla za tradicijsku muziku Etnoakademik na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Sekretar je ICTM Nacionalnog Komiteta za Bosnu i Hercegovinu i aktivni član Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr) diplomirala je i magistrirala na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Doktorsku disertaciju odbranila je na Odsjeku za muzikologiju Sveučilišta u Beču. Ona je muzikologinja, znanstvena savjetnica u trajnom zvanju i upraviteljica Odsjeka za povijest hrvatske glazbe na Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu, te naslovna redovita profesorica na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Objavila je četiri knjige, više od 200 znanstvenih i stručnih radova u Hrvatskoj, Europi i SAD-u, uredila 10 zbornika radova i osam notnih izdanja. Urednica je muzikološkog časopisa *Arti musices*. Voditeljica je europskog projekta HERA: *Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South* (2013-2016) i projekta Hrvatske zaklade za znanost *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u "dugom 19. stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača (2017–2021).*

Senad Kazić (senad.kazic@mas.unsa.ba) je vanredni profesor na Muzičkoj akademiji u Sarajevu za predmete Solfeggio i Metodika solfeggia. Mentor je na II. i III. ciklusu studija. Do sada je objavio jednu knjigu i jednu monografiju. Autor je četiri udžbenika, pet informativnih publikacija o Muzičkoj akademiji, te preko dvadeset radova objavljenih u naučnim i stručnim časopisima. Učestvovao je na brojnim simpozijima i forumima, te održao veći broj seminara, radionica i drugih

predavanja. Sfere naučno-stručnog interesa su: solfeggio, metodika solfeggia, općenito muzička teorija i muzička pedagogija, te historija muzičke edukacije u BiH.

Kokanović, Marković Marijana (marijanakokanovic@yahoo.com) docent je na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Diplomirala je (Muzička pedagogija; Muzikologija), magistrirala i doktorirala (Muzikologija) na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Priredila je prvu knjigu sabranih dela Kornelija Stankovića Klavirska muzika Kornelija Stankovića (Muzikološki institut SANU, Zavod za kulturu Vojvodine, Beograd, Novi Sad 2004) i Album salonskih igara za klavir - Iz novosadskih salona (Matica Srpska, Novi Sad 2010). Objavila je knjigu Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u XIX veku (Muzikološki institut SANU, Beograd 2014), kao i brojne studije na srpskom, nemačkom, engleskom i češkom jeziku i leksikografske jedinice za Srpski biografski rečnik, Srpsku enciklopediju i Grove music online. Učestvovala je na muzikološkim konferencijama u zemlji i inostranstvu. Sarađuje na projektima Akademije umetnosti i Matice srpske u Novom Sadu i Muzikološkog instituta SANU u Beogradu. Sarađivala je na projektima Instituta za analizu, teoriju i istoriju muzike Univerziteta za muziku i izvođačke umetnosti u Beču i Muzikološkog instituta Univerziteta u Lajpcigu. Usavršavala se u Beču i Lajpcigu. Član je internacionalnih udruženja: Wiener Institut für Strauss Forschung (WISF); Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig.

Lucija Konfic (lucijam@hazu.hr) rođena je 1980. u Splitu. Diplomirala je muzikologiju (Muzička akademija u Zagrebu) 2005. i bibliotekarstvo (Filozofski fakultet u Zagrebu) 2008. Godine 2011. upisala je doktorski (PhD) studij na Universität für Musik und dartstellende Kunst u Grazu na temu *Giuseppe Michele Stratico's Treatises on Music between Theory and Practice: Edition and Commentary* pod mentorstvom prof. Klausa Aringera, koju je obranila 2017. Radi kao asistentica i voditeljica knjižnice na Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU u Zagrebu. Sudjelovala je na više stručnih i znanstvenih simpozija u Hrvatskoj i inozemstvu (Italija, Mađarska, Njemačka). Aktivno se bavi istraživanjem povijesti hrvatske glazbe s posebnim interesom za sljedeće teme: teorija glazbe u 18. stoljeću, teorijski traktati Josipa Mihovila Stratica, digitalizacija glazbenih materijala, očuvanje glazbene baštine, istraživanje glazbenih arhiva.

Helmut Loos (helmut.loos@t-online.de) završio je muzičko obrazovanje u Bonnu – studij muzikologije, historije umjetnosti i filozofije na Univerzitetu u Bonnu; doktorski studij 1980, te doktorski studij (dr. habil.) 1989. Bio je naučni saradnik na Odsjeku za muzikologiju Univerziteta u Bonnu od 1981. do

1989. godine. Od 1989. do 1993. bio je direktor Instituta za njemačku muziku u istočnim regijama Bergisch Gladbacha. Od aprila 1993. bio je profesor i voditelj Historijske muzikologije na Tehnološkom univerzitetu u Chemnitzu, te na Univerzitetu u Leipzigu od oktobra 2001. do marta 2017. Loos je imenovan za počasnog profesora na Konzervatoriju *Lyssenko* u Lvivu 22. oktobra 2003. godine. Bio je šef Odsjeka za historiju, historiju umjetnosti i orijentalne studije na Univerzitetu u Leipzigu između 2003. i 2005. godine, počasni član Društva njemačke muzičke kulture u jugoistočnoj Evropi u Münchenu (2005) i počasni doktor Univerziteta Națională de Muzică u Bukureštu (2014). Također je član međunarodnih vijeća za uređivanje časopisa *Hudební věda* (Prag), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studije u umjetnosti* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukurešt), *Muzica. Rumunjski glazbeni časopis* (Bukurešt) i *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Nikolina Matoš (matosniki@gmail.com) rođena je 1982. godine u Zagrebu (Hrvatska). Diplomirala je 2007. godine na Odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju te se sa zvanjem profesorice teorijskih glazbenih predmeta zaposlila u Glazbenoj školi *Blagoja Berse* u Zagrebu. Na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu 2010. godine postaje asistenticom Odsjeka za glazbenu pedagogiju i od tada predaje nekoliko glazbenopedagoških kolegija (sada u zvanju predavača). Iste godine upisuje Poslijediplomski doktorski studij pedagogije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U svojoj doktorskoj disertaciji bavi se procesima oblikovanja kurikuluma profesionalnoga glazbenog obrazovanja na osnovnoškolskoj razini. Aktivno propituje problematiku razvoja kurikuluma i reformskih procesa u obrazovanju, mogućnosti suradničkoga poučavanja i učenja, interdisciplinarni pristup glazbenoteorijskim disciplinama i učenju glazbe općenito. Istražuje kulturnu transmisiju u odgojno-obrazovnome procesu, transkulturalne dimenzije kurikuluma i zakonske aspekte glazbenoobrazovnoga sustava. Od 2015. godine aktivno sudjeluje u Cjelovitoj kurikularnoj reformi.

Sanja Nuhanović (sanja.nuhanovic@gmail.com) diplomirala je Glazbenu kulturu (1999) na Filozofskom fakultetu u Osijeku, odsjek Pedagogija. Na istoj instituciji je doktorantica, na modulu Pedagogija i kultura suvremene škole. Predavačica je na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku, iz umjetničkog područja, umjetničko polje glazbena umjetnost, umjetnička grana glazbena pedagogija. Umjetnička je voditeljica i dirigentica Brodskog harmonikaškog orkestra *Bela pl. Panthy* iz Slavonskoga Broda, te umjetnička direktorica Međunarodnog festivala harmonike *Bela pl. Panthy* koji se održava u Slavonskome Brodu. Od travnja 2018. ravnateljica je Kazališno-koncertne dvorane *Ivana Brlić-Mažuranić* u Slavonskom brodu.

Ana Perunović Ražnatović (perun_ak@yahoo.com) diplomirala je na Muzičkoj akademiji u Podgorici. Na istoj instituciji je magistrirala iz oblasti Muzičkih oblika. Završila je specijalističke studije iz Harmonije na Državnoj muzičkoj akademiji u Sofiji. Od 1997. godine zaposlena je na Muzičkoj akademiji u Podgorici, a od 2001. asistentica je na predmetima Harmonija sa harmonskom analizom i Muzički oblici. Bavi se pedagoškim radom, pisanjem naučnih radova i učestvovanjem na simpozijima u Crnoj Gori, Srbiji, Bosni i Hercegovini. Također, obavlja različite aktivnosti vezane za muzičku umjetnost, kao što su: članica Odbora za Muzičku umjetnost Crnogorske akademije nauka i umjetnosti; stručna konsultantica i urednica Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva, konsultantica Zavoda za školstvo, predsjednica komisije za reformu školstva za Muzičku kulturu i Muzičku umjetnost (pri Ministarstvu za prosvjetu i nauku Crne Gore). Učesnica je festivala: *A tempo*, *Barski ljetopis* i *KotorArt*.

Guido Raschieri (guido.raschieri@unito.it) je italijanski etnomuzikolog. Studirao je i sarađivao sa profesorom Febom Guizzijem na izradi doktorske disertaciju na Univerzitetu u Torinu. U Italiji je rukovodio istraživanjem tradicionalne muzike i rituala, analizirajući repertoare, izražajne prakse i značenja, muzičke instrumente, te savremene dinamike. Raschieri je vodeći stručnjak za pokretanje revitalizacije folklorne glazbe u Italiji od druge polovine 20. vijeka do danas. Jedan je od osnivača *Museo del Paesaggio Sonoro of Riva presso Chieri* u Pijemontu. Nedavno je za područja istraživanja izabrao Hrvatsku i Bosnu i Hercegovinu, gdje je provodio istraživanje o muzičkim izrazima hrvatskih zajednica iz Bosanske Posavine u okviru projekta koji je koordinirao Univerzitet u Torinu, kao i istraživanje o istorijskim tradicionalnim repertoarima italijanskih manjina u Istri i Dalmaciji. Sarađuje sa važnim istraživačkim institucijama u Italiji i inostranstvu. Predaje Etnomuzikologiju i Antropologiju muzike na University of Basilicata i University of Torino.

Nico Schüler (nico.schuler@txstate.edu) diplomirao je i masterirao na Univerzitetu E. M. Arndt u Njemačkoj (oblast Muzikologija) i doktorirao na Univerzitetu u Michiganu (oblast Muzička teorija). Profesor je teorije muzike i muzičke kulture na Texas State University (SAD) i aktualni predsjednik Američkog glazbenog društva, jugozapadni ogranak. Dr. Schüler je urednik serije istraživačkih knjiga *Metodologija glazbenog istraživanja* (New York: Peter Lang), urednik revidiranog časopisa *South Central Music Bulletin*, autor i / ili urednik 21 knjige i autor više od 110 članaka. Njegove najnovije knjige su: *Navike slušanja muzike kod studenata* (2010), *Pristupi muzičkom istraživanju: između prakse i epistemologije* (2011) i *Analize muzike pomoću računara* (2014). Njegovi glavni istraživački interesi su interdisciplinarni aspekti moderne muzike, računalne aplikacije u glazbenom istraživanju, metode i metodologija muzičkog istraživanja, te muzička historiografija.

Rimantas Sliužinskas (r.sliuzinskas@gmail.com) je etnomuzikolog. Diplomirao je na Državnom konzervatoriju u Vilniusu (1980). Naučni je saradnik u Institutu narodne muzike pri Državnom konzervatoriju u Vilniusu (1978); asistent na Odsjeku za narodnu muziku Fakulteta u Klaipėdi, pri Litvanskom državnom konzervatoriju (1982), viši asistent (1991), vanredni profesor (1993), redovni profesor (2003) na Odsjeku za baltičke studije i etnologiju Univerziteta u Klaipėdi; profesor na Odsjeku za narodnu muziku Fakulteta u Klaipėdi (1982), viši naučni suradnik na Odsjeku za muziku, Fakulteta za umjetnost, Univerziteta u Klaipedi, voditelj Odjela za muzičku antropologiju (2014). Sliužinskas je također voditelj Litvanskog nacionalnog odbora pri Međunarodnom vijeću organizacija folklornih festivala i folklorne umjetnosti, CIOFF (2004), nacionalni predstavnik Međunarodnog vijeća za tradicijsku glazbu, ICTM (1998), potpredsjednik ICTM Studijske grupe za muziku slavenskog svijeta (2015), član Slavenske, istočnoeuropske i euroazijske folklorne udruge, SEEFA (University of Kentucky, USA, 2014). Autor je više od 120 članaka o etnomuzikologiji i muzičkoj antropologiji, monografija *Anhemitonija u melodijskim linijama litvanskih narodnih pjesama* (2003), *Sučelja litvanskih i poljskih narodnih pjesama* (2006) i član uredništva 12 naučnih časopisa u Litvaniji, Ukrajini i Rusiji (od 2010). Urednik je časopisa *Tradicija ir Dabartis* (Tradicija i suvremenost) na Univerzitetu u Klaipėdi u Litvaniji (2008).

Federico Spinetti (fspinett@uni-koeln.de) profesor je Etnomuzikologije na Univerzitetu u Kölnu, Njemačka. Njegovi glavni istraživački interesi uključuju muziku i politiku, muziku i pamćenje, kulturu slušanja i izgrađeni okoliš. Njegova se dosadašnja istraživanja bave političkom ekonomijom muzike u post-sovjetskoj središnjoj Aziji, muzičko-arhitektonskim nexusom u Iranu i Bosni i Hercegovini, te historijskim muzičkim odnosima diljem Mediterana. Trenutno se bavi istraživanjem muzičkih sjećanja na antifašistički otpor Drugog svjetskog rata u suvremenoj Italiji. Kao aktivni režiser, režirao je nekoliko dokumentaraca, uključujući *Zurkhaneh – Dom snage*: *muzika i borilačke vještine Irana* (2011) i *Neprijatelj – Partizanski Brevijar* (2015).

Jasmina Talam (jasmina.talam@gmail.com) završila je studij etnomuzikologije, magistrirala i doktorirala na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Zaposlena je na Muzičkoj akademiji kao vanredna profesorica za oblast Etnomuzikologija i obavlja funkciju šefice Instituta za muzikologiju. Rezultate svog istraživanja prezentirala je na konferencijama u zemlji i inostranstvu. Autorica je naučnih i stručnih radova, poglavlja u knjigama i dvije knjige *Folk Musical Instruments in Bosnia and Herzegovina* (2013) i *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine* (2018). Autorica je tekstova za enciklopedije Grove Music Online, Encyclopedia of Popular Music of the World

i SAGE Encyclopedia of Ethnomusicology. Urednica je ili kourednica nekoliko zbornika radova (*Muzika u društvu* i *Maqam*). Njeno profesionalno iskustvo uključuje prezentacije, workshopove i pozivna predavanja. Članica je uredničkog kolegija časopisa *Muzika* i *Journal of Literature and Art Studies* (New York, USA), članica Nadzornog odbora Muzikološkog društva FBiH i predsjednica ICTM Nacionalnog komiteta Bosne i Hercegovine.

Stanislav Tuksar (stanislavtuxar@gmail.com) završio je studije filozofije, anglistike i violončela na Filozofskom fakultetu i Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je magistrirao i doktorirao. Usavršavao se iz oblasti Muzikologije na Sveučilištu Paris IV-Sorbonne (1974–76) i Staatliches Institut für Musikforschung u Berlinu (1986–88). Profesor je emeritus Sveučilišta u Zagrebu. Predavao je u periodu 1979–2015. muzikološke predmete na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu. Kao pozvani profesor predavao je na 24 sveučilišta širom svijeta, te sudjelovao na više od 130 znanstvenih simpozija, većinom u inozemstvu. Organizirao je 17 uglavnom međunarodnih muzikoloških skupova u Hrvatskoj i inozemstvu. Godine 2017. utemeljio je doktorat iz muzikologije na Sveučilištu u Zagrebu. Objavio je kao autor, urednik i prevoditelj 27 knjiga, te preko 230 članaka. Od 1992. suutemeljitelj je, te višekratni tajnik i predsjednik Hrvatskog muzikološkog društva. Glavni je urednik časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Od 2012. redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Tihana Škojo (tihana.skojo@skojo.hr) diplomirala je Glazbenu kulturu na Pedagoškom fakultetu u Osijeku. Za izuzetan uspjeh tijekom studiranja dobitnica je dvije Rektorove stipendije i stipendije Ministarstva znanosti i tehnologije za nadarene studente. Završila je poslijediplomski magistarski studij iz Glazbene pedagogije, kao interfakultetski studij Muzičke akademije i Odsjeka za pedagogiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu i stekla akademski stupanj magistra iz područja društvenih znanosti, polja pedagogije, grane posebnih pedagogija. Na istoj instituciji završila je doktorski studij iz područja društvenih znanosti, polja pedagogije, grane didaktike. Zaposlena je na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, na Odsjeku za glazbenu umjetnost. Stručnim i znanstvenim radovima aktivno sudjeluje na znanstvenim konferencijama državne i međunarodne razine. Recenzentica je radova iz područja glazbene pedagogije.

Valida Tvrtković Akšamija (valida.tvrtkovic-aksamija@mas.unsa.ba) je diplomirala na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, gdje je kasnije magistrirala (Nastavna tehnologija u muzičkoj edukaciji - uloga, iskustva, primjena, 2008.) i doktorirala (Inovacije u muzičkom odgoju i obrazovanju - priprema za

cjeloživotno učenje, 2014.) Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu od 2004. do 2014. u kontinuitetu je obavljala poslove asistenta i višeg asistenta na predmetu Metodika muzičke nastave I-VIII, a od januara 2015. obavlja poslove nastavnika u zvanju docenta na istom predmetu. Do sada je objavila više radova u naučnim i stručnim časopisima. Učestvovala je na brojnim simpozijima te održala veći broj seminara, radionica i drugih predavanja (Dubrovnik, Mostar, Trogir, Pula, Brčko, TEMPUS projekat InMusWB, Muzičke akademije u Sarajevu). Član je Muzikološkog društva od 2004., u kojem je bila član Upravnog odbora od 2008. do 2012., te sekretar Centra za muzičku edukaciju od 2012., a od 2015., šefica Centra za muzičku edukaciju. Uspješno je završila Grant program profesionalnog usavršavanja nastavnog osoblja Univerziteta u Sarajevu i Univerziteta u Alberti i E-Net Centru od 2006. do 2007. i TRAIN program 2016.

Sabina Vidulin (sabina.glazba@gmail.com) diplomirala je Glazbenu kulturu na Pedagoškom fakultetu u Puli. Magistrirala je iz oblasti Glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i odbranila doktorsku disertaciju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Nositeljica je glazbeno-pedagoških i metodičkih kolegija na Muzičkoj akademiji u Puli. Autorica je četiriju knjiga, deset poglavlja u knjigama, šezdesetak znanstvenih radova, četiri nosača zvuka. Urednica je pjesmarice, pet zbornika i monografije te recenzentica knjiga, udžbenika, priručnika, znanstvenih radova i nastavnih programa. Utemeljiteljica je Međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga. Članica je uredničkog odbora šest međunarodnih časopisa, članica/predsjednica znanstvenog odbora međunarodnih simpozija te voditeljica glazbeno-pedagoških tribina. Izlagala je na brojnim znanstvenim skupovima i održala pozvana predavanja u zemlji i inozemstvu (Austrija, Belgija, Bosna i Hercegovina, Cipar, Češka, Italija, Kosovo, Latvija, Litva, Mađarska, Nizozemska, Njemačka, Poljska, Slovenija, Srbija). U European Association for Music in Schools obnaša ulogu nacionalne koordinatorice. Dobitnica je više nagrada i priznanja od kojih ističe državnu *Nagradu Ivan Filipović* te Nagradu hrvatskog društva glazbenih i plesnih pedagoga.

Jelka Vukobratović (jelka.vukobratovic@gmail.com) diplomirala je flautu (2008) i muzikologiju (2012) na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Doktorandica je na Odjelu za etnomuzikologiju Sveučilišta za glazbu i scenske umjetnosti u Grazu, Austrija. Vukobratović je asistentica na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Član je Hrvatskog muzikološkog društva (HMD), Hrvatskog etnološkog društva (HED), Europskog seminara za etnomuzikologiju (ESEM), Međunarodnog vijeća za tradicionalnu glazbu (ICTM), Međunarodnog društva za etnologiju i folklor (SIEF).

Miloš Zatkalik (mzatkali@eunet.rs), kompozitor i muzički teoretičar, diplomirao je kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu sa Vasilijem Mokranjacem i Rajkom Maksimovićem. Nastavio je svoje obrazovanje na kursevima u SAD i Ujedinjenom Kraljevstvu. Diplomirao je takođe engleski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Redovni je profesor i rukovodilac Odseka za muzičku teoriju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a predaje i na Akademiji umetnosti, Univerzitet u Banjaluci. Predavao je u Kanadi, Norveškoj, SAD-u, Sloveniji i Njemačkoj. Među njegovim važnim radovima su: orkestralni komadi *Minas Tirit; What's He to Hecuba; O Saralindi, Xinguu i vojvodi koga je progutao Golem* – bajka za veliki orkestar; kamerna – *Pesma ludaka iz Čua, Izgubljeni fragmenti II, I kao da ničeg nije bilo, Naizgled bezazlena igra*; kamerni orkestar – *Izgubljeni fragmenti, Dum incerta petimus;* solistička (flauta, viola, violončelo, klavir); solo pesme. Dela su mu izvođena u zemlji i inostranstvu (Nemačka, Španija, Rusija, Kanada, SAD). Objavljivao je radove u domaćim i međunarodnim časopisima iz oblasti odnosa između muzike i književnosti / lingvistike, analize muzike dvadesetog veka i psihoanalitički usmjerene muzičke analize. Autor je prvog srpskog udžbenika za muzičku analizu u elektronskoj formi. Zatkalik je član Upravnog odbora Udruženja kompozitora Srbije i član žirija za nagradu Mokranjac.

Izdavači
Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine
Muzička akademija, Univerzitet u Sarajevu

Prijevodi s engleskog*
Mr. Milica Babić

Lektura i korektura
Mr. Anita Konjicija Kovač
Elma Tahmiščić Dizdarić

Štampa i DTP
ŠDC

Tiraž
75

Sarajevo, 2018.

Zbornik radova *Muzika u društvu* je indeksiran u:
RILM Répertoire International de Littérature Musicale
EBSCO Music Index with Full Text

---

*Prijevodi radova autora: H. Loos, M. Dittrich, G. Raschieri,
R. Sliužinskas, F. Spinetti, N. Schüler