

Razlike u pristupu podučavanja kontrabasa između učenika rane dobi i adolescenata

Kasaić Drakšić, Matija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:330234>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-13**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

MATIJA KASAIĆ DRAKŠIĆ

**RAZLIKE U PRISTUPU PODUČAVANJA KONTRABASA
IZMEĐU UČENIKA RANE DOBI I ADOLESCENATA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija – VI. odsjek

Matija Kasaić Drakšić

Razlike u pristupu podučavanja kontrabasa između učenika rane dobi i adolescenata

DIPLOMSKI RAD

Mentor: nasl. izv. prof. art. Nikša Bobetko

Student: Matija Kasaić Drakšić

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

nasl. izv. prof. art. Nikša Bobetko

Potpis

29. lipnja 2020. u Zagrebu

Diplomski rad obranjen 29. lipnja 2020. ocjenom _____.

POVJERENSTVO:

1. nasl. izv. prof. art. Nikša Bobetko _____.

2. red. prof. art. Mario Ivelja _____.

3. izv. prof. art. Ivan Novinc _____.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sažetak rada:

Kontrabas je u svijetu glazbe uvijek igrao dvojaku ulogu. Zanimljiva misao za svakoga tko ne svira kontrabas je da upravo taj instrument u sebi sadrži raspon, alikvotne i tehničke mogućnosti svih gudačkih instrumenata, dok istovremeno ima mogućnost sviranja zajedničke dionice s većinom dubokih puhača. Naglašavam to jer je uobičajena percepcija kontrabasa takva da taj instrument služi pratnji u dubokim tonskim visinama i temeljnom tonu neke harmonije, a zapravo ima mogućnosti koje bi poželio svaki gudač kad bi krenuo u temeljitije istraživanje tonskih mogućnosti svojeg instrumenta. Dok se s jedne strane radi o instrumentu koji je neophodan za punoću i temelj zvuka bilo kojeg većeg ansambla, s druge strane nema previše ljudi koji zaista razumiju i cijene njegovu nezamjenjivu ulogu, ali i mogućnosti virtuoznog sviranja koje pruža taj instrument. Uza sve mogućnosti, tu je i veličina instrumenta. Klasični kontrabas veličine $\frac{3}{4}$ je visok otprilike 180 cm u uspravnom položaju, a za razliku od ostalih gudačkih instrumenata, nije samo točna uvećana kopija, nego nekim svojim dimenzijama (poput debljine i širine korpusa) ima značajne razlike u omjerima dijelova instrumenta. Također, zbog svojih dimenzija, omjer debljine drvenog materijala od kojeg je napravljen naspram veličine je manji od npr. violine, što znači da prilikom rukovanja instrumentom mora postojati puno veći oprez samim time je skloniji oštećenjima, napuknućima i spontanom odvajanju dijelova korpusa.

Osim same percepcije instrumenta, većina ljudi u kontekstu podučavanja smatra da kontrabas nije namijenjen djeci nižeg uzrasta i dobi jer već u početku postavlja značajne izazove za fizičku kondiciju, snagu i snalažljivost svirača što se tiče transporta i rukovanja instrumentom. U odabiru instrumenta također je prisutan faktor notnog materijala koji je pisan u F (bas) i C (tenor) ključevima što je pogotovo izazovno za djecu koja u teoretskom obrazovanju tek uče čitati i razumijevati tonove i tonalitet u G (violinskom) ključu. Osim toga, za pravilno sviranje potrebne su i veće dimenzije šake lijeve ruke, jer je razmak tonova između prvog i četvrtog prsta jedna sekunda u II. poziciji (npr. a – h na G žici), što je na kontrbasu veličine $\frac{3}{4}$ otprilike 10 cm. Bez obzira na fizičku zahtjevnost tijela, kriva je pretpostavka da je kontrabas namijenjen djeci većeg uzrasta, tjelesne mase i veličine šake. Učenici slabije tjelesne građe također mogu bez problema savladati i usavršiti vještinu sviranja koristeći manje instrumente za koje je potreban manji fizički napor za vježbanje.

Ključne riječi: kontrabas, metodika, nastava, pedagogija, klasična glazba

Sadržaj:

<i>Sažetak rada:</i>	4
<i>Sadržaj:</i>	5
1. <i>Uvod:</i>	6
2. <i>Tehničke specifičnosti kontrabasa:</i>	7
3. <i>Povijesni pregled kontrabasa u klasičnoj glazbi</i>	9
3.1. <i>Kontrabas kao orkestralni ili solo instrument?</i>	9
3.2. <i>Povijest kontrabasa u Europi i značajne škole</i>	13
3.3. <i>Razvoj nastave kontrabasa u Hrvatskoj</i>	16
4. <i>Razlike između metodološkog pristupa učenicima različite dobi</i>	18
4.1 <i>Razvijenost metoda podučavanja mlađih učenika i trendovi</i>	18
4.2 <i>Usporedba pristupa djeci mlađe i adolescentne dobi</i>	19
4.3. <i>Primjenjivost Suzuki metode i drugi pristupi u ranoj fazi razvoja</i>	22
5. <i>Nove metode i uloga kontrabasa izuzev podučavanja</i>	25
5.1. <i>Nastavni plan i program</i>	25
5.2. <i>Potreba za novim metodama</i>	25
5.3. <i>Inovativnost u podučavanju kontrabasa</i>	26
5.4. <i>Prilagođeni pristup u nastavi i funkcionalna metoda</i>	27
5.5. <i>Terapijska ostvarenja i rad s djecom s posebnim potrebama</i>	28
6. <i>Korištenje novih medija u podučavanju i nastava na daljinu</i>	30
7. <i>Zaključak</i>	31
8. <i>Popis literature</i>	32

1. Uvod:

Iz vlastitog iskustva učenika, studenta i nastavnika kontrabasa u glazbenoj školi, želim istražiti, pojasniti i proučiti moguće proširenje teorija i načina podučavanja kontrabasa fokusirajući se na učenike mlađe životne dobi, odnosno učenike ranih razreda osnovne škole. Razlog odabira ove teme je specifičnost kontrabasa u sferi podučavanja zbog veličine instrumenta i fizičkih zahtjeva koje postavlja. Iz navedenih razloga, povijesno, a danas sve manje, kontrabas su počinjali učiti učenici dobi kasnije osnovne i srednje škole, što je istovremeno olakšavalo i otežavalo pristup nastavnicima prilikom metodičkog pristupa i stvaranja kvalitetne tehničke podloge za sviranje svakog učenika. Značajni čimbenik u zadnjih nekoliko desetljeća je razvoj i veća pristupačnost kontrabasa manjih dimenzija, koje sada mogu svirati i djeca i od treće godine života, što postavlja potpuno nove zahtjeve glede pristupa i položaja tijela tijekom sviranja, kao i nove načine objašnjavanja tehnike sviranja kontrabasa mlađim učenicima. Također želim spomenuti i usporediti tradicionalni put učenika kontrabasista koji glazbeno obrazovanje započinje svirajući neki drugi instrument. Time se postiže interdisciplinarnost, odnosno ona izostaje kad učenik počinje kontrabasom.

U ovom radu pokušat ću objasniti i analizirati trenutne standarde u pedagoškom i metodičkom pristupu podučavanju kontrabasa, proučiti posjete postaviti teoretske primjere korištenja takvih metoda u situacijama za koje nisu izvorno osmišljene.

Vjerujem da je kontrabas kao instrument u suvremeno doba poprimio drugačiju ulogu od svoje izvorne, odnosno povijesne. Imajući to na umu, htio bih predstaviti modele podučavanja koji izlaze iz okvira klasičnog orkestralnog ili solističkog muziciranja, a za koje vjerujem da bi imali pozitivan pedagoški učinak na učenike ranije životne dobi kojima sviranje kontrabasa često može predstavljati veći izazov nego njihovim školskim kolegama koji sviraju druge instrumente ili samim početnicima na kontrbasu starije dobi, koji obično imaju prednost veće fizičke razvijenosti i kondicije za vježbanje te izvođenje glazbe na kontrbasu. Posebnu pozornost želim posvetiti temi fizičke pripreme i fokusa na pravilan položaj tijela, jer sam primijetio da je općeprihvaćen argument taj da su kod sviranja kontrabasa specifični bolovi leđa, nogu i lijeve šake očekivani i normalni. Kao protuargument želim proučiti neke metode pripreme i fokusa na fizičku postavu prilikom sviranja. Jedna od tih metoda je upravo funkcionalna metoda pristupa učeniku koju je utemeljila Elly Bašić. Zaključak želim ostaviti otvoren za diskusiju i daljnje istraživanje, jer mislim da je ova tema i dalje premalo istražena te postoji potreba za osuvremenjivanjem tehnika pristupa u podučavanju s obzirom na trenutni položaj klasičnih glazbenika u svijetu.¹

¹ Dreyer, Les, *Sunday Dialogue: Is Classical Music Dying?*, *The New York Times*, 2012 (pristup 24.06.2020) <https://nyti.ms/TchOT8>

2. Tehničke specifičnosti kontrabasa:

Osim sviranja, kontrabas je uvijek bio zahtjevniji i što se tiče izgradnje. Potrebni su veliki, zdravi komadi drva, dulje sušenje drva zbog veće debljine i bolji atmosferski uvjeti. Uza sve to i ostale faktore poput atmosferskih uvjeta i vještine majstorstva potrebnih da se takav instrument izgradi jasno je da je cijena, odnosno vrijednost instrumenta značajno veća od ostalih gudačkih instrumenata.

Za razliku od ostalih instrumenata iz roda gudača, kod kojih se žice ugađaju po intervalu kvinte, kontrabas se ugađa po intervalu kvarte. Od najviše do najdublje žice redom g – d – A – E. Razlog tome je puno veći razmak intervala na žici u odnosu na širinu ruke. Dok violončelisti u razmaku između prvog i četvrtog² prsta mogu obuhvatiti interval velike terce, na kontrabasu je to interval velike sekunde. Zato se u nižim pozicijama izbjegava korištenje jednog od (ovisno o školi) srednja dva prsta. U nekim školama (npr. njemačkoj i češkoj) koristi se prvi, drugi i četvrti prst na način da se drugi prst približi trećem. U drugim školama (talijanska i neke skandinavske) koristi se prvi, treći i četvrti prst tako da se treći prst primakne drugom. U svakom od tih primjera između dva prsta je razmak intervalski pola tona. Nema konsenzusa oko toga koji je način ispravniji, jer subjektivni osjećaj ovisi o naučenoj tehnici, ali više je prihvaćena metoda 1., 2., 4. prsta jer po nekim tvrdnjama uzrokuje manju napetost tetiva i mišića i dugoročno je zdravija za šaku lijeve ruke. Osim razmaka ruke unutar pozicije, bitni su i intervali koji se mogu svirati koristeći dvije žice istovremeno. Zbog ugađanja kvartama, na kontrabasu se unutar jedne pozicije može svirati kvinta i terca, te kvarta koristeći barre³ način pritiskanja između dvije žice, a između tri žice unutar jedne pozicije moguće je odsvirati i interval oktave. Osim toga, zbog kvartnog ugađanja međusobno su bliži ostali intervali tako da je opći raspored tonova lakši za obuhvatiti sviranjem nego kad bi kontrabas bio ugađan u kvintama.

Još jedna posebnost kontrabasa je i takozvani „solo štim“, odnosno način ugađanja transpozicijom. Žice se umjesto klasičnih g – d – A – E zamjenjuju žicama višim za jedan cijeli ton, odnosno, a – e – H – FIS. Taj način je prvenstveno namijenjen solističkim kompozicijama napisanima u tonalitetu koji zvuči cijeli ton više, ali se svira kao da je u regularnom načinu ugađanja. Osim takvih kompozicija, to omogućuje kontrabasistu lakšu izvedbu transkripcija jer ima mogućnost svirati više tonove koristeći poziciju tonova koji su cijeli ton niži. Problematika kod takvog načina ugađanja je nemogućnost sviranja u ansamblu ili orkestru jer kontrabasist

² Kod gudačkih instrumenata se radi jednostavnosti zapisivanja prstometu prsti označavaju rednim brojem. Budući da palac cijelo vrijeme stoji sa stražnje strane vrata instrumenta (osim u palčanoj poziciji), prsti se broje od kažiprsta. Tako je 1. prst kažiprst, 2. prst srednji prst, 3. prst prstenjak i 4. prst mali prst

³ Način sviranja intervala ili akorda na nekom instrumentu tako da se jednim prstom obuhvati više tonova u na istom horizontalnom položaju vrata instrumenta. Razlika u tom načinu sviranja od klasičnog je da se inače zaokruženi prst ispruži i umjesto samo jagodicom, neke tonove pritisne i ostatkom unutarne površine prsta

mora uživo transponirati glazbu ili ugoditi solo žice cijeli ton niže što im smanjuje napetost i time uzrokuje manji dinamički opseg i slabiji početak tona, te tišu dinamiku općenito.

Kontrabas se izrađuje u nekoliko standardiziranih veličina jer ovise o modelu instrumenta. Modeli nisu standardizirani i ovise o kreativnosti graditelja, ali postoji nekoliko njih koji su učestali. Svaki oblik modela ima svoje zvučne specifičnosti, ovisno o konstrukciji i posljedičnoj napetosti instrumenta, no ne postoji objektivni sud koji oblik najbolje zvuči ili koji tip kontrabasa je najbolji za sviranje. To ovisi o želji svirača. Postoje neke prakse u odabiru instrumenata za orkestre ili solističko sviranje, no to se u većoj mjerodnosti na veličinu i masivnost nego na sami oblik. Bez obzira na različitosti, povijesno se populariziralo nekoliko oblika. Oblik violine nazvan *Di Salo*, imenovan po talijanskom graditelju Gasparu Da Salu, napravljen je po uzoru na violinu preuzevši ustanovljenu logiku podjednako velikog gornjeg i donjeg dijela trupa, što rezultira jednakim frekvencijskim odzivom gornjeg i donjeg tonskog raspona kontrabasa. Postoje mnoge varijacije modela, jer ovakav nije spretan za sviranje u palčanom položaju, pa su neki majstori radili uži gornji, a širi donji dio. Tako se dobije jači odaziv niskih frekvencija u odnosu na visoke, iako takav dizajn smanjuje opću glasnoću i odziv zvuka. Drugi česti oblik, koji više pripada njemačkoj školi gradnje instrumenata, je oblik zvan *gamba*, čiji je gornji dio trupa uži od donjeg, s tim da je cijeli oblik više zaobljen, bez oštih rubova, što je praktično i sa strane konstrukcijske čvrstoće. Adekvatni oblik i veličina kontrabasa trebali bi biti izbor svirača u odnosu na fizičke pretpostavke poput visine tijela, dužine ruku ili snage, dok bi bilo idealno da uz te karakteristike instrument ima i optimalan ton po želji svirača. Osim toga, bitna je praktičnost, zbog čega oblik *gambe* ima očitu prednost jer ga je teže oštetiti prilikom transporta. Postoji još jedan, sve popularniji oblik kontrabasa, a to je oblik kruške. Specifičan je po tome što je cijelo tijelo instrumenta potpuno bez rubova, a izgledom podsjeća na voće po kojem je dobio ime.⁴ Taj oblik je problematičan po pitanju praktičnosti jer ga je teže primiti i nositi zbog toga što nema udubine sa strane na sredini tijela za koje se uobičajeno prima kontrabas kad nije u futrolu.

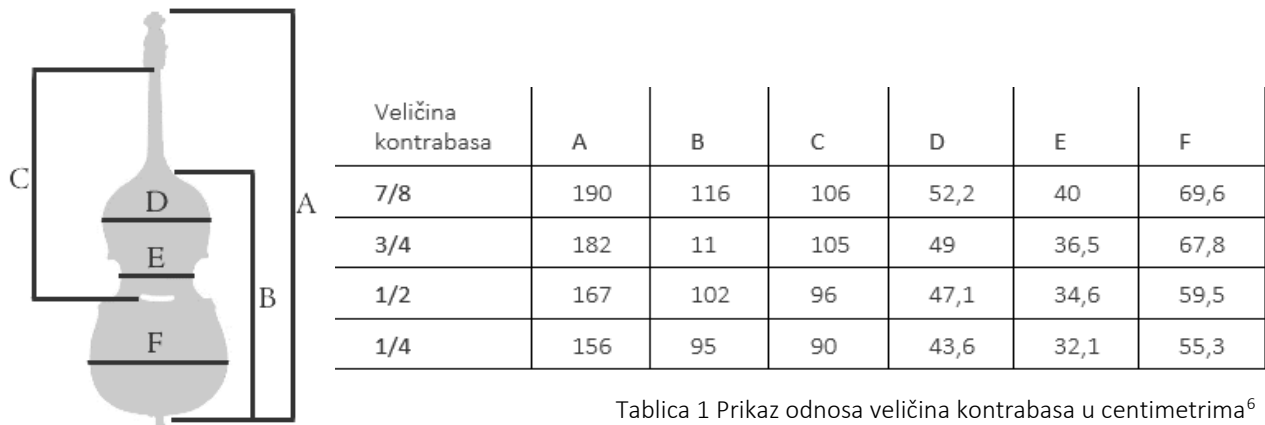
Najčešća, ali ne i standardizirana veličina kontrabasa za solističko sviranje i učenje veličine je 3/4 veličine cijelog instrumenta. To znači da je kontrabas pune veličine, odnosno 4/4, sam po sebi fizički zahtjevan za sviranje čak i odrasloj osobi. Razlog tome je širok opseg ruku i trupa potreban kako bi se instrument svirao bez fizičkog napora, a razmak između prstiju lijeve ruke u prvoj poziciji je poput onog oktave na klaviru. Bez obzira, takvi kontrabasi (4/4) svejedno se koriste zbog prednosti poput odličnog zvuka u orkestru i tamnog zvuka u niskom registru, zbog šire hvataljke, a uz to lakše se može postaviti 5 žica ili ekstenzija⁵. Kontrabasi pune veličine

⁴ Quantum Bass Center, *Properties of some common bass shapes*, 2018 (pristup 22.06.2020) <https://www.quantumbasscenter.com/quantum-bass-blog/properties-of-some-common-bass-shapes>

⁵ Ekstenzija, odnosno C-ekstenzija izum je populariziran unazad 15 godina u cijelom svijetu. Produživanjem hvataljke po liniji najdublje žice i dodavanjem dodatnih poluga, moguće je svirati tonove do 2 cijela tona ispod najdubljeg tona E – kontra do tona C – kontra. Sve je to moguće na kontrabasu sa 4 žice, gdje se omogućuje manja napetost nego na petožičanom kontrabasu i veća širina žica na hvataljki četverožičanog kontrabasa. Dodatna prednost ekstenzije naspram kontrabasa s 5 žica je mogućnost prirodne napetosti žica u nižim tonskim visinama umjesto

također imaju drugačiju i često bogatiju boju zvuka od 3/4 kontrabasa. Najveći problem posjedovanja 4/4 kontrabasa je praktičnost. Zbog širine teže ga je provući kroz okvir vrata, po uskom stubištu ili smjestiti u automobil. Još jedna mogućnost za one koji žele kontrabas bliži punoj veličini je format 7/8, koji se ponekad izrađuje višeg i užeg trupa, upravo iz ranije navedenih praktičnih razloga.

Za pravilno učenje kontrabasa kod djece, a i odraslih, potrebno je u svakom trenutku obrazovanja koristiti kontrabas prikladan visini svirača. Kod djece nižeg uzrasta od 7 do 10 godina idealni su kontrabasi veličine 1/8 i 1/4. Dok dijete raste, treba pratiti visinu i postupno prilagoditi učenika prelaskom na veći kontrabas. U srednjem uzrastu između 9 i 12 godina u prosjeku se koristi kontrabas veličine 1/2, a čim je dijete spremno i dovoljnog uzrasta trebalo bi početi učiti na kontrabasu veličine 3/4. Ukoliko je učenik visine veće od 195 centimetara, može razmisliti o sviranju kontrabasa 7/8 ili 4/4, uz to da uzme u obzir prije navedene prednosti i nedostatke. U dolje predstavljenoj tablici su odnosi veličina kontrabasa koji su učestali, ali ne i standardizirani osim u masovnoj proizvodnji. U tablici koja slijedi popisani su omjeri veličina kontrabasa prema uobičajenim mjerilima.



Tablica 1 Prikaz odnosa veličina kontrabasa u centimetrima⁶

Slika 1 Prikaz odnosa veličina kontrabasa⁷

3. Povijesni pregled kontrabasa u klasičnoj glazbi

3.1. Kontrabas kao orkestralni ili solo instrument?

Kontrabas kao instrument ima sposobnosti širokog spektra zvuka, dinamike i razne aleatoričke mogućnosti. Zbog duljine svojih žica, točnije širokog omjera koji korespondira s niskim frekvencijama spektra zvuka po kojima su ugađane, kontrabas ima zaista široke

pete, koja je deblja i stvara dodatnu napetost poput pete žice za kontrabas prirodno namijenjene tonovima C i H kontra. Ekstenzija iziskuje i dodatnu vještinu sviranja jer svirač osim rasporeda tonova na hvataljci, mora za vrijeme izvedbe brzinski i spretno promijeniti štim najdublje žice, što nije bilo predviđeno u pisanju simfonijskih kompozicija prije 20. stoljeća.

⁶ Lohse Jonas, *About the double bass, Models* https://doublebassguide.com/?page_id=3 (pristup 20.6.2020)

⁷ Ibid.

moćnosti u tonskim visinama i snazi zvuka koju projiciraju niske frekvencije. Upravo zato, kontrabasisti su tijekom povijesti imali priliku istražiti i iskoristiti mnoge mogućnosti sviranja kontrabasa.

Zbog prepoznatljivosti kontrabasa kao fundamentalnog, ali manje primjetnog instrumenta u orkestru, kontrabasisti koji su razvijali solistički repertoar imali su bitan zadatak predstaviti ga tadašnjem društvu glazbenika. Zbog svojeg temeljitog znanja o instrumentu, a i teoriji glazbe, najčešće su upravo kontrabasisti, za razliku od skladatelja, aranžirali i transkribirali kompozicije za solo kontrabas. Najznačajniji, ali sigurno ne i jedini bili su Domenico Dragonetti (1763-1846), Giovanni Bottesini (1821-1889) i Serge Koussevitsky (1874-1951). Osim njih, koji su bili kontrabasisti solisti i skladatelji, bitno je spomenuti i Franza Simandla (1840-1912), koji je kao predstavnik škole Praškog Konzervatorija dao veliki doprinos u obliku originalne literature za kontrabas, ali i značajnih transkripcija.

Takve transkripcije bile su esencijalni dio razvoja solističke literature za kontrabas, kao i popularizacije kontrabasa kao instrumenta na kojem je moguće biti jednako ekspresivan i virtuozan kao na bilo kojem drugom instrumentu, pogotovo onima iz gudačke sekcije. Zbog navedenih skladatelja i solista, razbijao se mit o tome kako je kontrabas u osnovi orkestralni instrument, a ne solistički.

Domenico Dragonetti bio je prvi međunarodno proslavljeni kontrabasist, poznat po praksi transkribiranja, odnosno sviranja uživo iz drugih dionica kompozicija za komorni ansambl. Često je s prijateljima svirao dionice violončela i violine na okupljanjima komorne glazbe. Talijanski muzikolog Francesco Caffi (1778-1874) prozvao je Dragonettija „*Paganini de' contrabassi*.“ (tal. „Paganini među kontrabasistima“). Jednom je zabilježio kako je slušao Antonia Capuzzija i Dragonettija kako sviraju Haydnov kvartet, alterirajući kao kontrabasi između prve i druge dionice violine. Bio je začuđen zapažanjem da su kontrabasisti uspjeli instrumentom emulirati zvuk svih instrumenata za koje je napisana kompozicija. Dragonetti je 1794. preselio u London gdje je godinu dana kasnije upoznao Haydna koji je tada posjećivao Englesku drugi put. Kasnije, dok je Dragonetti bio na putovanju za Italiju, posjetio je Haydna u Beču. U tom periodu je upoznao i Beethovena.

Thayer opisuje Dragonettija kao jednog od dvojice jedinih bitnih poznanika Beethovena 1799. godine i opisuje Beethovenove duboke impresije koje je ostavio na njega kao kompozitora: „Najbolji kontrabasist u povijesti... nije bio značajan toliko zbog svoje zapanjujuće izvedbe koliko zbog svojeg dubokog, istinskog glazbenog osjećaja koji je tu izvedbu podizao i oplemenjivao... Beethovenovo i njegovo poznanstvo bilo je međusobno jako zadovoljavajuće“⁸. Thayer je nastavio priču događajem kad je Beethoven s Dragonettijem zajednički transkribirao

⁸ Liuzzi, Vito, *A brief history of double bass transcriptions*, 2012 (pristup 20. 6. 2020) <http://liuzzivito.blogspot.com/2012/01/brief-history-of-double-bass.html>

Beethovenovu sonatu br. 2 Op. 5 za violončelo: „Beethovenu je rečeno da njegov prijatelj može izvesti glazbu za violončelo na svojem velikom instrumentu. Jedno jutro, kad je Dragonetti pozvan u Beethovenovu sobu, ovaj je izrazio želju da mu Dragonetti odsvira sonatu. ... odabrali su sonatu br. 2 Op. 5. Beethoven je svirao dionicu klavira očima fiksiran na svojeg druga, a na kraju, kad se sviraju rastavljeni akordi, bio je toliko oduševljen da je završivši sviranje skočio u široki zagrljaj svirača i njegovog instrumenta.“⁹ Thayer, koji je bio jedan od prvih akademika koji spekulira o tome koliko je Dragonettijevo sviranje transkribirane glazbe utjecalo na razvoj Beethovenovog komponiranja dionice za kontrabas. Navodi: „Nesretni kontrabasisti orkestrara su imali čestu priliku kroz idućih nekoliko godina saznati da je Beethovenovo novo otkriće snage i mogućnosti njihovog instrumenta ostalo nezaboravljeno.“¹⁰ Dragonetti je proveo još neko vrijeme s Beethovenom za vrijeme svog drugog posjeta Beču godine 1808. Ne postoje reference glazbene suradnje između njih dvojice, ali pred kraj Beethovenovog života se pročula priča među orkestralnim glazbenicima da je solo iz recitativa 4. stavka Beethovenove 9. simfonije napisan upravo i samo za Dragonettija koji ga je na ranim izvedbama u Engleskom Društvu Filharmoničara u Londonu i svirao kao solist na kontrabasu. Bez obzira je li ta priča istinita ili nije, Anthony Scelba, jedan od vodećih stručnjaka o Dragonettijevom životu zaključuje: „Dok se čini manje vjerojatno da je Beethoven solo dionicu za taj recitativ pisao misleći svjesno o Dragonetiju, a i pišući ostale poznate dionice za kontrabas u petoj i devetoj simfoniji (trio u scherzu 5. simfonije i recitativ u četvrtom stavku 9.), razumno je jedino pretpostaviti da je skladatelj pristup tretiranju kontrabasa u orkestralnim dionicama bilo uvelike utjecano Dragonettijevim moćima sviranja“¹¹

Uz ove priče, zanimljiva je i ona o Dragonettijevom posjetu Beču za vrijeme francuske okupacije grada 1809. Napoleon Bonaparte je zatražio Dragonettija da mu svira. Isprva je oklijevao, ali u strahu od uhićenja na kraju je pristao. Priča kaže da je ga je Napoleon tražio da svira transkripcije pa mu je Dragonetti odsvirao koncerte za violončelo i fagot. Na kraju, Napoleon mu je ponudio uslugu kao zahvalu za sviranje. Budući da je Dragonetti pričao kombinacijom žargona talijanskog, engleskog i francuskog, Napoleon ga nije razumio, pa ga je zamolio da izrazi svoju želju sviranjem, kako bi ga na taj način možda razumio.¹²

Osim Dragonettija, u ovom kontekstu bitno je spomenuti i Giovannija Bottesinija (1821-1889) koji je moguće najutjecajniji solist na kontrabasu u povijesti instrumenta. Pod utjecajem talijanskog opernog stila Bel Canto, razvio je karijeru kao kontrabassist i skladatelj. Većina njegovih skladbi bile su pod utjecajem talijanske opere, ili su sadržavale operne parafraze poput

⁹ Liuzzi, Vito, *A brief history of double bass transcriptions*, 2012 (pristup 20. 6. 2020) <http://liuzzivito.blogspot.com/2012/01/brief-history-of-double-bass.html>

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

Sonnambula fantazije. Također je bio poznat i kao operni dirigent, a uz to je uživao slavu svirajući transkripcije opernih arija na kontrabasu između činova.

Zanimljivo je da je Bottesinijeva poznata skladba Grand Duo Concertante za violinu, kontrabas i orkestar zapravo transkripcija originalne skladbe koju je napisao za dva kontrabasa i orkestar.

Dok je transkribiranje za kontrabas generalno bilo popularnije sredinom druge polovice 19. stoljeća, količina transkripcija za kontrabas dostigla je vrhunac u prvoj polovici 20. stoljeća, što je djelom pod utjecajem razvoja modernih škola kontrabasa poput njemačke škole Franza Simandla (1840-1913), francuske škole Eduarda Nannyja (1812-1943) i drugih. Veliki utjecaj na takav repertoar bio je i sve veći broj virtuoza na kontrabasu kao što je Serge Koussevitsky, koji je preferirao izvoditi transkripcije u ranijem razdoblju 20. stoljeća.

Studija *The Comprehensive Catalogue of Available Literature for Double Bass*, koju je proveo Murray Grodner¹³, prvi put je temeljito istražila dostupnu literaturu za kontrabas u svijetu. Ta studija pokazuje da je uz povećanje u prvom dijelu 20. stoljeća, broj transkripcija za kontrabas 1964. bio polovina ukupnog repertoara izdanog za kontrabas i klavir. To pokazuje da je glazba značajnih skladatelja ranijih razdoblja našla put do mogućnosti izvođenja na kontrabasu upravo zahvaljujući transkripcijama.

Još jedan mogući zaključak je da se kontrabas pokazao kao dostojan solistički instrument upravo putem postojanosti literature transkripcija za solo instrumente. Na taj način je i dodatno očvrslula uloga kontrabasa u svijetu „solističkih“ instrumenata.

Odgovor na pitanje je li kontrabas orkestralni ili solistički instrument možemo pronaći u kontekstu ovih, a i mnogih drugih priča i povijesnih činjenica. Specifičnost razvoja solističke literature za kontrabas možemo ustanoviti i time da je kronološki, kako se razvijao pojam kontrabasa kao solističkog instrumenta, zapravo većina repertoara bila u obliku transkripcija skladbi za druge instrumente ili glas. Kontrabas je svojim razvojem pratio ostale gudačke, a i puhačke instrumente visokih i niskih registara. Također, zbog specifičnosti društva 18., 19., a i 20. stoljeća, značajnije su interakcije svirača, kompozitora i ostalih članova glazbenog društva. Treba uzeti u obzir da su putovanja bila puno teže ostvariva, opasnija i samim time, rjeđa pojava. Zato je u povijest upisano pregršt priča koje u kontekstu današnjice mogu zvučati banalno, ali u kontekstu tog razdoblja postavljaju značajne korijene nekih glazbenih formi, stilova i ostalih aspekata onoga što danas nazivamo klasičnom glazbom. Izgledno je da bi se ista stvar dogodila i da nije bilo tih specifičnih glazbenika. Bez obzira, to ne umanjuje njihovu vrijednost i doprinos, jer

¹³ Grodner, Murray, *The Comprehensive Catalogue of Available Literature for Double Bass*, 1974

je također upitno kad i koliko kvalitetno bi se razvila škola sviranja kontrabasa, a i koliko bi taj fokus bio usmjeren na orkestralno, a koliko na solističko sviranje.

Nakon pregleda razvoja i povijesti solističkog sviranja, u pogledu na današnjicu mogu ustanoviti da škola sviranja kontrabasa u kontekstu simfonijskog orkestra, a i njegove uloge u komornoj glazbi i ostalim umjetnostima, danas je vrlo dobro razvijena i zapravo u osnovi nepromijenjena od samih začetaka.

Zbog specifične društvene i ekonomske podjele, češća je situacija da diplomirani kontrabasisti sviraju u ansamblima, orkestrima ili rade u nastavi, nego da grade solističke karijere. Dijelom su razlozi tome velika predanost i odricanja u svrhu brušenja vještine. Uz to, potrebno je održavati stalnu fizičku kondiciju i snagu, jer je kontrabas fizički zahtjevan instrument. Kontrabasista koji dobro savladava vještinu sviranja može se prepoznati po lakoći sviranja instrumenta što je uvjetovano upravo dobrom sviračkom kondicijom. Drugim dijelom ulogu ima i dalje manja popularnost kontrabasa kao solističkog instrumenta, ali istodobno i veliko zanimanje publike za solističke recitale kontrabasista.

Kontrabas je tijekom zadnjih triju stoljeća gradio široku i značajnu ulogu u glazbenom svijetu. Prošao je put od instrumenta s ulogama ritamske i akordičke pratnje do temeljnog instrumenta simfonijskog orkestra. Brzo se dokazao kao instrument širokih mogućnosti za glazbu u orkestru, koji istodobno pokriva najdublji i vrlo visoke spektre tonskih visina, a svojom veličinom može ostvariti iznimne dinamičke promjene dostojne svih orkestralnih uloga. To možemo zahvaliti kontrabasistima koji su sustavno radili na otkrivanju i brušenju tehnika sviranja svojeg instrumenta. Zbog svoje upornosti, kreativnosti i želje za inovacijom, ostvarili su veliki doprinos za povijest glazbe i kontrabasa kao instrumenta.

3.2. Povijest kontrabasa u Europi i značajne škole

Korijen nastanka kontrabasa seže u 15. stoljeće u vrijeme popularizacije instrumentalne glazbe nad vokalom i razvojem roda instrumenata deriviranih iz violine. Zbog povijesnih okolnosti još dugo nije postojao jedinstveni oblik ili izraz za kontrabas, koji se postupno razvijao od početka razvoja do sredine 20. stoljeća. Zato je sigurno reći da je današnji kontrabas potekao upravo od violine, ali su na njegov razvoj utjecali i drugi srodni instrumenti. U nekim povijesnim zapisima i notnim materijalima naziva se imenom *Violone*, što se referira na izraz koji se koristio za sve veće instrumente iz roda violine, a zapravo se odnosi na potpuno drugi rod instrumenata *Viol* koji je izgradnjom bio drugačiji od violine. Tranzicija popularnosti instrumenata iz roda *Viol* u rod violine prvenstveno je u Italiji dovela do zbunjenosti u korištenju pravilnog izraza, tako da se *Violone* u zapisima može odnositi na bas violinu iz roda *Viol* ili roda violine. Suvremeni kontrabas srodniji je violini zbog svoje unutrašnje strukture koja je građena da bude izdržljivija. Uloga kontrabasa u ansamblu ili orkestru određena je tonskim visinama koje instrument može reproducirati. Zbog toga, kako su se razvijale glazbene forme od baroka do danas, tako se

razvijao i kontrabas koji je prošao postupne modifikacije i promjene u svom izgledu, zvuku i načinu sviranja ovisno o zahtjevima glazbenog materijala ili uloge u ansamblu. Najevidentnije od tih modifikacija su promjena oblika hvataljke iz one s ugrađenim oznakama za pozicije u klasičnu violinsku, razne varijante broja žica i načina ugađanja, ali neke od najbitnijih promjena upravo su u unutarnjoj strukturi, gdje se očvršćivanjem i dodavanjem novih elemenata postigla veća izdržljivost pod većom napetosti žica. Današnja forma, način izrade i boja zvuka koja se očekuje od kontrabasa je većinski definirana, međutim još uvijek postoje inovacije i promjene koje unaprjeđuju kontrabas, odnosno stvaraju nove mogućnosti sviranja tog instrumenta.

Osim samog oblika, vještina potrebna za sviranje kontrabasa varirala je tijekom povijesnih razdoblja. Kako je kontrabas od početaka do sredine 18. stoljeća bio u rodu s violončelom i razvojem barokne forme dijelio ulogu s violončelom, svirači su trebali improvizirati prema zapisanoj basovoj liniji. Kontrabas u tom razdoblju ima ulogu ritamske i akordičke pratnje, a od kontrabasista se očekuje vještina u sviranju i znanje harmonije. U drugom dijelu 18. stoljeća događa se postupna promjena uloge te svirači postaju sve manje vješti, što dovodi do potpune simplifikacije napisanog notnog materijala, pa tako kontrabasisti s osnovnim vještinama i bez šireg znanja principa harmonije sviraju krnji dio dionice. Godine 1756. kontrabasiste pariške Opere prestaje se školovati u području kompozicije i harmonije kao što je ranije bio slučaj. Objašnjenje za takav razvoj situacije pronalazimo u informaciji da kontrabasisti tog vremena nisu bili sposobni u trenutku odsvirati veliku količinu improviziranih glazbenih linija u šesnaestinkama pa su se zato počeli ograničavati svirajući glavne tonove harmonije ili naglašene tonove ritamske mjere. U sljedećem primjeru, note koje su dio pojednostavljene basove linije napisane su vratovima prema dolje, što je tada bila uobičajena praksa.

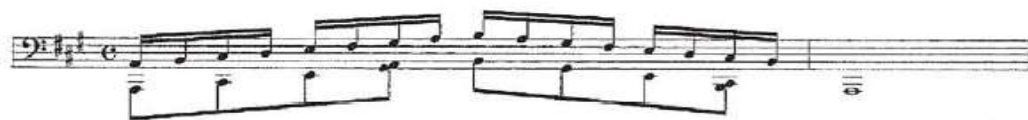
Slika 1: podvojeno pisanje namijenjeno lakšem sviranju dionice cella na kontrabasu¹⁴



U kasnijem dijelu 18. stoljeća, praksa nastupanja postupno se promijenila, što je dovelo do potrebe za drugačijim kvalifikacijama glede metode izvođenja basove linije. S obzirom na to da su se barokni ideali detaljne artikulacije i transparentnosti zvuka postupno zamijenili novim jednostavnijim načinom sviranja, ali širom paletom zvuka, stvorila se potreba za radikalnim promjenama u ulozi bas dionice u orkestru. Kontrabasisti su imali sve veći pritisak fokusirati se na vođenje harmonije i ritma, što je postavilo potrebu za dionicu posvećenu isključivo kontrabasu, bez da udvostručava liniju basa u violončelu. Dodatni razlog tom pritisku

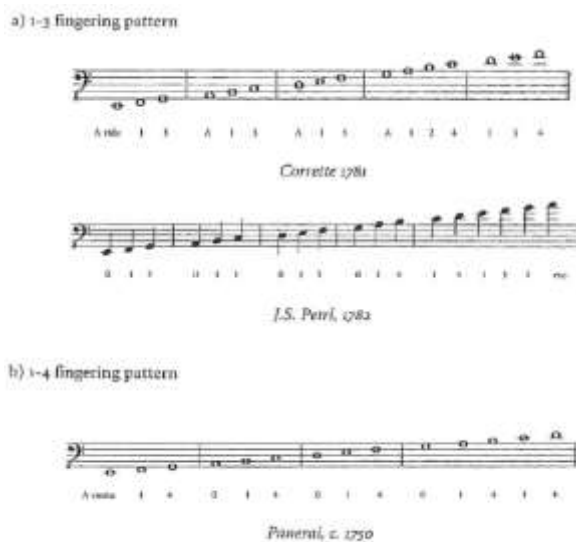
¹⁴ Brun, Paul, A New History of the Double Bass, 2001: 75

predstavljao je i razvoj kompozicije za simfonijski orkestar, što je postavilo veće zahtjeve za imitiranje linije koja je postajala zahtjevnija i za violončelo.



slika 2: podvojeno pisanje namijenjeno boljoj projekciji zvuka dionice i lakšem postavljanju ritamskog pulsa¹⁵

U tom slučaju, kontrabasisti su koristeći vlastite kompetencije razumijevanja glazbe, kao i u ranijem primjeru, svirali glavne note melodijske i ritamske linije. Na taj način omogućili su bolju prepoznatljivost zvuka, lakše vođenje melodijske linije i postavljanje čvrstog temelja zvuka orkestru. Treba uzeti u obzir da su fizički zahtjevi za sviranje kontrabasa u to vrijeme bili daleko veći nego danas. Kontrabasi su bili ograničeni mogućnostima i snagom zvuka. Žice su bile postavljene visoko, imale su veliku napetost i debljinu, a sve to je iziskivalo veliki pritisak prstiju lijeve ruke. Desna ruka je također bila opterećenija zbog veće snage potrebne za pokretanje takvih žica. Zbog svega toga, kontrabasisti su nerijetko svirali s kožnim rukavicama, a prstometi su također bili prilagođeni kako bi se lakše usmjerila snaga cijele šake na jedan prst. Sviralo se koristeći isključivo dva prsta. Jedan način je bio koristeći 1. i 3. prst, a drugi 1. i 4. prst.



Slika 3: Prikaz notacije i prstometi 1-3 i 1-4¹⁶

Razvojem glazbenih formi razvijao se i kontrabas kao instrument. Postojalo je razdoblje kad se svirao kontrabas s tri žice, što je donosilo prednost lakše projekcije zvuka i manje napetosti žica. Solisti poput Bottesinija uspješno su nastupali na takvim instrumentima. Predstavnici češke škole zalagali su se za četverožičani kontrabas, a kasnije se formirao kontrabas sa 4 žice kao standard i takav je ostao do kraja 20. stoljeća. Napredak tehnologije doveo je do mogućnosti korištenja čeličnih žica, koje su uvelike stabilnije u intonaciji i izdržljivosti, a uz sve to kontrabas je postalo značajno lakše svirati što se tiče fizičke snage, zahvaljujući naprednijem radu majstora graditelja i manje visine žica na hvataljci.

¹⁵ Ibid. :77

¹⁶ Ibid. :85

Ako govorimo o specifičnoj situaciji škole kontrabasa na ovim područjima, najčešći pedagoški pristupi oslanjaju se na austrijsku, njemačku i češku školu kontrabasa, koje su bile ustanovljene u 19. i 20. stoljeću. U te škole spadaju vrijedni predstavnici koji su postavili metode u kontekstu tog vremena, kad je većina početnika kontrabasista ipak bilo starije dobi i višeg socijalnog statusa. U takvim metodama pristup je uglavnom utemeljen na kvalitetnoj fizičkoj postavi instrumenta, učenju razumijevanja i reprodukcije glazbe kvalitetnom intonacijom, dobrom kondicijom i vještinom desne ruke za niz aspekata sviranja: od ritamske točnosti, do boje i dinamike tona.

Najznačajniji predstavnici tih škola (za ove prostore) bili su Josef Hrabě (1816 – 1870), František (Franz) Simandl (1840 – 1912) i Ludwig Streicher (1820 – 1903). Rudolf Tulaček (1885-1954) također je student praške škole kontrabasa koji je metode te škole prvi doveo na područje današnje Hrvatske.

Ono što takve metode imaju zajedničko je dobar i utemeljen sistematički pristup učenju kontrabasa koji se u samom početku fokusira na kvalitetu tona, izdržljivost i razumijevanje tonaliteta u kontekstu hvataljke instrumenta i intonacije. Vrlo je bitno da učenik što ranije nauči i prihvati važnost tih osnova kako bi mu daljnji pristup učenju bio jednostavniji. U kasnijem periodu obrazovanja zato može brže napredovati i savladati vještinu sviranja zahtjevnog i virtuoznog materijala, a na taj način ga se osposobljava i za dugoročnu izdržljivost sviranja u orkestru ili ansamblu, gdje je potrebna svijest o zdravlju tijela i pretendira se na dugogodišnje sviranje bez ili s manje posljedica na fizičko stanje mišića i kosti.

3.3. Razvoj nastave kontrabasa u Hrvatskoj

Kontrabas se u Hrvatskoj do 1954. mogao učiti samo u srednjoj školi, odnosno, na Muzičkoj akademiji nije bio uveden kao glavni predmet do te godine. Između dva svjetska rata u Zagrebu je predavao kao vanjski suradnik Rudolf Tulaček (1885-1954), prvi kontrabasist orkestra opere HNK i od 1909. solo kontrabasist u orkestru Zagrebačke filharmonije. Tulaček se 1937. godine vratio u Češku, gdje je nastavio djelovati kao profesor Konzervatorija u Brnu. Ostavio je veliki trag na zagrebačkoj i češkoj glazbenoj sceni svojim nastupima i pedagoškim djelovanjem. Moglo bi se reći da je upravo Tulaček postavio prve temelje škole kontrabasa u Zagrebu. Također se bavio i skladanjem te je pisao uglavnom kompozicije za solo kontrabas. Kompoziciju je studirao kod Dvořáka.

Prvi profesor kontrabasa kao glavnog predmeta na Akademiji bio je Milan Prosenik (1914-1971). Nastupao je kao solist zagrebačke filharmonije, član ansambla *Zagrebački solisti* te je predavao kao nastavnik u srednjoj glazbenoj školi. Kontrabas je diplomirao u Pragu, a učio je po

metodi F. Simandla. Udžbenik *Škola za kontrabas*¹⁷ izdao je 1954., a namijenjen je početnicima na kontrbasu. U tom udžbeniku pruža naputke i vježbe za ostvarivanje dobre sviračke kondicije, razvoj intonacije i ritamskog osjećaja.

U to vrijeme u Hrvatskoj kontrabas se nije učio od rane dobi, već je bio većinom drugi instrument nekog učenika koji ga počinje učiti u starijoj dobi, odnosno srednjoj školi. Iako se kaže da je Josip Novosel utemeljitelj zagrebačke kontrabasističke škole, M. Prosenik zasigurno je postavio dobre temelje i pružao kvalitetan uzor Josipu Novoselu (1932-2018) u razvoju pedagoške i sviračke metode. Kao dio njegove klase diplomirali su mnogi istaknuti zagrebački kontrabasisti, među kojima je i J. Novosel te Andrija Potroško koji je, osim Novosela, također kratko predavao na Akademiji.

Josip Novosel diplomirao je kontrabas na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi M. Prosenika 1961. Preuzeo je mjesto profesora kontrabasa na Muzičkoj akademiji 1970. Već tada djelovao je kao solist na kontrbasu u orkestru Zagrebačke filharmonije i tadašnjim Zagrebačkim simfoničarima RTZ. Novosel je djelovao vrlo aktivno kao pedagog i predavač, pa je tako predavao na nekoliko srednjih škola, na Fakultetu za muzičku umetnost u Beogradu (1974-1980) i na Muzičkoj akademiji u Sarajevu (1980-1990). Napisao je brojne udžbenike, knjige etida, capriccia te instruktivnih skladbi. Jedan od primjera je *Škola za kontrabas*¹⁸. Taj udžbenik pisao je po uzoru na školu *New Method for the double bass*¹⁹ Franza Simandla, referirajući se pritom na bitne orkestralne dionice i solističke kompozicije za kontrabas. Također je pisao i po uzoru na vlastito iskustvo u profesionalnom sviranju i podučavanju te učenju kontrabasa od svojeg mentora M. Prosenika, koji je kontrabas diplomirao u Češkoj upravo po metodi F. Simandla.

Među istaknutim studentima kontrabasa diplomiranih u klasi J. Novosela nalaze se Ivan Cesarec, Darko Petrinjak, Mario Ivelja, Nikša Bobetko i mnogi drugi. Danas se Novoselova metoda i materijali koriste za sve uzraste i stupnjeve podučavanja kontrabasa od osnovnih škola do Muzičke akademije. Novosel je svojim djelovanjem u pedagogiji, ali i glazbenim izvedbama u ulozi kontrabasista i opernog pjevača ostavio neizbrisiv trag na glazbenu zajednicu Zagreba i čitave hrvatske. Na Akademiji je nakon M. Prosenika predavao i metodiku nastave kontrabasa²⁰

¹⁷ Prosenik, Milan, *Škola za kontrabas*. Zagreb: Muzička naklada saveza muzičkih udruženja Hrvatske, 1954

¹⁸ Novosel, Josip, *Škola za Kontrabas I*, Zagreb: Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu, 1984

¹⁹ Simandl, Franz, *New Method for the Double Bass*, New York: CarlFischer, Inc., 1904

²⁰ Kos, Koraljka et al., *Muzička akademija u Zagrebu 1921-1981, Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Sveučilište u Zagrebu, 1981 :55

4. Razlike između metodološkog pristupa učenicima različite dobi

4.1 Razvijenost metoda podučavanja mlađih učenika i trendovi

Sljedeće tvrdnje ne bi bilo lako potkrijepiti čvrstim činjenicama, jer je istraživanja o podučavanju kontrabasista, pogotovo mlađe dobi, još uvijek nedovoljno. Bez obzira, na temelju vlastitog iskustva i razgovora s profesionalnim sviračima, a i proučavanjem istraživanja fokusiranih na pedagoški pristup kod ostalih instrumenata kao i kognitivnih istraživanja mlađe djece vezanih uz glazbu, zaključujem slijedeće:

Uobičajeni put obrazovanja jednog kontrabasista, pogotovo u prošlosti, bio je uvjetovan fizičkim karakteristikama i dostupnošću instrumenata manjih veličina. Često svirači violončela odluče svirati kontrabas i nastaviti obrazovanje s tim instrumentom. Nerijetka je i pojava da glazbenici svirači drugih instrumenata, čak onih koji ne spadaju u rod gudača, u nekom trenutku odaberu kontrabas kao primarni instrument. Veliku razliku danas čini dostupnost i povoljna cijena početničkih instrumenata, koji se također sve češće izrađuju u manjim dimenzijama. To nije omogućilo samo učenicima, odnosno njihovim roditeljima dostupnost instrumenta. Škole također imaju mogućnost posjedovati kontrabase nekoliko veličina za nastavu i na taj način obrazovanje kontrabasista nije ograničeno samo na učenike koji su fizički dovoljno zreli za sviranje kontrabasa veličine 3/4. Upravo zato je vidljiv porast mlađih učenika kontrabasista u glazbenim školama.

Prema vlastitom iskustvu, mogu zaključiti da se situacija uvelike promijenila. Prije samo 6 godina, dok sam pohađao srednju glazbenu školu, svi smo bili učenici koji su kontrabas odabrali u srednjoj fazi obrazovanja. Svatko za to ima svoje razloge. Zbog takve tradicije, u tom trenutku bili smo upoznati samo s jednom mogućnošću učenja tog instrumenta, a to je u razdoblju između 13. i 19. godine, kad je učenik u razdoblju adolescencije. Većina školskih materijala, uključujući i one autora iz jugoistočne Europe, napisani su instruktivno, obraćajući se više nastavniku nego učeniku, bez očitih edukativnih i metodoloških smjernica prema učenicima, pogotovo onima niže dobi. Zbog ovoga većina odgovornosti pedagoškog i metodološkog oblikovanja nastave mlađim učenicima ostaje na samom nastavniku. U toj situaciji nastavnik ima zadatak usmjeriti i zadržati djetetovo zanimanje za instrument, dok ga istovremeno mora pripremiti na sviračku vještinu, kondiciju i veliko strpljenje koje je specifično potrebno za kontrabas. Zbog manje dostupnosti metodoloških materijala i smjernica, putem kurikularnih smjernica određenih prema literaturi pripremljenoj za stariju dob, nastavnik ima uski izbor metodoloških pristupa u vlastitoj okolini. Time je dužan provoditi vlastito istraživanje ili se referirati na svoje šire iskustvo u obrazovanju kako bi pronašao i uspostavio metodološki pristup mlađem učeniku. Takvom procesu suđeno je da traje godinama. Nastavnik u početku ima znanje stečeno vlastitim obrazovanjem i iskustvo u promatranju nastave starijih kolega. U svojem profesionalnom iskustvu mora prvo steći svijest o mogućnostima i načinima pristupa mlađim učenicima, a zatim pronaći dodatne vještine

predavanja koje nije stekao kao učenik. Metodom pokušaja i pogreške, nastavnici dolaze do utemeljenog načina podučavanja, ali ono što je sigurno je da iskustvom, stečenim znanjem i radom na razvijanju vlastitog podučavanja i stvaranju dugoročno održivog metodološkog pristupa, nastavnik može vremenom napredovati. Jedino održavanjem temeljitih bilježaka na nastavi, unapređivanjem vlastite vještine sviranja te istraživanjem pristupa i tehnika van svojih okvira znanja nastavnik može uspješno napredovati u pedagoškom i metodološkom pristupu. U tom razdoblju osim vlastitih rezultata u podučavanju može odgojiti i usmjeriti cijelu generaciju mladih glazbenika koji već u ranoj fazi obrazovanja imaju iskustvo i znanje za svoje eventualno usmjerenje u nastavničku struku, kad odrastu i završe potrebne faze sustava obrazovanja. Istodobno se nastavnik postavlja kao dobar uzor i značajna osoba u životima glazbenika koji su tek na početku svojeg životnog putovanja uz glazbu.

Ostajanjem u modusu smjernica namijenjenih za djecu višeg uzrasta ili često – odraslih svirača, nastavnik stvara samo još jednu generaciju profesionalaca koji nemaju kvalitetno predznanje o metodološkom pristupu.

4.2 Usporedba pristupa djeci mlađe i adolescentne dobi

U radu s učenicima adolescentne ili tinejdžerske dobi koji tek započinju svirati kontrabas, a ranije su svirali drugi instrument, nastavnik je djelomično oslobođen zadataka i odgovornosti koje se vežu na rani razvoj sviračkih i muzičkih kompetencija, ali to ne znači da predavanje starijim učenicima s više predznanja predstavlja manji zadatak i odgovornost. U takvom i svakom drugom slučaju, nastavnik mora procijeniti kapacitete učenika i prilagoditi pristup dobi. Za početak učenja instrumenta, učenici adolescentne dobi imaju veliku prednost predznanja sviranja drugog instrumenta i znanje osnova teorije glazbe. Ono što predstavlja izazov je eventualno preusmjerenje tog znanja u područje basove dionice i učenje razmišljanja o notnim visinama u F (bas) ključu. Osim toga, pristup takvom učeniku je olakšan u smislu razumijevanja gradiva i tehnika, te razumijevanja principa vježbanja instrumenta. Nastavnik može s učenikom direktnije razgovarati koristeći jednostavnije metodološke alate te je brža krivulja učenja repertoara i tehnika u sferi naprednijih kompozicija. Učenik te dobi ima povećanu razinu odgovornosti što se tiče razvoja vlastitih vještina sviranja, jer je većina zadatka usmjerena na individualno vježbanje i već stečeno znanje. U tom slučaju nastavnik ima osjetnu ulogu osobe koja učeniku prenosi znanja o načinima vježbanja te samostalnom radu i napretku. Kod takvih učenika također je moguće i veće iskustvo slušanja simfonijskog repertoara, kao i ostalih glazbenih formi u kojima kontrabas ima bitnu ulogu, te na taj način mogu imati veći interes prema boljem razvoju vlastitog sviranja. Ne tvrdim da učenici mlađe dobi imaju manje mogućnosti, ali razlike u količini obrazovanja o osnovnim društvenim i povijesnim temama starijim učenicima omogućavaju bolje razumijevanje i introspekciju u vlastito sviranje u odnosu na glazbu koju slušaju. Svakako je poticajno i edukativno mlađe učenike voditi na koncerte simfonijskog orkestra, kao i odrasle. U tim situacijama samo treba obratiti pozornost da djetetu

to ne stvara opterećenje. Kod mlađih učenika zanimanje za glazbu ipak se više temelji na popularnoj glazbi ili glazbi jednostavnije forme povezane s ostalim medijima pomoću kojih spoznaju umjetnost na razini koju mogu razumjeti. Nije tako rijetko i dublje zanimanje mlađe djece za simfonijski repertoar, ali to je i dalje svedeno na određene trenutke i doživljaj slušanja umjesto na analizu glazbene forme i značenja skladbe.

Kod djece mlađe dobi, na primjer 6 do 9 godina, također postoje određene prednosti i mane. Ako je dostupan instrument manje veličine, djetetu je u početku olakšan fizički napor pritiskanja žica na kontrabasu. Desna ruka ima manje opterećenje ako se koristi gudalo manje veličine i metodološki pristup prirodno nalaže strpljivo i postupno učenje čitanja nota u F (bas) ključu. Mozak djeteta u toj fazi također ima bolje sposobnosti učenja, pamćenja i stvaranja navika od adolescenata i odraslih. Zato je ponekad lakše naučiti dijete nekim pravilima i navikama, lakše usmjeriti zanimanje i fokus na određeni aspekt sviranja i lakše pobuditi kreativnost u sviranju, ali i u ovoj situaciji postoje aspekti na koje treba obratiti pozornost. Zbog činjenice da djeca više uče imitacijom okoline i prema nastavniku imaju odnos poput uzora, bitno je paziti na vlastito ponašanje, tehniku sviranja i pristup učenju, jer upravo stvari koje nastavnici nesvjesno rade, a nisu nužno tehnički ispravne, djeca mogu naučiti jer uče po modelu, a nastavnik instrumenta s kojim rade individualno ima značajnu ulogu uzora u njihovom životu. Djeca također imaju kraći raspon koncentracije od starijih učenika. Zato je bitno temeljito pripremiti sat nastave na način da bi nastavnik mogao kompaktno iskoristiti kratko vrijeme koje je između 30 i 45 minuta. U tom vremenu potrebno je s djetetom uspostaviti dobru komunikaciju, održati koncentraciju i u takvoj postavci podijeliti vrijeme na učenje tehnike, sviranje kompozicije i aspekt zabave u sviranju koji je vrlo bitan kod djece nižeg uzrasta. Moguć je pad interesa upravo zbog potrebe za fokusom na fizičku postavu te je zbog toga potrebno strpljenje prije nego tijelo bez napora može svirati instrument. U suvremenom kontekstu, a pogotovo kad se uzmu u obzir razvoj i dostupnost novih medija, cijeli proces još je veći izazov, jer ljudi imaju smanjene mogućnosti koncentracije, teže ih je zainteresirati za nešto zbog velike količine informacija, a vrijeme koje osoba može provesti koncentrirana navodno se smanjilo na naizgled zastrašujuće razine. Po istraživanju koje je proveo Neil A. Bradbury 2016. na odjelu za psihologiju i biofiziku pri *Chicago Medical School*,²¹ donesen je zaključak kako trajanje koncentracije kod studenata na fakultetu opada nakon 20 minuta, ali se održava prilikom idućih 10-40 minuta.²² Zato je bitno na nastavi učeniku omogućiti okolinu bez

²¹ Bradbury, Neil A., Attention span during lectures: 8 seconds, 10 minutes, or more?, 2016., *Advances in Physiology Education*, 40, 4, 2026., 509-513, <https://doi.org/10.1152/advan.00109.2016> (pristup 21. lipnja, 2020)

²² U istom istraživanju zabilježeno je kako se taj vremenski period smanjuje kod mlađih generacija. Daljnjim proučavanjem zaključeno je kako je razlog tome bio sadržaj i zanimljivost predavanja. Predavači su studentima pete godine kvalitetnije zadržavali zanimanje i koncentraciju. Tu činjenicu pojašnjava primjerom o subjektivnoj percepciji vremena provedenog na predavanju u odnosu na naše vlastito zanimanje prema sadržaju. Pravilo koje se pokazalo u ovom i drugim istraživanjima na kojima je temeljeno kaže je prvih 8 – 10 minuta značajno za stvaranje koncentracije, što je ključni čimbenik kasnijeg održavanja iste. Bradburyjevo istraživanje temelji se na analizi postojećih izvora i publikacija na temu raspona koncentracije koja daju različite tvrdnje o trajanju koncentracije, a sežu između 8 sekundi i 50 minuta. Ovdje bih se osvrnuo na podatak iz studije napravljene 2015. godine izdane u časopisu *Time Magazine*, gdje je procijenjeno trajanje koncentracije odrasle osobe samo 8

nepotrebnih distrakcija kako bi se lakše održalo zanimanje i koncentracija prema učeniku. To je prednost koju učenici glazbe imaju jer u svojem obrazovanju, osim sviranja vježbaju i bitne kognitivne vještine koje im zasigurno pomažu u odnosu na ostale životne odgovornosti. Odavno je poznata činjenica da učenici glazbe, specifično svirači instrumenata tijekom svojeg obrazovanja stječu kvalitetne esencijalne, a i neke druge socijalne i životne vještine upravo zbog pristupa sviranju instrumenta. Takav pristup zahtijeva održavanje koncentracije, podignutu svijest o vlastitom tijelu, kretanjama, razmišljanju, glazbi i slično. Upravo glazba vrši ulogu podizanja svijesti o sebi u društvu i refleksiji vlastitih postupaka praksom sviranja. Učenik ima mogućnost trenutno primijetiti kakav odjek stvaraju njegove radnje, doslovno i u prenesenom smislu, a nastavnik u toj situaciji ima ulogu moderiranja i mentorstva učenika kako bi isti postigao bolje mogućnosti i vještine sviranja. Još jedna specifičnost takve nastave je individualni pristup, koji pozitivno doprinosi osjećaju vlastite vrijednosti kod učenika i razvija vještine socijalnog kontakta, zbog malog broja osoba uključenih u proces i bližeg socijalnog kontakta između učenika i nastavnika.

Postoji razlika pristupu podučavanju koja nije uvijek u korelaciji s razlikom u dobi učenika, ali ponekad je značajna za percepciju sviranja koju učenik stvara. Razlikuju se i postavke u kojima učenik stječe određene socijalne i sviračke vještine. Radi se načinu predavanja u kojem nastavnik koristi jedan ili dva kontrabasa.

U situaciji kad nastavnik koristi jedan kontrabas poželjno je da učenik bude slične visine i tjelesne razvijenosti kao nastavnik. U tom slučaju moguće je odabrati kontrabas jednake veličine i postaviti ga na istu visinu između učenika i nastavnika. Ta metoda ima prednost u tome da je učenik prisiljen svaki put kad mu profesor daje uputu predati instrument, pogledati položaj tijela i način sviranja te zatim ponovno postaviti tijelo u položaj sviranja, napraviti eventualne korekcije i koncentrirano početi svirati. U takvoj situaciji, nema priliku svirati ili koristiti instrument dok mu nastavnik daje uputu, nego je umjesto toga koncentriran na slušanje.

Osim primjera kad su nastavnik i učenik podjednake visine, dolazi do još jedne mogućnosti u predavanju na jednom instrumentu: situacija u kojoj nastavnik drži nastavu koristeći kontrabas manje veličine s učenikom nižeg uzrasta. Ovaj način predavanja koristan je u situacijama kad veći instrument nije dostupan ili se radi u skućenom prostoru, ali ima određene mane koje mogu ugroziti navike i znanje učenika. Zbog potrebe da učenik u ranoj fazi nauči kvalitetno postaviti instrument uz tijelo, učeniku je potreban stalni model. To je teško postići ako nastavnik visok otprilike 180cm pokušava učeniku pokazati tehniku na kontrabasu veličine $\frac{1}{4}$.

sekundi. Upitno je kako je u tom slučaju uopće moguće slušati predavanja čak i od 15 minuta pa je upravo ključna stvar sposobnost nastavnika da nauči vrijednosti i razumijevanje istih od strane onih koji uče. Fokus istraživanja za *Time Magazine* je koncentracija ometana podražajima zbog preplavljenosti podražaja koje dobivamo iz raznih medija u svakodnevnom životu. (McSpadden, K., You Now Have a Shorter Attention Span Than a Goldfish, 2015., *Time Magazine*)

Učenik pritom ne dobiva povratnu informaciju o svojem položaju tijela, a nema razvijene vještine osvještavanja vlastitog položaja i znanje kako točno postaviti instrument uz tijelo.

Smatram da je drugi oblik nastave, u kojem se koristi jedan instrument za učenika i jedan instrument za nastavnika zato svrhovitiji u nastavi, pogotovo kod nižih uzrasta. Učenik tada ima mogućnost vidjeti nastavnika kako drži instrument, ne gubi se vrijeme u nastavi na dodavanje instrumenta, a problem sviranja za vrijeme objašnjavanja može se vrlo lako kondicionirati određenim pedagoškim smjernicama koje se koriste u podučavanju svih instrumenata. U toj situaciji bitno je stalno obraćati pozornost na položaj instrumenta kod učenika jer ponekad zbog više informacija koje mora obraditi istovremeno učenik zaboravi na neke aspekte položaja. Na to ih treba stalno podsjećati i održavati kvalitetan položaj instrumenta kao nastavnik, kako bi dijete neprestano imalo dobar model i sliku kako bi kontrabasist trebao stajati ili sjediti s instrumentom.

Osim toga, zbog zvukovnih mogućnosti i ugodnosti boje dubokih tonova zemljane boje na instrumentu, olakšano je učenje repeticijom i postupnim privikavanjem na gradivo. U ranoj fazi učenja kontrabasa, među najbitnijim stvarima je odrediti pravilni položaj tijela za vrijeme sviranja koji smanjuje ili potpuno uklanja napor i umor mišića. To kontrabasist postiže tako što podiže i održava svijest o položaju tijela, a pogotovo položaju ramena, laktova i šaka ruku. Bitna je također i opća ravnoteža tijela jer se neke negativne posljedice loše posture ne pokazuju akutno, nego nakon dužeg vremena, kad ih je već teže ukloniti jer su postale navika.

4.3. Primjenjivost Suzuki metode i drugi pristupi u ranoj fazi razvoja

Kultura obrazovanja glazbenika dobi između 3 i 6 godina učestalija je i prepoznatija u zemljama Istočne Azije i Sjevernoj Americi što je pod značajnim utjecajem popularizacije *Suzuki* metode među svim instrumentalistima. Osim toga, sve je veći trend glazbenog obrazovanja upravo mlađih učenika iz mnogih razloga za koje još uvijek nije lako odrediti jesu li objektivno pozitivni ili negativni.

Ono što znamo jest da je glazba univerzalni jezik čovječanstva i dokazano je kako djeca imaju veći instinktivni osjećaj za glazbu. To ne opisuje njihove glazbene sposobnosti, niti ih uspoređuje s odraslima, nego objašnjava razvoj mozga ljudskog bića općenito. Ako proučimo socijalne postupke kod životinja, možemo primijetiti da ih većina koristi ekspresivne signale kako bi međusobno dijelili iskustva, vršili interakciju s okolinom i brinuli o potomcima. Takve životinje, kao i ljudi, u početku uče imitiranjem. U svim tim aktivnostima ptice i neki primati demonstriraju veću inventivnost i maštovitost nego druge vrste istih skupina. Ljudski mozak veći je u proporcijama s tijelom i zbog toga je osjetljiviji na socijalne podražaje, te razvija veću potrebu za emocionalnim zdravljem i harmonijom u bliskom okruženju. Zbog usporedno duljeg razdoblja koje dijete provodi u razvoju uz roditelje pojačana je potreba za edukacijom i komunikacijom.

Isto kao i kod ostalih sisavaca, ta komunikacija pokazuje se izražavanjem „glazbenih“ signala, odnosno stvaranjem zvukova fizičkim radnjama na koje će reagirati oni koji brinu o potomku. Kod djece je to posebno izraženo krajem prve godine života, kad se obično prvi put uključuju u igru sa roditeljima ili drugom djecom gdje međusobno komuniciraju takvim signalima. Oni predstavljaju urođenu ljudsku intuiciju za glazbom koja je najranije prepoznatljiva u odnosu na ostale moguće talente za umjetnost ili druge vještine. Ljudi, za razliku od životinja, taj sustav signalizacije glazbenim znakovima razvijaju na puno višu razinu, pa je tako nastao jezik. To je osnova naše komunikacije koja je zapravo korištenje govornog aparata kao instrumenta za izražavanje određenog melodijsko-ritamskog sadržaja kojeg kodiramo i razumijemo kao jezik. Kod djeteta se jezične sposobnosti nevjerojatno brzo razvijaju između druge i pete godine života i uz to se gradi njegova potreba za komunikacijom s okolinom i primanjem povratnih informacija, a u igri često uzimaju uloge roditelja čime uče estetska, moralna i pravila u nastanku osobnosti, neopterećeni sustavom ekonomskog opstanka, razvijaju svoje društvo putem umjetnosti komunikacije.²³ Na tom primjeru vidi se kako edukacijska praksa u modernom društvu koju djeca doživljavaju u dobi nakon pete godine zapravo skreće djecu s puta prirodnih impulsa za učenje kulture kakva je prikazana u ranom djetinjstvu na svim razinama ljudskog društva.²⁴

Kultura u kontekstu u kojem ga spominjem ne odnosi se na naučenu kulturu i društvenu praksu kulture nego kulturu u intrinzičnom smislu kakvu ju najbolje dočarava faza ranog djetinjstva.²⁵ Školski sustav možda se suočava s oblikovanjem znanja i habitusa djeteta na način da ga odvraća od te unutarnje razvijene kulture. Zbog toga je upitno koliko su odgovorne ili korisne prakse rane edukacije djece u najosjetljivijoj razvojnoj fazi, dok djeca još uvijek imaju slobodu manifestiranja unutarnjih težnji neometena socijalnim konstruktima. Vezano uz tu misao, sustav obrazovanja još bi uvijek mogao puno prihvatiti i naučiti iz habitusa djeteta te dobi i iskoristiti rano razvijen osjećaj za glazbu i kulturu kako bi podržao djetetov razvoj u kasnijim fazama.²⁶ Zbog svega navedenog, smatram da prilikom pristupa podučavanju glazbe djece dobi manje od 5 godina treba pristupiti stručno i oprezno. Takav pristup mora omogućiti djetetu apsolutnu slobodu vlastite kreativnosti i ophođenja socijalnih rituala koje dijete obavlja, jer je upravo to ponašanje manifestacija osnovnog talenta za umjetnost i u toj fazi života se razvija. Osim toga, korisno je dijete u toj fazi poticati na kreativnost i upoznati ga sa svijetom glazbe i kulture, ali nikako na načine određene obrazovnim sustavom, nego postupno, nenametljivo i kroz igru. Za učenje instrumenata djece rane dobi razvijena je i *Suzuki* metoda, iako je pokrenula

²³ Trevarthen, Cowlyn, *What young children give to their learning, making education work to sustain a community and its cultures*, 2011, 19:173–193

²⁴ Ibid.

²⁵ Noam Chomsky u svojoj teoriji o razvoju lingvistike iznosi ideju kako se osnovno lingvističko znanje stječe razvojem lingvističkog modula, koje određuje teorijom *lingvističke kompetencije*. To se također povezuje sa osnovnim sposobnostima fonetskog izražavanja u razvoju, što se manifestira kao glazbeno izražavanje koje utječe na razvoj lingvističkih kompetencija. (Chomsky, Noam, *Language and mind, Third edition*, Cambridge University press, 102, 2006)

²⁶ Bruner JS. *The Culture of Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press; 1996, Preface p. ix.

velike rasprave i neslaganja u svijetu glazbe. *Suzuki* metoda usmjerena je na razvoj talenta kod najmlađe djece. U tom pristupu koristi se prednost urođenog dječjeg talenta za glazbu koji se oblikuje kako bi djeca najefikasnije usvojila sviračke vještine u što ranijoj dobi. Sadrži kvalitetne metodološke i praktične tehnike za podučavanje učenika već od treće godine, ali su diskutabilni motivi i promocija takve metode u svijetu kao metode za „izgradnju djece virtuozna“ (eng. *prodigy*). Uпитno je koliko učenje najmlađe djece takvom metodom utječe na razvoj sviračkih, a koliko socijalnih vještina, odnosno oduzima li usavršavanje sviračkih vještina potrebnu slobodu osobnog socijalnog razvoja djeteta. Ako se takva metoda koristi s navedenim motivom, diskutabilno je koliko je to u korist razvoja djetetovih sloboda. Osim toga, dijete se stavlja u poziciju gdje mu je životni put i karijera određen već u vrlo ranoj dobi, dok još ne spoznaje vlastite želje i aspiracije.

Zbog svega navedenog smatram da je itekako potrebno djeci dobi do 5 ili 6 godina pružati glazbenu edukaciju i pristup glazbi, kao i ostalim umjetnostima. To se može učiniti putem osmišljenih radionica za osvještavanje djece o glazbi, igara koje koriste glazbu i Orffovog instrumentarija za djecu, koji osim edukacijske može imati i muzikoterapijsku svrhu. Ne mislim da glazbeno obrazovanje djece treba biti nužno usmjereno razvoju djeteta kao profesionalnog glazbenika niti da bi to djetetu trebalo određivati karijeru. Glazbeno obrazovanje može nadopuniti i obogatiti mnoge aspekte odgoja i obrazovanja koristeći upravo modele i tehnike koje djeca već imaju razvijene ili ih razvijaju svojim rastom i učenjem okoline. Kad bi svako dijete koje prolazi kroz školski sustav imalo pristup kvalitetnom glazbenom obrazovanju usmjerenom na razvoj djeteta kao osobe, a ne nužno kao glazbenika, vjerujem da bi cijelo društvo imalo značajnu korist upravo zbog uloge koju glazbeno obrazovanje igra u izgradnji socijalne osjetljivosti, zdravih rutina i čovjeka kao bića općenito. U takvoj situaciji ne bi svaki učenik završio kao profesionalni svirač, ali bi cijelo društvo bilo osviješteno za jedan univerzalni jezik razumljiv u svim kulturama, koji je osnova onoga što jesmo kao bića, ali smo ga evolucijski razvili kako bismo se prilagodili civilizaciji i time smo potisnuli neke osnovne impulse koji nas čine onime što jesmo, a i dalje se manifestiraju u ranom djetinjstvu.

Korijeni svih znanosti i umjetnosti na svim razinama mogu se prepoznati u ponašanju djece vrlo rane dobi. Na tim temeljima nije niti nemoguće niti teško izgraditi cijelu strukturu i metodologiju obrazovanja koja može koristiti dječje sposobnosti. Naravno, u takvom pristupu je najbitnije djelovati odgovorno i razumno kako bismo odgovorili jednako razumno ljudsko biće²⁷.

²⁷ Comenius JA. The School of Infancy, 1633. In: *Essays on Educational Reformers* (trans. D. Benham, London, 1858). London: Longmans, Green and Co, 1894: 144–145

5. Nove metode i uloga kontrabasa izuzev podučavanja

5.1. Nastavni plan i program

U nastavnim planovima i programima za srednje glazbene i plesne škole koje je donijelo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa 2008. godine donesen je i plan nastave za kontrabas u obliku pripremnih razreda za srednju i nastave u srednjoj školi. Pristup postavljen ovim planom dijeli se na prvi i drugi pripremini razred a namijenjen je učenicima koji odluče upisati kontrabas deset godina ili više. Ukoliko upisuju kontrabas mlađi od 10 godina, ulaze u osmogodišnji ciklus školovanja gdje se dva pripremnja razreda dijele na četiri. Navodi se da je za pristup učenicima manje dobi potrebno prilagoditi instrumentarij i sav potreban pribor u obliku kontrabasa i gudala veličine 1/4 i 1/2.

Pristup u prvim pripremnim razredima temelji se na upoznavanju instrumenta i postavi temeljnih tehnika i vještina na kontrbasu. Od literature, navode se *Škola za kontrabas* Josipa Novosela i drugi materijali autora poput M. Prosenika, F. Simandla te sonata autora Galliard, Marcello i drugih sličnog stupnja zahtjevnosti. Gotovo sve potrebno gradivo ponavlja se ili dijeli u svim razredima srednje škole, a u trećem i četvrtom razredu to se gradivo proširuje raznim solističkim materijalima međunarodnih i domaćih autora te koncertima i etidama potrebnima za pripremu prijemnog ispita na Muzičkoj akademiji.²⁸

Osim plana i programa za srednje škole i oblik pripremnih razreda, kontrabas je naveden i u planovima i programima za predškolski i osnovnoškolski odgoj, gdje su metodološke smjernice navedene ukratko, slično onima za pripremnje razrede srednje škole, a literatura i smjernice po razredima određene se za šest razreda osnovne škole. U tom planu i programu ne postoje smjernice za predškolski odgoj kontrabasa iako je takav moguć i određen za mnoge druge instrumente koji se podučavaju u osnovnim glazbenim školama.²⁹

5.2. Potreba za novim metodama

Prilikom proučavanja smjernica Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske vidljiva je distinkcija podučavanja učenika kontrabasa prema uzrastu. Učenici koji odluče upisati kontrabas u ranijoj dobi, prilikom upisa prvog razreda osnovne škole rade po programu za predškolski i osnovnoškolski odgoj. Također je moguć odgoj djece uz kontrabas u predškolskoj nastavi, iako za to ne postoji plan i program, škole preuzimaju odgovornost da će vlastitim metodama dobro usmjeriti učenika u glazbenom obrazovanju.

²⁸ Ministarstvo znanosti i obrazovanja republike Hrvatske, *Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole*, NN 102/2006, 2006

²⁹ Ministarstvo znanosti i obrazovanja republike Hrvatske, *Odluka o nastavnim planovima i programima za osnovne glazbene i osnovne plesne škole*, na temelju članka 8. zakona o srednjem školstvu, 2008

S druge strane, učenici svih dobi koji odluče upisati kontrabas nakon predviđenog početka osnovnog glazbenog obrazovanja rade po planu i programu za srednje glazbene škole, koji uključuje mogućnost pohađanja pripremnih razreda.

Osim navedenih distinkcija, planovi i programi koje sam naveo po mnogočemu su slični. Ako pogledamo i usporedimo programe pripremnih razreda s onima za osnovnu školu, navode se relativno isti materijali koji su u programu osnovne škole prošireni nekim stranim europskim i svjetskim autorima. U programu za osnovnu školu razrađen je plan za razvoj sviračkih kompetencija na temelju pozicija na hvataljci kontrabasa tako da se uči nekoliko pozicija u svakom razredu. To je logičan pristup, ali ponekad teško prilagodljiv svim uzrastima i glazbenim kompetencijama određenih učenika. Bez obzira na to, prilagodba materijala i tehnika je moguća, što znači da na završetku osnovne škole većina učenika biva osposobljena svim navedenim zahtjevima u tehnici i literaturi.

Zbog sličnosti programa koji svojim smjernicama predviđaju različit pristup, vidljiva je slaba razvijenost distinkcije u pristupima podučavanja kontrabasa između učenika različite dobi. Takva situacija uvjetovana je raznim faktorima, od količine stanovništva i glazbenika u hrvatskoj i nedovoljne razvijenosti metodoloških tehnika općenito na prostoru hrvatske do popularnosti glazbe i prikaza kontrabasa kao velikog, teško savladivog instrumenta u javnosti.

U Hrvatskoj danas djeluju brojni uspješni i kompetentni nastavnici te predavači kontrabasa u svim razinama sustava školstva. Njihovi učenici, poput njih samih, postižu velike uspjehe i međunarodno su prepoznati kao kvalitetni glazbenici i pedagozi. Zagrebačka škola kontrabasa danas je temeljena na nasljedstvu Josipa Novosela koji je svojom metodom pružao učenicima mogućnost razvoja u dobre svirače s dobro utemeljenom tehnikom sviranja. Prema njegovom učenju, djeluju nastavnici i predavači u Hrvatskoj. Svi oni uspješno već generacijama odgajaju učenike, studente i profesionalce, koji svoju karijeru grade u Hrvatskoj ali i u svijetu gdje su uvelike prepoznati. Takav pristup, metodologija i muzičko nasljeđe može i trebalo bi se svakom generacijom proširivati, produbljivati i dublje analizirati, kako bi za buduće generacije učenika i nastavnika ostavili dobru podršku i temelj za njihovo buduće djelovanje.

5.3. Inovativnost u podučavanju kontrabasa

Relativna novost u podučavanju glazbe na ovim prostorima je veća popularnost i dostupnost kontrabasa manje veličine i podučavanja djece ranije dobi. Sve je teže prilagoditi tehničke smjernice namijenjene starijim učenicima na one rane osnovnoškolske ili predškolske dobi, a osim literature instruktivne naravi određene planom i programom, ne postoje udžbenici ili priručnici namijenjeni podučavanju djece ranije dobi. To nastavnicima daje zadatak da se svakom djetetu prilagode vođeni vlastitim metodološkim smjernicama u pokušaju da zadovolje što veći dio predviđenog plana i programa.

Potreba za osuvremenjivanjem kurikuluma za glazbeni odgoj te plana i programa za kontrabas postoji. Razlog tome nije kritika ili nužnost promjene postojećeg programa već normalni razvoj klasične glazbe i njezine prihvaćenosti u društvu, te otvaranje većih mogućnosti podučavanja većem broju učenika. Prošlo je manje od stotinu godina otkad je u Hrvatskoj utemeljena škola kontrabasa do danas. Razvoj te škole i broj uspješnih hrvatskih kontrabasista svake godine raste, pa tako i potrebe za proširenjem metodološkog i pedagoškog pristupa. Na taj način oplemenjuje se i proširuje nasljeđe zagrebačke škole kontrabasa.

Nastavnici danas, u doba lake dostupnosti informacija, edukacija i stjecanja iskustva u podučavanju, imaju puno veće prilike istraživati i proširivati vlastito znanje o glazbi i nastavi. Zbog toga, uvijek je dobrodošla kreativnost u razvoju tehnike sviranja kontrabasa, pogotovo u vrijeme kad glazbene škole upisuje rekordno velik broj učenika prvog razreda osnovne škole, dobi između 8 i 10 godina. Ti učenici se oslanjaju na nastavnika kao mentora i prijatelja, koji ima zadatak učiti ih glazbi, ali i odgajati u dobrog člana društva. Instrument poput kontrabasa odličan je metodički alat za odgoj svakog djeteta, čak i onih koji se u životu neće profesionalno baviti glazbom. Vjerujem da u Hrvatskoj može postojati glazbena škola čija je svrha i cilj odgojiti ne samo odličnog profesionalca svirača, nego i učenika kao osobu te mu kroz glazbu pružati znanje o životu općenito i razvijene socijalne vještine. Ono što odlikuje individualnu nastavu podučavanja instrumenta je prenošenje znanja učeniku o tome kako da radi sam na sebi i gradi svoje vještine uz vodstvo iskusnog, motiviranog i poštenog nastavnika, koji je uspjehom svojih učenika uzbuđen više nego vlastitim, jer mu je cilj djelovanja prenošenje znanja, a ne zadovoljstvo vlastitim sposobnostima.

5.4. *Prilagođeni pristup u nastavi i funkcionalna metoda*

„Vjerujem svakom djetetu“ – naslov je zbirke tekstova iz ostavštine Elly Bašić, utemeljiteljice metode funkcionalnog glazbenog obrazovanja u školstvu. Autorica zbirke tekstova Marina Letica u predgovoru navodi ideju: „... da glazba nije samo cilj (glazbenog) školovanja već i sredstvo odgoja djeteta u svestraniju i cjelovitu osobu“. Elly Bašić je bitno spomenuti jer po njezinom programu funkcionalnog glazbenog obrazovanja u Zagrebu djeluje Glazbeno učilište Elly Bašić, koje je vrlo uspješno u odgoju i obrazovanju generacija vrsnih glazbenika koji danas djeluju u Hrvatskoj i po cijelom svijetu. Glavni je cilj ove metodologije omogućavanje optimalnog glazbenog obrazovanja i odgoja učenicima prema njihovom psihofizičkom stupnju razvoja i individualnim muzičkim predispozicijama i sposobnostima. Osnovna pretpostavka njezine metodološke ideje je muzikalnost kao osnovna dispozicija svakog prosječnog djeteta i kao takvu ju imamo dužnost njegovati i dati djetetu što bolji i kvalitetniji muzički razvoj. Elly Bašić funkcionalnu muzičku pedagogiju naziva „Muzički odgoj“.³⁰

³⁰ Letica, Marina, Vjerujem svakom djetetu, tekstovi iz ostavštine Elly Bašić, 12-13

Obrazovanje programom funkcionalne muzičke pedagogije donosi svojstvene prednosti klasičnom državnom programu glazbenog obrazovanja i kao takvo uživa posebnu kategoriju u planu i programu za nastavu Ministarstva znanosti i obrazovanja. Jedna od tih prednosti je glazbeni odgoj u muzičkom vrtiću, gdje se dijete obrazuje o glazbi kroz igru i uči o glazbi na interaktivan i prikladan način kako bi dijete što bolje razvilo kreativnost i sposobnosti izražavanja. Djeca u tom programu nisu obavezna odabrati instrument, ali u slučaju da pokažu interes, postoji program putem kojeg nastavnici instrumenata mogu s djecom raditi na sviranju instrumenta. Kao što sam već napisao, tek odnedavno postoji potreba za izgradnjom manjih kontrabasa za podučavanje, pa zato ne postoji tradicija predškolskog odgoja djece na kontrbasu. S druge strane, danas postoji određen broj djece zainteresiran za učenje kontrabasa u predškolskom odgoju, a postoji i instrumentarij prikladan za takvo podučavanje. Za taj oblik nastave može biti korisna određena količina literature vezane uz *Suzuki* metodu i neke knjige pjesmica i materijali iz SAD-a, ali vjerujem da se treba raditi na razvijanju metode za podučavanje kontrabasa predškolskoj dobi. U takvom razvoju može značajno doprinijeti pedagoški pristup funkcionalne muzičke pedagogije.

Osim funkcionalne metode i sličnih pristupa, postoji mogućnost prilagođenog pristupa učenicima na različitim stupnjevima razvoja, naprednijima ili onima koji zaostaju. U takvom pristupu treba obratiti pozornost na potrebe učenika i prilagoditi vrednovanje. Ako dijete nema namjeru pripremati upis na viši stupanj razvoja ili se profesionalno baviti glazbom, trebalo bi mu omogućiti jednostavniji i zabavniji program koji će mu pomoći da razvije ljubav prema glazbi i glazbenih kompetencija te kreativnosti koje su korisne za daljnji život

5.5. Terapijska ostvarenja i rad s djecom s posebnim potrebama

Učenje glazbe i instrumenta često za dijete može značiti terapijski proces, a o tome se jednako često ne govori ili se tako ne postavlja. Što se terapijskih ostvarenja tiče, ovdje razlikujemo dvije moguće situacije. Jedna je usmjerena terapija glazbom djeci s posebnim potrebama, koja bi se trebala odvijati u suradnji s profesionalnim muzikoterapeutima kako bi oni educirali nastavnike za rad s djecom s poteškoćama u razvoju i zajednički osmislili što kvalitetnije prilagođene programe. Druga situacija koja može dovesti terapijska ostvarenja je sami pedagoški rad nastavnika s učenicima koji zbog specifičnosti utjecaja glazbene pedagogije ponekad kod djece ostvaruje terapijske rezultate. Sviranje instrumenta i razumijevanje okoline slušanjem zvukova i glazbe djetetu omogućuje otvaranje cijelog novog pogleda na svijet, što je za djecu sa psihičkim poteškoćama ili osobnim problemima u obitelji i školi vrlo dragocjeno. Škola je odgojno-obrazovna ustanova pa kao nastavnici činimo važnu kariku u sveukupnom odgoju svakog djeteta. Individualizirani pristup nastavi u glazbenoj školi izvrsna je prilika da svakom djetetu prilagodimo opterećenje, poštujući zahtjeve struke, ali i okruženje u kojem dijete odrasta. To posebno važno kod djece s posebnim potrebama, ali se sve češće pokazuje važnije i kod djece koja nastavu pohađaju redovnim programom, a koja pokazuju znakove opterećenja i

stresa zbog okoline pune podražaja, pa im nastava glazbe svakako može pružati određeni terapijski učinak. Osim terapijske primjene u podučavanju, kontrabas se može koristiti u još nekoliko terapijskih mogućnosti. Ovdje spominjem muzikoterapiju općenito kao mogućnost, jer je bitna metoda terapije kod boli i ostalih simptoma raznih teških fizičkih i psihičkih oboljenja. Muzikoterapija se može podijeliti u rad sa fizičkim bolesnicima svih dobnih skupina na subjektivnom smanjenju boli, rad na poboljšanju psihičkih poteškoća i radu s djecom s posebnim potrebama i poteškoćama u razvoju. U radu s djecom s posebnim potrebama posebno je bitan pedagoški pristup i način korištenja instrumenta u terapiji. Jedan od boljih pristupa su upravo interaktivne glazbene predstave za djecu koje im pružaju glazbu kao sredstvo zabave i učenja.

U radu s djecom s oštećenjima sluha i vida kontrabas se pokazao kao vrijedan alat za učenje. Djeca s oštećenjima vida imaju priliku taktilno istražiti instrument koji svojom veličinom i mogućnostima zvuka nadilazi mnoge druge. Takva djeca nerijetko imaju dobro razvijen sluh pa vjerujem da im masivni zvuk i širina alikvota kontrabasa daje svjesni ili podsvjesni značaj. Djeca s oštećenjima sluha od kontrabasa mogu dobiti osjećaj zvučnih vibracija zbog dubokih tonskih visina koje instrument reproducira. Poznati su slučajevi u kojima kontrabasisti s raznim oštećenjima sluha bez problema savladavaju tehniku sviranja i intonacije na kontrabasu zbog jakih vibracija koje instrument proizvodi. Te vibracije osjete kroz prste lijeve ruke, torzo i kosti glave. Na taj način mogu interpretirati tonsku visinu i svirati zavidno preciznom intonacijom. Na isti način djeca s oštećenjima sluha mogu uživati terapijsku ulogu kontrabasa, a također imaju mogućnost glazbenog obrazovanja i učenja instrumenta kojeg za razliku od drugih mogu „čuti“ i reproducirati glazbu uspješno. Osim same fizičke i emocionalne terapije, to pruža mogućnost da se dijete oslobodi društvene izdvojenosti i predrasuda na način da ostvari kreativnost i karijeru u svijetu glazbe.

Osim terapijskih ostvarenja vezanih uz emocionalno stanje ili društvenu prilagodbu djeteta, moguća su i poboljšanja psihomotoričkih sposobnosti. Takve rezultate može omogućiti metodološki pristup u kojem se obraća pozornost na stanje tijela i motoričkih sposobnosti. U takvom pristupu bitno je omogućiti što pravilniju postavu tijela u svrhu što opuštenijeg korištenja mišića i generalne opuštenosti tijela. Jedna od metoda koja se može koristiti je i tzv *Alexander tehnika* koja se po nekim definicijama: „*bavi proučavanjem upotrebe pojedinih dijelova tijela u njihovim međuodnosima.*“³¹ Ukratko, *Alexander tehnika* bavi se fokusiranjem na rad i međuodnos mišićnih skupina i kao takva može se koristiti u razvoju tehnike sviranja jer sviraču omogućuje veću fleksibilnost, snagu i izdržljivost učenjem načina opuštanja mišića osvještavanjem njihove funkcije. Prema vlastitim, kao i iskustvima kolega u podučavanju, primijetili smo sve slabije motoričke vještine djece što je vjerojatno uvjetovano korištenjem raznih uređaja i medija koji iskrivljuju prirodni položaj prstiju. Također je vidljiva manja aktivnost učenika u pisanju i razvoju

³¹ *Alexander tehnika, Osnovni principi – upotreba naspram funkcije*, <http://alexandertehnika.com/> (pristup 23.6.2020)

motoričkih sposobnosti, pa su rezultati takvog stanja vidljivi i prilikom podučavanja instrumenta. Djeci je zato vrlo korisno vježbati motoričke sposobnosti prstiju i tijela u nastavi instrumenta. Kontrabas u toj situaciji ima prednosti i mane, ali mane poput veće fizičke zahtjevnosti mogu se iskoristiti u pozitivne svrhe na način da se pravilnim metodama djetetu pomogne kvalitetno razviti motoričke sposobnosti. Time se djetetu pomaže da svira instrument pametnije, koristeći manje snage jer se fokusira na kvalitetno korištenje tijela u cjelini.

6. *Korištenje novih medija u podučavanju i nastava na daljinu*

U povijesti glazbe i njezinog podučavanja dogodilo se mnogo tehnoloških i društvenih promjena. Svaka od njih upisana je kao značajna i svaka od njih piše dio onoga što je danas glazbena struka. Otprilike u siječnju 2020. godine, svijet je pogodila dosad neviđena kriza. Globalna pandemija korona virusa, koji je u domove zaključao cijeli svijet, stvorio veliki društveni zastoj, a korjenit psihološki utjecaj situacije osjetilo je čitavo čovječanstvo. Mnogi bi rekli da je ovo bio drugi put u povijesti moderne civilizacije kad je svijet zajednički u potpunosti stao dijeleći zajednički strah, ako kao prvi put gledamo napad na WTC 2001.

Pored svega ostaloga stalo je i obrazovanje. Osim straha od same zaraze, djeca su stavljena u izolaciju. U 4 zida doma i odjednom, bez naročitog planiranja i pripreme izgubili su cjelokupno socijalno okruženje prijatelja, učenika i nastavnika. Individualna nastava podučavanja instrumenta posebno je pogođena, jer se izgubila rutina održavanja nastave, a novi digitalni oblik nastave zahtijevao je velike prilagodbe od strane nastavnika, a još više od strane učenika. Nastava se počela održavati digitalno, putem novih medija, internetskih i društvenih mreža. U 21. stoljeću još uvijek živimo u miješanom društvu ljudi koji su odrasli bez tehnologije i onih koji su odrastali uz analognu i digitalnu tehnologiju. Zbog toga, često je zahtjevno prilagoditi pristup starijim nastavnicima bez kompetencija u digitalnim tehnologijama. S druge strane, učenici imaju veliku prednost jer su odrastanjem uz tehnologiju stekli gotovo pa prirodnu sposobnost korištenja iste. Da bi društvo bilo u potpunosti međusobno kompatibilno za komunikaciju putem interneta potrebno je još nekoliko generacija osim trenutne koje odrastaju s dostupnim tehnološkim rješenjima.

Iz kratkog iskustva *online* nastave imali smo priliku naučiti mnogo, a najviše na pogreškama. Još uvijek ne postoje završena istraživanja i dovoljno statistike, ali iz iskustva se pokazalo kako je digitalna komunikacija u svrhu individualne nastave glazbe izrazito zahtjevna za sve uključene strane. Nastavnici i učenici moraju stvoriti mogućnost i mjesto gdje mogu sudjelovati u nastavi, moraju imati kompatibilne i dovoljno suvremene uređaje i pristup dobroj internetskoj vezi. Koliko god je tehnologija danas globalizirana, svejedno postoji puno slučajeva kod kojih nije moguće osigurati sve potrebne uvjete za takvu nastavu. Čak i kad smo uvjereni da je sve u redu, često doživljavamo tehničke probleme u vidu kvalitete slike i zvuka koji se prenosi internetskim pozivom, a za to je potrebna svijest o načinu rješavanja takvih problema, znanje u

odabiru tehnologije, rješavanju kvarova i organizaciji vlastitog života u digitalnom svijetu. U situacijama kad su svi preduvjeti ostvareni treba obratiti pozornost na ključne čimbenike. Ako se nastava održava u vrijeme kriznog stanja, kao što je epidemija, treba djetetu dati dovoljno prostora za prilagodbu na novu situaciju, dovoljno vremena za odmor i uzeti u obzir da je dijete zatvoreno u vlastitom domu i vjerojatno se bavi nastavom od ranog jutra, a nastava instrumenta često se organizira nakon nastave redovne škole, pogotovo u izvanrednim situacijama.

Kod individualne nastave izuzetno je bitno prisustvo u nastavi i bliski kontakt u smislu vizualnog, zvučnog i taktilnog podučavanja. Za nastavu svakog instrumenta bitno je vidjeti položaj tijela učenika dok svira, slušati kvalitetu zvuka i pratiti znakove tjelesnog umora. Za uspješno obavljanje ovih zadataka nije dovoljna slika (često lošije kvalitete) preko ekrana, nego je potreban blizak kontakt u prostoru. Zato je u takvom podučavanju korisno kad roditelji ili drugi ukućani sudjeluju u nastavi na način da prate smjernice koje im nastavnik daje, a vezane su za fizički napor pri sviranju, moguće tjelesne tegobe i općeniti položaj instrumenta u sviranju. U takvim situacijama učitelj bi trebao temeljito ali sažeto objasniti roditeljima koji je pravilni položaj tijela u sviranju njihovog djeteta i zamoliti ih da obrate pažnju na to i da dijete ne pokazuje znakove fizičkog umora za vrijeme sviranja. Ukoliko su roditelji ili ukućani glazbeno obrazovani, korisno je i da slušaju te prate intonaciju sviranja jer se zvuk video i zvukovnim pozivima ponekad prenosi na način da se ne može čuti točna tonska visina.

Postoji još mnogo smjernica za nastavnike, učenike i roditelje u procesu *online* nastave. Dosad su takvi oblici nastave služili samo u iznimnim situacijama ili kao nadopuna za tradicionalnu nastavu uživo, ali nikad *online* nastava nije bila toliko globalno prisutna i na toliko različitih razina obrazovanja. Iz iskustva u 2020. i projekcije budućnosti, sigurno će se stvoriti pravila i smjernice kako optimalno održavati taj oblik nastave. Do tada je zadatak svakog nastavnika da u nedostatku postojećih znanja i metoda kreativno stvara novo i na taj način gradi bolje društvo pomoću glazbe, umjetnosti i davanja veće vrijednosti osnovi onoga što radi – podučavanju i odgoju.

7. Zaključak

Ovaj rad počeo sam pisati s idejom da obradim pojedine postojeće metodološke i pedagoške pristupe te da ih analiziram i zaključim optimalni smjer podučavanja kontrabasa za nižu dob učenika. Kako sam čitao, istraživao i razgovarao sa ljudima iz struke, te kako sam stjecao iskustvo u podučavanju, shvatio sam da je mala količina konkretnih materijala za podučavanje koji bi pružali kvalitetne smjernice za metodološki pristup u učenju kontrabasa općenito. Svi priručnici i udžbenici na koje sam naišao bili su korisni i puni informacija, ali nedovoljno podataka i metoda kako pristupiti djeci kojoj je potrebno učenje pomoću igre, uz razvijanje zanimanja za glazbu i stjecanje vještina bez velikog napora. Također, svi materijali za podučavanje prema kojima se radi u Hrvatskoj usmjereni su na razvoj učenika kontrabasa u dobrog solista koji bi bio

konkurentan u svijetu glazbe, ali nigdje nema gradiva usmjerenog specifično učenicima koji glazbu uče kao životno iskustvo, a ne kao profesionalno usmjerenje.

Smatram da je bitno razumjeti pojam i ulogu kontrabasista u društvu. Vjerujem da kontrabas kao instrument, a i svirači tog instrumenta daju veliki doprinos svijetu glazbe i čovječanstvu općenito. Svaki kontrabasist u obrazovanju prolazi specifičan trnoviti put vježbanja vještine sviranja instrumenta. Takav angažman zahtijeva veliko odricanje, a često u društvu ne dobiva ulogu i priznanje koje zaslužuje. U zadnjih nekoliko godina, uz pomoć novih medija, a i društvenih promjena, kontrabas je sve više populariziran među mladima i sve više mladih odlučuje upustiti se u avanturu učenja glazbe uz kontrabas. Zato sam smatrao bitnim objasniti ulogu kontrabasa u tijeku povijesti, obraditi tehničke detalje i ostale aspekte povijesti glazbe i na koji način je kontrabas ostao zabilježen. Siguran sam da će pozitivnim trendom u budućnosti kontrabas svirati više učenika i da uvjet za sviranje neće biti namjera prema profesionalnom bavljenju glazbom, nego će kontrabas većem broju učenika služiti kao metodički alat u nastavi i sredstvo kojim uče lakše razumijevati svijet i društvo oko sebe znajući i koristeći jezik glazbe.

U svim granama podučavanja, a pogotovo u podučavanju glazbe i glazbenih predmeta postoji bezbroj mogućnosti i mnogo polja za napredak i istraživanje. Od rane povijesti poznato je da je glazba jedan od osnovnih čimbenika društva u psihološkom i općem socijalnom aspektu. Kvalitetna metodika podučavanja kontrabasa i čvrsto utemeljen pristup nastavnika samo je korak na putu šireg razvoja glazbene umjetnosti, a kao što je uvijek i bilo, kontrabas na tom putu postavlja mnoge temelje i ostavlja značajan trag svojom funkcijom u orkestralnom, komornom i solističkom sviranju, kao i svim ostalim situacijama u kojima može doprinijeti društvu.

Zbog toga mislim da za budućnost klasične glazbe u svijetu postoji mogućnost za proširenje njezine službe kao elementa društva koji stvara nevjerojatne mogućnosti konstrukcije zdravih elemenata društva od kulture, preko umjetnosti, do direktnog učinka na dobrobit čovjeka.

8. *Popis literature*

Bradbury, Neil A., Attention span during lectures: 8 seconds, 10 minutes, or more?, 2016., *Advances in Physiology Education*, 40, 4, 2026., 509-513, <https://doi.org/10.1152/advan.00109.2016> (pristup 21. lipnja, 2020)

Brun, Paul, *A New History of the Double Bass*, 2001: 75

Bruner JS. *The Culture of Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press; 1996, Preface p. ix.

Chomsky, Noam, *Language and mind*, Third edition, Cambridge University press, 102, 2006

Comenius JA. *The School of Infancy*, 1633. In: *Essays on Educational Reformers* (trans. D. Benham, London, 1858). London: Longmans, Green and Co, 1894: 144–145

Dreyer, Les, Sunday Dialogue: Is Classical Music Dying?, The New York Times, 2012 (pristup 24.06.2020) <https://nyti.ms/TchOT8>

Grodner, Murray, The Comprehensive Catalogue of Available Literature for Double Bass, 1974

Igor Vranić, Alexander tehnika, Osnovni principi – upotreba naspram funkcije, <http://alexandertehnika.com/> (pristup 23.6.2020)

Kos, Koraljka (ur.), *Muzička akademija u Zagrebu 1921-1981, Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Sveučilište u Zagrebu, 1981 :55

Letica, Marina, Vjerujem svakom djetetu, tekstovi iz ostavštine Elly Bašić, 12-13

Lohse Jonas, About the double bass, Models https://doublebassguide.com/?page_id=3 (pristup 20.6.2020)

Lukšić, Eva, U potrazi za malim Mozartima, 2006 (pristup 15. 6. 2020) <https://www.roditelji.hr/vrtic/u-potrazi-za-malim-mozartima/>

McSpadden, K., You Now Have a Shorter Attention Span Than a Goldfish, 2015., Time Magazine

Ministarstvo znanosti i obrazovanja republike Hrvatske, Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole, NN 102/2006, 2006

Ministarstvo znanosti i obrazovanja republike Hrvatske, Odluka o nastavnim planovima i programima za osnovne glazbene i osnovne plesne škole, na temelju članka 8. zakona o srednjem školstvu, 2008

Novosel, Josip, Škola za Kontrabas I, Zagreb: Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu, 1984

Novosel, Josip, Škola za Kontrabas II, Zagreb: Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu, 1984

Pellow, David G., *The Rabbath Method: Philosophy and Technique in Current Double Bass Pedagogy*, University of Southern Mississippi, 2019

Prosenik, Milan, Škola za kontrabas. Zagreb: Muzička naklada saveza muzičkih udruženja Hrvatske, 1954

Quantum Bass Center, Properties of some common bass shapes, 2018 (pristup 22.06.2020) <https://www.quantumbasscenter.com/quantum-bass-blog/properties-of-some-common-bass-shapes>

Rabbath, Francois, Nouvelle technique de la contrabasse, Volume I, Pariz, 1977

Rabbath, Francois, Nouvelle technique de la contrabasse, Volume II, Pariz, 1980

Simandl, Franz, New Method for the Double Bass, New York: CarlFischer, Inc., 1904

Trevarthen, Cowlyn, What young children give to their learning, making education work to sustain a community and its cultures, 2011, 19:173–193