Načini učenja i poučavanja Hrvatske vokalne tradicijske glazbe na primjeru ansambla Harmonija disonance

Kovačević, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:999790

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

IVANA KOVAČEVIĆ

NAČINI UČENJA I POUČAVANJA HRVATSKE VOKALNE TRADICIJSKE GLAZBE NA PRIMJERU ANSAMBLA *HARMONIJA DISONANCE*

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

NAČINI UČENJA I POUČAVANJA HRVATSKE VOKALNE TRADICIJSKE GLAZBE NA PRIMJERU ANSAMBLA *HARMONIJA DISONANCE*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Joško Ćaleta

Studentica: Ivana Kovačević

Ak. god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

doc. dr. sc. Joško Ćaleta

_____

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU U KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Zahvaljujem se kolegicama iz ansambla Harmonija disonance i voditelju Jošku Ćaleti na tri prekrasne godine druženja kroz pjesmu i otkrivanja neotkrivenih blaga hrvatske tradicijske riznice. S puno smo pjesama skinule prašinu, a kolike još čekaju biti otkrivene.

Sažetak

Hrvatska vokalna tradicijska glazba riznica je različitih glazbenih stilova i žanrova. Upravo zbog specifičnosti načina izvođenja svakog pojedinog stila ili žanra, njenu građu je vrlo zahtjevno sveobuhvatno istraživati. U ovom radu osvrnut ću se na učenje i poučavanje hrvatske vokalne tradicijske glazbe na primjeru nastanka i rada ansambla *Harmonija disonance*. Uz analizu rada i djelovanja ansambla, u radu se osvrćem na osnove etnomuzikologije i metode istraživačkog rada na terenu kojima se ansambl služi te osnove glazbene pedagogije i metodike kao izvora učenja i poučavanja glazbe.

Ključne riječi: hrvatska vokalna tradicijska glazba, ansambl *Harmonija disonance*, etnomuzikologija, glazbena pedagogija, glazbena metodika

Abstract

Croatian vocal traditional music comprises a wealth of diverse musical styles. Due to uniqueness of each of its respective styles, it may prove very challenging to research and perform it as a whole. This thesis refers to learning and teaching Croatian vocal traditional music through the practice of the *Harmonija disonance* ensamble. It also mentions the essentials of ethnomusicology and approaches used by the ensemble as a part of their field research as well as the basics of musical pedagogy and methods that serve as basis of learning and teaching music.

Key words: Croatian vocal traditional music, *Harmonija disonance* ensamble, ethnomusicology, musical pedagogy, musical methods

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2. ETNOMUZIKOLOGIJA 3

2.1 Metode terenskog istraživanja 3

2.2 Etnomuzikologija u Hrvatskoj 4

3. GLAZBENA PEDAGOGIJA I METODIKA 5

3.1 Problem notacije u glazbenoj metodici 7

4. ANSAMBL *HARMONIJA DISONANCE* 7

5. METODE UČENJA I POUČAVANJA VOKALNE TRADICIJSKE GLAZBE NA PRIMJERU ANSAMBLA *HARMONIJA DISONANCE* 9

5.1 Metoda učenja na terenu 10

5.2 Metoda učenja po snimkama 11

5.3 Metode poučavanja kazivača 12

5.4 Razvitak repertoara i izvedbe ansambla Harmonija disonance 13

5.5 Koncerti, gostovanja i radionice 14

6. ZAKLJUČAK 15

7. LITERATURA 16

8. PRILOZI 17

1. UVOD

Tijekom posljednjih nekoliko desetljeća hrvatska tradicijska glazba, zahvaljujući nezaustavljivoj urbanizaciji i globalizaciji, potpuno je promijenila svoj vjekovni kontekst. Danas najčešće egzistira kroz rad brojnih kulturno umjetničkih društava i udruga te profesionalnih i amaterskih folklornih ansambala. Naila Ceribašić u knjizi *Hrvatsko seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj* ističe kako se promiče, čuva i obnavlja ponajprije ovjereno seosko nasljeđe koje njeguju seoske skupine i gradski ansambli. Prve njeguju zavičajni repertoar (odnosno repertoar kraja u kojem djeluju) dok drugi njeguju autorske koreografije nastale na temelju glazbenih i plesnih predložaka iz različitih hrvatskih regionalnih seoskih tradicija (Ceribašić 2003: 294). Izvorne plesne koreografije često je teško rekonstruirati zbog nedostatka dokumentiranog materijala dok je sačuvana vokalna baština pohranjena u snimkama i notnim zapisima etnomuzikologa 19., 20. i 21. stoljeća. Glavna karakteristika hrvatske vokalne tradicijske glazbe je raznovrsnost glazbenih žanrova i stilova koje je tijekom povijesti narod izvodio, prenosio i modificirao na sebi svojstven način[1]. Tradicijski ples i glazba žive i mijenjaju se s novim generacijama. Slijedom spomenutih činjenica, arhaična pjevanja ostaju u (kolektivnom) pamćenju zajednice - u sjećanjima ili glazbenoj praksi njenih starijih generacija ili pak zabilježena na snimkama kazivača s terena. Prijenos vokalne tradicijske glazbe u prošlosti bio je moguć jedino usmenim putem i to pažljivim slušanjem te imitiranjem pjevača. Najčešće se prenosila u okviru obitelji ili u okviru lokalne zajednice (selo, naselje) što je rezultiralo brojnim varijantama pojedinog glazbenog stila ili žanra. Promjenom konteksta (načina života) neke su se pjesme rjeđe izvodile pa su tako pale u zaborav (npr. žetelačke pjesme, radne pjesme). Prijenos znanja, u ovom slučaju pjevanja, danas se zbog spomenutih razloga ne odvija isključivo usmenim putem već i učenjem koje uključuje slušanje arhivskih snimaka ili pak rekonstrukciju pjevanja putem notnih zapisa. Treba istaknuti činjenicu da danas postoji sve veći interes pjevača izvan lokalne zajednice pa i izvan tradicije koji žele obvladati različitim vokalnim stilovima. Jedan od načina kako oni dolaze do novih spoznaja jest direktan susret s kazivačima, nositeljima tradicije. U tom slučaju, učenje se temelji na prije spomenutoj metodi ponavljanja i imitacije, koja je bila jedina metoda prijenosa znanja u

[1] Grozdana Marošević govori o tradicijskoj glazbi utkanoj u život svake ljudske zajednice. Usklađena je s mentalitetom i stilom života ljudi koji je stvaraju, uče i usvajaju te dalje prenose usmenom predajom (Marošević 2001:409).

prošlosti. Ponavljanjem i imitacijom pjevanja kazivača, puno jasnije i posrednije nego na audio zapisu ili pak notnoj transkripciji, usvajaju se specifičnosti pojedinog glazbenog stila pjevanja. Prema navedenom mogu zaključiti da je ovakav način učenja od lokalnih kazivača sveobuhvatan i najefikasniji način prijenosa znanja.

Ansambl *Harmonija disonance* dvije i pol godine djeluje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i prvi je službeni ansambl tradicijske glazbe pri ovoj akademskoj ustanovi. Od samog početka ansambl teži što vjernijim načinima učenja i prijenosa glazbenog znanja što je rezultiralo povezivanjem s terenom, direktnim učenjem od nositelja tradicije. Razlog mojeg interesa za pisanjem ovog rada je činjenica da sam i sama članica ansambla. Kao svojevrsni *insider* željela sam podrobnije istražiti metode rada svojeg ansambla; načine učenja i poučavanja glazbenog materijala, odnosa s kazivačima na terenu kao i naša iskustva poučavanja drugih pjevača putem glazbenih radionica.

U nastavku teksta opisat ću etnomuzikološke metode terenskog istraživanja koje smo koristili tijekom istraživanja i učenja novih programa. Cijeli proces učenja zanimljiv je i za glazbenu pedagogiju i metodiku čijim ću metodama objasniti načine učenja i poučavanja. U završnom dijelu rada, tekst fokusira na konkretne primjere učenja i poučavanja koje sam kao članica ansambla *Harmonija disonance* mogla iskusiti, spoznati i primijetiti.

2. ETNOMUZIKOLOGIJA

Jednu od najčešće spominjanih definicija etnomuzikologije donosi Timothy Rice u knjizi *Ethnomusicology (A Very Short Introduction*). Prema Riceu etnomuzikologija je znanost koja se bavi razlozima i načinima ljudske muzikalnosti. Autor navodi kako se pojam muzikalnosti u ovom slučaju ne odnosi na glazbeni talent ili sposobnost već mogućnost stvaranja, izvođenja, kognitivnog organiziranja, fizičkog i emocionalnog reagiranja i interpretacije ljudski organiziranih zvukova (Rice 2013: 1). Značaj i opseg etnomuzikologije kroz period djelovanja znatno su se mijenjali. Krajem 19. stoljeća istraživači se počinju sustavnije zanimati za proučavanje različitih glazbenih doživljaja (poredbena muzikologija). Istraživanja se sve češće vežu uz muzikologiju i antropologiju te u fokusu istraživanja više nije isključivo glazba. Od samih početka etnomuzikologije naglašena je interdisciplinarnost pristupa zbog usmjerenosti na cjelokupnost čovjeka. Po Timothyju Riceu glazba je jednaka kulturi u kojoj nastaje: „Kultura se u tom smislu odnosi na sve oblike ljudskog znanja, kreativnosti i vrijednosti i njihovog izražavanja u glazbi, jeziku... Etnomuzikolozi vjeruju da ljudi stvaraju glazbu kao sastavni element kulture te su mnoga istraživanja posvećena vezi između glazbe i drugih aspekata kulture“[2] (Rice 2013: 65).

2.1 Metode terenskog istraživanja

Jedna od osnovnih istraživačkih metoda etnomuzikologije jest terensko istraživanje odnosno, živi kontakt s glazbom i glazbenom zajednicom koju istražujemo. Na terenskom istraživanju etnomuzikolog, koristeći se različitim uvriježenim metodološkim pristupima, dolazi do spoznaja o glazbovanju zajednice koju istražuje pri tom bilježeći audio i video sredstvima snimke najrazličitijih glazbenih situacija. Ovo su neki od pristupa terenskom istraživanju preuzeti s predavanja *Uvod u etnomuzikologiju B* kod profesorice Mojce Piškor:

1. intervju
2. melografski rad
3. arhivski rad
4. promatranje
5. sudjelovanje
6. virtualni teren

[2] „Culture in this sense refers to all forms of human knowledge, creativity and values, and to their expression in music, language... Ethnomusicologist believe that human make music as a constituent element of culture, and much research has been devoted to demonstrating connections between music and other facets of culture“ (Rice 2013: 65).

7. naukovanje
8. anketa
9. autoetnografija[3]
10. etnografski film

Bruno Nettl u svojoj *Teoriji i metodi u etnomuzikologiji* ističe kako nije dobro pristupiti terenskom radu, a da se prije toga ne upozna kultura područja koje se istražuje. U tom smislu potrebno je upoznati prošlost i sadašnjost života stanovnika geografskog prostora predviđenog za etnomuzikološko istraživanje. Bitno je proučiti dotadašnje zapise i podatke o glazbenom izrazu stanovništva kako bi cilj istraživanja bio što jasniji (Nettl 1964: 45). Na primjeru ansambla *Harmonija disonance* vrijedi isto. Iako članice potječu iz različitih krajeva Hrvatske, sve do izravnog kontakta s prenositeljima tradicije nisu bile svjesne glazbene raznolikosti hrvatske vokalne tradicije.

2.2 Etnomuzikologija u Hrvatskoj

Razvojem etnomuzikologije u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća, etnomuzikološki interes proširio se na glazbene procese i istraživanje glazbe u različitim kontekstima. Naglasak je na komunikacijskom aspektu glazbe. (Ceribašić 2003: 10). Tako Grozdana Marošević u svom članku *Utjecaj folkloristike na etnomuzikologiju u Hrvatskoj* navodi kako je u središtu etnomuzikološkog istraživanja *folklorna* glazba: „...odnosno sve glazbene pojave koje žive u izravnim kontaktima, u neposrednom komuniciranju malih skupina izvođača i slušatelja“ (Marošević 1995: 54). Krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća članovi Instituta za etnologiju i folkloristiku na čelu s Vinkom Žgancem i kasnije Jerkom Bezićem, kao pionirima hrvatske etnomuzikologije, fokusiraju svoj rad na terenska istraživanja snimajući i zapisujući najstarije slojeve glazbe. Njihov rad najviše je baziran na zapisivanju glazbenih pojava dok kasnije generacije etnomuzikologa na terenu ne snimaju i analiziraju samo glazbeni sadržaj već promatraju cjelokupnu izvedbu u njenom izvornom kontekstu. Slijedom toga, Naila Ceribašić u članku *Etnomuzikološka i etnokoreološka djelatnost Instituta tijekom devedesetih godina* časopisa *Narodna umjetost* navodi kako je kontekst izvođenja postao bitan podatak koji može pridonijeti boljem razumijevanju glazbene pojave. Uz sam zvučni aspekt glazbe, pozornost se počela obraćati i koncepcijama o glazbi u određenoj sredini, čovjeku koji glazbuje, uporabi i funkciji glazbe (Ceribašić 1998: 52). Iz perspektive ansambla *Harmonija disonance* najdragocjeniji suradnik bio je Vidoslav Bagur, zapisivač plesne hrvatske tradicije

[3] Autoetnografijom se smatra kvalitativna metoda istraživanja i analiziranja vlastitog iskustva.

koji je ansambl povezao s većinom kazivačica na terenu i ustupio svoje snimke s brojnih lokaliteta. Zanimljivo je primijetiti da se još od Bezićevog iskustva s terena do danas nije promijenilo to da su „...spontanost, slobodan način izvođenja i improvizacija...“ (Bezić 1974: 151) karakteristična i trajna obilježja izvedbi kazivača. Isti napjev istog kazivača često se razlikuje od izvedbe do izvedbe. Kazivač proizvoljno, ovisno o raspoloženju i glasovnim mogućnostima, varira napjev slobodno improvizirajući. To je posebno izraženo kod samačkih pjevanja širokih prostora i napjeva u pripovjednoj formi. Samačka pjevanja širokih prostora služila su kazivačima da sebi olakšaju vrijeme rada u polju, komuniciraju na većim udaljenostima itd. Kod napjeva u pripovjednoj formi kazivači često koriste glasovne afekte (akcenti, ponavljajući ritmički obrasci, ukrasi, dugo izdržani tonovi) kojima naglašavaju značenje teksta. Tekstovi su, u najviše slučajeva, osobna ispovijed kazivača (gubitak bližnjega, nemogućnost udaje/ženidbe za voljenog/voljenu...), ali i povijesni tekstovi (ratna tematika, epovi...). Za članice ansambla terensko istraživanje jest proces učenja koji se ne može naučiti iz udžbenika i notnih zapisa na načine kako se znanje obično prenosi u glazbeno-obrazovnim ustanovama.

3. GLAZBENA PEDAGOGIJA I METODIKA

S obzirom da je glavni akcent ovog rada fokusiran na izvođački rad skupine s posebnim interesom na proces učenja i poučavanja tradicijske glazbe, potrebno je spomenuti i osnove glazbene pedagogije i metodike. Metode opće glazbene pedagogije i metodike spomenute u ovom poglavlju bit će razrađene na primjeru ansambla *Harmonija disonance* u idućem poglavlju.[4]

Prema Pavelu Rojku i njegovoj studiji *Glazbenopedagoške teme,* u svakom obrazovanju stječu se znanja, vještine i stavovi te razvijaju sposobnosti. Stoga, četiri ključna i nezaobilazna didaktična pojma svakog učenja su:

1. znanja
2. vještine
3. sposobnosti
4. stavovi

Znanja, vještine i stavovi se stječu, a sposobnosti se razvijaju na osnovi urođenih potencijala. Pod znanjem se podrazumijevaju zapamćeni podaci: činjenice, generalizacije,

[4] Vidi poglavlje br. 5.

teorije, formule itd. Znanje može biti različite širine, dubine i kakvoće. Kakvoća znanja može se iskazati kao:

1. znanje prepoznavanja
2. reproduktivno znanje
3. operativno znanje
4. produktivno znanje

Dok znanje čini ono što čovjek pamti, vještine čine ono što čovjek može izvesti. Pod vještinom podrazumijevamo izvedbu neke praktične, ali i misaone radnje.

Stavovi koji se stječu u procesu učenja najčešće se stječu neizravno, kao posljedica stjecanja znanja, vještina i razvijanja sposobnosti premda mogu biti i ishod izravnoga podučavanja. Glazbeni, likovni, književni, filmski i svaki drugi umjetnički ukus upravo su stavovi uglavnom stečeni na osnovi odgovarajućeg umjetničkog iskustva. Stavovi se stječu recepcijom (primanjem, zapamćivanjem) glazbe. Stanovitu ulogu u tom procesu može imati i vlastita umjetnička aktivnost (Rojko 2012: 23-27).

U *Metodici nastave glazbe* Rojko naglašava: „Jasno određivanje cilja (ili ciljeva) i zadataka prvi je i najelementarniji uvjet stvaranja smislene i suvisle koncepcije predmeta, određenja njegova sadržaja i na kraju njegove praktične realizacije“ (Rojko 1996: 48). Cilj glazbene metodike jest doprinijeti odgoju široko obrazovane, slobodne, tolerantne i odgovorne osobe. Zadatke pak, radi lake operativnosti, treba postaviti konkretno. Takvi zadaci u glazbenoj metodici mogu biti: razlikovanje zvukova po trajanju, po visini i jačini, razvijanje sluha, glasa i osjećaja za ljepotu, razvijanje muzikalnosti, razvoj interesa i ljubavi za pjesmu i drugo (Rojko 1996: 52-53).

Iako u knjigama Pavela Rojka ne piše ništa o pedagogiji i metodici učenja vokalne tradicijske glazbe, ansambl *Harmonija disonance* se u svom radu vodi istim općenitim principima. Prvo pamćenjem i usvajanjem znanja o određenom napjevu stječemo osnovna znanja koja svojim glasovima, na svoj način pokušavamo izvesti slijedeći osnovne stilske odlike koje projicira izvedba prema kojoj učimo. Taj proces je sam po sebi kompleksan; pri tome se razvijaju sposobnosti svakog člana kroz usvajanje znanja i vještina o pjevanju te na kraju formiraju i usvajaju stavovi koji se reflektiraju kroz izvedbu, kroz vlastitu umjetničku aktivnost.

3.1 Problem notacije u glazbenoj metodici

Snježana Dobrota u *Uvodu u suvremenu glazbenu pedagogiju* kao negativnu stranu glazbene metodike iznosi problem *metodologije prilagođene karakteristikama notacije* kroz odnos umjetničke (klasične zapadnoeuropske) i popularne glazbe[5]. Dobrota objašnjava kako je umjetničku glazbu relativno lako notirati i stoga muzikološke metode u prvi plan stavljaju one glazbene parametre koji se mogu lako notirati. Međutim, u popularnoj glazbi izuzetno važnu ulogu imaju parametri koje je teže notirati (nepravilni ritmovi, nestandardne visine). Klasični glazbenici tijekom svoje izobrazbe navikavaju se na čitanje partiture pomoću unutarnjeg sluha. Ta usmjerenost prema notaciji dovodi do promatranja partiture kao glazbe u idealnoj formi. Time se ne uzima u obzir važnost izvedbe, improviziranja i izvođačkog konteksta, koji su vrlo važni u popularnoj glazbi (Dobrota 2012: 86). Iz tog razloga ansambl *Harmonija disonance* u svom radu ne koristi notne zapise tonskih visina glazbenih napjeva. Improviziranje i sloboda svake članice bitna je i utječe na kvalitetu izvedbe kao i na proces razmišljanja o tradicijskoj glazbi. Takvom razmišljanju članice ansambla podučio je njihov voditelj Joško Ćaleta. Također, uz poticanje na slobodu glasovnog izražavanja, članice uče specifičnosti svakog napjeva koji se pak ne mogu obilježiti u standardnom notnom zapisu (ukrasi, tonski odnosi, timbar, dijalekt). U tradicijskoj glazbi prenošenje se uči spontano, bez priprema i bez posrednog medija, a ideja učenja za *Harmoniju disonance* je slijediti najbliže moguće spomenute parametre.

4. ANSAMBL *HARMONIJA DISONANCE*

Harmonija disonance (vidi prilozi: slika br. 1) je vokalni ansambl hrvatske tradicijske glazbe koji na Muzičkoj akademiji djeluje od prosinca 2016. godine. Razvio se iz niza radionica tradicijske glazbe pod vodstvom mentora Joška Ćalete kojima je osnovni cilj bio približiti arhaične slojeve hrvatske tradicijske glazbe klasično obrazovanim studentima Muzičke akademije. „Povrh toga, to je i važan korak prema afirmaciji tradicijske glazbe u sustavu akademskog obrazovanja glazbenika i (etno)muzikologa, ali i nedvosmislen odgovor na pitanje jesu li najstariji slojevi tradicijske glazbe uopće relevantni i inspirativni za

[5] Autorica na vrlo „neobičan“ način popularnu glazbu tj. kulturu definira na nekonvencionalne načine, a jedan od njih jest: *„…autentična kultura običnih ljudi, riječ je stoga o popularnoj kulturi kao folklornoj kulturi“* (Dobrota 2012: 86).

najmlađu generaciju glazbenica obrazovanih u sustavu zapadnoeuropske umjetničke glazbe“[6] (Piškor 2017: 6).

Ansambl trenutno broji dvanaest članica koje su, gotovo sve, studentice Muzičke akademije. U dvije i pol godine postojanja ansambl bilježi niz značajnih nastupa i koncerata: cjelovečernji koncert s *Jazz* orkestrom Muzičke akademije u velikoj dvorani Vatroslava Lisinskog, cjelovečernji koncert u Francuskom paviljonu u suradnji tri Akademije, cjelovečernji koncert u sklopu ciklusa *Vivat academia* na Muzičkoj akademiji, cjelovečernji koncert na Glazbenim večerima sv. Jeronima u Kaštel Gomilici, cjelovečernji koncert na Etno-danima zadarske županije u crkvi sv. Donata u Zadru, nastup na smotri folklora *Na Neretvu misečina pala* u Metkoviću… Uz spomenute nastupe, ansambl je 2018. godine snimio prvi nosač zvuka *Harmonija disonance* za nakladničku kuću *Parma recordings,* a 2019. godine Hrvatska radiotelevizija o ansamblu snima dokumentarni film koji će se objaviti krajem iste godine. Također, 2018. godine ansambl prolazi u polufinale prestižnog međunarodnog vokalnog EBU[7] natjecanja *Let the people sing*. Za sudjelovanje u projektu i za prvi koncert, koji je u prosincu 2016. održan u dvorani *Blagoje Bersa*, članicama ansambla dodijeljena je Rektorova nagrada za akademsku godinu 2016./2017, kao i posebna Dekanova nagrada. Voditelji ansambla (Ćaleta, Piškor) također su nagrađivani (Nagrada *Milovan Gavazzi*, Nagrada *Franjo Ksaver Kuhač*).

Osim nastupa i koncerata članice ansambla su u sklopu Etno-dana zadarske županije, uz voditelja Joška Ćaletu, održale dvodnevnu radionicu tradicijskog pjevanja učeći tako šezdeset polaznika, među kojima i grupu djece, napjeve zadarskog područja.

Probe ansambla održavaju se jednom tjedno, pred nastupe i češće. Repertoar koji je ansambl dosada izvodio obuhvaća glazbene primjere vokalne tradicije dinarskih i jadranskih područja (Dalmacija – priobalje,zaleđe i otoci; južna Hercegovina, Središnja Bosna, Istra), a u zadnje vrijeme i područje središnje Hrvatske (Karlovačko područje, Banovina). Ansambl često odlazi na terenska istraživanja te terenski snimljene napjeve uvrštava u svoj repertoar. Neki od lokaliteta dosadašnjih terenskih istraživanja su: Metković, južna Hercegovina (Grude, Ljubuški), Srijane (Gornja Poljica), Otok, Vrpolje (Sinjska krajina), Kljaci, Miljevci (Drniška krajina), Majur i Jabukovac (Banovina).

[6] Iz programske knjižice koncerta *Tragom tradicijskih pjevanja Jazz* orkestra Muzičke akademije i ansambla *Harmonija disonance* u velikoj dvorani Vatroslava Lisinskog. Autorica teksta je dr. sc. prof. Mojca Piškor.
[7] The European Broadcasting Union.

5. METODE UČENJA I POUČAVANJA VOKALNE TRADICIJSKE GLAZBE NA PRIMJERU ANSAMBLA *HARMONIJA DISONANCE*

Ansambl je kroz dosadašnju praksu i terenske obilaske direktno upoznat s radom na terenu. Upravo zbog toga, učenje ansambla možemo podijeliti u dvije grupe s obzirom na kontakt s prenositeljima: izravno učenje na terenu i učenje po snimkama. Zanimljivo je spomenuti činjenicu da su prvi kontakt s „terenom" članice ansambla imale s mladim kazivačima (a ne sa starijima kako bi bilo realno za očekivati) koji su „pravi" nositelji svoje tradicije. Oni su svojim primjerom pokazali kako tradicijska glazba ima svoju budućnosti i u novim naraštajima koje će je nastaviti prenositi sljedećim generacijama. To su Jure Miloš iz Gruda u Bosni i Hercegovini i Noel Šuran iz Lindara u Istri. Na prvoj radionici u listopadu 2016. godine podučavali su članice hercegovačkoj *gangi* i istarskom *kantanju na tanko i debelo*. Prva radionica bila je ključna za promjenu svijesti o tradicijskoj glazbi. Prvo, članice su se trebale suočiti s odnosom prema intonaciji koja u tradicijskoj glazbi kao koncept ne postoji. Svatko prema svom glasu proizvoljno bira najugodniju intonaciju. Takva vrsta „slobode" na početku je bila zbunjujuća pa čak i teška za izvedbu. Primjeri koje su članice učile na samom početku djelovanja činili su se izazovnima za pamćenje i reproduciranje često zbog straha i srama od javnog nastupa pred drugim članicama, ali i eventualne pogreške. Danas takav materijal s lakoćom preslušavaju i uče. O stanju svijesti članica ansambla poslije prve radionice piše studentica Ema Miličević u svom seminarskom radu *Zapjevaj mi jaranice moja: održivost hrvatske tradicijske glazbe - izazovi i rješenja u 21. stoljeću na primjeru Harmonije disonance,* u okviru kolegija Hrvatska tradicijska glazba. U vrijeme pisanja ovog rada Ema Miličević nije bila članicom ansambla, priključila se je radu ansambla tek naknadno. Miličević navodi: „Prva asocijacija na održivost bila mi je *Harmonija disonance* budući da sam u dotadašnjim razgovorima s članicama primijetila njihovu veliku zainteresiranost za hrvatsku tradicijsku glazbu pa čak i među onima koje su prije dijelile moje predrasude" (Miličević 2018: 4).

Od dvadesetak djevojaka s prve radionice u ansamblu je ostalo dvanaest cura koje su nastavile pjevati. Entuzijazam koji se stvorio unutar ansambla spontano je doveo do rasta kvalitete vokalnog izvođenja i prepoznavanja ansambla unutar akademskih, ali i širih tradicijskih i netradicijskih krugova.

5.1 Metoda učenja na terenu

Svaki teren bitno je dokumentirati opremom za snimanje (diktafoni, mobilni telefoni, kamere). Kasnije te snimke postaju način prisjećanja i učenja. Teren zahtjeva sveobuhvatan kontakt s kazivačima; od neformalnog razgovora u kojem se kazivači prisjećaju djetinjstva do postavljanja pitanja koja nisu direktno vezana za glazbene teme područja u kojem žive. Sva ta pitanja nužna su u procesu učenja tradicijske glazbe. Preko njih se otkriva i shvaća duh kraja, ljudi, prilika u kojima su odrastali i koje direktno utječu na stil pjevanja, tekst pjesama i općenito način folklornog izričaja. Ugodna atmosfera između istraživača i kazivača omogućava kazivaču lakši pristup glazbenim sjećanjima i njihovu reprodukciju. Ansamblu kao istraživačkom tijelu najzanimljiviji sloj pjevanja jest onaj najstariji. Takav repertoar u pamćenju je najstarijih generacija, ali do tih sjećanja kazivačima je najčešće vrlo teško pristupiti. Ipak, ponekad neočekivana asocijacija može dovesti do prisjećanja najstarijih pjesama. Teren je često nepredvidljiv zato istraživač mora biti spreman na neku vrstu „neuspjeha“. Tome uvjetuje i različitosti ljudskih karaktera i njihovih privatnih situacija. Na teren, poput živog organizma, utječu emocionalna stanja kazivača kao i njihova fizička spremnost (starost, umor, razdražljivost, uzbuđenje, trema). Nekada je drugi dolazak na isti teren s istim kazivačima uspješan, za razliku od prvog dolaska. Oni, potaknuti postavljenim pitanjima mogu u miru razmisliti i prisjetiti se običaja i pjesama i onda ih na drugom dolasku reproducirati. Jednako tako varira i kvaliteta izvedbe repertoara i skupina koji su ga izvodili. To potkrjepljuje primjer s terena u Majuru (vidi prilozi: slika br. 2). Prvim dolaskom krajem svibnja 2018. godine, dvije vokalno najsposobnije kazivačice izvele su napjev *Osu se nebo zvijezdama*. Dolaskom u Zagreb ansambl je napjev naučio i izvodio na koncertima. Ponovnim dolaskom na teren u travnju 2019. godine ansambl je kazivačicama otpjevao napjev i jedna je gospođa upitala: “A gdje je treći glas?“ Ta gospođa nije bila prisutna na prvom terenu na kojem je ansambl snimio i naučio glazbenu građu. Ona inače pjeva *u tri* s kazivačicama koje su napjev prvi put izvele 2018. godine. Na terenu napjev oživi u svom izvornom okruženju koji je ključan za potpuno razumijevanje svih odrednica pojedinog napjeva (stil, tekst, kontekst...). Ansambl po dolasku u Zagreb napjeve s terena uvježbava i priprema za izvedbu. Snimke se nikad ne transkribiraju[8] već metodom imitacije i ponavljanja usvajaju iz probe u probu. Ponekad je materijal snimljen na terenu kompliciran te se ne uspijeva savladati odmah već radnim procesom na probi. Kod takvih napjeva bitno je dobro analizirati glasove i njihove

[8] Transkribirati znači notirati glazbenu izvedbu.

odnose. Taj proces je prilično zahtjevan zbog tijesnih odnosa intervala među glasovima. Na početku rada ansambla upravo je ta navika uha na temperirani ljestvični sustav zapadnoeuropske glazbe i *čiste* odnose među intervalima stvarala najveći problem. Sluh je trebalo prilagoditi netemperiranom sustavu koji se činio neugođenim. Ansambl trenutno inzistira na netemperiranosti kao istinskom glazbenom jeziku hrvatske tradicijske glazbe. Takvo pjevanje u sebi ima svoju logiku, a varijacija je jako puno. Najbolji primjer koji potkrjepljuje tu činjenicu jest teren s kazivačicama *rere* u Otoku kod Sinja (vidi prilozi: slika br. 3). Kod *rere* jedan glas (počimalja) *goni* (iznosi tekst), a svi ostali za njim jednoglasno *siku* (prate melodiju i tekst počimalje u tijesnim intervalima na slogove *re-re-re...*). Kazivačice su cijelu večer pjevale, a da se nijedna melodija nije ponovila. Prateći glasovi (njih deset) su nakon počimaljinog zapjeva uvijek u savršenom jednoglasju varirali svoj glas. U razgovoru su objasnile kako po sluhu nakon zapjeva odmah shvate vrstu *rere* i automatski ju reproduciraju. To je jedan od dokaza strukturne složenosti i unutarnje logike tradicijske glazbe koja, da bi se pravilno usvojila, zahtjeva vrijeme i posvećenost te aktivan terenski rad.

5.2 Metoda učenja po snimkama

Najstarije snimke, one koje se više ne mogu čuti na terenu, nalaze se u arhivu Instituta za etnologiju i folkloristiku. Zajedničkim preslušavanjem repertoar se odabire u suradnji s voditeljem ansambla, Joškom Ćaletom. Prije učenja vokalnog dijela promatra se geografski smještaj lokaliteta snimke i vremenski period nastanka. Tako npr. snimka *ojkavice Moj je dragi daleko dabome* Dietera Christensena iz 1957. godine snimljene u Gabeli (južna Hercegovina) prikazuje žalost žene za mužem koji za vrijeme Prvog svjetskog rata odlazi od kuće na bojišnicu i tamo pogiba (*Moj je dragi daleko dabome / ja se nemam radovati kome. Pjevala bi ko i cure dvije / da mi lane poginulo nije)*. Tekstualni kontekst pjesme, shvaćanje života udovice u Gabeli u Hercegovini sugerira način izvedbe i atmosferu pjesme. Dobra interpretacija jest uspješno prenošenje emocionalnog stanja kazivačice. Znajući kontekst njenog života i perioda u kojem je živjela pomaže u stvaranju što bolje izvedbe. Kod prvog slušanja takvih snimki ansambl nastoji primijetiti način izgovora (različitim dijalekti), boju glasa, način afektiranja, potresanje glasa, ritmičke figure, načine ukrašavanja (ukrasi, naglasci). Kod izvođenja ovog napjeva članice ansambla su, zbog težine izvornog teksta koji se pjeva (*...da mi lane poginulo nije*) i nemogućnosti suočavanja s istim, izmijenile tekst (*...da me lane ostavilo nije*). Ta izmjena dogodila se na početku djelovanja ansambla, dok članice još nisu poznavale mnogo glazbenog materijala te ljudskih priča i sudbina kroz napjeve.

Izvedba kroz susrete i vježbanje (probe) sazrijeva i postaje članicama ansambla razumljivi glazbeni jezik.

5.3 Metode poučavanja kazivača

Iz navedenog se da zaključiti kako vokalna tradicijska glazba ovisi o mnogim faktorima. Neki od njih su: odabir terena, vokalna kvaliteta kazivača, njihovo trenutno raspoloženje i glasovna kondicija.

Također ovisi i o načinima na koje kazivači poučavaju (prenose) vokalnu glazbu. Najočitiji primjer je kod učenja *treskanja* (ojkanja) glasa. Ansambl se s *ojkanjem* susreo u Srijanima (Gornja Poljica) u posjeti kod gospođe Marije Prelas. Njeno samačko pivanje *Slavuj piva daleko se čuje* u ansamblu *Harmonija disonance* uvijek pjeva članica ansambla Magdalena Cvitan. Na Magdaleninu izvedbu *Slavuja* gospođa Marija je komentirala: „Ma dobro ti to, ali isto to meni dođe prirodno." Kad ju je Magdalena pitala što mora napraviti da ojkanje izvede uspješnije gospođa Marija je odgovorila da se „s tim rodiš i da ti to treba doći prirodno". Ona riječima nije mogla objasniti tehniku *ojkanja* koju praktično izvodi vrlo uspješno. Primjer suprotan ovom jest s terena u Kljacima gdje su kazivačice detaljno riječima objasnile *ojkanje*: „Spušti glas u grlo i onda tresi, u grkljan, tu, tu (pokazuje prstom)..." (vidi prilozi: slika br. 4; slika br. 5) i inzistirale na ponavljanju sve dok izvedba članica ansambla nije bila uspješna. Također, pod vodstvom kazivačica iz Kljaka članice ansambla naučile su i *oja-noju*. *Oja-noja* je stil pjevanja tijesnih intervala u kojem se glasovi kreću paralelno u jako uskim intervalima završavajući s uzvikom *„oja-noja dođi lole moja"*. Treba napomenuti da su članice pokušale samostalno naučiti *oja-noju* sa snimke, međutim uspjele su tek uz poučavanje kazivačica na terenu. Metode uspješnog prenošenja znanja su: zainteresiranost i usmjerenost kazivača na cilj tj. uspješnu izvedbu onog koga poučavaju, kritičko slušanje iste izvedbe te sugeriranje i ispravljanje grešaka.

5.4 Razvitak repertoara i izvedbe ansambla Harmonija disonance

Od osnutka ansambla sastav članica gotovo je nepromijenjen. Tako se izvedbe uvježbavaju uzimajući u obzir pojedine boje glasova članica, njihovog tonskog opsega glasa i načina pjevanja. Isto tako, većinu napjeva tokom učenja prilagođavaju koncertnoj izvedbi nastojeći biti što bliže originalu i tipu tradicijskog pjevanja. Pjesme se kroz vrijeme učenja mijenjaju i dobivaju konačan oblik kroz neko vrijeme uvježbavanja i traženja optimalnog zvuka i interpretacije. Za koncert u Zadru ansambl je pripremao napjev *Pjevati ću, neću stat' u muku*. Iako je originalna snimka po kojoj su učili (snimljena 1968. godine) bila solistička, taj je napjev prvotno zamišljen kao skupna izvedba s mijenjanjem počimalja i minimalnim dodavanjem ležećih glasova. Zbog dužine teksta i razvijene melodije ansambl je odlučio pjevati u dvije grupe da bi na kraju pravi oblik dobila u solističkom dijalogu dvije (solo) pjevačice. Ovakav koncept izvedbe pokazao se najzanimljivijim svim članicama ansambla, a u samom konceptu koncerta taj se potez pokazao dobrim izborom jer je došao kao odmor ostalim pjevačicama, ali i publici. Kao što se razvija repertoar, tako se razvijaju i vokalne sposobnosti članica ansambla. Na osobni i kolektivni pjevački razvitak članice ansambla posebno su ponosne. Svaka članica dobiva priliku voditi pjesmu, svaki glas je bitan i nedostatak pjevačice koja inače pjeva tu pjesmu mijenja kvalitetu izvedbe. Upravo kao što je slučaj kazivačica na terenima ili na snimkama, njihova izvedba se urezuje u kolektivno pamćenje ansambla i postaje živi folklor. S obzirom na to da koncertno izvođenje ovakve vokalne tradicijske glazbe nije uobičajen, ansambl mijenjanjem formacija na pozornici izaziva pozornost publike. Time je pripremanje programa za koncert kompliciranije. Za svaki nastup svaka od članica mora dobro zapamtiti svoju poziciju u svakoj pjesmi. Pozicije se biraju prema glasu koji u toj pjesmi osoba pjeva ili po slijedećoj točki na programu radi brže i elegantnije promjene. Tako je koncert u Francuskom paviljonu bio posebno zanimljiv jer su se sve kretnje izvodile oko skulpture s žitom akademskog kipara Vladimira Novaka. Na koncertu u Zadru ansambl je iskoristio gotovo svaki dio prostora crkve sv. Donata kao pozornicu za vrijeme trajanja koncerta. Koncert je započeo s dna crkve prema glavnoj pozornici ispred publike, pjevalo se iz galerije, lijeve i desne apside, prostora oko publike... Smišljajući unaprijed koncept programa koncerta ansambl nastoji dati sveobuhvatni doživljaj netipičnog tradicijskog koncerta. Zato je program koncerta u crkvi sv. Donata koncipiran kao priča života žene (od djevojaštva, udaje, zrelosti i starosti), poredan kronološki. Članice ansambla samostalno su osmislile i programsku knjižicu za taj koncert.

5.5 Koncerti, gostovanja i radionice

Gostoprimstvo i srdačnost glavne su odlike kazivačica na terenima i gostovanjima koje je ansambl posjetio. Nasuprot tome, kazivačice ostaju zadivljene angažmanom ansambla u njegovanju napjeva koje kazivačice često nemaju kome prenijeti. Jedno od prvih gostovanja ansambla bilo je u Metkoviću kod KUD-a *Metković*. Tako je ansambl već nakon prve godinu rada sudjelovao na smotri folklora *Na Neretvu misečina pala*. U sklopu tog gostovanja ansambl je imao priliku upoznati pjevačice iz KUD-a i od njih učiti grleno tercno pjevanje neretvanskih napjeva. Zauzvrat, pjevačice KUD-a su tu istu godinu došle u Zagreb na cjelovečernji koncert ansambla u dvorani *Blagoje Bersa* na Muzičkoj akademiji. Na tom koncertu sudjelovala je i već spomenuta gđa. Marija Prelas (vidi prilozi: slika br. 6). Za tu priliku, programski je smišljeno isprepletanje zajedničkih izvedbi starije i novije generacije. Tako je koncert počeo zajedničkom izvedbom napjeva *Slavuj piva,* a gospođa Marija i Magdalena Cvitan, članica ansambla *Harmonija disonance,* izmjenjivale su se u strofama.

Na posljednjem gostovanju u Zadru članice ansambla i same su imale priliku poučavati hrvatsku vokalnu tradicijsku glazbu. Dvodnevnoj radionici tradicijskog pjevanja prisustvovalo je šezdesetak polaznika razvrstanih u tri grupe: dječju, mješovitu (muško-žensku) i žensku. Članice ansambla podijelile su se u tri grupe kao voditeljice, svaka skupina sa različitim glazbenim primjerima. Dječju grupu trebalo je na zabavan način zainteresirati za tradicijsku glazbu: flomasterima su pisali tekst, komentirali značenje teksta… Isto tako, uvedeni su jednostavni plesni koraci u kolu, pljeskanje ritma, itd. Kod mješovite grupe podučavanju se pristupilo prvo s tercnim napjevima u dva glasa koji su jednostavniji za naučiti. Kasnije se pristupilo učenju višeglasnih pjesama pa principu izdvojenih grupa dionica te individualnih počimalja i pjevanja u dvije grupe. Također, u izvedbu su uvedeni koraci (mijenjanje formacija za pjesme), plesanje kola itd.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu prikazano je učenje i poučavanje hrvatske vokalne tradicijske glazbe na primjeru ansambla *Harmonija disonance*. Hrvatska tradicijska glazba obiluje različitim stilovima pjevanja i potrebno je vrijeme da bi se oni istražili, a još više vremena da bi se inkorporirali u izvedbenu praksu jednog ansambla. Učenje vokalne tradicijske glazbe zahtijeva potpunu posvećenost i prije svega zanimanje i ljubav prema istoj. Posvećenost i zanimanje očituju se u metodama učenja tradicijske glazbe, koje nisu uvriježene metode učenja u glazbenim školama i akademskim ustanovama. Prikazane metode učenja su: učenje od kazivača na terenu i učenja sa snimki. Metode su analizirane kroz praktičan rad ansambla na terenu i potkrijepljene vizualnim prilozima (fotografije s terena). Također, opisani su i načini poučavanja, kako kazivačica na terenu, tako i članica ansambla na radionicama.

Zaključuje se kako je izravan kontakt s kazivačima ključan za pravilnu izvedbu vokalne tradicijske glazbe. Kontakt s kazivačima pomaže boljem razumijevanju tehničkog dijela pjevanja (savladavanja pjevačkih vještina) ali još više nadahnjuje izvođača za bolju izvedbu i daje pravi uvid u pjevani tekst i kontekst napjeva.

6. LITERATURA

Bezić, Jerko. Akulturacija kao mogućnost daljeg življenja folklorne glazbe, *Zvuk*, II, 1974., str. 149-154.

Ceribašić, Naila. Etnomuzikološka i etnokoreološka djelatnost Instituta tijekom devedesetih godina, *Narodna umjetnost*, XXXV, 1998., 2, str. 49-66.

Ceribašić, Naila. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.

Dobrota, Snježana. *Uvod u suvremenu glazbenu pedagogiju.* Split: Filozofski fakultet sveučilišta u Splitu, 2012.

Marošević, Grozdana. Utjecaj folkloristike na etnomuzikologiju u Hrvatskoj, *Narodna umjetnost*, XXXII, 1995., 1, str. 39- 54.

Marošević, Grozdana. Folklorna glazba. U: Murai, Aleksandra; Vitez, Zorica (ur.). *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu svjetova i epoha*. Zagreb: Barbat - Galerija Klovićevi dvori - Institut za etnologiju i folkloristiku, 2001., str. 409-421.

Miličević, Ema. *Zapjevaj mi, jaranice moja: održivost hrvatske tradicijske glazbe – izazovi i rješenja u 21. stoljeću na primjeru Harmonije disonance.* Seminarski rad na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, 2018.

Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1964.

Piškor, Mojca. *Tragom tradicijskih pjevanja*. Programska knjižica koncerta *Jazz* orkestra Muzičke akademije i ansambla *Harmonija disonance*, 2017.

Rice, Timothy. E*thnomusicology (A Very Short Introduction)*. United Kingdom: Oxford University Press, 2013.

Rojko, Pavel. *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: Vlastita naklada: Jakša Zlatar, 2012.

Rojko, Pavel. *Metodika nastave glazbe. Teorijsko- tematski aspekti.* Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera, 1996.

7. PRILOZI



***slika br. 1** / Ansambl Harmonija disonance*



***slika br. 2** / S terena u Majuru; kazivačice napjeva Osu se nebo zvijezdama (u sredini)*



***slika br. 3** / S terena u Otoku (Sinj) kod kazivačica rere*



***slika br. 4** / S terena u Kljacima; učenje ojkanja*



slika br. 5 */ S terena u Kljacima; metoda poučavanja kazivačice ojkanju*



slika br. 6 */ Koncert ansambla Harmonija disonance (donji red) i njihove gošće: žene iz KUD-a Metković (gornji red) i gospođa Marija Prelas (četvrta s lijeva u gornjem redu)*